

# DE WITTE RAAF

redactie & administratie  
DWR/TWR vzw  
Postbus 1428 - 1000 Brussel 1  
tel 32(0)223.14.50 - fax 32(0)223.23.18  
verantwoordelijke uitgever  
Koen Brams  
nr 77 - januari-februari 1999  
derde jaargang - ISSN 0774-8523  
verschijnt tweemaandelijks - 15.000 ex.  
afgiftekantoor Gent X - toelating gesloten verpakking Gent X 3/187

België-Belgique  
P.B.  
GENT X  
3/2964

De Witte Raaf is een gratis meeneemkrant die bezorgd wordt aan musea, galeries, culturele centra, academies, artotheken, bibliotheken en kunstboekhandels in Vlaanderen, Brussel en Nederland. Wenst u dat De Witte Raaf thuisbezorgd wordt, of wilt u het tijdschrift financieel ondersteunen dan is een (steun)abonnement aangewezen. Het abonnement kost 750 BEF (België), 40 NFL (Nederland) en 900 BEF (buitenland) en geldt voor zes nummers. Een steunabonnement kost 2.000 BEF (België) en 110 NFL (Nederland). Meer informatie vindt u in de colofon op pagina 47.

## De kunstenaar fictief, kunsthistorisch en sociologisch

In deze aflevering nog eens meer dan tachtig fictieve kunstenaars. De *Encyclopedie van fictieve kunstenaars* telt daarmee iets minder dan honderdvijftig stuks, honderdvierenveertig om precies te zijn. Het is alweer een bende vervalsers, zelfmoordenaars, iconoclasten en hopeloos verliefden. Gelukkig zijn er ook nog *smart guys* als A die als kunstenaar geen sporen wilde nalaten, en wiens kunst er in de eerste plaats in bestond om zijn eigen kunstenaarschap uit te wissen. Als er bij al die gerepertorieerde gevallen niemand is die het verbod kreeg om nog kunstwerken te maken, dan is het omdat we slecht hebben gezocht, niet naar het boek – dat bestaat wel degelijk, om maar iets te noemen: Siegfried Lenz' *Deutschstunde* – maar naar iemand die dit boek wilde lezen en de biografie van de betrokkene in kaart wilde brengen. Kortom, de *Encyclopedie* is nog bijlange niet voltooid, toch is dit de tweede en laatste aflevering die in *De Witte Raaf* verschijnt.

Het overgrote deel van onze fictieve kunstenaars zijn dus bespottelijke figuren. Voornamelijk aan de hand van Prousts fictieve kunstenaars in de *Recherche* gaat Mieke Bal op zoek naar verklaringen voor de karikatuurale voorstelling van de beeldende kunstenaar in de literatuur. De eeuwige strijd tussen de kunstvormen biedt een eerste verklaring: een literator zal er zich wel voor hoeden om zijn eigen soort in een al te kwaad daglicht te stellen. Aan de hand van de karikatuurale fictieve kunstenaar kan ook aanschouwelijk gemaakt worden dat het geloof in een extreme kunstopvatting faliekant kan aflopen. Dat is meteen een goede reden om de fictieve kunstenaar te appreciëren. En het is niet de enige. De belangrijkste grond voor waardering ligt volgens Bal in de paradoxale relatie van het karikatuurale personage met zijn auteur: "Elk gezag dat we de fictieve kunstenaars geven, ontnemen we aan de schrijver. Elk gezag dat we hen ontnemen, ondergraaft wat we aanzien voor de opinie van de auteur". De fictieve kunstenaar als heilzame ondergraver van de autoriteit van de literator dus. Over de relatie tussen auteur en personage handelt ook een tweede bijdrage: Bart Meuleman heeft het over de macht die de auteur zelfs na publicatie over zijn personages meent te moeten uitoefenen.

Vervolgens bespreekt Ilse Kuijken het werk van Anne Decock, die ook een fictieve kunstenaar op haar actief heeft, W. Van Hotot geheten. Sven Lütticken recenseert het boek *Ausstellungskünstler* van Oskar Bätschmann over de veranderende rol van de kunstenaar sinds deze vanaf de late 17de eeuw gedwongen is om zijn werk publiek te maken. Jeroen Boomgaard's essay handelt over de complexe problematiek van kunst en engagement vanaf de jaren '50 tot in onze tijd. Merijn Rengers tenslotte sluit het thematische gedeelte van dit nummer af met een overzicht van de empirische gegevens over diverse aspecten van de loopbaan van de Nederlandse beeldende kunstenaar.

Verder in dit nummer: Koen Brams over *Fascinerende Facetten van Vlaanderen* en de zesde aflevering van de strip *De lage landen: De persoonlijkheden van 1998*.

## Inhoud

Over fictieve kunstenaars	1-3
De auteur over zijn personages	3
De encyclopedie	
van fictieve kunstenaars, deel 2	5-17
Anne Decock	18-19
De tentoonstellingskunstenaar	21
Kunst en engagement	23-25
De kunstenaarsloopbaan	27-28
Fascinerende Facetten	30-31
De lage landen, aflevering 6	32
Ondertussen	33-42
Agenda	43-46
Colofon	47

## Geelzucht en Schone Letteren



Johannes Vermeer

Gezicht op Delft, ca. 1660-61

*The point, then, is not to heal the split between words and images, but to see what interests and powers it serves.*

W.J.T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, 1985

### Geelzucht

Dat stukje, vlekje, vlakje, misschien schilfertje of fragmentje gele verf op een muur, of die 'gele muur van verf', waar Prousts fictieve schrijver Bergotte aan doodgaat, wat is dat eigenlijk? [1] Het is volstrekt onduidelijk. Zowel qua referent – in Vermeers *Gezicht op Delft* is zo'n plekje helemaal niet te identificeren – als qua betekenis. Maar dat hindert de literaire kritiek niet. [2] Men gaat op bedevaart naar Den Haag om te verifiëren waar, op Vermeers meesterwerk, dat stukje te vinden is. Men vindt het niet, en beslist dan maar. Proust gebruikt het woord 'pan': "le petit pan de mur jaune" en laat zijn critici met scherpe blik of vergrootglas het doek afgrazen.

De kunstcriticus Georges Didi-Huberman interpreteert 'le petit pan de mur jaune' als een kunsttheoretische uitspraak. Hij ziet de frase als exemplarisch voor een performatieve visie op beeldende kunst. Als hommage aan Proust introduceert hij daarom de term 'pan' als kunstanalytisch concept. Hij gebruikt de term voor stukjes beeld die hij begrijpt als "accidents souverains". Zonder deel te nemen aan de betekenisproductie, fungeren deze als index van de daad van het schilderen zelf. Deze komt zich binnen de voorstelling als doorbreking van het fictieve kader opdringen. [3] Didi-Huberman

kan zijn concept ontwikkelen dankzij de ambiguïteit van Prousts woorden. Het is niet duidelijk of de kleur geel toebehoort aan de muur of aan het stukje ervan dat de muur als voorstelling doorbreekt. Deze dubbelzinnigheid is fundamenteel.

De keuze voor één van deze twee interpretaties hangt af van de kunsttheoretische opvatting van de lezer. Wie de kleur aan de muur toeschrijft, maakt van de pan een detail en van de muur een stukje afgebeelde wereld. Wie daarentegen de kleur toeschrijft aan het zwevende, referentieloze stukje, beschouwt de pan als puur schilder-kunstig. [4] Deze laatste opvatting wordt toegeschreven aan Bergotte de schrijver, niet aan ELSTIR de schilder. Voor een ambitieuze schrijver als Proust die zich voor schilderkunst interesseert, er uitgesproken meningen over heeft, en een fictieve schilder opvoert, is dit opmerkelijk. Wat kan dit betekenen voor het fenomeen van de fictieve kunstenaar en het verzamelen van hun verhalen in de nummers van een kunst-tijdschrift? [5]

Een fictieve kunstenaar die wordt opgevoerd in een literaire tekst staat niet alleen voor kunst. Allicht verwoordt hij ook de esthetische opvattingen van de auteur, of belichaamt hij deze. Of, biedt hij juist een karikatuur van, zoals blijkt uit veel lemma's in de *Encyclopedie van fictieve kunstenaars*. Denk maar aan het atelier van AURACH, "waarvan de vloer bedekt was met een diverse centimeters dikke, naar buiten toe geleidelijk aan platter wordende, met houtskoolstof gemengde, verharde en korstig geworden massa die op een lavastroom leek", of de extreem realistische

fantasie van CONTI, "rechtstreeks met de ogen te kunnen schilderen". Hij of zij refereert echter ook aan de relatie tussen beeldende kunst en literatuur. Deze relatie heeft een lange traditie, vanaf de oudheid. In de moderne tijd wordt ze sinds Lessings *Laokoon* heftig bediscussieerd in termen van rivaliteit: de beeldende kunst representeert de wereld in één vlak; de poëzie is in staat ontwikkeling in de tijd te evoceren. [6] Die rivaliteit is zeker een aspect van Prousts fascinatie met beeldende kunst. Hij was er immers op uit om een reconstructie te bewerkstelligen van het verleden als geheel, als beeld dus. Wat TURNER een archeologie van het heden noemt, wil Proust van het verleden schrijven, maar in het heden ontdekt en geplaatst: fragmenten, maar gelijktijdig, als in een beeld opgeroepen. Proust speelt de kunsten tegen elkaar uit met behulp van de kleur geel. Die kleur staat traditioneel voor jaloezie. En jaloezie is de motor achter, zo niet het uiteindelijke object van de ruim vierduizend pagina's van *A la recherche du temps perdu*.

Proust gebruikt zijn vier fictieve kunstenaars, de componist Vinteuil, de schrijver Bergotte, de schilder ELSTIR en de actrice La Berma niet zonder meer – zoals van zulke personages verwacht zou kunnen worden – om zijn artistieke idealen op de respectievelijke artistieke gebieden uiteen te zetten. Zwevend tussen ideaal en karikatuur leggen ze in de eerste plaats verbanden die het rationele te buiten gaan. De muziek van Vinteuil dient in de eerste plaats om herinnering in liefde om te zetten. ELSTIR kan net zo goed als bron van inzicht in liefdesrelaties worden gezien als in zijn

hoedanigheid van kunstenaar. De beschrijvingen van zijn schilderijen zijn esthetisch en kunsthistorisch niet echt thuis te brengen. Ook zijn opvattingen brengen weinig inzicht in specifieke esthetische kwesties. In zijn vroege incarnatie als Biche, in *Un amour de Swann*, is hij ronduit ridicul, een snob zonder visie, die zich bezondigt aan banaliserende hyperbolen. In die zin lijkt hij wel wat op de Franse fotografe VÉRONIQUE. In zijn latere zeegezichten draait het ondanks het impressionistische vertoog eerder om de metaforiek dan om de schilderwijze. En dat is een problematiek die van de literatuur is afgeleid. La Berma krijgt ongenadige kritiek, in prachtige passages waarin de volwassen schrijver samen met haar, zijn jongere ik belachelijk maakt. Dat gebeurt door de actrice als naïeve focalisator te doen optreden, reeds vroeg in het eerste deel. [7] Bergotte is uiterst belangrijk in de vorming van Marcel als aanstaande schrijver. Maar hij is zelf een middelmatige auteur, een geridiculiseerde criticus, en zo blijkt uit de Vermeer-passage, een gemankeerde kunstkenner.

Voor een beter begrip van het belang van de fictieve kunstenaar moet vooral Bergottes dood serieus worden genomen. Hij kan – letterlijk – niet tegen kunst. Hij sterft eraan. Voor de hoofdfiguur die een groot schrijver wil worden, is hij bepaald geen lichtend voorbeeld. Maar waar het de beeldende kunst betreft, is zijn dood onthullend. De beschrijving van Bergottes dood draait om schilderen op zich, als daad. Schilderen is hier voorgesteld als performatieve inbreng in wat anders een simpele realistische voorstelling zou zijn. De passage verwoordt het belang van kleur als materialiteit, dwars door de fictie van de afbeelding heen (“la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune”). Deze materiële kleur is opgebouwd uit verschillende lagen (“il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur”). Bovendien beweegt deze voor het oog: “Ses étourdissements augmentaient; il attachait son regard, comme un enfant à un papillon jaune qu’il veut saisir, au précieux petit pan de mur”. [8] Wellicht het belangrijkste aspect van de scène is als een soort epifanie te beschouwen: Bergotte sterft aan het inzicht in zijn eigen middelmatigheid. Zijn artistiek tekort wordt hem onthuld door de verschijning van de ware schoonheid in het fictieve detail van Vermeer. Dit is de *pan* zonder referent, die de betekenaar ‘geel’ van laag tot laag opbouwt en dan als vlinder laat fladderen. IJverzuchtig op dat geel sterft Bergotte aan ‘geelzucht’. Hij sterft van jaloezie.

#### Faalzucht als ingang tot kunst

Als we vanuit Prousts fictieve kunstenaars greep proberen te krijgen op de functie en betekenis van zulke figuren in de literatuur, dan is een belangrijk gegeven zeker de geringe idealisering van deze personages. Dat geven de lemma’s van de *Encyclopedie* duidelijk aan. De fictieve kunstenaars mislukken meestal. Balzacs FRENHOFER, uit *Le chef d’oeuvre inconnu*, faalt bijvoorbeeld door een excessief fetisjisme. [9] De schilder LANTIER, uit Zola’s *L’Oeuvre*, verwacht esthetiek en erotiek – een klassiek syndroom – waarbij de gewelddadige kant van het laatste leidt tot de vernietiging van zijn laatste schilderij. IJdel, heers- en eierzuchtig, misleid en misleidend – sympathiek zijn deze schilders bepaald niet. Het gebrek aan idealisering biedt een aardig handvat om greep te krijgen op de betekenis van fictieve kunstenaars in de literatuur. Door hun ambivalente status en hun disciplinaire anders-zijn, zijn ze in de eerste plaats een waarschuwing tegen plat-realistisch lezen. Deze waarschuwing is niet overbodig. Immers, de neiging literatuur als document, ‘van het blad af’ te lezen, zodat de kunstenaar de opvattingen van de schrijver toebedeeld krijgt, is ondanks alle theoretisch onderbouwde waarschuwingen daartegen, nog steeds zeer verleidelijk. Prousts fictieve kunstenaars, net als de meeste van hun collegae in de *Encyclopedie*, geven precies te kennen dat men ze vooral niet als orakels moet zien. Nee, men moet hun woorden met achterdocht beluisteren, hun schilderijen kritisch bekijken.

Is men daartoe bereid, gedwongen door het ambivalente personage-effect van de tekst, dan kunnen andere, relevantere betekenissen van de fictieve kunstenaar gestalte krijgen. [10] Hun minder sympathieke of geslaagde kanten wijzen de lezers erop dat zij



Johannes Vermeer

Gezicht op Delft, ca. 1660-61 (detail)

niet staan voor wat de schrijver ziet als kunstzinnig ideaal. Ze laten eerder de consequenties zien van misvattingen over kunst. Als men maar extreem genoeg volhardt in de fetisjisering van vrouwelijke schoonheid of de zucht zich deze volledig toe te eigenen, dan leidt kunst tot zijn eigen ondergang, en/of die van de kunstenaar. Dat leren ons de gevallen FRENHOFER en LANTIER: FRENHOFER vernietigt zijn werk en komt om, LANTIER pleegt zelfmoord. De ambitie draagt zijn eigen falen in zich. Maar waarom moet voor die wijze les een beeldende kunstenaar in het leven worden geroepen? Prousts Bergotte verschaft een antwoord door middel van contrast. Niet in staat zijn schrijven de benodigde kwaliteit te geven door de gelaagdheid die hij in Vermeer benijdt, is Bergotte ook als lezer middelmatig. Was hij dit niet, dan had hij beter inzicht gehad in bijvoorbeeld Racines *Phèdre*, waar hij slechts “idées générales” – clichés – over te berde weet te brengen. Machteloos in zijn eigen domein, kan hij slechts op een terrein dat niet het zijne is, de schilderkunst, de esthetische waarheid bereiken. Met andere woorden, er is verschil nodig. Het is dus, in dit geval, niet omdat hij geen esthetische pretenties heeft dat Proust zijn kunstenaars zo in het gareel houdt. Maar hij doet dat omdat zijn opvattingen slechts indirect, via het andere, niet-bereikbare, uit te drukken zijn. En zoals de metafooropvatting in de passages over ELSTIRS zeege-

zichten duidelijk maakt, wordt deze omweg als voorwaarde beschouwd voor het scheppen van grote kunst.

Men mag van deze opvatting vandaag de dag vinden wat men wil, maar Prousts opvatting is het, en daar gaat het om. De fictieve kunstenaar mag niet rechtstreeks geïnterpreteerd worden als spreekbuis van de schrijver, omdat zo’n interpretatie tegengesteld zou zijn aan de esthetiek die de figuur moet representeren. Die esthetiek impliceert juist dat niet door hun woorden of daden maar door het contrast, de omweg, zoiets als een metaforische betekenis mogelijk wordt. Dit is de literaire functie van de beeldende kunstenaar.

De afgunst, de rivaliteit tussen de twee kunstvormen is daaraan gerelateerd. Hoewel de beeldende kunstenaar keer op keer opgevoerd wordt om indirect literaire idealen te belichamen, is de schrijver toch de gene die tot zo’n indirectie in staat is – waaruit volgt dat de literatuur de moeder van de kunsten is. Fundamenteler dan zo’n uiting van suprematie echter, incarneert deze rivaliteit zelf een boven de media staande reflectie over schoonheid. Een té geslaagde beeldende kunstenaar in een talige tekst zou de nagestreefde literaire esthetiek ondergraven. Een te literair gehouden reflectie over schoonheid zou de schoonheid van de tekst niet alleen relativeren, beperken tot literatuur alleen, maar ook algauw te intellectueel, te bespiegeld, te theore-

tisch worden om de scheppende ambitie waar te maken. Juist de combinatie is nodig. Enerzijds een fictieve, onechte en dus niet tot de realiteit te herleiden figuur. Anderzijds de niet-literaire middelen waarvan deze zich in zijn, per definitie mislukkende ambitie bedient. Die combinatie verschaft de middelen om reflecties over schoonheid zelf als schoonheid vorm te geven.

#### Encyclopedisch gedacht

Dit is echter nog geen reden om zulke figuren te inventariseren en te beschrijven in een encyclopedisch project. Fictieve kunstenaars representeren opvattingen van schoonheid, maar zulke opvattingen kunnen we ook elders aantreffen. De zin van een verzameling fictieve kunstenaars ligt elders. Deze is mijns inziens tweeledig. Op de eerste plaats is hun dubbelzinnige status omkeerbaar. Hun opvattingen over schilderkunst zijn min of meer irrelevant. Maar hun esthetische betekenis binnen de literaire tekst kan op zijn beurt relevant zijn voor de beeldende kunst. Voor de schrijver is het de moeite waard om zijn of haar opvattingen uit te testen en indirect vorm te geven in deze personages. Evenzo is het voor de beschouwer van beeldende kunst zinvol, opnieuw indirect, deze opvattingen inclusief hun indirecte vormgeving te confronteren met hun betekenis voor beeldende kunst. Dit is een dubbele omweg, een dub-

bele indirectie, die ons behoedt voor een theoretiserende onderwerping van het beeld aan de esthetica.

Een tweede, en wellicht belangrijker reden heeft betrekking op het narratieve kader waarin deze figuren opereren. Zij maken deel uit van een geschiedenis waarin zij als beeldende kunstenaar handelen. Eerder gaf ik al aan dat, volgens Didi-Huberman, het belang van de 'petit pan de mur jaune' gelegen was in de dubbelzinnigheid van de uitdrukking. Overgebracht naar de beeldende kunst zet hij de term 'pan' in als zoeklicht naar de irruptie van de daad van het schilderen in de - fictieve - representatie. Niet de muur, maar de verf van Vermeer - en vooral, de gelaagdheid daarvan. Met andere woorden, de performatieve kwaliteit van het schilderen is de kern van wat het schilderij maakt tot wat het is: een daad, die een gebeurtenis teweegbrengt; dodelijk zelfs. Een daad die gevolgen heeft.

Eenmaal in de *Encyclopedie* verzameld, kunnen we FRENHOFER en zijn falen begrijpen. We kunnen dan LANTIER gewelddadige verwarring op zijn maatschappelijke gevolgen bekritisieren. En de meervoudige perspectieven die ELSTIRS metaforen teweegbrengen, kunnen we zien als een interventie in een monologische cultuuropvatting, waarin slechts één perspectief mag domineren. De roman heeft de fictieve kunstenaar nodig, juist omdat diens werk niet te vangen is onder het hoedje van een stroming. ELSTIRS werk, zoals door Proust beschreven, zoals door Marcel bekeken, is noch impressionistisch, noch kubistisch, hoewel beide etiketten op ELSTIR zijn toegepast. Nee, het metaforische multiperspectief, de verschuivende beelden en de twijfel over de ontologische status van de verbeelde objecten, zijn uitingen van een visie op beelden, afbeelden en verbeelden als culturele daden van belang.

#### Heden en verleden

Het is geen toeval dat deze reflecties over de *Encyclopedie van fictieve kunstenaars* cirkelen rond een tekst die zo encyclopedisch van aard en ambitie is als de *Recherche*. Met Proust kan je alle kanten op, omdat alle kanten in Proust aan bod komen. Evenmin is het toeval, dat mijn drie centrale voorbeelden elkaar opvolgen in de geschiedenis van de Franse literaire canon. Schrijvers, net als kunstenaars, grijpen terug op de traditie waaruit zij voortkomen, slijpen hun messen, en al rivaliserend met hun voorgangers scheppen ze de Schone Letteren. [11] Maar Proust is daarvan niet de laatste. Er zijn sindsdien andere fictieve kunstenaars opgestaan. Toch heb ik voor mijn betoog aan dit voorlopige eindpunt genoeg om een laatste aspect van de fictieve kunstenaars aan te snijden: hun historische zeggingskracht.

Proust stierf decennia geleden, toen het modernisme op zijn hoogtepunt was. Toch, zo blijkt bij nauwkeurige beschouwing van zijn verbeeldingen van het beeld, was hij zijn tijd ver vooruit, en reikt de relevantie van zijn 'visuele poëtica' tot in onze postmoderne tijd. Proust was geen filosoof, dus ook geen deskundige van de esthetica. Als alweter - en soms betweter - sprak hij zich uit over zaken waar hij geen verstand van had. Een echte huiskamerfilosoof, nauwelijks opwindender dan een modale columnist. Zijn opvattingen over beeldende kunst zijn op zich, letterlijk van het blad af gelezen, niet indrukwekkend - je zou hem niet je geld toevertrouwen om kunstaankopen voor je te doen. Dat hij zich over alles uitsprak, was echter wel deel van zijn literaire opvatting. Het encyclopedische karakter van zijn roman, de verwarring die het oproept, de indruk dat hij van de hak op de tak springt, en het besef van de kunstmatigheid van het traditionele onderscheid tussen domeinen die hij bij elkaar brengt, dat alles maakt dit werk tot wat het is.

Kunstenaars, waaronder schrijvers, 'gebruiken' de esthetica niet; ze 'doen' esthetica, performatief. Ze verhouden zich op twee manieren tot hun culturele verleden. Ze haken zich aan voorgangers vast, onderzoeken alle hoeken en gaten van oudere teksten. Hoeken: datgene wat marginaal lijkt, waarvan de implicaties onvoldoende zijn geëxploreerd. Gaten: wat weggelaten werd, tegenstrijdig is, onhoudbaar blijkt. Daarin zit de vernieuwing: kritiek en experiment.

Proust verhoudt zich zo tot de esthetiek van zijn tijd, maar hoe die verhouding precies in elkaar zit, leren we niet uit zijn bespiegelingen over de toevallige herinnering of de

zintuiglijke waarneming. Evenmin leren we dat uit zijn beschrijving van de imaginaire schilderijen van zijn fictieve kunstenaar, de meester ELSTIR. Nee, wanneer hij een groepje meisjes ziet als één beeld, tegen de achtergrond van de zee, en vervolgens, wanneer één van de meisjes uit het geheel wegfiets, en hij besluit dat hij met haar zijn roman zou hebben ("je me disais que c'était avec elle que j'aurais mon roman"), dan wordt zijn esthetiek zichtbaar. [12]

In de hedendaagse literatuur duikt dit beeld van fietsende meisjes als *mise en abyme* op in het werk van Willem Brakman. Kennelijk is het een indirecte uitspraak over kunst. [13] De beschrijving van de meisjes bij Proust is geen schilderij. Ook is deze niet impressionistisch, hoewel de esthetiek van de *essai*-kant, de theoretiserende kant van het boek dat lijkt aan te bevelen. Het is een foto, die net als in de film *Blow Up* wordt uitvergroet, net zolang tot de meisjes van elkaar, en van het plaatje, loskomen. De gladde, glanzende, platte oppervlakte van de foto fascineert de verteller. Albertine wordt zijn roman, omdat ze van de foto wegfiets. Brakman werkt het aspect van het glanzende oppervlak nader uit, door de meisjes op de deksel van een koektrommel te laten fietsen. Ondanks alle modernistische kanten van de *Recherche*, doet zo'n passage, en vele andere, postmodernistisch aan. De roman ontstaat niet vanuit innerlijke behoefte maar vanuit uiterlijke toevalligheden. Maar Proust had, uiteraard, nog nooit van postmodernisme gehoord. Wel wierp hij, zoals vele romanschrijvers, vragen op die niet binnen zijn eigen medium te beantwoorden zijn. Dat heeft te maken met het feit dat ze nu juist de eigenheid van het medium, de ontologische status der dingen, in twijfel trekken. In zijn extreme vorm is die twijfel typerend voor de huidige tijd. Bijgevolg compliceren we ook de eigenheid van 'onze' tijd. Het heden draagt het verleden met zich mee, zoals ELSTIR polemisch FRENHOFER en LANTIER in zich bergt.

De fictieve kunstenaar is bij uitstek de figuur, die deze ontologische twijfel gestalte kan geven. Hij doet dat op twee manieren. Door wie hij is - een fremdkörper in een ander medium, een andere semiotische omgeving dan waar hij thuis is. En door wat hij doet, als 'handelaar', als 'performance artist', daadkrachtig en effectief in zijn onwervelijkheid.

Een laatste conclusie dringt zich dan op. De fictieve kunstenaar is allesbehalve een spreekbuis voor de schrijver. Integendeel. Door personages te scheppen die er eigenwijze opinies op nahouden over kunst, maar die noch geloofwaardig, noch succesvol, noch sympathiek zijn, bekritisieren schrijvers hun dubieuze voorrecht als auteur. Dat voorrecht impliceert dat ze van de lezer al te gauw het gezag toebedeeld krijgen dat men in onze cultuur geneigd is te geven aan de kunstenaar als auteur: drager van autoriteit. Zoals Ernst van Alphen in zijn tekst over Duchamps fictieve alter ego Rose Sélavy suggereert, is die autoriteit een misverstand en een handicap. [14] Vooruitlopend op Barthes en Foucault stellen schrijvers al sinds jaar en dag vragen over het kunstenaarschap die bij uitstek van deze tijd zijn. [15] Vragen omtrent autoriteit, oorsprong, eenheid, en de kolonisering van betekenisproductie. De fictieve kunstenaar is nadrukkelijk niet de auteur; dat is zijn eerste betekenis. Deze principiële discrepantie leidt tot een heilzame paradox. Elk gezag dat we ze geven, ontnemen we aan de schrijver. Elk gezag dat we ze ontnemen, ondergraaft wat we aanzien voor de opinie van de auteur. Deze paradox maakt de fictieve kunstenaar zo effectief. Deze auto-deconstructie van het hele verschijnsel van de fictieve kunstenaar staat in het teken van de Derridaanse *rature*. Een *rature* die een streep is door de rekening van zowel gezagdragende auteurs als realistische personages. Mèt die streep door de rekening worden niettemin kernvragen van onze cultuur aan de orde gesteld, maar per definitie niet beantwoord. Vragen omtrent wat is, onder meer: wat schoonheid is. Maar in het dubbelzinnige en ambivalente antwoord verschuift die vraag naar wat handelen, doen, maken, aan dat zijn verandert. "How to do things with words" [16], de uitspraak of vraag van de initiële tekst van de *speech act*-theorie krijgt, dankzij de fictieve kunstenaars als gezamenlijk product van de literatuurgeschiedenis, een bredere, culturele betekenis: 'how to do things with art'.

Mieke Bal

#### Noten

[1] Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu* (édition établie et présentée par Pierre Clarac et André Ferré), Gallimard, Parijs, 1954. In de noten wordt naar de verschillende delen van deze driedelige uitgave met Romeinse cijfers verwezen.

[2] Zie bijvoorbeeld Philippe Boyer, *Le petit pan de mur jaune: sur Proust*, Éditions du Seuil, Parijs, 1987.

[3] Georges Didi-Huberman, *Appendice: question de détail, question de pan*, in: *Devant l'image: Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Éditions de Minuit, Parijs, 1990, pp. 271-318, in het bijzonder pp. 313-314.

[4] Zie hierover verder Mieke Bal, *Images littéraires, ou comment lire visuellement Proust*, XYZ/Presses universitaires du Mirail, Montréal/Toulouse, 1997, meer bepaald hoofdstuk 6.

[5] Het eerste deel van de *Encyclopedie van fictieve kunstenaars* verscheen in het vorige nummer van *De Witte Raaf*. De namen van de fictieve kunstenaars die aan bod komen in de *Encyclopedie* worden in deze tekst met kleine kapitalen weergegeven.

[6] Zie over deze relatie W.J.T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago, 1985, p. 44.

[7] Zie bijvoorbeeld Marcel Proust, op. cit. (noot 1), I, p. 75.

[8] Marcel Proust, op. cit. (noot 1), III, p. 187.

[9] Zie Françoise Lucas, *Livre d'images. La vision en acte dans la littérature de la modernité en France*, ASCA Press, Amsterdam, 1998; en Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Éditions de Minuit, Parijs, 1985.

[10] Voor dit begrip, dat een realistische leeswijze vervangt door een semiotische, zie Philippe Hamon, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Droz, Genève, 1983.

[11] Over dit aspect van de literatuurgeschiedenis, zie Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford University Press, New York, 1973. Voor een kritische toepassing van Blooms ideeën op de beeldende kunst, zie Norman Bryson, *Word and Image. French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge University Press, New York, 1981.

[12] Marcel Proust, op. cit. (noot 1), I, p. 915.

[13] Zie Willem Brakmans roman *De reis van de douanier naar Bentheim*, Querido, Amsterdam, 1983. Voor een analyse van het meisjesbeeld, zie Ernst van Alphen, *Bij wijze van lezen. Verleiding en verzet van Willem Brakmans lezer*, Coutinho, Muiderberg, 1988.

[14] Ernst van Alphen, *Duchamp in travestie*, in: *De Witte Raaf*, nr. 76, november 1998, pp. 20-21.

[15] Zie Roland Barthes, *The Death of the Author*, in: *The Rustle of Language* (transl.: Richard Howard), Hill and Wang, New York, 1986; en vooral de analyse van auteursbetekenissen door Michel Foucault, *What is an Author?*, in: *Language, Counter Memory, Practice. Selected Essays and Interviews*, Basil Blackwell, Oxford, 1979, pp. 113-138.

[16] J.L. Austin, *How to Do Things With Words*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1975.

#### Mismaakte kinderen

De volgende gast - die er ondertussen is komen bij zitten - heeft al een stapel romans en verhalenbundels op zijn naam staan. Hem introduceren hoeft niet meer. Noem een paar titels, noem zijn naam, of beter nog laat hem even in beeld komen, en een gans literair universum doemt voor ons op.

De publiciteit schuwen doet hij niet - waarom zou hij ook. Voor een goed gesprek of een losse babbel is hij altijd te vinden. Stel hem een paar eenvoudige vragen, en hij is voor een poos vertrokken. Met grote begeesting zal hij ons vertellen over de thema's die hem bezighouden, maar in het toelichten van zijn personages leeft hij helemaal op. Het gaat niet zozeer over de verhalen, zal hij benadrukken, het gaat om de personages. Om zijn personages. Zijn creaties. Maandenlang heeft hij zitten zweten op het bedenken van juist die handelingen die volgens hem gesteld moesten worden. Maandenlang verzon hij fijnzinnig gesuggereerde motieven die hun handelingen aannemelijk moesten maken. Het resultaat mag er zijn: het is een kunstig vlechtwerk van psychologische drijfveren en filosofische dubbele bodems geworden. Misschien dat niet iedere lezer de verschillende draden onmiddellijk weet los te peuteren, maar dat geeft niet - daarom juist werd de schrijver uitgenodigd. Hij dient ons graag van repliek. Handelingen die we tot dusver niet bijster goed konden plaatsen in het gedragspatroon van de hoofdfiguur, zullen na zijn commentaar vanzelfsprekend zijn geworden. Zelfs als we niks vragen, verschaft hij ons tekst en uitleg. Hij kan er namelijk niet over zwijgen, over zijn personages. Zo vervuld is hij van zijn eigen scheppingen, zijn schepsels, dat hij eindeloos blijft doordrammen, zoals een kersverse moeder over haar kind, doof en blind voor de verveelde zuchten en blikken van de toehoorder. Nee, niet als een moeder; hij cijfert zich niet weg in kommer en zorg. Zijn spreken is dat van een ratelende god. Per slot van rekening heeft hij niet zomaar wat kinderen gebaard, hij heeft er meteen een hele wereld voor geschapen. Geen enkele vraag zal hem uit het lood slaan. Hij kent zijn schepsels immers van binnen en van buiten. Niet de minste geringste twijfel overvalt hem als hij over zijn personages begint uit te weiden. Uit niets blijkt dat hij zich de vraag stelt wat dat nu precies is, zo'n papieren karakter. Voor hem is het allemaal levensecht. Of dat ook kan, komt niet in hem op. Hij wil geloofd worden, omdat hij zichzelf zo graag gelooft. Maar alleen al zijn diep overtuigde, want daarom ook licht afstotelijke verschijning wekt ons wantrouwen. Ook wij hebben hem misschien ooit geloofd - toen hij zich nog schuilhield, achter zijn zinnen, in zijn boek. Daar behield hij zich met goedkeuren woorden en zinnen, kortom met literaire, stilistische middelen. Daar maskeerde hij zijn onvermogen om mensen van vlees en bloed te creëren dankzij een betoverende taal. Zo ontstond er fictie. In het beste geval blies hij een prachtige zeepbel die onze aandacht vasthield tot het boek uit was, en misschien nog wel langer. Maar in deze praatstoel moet hij zich met veel schralere middelen behelpen. Zijn slechte woordkeus. Zijn doorzichtige redeneringen. Zijn banale praat. Zijn niet weg te branden pretentie. Eigenlijk is zelfs zijn verschijning er al te veel aan. Pijnlijk dat, net op het ogenblik dat hij zich in het openbaar vertoont, en dus verzwakt, zijn pretentie zoveel groter wordt. Dat is de val die altijd weer dichtklapt. Als hij nooit aarzelt, nooit het antwoord schuldig blijft, spreekt hij per definitie over een armtierige, oninteressante wereld. De zelfzekerheid als hij over zijn figuren spreekt, is het beste bewijs.

Fictie is een broos gegeven. Geen grotere desillusie dan de schrijver, in vervoering over zijn eigen schepping. De loslippige schrijver is een mislukte god van onbenullig formaat.

Bart Meuleman

# Boekman cahier



kwartaalschrift  
voor kunst,  
onderzoek en  
beleid

11<sup>e</sup> jaargang | 1999 | prijs f19,50 / bnf 370

In dit nummer o.a. ➔ informatieve artikelen van  
gerenommeerde onderzoekers en  
debutanten ➔ kritische recensies  
➔ controversiële opinies in de  
rubriek *Tegendraads* ➔ de  
rubrieken *Congressen*, *Column*,  
*Onderwijs* en *Pas Herlezen*



- een boek als welkomstgeschenk
- tegen gereduceerd tarief een abonnement op de *Aanwinstendisk* van de bibliotheek van de Boekmanstichting
- attendering op recente publicaties, congressen en bijeenkomsten van de Boekmanstichting

Inlichtingen en  
abbonementen

Boekmanstichting  
Herengracht 415  
1017 BP Amsterdam  
020 - 6243736

# M S

Mondriaan Stichting  
Stimuleringsfonds voor  
beeldende kunst,  
vormgeving en  
museale activiteiten.

De Mondriaan Stichting kent diverse mogelijkheden voor financiële ondersteuning:

- incidentele museale activiteiten
- aankopen beeldende kunst en vormgeving door kunstmusea
- opdrachten beeldende kunst en fotografie
- projecten en publicaties beeldende kunst en vormgeving
- internationale presentaties van Nederlandse beeldende kunst en vormgeving
- deelname aan internationale kunstbeurzen door Nederlandse galeriën
- activiteitenprogramma's van kunstenaarsinitiatieven
- beurzen voor kunsthistorisch onderzoek
- KunstKoopregeling voor particulieren
- kunstprojecten in het onderwijs (via Kunst en Bedrijf 020 - 623 0271)

Verder beheert de Mondriaan Stichting een tweetal lofts (geen ateliers) in New York waar kunstenaars, vormgevers of architecten kunnen verblijven als zij voor de presentatie van hun werk in New York moeten zijn. Ook kent de Mondriaan Stichting diverse ondersteuningsmogelijkheden voor musea.

De Mondriaan Stichting is het cultuurfonds dat activiteiten op het terrein van beeldende kunst, vormgeving en musea ondersteunt en stimuleert. Het gaat ondermeer om opdrachten voor beeldende kunst, publicaties, projecten en om diverse museale en internationale activiteiten. Sinds 1994 wordt er gewerkt door een slagvaardige, stimulerende en rechtvaardige organisatie. Voor het werk van de Mondriaan Stichting is jaarlijks circa 30 miljoen gulden beschikbaar.

De Mondriaan Stichting werkt in de regel voor rechtspersonen; we geven ondersteuning - en soms ook advies - aan instellingen, bedrijven en overheden zowel nationaal als internationaal. Voor individuele kunstenaars/vormgevers bestaan er alleen mogelijkheden tot ondersteuning op het gebied van presentaties in het buitenland.

De Mondriaan Stichting ondersteunt bijzondere projecten die vernieuwend zijn, een voorbeeldwerking hebben en die anders nooit of zeer moeilijk van de grond gekomen zouden zijn. Een financiële bijdrage in zulke projecten betreft nooit het gehele bedrag dat voor een project noodzakelijk is. Een aanzienlijk deel van het benodigde geld moet de instelling zelf financieren of moet elders gevonden worden.

Hoe kunt u een aanvraag doen

Als u van plan bent een aanvraag in te dienen bij de Mondriaan Stichting raden wij u aan telefonisch contact op te nemen. Wij kunnen u dan een algemene informatiebrochure toesturen en eventueel de regeling welke op uw aanvraag van toepassing is. In de regelingen staan de criteria waaraan uw aanvraag moet voldoen. U moet minimaal drie maanden voor aanvang van het project waarvoor u ondersteuning vraagt een aanvraag bij ons indienen. Wij raden u overigens aan om, voordat u een schriftelijke aanvraag indient, eerst een gesprek te voeren met één van onze projectmedewerkers (telefonisch of op ons kantoor).

Informatie

Voor meer informatie over het werk van de Mondriaan Stichting, en voor het opvragen van onze brochure en regelingen kunt u ons bellen. Het telefoonnummer is 020 - 676 2032. Ons adres is Jacob Obrechtstraat 56, 1071 KN Amsterdam. e-mail: [mondriaan@mondriaanfoundation.nl](mailto:mondriaan@mondriaanfoundation.nl) [www.mondriaanfoundation.nl](http://www.mondriaanfoundation.nl)

## RIJKSAKADEMIE VAN BEELDENDEN KUNSTEN

# werk

Aanmelding voor de periode jan - dec 2000  
tot 31 maart 1999

# periode

<b>Begeleiders</b> Hans Aarsman Dennis Adams Ansuya Blom Marie José Burki Alain Cuffe Richard Deacon Michel François Judith Goddard Dan Graham	Hou Hanru Kees Hin Els Hoek Joan Jonas Anne-Mie Van Kerckhoven Jaroslaw Kozlowski Guy Mees Lisa Milroy Matt Mullican	Avis Newman Gerardo Mosquera Els van Odijk Michelangelo Pistoletto Hermann Pitz Janwillem Schrofer Barend Strik P. Struycken Manfred Stumpf Moniek Toebosch	Narcisse Tordoïr Luc Tuymans Emo Verkerk Bart Verschaffel Denys Zacharopoulos
---	--	--	---

<b>Werkplaatsen</b> metaal steen keramiek glas	hout was/gips kunststoffen verf diepdruk	offset vlakdruk computer elektronica geluid	video/film fotografie
--	--	---	--------------------------

De Rijksakademie heeft 60 ateliers. Elk jaar komen er ongeveer 30 vrij voor jonge kunstenaars uit binnen- en buitenland.

Informatiebrochure  
aanvraag per briefkaart, fax of email

Sarphatistraat 470  
1018 GW Amsterdam

T 020 5270300  
F 020 5270301  
[info@rijksakademie.nl](mailto:info@rijksakademie.nl)  
<http://www.rijksakademie.nl>

## VIA Schiedam

### De Vereniging voor Irrealisme en Abstractie in de beeldende kunst (1950 - 1954)

28 november 1998 - 21 februari 1999

### Unisono 7. Jan Roeland Schilderijen

5 december 1998 - 17 januari 1999

### Unisono 8. Sylvie Zijlmans

6 februari 1999 - 21 maart 1999



Hoogstraat 112, NL-3111 HL Schiedam

Tel. 010 246 36 66, Fax 010 246 36 64

Openingstijden: dinsdag tot en met zaterdag 11.00 - 17.00 uur,

zondag en feestdagen 12.30 - 17.00 uur.



artistieke waarde hadden – de status van *collector's items* zouden verwerven. Toch kreeg begin jaren '70 de kunstcriticus Charles-Albert Beyssandre lucht van Bartlebooths onderneming. Beyssandre was door de hotelketen Marvel Houses International opgedragen om een prestigieuze kunstcollectie samen te stellen. Het enorme budget dat hem was toegezegd, zorgde ervoor dat de kunstwereld hysterisch reageerde op elke beweging van Beyssandre die kon worden uitgelegd ten faveure van een bepaalde kunstenaar. Dat Bartlebooths werk zich aan de kunstwereld onttrok, maakte het voor Beyssandre juist uitermate geschikt voor zijn collectie: "Deze werken, die hun schepper volledig wilde laten verdwijnen, zullen het kostbaarste juweel van de meest zeldzame collectie ter wereld zijn". Beyssandre schuwde kennelijk geen geweld in zijn obsessieve pogingen om een aquarel van Bartlebooth te pakken te krijgen vóór die weer vernietigd zou worden: in 1975 kwam een man die een aquarel in Turkije zou uitwissen bij een mysterieus autoongeluk om het leven. Bartlebooth moest zijn concept bijsturen: de aquarellen werden voortaan in Parijs verbrand. Bartlebooth was toen al een blinde oude man die achterlag op zijn schema, waaraan overigens ook de almaar moeilijker puzzels van Gaspard Winckler debet waren. Op 23 juni van dat jaar, nadat Marvel Houses het project van Beyssandre had afgeblazen, stierf Percival Bartlebooth aan een hartaanval achter zijn puzzeltafel, niet meer bij machte om de laatste, duivels moeilijke puzzel te voltooien. [SL] [Georges Perec, *La vie mode d'emploi*, 1978]

#### BERKLINGER, Godofredus (°17de eeuw? - †Gdansk)

Duits schilder. Over de precieze levensloop van Godofredus Berklinger zijn de bronnen onduidelijk. Bekend is dat hij op het hoogtepunt van zijn carrière een reeks schilderijen maakte waarin hij het dagelijkse leven tot onderwerp nam. Kenners beweren dat hij zowel de stijl als het niveau van de Vlaamse meesters evenaarde. Bijzonder was vooral het portret van zijn dochter Felizitas, dat naar verluidt in kracht en levendigheid niet moest onderdoen voor de schilderijen van Van Dyck.

In een later levensstadium zou hij bij de verkoop van een klein kabinet bedrogen zijn geweest, waardoor hij tot armoede verviel. Vanaf dan stond hij te boek als de krankzinnige schilder Berklinger. Die reputatie had hij overigens niet alleen te danken aan zijn Oud-Duitse, 15de-eeuwse klederdacht, maar ook aan het feit dat hij zijn dochter Felizitas als zoon in omloop wilde brengen, omdat hem ooit voorspeld was dat hij een gruwelijke dood zou sterven indien zij een man haar jawoord zou geven. Merkwaardig was ook zijn bewering dat een schilderij in de Artushof van Gdansk, dat een burgemeester en zijn page afbeeldde, van zijn hand zou zijn. Weliswaar raakte ook Berklingers leerling Traugott [zie ald.] onder de indruk van de mysterieuze gelijkheid tussen de Artushof-figures en Godofredus en diens 'zoon', toch bedroeg de afstand in tijd tussen het ontstaan van het schilderij (15de eeuw) en Berklingers volwassen leven meer dan tweehonderd jaar!

Ondanks zijn wankele geestestoestand bleef Berklinger gepassioneerd met de schilderkunst bezig. Twee belangrijke werken uit deze late periode zijn bekend: *Het verloren paradijs* en *Het teruggewonnen paradijs*, waarvan het tweede beschreven wordt als een doek met een grijze grondlaag. Berklingers techniek werd door diens dochter Felizitas als volgt toegelicht: "Hij zit hele dagen naar het opgespannen, grondverfde doek te staren, dat noemt hij schilderen". Over zijn kunstopvattingen is geweten dat hij harmonie en levendigheid van het geschilderde hoog in het vaandel droeg. Verder had hij een hekel aan allegorische schilderijen en duidingen in die zin: "Alleen zwakkelingen en prutsers maken allegorische schilderijen; mijn kunst betekent niet, maar is".

Berklinger stierf, zoals voorspeld, een plotselinge dood in de tuin van de Villa Sorrento nabij Gdansk op het ogenblik dat zijn dochter haar liefde verklaarde aan een man. [MP] [E.T.A. Hoffmann, *Der Artushof*, in: *Die Serapionsbrüder*, 1817]

#### BERTIN, Olivier (°Parijs, omstreeks 1840 - †Parijs, omstreeks 1889)

Kreeg een schildersopleiding in Rome. Na zijn terugkeer naar Parijs in 1864 bleef hij enige jaren zonder erkenning, tot hij in 1868 met *Cleopatra* plots succes had bij critici en publiek. Op slag was hij een van die mondaine schilders die men kon tegenkomen in het Bois de Boulogne en om wie de salons – in zijn geval het salon van hertogin de Mortemain – hevig slag leverden. Na de oorlog in 1872 stortte Bertin zich met zijn *Iocaste* op gewaagdere onderwerpen, alsof hij beseftte dat men hem ook als *enfant terrible* niet zou afwijzen. Bovendien zorgde hij ervoor dat zijn stoutmoedige en oorspronkelijke thematiek gecombineerd werd met een ingetogen stijl die hem de goedkeuring van de leden van de Academie kon bezorgen.

Het toppunt van zijn roem bereikte Bertin met een eerste prijs voor zijn *Jodin uit Algiers* (1873), een werk dat hij meebracht van een reis in Afrika. Het *Portret van prinses de Salia* (1874) vestigde zijn reputatie als portrettist. Alle vooraanstaande vrouwen in Parijs dongen naar de gunst door hem vereeuwigd te worden – waarvoor hij zich overigens duur liet betalen. Bertin liet zich de roem welgevallen en gedroeg zich zoals het een man van de wereld betaamt: hij was een uitstekend scherm en ruiter en woonde in één van de betere wijken van Parijs. Uit zijn laatste levensjaren dateren de doeken *De Baadsters* (dat zich in een Amerikaanse privécollectie bevindt), de *Straatzangeres* en het *Portret van de prinses De Pontève*. Bertins publieke succes belette niet dat hij ook door critici en collega's ten zeerste werd gewaardeerd – wat duidelijk blijkt uit de toekenning van de *Prix de Rome*. Niettegenstaande zijn roem was Bertin niet het type kunstenaar dat resoluut en zelfverzekerd was. Integendeel: hij

twijfelde voortdurend tussen diverse stijlen en expressievormen. Een tijdlang verdedigde hij de academische traditie, om later met evenveel verve de mode van classicistisch opgevatte historische *tableaux* te volgen. Ondanks een provocerende themakeuze slaagde Bertin er niet in zijn oeuvre een definitieve richting te geven.

Bertin bleef vrijgezel, maar vanaf de vroege jaren '70 onderhield hij een geheime – en uiteindelijk ook fatale – relatie met gravin de Guilleroy, de echtgenote van een Normandische landedelman en volksvertegenwoordiger. De noodlottige afloop van die relatie is toe te schrijven aan de bewondering die Bertin in de herfst van zijn leven koesterde voor de dochter van de gravin, Annette. Lijdend onder de emotionele turbulenties waarmee zijn dubbele verhouding gepaard ging, overleed hij omstreeks 1889 in een verkeersongeval. [BK] [Guy de Maupassant, *Fort comme la mort*, 1889]

#### BIDLAKE, John (°Engeland, 1851 - †na 1924)

Engels impressionist. Kreeg onderricht aan de schilderacademie in Parijs, waar hij onder andere Édouard Manet leerde kennen. Terug in Engeland trad hij in het huwelijk, maar het werd geen succes: de zwangerschap (en de fysieke uitzetting) van zijn vrouw deed hem walgen en het vaderschap werkte hem op de zenuwen. Troost vond hij in de armen van zijn talrijke modellen. Met zijn artistieke carrière ging het ondertussen gestaag beter. Tegen de eeuwwisseling behoorde Bidlake tot het puik der Engelse schilderkunst. Met meesterwerken als de *Hooiers* (Tate Gallery) en de reeks *Badenden* (Tantamount House) vestigde hij faam als uitmuntend kolorist. Hoogtepunt uit die reeks is ongetwijfeld het derde doek, waarop acht gezette baders een krans vormen van parelmoeren vles die oplicht in een helder landschap van zacht oplopend duinterrein en wolken. Alles in dit schilderij is vlees, geen greintje geest. Ook persoonlijk ging het hem erg voor de wind. Bidlake was een exuberante verschijning, een geweldige lacher, een hartstochtelijk eter en drinker en een aanbeden gast in het societyleven. Men kan waarlijk stellen dat zijn schilder- en levenskunst samenvielen. Voor diegenen die zijn levensstijl afkeurden, had hij het volgende antwoord klaar: "Schilderen is een taak van zinnelijkheid. Niemand kan een naakt schilderen die het menselijk lichaam niet met zijn handen en zijn lippen en zijn eigen lichaam uit het hoofd heeft geleerd". Om diezelfde reden verafschuwde hij de prerafaëlieten, en in het bijzonder Edward Burne-Jones, die volgens hem schilderde alsof hij nog nooit een paar billen had gezien.

Op latere leeftijd taanden zijn artistieke vermogens. Dat kon hij niet verkroppen, voornamelijk omdat hij wist dat pers en publiek hiervan getuige waren. Na een expositie met nieuw werk in 1924 gaf de *Daily Mail* hem het neerbuigende compliment mee dat hij "de veteraan van de Britse kunst" was, en dat "zijn hand niets van haar kundigheid had verloren". Een kwaliteitskrant drukte het echter veel scherper uit: "In deze lege en onbenullige schilderijen zoeken we tevergeefs naar die eigenschappen van harmonieus evenwicht, van ritmische kalligrafie, van de driedimensionale beeldende kunst". Ook lichamelijk vlotte het niet meer: hij bleef steeds vaker thuis, in de buurt van zijn nimmer mopperende, verzorgende, derde echtgenote. John Bidlake bezat een kleine, maar indrukwekkende kunstcollectie. Op zijn slaapkamer hingen werken van onder andere Auguste Renoir, Edgar Degas, Walter Sickert en Max Beerbohm. Aan muziek daarentegen had hij een grondige hekel. [BM] [Aldous Huxley, *Point counter Point*, 1928]

#### BONGRAND (actief te Parijs, 19de eeuw)

Frans schilder. Stond bekend om zijn gefundeerde kritiek en zijn integere persoonlijkheid, wat hem vooral bij de jongere generatie erg geliefd maakte. Hij had een scherp inzicht in het reilen en zeilen van het artistieke wereldje, en verwoordde dat op ongezoeten wijze. Tegen zijn eigen generatiegenoten in verdedigde hij bijvoorbeeld de plein-air-schilderkunst en haar gangmaker, Claude Lantier [zie deel 1 van de encyclopedie]. "Geen van ons vieren is godverdomme in staat om zo iets te schilderen," was zijn reactie op de massieve afwijzing van Lantiers *Enfant mort* door zijn medejuryleden van het Salon. Vooral Fagerolles [zie ald.], jurylid en tevens schilder, moest het ontgelden. Bongrand was van oordeel dat deze Lantiers originaliteit stal om haar met een burgerlijk sausje op te dienen en zeer lucratief te verkopen, met de hulp van de kunsthandelaar Naudet. Ook deze kreeg de volle lading; in zijn bijzijn slingerde Bongrand hem naar het hoofd dat zijn manier om de schilderkunst te exploiteren "een mooie generatie van calquerende kunstenaars opleverde, geruggesteund door oneerlijke zakenlui". Zelf vestigde Bongrand zijn reputatie met het doek *La Noce au Village*, dat boven het academische uitsteeg en bij de jongeren zeer in de smaak viel. Toch twijfelde hij op oudere leeftijd aan zijn eigen kunnen, en dit niet zonder reden. De kleine formaten wilden nog wel lukken, maar pogingen om met *L'Enterrement au Village* een volwaardige tegenhanger voor *La Noce au Village* te schilderen, liepen op een fiasco uit. [JS] [Émile Zola, *L'Oeuvre*, 1886]

#### BREASLEY, Henry (°1896 - ?)

Brits kunstenaar. Studeerde aan de Slade School of Art in Londen. Stelde zich tijdens de Eerste Wereldoorlog militant pacifistisch op en vestigde zich in 1920 in Parijs. Daar raakte hij bevriend met Matthew Smith en Georges Braque – die hij veel hoger schatte dan Picasso en Matisse. In de jaren '20 en '30 vertoefde Breasley naar eigen zeggen "in het niemandsland tussen communisme en surrealisme". Tijdens de Spaanse Burgeroorlog sloot hij zich als verpleger aan bij de Internationale Brigades. Vlak voor het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog keerde hij naar Groot-Brittannië terug. In 1942 maakte een tentoonstelling met tekeningen van de Spaanse Burgeroorlog veel ophef in de Londense kunst-

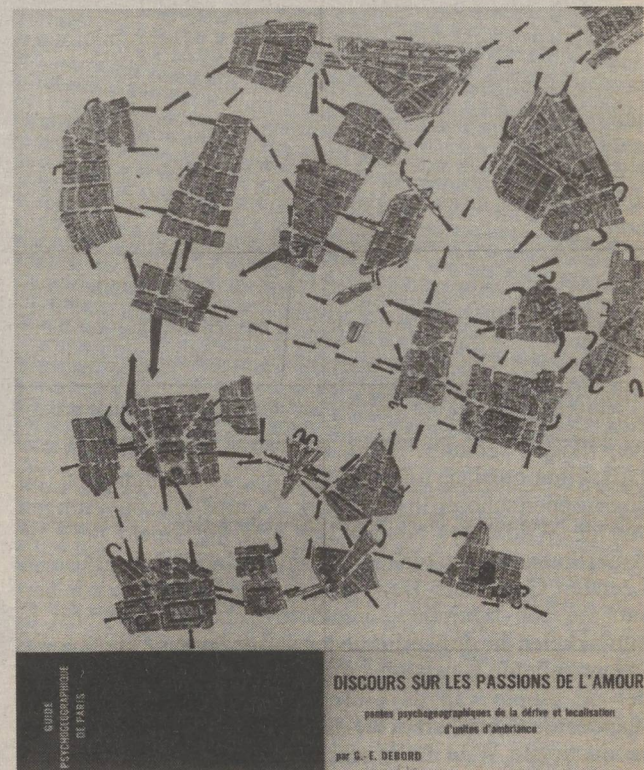
wereld. Voor Breasley betekende het de doorbraak in zijn vaderland. In 1946 vestigde hij zich opnieuw in Parijs. De Britse pers nam gretig allerlei anekdotes over. Hij kreeg de reputatie van een kankeraar en een *enfant terrible*, en verhalen over drank, vrouwen en ruzies maakten hem ook buiten de kunstwereld bekend. Van zijn kant liet hij zich in talrijke interviews laatdunkend uit over Engeland, de officiële kunstwereld, de bourgeoisie en de abstracte kunst, "het grootste verraad in de kunstgeschiedenis". Vanaf 1963 woonde Breasley in een oude herenhoeve in Coëtminais (Bretagne). Een door hem geïllustreerde editie van Rabelais' geschriften werd door de kritiek als een meesterwerk geprezen. Hij begon te schilderen in de stijl die hem wereldberoemd zou maken: grote formaten waarin blauw en groen domineren, in een eclectische stijl met vage echo's van het surrealisme, Pisanello en Chagall en met veel archetypisch Keltische elementen, met name uit de Arthur-cyclus. Dat werk vormde de grote blikvanger op zijn retrospectieve in de Tate Gallery in 1969 en op latere tentoonstellingen in Parijs en New York. [EB] [John Fowles, *The Ebony Tower*, 1974]

#### BRISCOE, Lily (°Groot-Brittannië, 1880 - ?)

Bescheiden maar gedreven schilderes die zich in haar postimpressionistische werk afzette tegen het gemakkelijke impressionisme van schilders als Pauncefote. Bracht regelmatig haar vakanties door op de Isles of Skye, als gaste van de filosoof Mr. Ramsay en zijn vrouw. Vlak voor de Eerste Wereldoorlog werkte ze daar aan het schilderij *Mrs. Ramsay en James voor het raam*, een doek dat ze omwille van compositorische problemen niet voltooide. Dat lukte haar wel tien jaar later, wanneer ze voor het eerst weer op Skye vertoefde en Mrs. Ramsay allang was overleden. Het doek, een ontroerende hommage aan de bewegendheid en de warmte van deze beroemde gastvrouw, is het enige werk dat van Briscoe bekend is. [EB] [Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, 1927]

#### BURIDAN, Eduard (ook bekend als André Laval, Louis Erbrand en Joseph Stenka) (°1923 - †17 november 1964)

Pas in de loop van de jaren '70 werd bekend welke activiteiten Eduard Buridan ontplooid had na zijn uitsluiting uit de Situationistische Internationale in 1960. Buridan was vanaf het begin betrokken geweest bij het lettrisme, en later bij het situationisme. Hij nam deel aan *dérives* door de stad, verheerlijkte de verspilling, het onproductieve en de vrije tijd, en zwoer geen meesterwerken na te laten. Zijn jeugddroom om aan de kunstacademie te studeren had hij door de benepenheid van zijn ouders niet kunnen realiseren, maar nu leefde hij in de bohème en maakte hij van het dagelijkse leven een kunstwerk: "Ik schilder mijn dagen... mijn uren zijn collages... de zichtbare stad is als de kunstgeschiedenis die ik met mijn ogen moet afbreken om te kunnen striukelen over mijn eigen daden, mijn eigen beelden. Al zie ik ze nog nergens". Toch maakte Buridan ook kunstobjecten, die hij met de lettristische geesteshouding trachtte te verzoenen. De als "kruisingen tussen collages en plattegronden" omschreven werken die hij in 1957 in Parijs tentoonstelde, werden publiekelijk vernietigd, elk op een andere manier. Nadat de lettristen in 1958 waren opgegaan in de Situationistische Internationale, begon Buridan zich te ergeren aan de in toenemende mate starre ideologische houding van Debord en de zijnen. In 1960 kwam het tot een definitieve breuk. Buridan richtte een nieuwe stroming op, het topisme, met zichzelf als enig lid. Hij dook onder en ging – zo bleek later – drie parallelle levens leiden onder de namen André Laval, Louis Erbrand en Joseph Stenka. Als Laval en Erbrand trouwde hij; als Laval kreeg hij bovendien een kind. Na zijn dood in 1964 werd een driedelige *catalogue raisonné* van de Société du Topisme gevonden, die enige uitleg verschaft over zijn verbijsterende activiteit. Volgens het topisme kan ieder leven als een plaats (topos) en meer bepaald als een gemeenplaats worden opgevat. Clichématigheid en fantasie-loze regelmaat domineren de meeste levens. De topist verzet



Guy Debord & Asger Jorn

Guide Psychogéographique de Paris, 1957

zich tegen deze orde door in zijn schijnbaar doodgewone leven(s) een geheim in te bouwen: het geheim dat hij meerdere identiteiten heeft, die hij met grote inspanningen gescheiden houdt. De discussie in hoeverre dit nog als kunst kan of moet worden beschouwd, is verre van afgerond. Buridans statement "L'âme du topiste est un cadre errant" suggereert in ieder geval dat hij zijn project begreep in het kader van een drastisch uitgebreid kunstbegrip. [SL] [Dirk van Weelden, *Mobilhome*, 1991]

#### CANTEREL, Martial (°Montmorency (Frankrijk), actief omstreeks 1910)

Frans experimenteel genie dat zich bewoog op het raakvlak van kunst en wetenschap. Als bewoner van het landgoed Locus Solus bij Montmorency kon hij in alle rust werken aan zijn grootse projecten, zonder echter van de buitenwereld afgesneden te zijn: de hoofdstad bevond zich op slechts een kwartier afstand, en wanneer zijn experimenten tot een bezoek aan een gespecialiseerde bibliotheek noopten, aarzelde hij niet er zich naartoe te begeven.

Het revolutionaire werk van Canterel en zijn assistenten kan worden beschouwd als een voorloper van de kinetische kunst die in de jaren '50 opgang maakte. Ook zijn er reeds elementen in aanwezig die in de richting van de environment- en installatiekunst wijzen. Canterel zag zijn constructies voornamelijk als een soort attracties, waarmee het door de kunstenaar zelf geselecteerde publiek kennis kon maken tijdens een rondleiding op het landgoed, dat daarmee als het eerste kunstattractiepark ter wereld kan worden beschouwd. Het tentoonstellen van de constructies in een museum was ten enmale uitgesloten: Canterel had zijn kunstwerken volledig geïntegreerd in de omgeving, een verplaatsing zou het beoogde effect teniet hebben gedaan.

De vaak wat macabere attracties liepen uiteen van een eenvoudig aarden beeld afkomstig uit Timboektoe (waarbij Canterels schepende rol zich beperkte tot de integratie in de omgeving) tot ingewikkelde constructies die verschillende functies combineerden. Er was bijvoorbeeld een soort van straatstamper, of juffer, opgehangen aan een kleine ballon, die zo geconstrueerd was dat hij, gestuurd door de wind, uit een chaos van verschillende gekleurde menselijke tanden een mozaïek samenstelde dat een Scandinavische mythe verbeeldde. Een andere attractie werd gevormd door een enorme glazen vrieskast waarin de kunstenaar doden opnieuw de beslissende scène van hun leven liet meemaken.

Het beste voorbeeld van Canterels wetenschappelijk-experimentele kunstbenadering was ongetwijfeld de 'reuzendiamant', een diamantvormig waterreservoir dat op de zonnigste plek van het terrein stond. Het reservoir was ongeveer twee meter hoog en drie meter breed, en was gevuld met de door Canterel uitgevonden vloeistof aqua-micans (letterlijk: 'fonkelend water'), die de unieke eigenschap had dat mensen en dieren er gewoon in konden ademen. In die vloeistof had hij verschillende kinetische elementen geplaatst: de danseres Faustine, die met haar uitwaaiende haardos een hemelse muziek voortbracht; de kale Siamese kat Không-dêk-lên, die het afgehakte hoofd van Danton door elektrische stroomstoten aan het praten bracht; zeven cartesiaanse duikertjes, die elk in hun op- en neergaan een historisch of mythologisch tafereel verbeeldden; en zeven zeepaardjes, die een bol van gestolde sauternes voorttrokken en een wedren aangingen. Canterels werk is zeer waarschijnlijk volledig verloren gegaan. Door de gedetailleerde verslagen van sommige bezoekers van Locus Solus zijn we echter goed gedocumenteerd omtrent de werking en de theoretische achtergronden van zijn attracties. Op grond daarvan is het niet overduidelijk in Canterel een van de belangrijkste pioniers van de moderne kunst te zien. [MdH]

[Raymond Roussel, *Locus Solus*, 1914]

#### COE, Warren (°Verenigde Staten, 1905)

Amerikaans schilder. Na een verblijf aan een militaire academie – een ervaring die de schuchtere, overgevoelige Coe zwaar zou tekenen – volgde hij een kunstopleiding. Tot zijn veertigste werkte hij als leraar aan een technisch college. Naast enkele realistische portretten in een religieuze sfeer, met een gebruik van kleur en licht dat rechtstreeks naar de barok verwijst, vervaardigde hij in die tijd vooral pastels en pentekeningen met architecturale thema's. De invloed van Piranesi en Callot is duidelijk, hoewel de kwaliteit van Coe's werk nooit dat van zijn grote voorbeelden benadert.

Coe's creatieve doorbraak werd ingeluid door een verhuizing tijdens de Tweede Wereldoorlog naar New Leeds, een kunstenaarskolonie aan de kust van New England en op dat moment thuishaven van onder meer het schrijversechtpaar Miles en Martha Murphy, die bekendheid genoot onder de naam van haar tweede echtgenoot, Sinott. Coe, intussen gehuwd met hoestsirooperfgename Jane Carl en financieel onafhankelijk, ging op zoek naar een filosofisch en wetenschappelijk fundament voor zijn werk. Murphy bracht hem in contact met de ideeën van Kierkegaard, Russell en Whitehead, maar het was zijn wetenschappelijk aangelegde schoonvader en beschermheer van het eerste uur, Mr. Carl, die hem op het spoor zette van zijn levensproject. Vanaf einde jaren '40 streefde Coe ernaar om de wetenschappelijke inzichten van de 20ste eeuw en in het bijzonder de relativiteitstheorie in de beeldende kunst tot uiting te brengen. Een creatieve crisis begin jaren '50, tengevolge van het besef dat het visueel weergeven van de vierde dimensie altijd een kunstgreep zou blijven, werd afgewend met psychoanalyse. Coe kwam tot het inzicht dat in de kosmische ruimte de ons bekende natuurwetten niet gelden. Tot Coe's essentiële werk behoort een serie monumentale portretten in een explosief kubistische stijl, waarbij de geportretteerde wordt voorgesteld terwijl de persoonlijkheidsnucleus door een atoomsplijting wordt uiteengereten, en de vierde dimensie wordt weergegeven door een grijze rookpluim. Het portret van de jonggestorven Martha Sinott is misschien wel het hoogte-

punt van Coe's oeuvre en inspireerde een hele generatie kunstenaars. Aan Miles Murphy komt de eer toe het werk van Warren Coe onder de aandacht van de New Yorkse kunst-critiek en van de wereld te hebben gebracht. [KV] [Mary McCarthy, *A Charmed Life*, 1955]

#### DESIDERII, Gian Domenico (°Latium, midden 17de eeuw)

Italiaans landschapschilder, leerling van Claude Gellée, beter bekend als Claude Le Lorrain, wiens elegische stijl hij imiteerde. De Fransman Le Lorrain, die carrière maakte in Rome, was evenals Desiderii van boerenkomst, en ook hij werd op jonge leeftijd in dienst genomen door een gevestigd landschapschilder, Agostino Tassi. In het kielzog van Le Lorrain ontmoette Desiderii een hele rits schilders die in de eerste helft van de 17de eeuw werkten in Rome en omstreken, onder wie Claude Mellan, Nicolas Poussin, Pieter van Laar (bijgenaamd il Bamboccio), Cavaliere d'Arpini, Pietro Testa, Sacchi en Pietro Berrettini da Cortona, Valentin de Boulogne, Gherardo della Notte, Mochi en Swanevelt. Al deze schilders behoorden tot de zogeheten *Congregazione dei Virtuosi*, ook wel *Accademia di San Luca* genoemd, gedomineerd door Cavaliere Bernini, *il celebre Gianlorenzo*, de beroemdste kunstenaar van zijn tijd. Allemaal genoten ze de bescherming en de jaargelden van de machtige familie Barberini, die toen heerste over het Vaticaan: Maffeo, bekend onder zijn pauselijke naam Urbanus VIII; Taddeo, aartskanselier van de Heilige Stoel, en hun neven Francesco en Antonio, kardinalen; Antonio, hertog; Bonaventura, prediker... De *Virtuosi* schilderden in het Vaticaan, in het Lateraan, in Castel Gandolfo, het zomerverblijf van de paus, in Tivoli en Frascati, waar de rijke Romeinen hun paleizen en lusthoven hadden. Desiderii toonde zich al snel gevoelig voor de subtiele lichteffecten en de beheerste lyriek van zijn italianiserende leermeester. Maar waar Le Lorrain tot op hoge leeftijd zijn dromerige landschappen schilderde, raakte Desiderii's schildersloopbaan in het slop. "Ik heb geschildderd om een prins te zijn," was een van zijn gevelgelde uitspraken. De schilderkunst bleek maar een gebrekkig vehikel voor de tomeloze ambitie die hem aanjoeg. Om een prins te worden, of bijna een prins, zei hij de schilderkunst vaarwel en werd hij in zijn latere leven opperstalmeester en factotum van Karel de Tweede van Gonzaga en Nevers, hertog van Rethel. Niettegenstaande een liaison met de vrouw van de hertog, sleet hij zijn dagen in bitterheid. De vervulling van zijn wereldse verlangens stak bleek af bij de belofte die hij er ooit als varkenshoeder in had gezien. Zijn lijfspreuk laat wat dat betreft aan duidelijkheid weinig te wensen over: "Vervloek de wereld, hem kan het niets verrotten". [RH] [Pierre Michon, *Le Roi du bois*, 1996]

#### DINO (°Italië, 1920)

Geboren als telg van een schatrijke Romeinse familie. Zijn vader was een rusteloze figuur die lange periodes van huis was en in nooit opgehelderde omstandigheden verdronk in de Japanse zee. Dino groeide op tijdens het fascisme. De woelige jaren van de partizanenstrijd bracht hij door in een afgelegen landhuis op het platteland, waar hij voor het eerst begon te schilderen. Aan de basis van die keuze lag de hoop dat de kunst een remedie zou zijn tegen wat hij *la noia* noemde: een existentieel *ennui* dat zijn hele leven beheerste en door hem omschreven werd als de ervaring van de absolute absurditeit van mensen en dingen, de afwezigheid van welke band dan ook met de werkelijkheid. Het deed Dino zelfs het plan opvatten om ooit een *Storia universale della noia* te schrijven. Wars van het conformisme van de haute bourgeoisie besloot Dino in 1947 om de riante villa van zijn moeder aan de Via Appia in te ruilen voor een bescheiden studio in de Via Margutta, een kunstenaarswijk in het centrum van Rome, en zich geheel aan de schilderkunst te wijden. In de eerste jaren van zijn carrière schilderde hij voornamelijk figuratieve doeken, later ging hij, net als de meeste van zijn collega's, uitsluitend abstract werken. De fotografisch-realistische kunst van zijn collega en buur Balestrieri keurde Dino af, omdat ze een te voor de hand liggende verhouding met de werkelijkheid suggereerde.

In 1957 maakte Dino een ernstige artistieke en existentiële crisis door, hij kerfde zelfs een onafgewerkt doek aan stukken. Hij beschouwde zichzelf als een mislukt schilder, niet zozeer omdat zijn schilderijen slecht zouden zijn, maar omdat hij er niet in slaagde met zijn schilderkunst een remedie te vinden tegen de allesoverheersende *noia*. Hij beschouwde de leegte van het onaangeroerde doek als enige mogelijkheid om de band met de omringende werkelijkheid weer te geven. Herhaalde pogingen om opnieuw te schilderen liepen op niets uit, en Dino trachtte zich, in het spoor van Kandinsky's aantekeningen over het lege doek, te verzoenen met de leegte als negatieve finale van zijn artistieke carrière. In dezelfde periode begon hij een verhouding met Cecilia Rinaldi, het model en de minnares van de inmiddels overleden Balestrieri. Haar onverschilligheid haalde hem uit het pantser van de *ennui*, maar het gevoel dat hij totaal geen macht en controle over haar had, bracht hem tevens in een diepe emotionele en existentiële crisis. Uiteindelijk ondernam hij een zelfmoordpoging. De herstelperiode betekende voor Dino een langzame loutering en zou het begin inluiden van een nieuwe creatieve periode. [BvdB] [Alberto Moravia, *La noia*, 1960]

#### DORMER, Nicholas (bijgenaamd: Nick) (°Engeland, omstreeks 1860 - †na 1890)

Engels schilder. Als zoon van een overleden parlamentslid leek hij voor eenzelfde carrière te zijn weggelegd, en bij zijn eerste kandidatuur, omstreeks 1884, werd hij ook verkozen. Bij vroegtijdige verkiezingen van het jaar daarop verloor hij echter zijn mandaat. Door zijn moeder en verloofde sterk aangemoedigd om zich bij de daaropvolgende stembusgang opnieuw verkiesbaar te stellen, werd hij de vertegenwoordiger van het district Harsh.

Zijn interesse voor de schilderkunst kan in verscheidene opzichten worden geïnterpreteerd als een rebellie tegen het familiale keurslijf. Nick Dormer gaf immers openlijk toe weinig van de schilderkunst af te weten. Voor de werken in de National Gallery voelde hij, naar eigen zeggen, alleen maar afkeer. Door zijn verloofde 'betrap' bij het schilderen van een portret van een actrice – voordien had hij geweigerd haar te portretteren – beëindigde die de relatie. Na een korte gewetensstrijd diende Dormer zijn ontslag in als parlamentslid, en wijdde hij zich volledig aan de schilderkunst. Zowel zijn familie als zijn ex-verloofde verzoenden zich uiteindelijk met zijn keuze. Twee portretten zijn van hem bekend: het *Portret van Gabriel Nash*, dat onafgewerkt bleef, en het *Portret van Myriam Rooth*, waarvan de broer van Nicks verloofde, Peter Sherringham, zich afvroeg hoe Nick, zonder enige opleiding, erin geslaagd was een dergelijk sterk werk te produceren, zij het dat ook dit doek nooit voltooid werd. [SH]

[Henry James, *The Tragic Muse*, 1890]

#### DOSI, Sirio (°Rome, omstreeks 1900)

Sirio Dossi verloor op zeer jonge leeftijd zijn ouders. Hij groeide op onder de hoede van Nono Giuncano, een beeldhouwer die volgens sommige bronnen ook de echte vader van Dossi was. Het staat in elk geval vast dat Giuncano een diepe achtung koesterde voor Dossi's moeder. Toen hij besloot om niet meer te beeldhouwen en zijn sculpturen vernietigde, was bovendien het enige beeld dat hij spaarde dat van Sirio's moeder.

Het was uitgerekend de aanblik van de stukgeslagen beelden en modellen in Giuncano's atelier die Dossi ertoe bracht om ook beeldhouwer te worden. Dossi's kunstopvatting stond echter lijnrecht tegenover die van Giuncano. Deze laatste had de beeldhouwkunst de rug toegekeerd omdat volgens hem een standbeeld door zijn vaste vorm het leven doodde. Net als het leven zelf diende een standbeeld idealiter elk moment anders te zijn, zoniet werd het een embleem van de dood. Voor Dossi daarentegen diende de kunst ernaar te streven om het leven in haar veelvuldige bewegingen en verschijningsvormen samen te vatten in één enkel beeld. De definitieve vorm van het definitieve beeld vertegenwoordigde volgens hem de ultieme overwinning van het leven op de dood. Het was dan ook Dossi's streven om één enkel beeld te maken, en zijn keuze was gevallen op een beeld van Diana. Langs de wanden van zijn atelier, een ruimte met hoge witte muren en zwarte gordijnen, tapijten en meubelen, stonden symmetrisch verschillende gipsen replica's van antieke standbeelden van Diana opgesteld. Zijn concrete voorbeeld was een aan Benvenuto Cellini toegeschreven bronzen beeldje van Diana dat bewaard wordt in het Museum van Brescia. De werkzaamheden aan Dossi's definitieve beeld vorderden traag, en tijdens de vijfde poging kwam Dossi te weten dat Tuda, het door hem uitgekozen model, ook poseerde voor Caravani, een succesrijk schilder van portretten en naakten, die eveneens aan een Diana-schilderij werkte. Daar Dossi van oordeel was dat zijn beeld slechts een uniek en definitief kunstwerk zou kunnen zijn indien ook het model exclusief voor dit beeld poseerde, wilde hij dat Tuda slechts voor hem werkte. Om haar zover te krijgen was hij zelfs bereid met haar in het huwelijk te treden. Enige tijd later zou Tuda toch opnieuw poseren voor het onafgewerkte doek van Caravani, waarna een fikse rel ontstond tussen beide kunstenaars. Toen Dossi zijn zin wilde opleggen aan Tuda ontstond er in het atelier een korte schermutseling waarbij Giuncano tussenbeide trachtte te komen en Dossi dodelijk verwondde. [BvdB] [Luigi Pirandello, *Diana e la Tuda*, 1927]

#### DOXA, Johan (°Brussel, actief begin 20ste eeuw)

Belgisch kunstschilder en miniaturist. Geboren in de Zepeningestraat, in de Brusselse benedenstad, als zoon van een speelgoedverkoper. Tussen zijn vijftiende en zijn eenentwintigste bezocht hij de hoofdstedelijke academie. Hij bewoonde een zolderkamer in het ouderlijk huis en schilderde portretten, beelden van heiligen en kleine kruiswegen. Verkopen deed hij ongaarne. Hij was bevriend met Lieven Lazare, letterkundige, katholiek pamfletschrijver en hartstochtelijk pleitbezorger van Doxa's werk: men leze Lazares autobiografische verhaal *Ploerten*, waarin hij spreekt van Johan Doxa als van een "uitverkoren wezen, hetwelk uit de vroomheid van gotische tijden onbeholpen te midden van de tartende ketterij der encyclopedisten gemeten werd". Na het huwelijk van Lazares dochter Vere met de telg van een zeer voorname Brusselse familie, ontwikkelde Doxa enige artistieke relaties in de hogere kringen, onder meer met de mondaine bordeelschilder en bar-artiest Florjan Pacôme, een geraffineerd-moderne plagiator van Félicien Rops, en met de volksgezinde beeldhouwer Simon Peter, bekend vanwege zijn vermeende aandeel in een anti-kapitalistische bomaanslag tijdens een nieuwjaarsfeest in de Munt-schouwburg. Johan Doxa, de 'gotieker', zoals hij door Lazare steevast betiteld werd, onderschreef zich in dit gezelschap voornamelijk door zijn volstrekte gebrek aan pretentie en zijn eenvoud van geest.

Doxa's meesterstuk is het portret van Julia, naaister en zijn grote liefde. Van het door bloemen omkranste vrouwen-gelaat gaat een diffuse zinnelijkheid uit, volgens Lazare het bewijs dat Doxa was overvallen door de "mistige monsters der tempering". Doxa leefde een tijdje in een mansarde in het huis op de Papenest waar Julia samenwoonde met haar echtgenoot Firmien, politie-agent en duivenhouder. Daar nam zijn scheppingsdrang een hoge vlucht, onder meer in portretten van door bloemen omkranste baltsende duiven. Nadat Firmien op straat aan een beroerte was gestorven, trad Johan met Julia in het huwelijk, maar ook zij stierf spoedig. Op instigatie van Lazare verliet Doxa daarop het wereldse leven en ging hij in retraite in het franciscaner klooster in de Miniemenstraat, waar hij een blonde en rozige kleine Jezus schilderde, gezeten op een kussen van weidebloempjes, de

ene hand rustend op een blauwe wereldbol, de andere zege-nend in de lucht geheven. Het hangt thans links in het kerkje van het klooster, tegenover de preekstoel. Behalve aan de geschriften van Lazare en aan de paar van hem bekende schilderijen, ontleent Doxa zijn faam aan zijn geruchtma-kende zelfmoord, in een taverne nabij het Zuidstation, waar hij na een nachtelijk drinkgelag in deftig gezelschap beland was. Ten overstaan van zijn metgezellen schoot hij zich zonder enige opgaaf van redenen tegen het kriecken van de dag een kogel door het hoofd. [RH]  
[Herman Teirlinck, *Het ivoren aapje*, 1909; *Johan Doxa*, 1917]

#### ELSTIR (bijgenaamd: Biche en Tiche) (actief in Frankrijk rond 1900)

Frans impressionistisch schilder. Eén van zijn vroegste aqua-rellen is een alleraardigst vrouwenportret getiteld *Miss Sacripant, octobre 1872* en stelt een jonge variété-actrice voor in een populaire operetterol. Het model – de later roemruchte demi-mondaine Odette de Crécy, over wie het gerucht ging dat ze op jonge leeftijd Elstirs minnares was – is niet echt aantrekkelijk, maar de travestie-achtige verschij-ning (het hoofddekkel dat op een frivool soort bolhoed lijkt, de sigaret...) ademt een prikkelende ambiguïteit. Op een tafel naast de jongedame staat een ruiker rozen, een vooraf-schaduw van Elstirs latere roeping als bloemenschilder. De schilder hield het jeugdwerk zorgvuldig voor zijn vrouw verborgen.

Reeds op jeugdige leeftijd was hij een vast bezoeker van het destijds allerminst uitmuntende salon Verdurin in Parijs. 'Monsieur Biche' of 'Monsieur Tiche', zoals hij daar werd genoemd, placht ellenlange grootsprakerige uiteenzettingen te houden over schilderkunst. Vroeg iemand hem naar zijn mening over een tentoonstelling, dan ontvlamde hij onmid-dellijk: "Ik ben erop toegelopen om te zien hoe dat gedaan was, ik heb er met mijn neus bovenop gezeten. Het is niet uit te maken of het met lijm, met robijn, met zeep, met brons, met zon of met poep is gemaakt! Het ruikt lekker, het stijgt je naar het hoofd, het beneemt je de adem, het bezorgt je rillingen en geen greintje kans om te weten te komen hoe het gemaakt is, dat is het betoverende, het duivelse, het wonderbaarlijke ervan: dat is het schaamteloze ervan". 'Tiche' zat ook nooit om een smakeloze grap verlegen. Zo had hij zich op een avond met een smoes bij de Verdurins verontschuldigd voor een diner om vervolgens, vermomd als maître d'hôtel, in de eetkamer te verschijnen en schunnigheden te fluisteren in het oor van barones Putbus. Later die avond liet hij een badkuip vol water het salon binnendragen, waaruit hij poedelnaakt en vloekend te voorschijn sprong. Bij een andere gelegenheid verschenen de gasten van het salon in door Elstir ontworpen, prachtig beschilderde kostuums van papier.

Mevrouw Verdurin spaarde geen enkele moeite om Elstirs artistieke carrière op de rails te zetten. Zo bestelde ze bij hem het portret van Dokter Cottard, een andere favoriete gast in haar salon. Ook in zijn latere artistieke demarches beweerde zij de beslissende hand te hebben gehad. Voordat Elstir als bloemenschilder tot de allergrootsten werd gerekend – groter zelfs dan Fantin-Latour – zou Mevrouw Verdurin zich geduldig hebben gekweten van de taak om hem de bloemen-soorten te leren onderscheiden en een boekje te schikken. Van zijn kant rekende Elstir Meneer Verdurin tot de weini-gen die zijn kunst echt naar waarde konden schatten. De schilder zou trouwens als enige treuren om zijn dood, ook al gingen beide mannen toen al jaren niet meer met elkaar om. Elstir had immers resoluut met het echtpaar gebroken na verwoede pogingen van Mevrouw Verdurin om tweedracht te zaaien tussen hem en zijn toekomstige echtgenote Gabrielle. Deze laatste trof niemand als bijzonder knap, maar uit Elstirs schilderijen blijkt overduidelijk dat ze zijn ideaal van Venetiaanse schoonheid belichaamde.

Elstirs vroege portretten waren behoorlijk vernieuwend. De toenmalige burgerij had niet veel op met zijn gewaagde kleurgebruik, ook Cottard en zijn vrouw niet. Het scheen hun toe dat de kunstenaar lukraak met verf gooide en wanneer ze al een vorm konden onderscheiden, vonden ze die lomp en onhandig weergegeven. Vreemd genoeg werd Elstir toch aangezocht om de hele familie Cottard op doek te vereeuwigen. Het familieportret zou later in het Musée du Luxembourg belanden. Ook de doeken die gravin de Guermantes had gekocht op aanraden van de joodse kunstkenner Swann, waaronder haar eigen portret *en rouge écrevisse*, werden door haar nicht, die ze voor niets had gekregen, aan dit museum te koop aangeboden.

Na zijn huwelijk trok Elstir zich grotendeels terug uit het openbare leven. Niet omdat hij zijn inzichten ongaarne met anderen deelde, maar bij gebrek aan goed gezelschap. Elstir was zeer intelligent, bovendien erudiet, en werkte hard. Door mevrouw Verdurin werd hij inmiddels voor een temperament-loze zwoeger met weinig talent versleten, maar in werkelijkheid deed zij alle moeite om de rijzende ster terug in haar salon te halen. Kunsttijdschriften gewaagden in die tijd van twee opeenvolgende stijlperiodes in Elstirs oeuvre: een my-thologische fase, gevolgd door een reeks werken die een Japanse invloed verraden. Pas daarna begon hij landschap-pen te schilderen en ook stillelevens: een bosje radijzen, een bundel asperges... In zijn atelier in het Normandische Balbec legde hij zich voornamelijk toe op zeezichten. In zijn rijpere werk scheen Elstir ernaar te streven abstractie te maken van de rede en de dingen weer te geven, niet zoals hij *wist* dat ze waren, maar getrouw aan de optische illusies waaruit elke eerste waarneming bestaat. Deze metaforische schilderwijze komt in de zeezichten tot uiting in de vervaging van het onderscheid tussen land en zee, zoals in zijn zicht op de haven van Carquethuit. De grote impressionist interesseerde zich niet alleen voor de natuur, ook paardenraces en *yachting* konden hem boeien: hij maakte schetsen van de hippodroom nabij Balbec en studies van knappe *yachtswomen*. Hij was een man met een veeleisende en uitgelezen smaak die de

grote couturiers kende en er heel eigen opvattingen op nahield over dameskleding en de inrichting van plezierboten. Reeds voor de Eerste Wereldoorlog was Elstir een gevierd kunstenaar geworden en voor zijn schilderijen werden duizeling-wekkende bedragen neergeteld. Bij de Duitse keizer viel zijn werk evenwel niet in de smaak: die had bevolen alle Elstirs uit de nationale musea te laten verwijderen. [CR]  
[Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, 1913-1927]

**ETHAL, Claudius** (°Groot-Brittannië - †Parijs, 16 mei 1899) Brits kunstschilder en verzamelaar. Eind 19de eeuw was Ethal de favoriete portretschilder van de Londense aristocra-tie; in mondaine kringen gold hij als *arbiter elegantiarum* en zijn reputatie reikte tot Parijs, Wenen en New York. Hij werd geïnspireerd door het werk van Hogarth, Reynolds, Goya, Rops, Burne-Jones, Knopff en Toorop, maar zijn grootste fascinatie gold Gustave Moreau. Met James Whistler en James Ensor onderhield hij persoonlijke betrekkingen. Hij bezat een rijke verzameling maskers, uitheemse vergiften, afrodisiaca en narcotica, en zijn besloten opiumfeesten wa-ren berucht in de artistieke society. Hij zocht het gezelschap van lesbiennes en pederasten, straatprostituees en crimine-len; de mooiste blikken vond hij in bedelaarsogen. Over hem werd gezegd dat hij "een neus had voor de zonde zoals een everzwijn voor truffels". Ethals decadente versie van het symbolisme mag karakteristiek heten voor het fin de siècle: kenmerkend in zijn portretten zijn het vernuftige gebruik van het clair-obscur en de morbide hang naar het ziekelijke, het sterfelijke, het verderfelijke.

In 1898, na een geruchtmakend proces, aangespannen door Lord Kerneby, ontvluchtte Ethal Londen en vestigde hij zich in Parijs. Op een portret van markiezin Eddy Kerneby had hij haar broze gratie willen accentueren door haar ziekelijkheid – ze leed aan tuberculose – enigszins te overdrijven. Lord Kerneby had geweigerd het portret te betalen en een aan-klacht tegen hem ingediend. Het proces moet echter ook worden gezien in het licht van tal van andere affaires die Ethals talent voor mystificatie hem her en der hadden opge-leverd: dankzij zijn welgestelde clientèle kon hij genieten van een vorm van straffeloosheid, die hij evenwel gebruikte om datzelfde clientèle te hekelen en te bespotten. De markie-zin van Clayvenore zou hij in zijn atelier in Windsor de stuipen op het lijf hebben gejaagd met een spookact – een reus en een dwerg die op het doek tot leven kwamen. Van barones Desrodes, die amfibieën verzamelde, zou hij een portret hebben gemaakt waarin ze, omringd door kikvorsachtigen, troonde als kikvorskoningin. En in zijn voorliefde voor kwijnend vlees zou hij er niet voor zijn teruggeedeind sommige van zijn modellen bloot te stellen aan een trage vergiftiging.

Nadat hij zich in Parijs had gevestigd, raakte Ethal in een artistieke impasse. Hij verklaarde dat hij een vorm van helderziendheid bezat die hem in elk mens onmiddellijk de overeenkomst met het dier ingaf, en dat hij te zeer leed onder zijn obsessie met het menselijk masker om nog portretten te kunnen maken. Hij schilderde vanaf dat moment uitsluitend landschappen. In 1899 won hij echter alsnog zijn rechtszaak tegen Lord Kerneby, die inmiddels na een veroordeling wegens overspel van zijn vrouw was gescheiden. Het portret werd toegewezen aan de stervende markiezin. Om haar te overtuigen het portret aan hem af te staan, hield Ethal haar in Nice tijdens haar laatste levensdagen gezelschap. Hij ver-wachte van het hernieuwde bezit van zijn schilderij een dermate hevige artistieke emotie, dat hij zijn creatieve im-passe zou kunnen doorbreken. Op 16 mei 1899 werd Claudius Ethal dood aangetroffen in zijn atelier, omringd door drie van zijn eigen schilderijen, waaronder het portret van mar-kiezin Eddy Kerneby, en een onafzienbare hoeveelheid leliën en hyacinten. De dood was ingetreden na inname van curare, afkomstig uit de holle smaragd van een van zijn ringen. Zelfmoord door vergiftiging, luidde de conclusie van de bevoegde instanties. In kranten werd nog enige tijd gespeculeerd over Ethals verhouding met de steenrijke her-tog De Fréneuse, alias Monsieur de Phocas, een bekend verzamelaar van edelstenen. Ethal was het laatste jaar van zijn leven veelvuldig in diens gezelschap gezien. De twee estheten deelden dezelfde hang naar verval en tijdens hun nachtelijke tochten langs de Parijse hollen van ontucht waren ze onafscheidelijk. Kort na Ethals dood verkocht De Fréneuse zijn bezittingen en ging op reis. Van hem is nooit meer iets vernomen. [RH]

[Jean Lorain, *Monsieur de Phocas*, 1901]

#### FAGEROLLES (actief in Parijs, tweede helft 19de eeuw)

Van alle plastische kunstenaars uit de 'bende' van Claude Lantier [zie deel 1 van de encyclopedie], was de schilder Fagerolles de enige die echt succes oogste. Dat was te danken aan drie factoren: het uitbuiten van Lantiërs picturale vondsten, de verkoopstrategieën van kunsthändler Naudet en de artikelen van de journalist Jory. *Un Déjeuner* bracht het Parijse publiek in verrukking, maar was niets meer dan een versuikerde versie van het Lantier-doek dat jaren voordien door datzelfde publiek werd beschimpt. Terwijl de meeste leden van de vriendenkring een miserabel bestaan leidden, bewoonde Fagerolles een statige woning – een perfecte replica van een renaissancehuis uit Bourges, volgestouwd met exotische rariteiten en snuisterijen. Toen Fagerolles in de jury voor het Salon zetelde, probeerde hij Lantier een 'wederdienst' te bewijzen door diens *Enfant mort* te laten selecteren, wat alleen lukte via de *charité*-procedure (het recht van elk jurylid om uit de afgewezen doeken één werk te 'redden'). Op die beschamende wijze kreeg een meester-werk van Lantier tenslotte toch nog een (overigens erg slechte) plaats op een officieel Salon. Fagerolles mocht dan al parasiteren op de vondsten van Lantier, zelf werd hij financieel leeggezogen door zijn maîtresse, wat hem uitein-delijk zou ruïneren. [JS]

[Émile Zola, *L'Oeuvre*, 1886]

#### FRANK (°omstreeks 1900, actief in Engeland en Italië)

Zoon van een adellijke Engelse kolonel. In de vroege ja-ren '20 studeerde Frank aan een Britse universiteit, waar hij bekend stond als een levendige, sterke en sportieve jongeman. Bij zijn medestudenten was hij geliefd, maar hij hield angstvallig verborgen wat hij alleen aan zijn zwakke, verlegen en heimelijk hartstochtelijke kamergenoot Simpson openbaarde: dat hij buitengewoon goed kon tekenen. Frank was altijd bereid tot zingen, zuipen en feesten, maar af en toe wilde hij zijn kamer niet uit en mocht niemand binnen. Alleen Simpson zag dan wat hij tijdens die twee of drie dagen van slechtgehumeerde afzondering schiep, verborg of vernietigde. Slechts één keer besprak hij zijn kunstopvatting met zijn vriend. "Ik voel," zei hij toen, "dat er in de kunst, vooral in de schilderkunst, iets vrouwelijks, iets ziekelijks zit, een sterke man onwaardig. Ik probeer tegen deze demon te vechten omdat ik weet dat hij mensen te gronde kan richten. Als ik er volledig voor zou wichten, wacht mij in plaats van een rustig en ordelijk bestaan met een bepaalde hoeveelheid verdriet en een bepaalde hoeveelheid vreugde, met die precieze regels die elk spel behoeft om zijn aantrek-kelijkheid niet te verliezen, een constante chaos, tumult, God weet wat. Ik zal tot mijn dood gekweld worden, ik zal zo worden als die ongelukkigen die ik in Chelsea ben tegenge-komen, die ijdele, langharige gekken in fluwelen jasjes, overspannen, zwak, alleen verzot op hun kleverige palet..." Tijdens zijn studententijd werd Frank verliefd op Maureen McGore, de jonge, donkerharige en zorgeloos vrolijke echtgenote van een oude kunstkenner en restaurateur van oude schilderijen. Zonder zijn vader hierin te kennen, trok Frank het echtpaar McGore een maand lang achterna naar Italië. In Rome schilderde hij zo zijn enige bekende meesterwerk, een imitatie van een vrouwenportret van de 16de-eeuwse schil-der Sebastiano Luciani (ook bekend als Fra Sebastiano del Piombo). Luciani's doek beeldt een Venetiaanse schone af, half van opzij geschilderd tegen een warme zwarte achter-grond. De jonge vrouw in het vervalste portret vertoonde echter een merkwaardige gelijkenis met Maureen McGore – de imitatie werd overigens gemaakt met medeweten van de oude meneer McGore, die onder de indruk was gekomen van Franks talent en erin toestemde om de helft van het verkoop-bedrag aan hem door te betalen. Omdat de vader van Frank kort tevoren in een hartstocht voor schilderijen was ont-brand, slaagde McGore erin het vrouwenportret als een echte Luciani en tegen een uiterst weelderig bedrag aan hem te verkopen. Toen de kolonel in de gaten kreeg dat zich een overspelige relatie tussen zijn zoon en Maureen McGore aan het ontwikkelen was en die zoon in de waan verkeerde dat hij door zijn vriend Simpson verkleit was, wreekte Frank zich door 's nachts op het schilderij een schets van Simpson in weinig flatterende houding toe te voegen. De volgende ochtend bleek hij met Maureen McGore naar onbekende oorden vertrokken. Zijn vader, die hem er kort tevoren nog van beschuldigd had zichzelf als een genie of zelfs als een futurist te zien, zou bij het achterhalen van de waarheid vol trots op zijn voortvluchtige nazaat geweest zijn. Aangenomen mag worden dat het merkwaardige schilderij zich nog steeds in familiebezit bevindt. [BE]  
[Vladimir Nabokov, *Venetsianka (La Veneziana)*, 1924]

#### FRESCOBALDI, Prospero (bijgenaamd: Ardinghella) (°Firenze, omstreeks 1550 - †na 1578)

Florentijns schilder uit de tweede helft van de 16de eeuw. Afstammeling van de adellijke huizen Frescobaldi en Albizzi. Leerling van Giorgio Vasari. Verliet al vroeg zijn vaderstad voor Venetië, waar hij de werken bestudeerde van Titiaan, en bevriend raakte met Paolo Veronese. Naar eigen zeggen zocht Ardinghella zijn toevlucht tot de lagunestad om zich "na de Toscaanse skeletten aan het Venetiaanse vlees te wijden". Hij verdedigde de koloristische visie van de Venetianen, en zette zich af tegen het Florentijnse primaat van tekening en vorm. "Het tekenen is slechts een noodzake-lijk kwaad, de kleur het doel, begin en einde van de kunst," beweerde de jonge schilder. Hij vond bovendien dat het levende met al zijn subtiele, gemengde tinten en zijn tanende omtrekken, niet met een lijn kon worden gevat. Ardinghella maakte in Venetië talloze studies van meisjeskoppen, badende, lopende en stoeiende knaapjes, en studies van licha-men, ruggen, dijen en benen. Weinig daarvan was met gewaden bekleed, wat overeenkwam met Ardinghella's idee dat de kunst in de voorstelling van het naakt haar hoogste triomfen vierde.

Ardinghella was nauw bevriend met Benedikt, een Venetiaan die door de schilder ooit uit het lagunewater was gered. Samen trokken ze naar Sirmio bij het Gardameer, waar de schilder voor de moeder van zijn vriend een *Rust tijdens de vlucht naar Egypte* schilderde, zijn eerste werk in opdracht. Blijkbaar verenigde dit werk zo weergaloos hemelse schoonheid en zinnelijke vervoering, dat Benedikt het religieuze thema erbij vergat, en de Mariafiguur omschreef als een verrukkelijke jonkvrouw die haar *eerste* kind in handen hield. In Sirmio begon Ardinghella ook aan de portretten van Cecilia, met wie hij een geheime verhouding had, en haar verloofde Mark Anton G. Voor Cecilia beperkte de schilder zich tot summier tekenwerk, hij begon terstond te schilderen, en kwam spoedig tot een portret dat zinsvervoering paarde aan psychologische diepgang, en uitmuntte door een buiten-gewone levendigheid. Het portret van Mark Anton bleef onvoltooid. Ardinghella kwam tot de ontdekking dat de man verantwoordelijk was voor de moord op zijn vader, voltrok op de dag van diens huwelijk de bloedwraak, en vluchtte richting Genua.

Ardinghella hield al op jonge leeftijd op te schilderen. Hij raakte ervan overtuigd dat – ondanks zijn bewondering voor Titiaan, Veronese en later ook Rafael – het eigenlijke 'kern-leven' van de kunst voorbij was: dat liep namelijk van Pericles tot de dood van Alexander de Grote. "Wij zijn zo ver van de natuur en de ware kunst afgeweken," zo klaagde hij,



“dat we een geklede mens al mooier vinden dan een naakte”. Ardinghello verafschuwde de ‘gotische moraal’ van zijn tijd, die de universele wet van de liefde uit het oog verloor, de edele driften van de mens betuugde, en de volmaaktheid van het menselijk naakt uit het zicht verdreef. Bij de oude Grieken daarentegen zag hij de vrije, zinnelijke schoonheid triomferen in de naaktcultuur van de gymnasia, in de liefde en in de kunst. “In de tijd dat de mensen het meest leefden en genoten, was de kunst het grootst,” zo wist Ardinghello, waarmee hij uiteraard op de antieke tijd doelde. Waar lust en leven niet vrij konden vloeien, moest de kunst wel achterop raken.

Ardinghello manifesteerde zich na zijn korte artistieke carrière nog op tal van andere domeinen. Hij dichtte en zong, begeleidde zijn gezangen op citer, en speelde uitstekend luit en gitaar. Herhaalde malen muntte hij uit door heldendaden en sportieve prestaties. Na de dood in 1574 van Cosimo I, groothertog van Toscane, trad hij op als architect en verantwoordelijke voor kunstaankopen onder Francesco I de Medici. Hij hield zich bezig met de inrichting van de Uffizi en drukte zelfs zijn – vrij revolutionaire – stempel op het Florentijnse beleid inzake cultuur, sport en onderwijs. Zijn dionysische levensfilosofie zou Ardinghello vormgeven in de oprichting van een utopische staat op de Griekse ‘gelukzalige eilanden’ Paros en Naxos, samen met jonge dappere Romeinen, bloeiende Romeinse schoonheden – waaronder zijn geliefde Fiordimona, een “virtuose in de kunst van de liefde” – en kunstenaars. Theoretisch steunde dit rijk der zinnen op een exuberante mix van natuurreligie en antieke filosofie. In de praktijk heerste vrije liefde, gemeenschap van goederen, een elitaire democratie en een beperkte vorm van emancipatie in de politieke besluitvorming. Net zoals van Ardinghello's werk zijn van dit neogriekse paradijs geen sporen overgebleven. [DP]  
[Wilhelm Heinse, *Ardinghello und die glückseligen Inseln*, 1977]

#### GACOUNGOL, Pélopidas-Anacharsis (actief in Frankrijk - †1880)

Frans kunstenaar. Behalve als schilder was hij actief als beeldhouwer, tekenaar, dichter, musicus en criticus. Hij illustreerde de fabels van La Fontaine op doek en in basreliefs, en droeg satirische tekeningen bij aan verscheidene periodieken. Hij was de uitvinder van de Milesiaanse buste: het konterfeitsel van een illustere persoon in marmer of brons, afgebeeld van kruin tot navel maar zonder armen, hetgeen volgens hem het portret een hooghartig-koele uitstraling gaf. Ondanks zijn hooggestemde kunstenaarsidealen – “Ik behoor tot geen andere school dan de mijne. Mijn ambitie is om Pélopidas Gacougnol te zijn, en geen ander” – beschouwde hij zichzelf als een “grote mislukte kunstenaar”. Hij verspilde zijn talenten door de versnippering van zijn activiteiten en door de nimmer aflatende ontplooiing van een onstuitbare fantasie. Toch bleef hij niet verstoken van succes. Hij was een allemansvriend, die in zijn atelier regelmatig soirées organiseerde waar een zeer verscheiden gezelschap bijeenkwam, onder wie de schilder Lazare Druide, de naturalistische romanschrijver Folantin, de katholieke pamfletschrijver Marchenoir en de miniaturist Léopold [zie ald.]. In 1879 nam hij de jonge Clothilde Maréchal aan als model voor een doek van de Heilige Filomena omringd door bloedorstige leeuwen. Zijn verzoek aan Clothilde zich te ontkleden, lokte tranen uit. Clothilde, dochter van een ex-prostitutuee, gedwongen om het huis te delen met haar kwelzieke moeder en haar beestachtige pleegvader, was ondanks haar ontberingen en beproevingen een zuivere ziel gebleven. Haar beschroomdheid raakte bij Gacougnol de gevoelige snaar van de naastenliefde. Hij ontfermde zich over haar, kocht voor haar een kleine uitzet, installeerde haar in een pension, zich niets aantrekkend van het al snel verspreide gerucht over hun illegitieme betrekkingen. Clothilde, wier lijden werd overvleugeld door een vrome aspiratie naar de verlossing die in Jezus Christus is, werd weldra onmisbaar voor de oude vrijgezel – niet langer als model, maar als gezelschapsdame. De gelukkige wending in zijn leven was van korte duur. Nadat Clothildes duivelse moeder haar dochter valselijk bij haar sterfbed had ontboden, in de hoop haar enige pecunia af te troggen, besloot Gacougnol ter plekke orde op zaken te stellen. Hij stierf onder het moordende mes van Clothildes pleegvader. Clothilde, die kort nadien trouwde met Léopold, verzorgde liefdevol Gacougnols graf. [RH]  
[Léon Bloy, *La Femme pauvre*, 1897]

#### GALLENS, Geerten (°België, vooral actief in de jaren '30-'40 van de 20ste eeuw)

Belgisch kunstenaar. Werkzaam en woonachtig in het schilderachtige Wierebeke in de Vlaamse Ardennen, alwaar hij ook zijn café Schampavie uitbaatte. Gallens is misschien in de eerste plaats bekend om zijn onverbloemde uitspraken. Zo beweerde hij dat het moderne “alleen maar modieuze zotternij” had bijgebracht. Constant Permeke nam volgens hem “een vaagborstel en een emmer stont en smeerde dat uit”, Frits Van den Berghe zou “gedrochten op doek hebben gefrummeld, erger dan Picasso: mensapen, negers en monsters met ogen en neuzen door elkaar”. Gust De Smet dan weer “schilderde aangezichten als blote achtersten”. Zijn oordelen werden door de leden van onder andere het VNV, NSJV, de Dietse Meisjesscharen, Jong Dinaso, tijdens hun bezoek aan zijn atelier, op veel gelach en sympathie onthaald. Volgens Gallens was het hem vooral te doen de jeugd van Vlaanderen zijn gedacht te laten zeggen. Ook zijn schilderwerk verdient enige aandacht. Gallens koos radicaal voor de traditie. Vanuit zijn atelier, dat met wijde ramen een magistrale aanblik bood op het Zuid-Oostvlaamse heuvelslandschap en het zo belangrijke noorderlicht binnenliet, borstelde hij voornamelijk sneeuwlandschappen met de felrode lucht van de ondergaande zon. Gallens werkte zeer

precies en vaak met eenvoudige middelen. Met een lucifer streek hij een klompje verf uit tot een loepzuiver boompje. “Met de simpelste middelen komt ge het verst,” placht hij te zeggen, “als ge uw stiel kent, welteverstaan!” Ten onrechte werd weleens beweerd dat Gallens meer waardering genoot in het buitenland dan in Vlaanderen. Het dagblad *Ons Volk* drukte meerdere malen werk van hem af, altijd in vier kleuren, en volgens *De Gentenaar* bracht zijn werk “een stille ontroering” teweeg. De kunstcriticus Marnix de Puydt – ‘de Prins der West-Vlaamse Letteren’ – was de trotse bezitter van een van Gallens’ sneeuwlandschappen. [BM]  
[Hugo Claus, *Het verdriet van België*, 1983]

#### GEYERSTEIN, Paco (°Mährisch-Ostrau, 1894 - actief in Frankrijk)

Werd geboren in Mährisch-Ostrau, destijds Oostenrijk, uit een opperjachtmeester en een zigeunerin. Begon op zijn vierde jaar te tekenen. In de Eerste Wereldoorlog vocht hij noodgedwongen aan Duitse zijde. Een zware verwonding aan het rechterbeen maakte hem blijvend invalide. Vestigde zich nadien in de Montparnassewijk in Parijs, waar hij leefde van roggebrood en witte bonen in blik. De kunst die hij daar ontwikkelde, stond in rechtstreeks verband met zijn fysieke toestand. De trillingen van zijn steeds vermagerende lichaam plantten zich voort in de zwarte tekens die hij met Oostindische inkt op wit lompenpapier sabelde. Of die hij, als hij geld had, met de burijn in een koperplaat kerfde. In de Tweede Wereldoorlog nam hij opnieuw dienst, maar nu bij de Fransen, als cartograaf. Zijn hekel aan trappen deed het hem vertikken bij bomalarm de schuilkelder op te zoeken: een vliegtuigbom rukte zo zijn linkerbeen af. Maar dit offer, door hem gebracht aan zijn nieuwe vaderland waar hij begrip had gevonden voor zijn kunst, maakte een overweldigende blijheid in hem los. Sindsdien werkte hij in kleur, op hagelwitte panelen.

Geyerstein was actief tot op zeer hoge leeftijd. Hoewel hij het oorspronkelijk karakter van zijn werk altijd trouw bleef, verpakte hij zijn kunstzinnige bezigheden tijdens zijn laatste levensjaren als onverschillige happenings. Op zijn landgoed in Zuid-Frankrijk, tijdens jaarlijkse demonstraties in aanwezigheid van de pers, dirigeerde hij vanuit zijn rolstoel naakte meisjes en efebene met witte broeken in een orgiastisch verballet. Uitgenodigde perslui trokken in toenemende mate de geestelijke vermogens van de steenrijke kunstenaar in twijfel, maar bleven wel komen ieder jaar. De sterfdatum van Paco Geyerstein werd nooit bekendgemaakt. [BM]  
[Willem Frederik Hermans, *Geyersteins dynamiek*, 1982]

#### GLOVER, Blanche (†Putney (Engeland), 26 juni 1860)

Britse schilderes en graveuse. Bekend geworden door de houtgravures die ze maakte bij de verhalen van de Britse schrijfster en dichteres Christabel LaMotte: *Tales for Innocents*, *Tales told in November* en *Orisons*. Glover ontmoette LaMotte bij een lezing van Ruskin waar bleek dat ze hun liefde voor literatuur en kunst gemeen hadden. De ontmoeting met LaMotte behoevde Glover voor een leven als gouvernante. Ze betrokken samen een huis aan de Mount Ararat Road in Richmond, Surrey. De literatuurwetenschappers Leonora Stern en Maud Bailey tonen in hun werk aan dat een lesbische relatie tussen Glover en LaMotte niet uitgesloten kan worden. In ieder geval leidde hun vriendschap tot een vruchtbare artistieke samenwerking waar een abrupt einde aan kwam door de affaire die LaMotte begon met de (getrouwde) dichter Randolph Henry Ash. Uit Glovers dagboek blijkt dat ze zich bewust was van de dreiging die Ash voor haar betekende: “Dus nu hebben wij een gluurder. Er sluipert een snuffelend wezen om ons kleine toevluchtsoord. Dat aan de luiken rammelt en bij de deur snuift en blaast”. Glovers leven eindigde dramatisch. Ze had schulden, slaagde er niet in haar werk te verkopen en moest erkennen dat haar kunstzinnige samenwerking met LaMotte geen toekomst had. Op 26 juni 1860 sprong ze van de brug bij Putney, haar jas verward met stenen. Ze liet LaMotte 27 schilderijen na waaronder *Christabel voor Heer Leoline* en *Merlijn en Viviane*. LaMotte over het laatste in een brief aan Ash: “Wij hebben hoge verwachtingen van dit werk – ‘t is een en al versluisde suggestie en intensiteit”. Glover was zelf niet helemaal tevreden over de kwaliteit van het doek: “Wat brengt ons er toch toe om lieflijk te willen maken wat Brute Kracht moet uitdrukken. [...] Ik schilder zo dun, alsof mijn werk onverlicht gebrandschilderd glas was, dat een stroom licht van achter en uit de verte nodig heeft om het tot leven te brengen, maar er is geen achterkant, geen verte. Ik zou KRACHT willen bezitten”. De schilderijen zijn verdwenen. Al wat er van Glover rest, zijn haar illustraties, haar dagboek en een afscheidsbrief (in de collectie van de Women's Archive, Lincoln Library, Lincoln University, Engeland). [CF]  
[A.S. Byatt, *Possession*, 1990]

#### GREGORY, Dan (geboren: Dan Gregorian) (°Moskou, rond 1890 - †Sidi Barrani (Egypte), omstreeks 7 december 1940)

Amerikaans tekenaar van Armeense afkomst. Werd als zwervertje van de Moskovische straat geplukt door de vrouw van Beskoednikov, de oppergraveur van de Russische Munt, die hem vanaf zijn tiende levensjaar opleidde tot tekenaar. Op zijn vijftiende was iedereen ervan overtuigd dat Gregorian een genie was, maar Beskoednikov wilde hem pas tot gezelschap promoveren als hij zou slagen in een onmogelijke opdracht: de namaak van een één-roebel-biljet dat zelfs door marktkooplieden niet van een echt te onderscheiden zou zijn. Na talloze pogingen die Beskoednikov bestrafte met verscheuring, slaagde Gregorian erin de oppergraveur te bedotten. Gregorian pocht dat hij een doos sigaren met een vals biljet had betaald. Toen Beskoednikov hem om een echt biljet vroeg om de bedrogen sigarenhandelaar te vergoeden, overhandigde Gregorian hem het nagemaakte biljet dat

Beskoednikov argeloos inruilde tegen... een echte roebel. Gregorians respect voor Beskoednikov was verdwenen en hij werd gezelschap bij een andere meestergraveur en zeefdrukker die schouwburgaffiches en illustraties voor kinderboeken maakte. In 1907 emigreerde hij naar Amerika, waar hij zijn naam veranderde in Gregory, en waarschijnlijk de best betaalde tekenaar in de geschiedenis van de Verenigde Staten werd. Hij illustreerde alle belangrijke kinder- en jeugdboeken, van *Robinson Crusoe*, via *Hiawatha*, tot *Gullivers reizen*, en bezorgde tekeningen aan alle belangrijke tijdschriften van zijn tijd, waaronder *Liberty*. Gregory had een bloeiend atelier aan de 48ste East Street, waar hij in 1933, op aanraden van zijn minnares Marilee Kemp, de jongeman Rabo Karabekian [zie ald.] in dienst nam. Zoals Gregorian van Beskoednikov de opdracht kreeg om een bankbiljet na te maken, zo droeg Gregory Karabekian op om een levensecht schilderij van zijn atelier te maken. Gregory's motto luidde dan ook: “Geef alles precies weer zoals het echt is”. Maar ook: “De keizer heeft geen kleren aan”, als iemand zich waarderend uitliet over moderne kunst. Gregory's misprijzen voor moderne kunst ging hand in hand met zijn vurige bewondering voor de Italiaanse dictator Mussolini. Samen met Marilee Kemp en Fred Jones, zijn trouwste assistent, trok Gregory naar Italië waar ze door Mussolini als helden werden ingehaald. Gregory en Jones kregen van de Duce zelfs de toelating om in Italiaans legeruniform mee te vechten en de Italiaanse krijgsvieringen op doek te vereeuwigen. Beiden stierven omstreeks 7 december 1940 door een Britse kogel bij Sidi Barrani (Egypte). In Lubbock (Texas) bevindt zich een privémuseum dat geheel gewijd is aan Gregory's kunst. [KB]  
[Kurt Vonnegut, *Bluebeard*, 1987]

#### GWYON, Wyatt (°1916, Berlin (Connecticut))

Amerikaans kunstenaar en vervalser. Zoon van een predikant. Nauwelijks vier jaar oud stierf Wyatts moeder aan de gevolgen van een verkeerd behandelde appendicitis tijdens een bootreis van Boston naar Spanje. Zijn calvinistische tante May Gwyon ontfermde zich over de jonge Wyatt. Zij gaf hem een streng religieuze opvoeding en probeerde zijn ontluikende artistieke talenten te fnuiken. In zijn late jeugd werd hij getroffen door een zware ziekte, en tijdens de maandenlange herstelperiode begon hij te schilderen. Hij werkte onder meer aan een kopie van Jeroen Bosch' *De zeven hoofdzonden*, dat zijn vader uit Spanje had meegebracht, en begon theologie te studeren. Na een jaar brak Gwyon zijn studies af om naar Europa te reizen en er de kunst te bestuderen. Om de reis te financieren had hij zijn Boschkopie voltooid en het origineel verpakt. In München studeerde hij kunstgeschiedenis bij Koppel, die – zoals later werd onthuld – een doek van hem verkocht als een herontdekte Memling. Gwyon reisde door naar Parijs waar hij werd ontdekt door de bekende kunstcriticus Crémier, die enthousiaste kritieken over zijn eerste tentoonstelling wilde schrijven op voorwaarde dat hij tien procent van de verkoopprijs kreeg. Gwyon weigerde, kreeg zeer negatieve recensies en besloot de kunstwereld de rug toe te keren. Eind jaren '40 keerde hij naar de Verenigde Staten terug, huwde en ging in New York aan de slag als tekenaar-ontwerper en restaurateur. Zowel zijn baan als zijn huwelijk gaf hij daarna op. Gwyon besloot schilderijen te gaan vervalsen in opdracht van de New Yorkse kunsthandelaar Reckall Brown. Recent onderzoek heeft onthuld dat Brown nauw heeft samengewerkt met de befaamde criticus Basil Valentine: door Brown bestelde vervalsingen werden in Valentines artikels eerst uitvoerig betwijfeld en enkele maanden later schoorvoetend voor authentiek verklaard. In hun opdracht begon Gwyon aan vervalsingen in de stijl van onder meer Hubert van Eyck, Dirk Bouts en Hugo van der Goes. Daarnaast voltooide hij een in zijn jeugd begonnen portret van zijn moeder Camilla, waarvoor de schizofrene dichteres Esmé poseerde. Hij verwerkte het portret in een *Stabat Mater* en gedeeltelijk ook in *Dood van de Maagd*, dat door de enthousiaste kunstwereld werd toegeschreven aan Van der Goes. Na een mentale ineenstorting verbrandde Gwyon zijn *Stabat Mater*. Pogingen om de praktijken van Brown en Valentine aan het licht te brengen mislukten. Tijdens een tumultueus kerstfeestje in 1949 overleed Reckall Brown na een dronken val van een trap en bracht Gwyon Valentine ernstige messteken toe. Op dezelfde dag werd zijn vader in een inrichting opgesloten nadat hij een dienst ter ere van de god Mithras had opgedragen. Sindsdien ontbreekt van Gwyon elk spoor. Volgens een stevig gedocumenteerde hypothese is hij onder de naam



Hieronymus Bosch? - Wyatt Gwyon?

De zeven hoofdzonden, 16de eeuw? - 20ste eeuw?

Stephan Asche naar Europa gereisd. Na een verblijf in Madrid en Noord-Afrika zou hij een tijdlang als restaurateur in het franciscaner klooster Real Monasterio de Nuestra Senora de la Otra vez hebben gewerkt. [EB]  
[William Gaddis, *The Recognitions*, 1955]

**HALLWARD, Basil (actief in Londen, tweede helft 19de eeuw)**

Brits schilder, die behoorde tot en schilderde voor de mondaine Londense kringen, waar frivoliteit en oppervlakkigheid hoogtij vierden. Ook Hallward liet zich niet onbetuigd. Zo was hij van mening "dat in de wereldgeschiedenis slechts twee soorten perioden echt van belang zijn: het verschijnen van een nieuw medium in de kunst, en de opkomst van een nieuwe persoonlijkheid, ook in de kunst". Als voorbeelden gaf hij, respectievelijk, de olieverftechniek en zijn impact op de schilderkunst, en het gezicht van Antinous en zijn invloed op de hellenistische beeldhouwkunst. Dit laatste voorbeeld maakt meteen duidelijk dat de persoonlijkheid van het model hem dierbaarder was dan die van de kunstenaar.

Het ideale model vond Hallward in de onschuldige jongeman Dorian Gray, die bereid was voor hem te poseren voor een levensgroot portret. Toen Lord Henry ('Harry') Wootton een bezoek bracht aan het atelier op het moment dat Hallward de laatste hand legde aan het meesterwerk, werd de relatie tussen schilder en model zwaar op de proef gesteld. Wootton, een dandy die een immorele levenskunst propageerde, trachtte de jongen te vergifigen met zijn decadente ideeën: door hem opgestookt riep Gray uit dat hij er zijn ziel voor veul had om altijd even ongerept mooi en jeugdig te blijven als Hallwards kunstwerk.

Wootton stelde dat een echte kunstenaar gedoemd is om als persoon oninteressant te blijven. Wie al zijn talent in zijn oeuvre steekt, redeneerde hij, houdt er geen meer over om te schitteren in het society-leven. De 'saai' Hallward verloor de greep op het model van wie zijn kunstenaarschap afhing, en Gray begaf zich resoluut op het pad van het kwaad, met Lord Wootton als elegante mentor.

Nadat het schilderij voltooid was, kwam het in het bezit van de geportretteerde, en Gray's verzuchting werd werkelijkheid: hij constateerde dat elke wandaad van hem het portret lelijker maakte, terwijl hijzelf even knap en jeugdig bleef. Kunstwerk en model hadden blijkbaar hun zijnsvorm uitgewisseld. Jaren later wilde Hallward het *Portret van Dorian Gray* opnemen in zijn Parijse retrospectieve, maar de bruikleen werd geweigerd. Nog later kwam de kunstenaar Gray rekenschap vragen omtrent zijn kwalijke reputatie. Hallward geloofde immers niet dat een edel uiterlijk met een slechte inborst kon samengaan. (Nog maar net tevoren had hij de portretopdracht geweigerd van een man wiens vingers hem tegenstonden: zo iemand kon geen goed mens zijn!) Gray antwoordde hem sarcastisch dat hij de schilder zijn 'ziel' zou tonen en troonde hem mee naar de geheime kamer waar zijn portret zich bevond. In het afzichtelijke schilderij dat Hallward

toen te zien kreeg, herkende hij zowel het model als zijn hoogsteigen penseelstreek. De onthulling werd de kunstenaar echter fataal: Gray maakte hem af met een mes. Toen hij ook de allerlaatste getuige uit de weg wilde ruimen - de beeltenis van zijn eigen, wegtrottende zelf - en het doek doorboorde, vond er een omgekeerde metamorfose plaats. Lichaam en kunstwerk ruilden nogmaals hun zijnsvorm, en onder het schitterende portret lag nu het lijk van een afzichtelijk individu. [JS]  
[Oscar Wilde, *The picture of Dorian Gray*, 1891]

**HARPER, Bos (°Nederland, 1950 - †Haarlem, februari 1997)**  
Nederlands kunstschilder van voornamelijk figuratief werk. Lange tijd woonachtig en werkzaam in Amsterdam. Enkel over het laatste decennium van Harpers carrière beschikken we over gedetailleerde informatie. Hij stelde omstreeks 1987 tentoon in een galerie in Osnabrück, waarbij een bescheiden catalogus gepubliceerd werd met een tekst van kunstcritica Tilly Rouen. Onder druk van zijn galerist aanvaardde Harper haar bijdrage waarin zij onder meer betoogde dat in zijn "schilderkunstige concept figuratieve elementen louter in een beeldimmanente samenhang worden gebruikt, zonder die toe te staan in een vertellende functie naar buiten te treden". Nadien ontdekte Harpers echtgenote dat Rouen voor haar bijdrage enkele passages had geplagieerd uit een Lüpertz-catalogus. Harpers reactie bestond erin om een door hem vervaardigd portret van Tilly Rouen te overschilderen en het nieuwe werk de titel te geven *Landschap voor Rouen - dithyrambisch*. Aan Rouen zond hij foto's van beide versies van het doek, samen met de gewraakte passages uit de Lüpertz-catalogus.

In 1988 maakte Harper een zelfportret in pastel op Ingrespapier. Uit dit portret spreekt een melancholieke somberheid die mogelijk in verband staat met het uitblijven van erkenning. Eenzelfde zwaarmoedige stemming blijkt uit het schilderij van een oude man die op een groot leeg strand heel aandachtig naar iets minuscuuls staat te kijken. Enkele jaren later stelde hij tentoon in Luxemburg. Op de uitnodiging stond het werk *Eendere hellen* afgebeeld. *Eendere hellen*, een acrylschilderij van 1 op 1,3 meter, is een soort collageachtige compositie. De voorstelling gaat terug op een zware huisbrand waarvan de Harpers getuige waren. Daarna volgden nog de zogenaamde *Abri's*, en een serie werken die Harper omschreef als 'landschapsconglomeraten' en die hij vermoedelijk tentoonstelde in een galerie in het Oost-Vlaamse Assenede. In 1997 pleegde Bos Harper zelfmoord. Enkele maanden later legde een fel uitslaande brand Harpers woning en atelier in de as, waarbij alle schilderijen en andere werken verloren gingen en ook zijn weduwe, Josine Wiener, het leven liet.

Waarschijnlijk is alles wat Bos Harper ooit gecreëerd heeft, voorgoed verloren. De galeries in Osnabrück en Luxemburg bestaan niet meer, en de galerie in Assenede heeft geen enkel werk van hem kunnen verkopen. Van zijn artistieke bezigheid resten slechts zes amateuristische dia's, die Wiener kort voor haar dood overhandigde aan een dichter die een interview van haar afnam en een kortstondige relatie met haar had. Het is onduidelijk of de werken op grond daarvan gereconstrueerd kunnen worden. [KB]

[Huub Beurskens, *Eendere hellen. Een vraaggesprek met gevolgen*, 1997]



Basil Hallward

Portret van Dorian Gray, tweede helft 19de eeuw



Bos Harper

Portret van Tilly Rouen, midden jaren '80

**HILDA (°New England (Verenigde Staten), actief in Rome in de jaren '50 van de 19de eeuw)**

Deze enkel onder haar voornaam bekende kunstenaar legde reeds als kind een groot talent voor de beeldende kunst aan de dag. Eenmaal volwassen verliet ze de Verenigde Staten en

vestigde ze zich in Rome. Hilda's bijkans religieuze verering voor Rafael en Guido Reni kwam de ontwikkeling van een eigen stijl niet ten goede. Roem oogstte ze daarentegen als kopiïste. Haar kopieën zouden het tegendeel van mechanisch zijn geweest: Hilda, zo oordeelden haar tijdgenoten, kon de ziel van de oude meesters in haar kopieën vangen. Ze schilderde overigens meestal geen volledige werken na, maar fragmenten. Het was haar gewoonte om "een groots, nobel en verrijnd deel uit te kiezen, waarin de ziel en essentie van het schilderij culmineerden". Nadat ze getuige was geweest van een moord waarvoor ze haar collega en hartsvriendin Miriam Schaefer [zie ald.] medeverantwoordelijk achtte, raakte de tamelijk wereldvreemde en naïeve Hilda in een diepe geestelijke crisis, waarin ze (een afstammeling van strenge Puriteinen) maar amper de lokroep van de katholieke kerk kon weerstaan. De musea van Rome leken haar in die toestand leeg en zinloos te zijn. Haar geloof in de oude meesters taande. Slechts enkele kunstenaars, zoals Fra Angelico, hadden voor haar nog bestaansrecht. Nadat ze enigszins van deze crisis was hersteld, gaf Hilda het jawoord aan de beeldhouwer Kenyon [zie ald.]. Beiden keerden daarop naar de Verenigde Staten terug en niets werd meer van hen vernomen. [SL]

[Nathaniel Hawthorne, *The Marble Faun*, 1860]

**HUDSON, Roderick (°Virginia, omstreeks 1840 - †Zwitserse Alpen, omstreeks 1872)**

Amerikaans beeldhouwer. Autodidact. Ontdekt door een miljonair, die hem deels als mecenas, deels uit behoefte aan gezelschap, deels bij wijze van speculatieve investering, patroneerde en naar Europa uitnodigde. Volgens vrienden-kunstenaars teerde Hudson te veel op opwellingen van inspiratie, zodat hij niet leerde de muze in zichzelf te ontwikkelen. Na een existentiële crisis raakte hij een tijdje op de dool en vergokte hij zijn geld in Baden-Baden. In zijn latere werk poogde hij niet langer op de inspiratie te rekenen, maar de ontgoocheling over zichzelf was zo groot dat hij ten prooi viel aan buien van neerslachtigheid en tijdens een storm in de Alpen (waarschijnlijk vrijwillig) de dood vond.

Werken: *Thirst* (zijn eerste beeldje, waardoor hij werd ontdekt), *Adam* (het eerste beeld dat hij in Rome maakte, dat als zijn beste werk wordt beschouwd), *Eva* (niet afgewerkte pendant van het voornoemde beeld), *Buste van de prinses Casamassima als een jong meisje* (de afwijzing door deze dame droeg bij tot zijn geestelijke crisis), en *Buste van mevrouw Hudson* (waarschijnlijk zijn laatste beeld). [SH]

[Henry James, *Roderick Hudson*, 1875]

**HUTTING, Franz (actief in de jaren '50/'70 van de 20ste eeuw)**

Frans kunstenaar, die vele stijlen beoefende. Verwierf bekendheid met zijn schilderijen uit de 'période brouillard': kopieën van beroemde schilderijen (da Vinci's *Mona Lisa*, Manets *Le déjeuner sur l'herbe*) waarover hij een grijze mistlaag aanbracht die de voorstelling bijna aan het zicht onttrekt. De vernissage van deze werken in een Parijse galerie in het jaar 1960 werd opgeluisterd door kunstmatige mist, die door de aanwezige rokers nog werd versterkt. Hutting was zo verstandig de helft van de 'brouillards' niet onmiddellijk te verkopen, waarvan hij profiteerde toen verzamelaars er later grote bedragen voor over bleken te hebben. In de jaren '60 stortte Hutting zich onder meer op de 'mineral art', in het kader waarvan hij een barricade uit de rue Gay-Lussac signeerde en aan een urbanist uit Illinois verkocht. In de jaren '70 bereikte hij het hoogtepunt van zijn roem - ook in New York, waar hij een van zijn ateliers had. Hij was in deze jaren net als Warhol actief als society-portrettist, zij het op een heel andere manier. In exact twee jaar schilderde hij een reeks van 24 'portraits imaginaires', waarbij hij niet simpelweg het uiterlijk van de opdrachtgever naschilderde maar deze als 'structureel model' gebruikte. De naam en het beroep van de opdrachtgever onderwierp Hutting aan diverse linguïstische en numerieke procédés, hetgeen esoterische composities opleverde als *Jules Barnavaux se repent de ne pas avoir tenu compte du double avis exposé dans les W.-C. du ministère*. Hoewel zij hem financieel geen windeieren legden, leek Hutting met deze werken het contact met de actuele ontwikkelingen volledig te zijn kwijtgeraakt. De kunstwereld zwijgt hem sindsdien dood. [SL]

[Georges Perec, *La vie mode d'emploi*, 1978]

**IZAK (°Nederland, actief in de 20ste eeuw)**

Naast een niet onverdienstelijk schilder, ook een begaafd prater. Zijn meesterwerk was ongetwijfeld *De machteloze berenjager*, een doek waarop hij de aftakeling, dood en begraving van zijn vader met verve en uitermate dwingend en gedetailleerd wist te verbeelden. Over dit indrukwekkende werk vertelde hij in een lyrische bui het volgende: "Alles ging als vanzelf, de zee werd flesgroen, om hem heen, boven en achter hem koepelde de hemel blauwzwart en liep vol vuurdruipende sterren. Tot in alle hoeken voer het schip voorbij, bol in de zeilen en voor mijn ogen kleepte hij zich in trouwpartijhoed, grenadiersborststuk en Urker onderbroek, en aan zijn hengel hing hij de feestartikelen. Uit de onderbroek trad de vaderlijke kobus als schreed de baas van het circus plechtig naar buiten uit zijn feesttent, een moment van kwetsbaarheid in grote eerbied geschilderd. Ontzag en respect penseelden een snikkel als een reuzentuinkabouter met rode kop en glanzende puntmuts, waarop de weerglans van een heel firmament, alles in ongemengde pigmenten: Zinnober, ivoorzwart, briljantgroen, Rembrandtrood. Uit erkentelijkheid won hij voor mij de rozet en ik liet hem nog een keer, omdat hij dat zo graag wilde, vrijuit plassen op het strand met de kracht van een jonge beer. Zo staart hij ons aan, met grote ogen, opgeschrikt uit zijn fantasieën, en als een schoolknaap zo trots op zijn boogje". Het schilderij bete-



**KOK, Ellen** (°Nederland, actief in de 20ste eeuw)

Dochter van kunstschilder Mark Madrassi [zie ald.]. Van haar hand is een schetsboek bewaard met tekeningen en aquarellen, vrijwel zonder uitzondering van planten en bladeren, zo moedeloos accuraat getekend en met zoveel aandacht voor het detail dat ze voor een schoolboek lijken te dienen. Ook haar schilderijen getuigen van veel inzet en een uiterst gering talent – vooral de grotere formaten onthullen haar artistieke onmacht. Behalve clowns hebben zij als onderwerp Italiaanse bedelkinderen met gepolijste koppen en eierogen. Voorts is een door de kunstcritiek verworpen zeegezicht bekend, een doek waarop tegen haar gewoonte in de verf vingerdik werd opgelegd. Net als haar vader is ook Ellen Kok weggezonden in de vergetelheid. [GW] [Willem Brakman, *Portret van een dame*, in: *Vijf manieren om een oude dame te wekken*, 1979]

**KURHAJEC, Joe**

Amerikaans beeldhouwer van Roemeense afkomst. Vestigde zich in Rome.

Naderde de veertig reeds toen hij besloot te gaan beeldhouwen. Nam lessen in modeltekenen en boetseren en vestigde zich in een schuurtje in een zijstraat van de boulevard langs de Tiber. [BM] [Oek de Jong, *Cirkel in het gras*, 1985]

**KÜRZ, Heinrich** (pseudoniem van Humbert Raffke) (actief in de jaren '10 van de 20ste eeuw)

In 1913 had de Amerikaanse schilder Heinrich Kürz in Pittsburgh veel bekijks met zijn doek van het schilderijenkabinet van de verzamelaar Hermann Raffke, evenals Kürz een Amerikaan van Duitse afkomst. Het schilderij lokte massa's mensen naar de grote expositie van Duits-Amerikaanse kunst in het kader van het 25-jarige jubileum van de heerschappij van keizer Wilhelm II. Het was met name het verbluffende talent van Kürz als fijnschilder dat de aandacht trok en ertoe leidde dat mensen urenlang, vaak met vergrootglazen, naar het ongeveer drie op twee meter grote doek staarden. De compositie toonde Hermann Raffke, gezeten in een fauteuil, die in een zaal staat waarin zijn schilderijenverzameling is opgehangen. Op een centrale plaats in deze ruimte hangt een kleinere versie van het doek van Kürz, waarop Raffke wederom kijkt naar de door Kürz nauwgezet geschilderde miniatuurversies van zijn kunstwerken, enzovoort, schijnbaar tot in het oneindige. Het publiek werd niet enkel gefascineerd door de technische virtuositeit van het doek, maar ook door de listige visuele grapjes die de schilder had ingebouwd. In de opeenvolgende verkleiningen van de schilderijen had Kürz namelijk stevast kleine details veranderd. Uit frustratie over de mensenmassa's die hem beletten het kunstwerk te zien, gooide op 24 oktober een bezoeker een fles inkt naar het doek. Daarop trok Raffke het schilderij onmiddellijk uit de tentoonstelling terug.

Hermann Raffke stierf op 2 april 1914. Conform zijn testament werd hij door een taxidermist opgezet en in een grafkamer geplaatst tegenover het schilderij van Kürz, in precies dezelfde houding als op dat schilderij. In 1923 wijdde de kunstcriticus Lester K. Nowak een boek aan Kürz: *Heinrich Kürz, an American Artist, 1884-1914*. Ook Kürz was namelijk in 1914 overleden, en wel bij een spoorwegongeval. Uit Nowaks boek blijkt dat hij reeds in 1912 was gestopt met schilderen, kort na de voltooiing van zijn geruchtmakende doek. Nowak analyseerde niet alleen het slechts uit zes schilderijen bestaande oeuvre van Kürz, hij ging ook uitgebreid in op de samenhang tussen diens "vrijwillige en zelf-destructieve stilte" na de voltooiing van zijn meesterwerk en de spanning tussen kopie en originaliteit (c.q. de kleine afwijkingen).

In 1924 behaalde een veiling van werken van onder meer Lucas Cranach, Frans Hals, Pisanello en Jan Steen uit de door het schilderij van Kürz beroemd geworden collectie van Raffke een recordopbrengst. Enkele jaren later kregen de nieuwe bezitters van de kunstwerken een brief van Humbert Raffke, de neef van Hermann. Daarin onthulde hij dat hij onder het pseudoniem Heinrich Kürz de schilder van het befaamde schilderijenkabinet was, alsook de vervalsers van alle 'oude meesters' in de collectie van zijn oom Hermann. Deze zou wraak hebben willen nemen op de kunstwereld vanwege enkele vervalsingen die hem als beginnend verzamelaar in de maag waren gesplitst. Met de hulp van Humbert Raffke en Lester Nowak zette hij vervolgens de grootste mystificatie uit de kunstgeschiedenis op poten. Het Raffkeschandaal werd uiteraard door diezelfde kunstwereld haastig in de doofpot gestopt. [SL] [Georges Perec, *Un cabinet d'amateur*, 1979]



Heinrich Kürz

Het schilderijenkabinet van Hermann Raffke, jaren '10 van de 20ste eeuw

**LADISLAW, William** (°Engeland, omstreeks 1800 - ?)

Engels kunstenaar, kleinzoon van een Poolse vluchteling en een dochter van de vooraanstaande familie Casaubon. Aangezien de nazaten Ladislaw uitgesloten waren van het familiefortuin werd William verondersteld in zijn eigen onderhoud te voorzien. Een toelage van erfgenaam Edward Casaubon, een neef in de tweede graad, maakte het de jonge Ladislaw toch mogelijk zijn artistieke ambities te exploreren.

Tijdens de late jaren '20 van de vorige eeuw maakte Ladislaw in Rome kennis met de Deense beeldhouwer Thorwaldsen en de Duitser Naumann, kunstenaars die de ideeën van de vroege Romantiek belichaamden en vooral het religieuze getinte idealisme van de prerafaëlitische beweging voorafschaduwden. Ladislaw zelf was niet erg religieus geïnspireerd – zijn symbolische werken hadden vaak antieke of mythologische onderwerpen. Van temperament een romanticus, een gepassioneerde en toegewijd kunstenaar, was hij ook onderhevig aan aanvallen van desillusie en twijfel, aan zichzelf, zijn kunstenaarschap en de legitimiteit van zijn artistieke ambities.

Een liefdesgeschiedenis lag aan de basis van Ladislaws terugkeer naar Engeland, waar hij betrokken raakte bij het politieke debat rond de invoering van de Reform Bill (1832). Zijn huwelijk met Dorothea Casaubon, de weduwe van zijn neef Edward, maakte door een testamentaire bepaling een einde aan elke aanspraak van hem en zijn echtgenote op het Casaubon-fortuin en verplichtte hem vaste inkomsten te vinden om zijn gezin te onderhouden. De periode van optimisme en verhoogde activiteit in het Engelse openbare leven na 1832 bood evenwel kansen voor enthousiaste jonge politici als Ladislaw, en hij veroverde dan ook vrij snel een zetel in het Britse Lagerhuis. [KV] [George Eliott, *Middlemarch*, 1871-72]

**LATINOVICZ, Filip** (°Kroatië, eerste helft 20ste eeuw)

Op z'n zeventiende werd hem door zijn moeder de toegang tot het huis ontzegd. Latinovicz trok naar diverse Europese steden waar hij als schilder en kunstcriticus werkzaam was. Over wat hij precies maakte en schreef, is verder niets bekend. Op zijn veertigste keerde hij, een vermoeid en nerveus man, naar zijn geboortestreek terug. Met een welhaast masochistisch genoegen nam hij deel aan het sociale leven, zich er pijnlijk van bewust dat zijn artistieke ambities onverenigbaar waren met de bedompte kleingeestigheid die hij er aantrof. Gevoelig op het neurasthenische af, besefte hij dat in de Pannonische modder alles bij het oude was gebleven terwijl de opdringende civilisatie er al zijn nieuwe ruïnes bouwde.

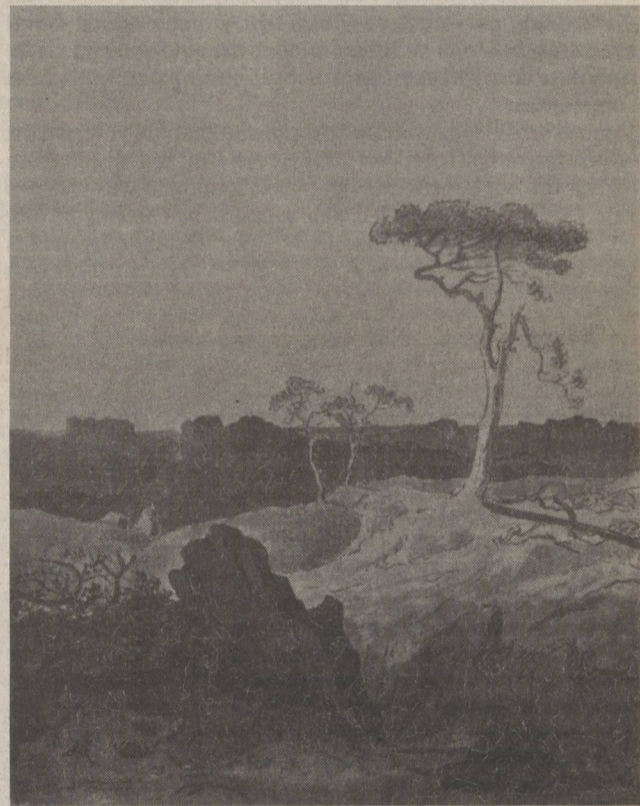
Latinovicz noemde zichzelf deels fauvist, deels expressionist en voelde zich enigszins verwant met het surrealisme, volgens zijn opvatting meer een ziens- en belevingswijze dan een schilderkunstige stroming. Hij zag overal alleen maar details zonder onderling verband; het geheel viel voor hem in losse fragmenten uiteen. Deze 'mentale destructie' had hij aan de moderne metropool overgehouden; hij voelde zich besmet door een vernietigend analytisch denken en hoopte in die uithoek van het Pannonische platteland – het Kroatië van vóór Joegoslavië – weer iets van een directe werkelijkheidsbeleving terug te vinden. Zoals hij de leegte, de kleurloosheid en de desintegratie van alle dingen ervoer, leek Filip een existentialist avant la lettre. Voor zijn 'elementaire behoefte aan het echte' kon hij uiteindelijk alleen terecht bij zijn eigen innerlijke ervaringen, hoe vluchtig en schijnbaar onbelangrijk die ook waren.

De laatste kleurbeleving had Latinovicz in een zuidelijk barokstadje, sindsdien schilderde hij niet meer. Moet men eigenlijk nog wel schilderen, vroeg hij zich af, kan het nog wel, gezien de al te eenzijdige taal van het medium: hij zou beweging op het doek willen brengen, en klanken, geuren, stemmingen. Kortom, hij verkeerde in een impasse en hoe meer hij dacht en praatte, hoe minder hij tot schilderen in staat was. De schuld legde hij nochtans eerder bij de schilderkunst als zodanig dan bij zijn eigen onvermogen. De schilderkunst moest op visionaire wijze de ruimte voor ons openleggen; de enige creatieve realiteit was uitsluitend gelegen in wat men voor de eerste keer ziet. Wat hij van de moderneren ook geleerd moge hebben – gezien zijn fixatie op het realisme niet bijster veel – zijn eigen werk spiegelde hij liever aan de 'grotteske simultaneïteit' van een Bosch of Brueghel, het Brabantse dat hij in zijn geboortestreek hoopte terug te vinden. Het is onduidelijk of Filip Latinovicz voor zijn overgevoeligheid en theoretische bespiegelingen een passende artistieke vorm heeft kunnen vinden. [JV] [Miroslav Krleža, *De terugkeer van Filip Latinovicz*, 1932]

**LEE, Heinrich** (bijgenaamd: Grüner Heinrich) (°Zwitserland, actief in de jaren '30/'40 van de 19de eeuw)

De uit een klein Zwitsers stadje afkomstige Heinrich Lee had in zijn jeugd moeite om zijn ambities als landschapschilder te verwezenlijken. De jonge Heinrich, vanwege zijn groene kostuums door iedereen 'Grüner Heinrich' genoemd, bezat een romantisch gevoel van verering voor de natuur. Zijn moeder, een weduwe, deed hem echter in de leer bij een kunstenaar die met een groot aantal assistenten op seriematige wijze etsen, lithografieën en schilderijen produceerde. Deze clichématige kunstbeoefening kon de gevoelige en ambitieuze Heinrich uiteraard onmogelijk bevredigen. Hij trachtte zich juist los te maken van sleetse conventies om de natuur onopgesmukt te kunnen weergeven. De kunstenaar Römer, die zich na een verblijf in Italië weer in zijn geboortestreek ophield, bevestigde hem in zijn streven en toonde zich bereid als zijn leermeester te fungeren. Tijdens zijn tijd bij Römer boekte Lee grote artistieke vooruitgang, maar zijn uiterst getalenteerde leraar bleek helaas volstrekt paranoïde: hij achtte zich enerzijds de geheime heerser van de gehele wereld, en anderzijds het slachtoffer van complotten en misdaden door allerlei vorsten en regeerders. Ook van deze leermeester moest Lee zich dus

losmaken. Eind jaren '30 waagde Lee de overstap naar de Duitse kunstmetropool München, waar zijn productie duidelijk onder de invloed van Caspar David Friedrich en geestverwanten kwam te staan. Hij tekende en schilderde een gestileerde, schematische natuur, die het geestelijke in plaats van het materiële in de schepping moest benadrukken. Tot zijn motieven behoorden allegorische landschappen en geestelijke, magere bomen; ossiaanse of noordse mythologische woestijnen, waarbij men tussen de rotsen en knoestige eikenbossen de zee aan de horizon zag; en duistere heidelandschappen waarin een eenzaam hunebed stond. Hoewel Lee teerde op het geld van zijn moeder en geen enkel werk verkocht, beschouwde een enkele tijdgenoot zijn werk als profetisch. Een grote landschapstekening die Heinrich met een abstract lijnenspel had bedekt, bracht zijn collega-kunstenaar Erikson tot de volgende profetie: "Welaan! Je hebt beslist al het *Gegenständliche* eruit gegooit! Deze vlijtige arceringen zijn arceringen *an sich*, zwevend in de volkomen vrijheid van het schone; dit is de vlijt, de doelmatigheid, de op zichzelf staande helderheid, in de verhevenste, allerlieflijkste abstractie! Uit het niets heeft God de wereld geschapen! Zij is een ziekelijk abces van dit niets, een afval van God. Het schone, het poëtische, het goddelijke bestaat erin dat wij ons uit dit materiële abces weer terugabstraheren in het niets – alleen dit kan kunst zijn!" Erikson ried Lee aan om nog verder te gaan, en systematisch te werken met een decimaal systeem van rechte strepen. Lee lijkt deze weg echter niet te zijn gevolgd: volledig verarmd ondernam hij de terugreis naar zijn geboortestad, niet in staat in zijn levensonderhoud te voorzien, zijn roeping als kunstenaar aan de wilgen hangend. Voor een adellijke mecenas produceerde hij nog twee landschapschilderijen, nu niet meer schematisch maar realistisch. Het geld dat hij voor deze schilderijen en voor wat oude tekeningen ontving, aangevuld met een onverwachte erfenis, reddden Lee van de armoede. Tot de kunst keerde hij echter niet terug. Zijn moeder was inmiddels overleden, en zonder duidelijke oorzaak stierf spoedig ook Heinrich Lee, geen kunstenaar meer en nog niets anders. [SL] [Gottfried Keller, *Der Grüne Heinrich*, 1855]



Gottfried Keller

Ossiaans landschap, z.d.

**LÉOPOLD** (†25 mei 1887)

Frans miniaturist. Telg van een adellijk geslacht. Volgde met enig succes tekenstudies. Na een vermeende incestueuze relatie met een halfzus sloot hij zich aan bij een expeditie naar Afrika. In Tanganyika, waar tweehonderd expeditieleden onder gruwelijke omstandigheden om het leven kwamen, onderscheidde hij zich door zijn onbaatzuchtige heldendom. Bij zijn terugkeer uit Afrika bleek zijn familiefortuin spoorloos verdwenen. Uit weerzin tegen het klimaat van zijn tijd stortte hij zich op de vergeten kunst van het miniatuurschilderen. Hij maakte zich de gehele ontwikkeling van die middeleeuwse esthetische traditie eigen, van de eenvoudige uncials van Merovingische monniken tot de geraffineerde prenten van Van Eyck, Cimabue en Orcagna. Vele dagen bracht hij door in de Bibliothèque Nationale met de studie van oude handschriften, evangeliaria, sacramentaria en getijdenboeken. Hij reisde naar Venetië met geen ander doel dan de studie van het miraculeuze brevier van Grimani, waaraan Memling zou hebben bijgedragen en waardoor Dürer geïnspireerd werd. Toch reproduceerde hij nooit simpelweg het werk van zijn middeleeuwse voorgangers. Léopold geldt als een belangrijk vernieuwer van de verlichtingskunst: zijn bizarre, verrassende miniaturen maakten zich geleidelijk aan los van de tekst die ze geacht werden te illustreren. Zijn enige procédé bestond uit het schilderen in gouache, waarbij hij de heftigheid van zijn kleurreliefs accentueerde door middel van een vernis van eigen makelij, die aan zijn miniaturen de glans en de consistentie van email gaven. Barbey











hij ooit zijn geld heeft gezien, is niet bekend. [DVH] [Franz Kafka, *Der Prozess*, postuum uitgegeven door Max Brod, 1925]

#### TRAUGOTT (°17de eeuw?)

Duits schilder, leerling van Godofredus Berklinger [zie ald.]. In zijn jeugd jaren werkte Traugott als makelaar op de beurs van Gdansk, gevestigd in de 15de-eeuwse Artushof. Onder invloed van Berklinger en diens zoon/dochter en geïnspireerd door een schilderij in de Artushof, dat een burgemeester en een page afbeeldde, ontdekte hij zijn roeping als schilder. Als leerling bij Berklinger, die overigens veel gelijkenissen vertoonde met de burgemeester, maakte hij opmerkelijke vorderingen op het gebied van de schilderkunst. Hij smeedde ook – door Berklinger nauwelijks gedulde – vriendschapsbanden met diens zoon, die ook sterk geleek op de in de Artushof afgebeelde page. Na het aanschouwen van een portret van Felizitas, de steeds afwezige dochter van zijn meester, verloor hij zijn hart aan deze vrouw. Traugotts toevallige ontmaskering van Berklingers zoon als de onbereikbaar gewaande Felizitas leidde tot een breuk met zijn meester en de plotselinge verdwijning van het schildersgezin. De jarenlange zoektocht van Traugott naar zijn geliefde bracht hem naar Italië. In Rome verkeerde hij in kringen van Duitse kunstenaars (onder wie een zekere Matuszewski uit Königsberg) en wijdde zich intensief aan de schilderkunst, met als centraal motief in al zijn werken de geïdealiseerde Felizitas. Later werd hij ook in Napels en Sorrento opgemerkt. Zijn liefde voor de Italiaanse Dorina, evenbeeld van Felizitas, en zijn teleurstelling na een confrontatie met de allesbehalve romantische realiteit van zijn weergevonden droomvrouw (getrouwd en burgerlijk) maakte een einde aan zijn wanhopige zoektocht: Dorina werd zijn vrouw voor het leven en Felizitas de muze van zijn kunst. De enige bekende werken van Traugott dateren van voor zijn bewuste keuze voor de kunst. In de bronnen is sprake van twee schetsen, een uit zijn vroege kinderjaren, een uit de periode van zijn makelaarsbestaan, beide variaties op hetzelfde thema: twee figuren uit de Artushof, een burgemeester en zijn page, oftewel Berklinger en zijn zoon/dochter. [MP] [E.T.A. Hoffmann, *Der Artushof*, in: *Die Serapionsbrüder*, 1817]

#### VAN ASSELT, Isaac (°Asselt, 1610 - †Dordrecht, tussen 1658 en 1667)

Over deze schilder, die vermeld staat bij Houtbraken, Immerzeel, Kramm, Wurzbach en Thieme-Becker, was lange tijd slechts bekend dat hij betrokken was bij het 'conste-genootschap' Sint-Lucas te Dordrecht in 1632. Midden jaren '60 dook bij gelukkig toeval een werk van deze meester op bij Christie's in Londen, aan de hand waarvan meerdere werken en biografische gegevens konden worden opgespoord.

Van Asselt stamde uit het Maasgebied, dat menig schilder heeft voortgebracht, zoals de van Ravensteyns, Willem van Erp en Lucas van Uden. Gevoel voor kleur en vorm erfde hij waarschijnlijk van zijn vader, die tingieter was. Over zijn jeugd is niets bekend, maar in 1632 huwde hij en trok hij met vrouw en kind naar Dordrecht. Net als andere kunstenaars voelde ook Van Asselt de groeiende behoefte om zich te onderscheiden van de huis- of zogenaamde 'grofschilders'. Samen met Cuyp, Tegelberg en Gryeff trad Van Asselt uit het 'Gilt der vijf Neringen' en richtte de Sint-Lucasgilde op. Omdat een deel van het Dordrechtse stadsarchief ontbreekt, kan zijn precieze sterfdatum niet achterhaald worden.

Van Asselts schilderkunstige werk laat zich in drie perioden opdelen. Een eerste, waaruit vijf werken bekend zijn, is gekenmerkt door een zeer onbeholpen factuur. Het gaat om eenvoudige boerenwoningen in een landelijke omgeving, waarbij enige houterige figuurtjes het geheel proberen te verlevendigen. Ook typisch voor deze periode is dat er altijd wasgoed aan de lijn hangt. De huisjes vertonen zonder uitzondering een bouwvallig karakter, al is het zeer moeilijk om de grens vast te stellen tussen de beoogde bouwvalligheid en de zeer uitgebreide craquelures en defecten in de verf. Nog onvoldoende kennis van het materiaal moet daarom mede als kenmerk van deze periode worden beschouwd.

In een tweede fase schilderde Van Asselt zowel binnen- als buitenpartijen op hetzelfde doek. De binnenpartij toont het inwendige van een vertrek, met motieven die typisch zijn voor de Hollandse school: een moeder die haar kind kamt, de aankoop van groente of gevogelte, het hele gezin aan de maaltijd. Zonder uitzondering gaat het om figuren die qua stuntelgheid niet hoeven onder te doen voor die uit de eerste periode. Curieus is wel dat de bevloering der vertrekken niet uit tegels, maar uit zogenaamde kinderhoofdjes bestaat, iets wat bij geen enkele andere 17de-eeuwse meester is aangetroffen. Een ander technisch mankement is de ondermaatse lichtwerking: uit elk der vensters komt als het ware een lichtbalk binnengeschoven, terwijl donkere plekken geen enkele nuance hebben. De behandeling van de buitenpartij sluit vrijwel naadloos aan bij de voorafgaande periode, behoudens een wat overmatig gebruik van Berlijns blauw – om die reden kan men spreken van een blauwe periode.

In de werken die het oeuvre besluiten, richt de schilder zich tenslotte geheel op het interieur: het zijn familietafereelen die in hun stijfheid aandoen als kamers van een folkloristisch museum, weer met dezelfde kinderhoofdjes. In de lichtwerking treedt geen verbetering op. De verfbehandeling daarentegen heeft hij iets beter onder de knie gekregen, hier en daar zit zelfs een exemplaar dat als puntgaaf bestempeld mag worden.

Experts zijn het erover eens: aan het gehele oeuvre van Isaac van Asselt mag geen enkele kunstwaarde worden toegekend. Compositie, tekening noch koloriet vertonen ook maar de geringste kwaliteit. Toch is de studie van zijn werk in de jaren '60 van het allergrootste nut geweest: eerst op basis van deze arbeid werden de nodige argumenten verzameld om

deze schilder voor eens en altijd in de vergetelheid te kunnen stoten. [BM]

[Belcampo, *De ideale dahlia*, 1968]

#### VON BÖCKEL (Baron) (°Berlijn, begin 20ste eeuw)

Het is een gemeenplaats maar daarom niet minder waar dat een kunstenaar een eigen wereld schept: menig kunstenaar wenst bij uitbreiding de hele wereld tot kunstwerk te maken. Gumprecht Weiss, asceet uit vrije wil, met als voornaamste bezigheid lezen en schrijven, dacht dat het mogelijk was door oefening de fantasie objectieve vorm te laten aannemen: tussen dag- en nachtbewustzijn moest er communicatie mogelijk zijn. Alleen in de kunst was er creativiteit, dus magie toegestaan, stelde hij vast en in de geest van zijn tijd eiste hij dezelfde speelruimte op voor het intellectuele en zedelijke leven. Zijn meester in deze experimenten vond hij in Baron Von Böckel, hypnotiseur, kabbalist, magnetiseur en theosoof, die gewapend met Schopenhauers definitie van magie als *Experimentalmetaphysik* zocht te bewijzen dat wie echt wil elke droom kan verwezenlijken. Hij was meer dan een kunstenaar, zijn kunst was het leven, hij was de Schep-per: "Ik bestudeer de droom experimenteel, ik ben heel eenvoudig een mens die de gebrekkigheid, de sterfelijkheid, onmacht, beperktheid van het leven niet verdraagt zonder radicale pogingen te doen ze de baas te worden. Radicale pogingen!" Met miniatuurmachines in een hydraulische toren, die als een lift de grond in en uit kon, projecteerde hij hier en nu, met behulp van een *Fernseher*, wat zich op een ander moment elders afspeelde, in *real time*. Niet verbazingwekkend dat Weiss zich ontpopte als louter een projectie van zijn scheppingsvermogen; Weiss en zijn vriendin dienden zelfs als Adam en Eva vóór de zondeval, kunstmatig verenigd door een apparaat. "Mijn werk was geen artefact," zei de creatieve baron, "maar de wereld zelf als kunstwerk." De verhoudingen konden evengoed worden omgekeerd – "mijn golem overweldigt mij" – en nadat de baron de natuurlijke scheppingsdrang van zijn leerling kunstmatig had gestild, bleek hij in hem het "het goddelijke moment van zijn werkelijke almacht" te hebben opgewekt. De buitenwereld heeft er indertijd weinig meer van vernomen dan het bericht dat het paleis van Baron Von Böckel door de bliksem was vernietigd. [JV]

[Mynona, pseudoniem van Salomon Friedländer, *Der Schöpfer, Phantasie*, 1920]

#### WINCKLER, Gaspard (°Frankrijk, 1910 - †Parijs, 29 oktober 1973)

Over deze Franse kunstenaar doen verhalen de ronde die nauwelijks met elkaar in overeenstemming zijn te brengen. Hij zou in de jaren '50 betrokken zijn geweest bij kunstvervalsing op grote schaal; zijn meesterwerk als vervalser was naar verluidt een 'nieuwe' Antonello da Messina, gebaseerd op diens schilderij *Le condottiere*. Winckler zou door de onverbiddelijke blik in de ogen van de geportretteerde geobsedeerd zijn geweest. Het portret fungeerde volgens deze geruchten als een soort Über-Ich, dat hem plaatsvervangend voor alle grootheden van de oude kunst zijn falen als kunstenaar en zijn bestaan als kopiist voorhield. Winckler zou zijn masochistische 'Antonello' dan ook niet hebben voltooid. Nog dubieuzer dan dit verhaal is het gerucht dat hij de leider van de vervalsingsoperatie, ene Anatole Madera, zou hebben vermoord. Evenmin is er een bewijs voor de suggestie dat zijn werk als vervalser hem naar Split en Sarajevo heeft gevoerd. Volgens de meest betrouwbare gegevens vestigde Winckler zich samen met zijn vrouw Marguerite reeds in 1932 in de rue Simon-Crubellier te Parijs, waarna hij de stad nooit meer zou verlaten. Toch kan niet geheel worden uitgesloten dat Winckler een crimineel dubbelleven leidde. Tot 1955 hield hij zich 'officieel' in ieder geval bezig met het tot ingenieuze legpuzzels verwerken van de aquarellen van Percival Barthlebooth [zie ald.]. Na die tijd werkte hij nauwelijks nog: de financiële ondersteuning van Barthlebooth, en eventuele andere inkomsten, hadden de noodzaak daartoe kennelijk weggenomen. De persoon van Winckler lijkt op de een of andere manier zware beschuldigingen aan te trekken. Zo zou hij met zijn steeds moeilijker puzzels het leven van de oude Barthlebooth hebben verzuurd en aldus verantwoordelijk zijn geweest voor diens dood – een hartaanval tijdens het puzzelen – in 1975. Om onopgehelderde reden zou hij zich op zijn weldoener Barthlebooth hebben willen wreken. Winckler zelf, zoveel is in ieder geval zeker, was toen al twee jaar dood. [SL] [Georges Perec, *Le condottiere*, 1960 (ongepubliceerd), en *La vie mode d'emploi*, 1978]

#### ZEEBROECK, Dolf (°België, actief vanaf de jaren '20 van de 20ste eeuw)

Grafisch kunstenaar die woonde en werkte in de Kanunnik Vanderpaelestraat in de West-Vlaamse gemeente Walle. Vanaf de jaren '20 ontwikkelde hij een eigen volksverbonden stijl: het zinloos moderne stemde hij af op de artistieke inzichten van het volk en maakte hij begrijpelijk voor de minst kunstzinnigen. Na verscheidene jaren van hard labuur, ook 's zondags, kon publiek succes niet uitblijven. Hij mocht regelmatig tentoonstellen in Brussel, en zijn zwart-witte doods- en geboorteprentjes, lino's en houtdruk, waren beroemd tot ver in Amerika. Inspiratie vond hij onder andere in het leven en lijden van de Heiland (zoals te bewonderen in de kruisweg in de collegekapel van Walle) en in de vechtkunst der Noormannen. Vaak ook droegen zijn prentjes stichtende opschriften, die hij vanaf 1940 in een neogotische letter stelde. In die periode werkte hij steeds vaker in opdracht van de toenmalige overheid. Voor de SS Vlaanderen ontwierp hij wervende affiches. Een korte interneringsperiode na de 'bevrijding' onderbrak even zijn kunstzinnige activiteiten. Ook later bleef Zeebroeck, zij het misschien in beperktere kring, faam genieten als ontwerper van gelegenheidsgrafiek. Zijn affiche voor een folkloristisch feest in Oostende (1947)

is daar een fraai voorbeeld van: garnalenvissers die te paard hun netten voortslepen, in een sliertige, onheilszwangere lucht, met in neogotische letters: "Onze vissers, ridders van de zee!"

De Prins der West-Vlaamse Letteren, Marnix de Puydt, roemde hem als de Toorop van West-Vlaanderen – de wolkige, sliertige stijl van Zeebroeck was daar niet vreemd aan. Van het fragmentarische gruwelde hij, het zou het essentiële doen ontsnappen. Niet te verwonderen dat hij het jonge talent, waaraan hij tekenles gaf tegen 45 frank per uur, naast een afkeer voor Picasso, vooral die ene stelregel trachtte in te hameren: de kunstenaar moet zich te allen tijde "alleen in dienst van de lijn" stellen.

Dolf Zeebroeck was alleszins een opmerkelijke verschijning. In zijn woonst – een kopie van het Gentse Gravensteen, opgetrokken met egale, geglazuurde bakstenen, maar wel met modern comfort en overvloedig veel kamerplanten – kon men hem vaak aan het werk zien in een bruine monnikspij. Of men zag hem weleens te midden van zijn zes Joelende kinderen ongegeneerd naar de winkel gaan. Ook dergelijke aspecten maakten hem tot een geliefd artiest van eigen bodem. [BM]

[Hugo Claus, *Het verdriet van België*, 1983]

## Colofon

Aan de *Encyclopedie van fictieve kunstenaars* wordt buiten de kolommen van *De Witte Raaf* gewoon verder gewerkt. Tips en suggesties blijven dus welkom op het postbusadres (PB 1428, 1000 Brussel 1) of per fax (02/223.23.18).

**EB: Eddy Bettens** Freelance tekstschrijver en vertaler.  
**KB: Koen Brams** Hoofdredacteur van *De Witte Raaf*.  
**MdH: Martin de Haan** Vertaler van Franse literatuur, recensent voor *de Volkskrant* en eindredacteur van *Het trage vuur, tijdschrift voor Chinese literatuur*.

**FdN: Francesco De Nicolò** Als assistent verbonden aan de vakgroep Italiaans van de Katholieke Vlaamse Hogeschool (Antwerpen).

**BE: Bart Eeckhout** Als wetenschappelijk medewerker verbonden aan de vakgroep Engels van de R.U.Gent en als programmamaker en presentator aan Radio 3.  
**CF: Christien Franken** Docent Engelse Letterkunde aan de Vrije Universiteit te Amsterdam. Promoveerde op het doctoraat *Multiple Mythologies. A.S. Byatt and the British artist-novel*, dat zal verschijnen bij MacMillan (Londen).

**SH: Serge Heirbrant** Maakte een doctoraat over de historische roman. Werkzaam bij de Vlaamse Gemeenschap.

**RH: Rokus Hofstede** Vertaler van Franse literatuur.

**BK: Bart Keunen** Als wetenschappelijk medewerker verbonden aan de vakgroep Algemene en Vergelijkende Literatuurwetenschap van de R.U.Gent.

**SL: Sven Lütticken** Kunsthistoricus en kunstcriticus, verbonden aan de opleiding kunstgeschiedenis en archeologie van de Vrije Universiteit te Amsterdam.

**BM: Bart Meuleman** Auteur, onder andere van de dichtbundel *kleine criminaliteit*, mede-oprichter van Bebuquin, uitgever van theater teksten.

**MP: Myriam Pelgrims** Wetenschappelijk medewerker van de vakgroep Duits van de R.U.Gent.

**DP: Dirk Pültau** Schrijft over beeldende kunst voor verschillende media, onder andere voor *NRC Handelsblad*.

**CR: Catherine Robberechts** Medewerkster van de Vereniging voor Tentoonstellingen van het Paleis voor Schone Kunsten (Brussel).

**JS: Jan Struelens** Werkte mee aan diverse literaire en filosofische tijdschriften en stelde plastisch werk tentoon in Antwerpen en Brussel; werkt al een aantal jaren aan het in-kaart-brengen van de associatieve verbeelding.

**BVdB: Bart Van den Bossche** Postdoctoraal onderzoeker van het F.W.O., verbonden aan het Centrum voor Italiaanse Studies van de K.U.Leuven.

**DVH: Dirk Van Hulle** Als wetenschappelijk medewerker verbonden aan het James Joyce Centrum van U.I. Antwerpen.

**KV: Kaat Verleye** Germaniste.

**JV: Jacq Vogelaar** Auteur. Hij is als redacteur verbonden aan het literaire tijdschrift *Raster* en als medewerker aan het weekblad *De Groene Amsterdammer*. Recentelijk verschenen van hem bij *De Bezige Bij: Inktvraat* (gedichten) en *Meer speelruimte. Terugschrijven 3* (essays).

**GW: Gerben Wynia** Publiceerde in diverse literaire tijdschriften. Over de schilderkunst in het literaire werk van Willem Brakman schreef hij *Een zweem blauw. Willem Brakman, schilder en schrijver* (Uitgeverij Broekhuis, Hengelo, 1990).

De eindredactie van de *Encyclopedie van fictieve kunstenaars* werd verzorgd door Koen Brams en Bart Meuleman.

# Opmerkingen bij het (voormalige) plastische oeuvre van Anne Decock

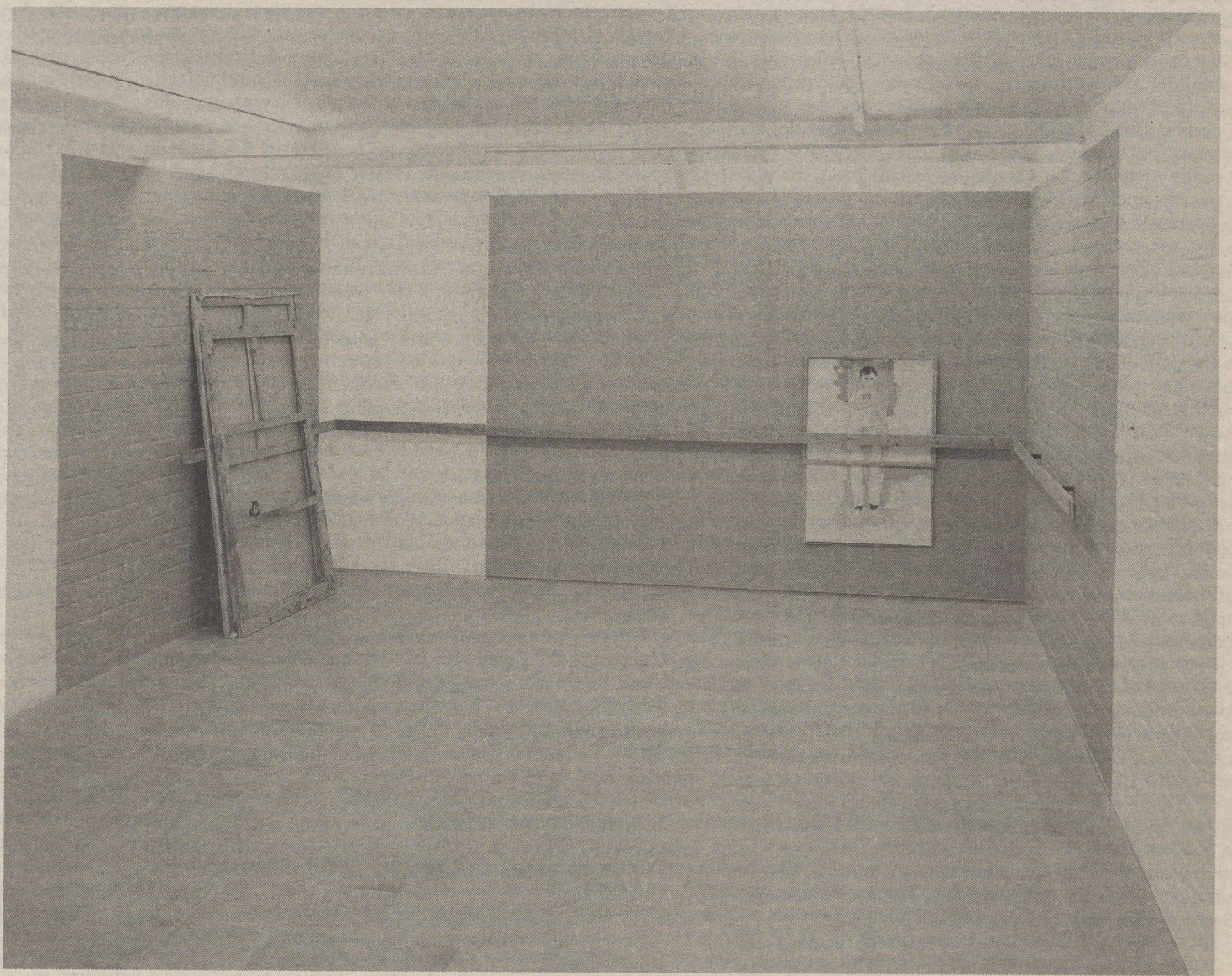
Begin 1994 toonde de Antwerpse Zeno X Galerie een tiental werken van Anne Decock. Eén ervan, *Hat Story I en II*, was pal bij de ingang opgesteld. Het bestond uit een houten schutting, niet breed, met een kijkgaatje erin. Op de grond, voor de schutting, deed een wit geschilderd houten blokje dienst als sokkel voor een bloempot. Twee hoeden hingen op aan de schutting. Op de grond, onder de plaats van het kijkgat, lag er een opstapje, gevormd door enkele planken. Bezoekers van de galerie moesten om de houten schutting heen lopen en konden, eens aan de achterzijde, door de lens naar andere binnenkomende bezoekers spieden. *Hat Story I en II* is een van de werken waarmee Decock zich tot omstreeks 1996 manifesteerde in het kunsttentoonstellingscircuit. Vaak stelde ze zulke raadselachtige gehelen samen uit losse onderdelen, die veelal uitgroeiden tot min of meer betreedbare ruimtes of zones. Recent riep ze deze kunstproductie een halt toe en legde ze zich toe op een opleiding Audiovisuele media aan de St.-Lucas Hogeschool te Brussel. Terzelfder tijd begon ze met het bundelen van haar werkzaamheden onder de bedrijfsnaam 5th World Brussels nv. Aan de hand van een aantal werken wil ik in deze tekst ingaan op de manier waarop Anne Decock tot dusverre aan haar kunstenaarschap gestalte heeft gegeven.

## Hat Story I en II

Totnogtoe stelde Anne Decock een tiental keer tentoon, achtereenvolgens in *Coming People*, Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst (Gent), in de Gele Zaal (Gent), in Galerij Netwerk (Aalst), in *Scuola*, Scuola San Pasquale (Venetië), in de Kunsthal (Loppem), in Zeno X Galerie (Antwerpen), in *This is the show and the show is many things*, Museum van Hedendaagse Kunst (Gent), in *Passages*, Richard Foncke Galerie (Gent), in *Wild Walls*, Stedelijk Museum (Amsterdam) en in *Telefoonstraat* (Tilburg). Bij haar tentoonstelling in de Gele Zaal maakte ze het boekje *Omtrent k.* en in catalogi van de tentoonstellingen *Scuola* en *This is the Show...* bepaalde ze zoveel mogelijk zelf het concept en de vormgeving van haar pagina's. Momenteel bereidt ze in het kader van 5th World Brussels een project voor in een administratief gebouw van de Vlaamse Gemeenschap te Brussel.

De werken die ze tot omstreeks 1996 maakte, leken op het eerste gezicht losse verzamelingen van alledaagse, herkenbare dingen. Twee hoeden gehangen aan een schutting; een horizontale rail bevestigd tegen de muur met schilderijen ervoor en erachter; een tapijt van aaneengepaste plastic zakken op de grond of aan de muur; een filmlamp samen met een tuinbank, een schilderij en een tekst, enzovoort. Vaak zagen deze constellaties er eerder sober uit, eenvoudig, onopvallend. *Hat Story I en II* stapte je als bezoeker onbehoedzaam tegemoet, het werk zijdelings passerend volgde je verder het parcours van de tentoonstelling, al dan niet in het voorbijgaan door het kijkgaatje loerend. Maar wat was hier eigenlijk aan de hand? Wat moesten we ons voorstellen bij twee hoeden die plompverloren aan een schutting hingen, de ene wat hoger dan de andere. Waren deze twee gelijkaardige maar ongelijke, beige, harige, uitstulpende lichamen wel hoeden, zoals de titel ons wilde doen geloven? Lag, bij nader inzien, het opstapje onderaan er niet volstrekt doelloos bij, tenzij er van ons verwacht werd dat we in de omgekeerde richting door de lens zouden gluren? Het blokje onder de bloempot stak dan weer af door zijn strenge geometrische vorm, misschien was het zelfs eigenhandig wit geschilderd. Maar onder zijn bloempot bleef het hoogstens een ordinaar, enigszins 'artistiek' vondstje uit een damesblad.

Hoe herkenbaar en gewoontjes de elementen op het eerste gezicht leken, er werden wel degelijk afgewogen en gedoseerde configuraties mee samengesteld. Het gewoontste voorwerp, een plastic draagtas uit een doorsnee winkel, werd op een dusdanig uitgekende manier in een tapijt ingepast dat het een abstracte rol ging spelen binnen dit schema. Het viel in een formeel plastisch stramien. Toch ging het daar als ding niet helemaal in op: tegelijk bleef het een gewone zak en verwees het daar in de tentoonstelling ook naar. Met het witte kubusje gebeurde hetzelfde: enerzijds een autonoom beeldend bestanddeel, anderzijds een sokkeltje voor een bloempot. De werken van Decock hadden een



Anne Decock

The acting-class, foto: Frank Goethals

rebusachtige opmaak, waarin het gewone uitzicht van de dingen een bijzondere rol speelde. Het geheel was een raadselachtig weefsel van vreemd en vertrouwd, waarbij niets aan het toeval werd overgelaten. Met gewone dingen werd op een vreemde manier omgegaan, en vreemde toestanden konden doorgaan voor min of meer gewoon. Door in het geconstrueerde ensemble iets van het alledaagse ongewoon aan te dikken, raakte Decock ook weleens een sentimentele snaar. Een speelgoedventje op een bol, een kruikje onderaan op een spieraam van een naar de muur gekeerd schilderij stonden voor het grijpen, een gordijntje aan de rail van *The acting-class* in Venetië was een prikkelende toevoeging.

Wij, toeschouwers, werden hartelijk uitgenodigd ons hier, in de nabijheid van deze constellaties 'thuis' te voelen, hoe vreemd ze in wezen ook waren. In het geval van *Hat Story I en II* mochten we er meteen iets mee beginnen te doen. Ook in andere werken werd de indruk gewekt dat we er op de ene of de andere manier vlot mee aan de slag konden, terwijl de ruimte daarvoor in werkelijkheid heel beperkt was, of totaal onbestaande. Eén van de plastic zakken lag met het handvat uitnodigend in de richting van de toeschouwers, terwijl het tapijt in zijn geheel, uitgespreid over een vloertje van spaanderplaten, werd afgedekt door een grote plexiglas beschermingsplaat. In het algemeen verwezen Decocks werken, in hun opmaak en organisatie, naar alledaagse bezigheden en situaties. Ze herinnerden aan een gewone omgang met dingen, aan spullen om te bekijken, te gebruiken, vast te nemen of mee te spelen. Onvermijdelijk werd je op die manier als toeschouwer aangesproken op de rol die je vervulde, op je toeschouwen. Er ging een provocerende, uitnodigende kracht van hen uit – een appèl aan de toeschouwer. Ze lieten je in je toeschouwersruimte niet ongemoeid.

In Galerij Netwerk lag de vloer van de zolderkamer bezaaid met bollen van verschillende grootte, geschilderd in een bruin-groene vleeskleur. Elke bol was voorzien van een witte cirkel met daarin een zwarte stip – een rudimentaire aanduiding van een oog. Eén van de grotere bollen deed dienst als sokkel voor een plastic speelgoedfiguurtje – volgens de titel een herdersjongen – dat heftig gesticuleerde op zijn plastiek voetstuk. Het werk 'keek' in alle

mogelijke richtingen naar de ruimte. Hier was je als toeschouwer niet de enige die keek en als kijker niet dominant: er werd naar je teruggekeken, hier openlijk en vanuit verschillende kanten tegelijk, in *Hat Story I en II* vanop een verborgen plek. Wie keek, werd door het kunstwerk terugbekeken, bespied, betrapt.

## Boxing

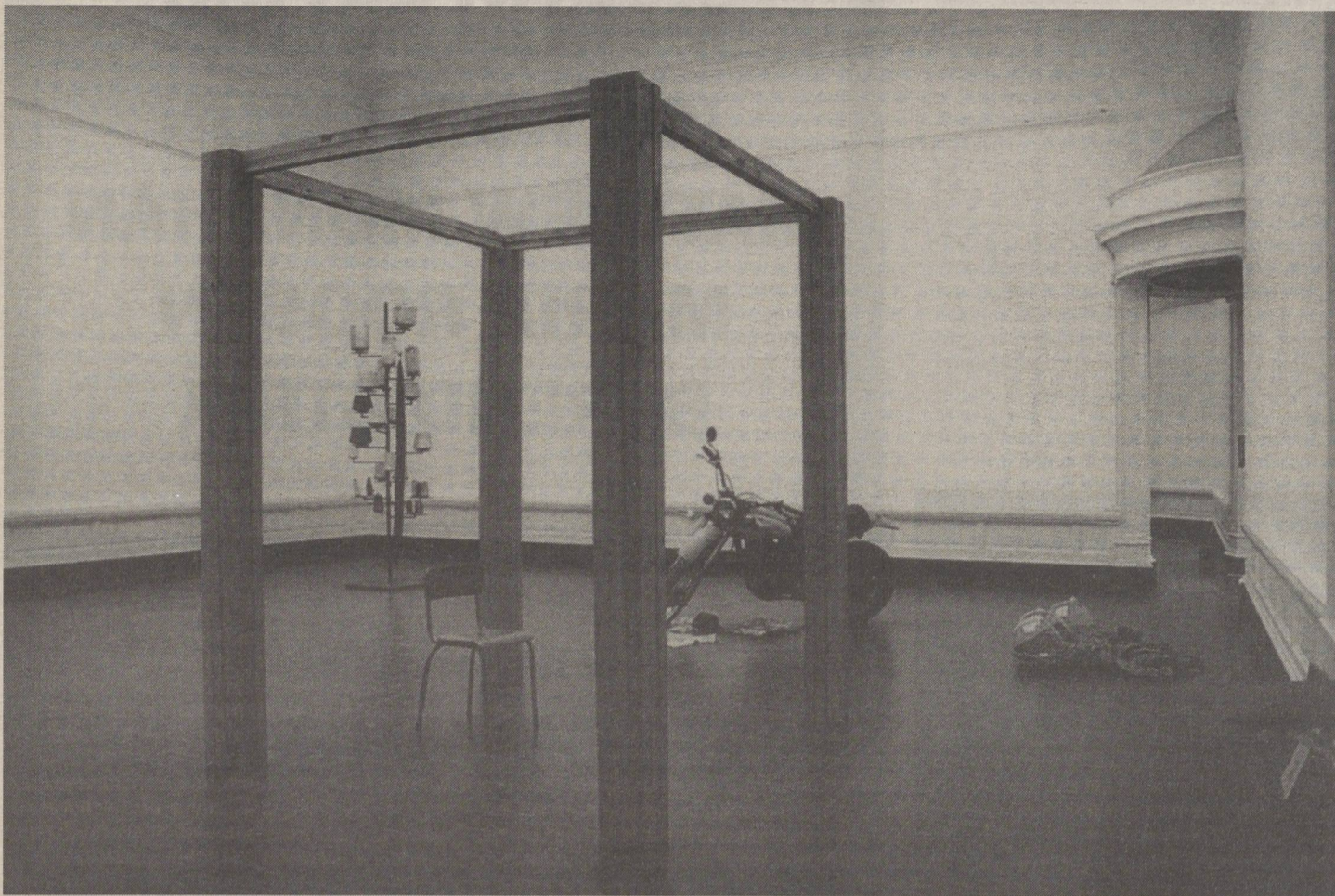
"Tabletten aspirine, soeetabletten, zoetstof-tabletten. Vierkante tabletten, grote vierkante tabletten, grote vierkante tabletten ter grootte van een trottoirtegel. Tabletten ter grootte van een trottoirtegel die 60% verkleind werd. Tabletten ter grootte van een trottoirtegel zo groot als een vierkantige schoenendoos, maat 37." Dit citaat, waarin Anne Decock speelt omgaat met de kwestie 'schaal', is afkomstig uit *Omtrent k.*, het boekje dat ze maakte bij haar eerste individuele tentoonstelling. Ook in haar beeldend werk hield de onderlinge grootte van elementen Decock bezig. Ze combineerde voorwerpen die qua verhoudingen niet aan elkaar of aan de ruimte waren aangepast. Een voorbeeld: stukken van een speelgoedautobaan, samen met een kinderwagen, een zetel, enzovoort verwerkte ze tot een assemblage die ze vervolgens in telkens wisselende arrangementen vastlegde op video. De opname sprong van de ene stapeling naar de andere. Doorheen het geheel liep een plank met de kenmerkende rood-witte beschildering van een wegversperring, een plank die ook deed denken aan een lat, waarmee de resultaten als het ware telkens werden opgemeten. In *This is the show...* richtte ze, in een hoek in de doorgang tussen twee museumvleugels, een *Boxing* in op poppenhuisformaat. In *Wild Walls* trok ze een podium op, waarnaast ze een filmlamp opstelde en, terzijde, een tuinbank van waarop de hele constellatie in beschouwing kon worden genomen. Het podium was ontoegankelijk voor het publiek, aan de rand ervan stond een minuscuul tv'tje op een sokkel, onder een plexiglas kap die eveneens op een sokkel was gemonteerd. Het miniatuurtje moest vanuit zo'n ongelukkige hoek bekeken worden dat het haast niet te ontcijferen viel. Het was een voorstelling van Decock zelf met schilders-penseel en beweegbare arm, bezig met het schilderen van het grijze schilderij dat eveneens tentoongesteld werd in de ruimte. Het

figuurtje was een still uit een nooit getoonde film, waarin Decock al schilderend luisterde naar een geluidsband, waarop één voor één de elementen werden genoemd van een werk dat ze enkele jaren tevoren had geëxposeerd in de Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst.

Geconfronteerd met installaties als deze konden we, als Alice in Wonderland, nu eens rechtop de ruimte van het werk binnenwandelen, en moesten we dan weer als het ware liggend als een kolos op de grond met één oog door de deuropening naar binnen turen. Samen met de ambigue aard van de ruimte zelf – was het een 'binnen' of een 'buiten', een institutionele omkadering of een gewone huis-, tuin- en keukencontext – liquideerde Decocks manipulatie van schaal de eenheid van de tentoonstellingsruimte. Ze bood ons zicht op een ruimte die zich als podium ontvouwde.

## The acting-class

In Galerij Netwerk had Anne Decock grote stukken van de muren in het achterste gedeelte van de benedenruimte in dezelfde grauw-bruine vleeskleur geschilderd als de bollen op de verdieping. Ze creëerde een soort kamer of plaats, aan drie zijden begrensd door muren en open aan de voorkant. Langs de zij- en achterwanden liep een houten rail op enige afstand van de muur. Twee op raam gespannen schilderijen stonden, achterstevoren, tegen een zijmuur geleund. Op het spieraam was onderaan een klein geglaazuurd kruikje neergezet. Een derde schilderij, met de beeltenis van een staande vrouwelijke figuur, was opgehangen tegen de achterste wand, achter de rail. De afgebeelde vrouw werd door de rail in tweeën gesneden. Ze werd ook nog eens verdeeld door het kader, dat het schilderij slechts voor het bovenste tweede gedeelte omvatte: de onderbenen en voeten van de figuur staken onder het kader en onder de houten rail uit. Het werk was getiteld *The acting-class*. Ook dit werk deed denken aan een theaterdecor of een filmset, ruimtes waar het publiek doorgaans vanop een afstand naar kijkt, of waar alleen maar camera's zicht geven op wat er zich afspeelt. Mochten wij, toeschouwers, die ruimte wel betreden, en zo ja, wat was onze rol? Het was precies deze ambiguïteit of unheimlichkeit die Decock met haar installaties beoogde. Daartoe diende ook de



Anne Decock

Hortus Conclusus (Pergola), This is the show and the show is many things, Museum van Hedendaagse Kunst, Gent, foto: Dirk Pauwels  
(Achter en naast Anne Decocks werk: Louise Bourgeois, Sutures; Jason Rhoades, Dirt Bike; Maria Roosen; Fabrice Hybert, Seat)

kunst zelf aan de ambiguïteit prijsgegeven te worden. Het geschilderde (zelf)portret ging ten dele ook zelf zijn kader te buiten: de voeten bengelend in een niemandsland tussen het tot het schilderij behorende kader en de bezoekersruimte. In een ander werk deed ze het tegenovergestelde: met een gezeefdrukt portret van Churchill plakte ze het kunstwerk een heus gezicht op. Meerdere malen bakende Decock ruimtes af binnen tentoonstellingsruimtes, door attributen in te zetten (zoals het kader) en door het aanbrengen van wanden of vloeren die steeds op een beperkte wijze toegang verschaffen voor het publiek. Tijdens *This is the show...* stelde ze bijvoorbeeld een *Pergola* op die buiten en binnen herdefinieerde. Daarnaast evoceerde Decock opvallend vaak straat- en stadsomgevingen, met verwijzingen naar activiteiten als verkeer, transport of uitwisseling van goederen. Eveneens tijdens *This is the show...* bracht ze in één zaal een asfaltbekleding aan op een rond, palletachtig houten support. In een andere zaal kiepte ze een flukse *Hoop zand* binnen. In het werk *Bronbeek* zinspeelde ze op de internationale kunstmanifestatie Sonsbeek. Het tapijt van plastic zakken in Galerie Zeno X kreeg de titel *Aerodron Ljubliana*. Sommige fragmenten van haar werken in de galerie werden overigens voorzien van (prijs)etiketjes. Door het binnenbrengen van exogene elementen (asfalt, zand), door het oproepen van andere plaatsen (Ljubliana, Sonsbeek), door het beklemtonen van de circulatie van goederen (plastic zakken, prijs-etiketjes) en mensen (asfalt), werden de institutionele tentoonstellingsruimtes als het ware vreemd van zichzelf.

#### Acteerrol

Anne Decock zadelde haar toonruimtes op met een afgemeten leeg gevoel of een uitgedokterde 'holle' klank. In zoverre deze ruimtes omgeving waren, omgaven ze ons niet echt. De ruimtes pasten ons niet. Ze reikten ons geen vanzelfsprekende manieren aan om doen en laten te bepalen. Wij rammelden erin rond, de elementen van de werken niet minder. [1] Decock creëerde situaties die ons leken 'door te sturen'. Ze suggereerden dat wij hier niet thuis hoorden, en dat de tentoonstellingsonderdelen hier al evenmin op hun plaats waren. Naar eigen zeggen ging het om "tentoonstellingsachtige" situaties. In *Proeve van zinsontleding. Een glossarium bij het werk van Anne Decock* lichtte Dirk Pültau dit aspect toe: "tentoonstellingsachtig: van de aard

van een tentoonstelling, waarbij het 'achtige' een zekere distantie ten opzichte van dit fenomeen doet vermoeden. AD creëert bij momenten kunstwerkachtige situaties, en toont die bij momenten in tentoonstellingsachtige omstandigheden". [2]

Het 'tentoonstellingsachtige' vinden we terug in de manier waarop Decock met het gewone van de elementen van haar werken speelde, in haar manipulaties van schaal, in de voorstelling van de tentoonstellingsruimte als podium, in de verdubbeling van aspecten van het tentoonstellingsbedrijf, in de vervreemding van de tentoonstellingscontext. We werden uit de institutionele context geleid, maar er ook steeds opnieuw naartoe. In haar tentoonstellingen ensceneerde Decock in de eerste plaats het tentoonstellen als noodlottige praktijk. Nog voor er een werk was, was de kunsttentoonstellingsruimte al aan het werk om (eender welk) werk tot 'werk' te maken. Terwijl het werk nog maar ter wereld kwam, werd het al opgeslokt door het fantoom van het kunstwerk-op-het-podium. In die zin werkte Anne Decock aan een testamenteer oevre: het werk kwam niet aan zijn eigenlijke, ware verschijningsvorm toe. Het werd in de weg gezeten door de scène waarop het onvermijdelijk verscheen. De eigenlijke productie van het werk werd verhinderd, of liever: zodra er werd geproduceerd was het werk al 'zichzelf' niet meer, maar een kunstmatige representatie. Met deze fatale realiteit probeerde Decock aan de slag te gaan. Ze sprak over haar werk in termen van "gedragingen". Ze parodieerde de voorhanden zijnde tentoonstelling waaraan het werk nochtans zijn vorm ontleende. In kunsttentoonstellingen 'gedroeg' een werk van Anne Decock zich 'op de manier van' een kunstwerk, speelde het voor kunstwerk, soms bij wijze van grap, truc of kneepje. Het voerde zijn kunstje op. Volgens Anne Decock kwam het allemaal neer op "kunstwerkachtig gedrag", op een "kunstwerkachtige situatie". [3]

In de catalogus van *Scuola* verdeelde ze foto's van de tentoonstellingsruimte in vakken door er lijnen over te trekken, vergelijkbaar met de markeringen op de vloer van een sportzaal. Ze fotografeerde de tentoonstellingsruimte ook op momenten buiten de periode van de tentoonstelling, toen ze gevuld was met rijen klapstoelen; de foto's noemde ze *Encountered space*. De catalogus werd door Decock meestal gebruikt als een metatentoonstellingscontext, waarin ze bovendien het meest expliciet was over haar eigen kunstenaar-

schap. Een rode draad vormde de 'Cartoon-carrière', waarnaar ze verwees in de catalogus van *This is the Show...* Een slecht gefotokopieerde affiche, kondigde daar, in de vorm van een schema, plaats en duur aan van haar vier projecten: "1. 'closed garden (hortus conclusus) project', 2. 'bicycles-adventures project', 3. 'look-about's project', 4. 'accomodation project'". Dat schema dook nog op andere plaatsen op waar het werd voorzien van het onderschrift: "13.1.1 The Show - (The Cartoon-Career, part six, chapter thirteen" (p.157, p.166, p.172 en p.177). Als Anne Decock over haar werk stelde dat het 'kunstwerkachtig' was, dat het daarenboven getoond werd in 'tentoonstellingsachtige situaties', dan kon haar eigen kunstenaarschap uit niets anders bestaan dan haar 'optreden' als kunstenaar. Haar kunstenaarschap kan misschien nog het best getypeerd worden met de term 'acteerrol'. Deze omschrijving maakte ooit deel uit van een onvoltooid zin die geschilderd was op een plakkaat dat, samen met elementen van *The acting-class*, Decocks bijdrage vormde aan een groeps-tentoonstelling in de Kunsthalle van Loppem: "En is het vrouwelijk schildersmodel een universele a k t e e r r o l..." Anne Decock situeerde het kunstwerk expliciet op het toneel van het kunstbedrijf waar de rollen gespeeld werden door de kunstenaar (in *The acting-class* en in *Wild Walls* is de kunstenaar zowel acteur als regisseur), de toeschouwers... én het kunstwerk (waar de toeschouwers kijken, wordt er naar hen teruggekeken).

#### Omtrent k.

In *Omtrent k.*, dat uit min of meer losstaande rubrieken bestaat, vertolkte Anne Decock aan de hand van tal van bizarre personages en situaties tot dusverre op de meest uitvoerige wijze haar ideeën over kunst en kunstenaarschap. In het eerste hoofdstuk, *Attributen*, nemen we kennis van een resem attributen, die in het tweede hoofdstuk - *Inhoudstafels* getiteld - gesitueerd worden ten overstaan van een publiek. Hoe de kunstenaar met het materiaal aan de slag moet gaan, komt aan bod in het derde hoofdstuk, *Materialerijen*, ww. Het boekje wordt afgesloten met een glimp achter de schermen van de spilfiguur van dit alles, de kunstenaar zelf, *W. Van Hotot* geheten.

Wat heeft die, volgens Anne Decock, zoal nodig bij de aanvang van zijn loopbaan? Dat maakt ze duidelijk op twee bladzijden met schematische tekeningen, hoofdza-

lijk van konijnen. Sommige konijnen hebben nummers op het hoofd, sommigen hebben daarbij nog haken vastzitten in het achterhoofd. Alleen de koppen zijn getekend, net of het poppenkastpoppen van konijnen zijn. We zien nog een goochelaars-hoed, een boek dat door middel van draagriemen op de rug kan worden meegenomen en dat aangeduid staat als woordenboek. Verder nog: een soort piëdestal, een polaroid en een als g. galerie aangeduide en schematisch voorgestelde doos of ruimte, en sterretjes. De konijnen en de goochelaars-hoed, de sterretjes, de zelfingenomen woordenboekkunstenaar, de sokkel, de polaroid en de Glas-Galerie: het cynische schetsje van de kunstwereld omvat de gebruikelijke attributen en procedures zoals het tentoonstellen, economische activiteit ("Het waaïen van geld"), representatie (de uit de goochelhoed te toveren konijntjes staan geïndexeerd als "Bedreigde Diersoorten"), enzovoort.

W. Van Hotot, topkonijn, is naast nummer één op de ranglijst van "Bedreigde Diersoorten" ook nog: "Woordenboekkunstenaar". Het laatste deel van het boekje is volledig aan deze illustere grootheid gewijd. We lezen er een interview tussen hem en Vraagsteller. Hotot bladert onverstoortbaar in zijn woordenboek terwijl Vraagsteller hem met zijn vragen bestookt, zoals: "... Wanneer u op het idee gekomen bent het woordenboek te gebruiken om uw kunstenaarschap te realiseren en of u sindsdien nog nooit eens iets anders hebt willen doen dan bladeren in woordenboeken?" Maar het woordenboek is het zaligmakende universum van de woordenboekkunstenaar en hij kan de vraag niet beantwoorden. Hij leest en rijgt zijn verhaal aan elkaar, van de hak op de tak springend: "Ja, inderdaad, ja. Straat, v. (m.) straten: Een gedachte stak, onbezonnen, de straat over. Hola, dit is, mijns inziens, een metafoor! Waar zou ze voor staan? Een metafoor heeft het immers steeds over iets anders dan waarover ze het heeft..." Of, even verder: "Ei, (o.) (-eren): een ezel die niet balkt maar een ei legt. Mijns inziens kan dat een definitie voor kunst van morgen zijn. Andere communicatiewijzen, begrijp je. En het ezelsei, die vreemde uitkomst, zal het kunstwerk geheten worden..."

Waar wou Anne Decock met dit alles naartoe? Niemand zegt het beter dan W. van Hotot zelf: "Op een bescheiden wijze, breng ik dit dus nu al in praktijk; het woordenboek valt open op een bepaalde pagina, een bepaalde term trekt mijn aandacht en het vervolg kent u onderhand ook al. Mijn woorden zijn de andere, ongewone manier waarop het woordenboek zich manifesteert, anders dan men althans gewoon is van woordenboeken. Met behulp van mijn woordenboek maak ik de wereld zoals ik 'm wil... De pagina, die open ligt, beheerst de wereld. De wereld, zie pagina..." De kunstenaar - hij die zich kunstenaar noemt, of zo genoemd wordt - komt onherroepelijk terecht op het speelveld van de kunst. Dat veld, die arena kan door de kunst weliswaar heringericht worden, maar blijft steeds een scène, een podium. Meer nog, elke uitspraak of handeling van de kunstenaar wordt onmiddellijk als deel uitmakend van zijn rol op de scène opgevat. Aan de pose valt als kunstenaar niet te ontsnappen. Anne Decocks verschijning op de kunst-scène was één doorlopende acteerprestatie, al goochelend het (volautomatische) materiaal producerend - enerzijds zo voorbeeldig, anderzijds ook afwijzend - waarmee ze zichzelf als kunstenaar in de weg zat.

#### 5th World Brussels (nv)

Ilse Kuijken  
Noten

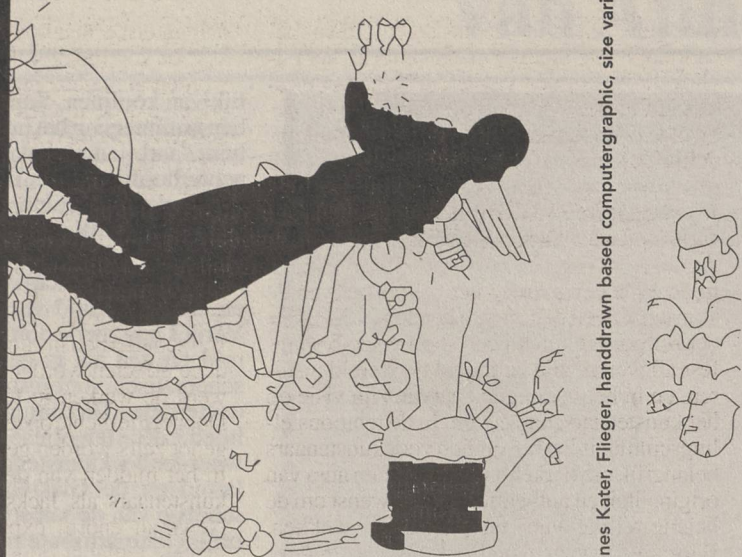
[1] Op een bepaald moment hanteerde Anne Decock de term 'werkelementen' voor onderdelen of gehelen van onderdelen die van werk tot werk werden hergebruikt.

[2] Dirk Pültau nam in zijn glossarium onder meer de volgende rubrieken op: "beeldgedraging", "beeldgedragingen, ongewone", "denkgedragingen", "gedrag", "gedrag, kunstwerkachtig" en "gedraging(en)", zie Dirk Pültau, *Proeve van zinsontleding. Een glossarium bij het werk van Anne Decock*, in: *Metropolis M*, nr. 2, april 1995.

[3] Zie hiervoor Anne Decocks bijdragen in de catalogus van *This is the show and the show is many things*, Museum van Hedendaagse Kunst, Gent, 1994.

ARNHEM

ATELIERS



Hannes Kater, Fileger, handdrawn based computergraphic, size variable, 1998

**VOORTGEZETTE OPLEIDING  
VRIJE KUNST**

VAN DE HOGESCHOOL VOOR DE KUNSTEN ARNHEM

Per jaar worden maximaal 12 studenten toegelaten

op basis van voorgelegd werk.

Aanname gedurende het hele studiejaar.

Voor elke student staat een atelier ter beschikking.

Informatie: HKA / Ateliers Arnhem  
Onderlangs 9  
6812 CE Arnhem  
Telefoon: (026) 35 35 626 (week);  
(026) 35 35 679 (woensdag)

23 januari t/m 28 februari

**MERIJN BOLINK  
JOB KOELEWIJN  
MATTHEW MONAHAN  
MARIA ROOSEN  
BEREND STRIK**

in de voorruimte

**CARLOS AMORALES**

**GALERIE FONS WELTERS**

Bloemstraat 140, 1060 LJ Amsterdam  
Vox (+31) 20 423 30 46 Fax (+31) 20 620 84 33  
Open dinsdag tot en met zaterdag van 13-18 uur  
en de eerste zondag van de maand

**Dirk Vermeulen**  
Lauriergracht 96  
1016 RN Amsterdam  
Telefoon (020) 4221727  
Fax (020) 4220304

**DE PRAKTIJK**

t/m 27 januari  
In Praise of Something  
Thom Puckey

Back Room  
werk van Gijs Assmann, Lise Haller Baggesen, Paul Kooiker,  
Isabelle Simons en Elisabet Stienstra  
uitgekozen door Thom Puckey

30 januari t/m 3 maart  
ABRAHAM  
Groepstentoonstelling

6 maart t/m 7 april  
Martin van Vreden  
Schilderijen  
Caro Bensca  
Sculpturen

wo t/m za 13.00 - 18.00  
1<sup>o</sup> zo vd maand 14.00 - 17.00

3.1 - 31.1

Axel Rüdiger Westphal (D)  
Lex Timmermans (NL)  
Daria Bystrowa (R) Rik Moens (B)  
Jef Roeselers (B) Carola Willbrand (D)

20.12 - 21.02

"ON TOUR"  
locatie: WATERTOREN VLISSINGEN  
Maria Blondeel (B) Zjuul Devens (B)  
Edwin Maas (NL) Marcel Blekendaal (NL)  
Phil Niblock (USA) Jan De Vlieghe (B)

8.1 - 13.2

"ON TOUR"  
locatie: "PROVINCIEHUIS MAASTRICHT"  
Gastcurator: Jan de Nys (Galerie "IN SITU")  
titel: "LINKS - Schilderkunst in extremis?"  
Marcel Berlangier (B) Wolfgang Ellenrieder (D)  
Matthias Groebel (D) Joseph Nechvatal (USA)  
Amikam Toren (GB) Angela De La Cruz (SP)  
Christian Garnett (USA) Loek Grootjans (NL)  
Herwig Steiner (A) Dario Urzay (SP)  
Koen Delaere (NL) & Stijn Kriele (NL)  
Claudia Schink (D)

24.1 - 28.2

"ON TOUR"  
locatie: MUSEUM LUDWIG FORUM in AKEN (D)  
titel: "SPIRAL"  
Jacques Dieteren (NL) Sonja Godschalk (NL)  
Jusuf Hadzifejzovic (BH)  
David Bade (NL) Ed Gebski (NL)  
Roel QOQO (B) & Remko Schultheiss (NL)  
Berlinde de Bruyckere (B) Ludo Engels (B)  
An van Exe (B) André Chabot (F)  
Jos Clevers (NL) Philippe José Tonnard (B)  
Sahin Sisis (BH) Olaf Mooij (NL)  
Ellen Ligteringen (NL) Ine Schröder (NL)  
Claudia Schmacke (D) Adri Huisman (NL)  
Martin uit den Boogaard (NL) Math Vaassen (NL)  
Eberhard Weible (D) Dirk Hendrikx (B)

Leyenbroekerweg 113 a Sittard (NL)  
tel 046 4523686 fax 046 4584989

**KUNSTCENTRUM SITTARD**

# De tentoonstellingskunstenaar

Sinds Daniel Buren in de catalogus van documenta 5 (1972) in scherpe bewoordingen wees op de prominente rol van de tentoonstellingsmaker in de hedendaagse kunst, wordt er regelmatig gemijmerd of geklaagd over de grote invloed van de curator, die als een soort metakunstenaar optreedt en voor een belangrijk deel het debat over hedendaagse kunst bepaalt. De expositie is zijn kunstwerk, de individuele kunstenaars leveren slechts onderdelen aan. Het tentoonstellingswezen is echter niet iets waar de kunstenaars passief aan zijn overgeleverd. De curator-als-kunstenaar is veeleer de actuele tegenhanger van een ander fenomeen, de 'tentoonstellingskunstenaar', die zijn kunst maakt vanuit het besef dat zij zich in het tentoonstellingscircuit staande moet weten te houden. De opkomst en ontwikkeling van de tentoonstellingskunstenaar wordt geanalyseerd door de Duitse kunsthistoricus Oskar Bätschmann in zijn in 1997 verschenen boek *Ausstellungskünstler*.

## De gunst van het publiek

Sinds de late 18de eeuw moeten kunstenaars succes behalen op exposities, wil hun carrière van de grond komen. Aanvankelijk werd deze ontwikkeling door kunstenaars als een bedreiging gezien. In Frankrijk moest de academie in de late 17de en vroege 18de eeuw door de staat worden gedwongen om Salons te organiseren. De academici associeerden de publieke tentoonstelling van hun werken met de lager in aanzien staande gildenkunstenaars, die hun kunstwerken als goederen op de markt aanboden. De 'officiële' kunstenaars wilden werken voor de overheid en de maatschappelijke elite, en hadden geen behoefte aan een grotere openbaarheid. In de loop van de 18de eeuw veranderden de Salons de positie van de kunstenaar inderdaad ingrijpend. Voortaan werden de kunstenaars geconfronteerd met eisen en klachten uit onbekende hoek, critici die in naam van 'het publiek' zeiden te spreken. Mede door de bemoeienis van de pers en van een uitdijend publiek kwamen de academische normen onder druk te staan. Bätschmann gaat in op de bekende 19de-eeuwse affaires rond Courbet en Manet, waarbij hij het zakelijke en publicitaire instinct van Courbet contrasteert met Manets gekwetstheid door afwijzingen en beschimpingen. Achteraf blijken in beide gevallen de strubbelingen met salonjury's en de kritiek echter gunstig te zijn geweest voor de beeldvorming: de kunstenaars profiteerden van de mythe van het miskende genie.

Naast megatentoonstellingen als het Salon behandelt Bätschmann ook kleinere exposities, georganiseerd door kunstenaars of door culturele ondernemers. Hier is niet het absolutistische Frankrijk, maar het liberalere Engeland de pionier. In de tweede helft van de 18de eeuw ontstond daar een 'nieuw speculatief systeem', waarbij kunstenaars een soort actueel historiestuk met een aantrekkelijk heroïsch en patriottisch onderwerp schilderden (bijvoorbeeld de dood van een Engelse generaal), dit vervolgens tegen heffing van een entreeprijs tentoonstelden en ook een prent naar het betreffende schilderij op de markt brachten. Het waren opmerkelijkwijze vooral uit Amerika afkomstige schilders zoals Benjamin West en John Singleton Copley die zich met dergelijke *exhibition pieces* profileerden. Het fenomeen van het *exhibition piece* leidde tot de opkomst van een nieuw personage in de kunstwereld: de culturele ondernemer. John Boydell, die deze species in de late 18de eeuw als geen ander vertegenwoordigde, gaf niet alleen opdrachten voor schilderijen waarvan hij winstgevende prentenedities produceerde, maar stampte zelfs een complete Shakespeare Gallery uit de grond, met daarin speciaal vervaardigde schilderijen van Shakespeare-motieven door nagenoeg alle grote Engelse schilders van zijn tijd. De Britse tentoonstellingskunst leidde uiteraard tot kritiek: Georg Forster hekelde de Engelse kunst in 1790 omdat deze zich te zeer zou aanpassen aan de eisen van het publiek en haar toevlucht zou nemen tot effectbejag. Het was in deze tijd dat de romantische opvatting ingang vond dat kunst een verheven, religieuze aangelegenheid is, en beslist geen commerciële. Bätschmann staat in dat verband stil bij Asmus Jacob Carstens, een jong overleden schilder die rond 1800 zijn onafhankelijkheid niet alleen ten opzichte van de Pruisische staat trachtte te veroveren, maar ook ten opzichte van het publiek. Het romantische geniegelooft stelde immers dat de kunstenaar alleen aan zichzelf en aan De Kunst verantwoording verschuldigd is.

De kritiek op kunsttentoonstellingen als 'prostitutie' van kunst (Walter Gropius), en op tentoonstellingskunst als oppervlakkige en opdringerige handelswaar, is sinds de late 18de eeuw nooit meer volledig verstomd. Als Bätschmann op zijn expeditie door de kunstge-

schiedenis van de laatste tweeënhalfeeuwen in het recente verleden arriveert, kan ook hij zijn walging van bepaalde aspecten van de tentoonstellingskunst niet verbergen. Sardijnse woorden stort hij uit over de 'clown' Yves Klein en de 'ondankbare dwerg' Joseph Beuys, die zich nadrukkelijk als kunstenaars met een mystieke roeping presenteren terwijl zij hun zelfgecreëerde mythen voornamelijk gebruikten om de financiële waarde van hun kunst te verhogen. Bijtend wordt Bätschmann toon helemaal als hij het verschijnsel *Kunstkompass* bespreekt, de top honderd-lijst van levende kunstenaars die het Duitse tijdschrift *Capital* jaarlijks publiceert. Onder andere door aan tentoonstellingen in bepaalde musea een bepaald aantal punten toe te kennen, wordt bepaald welke kunstenaar 'de grootste' is, terwijl de lezer ook nauwelijks verbloemde investeringstips krijgt. Bätschmanns vermakelijk onder woorden gebrachte morele verontwaardiging over dit soort verschijnselen demonstreert dat ook hij zich niet gemakkelijk voelt bij alle consequenties van de tentoonstellingskunst. De reden hiervoor lijkt de in onze cultuur nog steeds diep verankerde overtuiging te zijn dat authenticiteit en commercieel succes elkaar uitsluiten. De ondertitel van de Engelse vertaling van zijn boek, *The Artist in the Modern World*, luidt dan ook *The Conflict Between Market and Self-Expression*. Bätschmann hanteert in zijn tekst weliswaar nergens zo'n simplistische dichotomie, maar impliciet lijkt hij wel gelijk van die tegenstelling uit te gaan. Het was interessant geweest als hij zich had afgevraagd of dit conflict wel zo fundamenteel is, en of zijn visie hierop niet te zeer is gebaseerd op een (in ieder geval retorische) afkeer van de commercie die door de romantiek is doorgegeven aan de 19de- en 20ste-eeuwse avant-gardes. Weliswaar zijn er voorbeelden te over van kunstenaars die na een interessant begin niet veel anders meer doen dan 'het systeem' te voeden met tentoonstellingsstukken die elkaar zinledig herhalen, maar het gaat hierbij zeker niet om een natuurwet. Andy Warhol was wellicht de eerste kunstenaar die overtuigend brak met elke zweem van verheerlijking van gebrek aan commercieel succes als indicatie voor artistiek succes. Warhol figureert in Bätschmanns betoog vooral als de society-portrettist van de jaren '70 en '80, die eenieder met genoeg geld in vrijwel identieke schilderijen wilde vereeuwigen. Het is vreemd dat Bätschmann niet ingaat op geruchtmakende tentoonstellingen zoals die van de *Brillo-Boxes* in 1964, en het environment van twee jaar later waarbij één zaal zwevende zilverkussens bevatte en een andere met *Cow Wallpaper* was behangen. Warhol maakte van de tentoonstelling een evenement, van zijn kunstenaarschap een spektakel. Zijn aanwezigheid in de massamedia werd hem door de Amerikaanse kunstwereld niet in dank afgenomen: tijdschriften als *Artforum* en toonaangevende musea als het Museum of Modern art lieten hem decennialang vrijwel volledig links liggen. Van een 'conflict between market and self-expression' was in ieder geval bij de Warhol van de jaren '60 niets te merken: juist door de media en de markt te gebruiken kon Warhol zijn werk de gewenste culturele impact geven.

## Kunstenaarsmythen en zelfportretten

Bätschmann heeft een scherp oog voor de wijze waarop kunstenaars in de moderne era hun imago ensceneren en mythen creëren. Dit levert enkele van de beste passages van *Ausstellungskünstler* op. De romantische kunstenaarscultus wierp ironisch genoeg vooral commerciële vruchten af voor de classicistische beeldhouwers Thorvaldsen en Canova, die vanuit Rome door assistenten uitgevoerde marmeren kopieën van hun gipsontwerpen naar alle uithoeken van Europa verscheepten. Canova werkte de laatste jaren van zijn leven aan een tempel in zijn geboorteplaats Possagno, gewijd aan de verheerlijking van zijn eigen genialiteit. Ook Thorvaldsen werkte aan zijn nalatenschap: nadat hij na een langdurig verblijf in Rome in 1838 een triomfantelijke intocht in Kopenhagen had gehouden, kreeg hij van de overheid gedaan dat er een Thorvaldsen-Museum werd opgericht. Voor deze permanente solotentoonstelling kreeg de stad Kopenhagen de beschikking over zijn nalatenschap.

Succesvolle megakunstenaars als Thorvaldsen en Canova slaagden erin onder nieuwe omstandigheden een leven te leiden dat doet denken aan dat van gevierde oude meesters als Rafael en Rubens. Ook onder hun minder succesvolle collega's leefde een sterk gevoel van heimwee naar de goede oude tijd van vóór de tentoonstellingscultuur: op het Parijse Salon verschenen in de vroege 19de eeuw diverse schilderijen die de bewondering en vriendschappelijke gevoelens van machtige vorsten

voor kunstenaars als Leonardo en Titiaan benadrukten. De nieuwe machthebber, 'het publiek', kon daar nog van leren. Niet voor niets bloeide in deze periode de topos van de gekwelde en onbegrepen kunstenaar, die uiteindelijk zelfmoord pleegt: zie Balzacs *Chef d'oeuvre inconnu*, zie Hoffmanns *Die Jesuiterkirche in G*. Bij het laatstgenoemde verhaal maakte Delacroix in 1831 een illustratie.

In de 19de eeuw kreeg het zelfportret van de kunstenaar een bijzondere betekenis. Middels het zelfportret kon hij een soort visueel manifest afleveren, zijn zelfbeeld de wereld insturen, en in het verlengde daarvan zijn visie op het kunstenaarschap geven. In de tentoonstellingscultuur is het bovendien voor kunstenaars belangrijk om herkenbaar te zijn. Een aura van originaliteit en authenticiteit is gewenst om de belangstelling van het publiek te wekken. Bätschmann gaat in op Böcklins *Selbstbildnis mit fiedelndem Tod* (1872): reeds tijdens het ontstaan ervan waren Böcklin-aanhangers in rep en roer, en de presentatie van dit werk, waarop een violspelend skelet achter de diepzinnig kijkende Böcklin staat, liet de waarde van diens schilderijen dramatisch stijgen. Böcklin beantwoordde met zijn zelfportret exact aan de 19de-eeuwse mythe van de kunstenaar als een even heroïsche als tragische visionair. Bätschmann behandelt verder ondermeer zelfportretten van Munch en Klee, maar het is jammer dat hij dit aspect niet systematischer heeft uitgewerkt. Het is immers duidelijk dat het belang van het kunstenaarsimage in de loop van deze eeuw niet bepaald is afgenomen. Men kan bijvoorbeeld de beroemde jeugdfoto waarop Damien Hirst poseert naast een opgezwollen hoofd in een mortuarium – door hem in 1991 onder de titel *With Dead Head* in zijn oeuvre opgenomen – vergelijken met vernoemd portret van Böcklin. Oude motieven blijven nog steeds te functioneren: in een ironische vorm speelt bij Hirst nog steeds de 19de-eeuwse erfenis mee.

Het kunstenaarsportret neemt in de 20ste eeuw in toenemende mate andere vormen aan dan olieverfschilderijen en dan fotografische zelfportretten die daarvoor vaak in de plaats zijn gekomen. Ook televisie-optredens, interviews en door persfotografen gemaakte foto's in kranten en tijdschriften kunnen worden beschouwd als zelfportretten. Al is de 'auteur' in die gevallen officieel iemand anders, de kunstenaar zet het resultaat wel in meer of mindere mate naar zijn hand. Hierboven is reeds op Warhols bemoeienis met de massamedia gewezen. In Duitsland was Joseph Beuys niet minder bedreven in het verspreiden van zijn mythische imago. Terwijl Warhol zich als kennelijk gevoelloze en daardoor raadselachtige en fascinerende zombie presenteerde, was Beuys de helende sjamaan met een totaalvisie op maatschappij en toekomst. Zoals Warhol met zijn pruik zijn herkenbaarheid vergrootte, koos Beuys voor een standaardoutfit met een vissersvest en een karakteristieke hoed. In zijn performances en fotografische edities was Beuys-de-sjamaan nadrukkelijk zelf present, maar ook figureerde hij veelvuldig in de Duitse massamedia. Men kan bij kunstenaars als Warhol en Beuys niet volhouden dat er zoiets is als een uit een bepaald aantal kunstwerken bestaand, gesloten oeuvre: de werking van de kunstenaar in de media is onderdeel van zijn werk. Minder extreem geldt dit voor alle hedendaagse kunstenaars. Tijdschriften, kranten en televisieprogramma's dienen om een beeld van de kunstenaar te projecteren dat de receptie van het werk stuurt en er niet van te scheiden is. Er is sprake van een vermenging van kunstenaarsmythe en kunstwerk. Met name ook de rol van de catalogus als (zelf)portret van de kunstenaar zou in dit kader verder onderzocht moeten worden.

## Tentoonstellingskunst

De hybridisering van kunstenaarsmythe en kunstwerk is één van de effecten van de tentoonstellingskunst, maar wat zijn de consequenties voor de vorm van het afzonderlijke kunstwerk zelf? *Ausstellungskünstler* bevat veel interessante observaties over de formaties die het kunstwerk in het expositietijdperk ondergaat, al had ook hier een systematische aanpak geen kwaad gekund.

De eisen van de kunstmarkt aan de kunstproductie zijn in het tentoonstellingstijdperk feitelijk tegenstrijdig. De kunst moet liefst goed verkoopbaar en transporteerbaar zijn: het bijna twee eeuwen lang dominante olieverfschilderij voldoet uitstekend aan deze eis. Het schilderij, tot in de vroege 20ste eeuw steevast omgeven door een lijst, vormt een van de omringende wereld afgesloten vlak dat steeds minder op zijn mimetische relatie met de natuur en steeds meer op zijn waarde als gekleurd vlak wordt beoordeeld. De tentoonstellings-

cultuur eist echter bovenal ook visueel spektakel: dit kon tijdelijk door olieverfschilderijen worden geboden, getuige de ophef rond bijvoorbeeld de impressionisten-tentoonstellingen en de *Armory Show*, maar deze ophef was vooral op misverstanden en onbegrip gebaseerd. Het schilderij was tenslotte bedoeld voor een aandachtige contemplatie op vrij korte afstand van het doek: een intieme ervaring. Voor een opvallende tentoonstellingsinrichting leende het zich maar in beperkte mate. Weliswaar konden door de ophanging van schilderijen in een tentoonstelling decoratieve effecten worden bereikt, maar daarmee werd de werken in feite geen recht gedaan. Dooreen te dichte opeenhanging kon het kunstgenot zelfs worden gehinderd.

In het midden van de 20ste eeuw begonnen kunstenaars als Jackson Pollock en Barnett Newman enorm expansieve schilderijen te maken, totdat er bijna sprake was van muurschilderingen op doek. De grote werken van de abstract-expressionisten hadden voor de markt het voordeel dat zij én getransporteerd konden worden, én uitmuntende tentoonstellingskunstwerken waren met hun neiging om de kijker helemaal in hun kleurvelden op te nemen. Net als tentoonstellingen van Frank Stella bij Leo Castelli in de jaren '60 kan ook Mark Rothko's ensemble van monochrome schilderijen voor een kapel in Houston als schilderij kunstig environment worden gezien. Zijn grote donkere doeken vormen de onderdelen van één ruimtelijke compositie. Deze ontwikkeling was echter toen de *Rothko Chapel* in 1971 werd gewijd, reeds buiten de perken van de schilderkunst getreden: onder anderen Allan Kaprow, Claes Oldenburg en Andy Warhol hadden met hun environments reeds een vorm van kunst verwezenlijkt waarin het schilderij hoogstens één mogelijk element was. Ook schijnbaar meer op zichzelf staande werken zoals minimalistische objecten benadrukten in de jaren '60 en '70 de omringende ruimte van het werk; tijdschriften lieten steeds vaker 'installation shots' van tentoonstellingen zien, en het is op deze wijze dat de term installatie rond 1980 het oudere environment vrijwel volledig verdrong.

Bätschmanns boek eindigt met een bespreking van de hedendaagse installatie, die hij impliciet als de apotheose van meer dan twee eeuwen tentoonstellingskunst presenteert. Met name hecht hij belang aan de installatie als *Erfahrungsgestaltung*: installaties maken voor het publiek 'actieve ervaringen' mogelijk, ze bieden sterk zintuiglijke prikkels maar kunnen ook aanzetten tot reflectie. De in de huidige kunstpraktijk zo nadrukkelijk aanwezige installatie bewijst kunstenaars, musea en galeries betere diensten dan het wat afstandelijker schilderij, dat vanuit een tentoonstellings-theoretisch standpunt het nadeel heeft dat het niet ruimtelijk is en geen interessante veelheid aan materialen bevat. Afgezien van Ilya Kabakov, van wie ieder zichzelf respecterend museum een ruimte in huis lijkt te moeten hebben, is de verkoopbaarheid van veel installatiewerk echter problematisch. Schilderijen en andere objecten kunnen dus niet worden gemist. De installatie die los verkoopbare schilderijen of beelden bevat, is een mengvorm die wat dit betreft het beste van twee werelden in zich verenigt.

Door zich op het einde van zijn betoog op de 'totale installaties' van Kabakov te richten, maakt Bätschmann de cirkel rond: in het begin van *Ausstellungskünstler* ging hij onder meer in op pogingen die in de late 18de eeuw werden ondernomen om sculpturen minder afstandelijk te maken en ze een schijn van leven te verlenen door ze bij kaarslicht te tonen. Impliciet levert dit een interessante vergelijking op met de schamele peertjes die veel installaties van Kabakov gebrekkig verlichten en ze aldus een magisch-troosteloze sfeer verlenen. Toch mist het boek een heldere opbouw. Terwijl hij over de installatie veel zinnigs te zeggen heeft, veronachtzaamt Bätschmann het schilderij als vorm die de tentoonstellingskunst lange tijd heeft gedomineerd. Als hij zijn betoog aan de twee polen installatie en schilderij had opeengedragen, had zijn boek – dat tal van prikkelende observaties bevat – een veel overtuigender structuur gekregen.

Sven Lütticken

Oskar Bätschmanns *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem* verscheen in 1997 bij DuMont (Köln). De Engelse vertaling *The Artist in the Modern World: The Conflict between Market and Self-Expression* verscheen eveneens bij DuMont, en wordt gedistribueerd door Yale University Press.

**YANG 1998** | 3 bevat behalve een dossier over de Duitse theatermaker Raimund Hoghe andermaal (het kan geen toeval meer zijn) het beste uit de wereldliteratuur. Schandelijk over het hoofd geziene parels van Mikhail Boelgakov, Vladimir Nabokov, Joris-Karl Huysmans, Clément Pansaers en Cesare Ruffato.

**YANG 1998** | 4 verschijnt in januari en bevat een kritische stand van zaken van de Vlaamse literatuur op de drempel van een nieuw millenium. Ravissant? Rotzooi? Rijkelijk ridicuul? Lees het in **YANG** 1998 | 4. Zonder steun van de Nationale Posterijen. Jaargang 1999 bevat dossiers over Pierre Klossowski, Edmond Jabès, Hans Blumenberg en Robert Walser.



# YANG

Info en abonnementen: **YANG** ~ Postbus 245, B-9000 Gent ~ tel. +32 (0)9 269 02 22  
<http://www.spikemedia.com/yang>

## nieuw adres!

### **GALERIE DRANTMANN**

a division of CGT b.v.b.a. WERFSTRAAT 13 1000 BRUSSEL TEL. 02-223 57 07 FAX 02-223 57 27 EMAIL: DRANTMANN.CGT@SKYNET.BE  
 tot januari 1999 geopend na afspraak

- MARIA CAPELO
- ELLEN CANTOR
- MAUREEN GALLACE
- ELKE KRSTUFEK
- ZOE LEONARD
- KEN LUM
- VALERIE MANNAERTS
- MARIANNE MÜLLER
- COLLIER SCHORR
- BEAT STREULI
- GILLIAN WEARING

*Die Messe zum Thema Kunst Moderne Kunst von den 60er Jahren bis heute – Halle 1.2, New Attitudes: Junge Galerien und die Kunst der 90er Jahre – Halle 1.1, Neu: ArtKino mit Nonstop-Programm. Halle 1 Eingang City, täglich 11–19 Uhr, Eintritt inkl. Katalog: Tageskarte DM 25, Abendkarte DM 12, Infoline 069-75 75 66 64, Internet [www.artfrankfurt.de](http://www.artfrankfurt.de), Messe Frankfurt GmbH, Ludwig-Erhard-Anlage 1, 60327 Frankfurt am Main*  
*The fair that keeps to the subject of art Modern art from the Sixties until today – hall 1.2, New Attitudes: young galleries and art of the Nineties – hall 1.1, New: ArtCinema with non-stop programme. Hall 1 City entrance, daily from 11 a.m. to 7 p.m., Tickets incl. catalogue: daily ticket DM 25, evening ticket DM 12, Infoline +49-(0)69-75 75 66 64, Internet [www.artfrankfurt.de](http://www.artfrankfurt.de), Messe Frankfurt GmbH, Ludwig-Erhard-Anlage 1, 60327 Frankfurt am Main*

# artfrankfurt



23. – 26. April 1999

## **DAMASQUINE**

Damasquine Art Gallery  
 Dageraadstraat 62 – 1000 Brussel

Tel. 02 646 31 53 – Fax 02 646 48 52  
 Email [damasquine@skynet.be](mailto:damasquine@skynet.be)  
<http://www.damasquine.be>

## **CHRISTOPH DRAEGER**

### **“OEL”**

OPENING WOENSDAG 10 FEBRUARI 18-22 U  
**11 FEBRUARI – 15 MAART 1999**  
 VAN WOENSDAG TOT ZATERDAG VAN 15 U TOT 19 U



1 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 01 02 03 04 05 06 07 08 09 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26

## **GREGORY GREEN**

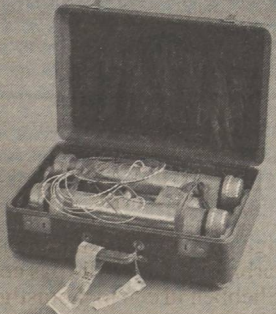
### **“APOCALYPSE OR UTOPIA”**

OPENING DONDERDAG 18 FEBRUARI 18-22 U  
**19 FEBRUARI – 27 MAART 1999**  
 VAN WOENSDAG TOT ZATERDAG VAN 15 U TOT 19 U

## **AEROPLASTICS**

Aeroplastics Contemporary Art  
 Blanchestraat 32 – 1060 Brussel

Tel. 02 537 22 02 – Fax 02 537 15 49  
 Email [damasquine@skynet.be](mailto:damasquine@skynet.be)  
<http://www.damasquine.be>



# De utopie van de argeloosheid

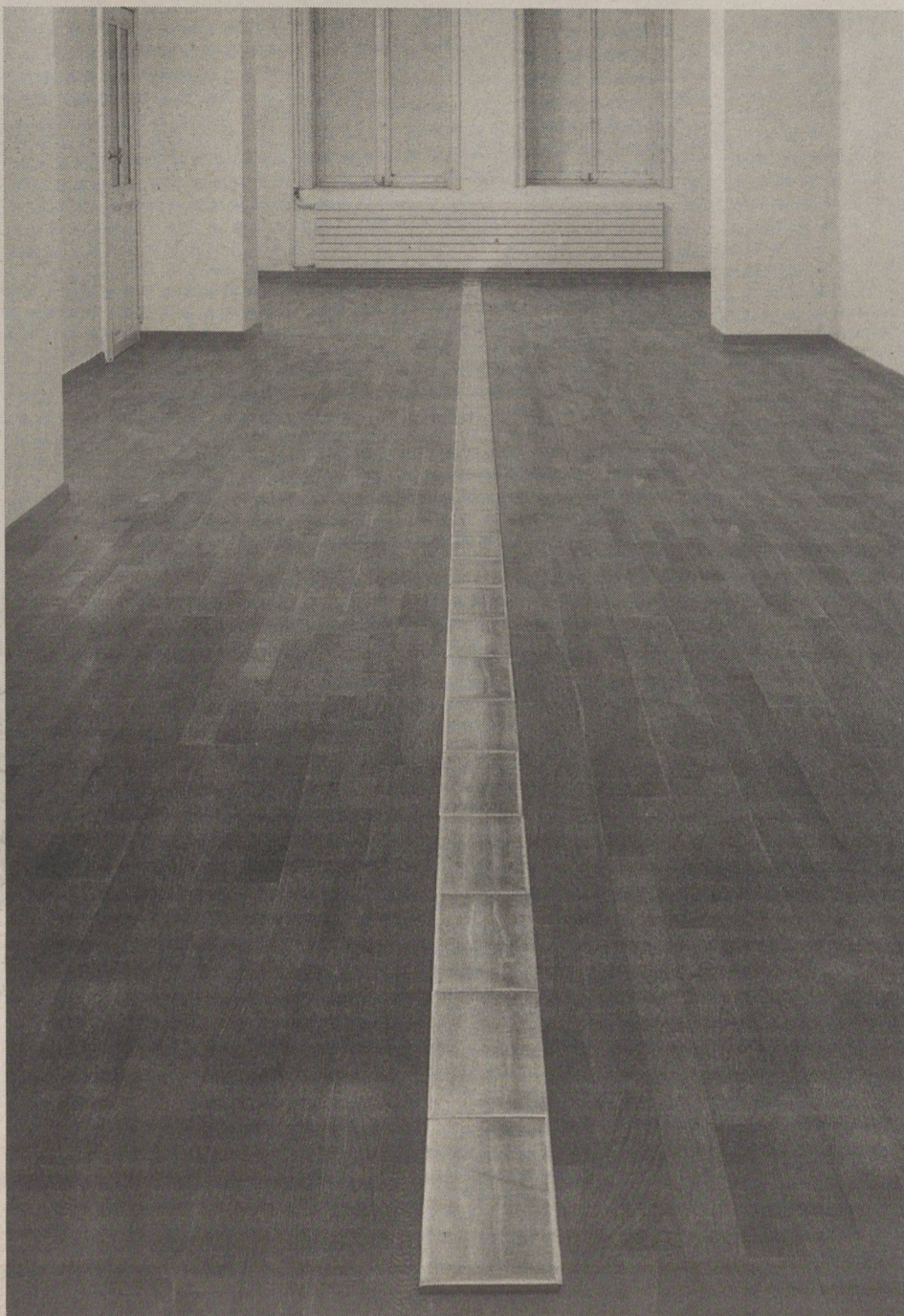
Een korte cursus engagement

Veel reden voor twijfel was er niet, het project klonk plausibel genoeg. Maar dat was twintig jaar geleden. In oktober 1978 vulde de Franse kunstenaar Hervé Fisher vijf dagen achtereen een pagina van *Het Parool* met de hulp van bewoners van de Amsterdamse wijk De Jordaan. Stichting de Appel was initiator en medefinancier van de hele onderneming die bij elkaar ongeveer een half jaar in beslag nam. Want een krant wordt dagelijks gemaakt, maar om een buurt vijf pagina's te laten vullen, daar komt heel wat bij kijken. Om die reden ronselde Fisher wat studenten die het geheel voor hem moesten uitvoeren. De deelnemers van die werkgroep hielden er echter, zoals studenten in de jaren '70 betaamde, een in principe afwijkende mening op na, zodat het aantal verschillende belangen dat in het project verweekeld raakte bij voorbaat het mislopen garandeerde.

Fisher afficheerde zichzelf als sociologisch kunstenaar. Dat wil zeggen dat hij geen kunstwerken wilde maken in de traditionele zin van het woord, maar processen op gang wilde brengen waarin het functioneren van bepaalde maatschappelijke structuren centraal stond. In dit geval ging het natuurlijk om de massamedia. Als je bewoners van een bepaalde buurt een krantenpagina laat vullen, dan komen zij zelf aan het woord en worden zij zich beter bewust van hun eigen situatie, zij scheppen als het ware een nieuw zelfbeeld in een massamedium en zien op die manier ook hoe de massamedia werken. Dat was de gedachte. Dus werden de leden van de werkgroep de wijk in gestuurd om er affiches te verspreiden, blaadjes uit te delen, ballonnen op te blazen en net zo lang wervende gesprekjes te voeren met de spreekwoordelijke ome Leen en tante Sjaan dat zij de pen ter hand zouden nemen. Erg enthousiast werd de buurt daardoor niet. Pas toen de strategie werd aangepast aan de reeds bestaande buurtorganen en argwanende opbouwwerkers waren overgehaald inzage te bieden in hun kaartenbak met beroepskankeraars, kwam er wat schot in de zaak. Uiteindelijk werden de pagina's gevuld. De inhoud vergde echter nog wat sturing. Bepaalde onderwerpen mochten niet zo uitgebreid aan bod komen als ze de bewoners aan het hart gingen (hondenpoep), andere dienden absoluut vermeden te worden (buitenlanders), weer andere konden alleen worden opgevoerd om in zelfkritiek verworpen te worden (vrouwencafé is pottentent) en bepaalde onderwerpen (klachten over het gemeentelijk woningbeleid) moesten sterk worden gestimuleerd.

Bij dit alles werd langdurig gediscussieerd. Niet door de buurtbewoners, maar door alle verschillende belanghebbenden. Zo had Fisher liever de Bijlmer gebruikt, maar *Parool* noch Appel wilden dat. De medewerkers waren daar niet rouwig om: als je toch 'de wijk' in moet, dan gaat dat in de Jordaan een stuk aangenamer dan in de Bijlmer. De discussies draaiden echter steeds opnieuw om een kwestie waar 'de doelgroep' angstvallig buiten werd gehouden en die te maken had met de plaats van De Appel in het geheel. De stichting bevond zich in de Jordaan, maar wat zij doorgaans presenteerde had niets met de buurt en alles met, in de ogen van de echte, gezellige, spontane Amsterdammers, teringzooi te maken. En dat leidde tot het punt waar alle eindeloze debatten steeds weer op uitkwamen: ging het hier om een echte poging iets te veranderen aan mediamanipulatie of was het vooral de bedoeling dat er een kunstwerk tot stand zou komen. Kunst en maatschappelijke effectiviteit sloten elkaar in de ogen van de meeste leden van de groep radicaal uit. En Fisher sloot zich daarbij aan. Uit strategische overwegingen. Daardoor ontstond de ridicule situatie dat voor de buurtbewoners elke betrokkenheid van De Appel verzwegen werd, terwijl De Appel zelf haar vaste bezoekers uitvoerig op de hoogte hield van het project dat onder haar auspiciën plaatsvond. Die keken toe als onderzoekers bij een experiment met ratten die niet in de gaten hebben dat ze zijn losgelaten in een labyrint zonder uitgang.

Maar we waren allemaal ratten. Ook Fisher. Het verloop van het project leidde tot steeds meer conflicten. De kunstenaar die een deel van zijn door de gemeente verstrekte atelier had moeten afstaan als redactie bureau en natuurlijk als dekmantel voor De Appel zag zijn kans schoon en maakte er zijn eigen ludieke onderneming van. De leden van de werkgroep kregen steeds grotere problemen met hun colportatie van knollen voor citroenen. Fisher werd steeds vager, hij was het met alles eens. Het liep uit op een grote,



Carl Andre

Tinweg, 1990, foto: Martine Kint

finale ruzie, ergens boven in een grachtenpand. De werkgroep had het gehad met het project en Fisher bereikte de grens van zijn tolerantie. Met slaande deuren rende hij weg, alle trappen af, niets wilde hij er nog mee te maken hebben. Maar Amsterdam was toen nog niet geheel gerenoveerd en van intercomen en deurzoekers voorzien. De voordeur zat gewoon op slot, hij moest weer terug, helemaal naar boven. De volgende dag was zijn stemming weer uitstekend: "it is all part of the project". Project mislukt, kunstwerk geslaagd. [1]

## I'll be back (Arnold Schwarzenegger)

Kort daarop brak de pleuris van het postmodernisme uit en niemand meende ooit in de mogelijkheden van zoiets als sociologische kunst geloofd te hebben. Toch zijn het uitgerekend deze procesachtige vormen van kunst waarin bijvoorbeeld iets met de bewoners van een bepaalde plek wordt gedaan die in de jaren '90 weer de kop hebben opgestoken. Na de totale ontgoocheling aan het eind van de jaren '70 is dat op zijn minst merkwaardig te noemen. Veel merkwaardiger is echter nog dat deze heropvoering van verloren idealen haast weer aannemelijk overkomt.

Op het eerste gezicht lijkt dat volstrekt onmogelijk. Wie een stukgelopen ideaal weer van stal haalt, wekt al snel de indruk louter lippendienst te bewijzen aan de utopie. Een verklaring voor de wonderbaarlijke wederopstanding zou echter kunnen zijn dat er zoiets als een traditie van het avantgardistische bestaat, dat met andere woorden de avant-garde met grote regelmaat in de geschiedenis van de kunst opduikt omdat het nu eenmaal in een dialectische pas-de-deux verweekeld is met traditionele vormen van kunst. De terugkeer van avantgardistische experimenten zou dan net zo betekenisvol zijn als het kommervolle cliché 'na regen komt zonneschijn'. Pijnlijk echter is de verdenking dat het hier niet

zozeer gaat om terugkeer, dan wel om herhaling. De idealen van de kunst van de jaren '60 lijken niet tot leven te worden gewekt, of als voorbeeld genomen, maar simpelweg opnieuw opgevoerd, als een kunstje. Daaruit zou definitief blijken dat elk experiment of elke utopie als brandstof kan dienen voor de meedogenloze motor van de mode. Het ultieme postmodernisme zou aldus zijn bereikt. Elke suggestie van diepte of betekenis is dan niet meer dan een laatste glimp van een licht dat ooit gescheen heeft, een flauwe weerschijs op een ondoordringbaar oppervlak. De wetmatigheid die Rem Koolhaas poneert over de nieuwe stad zou dan ook gelden voor de beeldende kunst: "de stijl die gekozen wordt, is postmodern, en zal dat altijd blijven". Want alleen het postmodernisme is in staat aan de panische vraag naar productie te voldoen, het tempo van de consumptie te volgen. [2]

De vraag is dus of er in de recente bemoeienis met de wereld sprake is van een werkelijke poging tot engagement of dat kunstenaars vrolijk teren op overleefde en allang onschadelijk geworden vormen van betrokkenheid. Om daar serieus iets over te kunnen zeggen is het niet voldoende terug te vallen op de veelgehoorde observatie dat de kunst van dit moment weer net zo sterk het ideaal koestert als de kunst van de jaren '60, maar dat dit ideaal kleiner van aard, beperkter en ook persoonlijker is. Een dergelijke constatering loopt het gevaar zich niet alleen te laten misleiden door formele overeenkomsten, maar ook een gebrek aan idealen in het heden te vertalen in een overdaad daaraan in een gedroomd verleden. Was de kunst in de jaren '60 wel zo hooggestemd, en op welke manier engageerde zij zich: pas wanneer die vragen beantwoord zijn, kan de vergelijking beginnen.

Hoewel in onze herinnering de verbinding tussen kunst van de jaren '60 en engagement vrijwel probleemloos tot stand komt, is het moeilijker daar ook een beeld bij voor ogen te krijgen. Kenmerkende kunstwerken

uit de periode of ze nu minimaal, conceptueel of povera zijn, streven niet opvallend naar verbetering van de wereld. [3] De meest bekende voorbeelden van artistiek politiek activisme blijken steevast van vroegere of latere datum. Kunstenaars uit de jaren '60 lijken er eerder op uit de valkuil van directe inzetbaarheid, waarin de experimenten van de avant-gardes uit de jaren '20 terechtgekomen waren, te vermijden. Hoewel de redenen ervoor uiteenlopen, tonen zowel de Europese als de Amerikaanse avant-gardes na de Tweede Wereldoorlog zich huiverig voor een direct herkenbare boodschap. Engagement met een wereld waarin ideologie besmet is geraakt, lijkt uit den boze. Een kunstenaar kan zich niet met de wereld inlaten, omdat hij het dan op een akkoordje zou gooien met een situatie die volledig onacceptabel is. Deze stelling wordt het meest expliciet verdedigd door Adorno, die in de jaren '50 aanvankelijk meent dat er na Auschwitz geen kunst meer gemaakt kan worden, omdat de omvang en onbegrijpelijkheid van de massavernietiging niet kunnen worden voorgesteld. Bovendien zou elke poging tot voorstelling onvermijdelijk esthetisering van het leed met zich meebrengen, en zo de slachtoffers uitleveren aan consumptie en genot. Later komt hij tot de opvatting dat er nog wel kunst mogelijk is, maar alleen wanneer die zich nadrukkelijk afzijdig houdt van de wereld. In deze negatieve esthetiek, die als een definitie van heroïsch modernisme gelezen kan worden, zit een element dat een grote rol zou spelen in de strategie van de avant-gardes van de jaren '60. Want hoe radicaal de kunst zich ook beroept op haar eigen onvermogen, toch dient zij, volgens Adorno, altijd de suggestie van een andere en betere wereld te bevatten, wil zij niet tot oppervlakkige zelfgenoegzaamheid vervallen. [4]

In de ogen van Adorno kan deze negatieve esthetiek zich rechtstreeks afspelen op het beeldvlak van het kunstwerk zelf. Hij houdt er geen rekening mee dat een kunstwerk zich niet rechtstreeks in of tegenover de wereld plaatst, maar dat het bij voorbaat wordt verpakt door allerhande instituties en ideologieën. En precies op dat punt zouden de avant-gardes van de jaren '60 de draad van de negatieve esthetiek oppakken. Deze artistieke tendensen gaat het niet meer om de vervreemding van het creatieve individu, maar om het feit dat maatschappelijk zinvol functioneren onmogelijk wordt gemaakt door de belemmerende werking van begrippen als schoonheid, authenticiteit en kwaliteit en door de tussenkomst van tentoonstellingen en musea. Zo ontstaat een dubbele weigering. De autonome positie van de kunst – de consequentie van Adorno's negatieve dialectiek – wordt afgewezen, maar tegelijk weigert de kunst de bestaande maatschappelijke situatie te bevestigen. Terwijl kunstenaars met name in het begin van de jaren '60 met een grote boog om de concrete problemen van de maatschappelijke werkelijkheid heenlopen, formuleren zij nadrukkelijk hoe het anders zou moeten zijn en zien zij hun werk als voorbeeld van een concrete alternatieve werkelijkheid. Deze dubbelheid kenmerkt de kunst van de jaren '60: terwijl zij ernaar streeft zich af te spelen te midden van het dagelijks leven en geen verheven uitzonderingspositie meer in te nemen, heeft zij geen verbinding met het maatschappelijke hier en nu en lijkt zij uit een andere tijd-ruimte te komen, als een utopie die vanuit de toekomst is teruggekeerd.

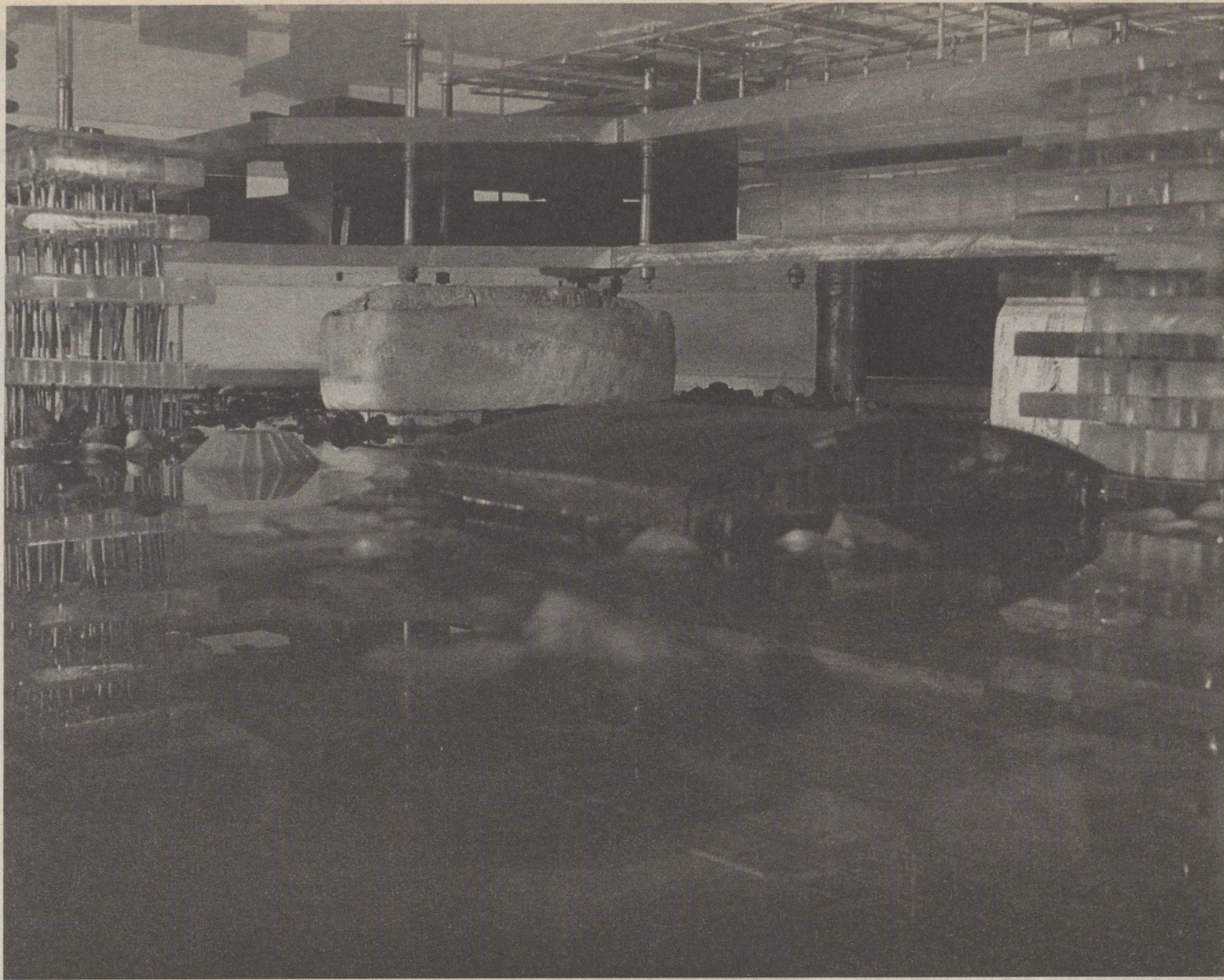
Alleen op die manier wordt begrijpelijk dat de intenties en uitspraken van veel kunstenaars uit die periode zo'n vreemde combinatie van utopie en argeloosheid vertonen. "Het was je taak als kunstenaar," schrijft Richard Serra wanneer hij terugkijkt op deze periode, "om de maatschappij te herdefiniëren met behulp van waarden die je introduceerde, en niet andersom". [5] En in dezelfde trant merkt Donald Judd op tijdens een symposium over *The Artist and Politics* in 1970: "Ik heb altijd gemeend dat mijn werk politieke implicaties had, dat het een houding had die bepaalde vormen van politiek gedrag en bepaalde instituties zou toestaan, beperken of verbieden. Ik heb ook gedacht dat de situatie nogal beroerd was en dat mijn werk het enige was dat ik kon doen". Terwijl Minimal-kunstenaars als Judd en Serra dus objecten maken die zich volgens Clement Greenberg in artistieke waarde niet laten onderscheiden van "een deur, een tafel, of een leeg vel papier", en die ook in hun eigen ogen gewoon 'dingen' zijn, gaat het daarbij om dingen die pas een gebruikswaarde hebben in een toekomstige

wereld. [6] Een serie loden platen van Carl Andre is dan ook niet zomaar een stuk vloer, maar het is evenmin een beeldhouwwerk: het is een brokstuk van een andere, onbekende samenleving dat ons de weg toont die wij ooit zullen gaan. [7] Die wereldvreemdheid beperkt zich overigens niet alleen tot de formele vernieuwers van de Minimal Art. Ook een op het oog meer maatschappelijk betrokken beweging als Fluxus, die een aantal marxistisch geïnspireerde theoretici in de gelederen had, slaat de bestaande problemen vaak simpelweg over. Zo verklaart Dick Higgins in 1966: "De sociale problemen die onze tijd karakteriseren bieden echter geen ruimte meer voor een opdelen in hokjes. We naderen de dageraad van een klassenloze maatschappij, waarin een scheiding in strikte categorieën van geen enkel belang meer is". [8] Een nieuw artistiek procédé wordt op eenvoudige wijze gelijkgesteld met een nieuwe maatschappij, zodat de precieze aard van het engagement niet nader omschreven hoeft te worden. De recentelijk weer in volle omvang tentoongestelde tekeningen en maquettes waarmee Constant in de jaren '50 en '60 de toekomstige wereld van *Nieuw Babylon* te voorschijn wil halen, lijken doordachter en exacter, maar zijn net zo goed in ons midden geland vanuit een verre utopie. De mens die zijn nieuwe stad moet bewonen bestaat nog niet, Constant vindt daar geen doekjes om, maar als de homo ludens eenmaal het levenslicht heeft gezien dan zou hij heel goed zijn dagen kunnen doorbrengen met de vreemde concerten en zinloze handelingen die door de leden van Fluxus werden voorgedaan. Net als andere vormen van kunst uit het begin van de jaren '60 heeft *Nieuw Babylon* in feite geen ingang, het is een utopie die ooit bereikt moet worden, maar geen mens weet hoe. Daarmee veronderstelt de kunst van die tijd, geheel in de lijn van Adorno, haar eigen falen. Zij biedt een onmogelijk alternatief voor een maatschappij waar zij zich verre van houdt.

#### Make my day (Clint Eastwood)

*Nieuw Babylon* bestaat bijna helemaal uit openbare ruimte. Niet alleen individuele expressie is passé, ook met het gezin dient, als broeinest van beperking en traditie, afgerekend te worden. Openheid en de daarmee geïmpliceerde democratie vormen een gemeenschappelijk thema in de kunst van die jaren. De nieuwe plek voor de kunst is niet de gesloten ruimte van de particuliere verzameling en het museum, maar de open en gemeenschappelijke ruimte, met de stad als podium.

De stad als de plaats waar de strijd om de nieuwe orde zich dient af te spelen, duikt na de Tweede Wereldoorlog voor het eerst op in het 'unitaire urbanisme' van de Internationale Situationisten. De plaats van handeling is Parijs in de tweede helft van de jaren '50. Absoluut leider van de groep, waarvan ook Constant enige tijd deel uitmaakt, is Guy Debord. En wanneer je zijn ideeën over de rol van de kunst en de strategie voor de nieuwe wereld bekijkt, wordt snel duidelijk dat *Nieuw Babylon* daar niet in past. Want terwijl *Nieuw Babylon* als gerealiseerde utopie de toekomst alleen als beeld aanwezig stelt, gaat het Debord er juist om het concrete heden te veranderen. De kolonisatie van het alledaagse leven door het spektakel beschouwt Debord als de meest vernietigende kracht van het kapitalisme, en daarmee is hij zich beter dan veel andere kunstenaars uit de jaren '60 bewust van de problemen van de representatie. Want terwijl Fluxuskunstenaars probleemloos het voortouw nemen bij het tot kunst maken van het alledaagse leven is voor Debord zowel de rol van de kunstenaar als de positie van het kunstwerk een probleem. Het unitaire urbanisme waar de situationisten naar streven, moet een eind maken aan de nieuwe stedenbouw met zijn zielloze scheiding van alle activiteiten van het menselijk leven en zijn productie van kleine, eengezinscellen voor beeldconsumptie die steeds meer de plaats van de oude volkswijken innemen. Maar het moet ook het einde betekenen van de scheiding tussen alle vormen van kunst en iets nieuws opleveren dat niet meer als kunst herkenbaar is. De consequentie hiervan is natuurlijk dat er geen nieuwe vorm van spektakel geproduceerd kan worden, en dat er in feite niets mag ontstaan dat kan worden opgenomen in de consumptiemaatschappij. De *dérives* waarmee de situationisten beroemd zijn geworden, de doelloze tochten door de stad op zoek naar onverwachte ontmoetingen en restanten van atmosfeer in wijken die nog niet door het spektakel zijn aangetast, speelt zich dan ook af zonder publiek. De deelnemers zelf, en dat zijn er meestal niet meer dan drie, vormen de enige toeschouwers. [9] De toe-eigening van de openbare ruimte



Constant

New Babylon, 1958-59

delen de situationisten met andere kunstenaars uit de jaren '60, maar de manier waarop zij dat doen, verschilt aanzienlijk. Terwijl de Minimal-sculpturen steeds meer plaats gaan innemen in de stad, verdwijnen de minimale acties van de situationisten er spoorloos. Dat laatste lijkt een pijnlijke, maar onontkoombare consequentie. Want kunstenaars die deze keuze niet maken en hun werk aanwezigheid willen verlenen, raken gevangen in een onoplosbaar dilemma. Terwijl zij aan de ene kant de afstand tot het publiek willen overbruggen, blijven zij tegelijk de rol van kunstenaar spelen, waardoor hun producten onherroepelijk op afstand blijven. Mislukt als utopie, maar geslaagd als kunst, dus eigenlijk dubbel mislukt, dat is het verwijt waarmee de avantgardes van die tijd om de oren worden geslagen. Maar een dergelijke kritiek ziet over het hoofd dat de kunst zichzelf een utopische rol toedient en dat de mislukking in zekere zin onderdeel is van haar takenpakket. Bovendien is de kunst van die jaren niet alleen commercieel succesvol: de retorische toeëigening van de openbare ruimte, het gebrek aan ontzag voor gezag en een opgewekt oog voor het ondenkbare en absurde vormen, hoezeer de kunst ook binnen haar kader blijft opgesloten, een deel van de cultuur die de generatie van de jaren '60 doet geloven dat de straat echt van hen is. Pas als de tegencultuur een feit is, de straat veroverd en de verbeelding aan de macht (geïnspireerd door de situationisten), pas als dat alles gebeurd is en eigenlijk alweer voorbij, dan pas gaan kunstenaars zich bezinnen over harde actie in plaats van vage utopie. Zo noemt Carl Andre zichzelf "essentially Marxist" nadat hij in 1969 met onder andere Robert Morris de Art Workers Coalition heeft opgericht. [10] Daarmee wordt het antwoord op de vraag welke rol de kunstenaar maatschappelijk moet vervullen overigens niet eenvoudiger. De eerste stap in dit proces van politisering is duidelijk: als kunstarbeider dient men zich te organiseren en als georganiseerde kunstarbeider kan men eisen stellen. Natuurlijk betreffen die eisen allereerst de maatschappelijke positie van de kunstenaar, maar van daaruit is de stap naar algemeen maatschappelijk verzet tegen racisme en onderdrukking snel gezet. Opvallend is echter dat er ook begin jaren '70 nauwelijks werk wordt geproduceerd dat dezelfde boodschap uitdraagt. Een reden hiervoor is dat men zich steeds meer bewust is geworden van de problemen rond de representatie die de situationisten al eerder hadden signaleerd. Niet alleen is het onduidelijk voor wie men eigenlijk kan spreken, behalve voor de eigen groep, het is ook niet goed voorstelbaar hoe iets er moet uitzien dat tegelijk wel en geen kunst is. Hoe

kan er iets geproduceerd worden waarin de kunstenaar met de inzet van zijn hele artistieke vermogen een maatschappelijke misstand aan de kaak stelt, zonder dat een dergelijk werk als onschadelijke kunst geconsumeerd wordt en verdwijnt in de circulatie van mooie of interessante, maar in wezen effectloze producten.

De verschillende kanten van het probleem worden goed zichtbaar in het werk van Gordon Matta-Clark. Net als voor Serra en Andre impliceert de gedachte dat een kunstenaar een Art Worker is voor Matta-Clark een arbeideristische manier van werken. Gewapend met boor en zaag trekt hij er aanvankelijk 's nachts op uit om vervallen panden in de Bronx op vreemde plaatsen en onverwachte manieren te doorklieven. Veel duidelijker dan veel van zijn mede-Workers trekt hij daarmee de consequenties van zijn uitgangspunten door in zijn werk. Niet alleen breekt hij privéruimtes open om ze bloot te stellen aan de openbaarheid, hij ondergraaft ook letterlijk de fundamenten van de maatschappelijk regulerende architectuur door de strakke indeling te verstoren en het privébezit aan te tasten. Hij creëert geen kunstwerken, maar leegtes en in die zin past het werk nog heel goed in de door Adorno geformuleerde negatieve esthetiek. Matta-Clark stuit echter op de grenzen van zijn mogelijkheden wanneer hij zijn werk wil laten zien. De decoupages zijn ter plekke nauwelijks te bezichtigen, en dat doet hem besluiten de uitgesneden delen te exposeren in een galerie, of het eindproduct filmisch dan wel fotografisch vast te leggen. En hoe indrukwekkend de sporen van meervoudige bewoning ook mogen zijn geweest, hoe verstorend op het gevoel van ruimte zijn foto's ook nu nog werken, maatschappelijk is hun uitwerking gering. Dat moet ook Matta-Clark beseft hebben. In 1976 gaat hij dan ook over tot zijn beroemde *Window Blow-Out*, waarbij hij met een luchtpistool de ruiten van het gerespecteerde Institute of Architecture and Urban Studies kapotschiet en in de openingen foto's plaatst van ruiten die door de bewoners van nieuwbouwprojecten in de Bronx zijn stukgeslagen. Hoewel Matta-Clark door het instituut was uitgenodigd, wordt deze bijdrage onmiddellijk verwijderd. [11]

Met een actie als deze bereikt de kunst de hoogste vorm van mislukken. De erkenning van het kunstwerk schuilt hier in het verbod, het is maatschappelijk effectief juist omdat het niet meer gezien kan worden. Zo'n actie heeft niet veel toekomst, maar dat is eigenlijk ook de bedoeling. Het gaat hier om kunst die niet langer, zoals in de jaren '60, naar een formeel, maar naar een maatschappelijk nulpunt streeft, naar het moment waarop de revolutie kan uitbreken en zij

eindelijk van haar hopeloze rol bevrijd zal zijn. [12] Die revolutie kan echter niet uit de kunst zelf voortkomen, daarvan zijn de meeste kunstenaars en zeker de marxistisch geschoolde overtuigd. Daarmee ontstaat pas halverwege de jaren '70 in het grootste deel van de Europese en Amerikaanse kunst een opvatting die bijna twintig jaar eerder door de situationisten is uitgedragen. Want ook de acties van de situationisten zijn meer bedoeld als vooronderzoek voor een nieuwe postrevolutionaire samenleving dan als concrete revolutionaire daad. Het wachten op de omwenteling valt soms echter zwaar. Het is dan ook niet verwonderlijk dat er op dit punt een verwantschap ontstaat tussen het streven van bepaalde kunstenaars en de opkomende stadsguerrilla. Want terwijl de eerste acties van de beginnende terreurgroepen overeenkomst vertonen met de ludieke projecten van bepaalde kunstenaars, gaat het verlangen van sommige kunstenaars steeds sterker uit naar de terroristische actie. In een tekst uit 1963 noemt Debord de bomaanslag op een tentoonstelling van Franse kunst in Caracas en de brandbommen tegen reisbureaus in Denemarken als voorbeelden van acties die zijn goedkeuring verdienen. Meer dan 10 jaar later stelt Mel Ramsden in het tijdschrift *The Fox* voor anonieme en gemeenschappelijke acties voortaan uit te voeren onder de naam (*Provisional*) *Art & Language*. [13]

#### And now for something completely different (Monty Python)

"De constructie van een situatie is het tot stand brengen van een tijdelijke microsfeer en een spel van gebeurtenissen voor een uniek moment in het leven van een paar mensen," schrijven Constant en Debord in *La déclaration d'Amsterdam* uit 1958. Het is een definitie die naadloos past op het werk van kunstenaars die in de jaren '90 opnieuw trachten de kunst een meer actieve rol in het dagelijks leven te bezorgen. De volgende zin uit de *déclaration* toont echter het verschil: "Zij [de constructie van een tijdelijke situatie] is onlosmakelijk verbonden met de constructie van een algemene omgeving, relatief duurzamer van aard, in het unitaire urbanisme". [14] Het is precies dat relatief duurzame, maar absoluut veelomvattende kader, dat in de kunst van dit moment ontbreekt. De vraag is echter welk ideaal daarvoor in de plaats is gekomen.

Tijdens de hoogtijdagen van de politieke bewustwording van kunstenaars rond het midden van de jaren '70, vooral zichtbaar in het tijdschrift *The Fox*, stuit men op het probleem dat de relatie tussen kunst en ideaal ingrijpend zou veranderen. Want de marxistische analyse waarop men zich ba-





Rirkrit Tiravanija

Untitled (Back of Postcard reads:), 1995

seert, laat eigenlijk weinig ruimte voor een actieve rol van de kunst in het bevorderen van de klassenloze maatschappij. Voor een deel van de kunstenaars volgt daaruit, zoals net al is aangetoond, alleen maar de conclusie dat het maken van kunst moet worden ingeruild voor daadwerkelijke actie. Anderen komen echter tot het inzicht dat het wijzen van de juiste weg onmogelijk is geworden wanneer je ervan uitgaat dat elk standpunt cultureel is bepaald. Of zoals Sarah Charlesworth het in het eerste nummer van *The Fox* uitdrukt: "Je kunt niet aan de ene kant beweren dat alle kennis cultureel en maatschappelijk bepaald is, en aan de andere kant verkondigen dat je eigen theorie objectieve geldigheid bezit". [15] De botsing van standpunten die hieruit volgt, leidt de kunstenaars in die jaren in de doodlopende straat van eindeloze discussies over de te volgen strategie en de vooronderstellingen van de juiste theorie. Gemaakt wordt er bijna niets meer.

Het verbaast eigenlijk nauwelijks dat in het laatste nummer van *The Fox* Hervé Fisher aan het woord komt. Onder verwijzing naar Adorno's negatieve dialectiek en het werk van de situationisten houdt hij een pleidooi voor zijn sociologische kunst. Hoewel de kunst volgens hem de toekomstige maatschappij alleen als mogelijkheid kan opperen, zonder er een beeld van te geven hoe die er moet uitzien, betekent dat niet dat de kunst in afwachting van de revolutie niet iets concreets kan ondernemen. Het debat is volgens hem het nieuwe materiaal van de kunstenaar, daarmee kun je mensen laten nadenken over hun eigen situatie, daarmee kun je ook de bepalende werking van de massamedia verstoren. [16] Daarmee komt Fisher uit op een compromis dat kenmerkend is voor die tijd en dat ook zo verlamdend werkte op zijn project in Amsterdam. Er wordt door hem geen kunst gemaakt, maar eigenlijk wel, de macht van de media wordt doorbroken, maar hij blijft van diezelfde media afhankelijk, mensen worden gemanipuleerd tot inzicht in hun eigen situatie, en het doel is een andere samenleving waarvan de kunstenaar zich officieel geen enkele voorstelling kan maken.

Als kunstenaars tegenwoordig met mensen aan de slag gaan, wordt dat niet gedaan met het oog op een betere samenleving ergens in de wazige toekomst, maar als directe bezigheid in het hier en nu. Of het nu gaat om gezellig voor een paar mensen koken, een winkeltje beginnen, in een bedrijf aan de slag gaan, een droom bewaken, een beetje in de ruimte ingrijpen, wat rommeltjes verzamelen of pretentieloze foto's van vrienden/familie/zichzelf tonen, steeds zit er dat aspect in 'echt' iets te doen, zonder een duidelijk idee te hebben waar het precies voor dient. Dat komt niet alleen door het ontbreken van een overkoepelend politiek perspectief, maar ook door het verdwijnen van het idee van de negatieve dialectiek. Niet alleen Marx, ook Adorno is tegenwoordig erg dood. De wereld wordt door kunstenaars van deze tijd niet langer negatief benaderd, maar volle-

dig geaccepteerd. Natuurlijk valt er op een groot aantal onderdelen nog veel aan te verbeteren, maar er is geen enkele reden voor de kunst om er met een boog omheen te lopen. Deze positieve grondhouding valt alleen te begrijpen in het licht van het hierboven gesignaleerde cultureel relativisme dat zo kenmerkend zou zijn voor de kunst van de jaren '80. Als blijkt dat de negatieve esthetiek met in haar spoor het kritisch bewustzijn zelf ook door en door maatschappelijk gecodeerd zijn, dan is het handhaven ervan niet langer mogelijk. Het spel met de codes zou dan ook voor een groot deel het gezicht van de kunst in de jaren '80 bepalen. In hetzelfde decennium wordt kunst echter ook steeds meer een algemeen geaccepteerd maatschappelijk verschijnsel, en ook die erfenis speelt mee in de levenswandel die de kunst van dit moment erop nahoudt.

Het verdwijnen van het politieke vergezicht kan natuurlijk ook niet los worden gezien van de ontwikkeling van de politiek zelf – vooral na de opheffing van de verschillen tussen politieke systemen. Na de val van de muur is er nog maar één systeem, maar dat betekent niet dat het ideaal voorgoed heeft afgedaan. Het ideaal is misschien wel sterker aanwezig dan ooit tevoren, de verwezenlijking ervan lijkt echter meer een zaak van toeval dan van strategie. Ergens aan het eind van de jaren '80 werd een documentaire vertoond over de Letse regering in ballingschap (het kan natuurlijk ook om de Litouwse of de Estse zijn gegaan). In een afgeleefd pand zag je een paar oude mannen te midden van stoffige relikwieën beverig volhouden dat hun land ooit weer zelfstandig zou zijn. Voor de kijker was één ding zonneklaar: dit is hopeloos, dit komt nooit meer goed. Maar plotseling is dit onmogelijke ideaal werkelijkheid geworden, zonder dat daar echter enige logica in te ontdekken valt. Er is geen enkele wetmatigheid meer aan te wijzen die het tot stand komen of verloren gaan van een ideaal regelt. Want ook oorlog is niet langer het gevolg van botsende systemen, maar niets anders dan het uitbreken van een extreem gewelddadig conflict, dat niet verklaard kan worden. En het is die reële aanwezigheid van zowel het ideaal als het conflict waar het kunstenaars de laatste jaren om lijkt te gaan. Aanwezigheid is het nieuwe criterium voor echtheid, en niet authenticiteit. In die zin is een gekoesterd ideaal even echt als de oorlog, maar ook een reële gebeurtenis even echt als een film.

Veel werk van de laatste jaren lijkt in zijn geëngageerdheid veel minder duidelijk dan de politiek geladen kunst uit de jaren '70 en '80 die misverstand vaak met harde hand uitsloot. Probeer maar eens een werk van Hans Haacke niet te begrijpen. Toch zijn veel van de thema's die in de jaren '90 voorkomen afkomstig uit die periode: minderheden, culturele verschillen, media, seksuele identiteit. Over het algemeen wordt daar echter minder dogmatisch mee omgesprongen. Natuurlijk zijn er nog genoeg uitzonderingen aan te wijzen van werken

waarin de toeschouwer op luide toon de les wordt geleerd, doorgaans echter lijkt hij meer aan zijn lot te worden overgelaten en moet hij er zelf maar iets van maken. Ook dit is echter een consequentie van een ontwikkeling in het denken van de jaren '80, toen er steeds meer nadruk op werd gelegd dat er niet voor bepaalde groepen gesproken werd, maar dat zij zelf aan het woord kwamen, en de rol van de recipiënt bij het lezen van een tekst of het kijken naar een kunstwerk als veel bepalender en eigenlijk ook wel belangrijker werd beschouwd, dan de intentie van kunstenaar of tentoonstellingsmaker. Niet iedereen is even gelukkig met deze ongemanipuleerde openheid. Het publiek blijkt over het algemeen veel heil te verwachten van een grote mate van begrijpelijkheid, en het ontbreken daarvan leidt de laatste jaren weer tot pagina's vol gezeur. Maar ook tentoonstellingsmakers kunnen zich niet altijd neerleggen bij een bescheiden plaats op de achtergrond. In *Manifesta 2* in Luxemburg had een kunstenaar, in het kader van kleine ingrepen zonder grote gevolgen, op bepaalde plekken in de openbare ruimte onbegrijpelijke teksten aangebracht. De gemiddelde Luxemburger leek dat niet veel te kunnen schelen. Het begeleidende curatorenteam verklaarde echter: "Zij [de teksten] lenen zich niet voor simpele interpretatie, maar vereisen een daad van emancipatie van de kant van de voorbijganger. Het gaat hier tegelijkertijd om het bevorderen van literaire praktijk, een interventie in leesgewoontes, een gepubliceerde tekst en om een creatie in de stedelijke ruimte. Met dit gefragmenteerd discours ontcijfert Tilo Schulz een andere – semiotische – stedelijke identificatie". [17] Gehuld in zijn dogmatisch vacuüm laat de kunstenaar van tegenwoordig zelfs zo'n aanslag op zijn werk over zijn kant gaan.

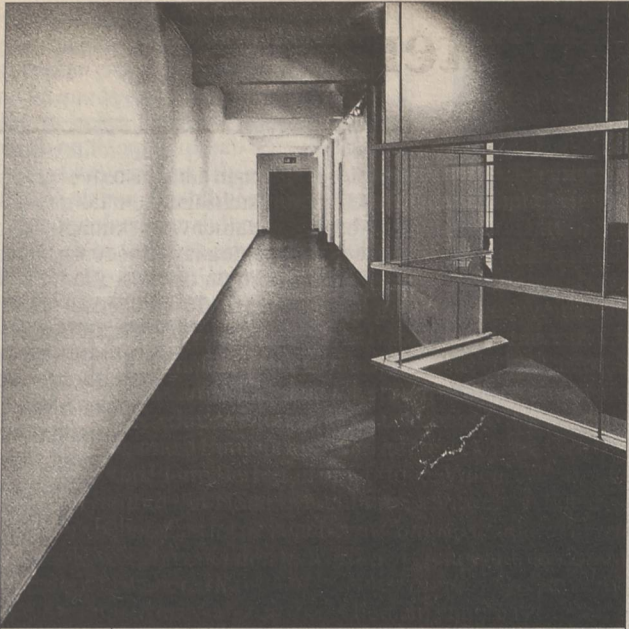
In de kunst van de laatste jaren duikt de puberkamer met grote regelmaat op. En als beeld voor de kunst van de jaren '90 is dat zeer toepasselijk. Het lijkt alles te bevatten waar het in de kunst van deze tijd om draait: naïef idealisme, twijfel over identiteit, fixatie op de wereld, seksuele obsessie, een vermenging van mythe en werkelijkheid, enorm veel rotzooi en een alomtegenwoordige armoedigheid van materiaal. Maar vooral het feit dat het hier gaat om een privéruimte – de privéruimte bij uitstek zou je zelfs kunnen zeggen – laat zien hoe ver de idealen van de kunst van de jaren '60 uit het zicht verdwenen zijn. Gokten de kunstenaars van de jaren '60 en '70 nog op de openbare ruimte en een leidende rol voor de kunstenaar, dan maakt de kunst van de jaren '90 alles particulier en speelt zij een rol waar zij zich nauwelijks bewust van lijkt te zijn. Er worden vormen en experimenten uit de jaren '60 en '70 gehanteerd zonder enige reflectie om de theoretische overwegingen en strategische implicaties die daarin besloten waren. De openheid waarvan in zoveel werken sprake lijkt te zijn, is dan ook eerder een vorm van onbekommerdheid: voor hoe-

veel mensen er ook wordt gekookt, het blijft een puberale droomwereld. Van enig engagement in traditionele zin is bij nader inzien dan ook geen sprake. De kunst van nu engageert zich met de wereld, enkel en alleen doordat zij zich daarin afspeelt en daarmee net zo echt is als alle andere verschijnselen. Maar misschien is dat ook wel de kracht die in dit nieuwe naïvisme besloten ligt. De argeloze utopie die de kunst in de jaren '60 presenteerde, werd immers gevolgd door een steeds groter bewustzijn van onmogelijkheid en onhaalbaarheid, om in de jaren '80 uit te lopen op de glanzende weerspiegeling van de uitzichtloosheid. Tegenover een dergelijk teveel aan bewustzijn kan alleen maar een nieuwe vorm van mislukken worden geplaatst. Ditmaal gaat het echter niet om een mislukken ten opzichte van de maatschappij, maar ten opzichte van het kritische vermogen van de kunst. De argeloosheid zelf is utopie geworden.

Jeroen Boomgaard

#### Noten

- [1] Hervé Fisher, *Jordaners maak uw krant*, oktober 1978, verslag gepubliceerd door Stichting de Appel.
- [2] Rem Koolhaas, *The Generic City*, in: *S.M.L.XL*, The Monacelli Press, New York, 1995, p. 1262.
- [3] Ook voor andere stromingen geldt dit. Zo schrijft Huyssen: "To establish a direct link between Fluxus events and the protest politics of the 1960's would be to falsify the historical record". Zie Andreas Huyssen, *Twilight Memories*, Routledge, Londen/New York, 1995, p. 194.
- [4] Theodor W. Adorno, *Commitment* (1962), in: Charles Harrison & Paul Wood, *Art in Theory, 1900-1990*, Blackwell, Oxford/Cambridge MA, 1992, pp. 760-764.
- [5] Harriet Senie, *The Right Stuff*, *Art News*, maart 1984, p. 55, geciteerd in: Anna C. Chave, *Minimalism and the Rhetoric of Power*, in: *Art in Modern Culture*, Francis Frascina & Jonathan Harris (eds.), Phaidon Press, Londen, 1992, pp. 264-281.
- [6] Karl Beveridge, Ian Burn, Don Judd, *The Fox*, nr. 2, 1975, pp. 129-142. Clement Greenberg, *Recentness of Sculpture*, in: *American Sculpture of the Sixties* (1967), geciteerd in Hal Foster, *The Return of the Real*, The MIT Press, Cambridge MA/Londen, 1996, p. 38.
- [7] Het idee van een terugkeer uit de toekomst is afkomstig van Hal Foster, die het gebruikt om een uitweg te vinden uit het dilemma dat nieuwe avant-gardes teruggrijpen op oudere experimenten. Het hele concept blijft bij hem echter nogal duister, een verwijzing naar *Terminator*, had veel duidelijk kunnen maken. Zie Hal Foster, op. cit. (noot 6), p. 29.
- [8] Dick Higgins, *Intermedia*, in: *Something Else Newsletter*, 1, no. 1, februari 1966, geciteerd in Andreas Huyssen, op. cit. (noot 3), p. 196.
- [9] Zie voor Constants *Nieuw Babylon*: Hilde Heynen, *New Babylon of de antinomieën van de utopie*, in: *Oase*, nr. 43, 1995, pp. 37-49. Zie voor de Situationistische Internationale onder andere: Roberto Ohrt, *Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst*, Verlag Lutz Schulenberg, Hamburg, 1990; T.J. Clark & D. Nicholson-Smith, *Why Art Can't Kill the Situationist International*, in: *October*, nr. 79, 1997, pp. 15-31; Vincent Kaufmann, *Angels of Purity*, in: *October*, nr. 79, 1997, pp. 49-68.
- [10] *Carl Andre: Artworker*, interview met Jeanne Siegel, in: *Studio International*, vol. 180, nr. 927, 1970, p. 178, geciteerd in: Anna C. Chave, op. cit. (noot 5), pp. 264-281.
- [11] Marianne Brouwer, *Blootleggen; Gordon Matta-Clark en de taal van de architectuur*, in: *Archis*, nr. 4, 1993, pp. 54-65.
- [12] Hal Foster heeft het in dit verband over een apocalyptische impuls, in: op. cit. (noot 6), p. 25.
- [13] Guy Debord, *The Situationists and the New Forms of Action in Politics and Art*, in: *On the Passage of a Few People Through a Rather Brief Moment in Time: The Situationist International 1957-1972*, E. Sussman (ed.), The MIT Press, Cambridge MA/Londen, 1989, pp. 148-153; de opmerking van Mel Ramsden staat in de weergave van een discussie in *The Fox*, nr. 3, 1976, p. 21.
- [14] Constant, Guy Debord, *La déclaration d'Amsterdam, Internationale Situationniste 2*, 1958, pp. 31-32.
- [15] Sarah Charlesworth, *A Declaration of Dependence*, in: *The Fox*, nr. 1, 1975, pp. 1-7.
- [16] Hervé Fisher, *Sociological Art as Utopian Strategy*, in: *The Fox*, nr. 3, 1976, pp. 166-169.
- [17] *Miniguide* bij *Manifesta 2*, p. 67.



Sint-Lucaspassage

ACCENTEN III

[ fotografie & communicatie ]

**Hans Vos**

van 14 januari tot 12 februari 1999

K d  
G

Karel de Grote-Hogeschool Antwerpen  
Audiovisuele en Beeldende Kunst  
Campus Sint-Lucas  
Sint-Jozefstraat 35, 2018 Antwerpen  
T 03-231 22 86 F 03-231 98 78  
e-mail: dep\_abk@kdg.be

open van maandag tot vrijdag van 10 tot 16 uur  
gesloten op zaterdag, zondag en feestdagen

# Kunst In Huis *kennen* is kunst in huis *hebben.*

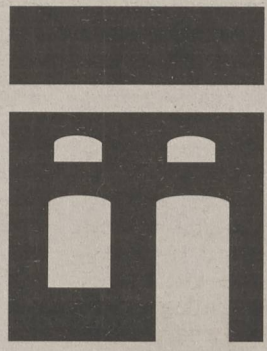
Kunstuitleen. In Vlaanderen een te weinig gekende mogelijkheid. Nochtans heeft Kunst In Huis zeven filialen — Brussel, Dilbeek, Hasselt, Turnhout, Knokke-Heist, Waregem en Antwerpen — waar u, uit een grote voorraad recent werk, die kunstwerken kunt kiezen die u graag in uw huis wil hebben. Voor een tijdje, of voor altijd...

Voeg daaraan toe dat de maandelijkse huurprijs nog geen twee pakjes sigaretten kost, dan weet u het wel. Kunst kiezen is moeilijk, maar in elk geval gezond.



WIJ WAT MINDER, U WAT MEER.  
Voor meer info: 02/247 97 10. U vraagt naar Inge.

galerij c. de vos



WLADIMIR MOSZOWSKI  
"I LOVE PANAMARENKO,  
I HATE MYSTIC SHIT!"

WALTER SCHELFHOUT  
TEKENINGEN

opening  
zondag 10 januari vanaf 15 uur

tentoonstelling  
10 januari - 13 februari 1999

adres : oude gentbaan 295  
9300 aalst belgië  
tel.: 053/78 86 80

open : do-vr-za 14 - 18 uur  
zo 10.30 - 13.30 uur  
en na afspraak

internet: [http://www.artsite.be/  
gallery/GOVL/devos.htm](http://www.artsite.be/gallery/GOVL/devos.htm)

## VARIOUS VIDEOS AND FILMS

4/5/6 februari 1999

in het kader van het International  
Filmfestival Rotterdam/Maastricht.

Op vaste lokatie Brusselsestraat 114  
èn in Filmtheater Lumière, Bogaarden-  
straat 40b te Maastricht.

(Zie voor filmtitels en voorstellingstijden  
de IFFR festivalkrant)

## 'WERELD & WANDEL VAN LUK W'

13 februari - 7 maart

op vaste lokaties Brusselsestraat 114 en  
achter glas, Cortenstraat 3, te Maastricht.

**HEDAH**  
Maastricht - NL +31.43.3500433

VAN 24/1 tot en met 28/2

LEBUIN  
D'HAESE  
LUK  
VERMEERBERGE

PHILIP  
VANHOOF



**JACOB JORDAENS**  
ART CENTER

REYNDERSSTRAAT 6, 2000 ANTWERPEN  
TEL.(32) 03 - 201 00 11  
(VLAKBIJ GROTE MARKT)

Greet Billet  
Guy Bleus  
Michel Cleempoel  
Kikie Crèveœur  
Dacos  
Marie-Line Debliquy  
Maria Gabriëlle  
Chantal Hardy  
Mark Luyten  
Marcel Mariën (hommage)  
Cécile Massart  
Xavier Michel  
Céline Pieplu  
Ariane Simon  
Boy & Erik Stappaerts  
Colienne Vanraen...  
Marc Van Tichel  
Wout Vercammen  
Wastijn & Deschuymer

**INK & TONER**

Grafiek in Hedendaagse Kunst

De Markten  
Oude Graanmarkt 5  
1000 Brussel  
02/512.34.25

15/01/1999 >  
14/02/1999

Van dinsdag tot en met zondag,  
van 12.00 tot 18.00 u.

# De loopbanen van beeldende kunstenaars

De loopbaan van beeldende kunstenaars is vaak het onderwerp van mystificatie. Biografen, dichters en niet in de laatste plaats de kunstenaars zelf bewerken de carrière tot een romantisch epos vol genialiteit, ontberingen en tragiek. Door de mythische waas die het kunstenaarschap omgeeft, is het beroep van beeldende kunstenaar lange tijd als een buitenissigheid beschouwd. Het gevolg daarvan is dat de analyse van de kunstenaarsloopbaan zich doorgaans buiten de gebaande paden van de sociale wetenschappen voltrekt.

Dat is ten onrechte, om ten minste twee redenen. Als het beeldend kunstenaarschap werkelijk zo verschilt van andere beroepen, dan valt daarvoor de sociale wetenschappen veel uit te leren. Uitzonderingen zijn immers interessanter dan de grijze middelmaat. Daarvan is de kunstgeschiedenis het levende bewijs: de gemiddelde kunstenaar moet het – als het meezit – met een verwijzing in een voetnoot stellen, terwijl de sterren alle aandacht krijgen. Ook wanneer de afwijkende positie van de beeldende kunstenaar het gevolg is van mythevorming, zijn we gebaat bij een heldere analyse van de loopbaan van de kunstenaar. Dat bevredigt de nieuwsgierigheid en is daarnaast van belang voor galeriehouders, critici en kunstinstanties. Het is ook voor de kunstenaars zelf relevant. Wie zich in de beroepsuitoefening baseert op een verkeerd beeld van de kunstenaarsloopbaan, kan daar veel hinder van ondervinden.

Dit essay geeft een overzicht van de beschikbare kennis over de loopbaan van beeldende kunstenaars. De bevindingen zijn niet aan de kunstgeschiedenis ontleend, maar het product van tien jaar sociaal-wetenschappelijk onderzoek onder beeldende kunstenaars, dat verricht is bij de overheid, de subsidieverstrekkende fondsen, de belangenorganisaties en aan een aantal universiteiten in Nederland.

## Proloog: de definitie van de beroepsgroep

Een eerste en cruciale stap bij empirisch onderzoek onder kunstenaars is de definitie van de beroepsgroep. Sociale wetenschappers baseren hun definitie doorgaans op officiële registraties, bijvoorbeeld bij de overheid, de belangenorganisaties, of bij kunstinstellingen. Daarmee omzeilen zij de (onbeantwoordbare) vraag wie er wel en wie er geen kunstenaar is. De uitkomsten van het sociaal-wetenschappelijke onderzoek zijn daardoor alleen geldig voor de onderzochte groep kunstenaars, en niet volledig onderling vergelijkbaar. Het hanteren van een andere definitie van de beroepsgroep heeft daardoor enige invloed op de uitkomsten, al zijn die nog steeds vele malen exacter dan de uitkomsten van kwalitatief onderzoek. De hier gepresenteerde bevindingen over kunststudenten zijn derhalve representatief voor alle studerende kunstenaars, maar niet voor de gehele beroepsgroep – inclusief de autodidacten. De bevindingen over de inkomsten van de kunstenaars zijn representatief voor de 11.500 beeldende kunstenaars die deel uitmaken van de centrale registratie van de rijksregelingen van de Nederlandse overheid. Alle kunstenaars die ooit in aanmerking zijn gekomen voor een van de regelingen, zijn opgenomen in dit bestand. Het bestand is daarmee het meest uitgebreide en gedetailleerde van Nederland (en wellicht ter wereld), aangezien het leeuwendeel van de kunstenaars ergens in de carrière met de overheid in aanraking komt.

## Deel 1: Scholing

Waar begint de loopbaan van een beeldend kunstenaar? Bij de eerste kindertekening? Bij de beslissing om het kunstenaarschap als beroep of roeping te beschouwen? Of is de eerste expositie het werkelijke startpunt? Deze vragen hebben een hoog filosofisch gehalte. Er zijn opnieuw anekdotes te over. Als door een hogere hand ingegeven lijken toekomstige coryfeeën zich tot de kunst te bekeren. Niettemin is het mogelijk om aan de hand van demografische en sociale gegevens over kunstenaars determinanten van de keuze voor het kunstenaarschap te identificeren.

## De kunstenaar in de dop

In de eerste plaats komen kunstenaars veelal uit goede milieus. Dat ligt voor de hand. Talent en interesse bestaan immers niet, zolang zij niet worden aangesproken. Een toekomstig beeldend kunstenaar moet ergens in zijn leven op het spoor van tekenen, schilderen of handenwerk worden gebracht. Dit geldt nog sterker voor andere kunstvor-

De kunstopleiding				
<b>Tabel 1: Afgestudeerde kunstenaars in 1996</b>				
	Aantal afgestudeerde kunstenaars			
<i>Richting</i>				
Autonoom beeldende kunst		473		
Toegepaste beeldende kunst: design		1.058		
Toegepaste beeldende kunst: audiovisueel		268		
Docerend beeldende kunst		240		
Totaal		2.039		
Bron: <i>Kunstenmonitor 1997</i>				
In 1996 studeerden in totaal 2.039 studenten beeldende kunst af aan de academies en Hogescholen voor de Kunsten. Het merendeel (61%) van de afgestudeerden is vrouw, met name in de docentenrichting (81%). Verder valt op dat de kunststudenten relatief oud zijn, vergeleken met de rest van studierend Nederland. Dit geldt vooral voor de autonome kunstenaars, die gemiddeld op bijna 29-jarige leeftijd hun diploma behalen. Onder de autonome beeldende kunstenaars zitten relatief veel mensen die op latere leeftijd alsnog besluiten om een (deeltijd-)kunstopleiding te volgen. Dit kan alleen bij scheppende kunstvormen. De dertigjarige die besluit te gaan dansen, zal nooit meer als professioneel danser aan de slag kunnen.				
<b>Tabel 2: Werkzaamheden van verschillende kunstenaars 1,5 jaar na afstuderen</b>				
	<i>Werkzaamheden</i>	alleen binnen kunstsector	zowel binnen als buiten kunstsector	alleen buiten kunstsector
<i>Afstudeerrichting</i>				
Autonoom beeldende kunst		26%	36%	38%
Toegepaste beeldende kunst design		60%	8%	33%
Toegepaste beeldende kunst audiovisueel		61%	7%	32%
Docerend beeldende kunst		48%	23%	29%
Totaal		54%	13%	33%
Bron: <i>Kunstenmonitor 1997</i>				
De afgestudeerde kunstenaars worden door de opleidingsinstellingen begeleid in de eerste jaren na hun afstuderen. De tabel geeft een overzicht van de werkring van de werkende kunstenaars, anderhalf jaar na afstuderen. Niet alle kunstenaars werken op dat moment. Een groep studeert verder, of biedt zich niet aan op de arbeidsmarkt. Niettemin toont de tabel aan dat de arbeidsmarktsituatie van veel beginnende kunstenaars moeizaam is, en dat er geprononceerde verschillen zijn tussen de onderscheiden typen kunstenaars. Vooral autonome beeldende kunstenaars werken (deels) buiten de sector, om hun geringe inkomens uit de beroepsuitoefening aan te vullen. Daarnaast valt op dat de toegepaste kunstenaars veelal binnen of buiten hun vakgebied werken. De kunstenaars die alleen buiten hun vakgebied werken, raken na verloop van tijd de feeling met de markt kwijt, en behoren daarmee tot de vroege afvallers.				

men als ballet en muziek, waarbij het van essentieel belang is vanaf jonge leeftijd getraind te worden.

De belangstelling voor de beeldende kunst kan op een aantal manieren gewekt worden, al deze manieren zijn evenwel steeds sterk gerelateerd aan sociale afkomst. In eerste instantie wordt deze interesse meegegeven in de jeugd. Schilderijen aan de muur, kleurpotloden thuis, aandacht voor een kindertekening – zeg maar het beeldend klimaat in de opvoeding – zijn indicatief voor hogere sociaal-culturele milieus. Een tweede mogelijkheid om in contact te treden met tekenen, schilderen, en het kijken naar kunst is de school. Hierbij geldt dat bepaalde scholen actiever zijn in hun culturele opvoeding dan andere. De keuze voor een dergelijke school hangt samen met sociale herkomst. Een volgende mogelijkheid om de kunstzinnige vaardigheden van kinderen te trainen zijn buitenschoolse activiteiten zoals privéles of cursussen in een kunstcentrum. Deelname hieraan wordt opnieuw beïnvloed door sociale herkomst, en daarnaast door financiële barrières. Lang niet iedereen heeft geld (over) voor de privéles van zijn kinderen. De getallen onderstrepen het belang van deze vormen van vroege training. Zo heeft meer dan de helft van de toekomstige kunstenaars een expressievak in het eindexamenpakket, en volgde 40% van de kunststudenten buitenschoolse kunstlessen in hun jeugd. Naast het beeldend klimaat tijdens de opvoeding is het van belang dat ouders en school een professionele carrière in de kunsten niet bij voorbaat afwijzen. In sommige milieus wordt, ondanks een hoge mate van cultuurparticipatie, de keuze voor het kunstenaarschap onverstandig geacht. Vaak wordt de leerling aangemoedigd 'een echt vak te leren'. Deze adviezen worden vaak ingegeven door de aantrekkelijkheid van de alternatieven. De leerling met hoge cijfers voor exacte vakken vertrekt doorgaans niet naar de kunstacademie, ongeacht zijn tekentalent.

Een laatste reden dat kunstenaars vaak uit de hogere kringen afkomstig zijn, ligt in het feit dat de kunstacademie een HBO-opleiding is. Het hoger beroepsonderwijs is alleen toegankelijk voor goed opgeleide studenten. Meer dan 90% van de beeldende kunstenaars begint aan een opleiding aan de academie. De eerste afvallers zijn dan al geneeerd. Het hierboven geschetste proces leidt ertoe dat niet alle potentiële kunstenaars zich aanmelden voor de academie, maar dat sommigen kiezen voor een carrière als zondagschilder. Een tweede stap in de selectie van de kunstenaars is de beperkte toegang tot de academie. Niet alle kunstenaars in de dop worden toegelaten, deels om de kwaliteit van de opleidingen te waarborgen, en deels om de toegang tot de beroepsgroep in te perken.

## De kunstopleiding

Op de academie worden verschillende opleidingen tot beeldend kunstenaar aangeboden. Naast de traditionele, vrije richting die op artistieke gronden het hoogst staat aangeschreven, hebben de kunstopleidingen een aantal gerelateerde trajecten. Ruwweg worden vier typen opleidingen tot beeldend kunstenaar onderscheiden: de autonome richting, de opleiding tot docent beeldende kunst, en daarnaast twee toegepaste varianten: design (mode, industriële en grafische vormgeving), en audiovisueel.

Het debat over strengere selectie aan de poort wordt – net als de gehele beeldvorming over beeldende kunst, en met uitbreiding zelfs over de gehele kunstsector – sterk beïnvloed door het stereotiepe imago van de autonome beeldende kunstenaar. Het hardnekkige beeld van de middelmatige en luie BKR-kunstenaar, die voortdurend aanklopt bij de overheid, is echter een erfenis van de jaren '70. Het merendeel van de afgestudeerde kunstenaars richt zich in het geheel niet op een loopbaan als autonoom kunstenaar. Ongeveer een kwart van de studenten beeldende kunst volgt een autonome afstudeerrichting, en een groot gedeelte van deze kunstenaars kiest na de academie een ander beroep.

Een kunstopleiding mag dan geen vereiste kwalificatie zijn voor het kunstenaarschap, de recente cohorten kunstenaars zijn vrijwel zonder uitzondering afkomstig van de academies en Hogescholen voor de Kunsten. Daarvoor zijn twee redenen. Ten eerste is het belang van scholing voor een succesvolle loopbaan in de kunsten toegenomen. De kunstwereld en de kunstopleidingen zijn meer en meer geformaliseerd. Het was vroeger eenvoudiger om een carrière te starten zonder formeel diploma, terwijl de academies heden ten dage een bijna onaantastbare rol spelen als toegangspoort tot het kunstenaarsberoep. Naast de investering in artistiek kunnen, heeft de kunstopleiding ook een consumptief karakter. Beginnende kunstenaars vinden de opleiding een goede, en prettige opstap naar het kunstenaarschap, los van het feitelijke belang. De afweging tussen het meteen aanvaarden van het kunstenaarsberoep en de mogelijkheid om eerst vier jaar te investeren in artistieke kennis en een beschermd kunstenaarsbestaan te leiden, valt veelal uit in het voordeel van het laatste. Opvallend is echter dat de kleine groep autodidacten (ergens tussen de 5 en 10% van de beeldende kunstenaars) qua succes, verdiensten en exposities weinig onderdoet voor de wel in de kunsten geschoolde kunstenaars. De autodidacten zijn waarschijnlijk veelal de succesvolle overblijvers uit eerdere lichtingen kunstenaars. Daarnaast is de academie de plaats bij uitstek voor de beginnende kunstenaar om con-

tacten op te doen in het kunstenveld. Tussentijdse tentoonstellingen en de presentatie van het eindexamenwerk kunnen de getalenteerde kunstenaars lanceren. Daarbij speelt dat docenten op de academies veelal geslaagde beeldende kunstenaars zijn, die goed zijn opgenomen in het circuit. Tenslotte heeft de gevolgde opleiding een signaalfunctie bij subsidiënten en galeriehouders. Het is namelijk – zo blijkt in de volgende paragraaf – moeilijk om beginnende kunstenaars te beoordelen. Een diploma van een bepaalde opleiding is daarbij een mogelijke indicator van de oriëntatie en kwaliteit van de beginnende kunstenaar.

Beeldende kunstenaars zijn relatief oud – achter in de 20 – wanneer zij afstuderen. De eerste jaren van het kunstenaarschap zijn moeizaam, met name voor de autonome kunstenaars. Ook de toegepaste kunstenaars kennen een aarzelende intrede op de arbeidsmarkt, maar hun ontwikkeling is doorgaans voorspoediger dan die van hun autonome collega's. Dat ligt voor de hand. De opleiding van de autonome kunstenaar is vrijwel zonder uitzondering gericht op de artistieke ontwikkeling. De kunstenaars moeten na afstuderen hun werk aan de man weten te brengen, hetgeen andere vaardigheden vergt. Overigens verklaart het gebrek aan kennis over de artistieke bedrijfsvoering de moeizame aansluiting tussen kunstopleiding en de arbeidsmarkt voor kunstenaars slechts ten dele. De werkelijke *bottleneck* is de geringe omvang van de markt voor beeldende kunst. De vraag naar beeldende kunst – of dat nu avant-garde of stilleven betreft – is moeilijk te beïnvloeden. De kopers en opdrachtgevers van kunstvormen namelijk een zeer selecte groep. Het gros van de mensen is niet bereid om een substantieel bedrag voor een kunstwerk neer te tellen.

## Deel 2: De loopbaan na de academie

Zodra de opleiding aan de kunstacademie is afgesloten, vangt de feitelijke loopbaan van de beeldende kunstenaar aan. Het is de vraag wat deze loopbaan precies karakteriseert. Het beschikbare onderzoek onderscheidt drie aspecten: ten eerste de gerealiseerde activiteiten, waarmee de kunstenaar in contact treedt met het publiek (exposities, opdrachten), ten tweede de gesubsidieerde loopbaan, die bestaat uit de (opeenvolgende) toekenning van verschillende subsidies, aankopen en opdrachten van de lagere of centrale overheid, en tenslotte het inkomen van de kunstenaar tijdens zijn loopbaan.

## Exposeren

Het expositiecircuït, waar de beeldende kunstenaar de resultaten van zijn arbeid toont en te koop aanbiedt, is wijd vertakt. De beeldende kunstenaars exposeren uiteraard in Nederlandse en buitenlandse galerijen en musea. Het minder in het oog springende tentoonstellingscircuït in winkels, cafés, gemeentehuizen, kunstinstellingen en talloze andere ruimten is echter minstens zo belangrijk voor de loopbaan van de kunstenaars.

Expositieloopbanen van kunstenaars laten zich goed begrijpen met behulp van de notie 'padafhankelijk traject'. Dit duidt op een proces, waarbij de koers in de carrière op elk moment afhankelijk is van de daarvoor afgelegde route. Deze kijk op de loopbaan van de kunstenaar maakt haar op lange termijn fundamenteel onvoorspelbaar. Het klassieke voorbeeld van een padafhankelijk proces is het weer. Op korte termijn is de weersgesteldheid goed te voorspellen, maar op lange termijn is het niet of nauwelijks mogelijk een voorspelling te doen. Minieme meteorologische verschillen kunnen namelijk enorme verschillen in de weersomstandigheden veroorzaken.

In deze optiek is niemand, kunstenaar noch galeriehouder, subsidiënt noch criticus, in staat om bij voorbaat het kaf van het koren te scheiden. Hierdoor ontstaat een informatieprobleem. Alle betrokkenen wachten op een signaal over hoe de beginnende kunstenaars moeten worden ingeschaald. De nieuwe lichter is ondertussen hard bezig voet aan de grond te krijgen op de onoverzichtelijke expositiemarkt. De startende kunstenaars hebben daarbij doorgaans een open vizier. Zij kunnen het zich in dit stadium van de carrière niet veroorloven om bepaalde opties uit te sluiten. Er zijn immers nog talloze beginnende kunstenaars die op zoek zijn naar erkenning en inkomen.

De startende kunstenaars hebben een portfolio van mogelijkheden en oriëntaties. Het verloop van de eerste jaren van hun carrière wordt daarom sterk bepaald door de

De overheid en de markt voor beeldende kunst

Tabel 3: De markt voor artistieke inkomsten in 1996

Categorie		Marktaandeel (in %)
Particuliere markt	Totaal	57%
	waarvan	
	Verkopen	30%
	Oprachten	24%
	Uitleen	3%
Overheidsmarkt	Totaal	43%
	waarvan	
	Aankopen	7%
	Oprachten	12%
	Uitleen	4%
	Subsidies	20%

Bron: *De markt voor beeldende kunst* (1998) en *Ambtenaar of ondernemer?* (1997)

De omvang van de markt voor artistieke inkomsten (zonder docentschappen en adviseursfuncties, maar inclusief subsidies) bedroeg in 1996 223 miljoen NFL. Dit betreft alleen de inkomsten uit eerste verkoop, die direct naar de kunstenaars vloeien. Doorverkoop van kunst en verkoop van eerder geproduceerde werken van bijvoorbeeld buitenlandse of reeds overleden kunstenaars vallen buiten de hier gehanteerde definitie. De tabel geeft een overzicht van de samenstelling van de markt in 1996. Kunstenaars verdienen het grootste gedeelte (57%) van hun artistieke inkomen op de particuliere markt. De grootste inkomstenpost (ongeveer 30% van het totaal, oftewel 68,5 miljoen NFL) wordt gevormd door de verkopen aan particulieren en bedrijven via galeriers, kunstbemiddeling en rechtstreeks uit het atelier. Andere grote posten zijn de opdrachten van particulieren en bedrijven, goed voor bijna een kwart van de totale inkomsten, en de subsidies van de overheid, die in totaal 20% van de verdiensten vertegenwoordigen. Er zijn geen verschillen in de totale inkomsten tussen kunstenaars die alleen op de markt werken, typische overheidskunstenaars, en de collega's die op beide deelmarkten actief zijn.

Tabel 4: Omzet van de kunstenaars in 1996

Omzet in 1996	Percentage beeldende kunstenaars
Geen omzet	10%
Tot 10.000 NFL	35%
10.000 tot 25.000 NFL	25%
25.000 tot 50.000 NFL	18%
Meer dan 50.000 NFL	12%

Bron: *De markt voor beeldende kunst* (1998)

De tabel geeft een overzicht van de totale omzet per kunstenaar uit de beeldende kunst in 1996. Dit is de som van alle vakgerelateerde verdiensten als kunstenaar, zoals verkopen, subsidies, opdrachten en docentschappen, vóór aftrek van beroepskosten. Wanneer rekening wordt gehouden met de beroepskosten van de kunstenaars, blijkt dat 44% van de kunstenaars een negatief inkomen uit het kunstenaarsberoep heeft. Ongeveer 10% van de kunstenaars verdient genoeg met de beroepsuitoefening om zonder aanvullende inkomsten uit de voeten te kunnen.

De vraag rijst hoe de kunstenaars kunnen overleven, gegeven het grimmige financiële plaatje dat uit het inkomensonderzoek naar voren komt. Onderzoek naar de overige inkomsten schetst drie mogelijkheden: in de eerste plaats werkt 23% van de kunstenaars buiten de kunstsector om het inkomen aan te vullen. Daarnaast zat in 1996, het jaar waarop deze gegevens betrekking hebben 34% van de beeldende kunstenaars (gedeeltelijk) in de bijstand. Het percentage uitkeringsgerechtigde kunstenaars is in Nederland de laatste jaren echter sterk aan het dalen, van ongeveer 50% in 1990 tot 29% in 1997. Een derde mogelijkheid om rond te komen ligt in het inkomen van de partner. Ongeveer de helft van de kunstenaars woont samen met een partner. Deze mecenasen hebben vaak een behoorlijk inkomen: zo verdient een kwart van de partners meer dan 50.000 NFL per jaar.

start op de markt. Dat kan een subsidie, een expositie of een opdracht zijn. Een dergelijke toekenning fungeert als signaal voor de marktpartijen. Er wordt anders aangekeken tegen een kunstenaar die zijn loopbaan begint met een serie exposities bij kunstenaars-initiatieven, dan tegen een kunstenaar die een verkooptentoonstelling houdt in een Amsterdamse galerie als eerste *landmark* in de carrière.

Naderhand beheert de kunstenaar nog steeds een portfolio aan mogelijke activiteiten, maar zijn de rendementen van de verschillende onderdelen veranderd. Zo is een eerste contact met een kunstenaarsinitiatief een goede investering in dit gedeelte van de markt. Een geslaagde expositie in een galerie maakt de kans groter om op deze ingeslagen weg verder te gaan. De start legt de loopbaan echter niet volledig vast. Kunstenaars kunnen op termijn makkelijk van carrièrepad wisselen. De verschillende activiteiten hebben ieder hun eigen dynamiek en zitten elkaar niet in de weg. In veel gevallen is er zelfs sprake van enige wederzijdse beïnvloeding. Kunstenaars die in galeriers exposeren, hebben bijvoorbeeld ook een grotere kans op tentoonstellingen in andere circuits. Op lange termijn zijn er grote verschillen tussen de loopbanen van de kunstenaars. De waterscheiding tussen de carrières is echter niet tussen de kunstenaars die in eerste instantie links- of rechtsaf zijn geslagen, maar tussen de kunstenaars die véél succesvolle deelloopbanen (bijvoorbeeld een reeks exposities in galeriers, of een serie tentoonstellingen in musea) hebben, en de kunstenaars die weinig aan de bak komen. Om die reden karakteriseren economen de kunstmarkt als een *winner takes all*-markt, waarbij de kunstenaars die veel activiteiten ontplooiën een steeds grotere voorsprong op de achterblijvers nemen. Opvallend is overigens dat de hiërarchie in de artistieke werkzaamheden onder beeldende kunstenaars wordt gereproduceerd in de overige activiteiten en werkzaamheden. Zo hebben succesvolle kunstenaars meer kans op prestigieuze bijbanen, bijvoorbeeld een lidmaatschap van een adviescommissie.

De overheid

De overheid neemt actief deel aan het culturele leven in Nederland, en beïnvloedt het gehele traject van productie, distributie en consumptie van beeldende kunst. De belangrijkste subsidiënten van de beeldende kunst zijn echter de beeldende kunstenaars zelf. Zij werken structureel tegen een lager (uur)loon dan zij in een andere betrekking kunnen verdienen, en maken bovendien lange

dagen. Dit geldt niet alleen voor de kunstenaars. Het merendeel van de galeriers en expositieruimtes wordt indirect gefinancierd door het feit dat de betrokkenen een gedeelte van hun eigen tijd en elders verworven inkomsten aanwenden voor de kunst.

Dit neemt niet weg dat de rol van de overheid moeilijk onderschat kan worden. Bijna de helft van wat de kunstenaars in Nederland verdienen met de verkoop van hun werk, opdrachten, uitleen en subsidiëring wordt direct door de overheid gefinancierd. De overheid is bovendien indirect financier van de andere inkomsten van de kunstenaars, als subsidiënt van de kunstopleidingen waar veel kunstenaars een bijbaan hebben, als verstrekker van uitkeringen – momenteel heeft ongeveer 30% van de beeldende kunstenaars in Nederland een bijstandsuitkering – en als beheerder van kunstenaarscomplexen en ateliers.

Voor de loopbanen van de kunstenaars is met name de rol van de overheid als mecenas interessant. Het ingenieuze Nederlandse systeem van aankoopregelingen, opdrachten, kunstuitleen en subsidies biedt de kunstenaars namelijk een keuze naast een carrière in de marktsector. Critici van de ruimhartige bemoeienis stellen dat de overheid de markt verstikt en haar smaak opdringt. Het systeem, waarin het oordeel over wie in aanmerking komt voor de rijksregelingen gedelegeerd is aan commissies van experts (vooral collega-kunstenaars, aangevuld met critici en kunsthistorici) is kwetsbaar voor dergelijke kritiek. Elk kwaliteitsoordeel dat niet op de markt tot stand komt, draagt immers een zekere mate van willekeur met zich mee. Vaak wordt echter vergeten dat ook het oordeel van de markt buitengewoon willekeurig tot stand kan komen (het is wat de gek ervoor geeft).

De in de vorige paragraaf geschetste situatie van een grote groep kunstenaars die op een krappe markt proberen zoveel mogelijk inkomen en erkenning te verwerven, geeft reeds aan dat specialisatie uit den boze is. Uit panelonderzoek naar de inkomsten van beeldende kunstenaars – een onderzoek waarbij een bepaalde groep kunstenaars ('het panel') over de tijd gevolgd wordt – komt bovendien naar voren dat de verschillen in inkomsten tussen kunstenaars die vooral op de markt actief zijn, en kunstenaars die met name van de overheid geld ontvangen, gering zijn. Het beeld van een kleine groep kunstenaars die zich in het overheidseldorado bevinden, is schromelijk overdreven. Wel is het zo dat kunstenaars die eerder met de overheid in aanraking zijn geweest, een grotere kans op volgende toekenningen hebben. Een dergelijke padafhankelijkheid van in-

Exposeren

Tabel 5: Exposities en loopbaanontwikkeling

Locatie	Samenhang tussen kans op expositie en ervaring
Nederland	
Overheid	zeer sterk
Markt	sterk
Eigen circuit	geen
Buitenland	
Overheid	sterk
Markt	matig
Eigen Circuit	geen

Bron: Eigen berekeningen aan de hand van *Evaluatie-onderzoek van het Fonds voor Beeldende Kunsten Vormgeving en Bouwkunst* (1994)

De analyse van de expositieloopbanen van de beeldende kunstenaars is gecompliceerd, omdat de verschillende exposities van de kunstenaars slecht met elkaar te vergelijken zijn. Een goede houvast biedt het *Evaluatie-onderzoek van het Fonds voor Beeldende Kunsten Vormgeving en Bouwkunst*. De tabel geeft een overzicht van de samenhang tussen beroepservaring en de verschillende typen exposities in de periode 1980-1991. Er blijkt uit dat het eigen circuit – dat is het circuit van de kunstenaarsinitiatieven en de exposities op de opleidingen: het publiek (en de exposanten) bestaat vooral uit collega-kunstenaars – in gelijke mate toegankelijk is voor beginnende en gevorderde kunstenaars. De exposities op de markt (onder andere in galeriers) hangen wel samen met de carrière-ontwikkeling. Het zijn de meer ervaren kunstenaars, die vaker op de markt exposeren. De exposities op de overheidsmarkt (culturele centra, musea) zijn het sterkst afhankelijk van de ervaring van de kunstenaar.

De analyse van de expositieloopbanen levert nog een aantal opvallende bevindingen. In de eerste plaats vergroot een expositie in een bepaald segment vooral de kansen op meer exposities in dat segment. Bovendien verdragen de exposities elkaar goed. Het is dus niet zo dat kunstenaars zich veelal in één segment begeven. Ook blijkt een buitenlandse loopbaan goed naast een Nederlandse loopbaan te kunnen bestaan. De bevindingen suggereren niet dat het nodig is om eerst in Nederland bekend te raken, voordat de buitenlandse doorbraak volgt. Wie een loopbaan in het buitenland ambieert, doet er – zo suggereren de cijfers – goed aan om reeds vroeg in de carrière in het buitenland te exposeren, ongeacht het prestige van de buitenlandse locatie, om zo de bekendheid in een buitenlands circuit op gang te brengen. Tenslotte valt op dat schilders en beeldhouwers vaker op de Nederlandse markt exposeren, terwijl kunstenaars die werken met fotografie, video en installaties relatief vaker buitenlandse exposities hebben.

komsten treedt ook op in de particuliere sector. Overeenkomstig met het in de vorige paragraaf geschetste beeld, kunnen de kunstenaars switchen van het ene carrièrepad naar het andere. De kunstenaarsportfolio kan in een aantal jaar veranderen van een relatief sterke overheidsportefeuille, naaraan meer op de markt gerichte portfolio. Ook is het mogelijk dat kunstenaars een aantal succesvolle carrièrelijnen hebben. Deze deelloopbanen kunnen goed naast elkaar bestaan, of elkaar versterken.

Deel 3: Het inkomen van de kunstenaar

Ondanks de succesverhalen uit de kunstgeschiedenis, en de exorbitante prijzen die voor kunstwerken van beroemde kunstenaars betaald worden, is het voor de meeste kunstenaars geen vetpot. Vooral de kunstenaars die zich richten op de eigentijdse markt voor beeldende kunst (inclusief de rijksregelingen) hebben lage verdiensten uit het kunstenaarschap. Toegepaste kunstenaars verdienen gemiddeld genomen beter dan hun autonome collega's.

De lage verdiensten van de autonome kunstenaars zijn een direct gevolg van de omvang van de markt en het aantal actieve kunstenaars. De 223 miljoen NFL moet immers over ongeveer 11.500 kunstenaars verdeeld worden. Gemiddeld is dat nog geen 20.000 NFL per kunstenaar, vóór aftrek van beroepskosten, premies en belastingen. Bovendien zijn de inkomens van kunstenaars zeer scheef verdeeld. De verdiensten zijn te typeren als een ijsberg, waarvan alleen het topje boven het water uitsteekt. Slechts een klein percentage (10% van de kunstenaars) verdient genoeg met het kunstenaarschap om vooruit te kunnen zonder neveninkomsten. Het geschetste mechanisme, waarbij de succesvolle kunstenaars (de *winner*) er met het leeuwendeel van de inkomsten vandoor gaan, is hier mede debet aan.

Hierdoor ontstaat een spanningsveld tussen enerzijds het werk als beeldend kunstenaar, en anderzijds het inkomen. Beeldende kunstenaars kunnen namelijk – in tegenstelling tot de meeste andere kunstenaars – vrijwel onbeperkt werken. Een acteur heeft een stuk nodig, en medespelers, maar de arbeid in het atelier is aan weinig grenzen gebonden. Ook de verhouding tussen gewerkte uren en inkomsten is ambivalent. Doorgaans produceert de kunstenaar namelijk eerst werk, en brengt het daarna op de markt. De prijs die hij voor zijn werk krijgt (als het al verkocht wordt), is slechts gedeeltelijk te verklaren uit de hoeveelheid tijd en de kosten van de materialen, die de kunstenaar in het werk gestoken heeft. Marktkrachten, die buiten de kunstenaar liggen, verklaren grotendeels de prijs van het werk, en daarmee de beloning van de kunstenaar.

Waarom blijven kunstenaars – ondanks de beroerde financiële perspectieven – in grote getale kunst produceren, en daarmee hun eigen werk subsidiëren? Omdat ze tevreden zijn met hun beroep. Zo geeft 91% van de afgestudeerde autonome beeldende kunstenaars anderhalf jaar na afstuderen te kennen dat zij zeer tevreden zijn met hun studie-keuze. Van alle afstuderende HBO-studenten is ongeveer 80% tevreden met de studie-keuze, wat alvast de grote motivatie van de kunstenaars aan het begin van de loopbaan onderstreept.

Daar kunnen drie redenen voor worden aan-

gevoerd. De keuze voor het kunstenaarschap kan ten eerste worden verklaard door de niet-geldelijke baten. De inkomsten van de kunstenaar zijn weliswaar laag, maar daar staat tegenover dat hij belooft wordt, met een vrijwel onbeperkte vrijheid, een hoge status, en een ruime mate van intellectuele bevrediging. Daarnaast kan de keuze van een aantal kunstenaars verklaard worden door het feit dat zij zich in hun beroepskeuze en -uitoefening weinig zorgen hoeven te maken om de financiële aspecten. Tot deze groep behoren bijvoorbeeld veel vrouwen, die na de kunstacademie het beroep van huisvrouw met dat van kunstenaars combineren, en de (kleine groep) kunstenaars die al vermogend zijn, en zich dus niet hoeven te bekommeren om hun inkomen. De kunstenaar is tenslotte ook een gokker. Hij weet dat de kansen op een werkelijk succesvolle carrière klein zijn, maar hoopt niettemin dat hij tot de winnaars zal behoren.

Verantwoording

Het hier gepresenteerde overzicht van het empirische materiaal over de loopbanen van beeldende kunstenaars vormt de afspiegeling van een promotieonderzoek naar loopbanen van kunstenaars, dat over ruim twee jaar wordt afgerond. Het onderzoek, dat in 1996 van start is gegaan, wordt begeleid door Harry Ganzeboom (socioloog) en Jacques Siegers (econoom), en vormt een vervolg op eerder empirisch onderzoek in de kunstsector.

Merijn Rengers

Literatuur

Irma van der Linden & Merijn Rengers, *De arbeidsmarktpositie van afgestudeerden van het kunstvakonderwijs*, 1999; *Kunstenmonitor* 1997, Researchcentrum voor Onderwijs en Arbeidsmarkt, Maastricht, 1997. Heidi Meulenbeek, Tom Poot, met medewerking van Merijn Rengers, *De markt voor beeldende kunst. De markt en de financiële positie van beeldend kunstenaars 1996*, Stichting voor Economisch Onderzoek der Universiteit van Amsterdam, 1998. Ineke Nagel, Harry B.G. Ganzeboom, Folkert Haanstra & Wil Oud, *Effecten van kunst-educatie in het voortgezet onderwijs*, SCO-Kohnstamm Instituut van de Universiteit van Amsterdam, 1996. Wouter de Nooy & Teunis IJdens, *Kwaliteit en professionaliteit. Evaluatie van het Fonds voor Beeldende Kunsten, Vormgeving en Bouwkunst*, Erasmus Centrum voor Kunst- en Cultuurwetenschappen, Rotterdam, 1994. Merijn Rengers, *Beroepspraktijk, inkomsten en kosten, het functioneren van de beeldend kunstenaars aangesloten bij de Kunstbond FNV*, Wetenschapswinkel Amsterdam, 1994. Merijn Rengers & Heidi Meulenbeek, *Ambtenaar of ondernemer? De inkomens van beeldend kunstenaars onder de loep*, in: *Boekmancahier*, nr. 32, 1997, pp. 148-157. Henk Vinken & Ludo van Dun, *Beeldend Kunstbeleid OC&W; Subsidies, opdrachten en aankopen 1990-1993*, IVA Tilburg, 1996.

t/m 28 februari 1999

**WILLY DE SAUTER**  
**GILBERT VAN DRUNEN**

t/m 4 april 1999

**BELGIË**

ladenkastproject met Bernd Lohaus D.D.Trans  
Dirk de Vos Guillaume Bijl Kris van Dessel Luc Deleu  
Narcisse Tordoïr Tom van Malderen Wim Delvoïe

vanaf 7 maart 1999

**ARJAN JANSSEN**  
**BRAM ZWARTJENS**

**PHÆBUS**

R O T T E R D A M

Eendrachtsweg 61 NL-3012 LG Rotterdam  
31(0)10-4145151, fax 2130200. Wo t/m zo 13-17 uur

## Carlo Mistiaen

5 februari - 13 maart 1999

**James Van Damme Gallery**

Kloosterdreef 37 - 1000 Brussel

Tel 32 2 644 30 63 Fax 32 2 644 97 17

e-mail: vandam@skynet.be

Open: dinsdag tot zaterdag 12 tot 18 uur

s i n g e l **74**

**ideated sensations**

curated by willem sanders

**marnix goossens**  
**hannes kater**  
**reiner matysik**  
**erik wesselo**  
**peter vos**

**lisa holden**  
**bob gramsma**  
**mark outjers**  
**inge pollet**  
**wouter van riessen**

3.1 t/m 4.2

10.1 t/m 11.2

singel 74  
1015 ac amsterdam  
tel: 020 4205771  
fax: 020 4278860  
www.singel74.demon.nl

william boothlaan 13a  
3012 vh rotterdam  
tel: 010 4133566  
fax: 010 4133576

**dirk braeckman**

**z.Z(t).**

In het najaar van 1998 verscheen bij Ludion de publicatie z.Z(t). [*zur Zeit*, op het ogenblik, tegenwoordig] van de fotograaf Dirk Braeckman (1958). Het boek omvat een vijftigtal recente foto's - een segment uit zijn werk tussen 1992 en 1998 - en een gesprek tussen Dirk Braeckman en Erik Eelbode. Het Museum Dhondt-Dhaenens in Deurle brengt in het voorjaar een selectie uit de jaren 1992-1998.

Verkrijgbaar in de betere boekhandel voor 990 bef

# De mislukte thuiskomst

over *Fascinerende Facetten van Vlaanderen*

Van 20 juni tot 25 oktober 1998 liep in het Portugese Centro Cultural de Belém de tentoonstelling *The Fascinating Faces of Flanders*, een initiatief van de steden Antwerpen, Brugge en Gent, en mogelijk gemaakt met de steun van de Vlaamse Gemeenschap. In dit project, dat plaatsvond in de marge van de Expo 98, zag de Minister-President, daarbij op de hielen gezeten door de Minister voor Cultuur, eens te meer een gelegenheid om Vlaanderen "in het buitenland te profileren". Vergelijkbare initiatieven werden reeds elders ontplooid, in 1997 nog in Barcelona (*Formes de Flandes*). Ze passen alle onder het banier van het Culturele Ambassadeurschap. Het heet dan dat er allang historische banden bestaan tussen Vlaanderen en X, en dat die banden dringend moeten worden aangehaald. In onze buurlanden, en in andere 'regio's' is dergelijke retoriek uiteraard ook te horen, maar het verschil is toch de tomeloze vaart waarmee Vlaanderen haar public relations waarnaemt. Sinds kort trekken onze bewindvoerders immers niet alleen middelen uit om tijdelijke tentoonstellingen te realiseren, maar pompen ze zelfs financiën in buitenlandse instellingen, bijvoorbeeld in de National Gallery (Londen) en in de Hermitage (Sint-Petersburg), om de zalen met Vlaamse kunst te renoveren. En Vlaamse kunst staat gelijk met de Grote Namen: Van Eyck, Rubens & Van Dyck. Dat ons begrip van wat Vlaams is absoluut niet toepasbaar is op de mens en zijn kunst van de prehistorie tot pakweg de 19de eeuw, deze noodzakelijke nuance ontgaat Van den Brande, Martens en co blijkbaar geheel. Het territorialiteitsbeginsel dat in de strijd met de Waalse inwoners van België voortdurend ingeroepen wordt, blijkt ook met terugwerkende kracht te kunnen worden toegepast. Maar zelfs kunstenaars die vanuit een puur territoriaal standpunt onmogelijk Vlaams kunnen worden genoemd, zoals Jeroen Bosch, ook zij worden geannexeerd ten behoeve van de Vlaamse zaak... Opmerkelijk is tenslotte dat deze voor het buitenland gerealiseerde tentoonstelling nu ook op het thuisfront te zien is. Nog tot 31 januari 1999 zijn de *Fascinerende Facetten* te gast in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen, onder andere in de enige twee piekfijn opgeknapte zalen van het museum, en dat zijn – hoe kan het ook anders – de Rubens-, Jordaens- & Van Dyckzalen. Vlaanderen moet blijkbaar niet alleen in het buitenland gepromoot worden, ja misschien moet het nog het meest in het eigen binnenland aan de man worden gebracht.

## Oud en nieuw, hoog en laag

In die twee protserig gerestaureerde zalen met de Grote Meesters van de Vlaamse Kunst staan een aantal vitrines met onder andere reliekhouders en liggen de *Hofkens* van Panamarenko en drie kolenhopen en een Belgisch vlaggetje van Marcel Broodthaers. Dat is de repliek van Paul Vandenbroeck en Barbara Vanderlinden, de commissarissen van respectievelijk het historische en het actuele luik van *Fascinerende Facetten*, op de netelige vraag om een tentoonstelling over Vlaamse kunst samen te stellen. De confrontatie van de oude meesterwerken met religieuze fetisjisme en Belgische symbolen, het is zeker een legitieme manier om met deze onmogelijke opdracht om te gaan, maar het maakt ook een krachteloze indruk. Reeds in eerdere manifestaties in het buitenland smokkelde de curator van dienst Franstalige Belgische kunstenaars of in België residerende buitenlandse kunstenaars binnen. Zorgde die strategie in het begin voor irritatie of onwennigheid bij ambtenaren of politici, dan heerst vandaag de dag in die middens een verpletterende onverschilligheid voor dit soort speldenprikjes. Trouwens, de provocerende aanwezigheid van het werk van een Franstalig Belgisch kunstenaar en de Belgische driekleur kunnen de pil van de onverteerbare titel *Fascinerende Facetten van Vlaanderen* niet vergulden, en die hoofding is *incontournable*. Het is veelzeggend dat alle manoeuvres om dit allitererende gedrocht te doen wijken slechts geresulteerd hebben in de ietwat kleinere letter waarmee de titel afgedrukt staat op folders en affiches. Niets wijst beter op het cynisme van de initiatiefnemers, organisatoren en sponsors dan de hondstrouwe en eenzijdige gehechtheid aan de Vlaamse vlag die boven de tentoonstelling wappert. De

lading zelf interesseert inmiddels niemand meer.

*Fascinerende Facetten* omvat dus hoge en lage, oude en hedendaagse kunst. Terwijl in het Portugese tentoonstellingsparcours vooral geopteerd werd voor twee parallelle tentoonstellingen, overigens ook voor twee afzonderlijke catalogi die eigen ondertitels dragen, is in Antwerpen gekozen voor meer vermenging van werken uit beide luiken. In bijna alle zalen waarin oude kunst getoond wordt, is er ook plaats voor hedendaagse creaties. Slechts één zaal is alleen voor hedendaagse kunst voorbehouden. Van een betekenisvolle samenwerking tussen oud en hedendaags is echter geen sprake. Een uitzondering vormt de combinatie van een schilderij van Jan Wildens met fotowerken van Aglaia Konrad in de eerste zaal van de tentoonstelling. Het is interessant om de compositieprincipes van Wildens te vergelijken met die van Konrad. Het gaat hier om de confrontatie tussen een louter menselijk standpunt (in de 17de eeuw) met een totaal ontmenselijkte blik – een blik die niet alleen panoramisch kan overschouwen, maar ook vanuit de hoogte kan neerkijken (*Tremelo*, 1998) of vertragen (*Zonder titel*, 1995).

Voor de rest leveren de confrontaties in de tentoonstelling niets meer op dan anekdotiek, en als het anekdotische al wordt overstegen, dan is het resultaat ronduit ergerlijk. Anekdotisch is de accrochage van wandtapijten die gevechtsscènes uitbeelden, en een sculptuur van een Sint-Joris te paard, met de video van Ilya Kabakov als vlieg en Jan Fabre als kever. In dit geval heeft de opstelling van oud en actueel geen enkel inhoudelijk draagvlak, ze lijkt enkel te speculeren op Fabres fascinatie voor de wereld van de ridder en de iconografie van het harnas. Zelfs met deze gedachten in het achterhoofd brengt de combinatie geen inzicht bij. Het is een leuke associatie, meer niet. Ergerlijk is dan weer de plaatsing van de werken van Gert Verhoeven en Franciska Lambrechts onder de noemer 'gender'. De accrochage van de resultaten van huisvljijt (kant- en haakwerk) met Lambrechts' installatie (een film van een vrouw die een bloederig rode vlek maar niet opgekuist krijgt, en drie oog-sculpturen waaruit water druppelt) is op het pathetische af. De eeuwenlange onderdrukking van de vrouw wordt op een sentimentele manier bijgekleurd, waarbij vooral aan de radicaliteit en intelligentie van Lambrechts' bijdrage voorbijgegaan wordt. Verhoeven exposeert twee *Copy-Boules*-werken en een video. De *Copy-Boules* zijn sjofele tafels waarop plaastreren bollen aan stokken geregen zijn, en sommige stokken met elkaar verbonden zijn door houten plankjes. Als we in de stokken poppen zien, in de grootte van de poppen leeftijdsaanduidingen, en in de verbindingsstukken aanduidingen van relationele structuren, dan verbeeldt het geheel het familiale. Toch valt hieruit niet zomaar een uitspraak af te leiden over het geslachtelijke, hooguit een voorkeur voor ambiguïteit, list en strategie. Verhoevens werk is naast beladen en complex, ook geestig. Dat zijn allemaal kwaliteiten die het volstrekt ongechikt maken voor de politiek correcte boodschap die in de gender-zaal wordt verkondigd. Zowel tussen de curatoren, als tussen de curatoren en de kunstenaars lijkt er niet echt veel samengedacht en -gewerkt. Een ander kras voorbeeld is de accrochage van zogenaamde *droleries*, 'de kunst van de grillen', voorstellingen van het lage, gekke en weerzinwekkende, met werken van Honoré d'O. Alweer is dit geen inhoudelijke uitspraak, hoogstens wordt hier bijgedragen aan het kwalijke imago van luchthartige flierefluiter dat ook d'O zorgvuldig in stand houdt. In deze zaal bevindt zich ook de enige zaaltekst die zich buigt over de relatie tussen oude en hedendaagse kunst. "Tussen de primitieve en de hedendaagse kunst staat een lange geschiedenis van individualisering, zelfbewustwording, en vervreemding," zo valt er te lezen, en ook nog het volgende: "de hedendaagse kunstenaar zoekt vooreerst toegang tot zichzelf". De tekst verduidelijkt dus niet zozeer wat er in deze zaal te zien is, maar verklaart echt wat hier gebeurt: door de werken van Honoré d'O tezamen met *droleries* te presenteren, ondersteunt men inderdaad zijn specifieke kunstenaarsmythe.

"Wat hebben Gallo-Romeinse molenstenen te maken met de *Hofkens* van Panamarenko?" Met deze retorische vraag vangt het persbericht van *Fascinerende Facetten* aan. Het

antwoord is uiteraard: niets. De *Hofkens* hebben niets te maken met de molenstenen, net zomin als 16de-eeuwse wandtapijten iets te maken hebben met de mode van Martin Margiela. De mode-video van Margiela wordt overigens ook niet geprojecteerd in de buurt van die 16de-eeuwse wandtapijten, en de *Hofkens* al evenmin bij de molenstenen. Maar ook als ze wel samen zouden gepresenteerd zijn, zouden ze niets maar dan ook niets met elkaar te maken hebben. Door ze echter in een en dezelfde tentoonstelling in te zetten, *krijgen* ze met elkaar te maken. Met die betrekkingen is veel te nonchalant, gemakzuchtig en lichtzinnig omgegaan. Ik besluit eruit dat het beter is om beide *Facetten* uit elkaar te halen. Eerst behandel ik het historische gedeelte, *Over kunst en samenleving*, en vervolgens het actuele luik, *Twee uur breed of twee uur lang*.

## Over kunst en samenleving

Alleen al de overdreven pracht en praal van de Rubens- en Van Dyckzalen, die schril afsteekt tegen het verweerde uitzicht van de overige zalen van het Koninklijk Museum, levert het argument voor een andere benadering van onze kunstgeschiedenis. Is het niet de hoogste tijd om de sacralisering van de canon, waaraan het Koninklijk Museum zonder schroom meewerkt, een halt toe te roepen en oog te hebben voor de wijze waarop kunst en cultuur, zowel hoge als lage, historisch gefunctioneerd hebben? In het historische luik van *Fascinerende Facetten* doet Paul Vandenbroeck een poging in die zin. Hij wil op zoek gaan naar betekenisproductie in het algemeen (door en met behulp van hoge én lage kunst en cultuur). Vandenbroeck wil niet alleen oog hebben voor de "vorstennamen, veldslagen, jaartallen en grote uitvinders", niet alleen voor de "historisch belangrijke steden", niet alleen voor de "rij grote namen: kunstenaars, meesterwerken, plaatsen", maar ook voor "een veelzijdig patrimonium, dat zich tot in de uithoeken van Vlaanderen uitstrekt". Het is onthutsend vast te moeten stellen dat Vandenbroeck met dit belangwekkende programma niet alleen in België, maar zelfs internationaal, eerder geïsoleerd staat. Zeker nu de musea ontdekken zijn door de toeristische sector en door almaar commerciële denkende overheden, komt een inhoudelijke benadering die belang hecht aan de weinig spectaculaire aspecten van kunst en cultuur steeds meer in de verdrukking.

Aan dit beloftevolle programma verbindt Vandenbroeck een al even interessant presentatiemodel. De ophanging van de werken aan de muren, of de plaatsing van de werken in de zalen is op zich betekenisvol. De werken hangen bijvoorbeeld niet op een uniforme hoogte. Vergeleken met klassieke accrochages hangen ze nu eens te hoog, dan weer te laag, of in bepaalde constellaties bij elkaar. Terwijl men in menige tentoonstelling met oude kunst geen enkel middel oververlet laat om de kijker ervan te overtuigen dat hij in de zevende kunsthemel is terechtgekomen, stelt Vandenbroeck alles in het werk om de auratische schijn van de kunst te neutraliseren opdat de beelden zelf terug iets zouden kunnen betekenen. De museumzalen zijn niet verduisterd, en er zijn geen spots die de dramatische passages in het parcours uitlichten. Door vaak erg ritmische of zelfs puur decoratieve ensembles uit te bouwen, knaagt Vandenbroeck aan de autonome status van het meesterwerk. De accrochage van de werken is niet alleen een aanmaning om eerst te kijken en de wierook achterwege te laten, het is ook een gebruiksaanwijzing. Ze reduceert de algemene omgang die je als toeschouwer met kunst kan hebben tot een specifieke, op een bepaalde betekenislaag gefocuste omgang. In een ensemble van vijf werken dat de Vlaamse landschapschilderkunst behandelt, hangt centraal *De val van Icarus* van Lucas van Valckenborgh. Het werk hangt te laag en niet geïsoleerd – het is letterlijk omzoomd met andere landschappen. Dit werk is duidelijk niet om zijn mythologische thema geselecteerd, maar om andere redenen: het gefantaseerde landschap achteraan, de noestig werkende boeren vooraan. Ondanks de weinig flatterende ophangingsmodaliteiten zijn die grote lijnen perfect te volgen. De accrochage is dus functioneel.

Een omgang met kunst die uitdrukkelijk naar betekenis speurt, zonder onderscheid

des kunstwerks, o.k., maar waartoe? Welke betekenis is Vandenbroeck op het spoor gekomen, wat heeft hij ons te vertellen? Jammer genoeg loopt het hier precies fout. Voor de opzet en het presentatiemodel niets dan lof, de uitwerking is echter meer dan bedenkelijk. Algemeen gesteld, komt het erop neer dat het massale tentoonstellingsaanbod (meer dan 200 stuks die een periode beslaan van de 12de tot de 19de eeuw) ten eerste te chaotisch gepresenteerd, en ten tweede aan een te algemeen, te simplistisch en te stellig geformuleerde analyse van de kunst en de kunstgeschiedenis gerelateerd wordt.

Beginnen we met de bezwaren die te maken hebben met de tentoonstellingsopbouw. Van een parcours, zelfs in de meest ruime betekenis van het woord, is geen sprake. Het is niet uit te maken hoe de tentoonstelling in elkaar zit. De eerste zaal, waarin een tekst hangt die het nummer 1 heeft meegekregen, geeft uit op drie andere zalen, maar in geen van die drie zalen wordt inhoudelijk ingepikt op wat in de eerste zaal te lezen of te zien was. De zaaltekst met het nummer 2 blijkt elders te hangen, in een zaaltje verderop, maar sluit evenmin aan op de eerste. Waarom zijn de zaalteksten dan genummerd? In de catalogus hanteert Vandenbroeck bovendien nog een andere opbouw, ditmaal niet genummerd, maar geletterd van A tot E, met achtereenvolgens de onderdelen *Stad* (A), *Adel* (B), *Klooster* (C), *Platteland* (D) en *Gender* (E). Ook deze rubricering houdt niet de belofte in een kader te kunnen bieden voor een inhoudelijk opgebouwde tentoonstelling. Het is integendeel de aankondiging van een simplistisch en eendimensionaal geschiedbeeld, waarover zo dadelijk meer.

In de zalen wordt de verwarring nog in de hand gewerkt door de incoherentie van de zaalteksten en de vaak gebrekkige relatie tussen de tekstpanelen en de aanwezige kunstwerken en objecten. In sommige gevallen spreekt de teontongestelde waar de zaaltekst gewoonweg tegen. "In abdijen en kloosters ontstond een eigen monastieke kunst," vermeldt de tekst in een zaal. Naast de pancarte hangen werken van Pieter Paul Rubens en Philippe de Champaigne! Dit is een overduidelijke blunder, elders zijn de 'fouten' waziger, omdat de zaaltekst stellingen bevat, die gewoonweg niet te illustreren of aan te tonen zijn. "In kunst-om-de-kunst was de wereld van het platteland nooit geïnteresseerd: ze had daar geen enkel belang bij. Integendeel: het zou verspilling en risico hebben ingehouden. Als noodgedwongen kunstenaar maakte de boer slechts *land art*": welke plaatjes zouden hierbij kunnen passen? Deze stelling is niet anders dan als puur geloof te taxeren! Anderzijds zijn er een aantal zalen waarin werken hangen waarmee niets gebeurt. De zaal met stadsgezichten – Gent, Brugge, Antwerpen en Brussel – representeert niets anders dan de namen van de steden. Men had kunnen volstaan met het aanbrengen van de namen van de steden op de muren, want met de stadsbeelden zelf vangt Vandenbroeck niets aan.

In plaats van een spannend en verhelderend betoog is *Over kunst en samenleving* een verwarrend werkstuk, waarin niets beschreven, geanalyseerd of aangetoond wordt, maar mokerend geponeerd wordt. Want uit die gigantische historische poel die meer dan 800 jaar omvadent, ontstijgt wel degelijk een plan, een bedoeling, een intentie. De zaalteksten mogen dan stuk voor stuk onafhankelijk hangend zijn, de algemene boodschap waait je door elke kier tegemoet. Het is een soort marxistische fabel die uiteraard een grond van waarheid bevat, maar uiterst gebrekkig, sloganesk en eenzijdig verwoord is: "Achter de geschiedenis van de Vlaamse en Europese kunst verloopt een verhaal van een onophoudelijke maatschappelijke herverdeling van middelen en goederen. Men zet deze om in economisch verlieslatende producten: kunstwerken. Deze roepen op hun beurt niet-materiële waarden op ten behoeve van de kunstverbruikers. Scherp gesteld: kapitaal wordt omgezet in symbolisch kapitaal. [...] De hedendaagse kunst keert deze verhouding om: symbolisch kapitaal wordt, na als kunst geconsacreerd te zijn, in economische waarde omgezet". Zulke simplistische schema's hangen in elke zaal. De winnaars in deze schema's: de kloosters, de adel, de gilden en de steden; de verliezers: de boeren, de vrouwen en de gekoloniseerde gebieden. Is dit geen Groot Verhaal? Het lijkt er sterk op, terwijl nog in

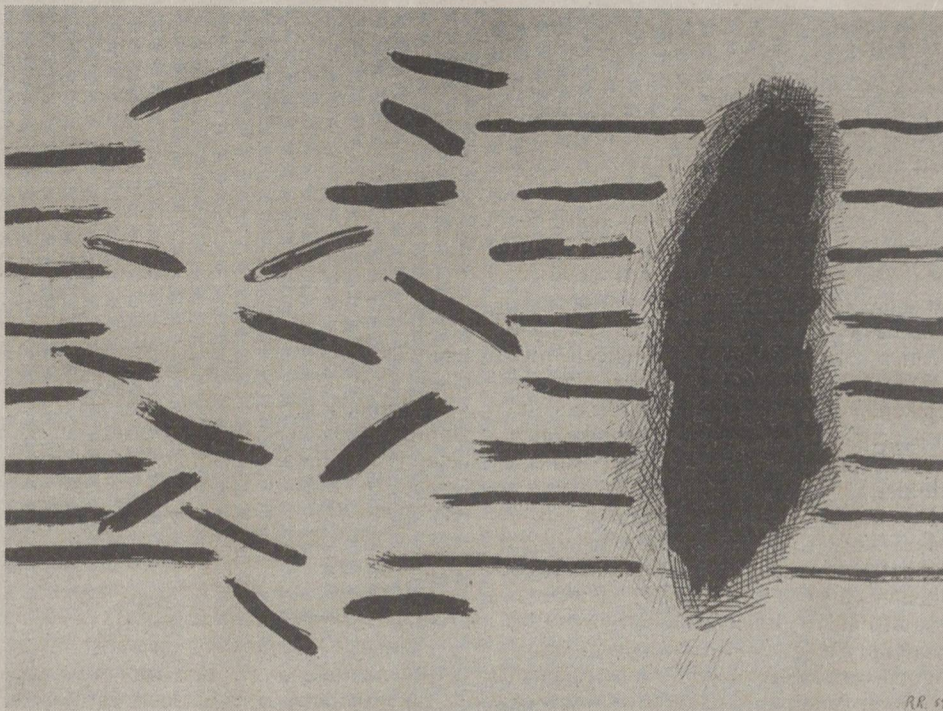
de eerste zaaltekst te lezen was dat "elke samenleving in elke tijd een haast onontwaaarbaar kluwen van miljarden gevoelens, handelingen, gedachten is", waarop de retorische vraag volgde: "Hoe doen we recht aan dit doolhof?" Toch niet door van marxistische analyses een schematisch en moraliserend afkooksel te trekken?

Dat we hier te maken hebben met een heus evangelie, en niet met een analyse die getoetst kan en aangetoond moet worden, blijkt uit de wijze waarop Vandenbroeck geschiedenis bedrijft. Zoals hoger reeds gezegd, komen de tentoonstellingsstukken uit een zeer brede historische periode – grosso modo van de 12de eeuw tot de 19de – maar in de aanwending van deze objecten maakt hij vaak abstractie van hun historische situering. Het klooster (of de boer) is iets anders in de 13de eeuw dan in de 17de, maar aan deze noodzakelijke contextualisering wordt in de tentoonstelling voorbijgegaan. Aan die historische situering verzaakt Vandenbroeck precies in functie van de transhistorische waarheid die hij op elk tekstpaneel verkondigt. De boeren, de vrouwen en de gekoloniseerde gebieden zijn immers toch altijd het slachtoffer geweest, waarom dan nog historische kanttekeningen maken? In de catalogus wordt wel op elk werk en zijn historische context ingegaan, maar de uitleg beperkt zich tot elk individueel besproken kunstwerk. Bovendien duiken ook hier delen van de sloganische zaalteksten op. Van een genuanceerde omgang met geschiedenis is dus ook in de catalogus geen sprake. In *Over kunst en samenleving* wordt op een krampachtig moraliserende manier aan geschiedschrijving gedaan met het oog op de formulering van de eeuwige waarheid.

#### Twee uur breed of twee uur lang

Wat een wereld van verschil in het hedendaagse luik van de tentoonstelling. In *Twee uur breed of twee uur lang* geen ellenlange bezwerende zaalteksten. Behoudens het hoger geciteerde proza, handelt geen enkele zaaltekst over hedendaagse kunst. Het gehele gewicht van de tentoonstelling wordt gedragen door kunstwerken. En dat zijn geen mineure werkjes. Afgezien van een mode-video van Martin Margiela en een televisie-essay van Geert Bekaert en Jef Cornelis, is gekozen voor 'hoge' kunst van een zeer selectief gezelschap (23 kunstenaars). *Twee uur breed of twee uur lang* omvat zeer goede werken van kunstenaars die belangwekkende oeuvres gerealiseerd hebben of aan het realiseren zijn. De tentoonstelling omvat sleutelwerken, bijvoorbeeld van Roger Raveel, Panamarenko, Marcel Broodthaers en Jan Vercruyse, maar ook werken of werkgroepen die doorgaans niet in de kijker lopen. Lili Dujourie presenteert minder bekende aspecten van haar werk, namelijk twee tekeningen en een selectie uit haar kunstenaarsboeken. Ook de video die Jan Fabre met Ilya Kabakov realiseerde, is geen centraal werk in Fabres oeuvre. Het is integendeel een werk dat er zich op ironische wijze mee verhoudt. Van Raoul De Keyser zijn werken van de jaren '80 en '90 te zien, van Jef Geys het speciaal voor deze tentoonstelling geconcipeerde project *Faces in Flanders, Shadows in Lisbon*. *Twee uur breed of twee uur lang* is dus geen expo met uitsluitend highlights, maar een heterogeen ensemble van kunstwerken van oudere en jonge kunstenaars, van reeds alom bekende tot minder bekende of totaal nieuwe werken. De selectie is dus even uitmuntend als verrassend.

De presentatie van de werken is echter slordig en weinig geïnspireerd. De monitor waarop Jef Cornelis' *Rijksweg N 1* geprojecteerd wordt, staat op een onnozele lange sokkel en moet men met een hoofdtelefoon beluisteren. Het werk is dus opgesteld op een manier die niet uitnodigt om het te gebruiken. In een andere zaal zijn werken van Panamarenko en Broodthaers op één grote witte sokkel samengebracht, wat een erg steriele aanblik biedt. Niet voor elk werk is dit bovendien de ideale presentatiewijze. Zo wordt Broodthaers' werk *Le poids d'une oeuvre d'art* totaal onleesbaar: dit werk moet hangen! Zijn tonnetjes met eierschalen en mosselen staan dan weer zo ver op de sokkel dat je hun inhoud niet kan zien. Voor sommige werken lijkt het Koninklijk Museum tenslotte helemaal niet zo'n geschikte gastheer – en werd het ook helemaal niet aangepast om hen een goede receptie te bieden. Dit is onder meer het geval voor de



Roger Raveel

Identiteitsverschuiving, 1957

werken van Aglaia Konrad (omdat het daglicht niet aangewezen is) en voor de werken van Jan Vercruyse (die het meest tot hun recht komen in een *white cube*).

Wat kunnen we in *Twee uur breed of twee uur lang* leren over de meest recente (kunst)geschiedenis, want de ondertitel van Vanderlindens tentoonstelling, die het cijferrijm 58/98 bevat, suggereert een historische benadering. Naast de keuze voor 'hoge' kunst en de afwezigheid van enig discours over hedendaagse kunst in de zalen, is dit overigens een derde opvallend verschil met Vandenbroecks aanpak. Terwijl zijn verhaal, dat honderden jaren beslaat, afstevent op een soort transhistorische waarheid, wordt in het deel dat aan de meest actuele kunst is voorbehouden, en slechts 40 jaar overbrugt, de indruk gewekt dat er geschiedenis wordt geschreven. Wordt met dit historische register echter meer dan het gezag van het oude beoogd? Is het meer dan een sokkel of een kader – en dus aura – voor de meest jonge deelnemers in de tentoonstelling? Wat komen we over het tijdvak 1958-1998 te weten? Zo goed als niets. De tentoonstelling omvat referentiewerken van Broodthaers, Panamarenko en Raveel, en in de catalogus staat een essay van Hans Theys over de historische context waarin Broodthaers en Panamarenko ertoe kwamen om deze werken te maken. Afgezien van enkele zinnen in de inleiding van Barbara Vanderlinden is daarmee het kunsthistorische discours afgehandeld. Overigens is Vanderlindens historische excursie van een allerlabbardst niveau. Een citaat: "Tijdens de periode van de abstracte schilderkunst, op het einde van de jaren 1950, voorspelden velen de terugkeer naar een traditionele figuratie. Deze voorspelling berustte op heimwee, maar het terechtwijzend antwoord kwam: de pop art verscheen plots op het toneel en luidde het einde in van de abstracte schilderkunst". Dit is *Van Altamira tot heden* op het formaat van een poppenkast. En dan hebben we het ergste nog niet gehad. Even verder lezen we: "Zoals de kunstenaars van de pop art maken zij [de kunstenaars van de zogenaamde Nieuwe Visie, waaronder Roger Raveel] van de eigentijdse werkelijkheid hun uitgangspunt. Hun interesse verbreedde en verdiepte zich naar de niet zichtbare werkelijkheid zoals bijvoorbeeld elektriciteit, radiogolven, moleculen... Men kan hier spreken van een pop art met een kosmische dimensie". Ik dacht dat men in Oostende het patent had op dit soort gewauwel.

Nog erger is het dat deze proeve van kunstgeschiedschrijving op sommige punten naadloos aansluit op het discours van onze eerste burgers. "Het kleine Vlaanderen zond vele grote kunstenaars uit tal van disciplines naar alle uithoeken van Europa," stelt Vanderlinden. En dan volgt het refrain dat de Minister-President en de Minister van Cultuur al jaren neurien: Vlamingen blijken een belangrijke rol op het Iberische schiereiland te hebben gespeeld, en tot onze helden behoorde natuurlijk Jan Van Eyck. Over de actuele situatie is Vanderlinden dubbelzinniger. Enerzijds is ze zich ervan bewust dat

"onze steeds sneller wordende vervoersmiddelen" [sic] tot globalisering en homogeniteit aanleiding geven, wat haar blijkbaar inspireerde om een uitspraak van Boon ("Twee uur breed of twee uur lang, een niemandsland in een niemands wereld") tot titel van de tentoonstelling te verheffen. Anderzijds hangt ze nog steeds een dichotomisch wereldbeeld aan dat precies door de globalisering achterhaald is. Ze hanteert dualismen zoals centrum/periferie en regio/land/wereld en is, net als Luc Van den Brande, bepaald euforisch over het lot van de periferieën, en over de openheid van de regio Vlaanderen. Dubieus is ook Vanderlindens stelling dat het "niet meer tot deze tijd behoort om kunstenaars uit te zenden om cultuur te verspreiden", terwijl het boek waarin dit gedrukt staat precies een tentoonstelling begeleidt die *Fascinerende Facetten van Vlaanderen* heet, en geconcipeerd is naar aanleiding van de Expo in Lissabon. Of Vanderlinden dit nu wil geweten hebben of niet, deze manifestatie werd door de politieke en ambtelijke wereld opgezet met de bedoeling om Vlaanderen 'als product' een bepaald gezicht en uitstraling te geven. Voordat de bezoeker in Lissabon kennis kon nemen van de Vlaamse *Fascinerende Facetten*, moest trouwens een promotiestand doorkruist worden die aan duidelijkheid niets te wensen overliet. Promotie voor Vlaanderen, daar wil Vanderlinden kennelijk niet van geweten hebben, promotie voor individuele kunstenaars daarentegen blijkt voor haar wel een verdedigbare optie. "In de eerste plaats beoogde het project de promotie van kunstenaars, en ik wenste me dan ook te engageren in hun toekomstplannen," aldus Vanderlinden. Ook dit lijkt me een pijnlijk misverstand. Kunstenaars moeten niet gepromoot worden door curatoren. Curatoren moeten alleen maar tentoonstellingen maken die iets te betekenen hebben. Dat daartoe de dialoog met en het respect voor de kunstenaar de eerste voorwaarde is, spreekt voor zich. De holle retoriek van de tentoonstellingsmaker die het zogenaamd voor de kunstenaar opneemt, verschilt in niets van de politicus die zijn dorp, stad, regio of land aan de man tracht te brengen. Alleen als die politicus Jean-Luc Dehaene heet, levert zoiets onvergetelijke momenten op.

Nochtans biedt Barbara Vanderlindens selectie en haar accrochage in tenminste één zaal in het Koninklijk Museum voldoende stof tot een interessante bespiegeling, misschien zelfs over ons Vlaanderen. In die zaal zijn werken samengebracht van Anne Daems, Raoul De Keyser, Roger Raveel, Luc Tuymans en Jef Cornelis/Geert Bekaert. Van hen zijn niet alleen goede tot zeer goede werken gekozen, ook de ophanging van deze werken in één zaal is betekenisvol. Een hint dat hier meer aan de hand is dan de som van de werken van enkele Vlaamse schilders met foto's, tekeningen en een televisieuitzending, vormt de ophanging van het werk *Gekruiste krijtlijnen met spie* (1980) van Raoul De Keyser ter hoogte van de monitor waarop *Rijksweg N 1* van Jef

Cornelis en Geert Bekaert te zien is. In dit televisie-essay wordt het leven op en naast de N 1 tussen Kontich en Walem geïnventariseerd. "Een rijksweg kent geen kruispunt(en)," leest de *voice-over*, "een kruispunt is een stoplicht dat de weg onderbreekt." Op gelijke hoogte met de monitor hangt dus een schilderij: een grote close-up van twee gekruiste lijnen (en een spie). Als het bij deze vondst zou zijn gebleven, dan was deze combinatie niet minder anekdotisch dan de hoger beschreven voorbeelden. In deze zaal is echter verder in de diepte gewerkt. Zo gaat Anne Daems in haar foto's en tekeningen op zoek naar banale situaties die iets in zich lijken te herbergen van een drama, een geheim, een misdaad: een auto in een straat waarop een lap stof ligt – alleen de nummerplaat is te lezen. Het zijn steeds details die het beeld geheimzinnig of huiveringwekkend maken: bijvoorbeeld de zonnewering die net voor het hoofd van een man samenklit zodat zijn aangezicht niet te zien is. Luc Tuymans toont een reeks schilderijen die eerder, in 1992, geëxposeerd werden in een solotentoonstelling die *Repulsion* getiteld was, een verwijzing naar de thriller van Roman Polanski. In de catalogus is een schilderij afgebeeld van een villa in een beboste omgeving: het is het enige schilderij waarin zonlicht schaduwen op het grastapijt legt. De doeken in de tentoonstelling geven interieurs te zien: grauwe kleuren, close-ups, details, schaduwen, spiegels... Een reeks – binnen de reeks – die drie schilderijen telt, is getiteld *Sealed Rooms*: in verschillende grijschakeringen verschijnen schaarse aanduidingen van ruimtes. In deze zaal wordt Vlaanderen niet alleen in zijn meest beklommende gedaante te kijk gezet, deze beelden stimuleren ook tot meer algemene reflecties over angst, paranoia, voyeurisme, enzovoort. Beelden doen dat trouwens op een andere manier dan gedachten: afstandelijker en onduidelijker, meer aan de verbeelding overlatend, maar ze wijzen ook steeds op de voorwaarden waaronder iets als misdadig, dreigend of angstaanjagend overkomt. Een hele batterij technieken – van de close-up tot de trage, aftastende camera, van de aandacht voor het detail, tot de voorkeur voor verhulling en uitwissing – wordt hier tegen Vlaanderen in stelling gebracht. Van Roger Raveel zijn naast twee schilderijen een tiental tekeningen geselecteerd. Hoewel Raveels werken abstracte figuren bevatten, zoals het vierkant, en vaak slechts in grote lijnen uitgewerkt zijn, treft minder de universaliteit dan wel de kleinheid van de gerepresenteerde wereld. Het is het verkavelde, versnipperde Vlaanderen met zijn kasseien, betonnen platen en kleine villa's die kriskras over het landschap uitgestrooid zijn. In sommige zones van de tekeningen maakt de eerder gestuele tekenwijze bovendien plaats voor meticulous arceringen of krabbelingen: de miniaturisering vindt hier zijn verstikkendste vorm. En de mens in Raveels oeuvre? Die is gehuld in een uniform pak, uniformer dan een gevangenisplunje.

Het minste wat je kan zeggen, is dat de verworteling of hechting, ondanks de onverdrotten inspanningen van onze politici en ambtenaren, nog steeds niet goed lukt. Het is niet vreemd dat precies deze beelden opduiken in een tentoonstelling, zelfs niet als die de titel *Fascinerende Facetten van Vlaanderen* draagt, want het is nauwelijks denkbaar dat die beelden niet naar boven zouden komen. Het is zeker niet onzinnig om met deze beelden van een verscheurde nationale identiteit in het buitenland uit te pakken, al zullen ze daar waarschijnlijk alleen maar voedsel geven aan het misprijzen dat een volk ten deel valt als het niet met zichzelf in het reine komt. Het is tenslotte evenmin zinloos om deze beelden terug in en op te voeren in de heimat. Thuiskomen, kunnen ze immers niet.

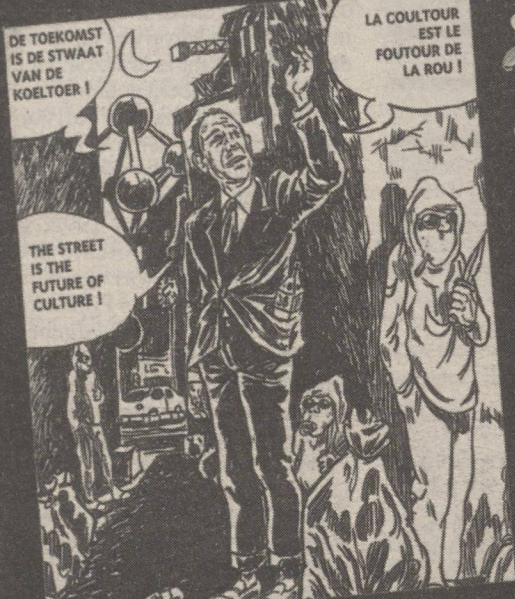
Koen Brams

**Fascinerende Facetten van Vlaanderen loopt nog tot 31 januari in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Leopold de Waelplaats 1, 2000 Antwerpen (03/238.78.09).**

# DE LAGE LANDEN

De Persoonlijkheden van het jaar 1998 wensen u een prettig 1999

## PEACE-KEEPER VAN HET JAAR



Bob Palmer, intendant van Brussel 2000

## IDEOLOGOOG VAN HET JAAR



Rick van der Ploeg, Staatssecretaris voor Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen

## OUTING VAN HET JAAR

Ik ben al  
meer dan  
29 jaar  
bij de KB.  
En nu?



Johan Van Heddegem,  
Hoofd van de audiovisuele  
dienst - K.U. Leuven

## HUMANITAIRE ACTIE VAN HET JAAR



Leo De Haes, uitgever, criticus, columnist

## PECHVOGEL VAN HET JAAR



Piet Vanrobaeys, ex-directeur  
van het Provinciaal Centrum  
voor Beeldende Kunsten - Begijnhof

## BIJKLUSSER VAN HET JAAR



Rudi Fuchs, directeur van het Stedelijk Museum - Amsterdam





# Ondertussen: een greep uit de kunstactualiteit

## Nieuws

**KUNSTKRITIEK.** De onenigheid en de onvrede over de stand van zaken binnen de Nederlandse kunstcritiek duurt nog immer voort. Dat bleek maar weer eens op twee recente bijeenkomsten over dat onderwerp. De eerste avond, op 20 oktober 1998 in De Appel, was georganiseerd ter gelegenheid van de presentatie van een themanummer van het universitaire tijdschrift *Kunstlicht* over de kunstcritiek. Het panel waarin Katalin Herzog, Paul Groot, Sven Lütticken en ondergetekende zitting hadden, boog zich onder leiding van Jan van Adrichem over het functioneren van de criticus, zijn verantwoordelijkheid jegens de kunst, de kunstenaar, de diverse media, en het publiek. De confrontatie van Herzog en Groot leek op voorhand garant te staan voor het nodige verbale vuurwerk: in haar bijdrage aan *Kunstlicht* breekt Herzog een lans voor een sterker methodisch gefundeerde en gestructureerde kritiek – een benadering die diametraal tegengesteld is aan Groot's praxis, waarin private preoccupaties van de criticus sinds jaar en dag de boventoon voeren. Waar Herzog, net als Lütticken en mezelf, vasthoudt aan het onderscheid tussen beeldende kunst en beeldcultuur, en tussen kunst en kritiek, vervloeien die categorieën voor Groot moeiteloos in elkaar. Ondanks die meningsverschillen bleef de polemiek, op enkele momenten na, echter goeddeels uit. Als zovele kunstkritische debatten leverde deze bijeenkomst een onderhoudende, zij het enigszins tamme avond op.

Hoewel inhoudelijke kwesties ook het zwaartepunt vormden van de besloten zitting bij de Boekmansstichting op 13 november 1998, was die bijeenkomst mede opgezet om het krachtenveld waarbinnen de geschreven kunstcritiek opereert, nader onder de loep te nemen. Sinds enkele jaren lijkt de Nederlandse overheid zich gaandeweg bewust te worden van het belang van een (kwalitatief hoogstaande) kunstcritiek. Twee jaar terug vroeg het Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen Sven Lütticken vanuit een kunsthistorisch kader onderzoek te verrichten naar de stand van zaken binnen die kritiek. Onlangs werd door datzelfde ministerie kunstsocioloog Ton Bevers ingehuurd om de gesignaleerde impasse vanuit sociologische invalshoek te duiden. Een verkort exposé van zijn diagnose vormde het uitgangspunt van de expert-meeting bij de Boekmansstichting, die overigens, veelzeggend, ook weer mede werd geïnitieerd door het departement van OC en W. Bevers wijt de (vermeende) stuurloosheid van de kritiek in de eerste plaats aan de aard van de beeldende kunst, waarop de kritiek betrekking heeft. Die kunst, betoogt Bevers in navolging van filosoof/socioloog Arnold Gehlen, is zich volgens Hegeliaans model geëvolueerd tot een in zichzelf gekeerde abstractie – een kunstvorm die voor het grote publiek onnavolgbaar is, maar dientengevolge een goudmijn vormt voor interpreteren van diverse pluimage. Schrijven kunnen deze door de bank genomen nog wel, concludeert Bevers, en aan theorie is naar zijn idee evenmin gebrek. Van het van overheidswege subsidiëren van individuele scribenten is hij daarom geen voorstander. Hij verwacht van zo'n programma weinig heil, omdat de onzekerheid in de kritiek volgens hem inherent is aan de stuurloosheid van de huidige kunst. Die kunst krijgt de kritiek die ze verdient, luidt zijn motto, en die kritiek is toch lang niet zo ondermaats als vaak beweerd wordt.

Tineke Reijnders, die in haar hoedanigheid van AICA-voorzitter was uitgenodigd om Bevers van repliek te dienen, deelde – zoals verwacht – diens laconieke optimisme niet. Ze hekelde terecht het overleefde model van Gehlen, waarin Bevers dertig jaar na dato nog altijd zijn vertrouwen stelt. Tevens greep ze de gelegenheid aan opnieuw aandacht te vragen voor de heikele positie van de meer theoretisch gefundeerde kritiek en haar beoefenaars. Die weinig markt-

gerichte, maar wel uitermate relevante vorm van reflectie, gedijt volgens haar uitsluitend buiten het mechanisme van vraag en aanbod. Een substantiële overheidssteun in deze, bijvoorbeeld in de vorm van individuele beurzen of stipendia, acht ze geboden. Een soortgelijk pleidooi hielden opnieuw de tijdschriften, aangevoerd door Koen Brams. Hij opende de aanval op de Mondriaan Stichting, en de wijze waarop dat instituut de vakbladen dwingt economisch rendabel te opereren, en daardoor van inhoudelijke formules te veranderen.

Voor het eerst sinds jaren lijkt er bij de Nederlandse overheid enig besef te gloren van de principiële onmogelijkheid van dat streven: Pieter Ligthart, die namens het ministerie de zitting bijwoonde, bekroonde de middag met de toezegging te overwegen om, waar het gaat om de vakbladen, de Mondriaan Stichting haar machtspositie te ontnemen. Hopelijk vloeit die aankondiging voort uit een dagend bewustzijn bij de overheid van de cruciale rol die de kritiek speelt in het hedendaags kunstbedrijf – en dan niet uitsluitend als uithangbord voor de kunst. (R.S.)

**FOTOCENTRUM AMSTERDAM.** Ondanks – of aangespoord door – het feit dat men bot ving bij het Prins Bernhard Fonds, beheerder van het legaat van zowat 22 miljoen NFL dat door wijlen de Rotterdamse hoogleraar Wertheimer was voorbestemd tot de oprichting van een nieuw nationaal fotoinstituut, gaat in Amsterdam op korte termijn alvast een particulier fotografie-initiatief van start. *Huis Marseille*, stichting voor hedendaagse fotografie zal vermoedelijk vanaf najaar 1999 gevestigd zijn in een 17de-eeuws pand aan de Keizersgracht 401 en gefinancierd worden door de familie De Pont, die al de stichting voor hedendaagse kunst in Tilburg voor haar rekening neemt. Directrice van Huis Marseille wordt Els Barents, in een vorige job conservator fotografie van het Stedelijk. Daags nadat dit nieuws bekend werd, kwam men bij monde van wethouder cultuur Jikkie van der Giessen, te weten dat ook de gemeente Amsterdam zelf een eigen fotocentrum zal financieren én openen medio 1999. Het zou gaan om een expositieruimte van ongeveer 1.500 m<sup>2</sup>, die moet 'functioneren als ontmoetingsruimte voor fotografen'. Naar verluidt is men nog op zoek naar een geschikte locatie voor deze 'kunsthal van de fotografie', een 'concept' dat eerder al door de stichting Photo Plaza werd ingediend, maar dat door de andere foto-instellingen in de stad te licht bevonden en geamendeerd werd. Finaal moet een en ander in het licht worden gezien van het behoorlijk wirrarrige gehakketak tussen Amsterdam en Rotterdam om het door het Wertheimer-legaat te voeden 'nieuwe' fotoinstituut in huis te halen. Juni dit jaar had het Prins Bernhard Fonds (aangevoerd door de Amsterdamse burgemeester) gesteld dat het Amsterdam zou worden, op voorwaarde dat de momenteel in Rotterdam gevestigde instellingen (Nederlands Foto Instituut en Foto Archief) in het Amsterdamse project zouden opgaan. Rotterdam ziet dat vooralsnog niet zitten. Misschien kunnen ze met zijn allen even de historisch relevante tentoonstelling *Fotomuseum Welgelegen* in Haarlem gaan bekijken (zie verder).

Men kan overigens een exemplaar van het rapport *Wertheimers wens*, een onderzoek naar de mogelijkheden van de erfenis van de heer H.W. Wertheimer in opdracht van het Prins Bernhard Fonds, aanvragen bij het Instituut Collectie Nederland, Gabriël Metsustraat 8, Postbus 76709, 1070 KA Amsterdam (020/673.51.62). (E.E.)

## Lezingen

**FELDMANN EN GERMAIN.** Hans-Peter Feldmann en Julian Germain zijn de sprekers van de eerstkomende nfa-lezingendag *The Past in the Present*. Deze 'Nederlands Fotoarchief-lezingen' willen voortaan een paar keer per jaar

telkens twee 'thematisch verwante' fotografen, beeldend kunstenaars, curatoren of critici op één dag samenbrengen. Rode draad binnen dit lezingenproject is de rol die 'geschiedenis' speelt in hun werk. Evenals de vraag op welke manier de 'historische fotografie' vandaag van invloed is op alle denkbare vormen van beeldvorming. Hans-Peter Feldmann (Düsseldorf, 1941) maakt sinds 1968 onder meer talloze kleine, grijze boekjes, die als titel enkel *Bild* of *Bilder* meekrijgen. Daarin zijn telkens een beperkt aantal fotografische reproducties opgenomen, afkomstig uit verschillende gedrukte media. De beelden worden door Feldmann gesorteerd per categorie – van bokkers over vliegtuigen tot filmsterren – en qua formaat en zwart-wit 'textuur' eenvormig gemaakt. Uitspraken over zijn werk moet je elders zoeken, Feldmann is er immers van overtuigd dat tekst en uitleg de zeggingskracht van een beeld fundamenteel ondergraven. Het blijft dus spannend of hij bij de 300 dia's die hij op de lezingendag wil tonen ook het stilzwijgen zal bewaren. Veel teksten – meningen, dagboeknotities, historischeken – zijn er in elk geval te vinden in het lichtjes overgestileerde boek uit 1990 *Steelworks. Consett, from steel to tortilla chips* van Julian Germain (Londen, 1963). In dit intelligente documentaire project over de teloorgang van de staalindustrie in het Engelse stadje Consett, brengt Germain zijn eigen kleurenbeelden in relatie met andere 'soorten' fotografie, die over, vanuit of omtrent Consett gegenereerd werden. Met de deprimerende reportagefoto's bijvoorbeeld die oorlogsfotograaf Don McCullin er in 1974 voor het *Sunday Times Magazine* maakte of met de vrolijke beelden uit de jaren '40 tot '60 van de lokale reporter Tommy Harris, of met familiesnapshots en ansichtkaarten. *Steelworks* presenteert zich als een document, dat "naast een esthetische presentatie en een kritisch commentaar ook een onderdeel van de geschiedenis van Consett zelf wil zijn". Een recenter project van Germain is *In Soccer Wonderland*, een kijk op het Britse voetbal.

Deze nfa-lezingendag wordt georganiseerd door Frank van der Stok en vindt plaats op 21 februari, vanaf 14.00 uur in het nfa, Witte de Withstraat 63, 3012 BN Rotterdam (010/233.07.88).

Van 20 februari tot eind maart loopt er in XX multiple galerie, Witte de Withstraat 55, 3012 BM Rotterdam (010/414.00.08) een overzichtstentoonstelling van Hans-Peter Feldmann. (E.E.)

**HEDENDAAGSE ARCHITECTUUR IN VLAANDEREN.** Amarant organiseert in Gent een aantal lezingen over het werk van architecten met aandacht voor de manier waarop zij met hun ontwerpen op de ruimtelijke, sociale, economische en culturele condities inspelen. Op 3 maart spreekt Marc Dubois over Stéphane Beel, op 10 maart Francis Strauven over Eugene Liebaert en Marie José Van Hee, op 17 maart Maarten Delbeke over Wim Cuyvers, op 24 maart Steven Jacobs over Willem-Jan Neutelings en Xavéer De Geyter en tenslotte op 29 maart Dirk De Meyer over Paul Robbrecht & Hilde Daem.

Voor reservatie kan men terecht bij Amarant, Hoogpoort 50, 9000 Gent (09/269.17.45). De lezingen vinden plaats in De Rode Pomp, Nieuwpoort 59 in 9000 Gent. (E.W.)

## Wissels

**BUREAU AMSTERDAM.** Leontine Coelwij neemt als verantwoordelijke afscheid van de dependance Bureau Amsterdam en begint op 1 januari als coördinerend conservator beleidsontwikkeling in het Stedelijk Museum. Martijn van Nieuwenhuyzen, voorheen conservator schilder- en beeldhouwkunst in het Stedelijk, volgt haar op in het Bureau. Beiden hebben eerder samengewerkt voor de tentoonstellingen *Wild walls*, *Peiling 5* en *From the corner of the eye* in het Stedelijk. (E.W.)

## Antony Gormley

*Insiders and other recent works*

21 januari tot 20 maart 1999

## Xavier Hufkens

Sint-Jorisstraat 6-8, 1050 Brussel  
tel. 02 646 63 30 fax. 02 646 93 42

Open van dinsdag tot zaterdag van 12.00 tot 18.00 uur

DE PONT

# Tacita Dean

film en installatie

tm 17 januari

# Bettie van Haaster

schilderijen

30 januari tm 16 mei

# Mauricio Kagel

Zwei-Mann-Orkester

tm 30 mei

bespeeling iedere laatste zondag

van de maand om 12.30 uur

# Jean Pierre Raynaud

installaties

6 maart tm 27 juni

DE PONT Wilhelminapark 1 Tilburg  
dinsdag - zondag 11 - 17 uur

## Rotterdam

### GALERIE DE BRIEDER

Oostplein 150 3011 KZ Rotterdam tel/fax 4131500 do-za 13.30-17.30

t/m 10/02  
Winter etalage

13/02 t/m 14/03  
Astrid vd Horst  
Paula Mosman  
Thérèse Uytenborg

### GALERIE FOTOMANIA

Hoornbrekersstr. 22 3012 CL Rotterdam tel.4135055 wo-za 12.00-17.00

17/01 t/m 14/02  
Filmworks

Vanaf 21/02  
Wout Berger  
Dik Bouwhuis

### GALERIE LIESBETH LIPS

Rochussenstr.81A 3015 EE Rotterdam tel.4360015 vr-za 12.00-17.00

09/01 t/m 21/02  
Rick Koren  
Bram van Velden

mrt/apr  
Armando

### GALERIE MAAS

Oudedijk 159 3061 AB Rotterdam tel.4124048 wo-za 14.00-17.00

17/01 t/m 25/02  
Claire Verkoyen  
Kabula Mol

28/02 t/m 08/04  
Jean-Paul Franssens  
Johan van Loon

### MK EXPOSITIERUIMTE

Witte de Withstr. 53 3012 BM Rotterdam tel/fax 2130991 wo-za 13.00-18.00

09/01 t/m 07/02  
Maja Zomer  
Beat Streuli  
Saskia Janssen  
Frank van der Salm

13/02 t/m 14/03  
Gerhard de Groot  
Serge Game

### PHOEBUS•ROTTERDAM

Eendrachtsweg 61 3012 LG Rotterdam tel/fax 4145151 wo-za 13.00-17.00

17/01 t/m 28/02  
Willy de Sauter

vanaf mrt  
Bram Zwartjens  
Arjan Janssen

### RAM GALERIE

Rochussenstraat 365 A 3021 DJ Rotterdam tel 4767644 alleen op afspraak

06/01 t/m 15/03  
Hans van der Ham

## Galeries



### collection d'art

armando  
baselitz  
benner  
brands  
cassée  
commandeur  
constant  
freijmuth  
gordijn

hillenius  
van hoek  
lüpertz  
schoonhoven  
teeken  
tolman  
(bram) van velde  
westerik  
ysbrant

tot 23 januari  
armando

30 januari tot 21 maart  
hans van hoek

collection d'art / galerie  
keizersgracht 516 / amsterdam  
telefoon: 020-6 22 15 11  
geopend: wo. t/m za. 13 - 17 uur

## PICTURA

Teekengenootschap Pictura  
Voorstraat 190  
postbus 232, 3300 AE Dordrecht  
Tel: (078) 614 98 22

Openingstijden:  
di t/m zo 14.00-17.00 uur.

15 januari - 11 februari 1999

GROTE ZALEN

## Lizan Freijssen personalities

FOYER

## Jan Barel de kus

19 februari - 18 maart 1999

GROTE ZALEN

## Ditty Ketting Johan Meijerink

FOYER

## André Oosthoek

## de PAVILJOENS

ALMEERS CENTRUM  
HEDENDAAGSE KUNST

ACHK-De Paviljoens, Odeonstraat 5  
1325 AL Almere  
open van di t/m zo 12.00 - 17.00 uur  
informatie (31) 036-5450400/5378282  
website: <http://www.achk-depaviljoens.nl>

16-01-99 \_ 28-02-99

## Almere achter glas, installatie van Francine Zubeil

Uitgeverij L'Observatoire (Marseille), kunstenaarsboeken

De Collectie Almere, De jaren tachtig - Aleph

## alliance française Rotterdam

Westersingel 14 - 3014 GN Rotterdam  
tel : 010-4360421 /fax : 010-4360088  
e-mail : [afrotterdam@compuserve.com](mailto:afrotterdam@compuserve.com)

Anne Barbier (F), Natacha Lesueur (F), Geer Pouls (NL), Richard Skryzak(F)

15 januari - 12 maart 1999

17 januari - 14.30: OPENBAAR KUNSTDEBAT in Zaal de Unie, Rotterdam:

Harold Schouten (NL), Gérard Traquandi (F)

19 maart - 12 mei 1999

'VANITAS'-vluchtige werken, installaties, foto's

De kunstenaars over 'Vanitas' nu, info :  
010-4141666

Schilderijen

open: ma-do: 9.00-18.00, vr: 9.00-17.00

**EUROPEES KERAMISCH WERKCENTRUM.** Adriaan van Spanje verlaat na tien jaar zijn post als algemeen directeur van deze werkplaats in 's-Hertogenbosch. Van Spanje realiseerde de verhuis van Heusden naar het actuele adres en stelde het centrum internationaal open voor kunstenaars uit alle disciplines die met keramiek wensen te werken. Een definitieve opvolging is nog niet in zicht. (E.W.)

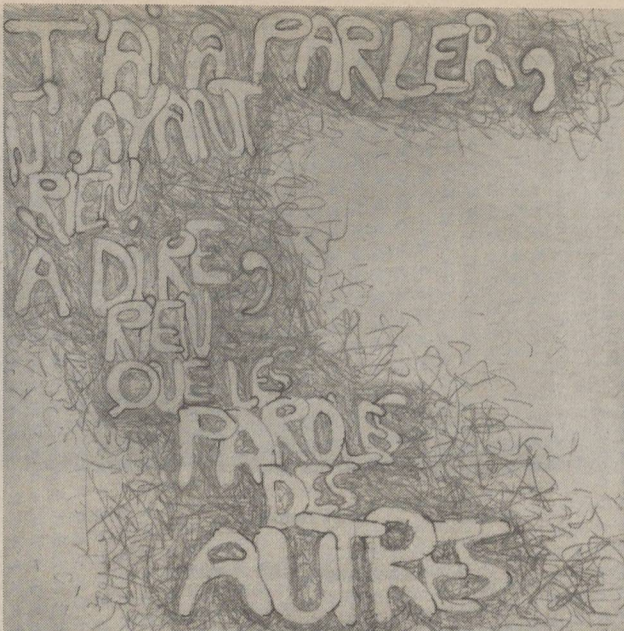
## Plastische kunsten

**ECOLE DE PARIS?/GARE DE L'EST.** Twee tentoonstellingen in Luxemburg hebben weinig meer gemeen dan de stad waar het getoonde vandaan komt: Parijs. In het Musée national d'histoire et d'art presenteert Bernard Ceysson, directeur van het Musée d'Art Moderne in Saint-Etienne, een museaal ensemble van schilderijen en wat sculpturen uit de periode 1945 tot 1964. Men waant zich in de permanente collectie van een bezadigd Frans museum. Zalenlang passeren werken de revue zonder dat duidelijk wordt waar het in deze tentoonstelling finaal om draait. Afgezien van belangwekkend werk van Giacometti, Klein en Arman zijn er alleen afreksels van de Ecole de Paris te zien.

Tentoonstellingsmaker Bernard Ceysson is tevens voorzitter van het aankoopcomité voor het buiten het stadscentrum nieuw te bouwen Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean. Ceysson voorspelt een internationaal vermaarde collectie met de klemtoon op Europese schilderkunst, fotografie en sculptuur, én aandacht voor vormgeving, architectuur en nieuwe media. Het tentoonstellingsbeleid voorziet thematische en solo-presentaties van het prestigieuze soort én van de 'jongste generaties'. Het museumontwerp van architect I.M. Pei, de eerder vertoende keuze uit de reeds aangekochte collectie en het beleid stemmen niet allen in Luxemburg tot een hoopvol, gelukkig 1999.

Het Casino Luxembourg bijvoorbeeld is niet zo zeker wat de toekomst biedt. *Gare de l'Est* groepeerd er momenteel werk van kunstenaars die eveneens actief zijn in Parijs, naar een voorstel van curator Hou Hanru. Het resultaat is een zeer gevarieerde, spijtig genoeg vaak te weinig beeldende omgang met maatschappelijke aspecten van stedelijkheid. Het door de media gecommuniceerde overaanbod aan wensen en verlangens over het menselijke lichaam bracht Wang Du op het idee om een ideale familie gestalte te geven. Levensgroot modelleerde ze een oude vrouw met stevige oversized borsten op een gespierd lichaam, een oude vette man met het hoofd van Michael Jackson en dies meer. Pascale Marthine Tayou achtte het nodig om de naamkaartjes van internationale curatoren en museumverantwoordelijken op te vragen en die te verwerken in een installatie met kinderzwembad en badende speelgoedendjes. Dit werk moeten we waarschijnlijk lezen als een commentaar op de besloten speeltuin van de kunstwereld. Meerdere kunstenaars vatten het thema te eenzijdig op. Seamus Farrell daarentegen slaagde er wel in een bepaalde spanning op te bouwen en weerstand aan de verleiding om te veel uitleg te verschaffen. De muren van een ruimte behing hij met honderden foto's van jongeren die met stenen gooien. Een video en diacarrousel ontzenuwen deze toch beklemmende acties als een opgezet spel, gesitueerd binnen de muren van een uitgebroken huizenblok in de stad. Men ziet jongeren elkaar al lachend en ontwijkend bekogelen met keien en heuse steenblokken, terwijl anderen dat schouwspel fotograferen en filmen. De montage heeft einde noch begin, ze verloopt in golven en lijkt niet strak georkestreerd. Doorheen de ruimte hing hij voorts op ooghoogte drie stroken kalkpapier waarop met potlood onder meer anonieme citaten van vermoedelijk filosofen, kunstenaars of politici – "mannen van de wereld" – genoteerd werden, elk met een verschillende schriftuur. Op een andere strook schetste hij eveneens overgenomen schemata van maatschappelijke ordeningen en een derde banderol afficheerde alleen maar constellaties van 'mensen', niet-gevulde tekstborden, en dies meer.

*Gare de l'Est* met voorts onderhoudende bijdragen van Sylvie Blocher, Boris Achour, Chen Zhen, Koo Jeong-A en



Seamus Farrell

tekening

Malachi Farrell loopt nog tot 21 februari in het Casino Luxembourg, Rue Notre-Dame, 2240 Luxembourg (+352/22.50.45). *L'Ecole de Paris? 1945-1964* eveneens tot 21 februari in het Musée national d'histoire et d'art, Marché aux Poissons, 2240 Luxembourg. (E.W.)

**L'ENVERS DU DECOR.** De afgelopen jaren heeft het Musée d'art moderne in het Noord-Franse Villeneuve d'Ascq een paar uitzonderlijke tentoonstellingen gepresenteerd: omvattende presentaties van On Kawara, Allan McCollum en Alighiero e Boetti, en een ruime presentatie van art brut. Met het actuele *L'envers du décor, dimensions décoratives dans l'art du XXIème siècle* snijdt conservator Joëlle Pijaudier-Cabot een ongemeen boeiend thema aan, dat eerder pejoratieve connotaties heeft en vaak uit het blikveld van de kunstkritiek blijft.

Op basis van enkele lemma's uit de catalogusbijdrage *Dictionnaire critique à usage décoratif* van Jacques Soullou kunnen we "het decoratieve als de keerzijde van het decor(um)" als volgt beknopt toelichten. 'Decor' heeft te maken met wet en macht, die van een decor gebruik maken om zich te tonen zoals bijvoorbeeld gebeurt in het paleis van Versailles of de met kunst getooid lobby van een bankgebouw. Een ornament daarentegen moet zich in een decor onderdanig inpassen – zoniet verstoort het de orde – maar tegelijkertijd moet het zijn supplementaire waarde voor dat decor bewijzen. Ongebreidelde toepassing van het ornament doet de harmonie van het decor op zijn fundamenten daveren en tast dus de orde aan. Het decoratieve ondermijnt des te meer omdat men het als blinde vlek makkelijker onderscheidt in andermans decor dan in zijn eigen vertoon. Misschien is het wel daarom, besluit Soullou, dat het modernisme een voorkeur had voor smetteloos wit.

Welke band heeft het decoratieve dan met de actuele kunst? Ook bij de actuele kunst komt steeds een opdrachtgever of koper kijken en musea en tentoonstellingen bepalen eveneens de verschijning van kunst, betoogt Pijaudier-Cabot. De kunstenaar zou enkel via het decoratieve deze ordenende systemen kritisch kunnen belichten of zelfs ondermijnen. In de tentoonstelling poogt ze deze stelling uit te werken door te wijzen op de relatie die kunstwerken met de muur onderhouden, de aanwezigheid van decoratief woekerende motieven en de inpassing van alledaagse objecten in het kunstwerk. Soms lukt het haar deze stelling met ouder en recent

werk te staven. De tentoonstelling vangt aan met Broodthaers' *Entrée de l'exposition*, waarvan de palmbloempjes het gezellige aspect verzorgen. En met *D'une porte étroite à l'autre; une exposition* heeft Daniel Buren, vanaf de eerste doorgang tot de laatste, elk portiek tussen de verschillende zalen voorzien van een identieke zwart-wit gestreepte lijst. Buren incarneert de rol van hofkunstenaar op briljante wijze; zijn portieken ritmeren de tentoonstelling en daar waar de reële doorgang in afmeting afwijkt van de eerste portiek, snoert hij die in of kleefde hij zijn streeppatroon op de muren rond de te kleine doorgang. Het detonerende behangpapier Cow – gele koeienkoppen op een blauwe achtergrond – van Warhol schikt zich weliswaar in de eis tot 'flatness' en persoonlijke onthechting, het blijft een aanslag op 'le bon goût'. Ook 'vrouwelijke' bijdragen boren een supplementaire laag aan. Een geborduurd geometrisch abstract werk van Sophie Tauber-Arp blijft in details langer nazinderen dan gelijkwaardig werk van Fernand Léger. Met *Bedroom ensemble (hommage to Claes Oldenburg)* overtreft Sylvie Fleury haar inspiratiebron door het meubilair te bekleden met oranjekleurige synthetische pels.

Er is wel meer werk van onder meer Allan McCollum, Rosemarie Trockel, Alighiero e Boetti, Sigmar Polke of de *Merzbau* van Schwitters dat een zinvol vertoog over het decoratieve onderbouwt, maar bij ander werk rijst de vraag waarom het opgenomen werd. Van Rirkrit Tiravanija bijvoorbeeld staat er een speelhoek met voetbalspel, koelkast en zitjes, waarin een ingelijst bloemschilderij van Warhol als cruciaal decoratief element zou moeten doorgaan. Welke rol bekleedt voorts de overvloedig aanwezige art brut en hoe rijmt men Honoré d'O's diaprojecties in dit verhaal? Ook de selectie Franse kunstenaars mocht beperkter uitgevallen zijn.

*L'envers du décor* lijdt in tentoonstelling en catalogus aan het euvel te breed opgevat te zijn en daardoor aan scherpte in te boeten. Getuige bijvoorbeeld een bloemlezing tekstfragmenten over het decoratieve in de catalogus, geplukt uit een keure van internationaal klinkende namen, zoals Adorno, Bourdieu, Damisch of Riegl.

*L'envers du décor, dimensions décoratives dans l'art du XXIème siècle* loopt nog tot 21 februari in het Musée d'art moderne de Lille Métropole, Allée du Musée 1, 59650 Villeneuve d'Ascq (03.20.19.68.68). (E.W.)

**PETER HALLEY.** De kennis van het werk van Peter Halley beperkt zich met name in Europa vaak nog steeds tot diens visuele en schriftelijke statements uit de jaren '80. Destijds veroorzaakte Halleys botte *debunking* van de abstracte schilderkunst veel ophef, terwijl ook de manier waarop hij in zijn artikelen Foucault en Baudrillard gebruikte om zijn visie op abstractie kracht bij te zetten, controversieel was. Halley joeg de meest uiteenlopende partijen tegen zich in het harnas: voor schilderkunst-fetisjisten was hij te conceptueel, voor de *October*-clan te schilderkunstig en te commercieel. Deze dagen biedt een overzichtstentoonstelling van zijn werk uit de jaren '90 in het Folkwang Museum in Essen de kans voor een hernieuwde kennismaking.

De eerste indruk bij het betreden van de centrale ruimte van deze expositie maakt al meteen een facet van Halleys ontwikkeling van de afgelopen jaren overduidelijk: terwijl hij zijn schilderijen tot midden jaren '90 vrij conventioneel presenteerde, neemt hij ze de laatste jaren op in installaties die de kijker van alle kanten bestoken. In Essen stapte men plompverloren in een enorme zaal waarin geen enkel stukje muur wit is gelaten. Alle wanden zijn volgeplakt met door Halley ontworpen behangpapier of zijn voorzien van diagrammen op een gekleurde ondergrond. Altijd al was Halleys werk met zijn *Day-Glo*-kleuren allesbehalve ingetogen, maar de felle kleurvelden bevonden zich wel op geruuststellende witte muren. Nu is er geen ontkenning meer aan: de kijker stapte in Halleyworld, een totalitair pretpark. In de belendende, kleinere zalen krijgt de bezoeker enige gelegenheid om op adem te komen: hier zijn de muren wél wit. In zijn schilderijen van de jaren '80 ontwikkelde Halley een idioom dat bestaat uit vierkante 'cellen' en verbindende

# Crimson

Had gekund

30 januari t/m 5 april

Uit den

Vreemde

31 oktober t/m 17 februari

Toulouse-Lautrec

31 oktober t/m 14 februari

Designprijs Rotterdam

13 februari t/m 5 april

Vier presentaties  
in het kader van  
het Internationaal  
Film Festival  
Rotterdam

Exploding  
Cinema

27 januari t/m 7 februari

Navin Rawanchaikul &  
Rirkrit Tiravanija

vanaf 27 januari

Marieke van der Lippe

27 januari t/m 7 februari

Marcel Broodthaers - Section Cinéma

27 januari t/m 7 februari



Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam

www.boijmans.rotterdam.nl

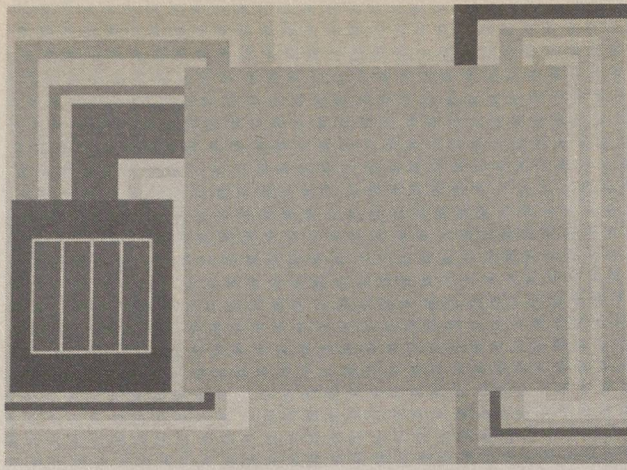
'leidingen'. Deze *cells* en *conduits* staan voor een technocratische, bureaucratische maatschappij, waarin het leven volledig is gekwantificeerd en gereguleerd. In sommige schilderijen hebben de cellen gevangenstralies: deze *prisons* relateerde Halley aan Foucaults observaties aangaande de rol van de gevangenis en het panopticum in de moderne samenleving. Disciplinerende à la Foucault heeft echter plaats gemaakt voor gefascineerde onderwerping à la Baudrillard; "the hard geometries of hospital, prison, and factory have given way to the soft geometries of interstate highways, computers, and electronic entertainment".

Bij alle veranderingen zijn de basiselementen van Halleys schilderijen altijd consistent gebleven: cellen en leidingen, vaak uitgevoerd in felle *Day-Glo*-acrylverf, vanaf de late jaren '80 in toenemende mate aangevuld met iets minder bijtende kleuren, in de jaren '90 ook met glimmende *Metallic*- en *Pearlescent*-verf. De cellen hebben stevast een oppervlak van *Roll-a-Tex*-stuc, in sommige streken van de Verenigde Staten uiterst populair voor interieurs. De bobbelige structuur hiervan en de dikke spieramen die Halley gebruikt, geven een zwaar en objectmatig karakter aan zijn werken. Deze fysieke indruk wordt nog eens extra benadrukt door het feit dat de onderste strook van de meeste schilderijen (de 'grond' onder de cel of cellen) uit een apart doek op een apart spieraam bestaat, met als gevolg een duidelijk zichtbare 'las' in het werk. Tegelijkertijd werkt Halley echter met felle, synthetische, onwerkelijke kleuren, die de materialiteit weer oplossen. Ook het schijnbaar authentieke kunstwerk wordt gefiltreerd door de simulaties van de massacultuur.

Halleys project is nog steeds de koppeling van de abstracte kunst aan de realiteit van deze eeuw. In Halleys ogen was de abstracte kunst altijd al een weerspiegeling van de geometrisering van de samenleving door het oprukken van industrie en bureaucratie. Enkele jaren geleden constateerde hij zorgelijk dat veel jonge kunstenaars de 'abstracte realiteit' van de samenleving niet meer zien door alle verleidelijke mediaspektakels. Juist in deze situatie kan de abstracte kunst grote waarde hebben, hoewel zij lange tijd vooral de functie had de geometrisering van de samenleving acceptabeler te maken door haar te sublimeren: "By saying that beneath or behind appearances there is a more basic truth or structure, abstraction gives us an important technique with which to challenge our culture's other hegemonic language, which is media-illusionism". Door de verschijnselen naar de essentie doorstoten: Halley is in dit opzicht een waardige erfgenaam van Mondriaan.

In zijn geval gaat het echter om een drastisch andere essentie. Dat maken bijvoorbeeld de 'flow charts', die twee wanden in Essen sieren, duidelijk. Zulke in wetenschappelijke, organisatorische en beleidsmatige publicaties alomtegenwoordige diagrammen delen net als Halleys schilderijen de wereld op in cellen en verbindinglijnen. Ook al kunnen ze tevens worden gebruikt om psychische storingen te analyseren, zoals in één van de twee voorbeelden in Essen, altijd brengen deze *flow charts* hun onderwerp in kaart met de blik van de manager, die zijn organisatie zo efficiënt mogelijk wil indelen. Halleys these van de abstracte realiteit wordt hier concreet gemaakt. Deze diagrammen functioneren als een mogelijke referent voor de schilderijen: op zichzelf zijn ze nauwelijks interessant, in ieder geval niet visueel interessant. Allerlei factoren die voor de schilderijen cruciaal zijn, zoals kleurverhoudingen en proporties, spelen in de diagrammen een secundaire rol.

Net als de door hem bekritiseerde modernisten van Mondriaan tot Newman en Rothko esthetiseert Halley de "reality of the abstract world": deze realiteit dient als basis voor schilderijen die met behulp van formele criteria beoordeeld kunnen worden. In Essen kan men mooi zien hoe Halley de afgelopen jaren heeft geprobeerd te voorkomen dat zulke criteria de historische en sociale betekenissen, die hij aan abstractie hecht, zouden verdringen – een risico dat in de vroege jaren '90 apert was geworden met de koloristisch briljante, rond één centrale cel gegroepeerde schilderijen zoals *Total Recall* (1990) en *The Place* (1992). Zo ging hij vervolgens onder meer behangpapier met cartoonachtig



Peter Halley

Powder, 1995

getekende cellen gebruiken, dat in zijn diverse varianten vele wanden in Essen siert.

Net als met de *flow charts* rebelleert Halley met deze striptekeningen tegen de verabsolutering van formele schoonheid. De schilderijen zelf worden met name vanaf 1994 visueel complexer, dynamischer en onrustiger. Het is alsof Halley iedere keer weer wil voorkomen dat het publiek aan zijn idioom gewend raakt en het als mooie decoratie consumeert.

De schilderijen bevatten nu in vrijwel alle gevallen twee cellen, waarvan er meestal minstens een met gevangenstralies is getooid: de gevangeniscel keert na jarenlange afwezigheid terug in Halleys werk, als een hardnekkig atavisme te midden van alle felle kleuren die naar de cultuur van de verleiding verwijzen. Deze cellen, nu meestal in voornoemde *Metallic*- en *Pearlescent*-kleuren uitgevoerd, worden de laatste tijd door Halley met de computer uitgerekt en samengeperst, waardoor de proporties extremer worden en meer uiteenlopen. In het tijdperk van de 'zachte geometrie' is alles plooibaar, maar die plooibaarheid is ook bedrieglijk, aangezien de structuur in stand blijft. Ook de in aantal toenemende leidingen, die de cellen met elkaar verbinden maar ook naar de randen van het doek uitwaaiëren, verhogen het onrustige effect van de recentere werken. Een van de beste doeken uit deze reeks is *Sociogenesis* (1996), waarin een staande zilvergrijze cel door tal van *conduit*-strepen – die met hun verschillende kleuren op een rode ondergrond balanceren op het randje van de 'op art' – is verbonden met een kleine roze gevangenis met zwarte tralietjes. Nooit was gevangenschap zo aantrekkelijk.

Een klein maar significant detail is dat Halley zijn schilderijen in de jaren '90 niet bijvoorbeeld *Two cells with circulating conduits* noemt, maar ze evocatievere titels geeft die onder meer ontleend zijn aan de popmuziek, sociologische literatuur, popcultuur en computerjargon. Op een speelse manier verankert hij ook hiermee zijn kunst in het heden, zoals hij dat ook met de *flow charts*, de *cartoons* en bovenal zijn teksten doet. Als tekstueel complement van de Essen tentoonstelling kan zijn bundel *Recent essays 1990-1996* worden beschouwd, waarin hij terugblijkt op zijn eigen ontwikkeling, maar ook de confrontatie met recente culturele verschijnselen aangaat. Een deel van de kritiek op Halleys vroege teksten kwam vermoedelijk voort uit hun wat drammerige karakter: wellicht herinnerde dit ondanks de tegengestelde inhoud teveel aan modernisten als Malevich, Mondriaan of Newman, die in hun teksten elke ruimte voor discussie leken te blokkeren. Zijn veel subtielere en reflectievere recente teksten maken echter voldoende duidelijk dat het Halley niet om intellectuele intimidatie gaat, maar om het op gang brengen van een debat over een urgente kwestie. Ze geven een context aan zijn werk doordat ze de

verschillende regio's verkennen van Halleyworld, de wereld waarvan wij slechts kunnen hopen dat ze een nachtmerrie en geen realiteit is.

Peter Halley, *Bilder der 90er Jahre* tot 24 januari in het Museum Folkwang Essen, Goethestrasse 41, 45128 Essen (0201/88.45.314). Peter Halleys laatste essaybundel *Recent essays 1990-1996* verscheen in 1997 verschenen bij Edgewise Press, 24 Fifth Avenue, Number 224, New York, N.Y. 10011. (S.L.)

## Architectuur

**ITSUKO HASEGAWA.** Als Hasegawa in het persbericht van het NAI als een van de belangrijkste vrouwelijke architecten van Japan wordt gepresenteerd, is dat maar een halve waarheid. De twaalf recente projecten die in de Balkonzal tentoongesteld zijn – cultuur- en onderwijscentra, de herprofilering van een kustgebied, een operagebouw – hebben een complexiteit en omvang die haar met gemak tot een van de belangrijkste architecten van Japan tout court maken. Hasegawa's werk is wellicht het best als eclectisch te omschrijven. Ze hanteert nooit een vast concept, maar verweeft, per project in verschillende gradaties, talloze thema's. Deze thema's worden op de rechtermuur van de tentoonstellingsruimte aan de hand van Japanse sleutelwoorden uitgelegd, zoals 'harappa' (de relationele potentie van lege ruimte), 'yuragi' (fluctuatie) en architectuur als latente natuur. Langs de linkermuur en in het midden zweven eilandjes met elk een project. Het oeuvre als archipel, zowel in thematische als in praktische zin, blijkt een doeltreffend tentoonstellingsconcept, te meer door de heldere vormgeving, die met het gebruik van doorzichtige materialen en ijle, groenblauwe kleuren Hasegawa's thematiek en esthetiek benadrukt.

In Hasegawa's gebouwen wordt hightech ingezet om milieuvriendelijke ecosystemen te ontwerpen, bij een verbouwing breken hellingbanen de oude (statische) vertrekken open om de activiteiten daarin zichtbaar te maken, in een overvolle stadswijk wordt een cultureel centrum door een dun aluminium scherm afgescheiden, maar boven dit rustgevende membraan torenen de verschillende bouwvolumes uit, die aangeven dat het centrum heel diverse functies herbergt. Zo jongleert Hasegawa moeiteloos met noties als transparantie, openheid, zorg voor natuur, oog voor traditie, creativiteit, mogelijkheden van moderne techniek, en ze bekommert zich klaarblijkelijk niet om de pathetiek als gevolg van het doortrekken van de idioom naar het sociale niveau. Hellingbanen en cirkelvormige ruimtes die contact tussen mensen moeten bevorderen, en glazen wanden die communicatief werken: hebben we dat niet eerder gehoord? *Archipelago. Recente projecten van Itsuko Hasegawa* tot 1 februari in de Balkonzal van het Nederlands Architectuurinstituut, Museumpark 25, 3015 CB Rotterdam (010/440.12.00). (P.B.)

**BLANK ARCHITECTURE, APARTHEID AND AFTER.** *Blank Architecture* is meer dan alleen een tentoonstelling, blijkt uit de ondertitel: het biedt ook een kritisch onderzoek naar de Zuid-Afrikaanse architectuur en stedenbouw in een maatschappelijke context. Anderhalf jaar lang hebben een zestigtal Zuid-Afrikaanse architecten, fotografen, schrijvers en filmmakers in samenwerking met het NAI zich gebogen over de positie van de architectuur in hun land en de verstrengeling met politieke, religieuze, culturele, seksuele en economische macht. Dat autonome architectuur niet bestaat, zal niemand meer uit zijn slaap houden, maar het vergrootglas dat Zuid-Afrika over bovengenoemde verstrengeling heen legt, veroorzaakt dat vertrouwen en in onze ogen ongevaarlijke retoriek plotseling obsceen wordt. Zo liet het modernisme zich voorstaan op een internationale en universele architectuur, daarbij lokale tradities veronachtzamen. Op deze tentoonstelling worden 'universeel' en 'traditie' loodzware begrippen. Een ander voorbeeld: tussen 1960 en 1985 werden 3,5 miljoen mensen gedwongen te verhuizen naar thuislanden en afgescheiden

Zopas verscheen bij Yves Gevaert uitgever

Carl Einstein

*Bebuquin of de dilettanten van het wonder*

Roman vertaald uit het Duits en voorzien van een zeer uitgebreid nawoord door Jacq Vogelaar.

Formaat: 14,2 x 19 cm. Omvang: 112 p. Illustraties: 8. Prijs: 650 BF.

ISBN: 2 930128 09 7.

Dit boek is het derde en laatste in de reeks "De gelaarsde kat" onder de redactionele leiding van Koen Brams. Wij zetten niettemin onze editoriale activiteiten voort. In het voorjaar 1999 verschijnt van Georges Bataille *Le bleu du ciel*, in een Nederlandse vertaling van Jan H. Mysjkin. In het najaar 1999 verschijnt *Het Museum van de Natie – Over het koloniaal museum in het tijdperk van de globalisering*, onder de redactionele leiding van Dieter Lesage en Herman Asselberghs. Voorts zullen in dezelfde periode *Sade mon prochain, précédé de Le Philosophe scélérat* van Pierre Klossowski en *Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca* van Hubert Damisch in Nederlandse vertaling gebracht worden.

Sinds dit jaar worden onze boeken in Nederland verspreid door Uitgeverij IJzer, Utrecht.

gebieden in de steden, om het 'vrijgekomen' land voor de blanken te bestemmen. Midden jaren '80 speelde het geval van Oukasia, een thuisland waar de bewoners opnieuw verplicht werden te verhuizen, nu naar het 24 kilometer noordelijker gelegen Lethlabile. De meerderheid protesteerde en hun met handtekeningen bekrachtigde petitie zijn geëxposeerd. Daarnaast ligt de wervende promotiefolder – 'Lethlabile betek sonsopkoms' – die zijn inwoners een 'blink toekoms' belooft. Het jargon verschilt in niets van de wervingsfolders voor de Europese *new towns*-koorts in de jaren '60 en '70.

Naast 'internationale tendens' en 'gedwongen verhuizingen' bestaat de tentoonstelling uit nog tien thema's, zoals bijvoorbeeld 'geweld', 'golfplaat/tijdelijk materiaal' en 'het beloofde land'. De tentoonstelling begint veelbelovend. De entree bestaat uit een donkere corridor, bedekt met gevlochten rubbermatten, waar de twaalf thema's aan de hand van een citaat en voorwerp, in een hoge perspex koker, worden ingeleid. Eerst denk je dat het citaten betreffen uit Zuid-Afrika's geschiedenis en eenmaal de hoek om lijk je een nieuw begin tegemoet te gaan over een lichte, lege hellingbaan. De eigenlijke tentoonstelling komt in zicht, maar alvorens het parcours te betreden komt de bezoeker nog langs de bovenkanten van de twaalf perspex vitrines. De geschiedenis waart middels haar periscopen over het heden en de toekomst; de twaalf thema's kunnen daarom nog steeds als indelingskader van de tentoonstelling fungeren. Sterker nog, heden en toekomst zijn niet zonder geschiedenis te bestuderen: *Apartheid and after*.

Hoe kan zo'n verbluffend mooie entree ontaarden in chaos? Van de thema's, op tientallen hangende schotten gepresenteerd, blijft weinig meer over omdat vaak onduidelijk is welk materiaal waar behoort en thema's soms zo dicht tegen elkaar aanzitten ('gedwongen verhuizingen' en 'geplande scheiding') dat het tentoongestelde materiaal elkaar overlapt. Op papier lijken een routing-loze tentoonstelling en sterk met elkaar verbonden onderwerpen heel spannend, bij wie erin rondloopt, ontstaat al snel een wezenloos gevoel, dan wel ergernis dat de tentoonstellingsmakers te weinig keuzes hebben durven te maken. Uit een brij van objecten en foto's, soms onleesbare kaarten en plattegronden en onvolledige toelichtingen, moet de bezoeker nu op eigen houtje de vele prachtige dan wel indringende fragmenten ontdekken. Een samenvattend hoogtepunt van *South African Seasons*, dat van maart 1998 tot maart 1999 loopt bij verschillende Rotterdamse culturele instellingen, is de tentoonstelling niet geworden. Maar gelukkig is, zoals gezegd, *blank Architecture* veel meer dan een tentoonstelling alleen.

Tot 19 april in de grote zaal van het Nederlands Architectuurinstituut, Museumplein 25, 3015 CB Rotterdam (010/440.12.00). De gelijknamige catalogus onder redactie van Hilton Judin verschijnt bij NAI Uitgevers, 504 p. (P.B.)

#### BERLAGE. ONTWERPEN VOOR HET INTERIEUR.

November jongstleden opende na een grondige restauratie en verbouwing het Gemeentemuseum Den Haag weer haar deuren. Directeur Hans Locher verklaarde het gebouw tot voornaamste stuk van de collectie en daarmee richtinggevend voor de wijze van tentoonstellen. Zijn voorganger Rudi Fuchs schreef dit gebouw reeds in de collectie in als catalogusnummer. Berlage's laatste meesterwerk glanst en glimt weer. De restauratie is onwaarschijnlijk nauwgezet, tot de letterlijk op de millimeter nauwkeurig gereconstrueerde messing puien toe. De opening verliep even vlekkeloos als het gebouw er uitziet. In het cultuurprogramma van Nederlands derde net mochten Carel Visser en Auke de Vries, als twee éminences grises hun lof zingen op Berlage's genie en in een adem door dat van Mondriaan, wiens *Victory Boogie Woogie* Den Haags nieuwste aanwinst is. Alleen Carel Blotkamp verstoortte het feestje met een artikel in *De Volkskrant*, door vraagtekens te zetten bij de hagelwitte muren, en de presentatie van het werk als eilandjes in een witte zee. Daarnaast constateerde hij dat het museum door een structureel gebrek aan aandacht voor eigentijdse kunst in feite geen museum voor moderne kunst meer is, maar een



Winy Maas

Datatown, 1998, foto: Ernst Moritz

museum van de geschiedenis van de moderne kunst, en dat de wijze van tentoonstellen al laat raden wat voor geschiedenis: een modernistische.

De tentoonstelling van Berlage's meubels, glas en keramiek bevestigt Blotkamp's constatering. Het begeleidende tentoonstellingsgidsje rept van kopieën van Egyptische, middeleeuwse en Hollandse 17de-eeuwse meubelstijlen, maar benadrukt voortdurend hoe verschrikkelijk modern, logisch constructief (stoelen met vijf poten!) en rationeel de meubels zijn, want Berlage had 'een hekel' aan historische stijlelementen. Iedereen met ogen in zijn hoofd ziet meubels die voor de eigentijdse museumbezoeker moeilijk toegankelijk zijn: de stoelen zien er zwaar, streng en oncomfortabel uit en de kasten lijken soms kleine massieve kastelen. Wat je met dit werk aan moet, waarom het zo bijzonder is, behalve dat het van Berlage is, blijft onduidelijk. Een vergelijking met en positiebepaling ten opzichte van zijn tijdgenoten had de bezoeker al meer houvast gegeven. Of bijvoorbeeld commentaar van hedendaagse ontwerpers.

Een kritische studie van Berlage's werk en de Berlage-receptie lijkt mij hoe dan ook een minimumvereiste, nu het Gemeentemuseum gekozen heeft voor het centraal stellen van Berlage's gebouw. Maar de man is met zijn meubels in zijn kunsttempel opgesloten in zijn eigen retoriek. Niets is duidelijker voor een kunstenaar dan dat. Zelfs de geschiedenis van de moderne kunst is in het Gemeentemuseum Den Haag tot stilstand gedoemd.

H.P. Berlage (1856-1934), *ontwerpen voor het interieur* tot 1 februari in het Gemeentemuseum Den Haag, Stadhouderslaan 41, 2517 HV Den Haag (070/338.11.11). (P.B.)

**METACITY/DATATOWN.** Het architectenbureau MVRDV schuwt ambitie niet. Het legt in zijn werk alle expertise die op dit moment andere disciplines toebedeeld krijgen, weer terug bij de architect: fysica, constructie- en installatietechniek, economie, scheikunde, statistiek. MVRDV is het meest bekend geworden door spectaculaire vormgeving, van het woon-zorgcomplex (wozoco) in het Amsterdamse Osdorp en het VPRO-hoofdgebouw in Hilversum. Maar het bureau laat zich vooral voorstaan op inventieve oplossingen. En inventiviteit, zo lijkt hun boodschap, bereik je alleen door te durven denken!

Winy Maas' audiovisuele presentatie bij Stroom is een gedachtenexperiment dat aan oplossingen voorafgaat. *Datatown* heeft niets te maken met de stad in de gebruikelijke betekenis. Het is een opeenhoping van gegevens, als gevolg van het consequent doordenken van een vraagstelling, binnen de volgende randvoorwaarden. Stel: je hebt een stad waarvan de omvang bepaald is, zoals al eeuwenlang gebruikelijk bij stedenbouwkundigen, door de eis dat je haar binnen een uur kunt doorkruisen. Met het modernste ver-

voermiddel van dit moment, de kogeltrein, kom je dan uit bij een kwadrant van 400 bij 400 kilometer. Stel dat deze stad viermaal de dichtheid heeft van een van de dichtstbevolkte landen ter wereld, Nederland, dan krijgt de stad 250 miljoen inwoners. Stel dat deze stad volledig zelfvoorzienend moet zijn: er is geen buitenland. Hoeveel vierkante kilometer oppervlak heeft deze stad nodig om zichzelf te voorzien, of, in dit geval: hoeveel lagen van 400 bij 400 kilometer krijgt deze stad?

In een prachtig vormgegeven presentatie is deze vraag voor drie sectoren beantwoord: landbouw, afval en bos (ten behoeve van de opvang van de CO<sup>2</sup>-uitstoot). Hierna zullen nog 22 sectoren worden uitgewerkt en worden toegevoegd op toekomstige tentoonstellingen. De toeschouwer wordt omgeven door vier schermen, waarop alleen al deze drie sectoren het landschap spectaculair de lucht in laten schieten. Wie een kwartier later *Datatown* uitstapt, neemt vooral de afvalbergen mee op zijn netvlies. Maar ook het gegeven van een mogelijke halvering van het landbouwareaal als iedereen vegetariër zou worden, zeurt na.

De tentoonstelling blijft beperkt tot een experimentele verkenning. Oplossingen ontbreken en dat is enigszins een gemis, omdat het experiment de zinnen dermate op scherp zet, dat het uiterst nieuwsgierig maakt naar de volgende stap: de aaneenkoppeling van de sectoren en de stedenbouwkundige – het woord klinkt in deze context hilarisch ouderwets – uitwerking ervan. Onduidelijk is hoe *Datatown* zich verhoudt tot de twee films, rondvluchten boven Mexico-stad en Sao Paulo, die getoond worden. Behalve het overduidelijke patent van beide op verticaliteit en vooral hoge dichtheid, zijn dit volstrekt andere realiteiten dan *Datatown*, waarvan de inputgegevens gebaseerd zijn op het Nederlandse productie- en consumptieniveau, dat vele malen hoger ligt dan dat van het overgrote deel van de wereld. *Datatown realised* zou van Mexico-stad en Sao Paulo paradijselijke lustoorden maken, tenzij MVRDV met een verbluffende conceptuele vernieuwing komt, en een stad tot boven de wolken weet te ontwerpen. Of voortrekker wordt van de milieubeweging en de Socialistische Partij. Die hebben een patent op het genezen van onze verziekte consumptiemaatschappij, toch?

*Metacity/Datatown* van Winy Maas loopt nog tot 14 februari bij Stroom, haags centrum voor beeldende kunst, Spui 193-195, 2511 BN Den Haag (070/365.89.85). (P.B.)

**GER VAN DER VLUGT.** Ik hou niet van architectuurfotografie als die van Van der Vlugt, dus hij heeft aan ondergetekende een slechte criticus. Ik erger me aan de te blauwe lichten en de allesoverheersende smetvrees. Of de gefotografeerde gebouwen nu in Spanje staan of in Delft, het een detailopname betreft of een portret 'en face', een binnen- of buitenkant: Van der Vlugt portretteert consequent de architectonische *glamour*, met als gevolg dat de gebouwen een intimiderende perfectie en ongenaakbaarheid uitstralen. Sporen van gebruik, mensen en omgeving worden zo veel mogelijk weggelaten. Ze zouden maar storen. Mijn voornaamste kritiek op dit soort fotografie is dat ze op geen enkele wijze inzichtelijk maakt hoe een gebouw functioneert, op zichzelf en in de omgeving. Is een gebouw nog mooi onder de vertrouwde Hollandse grijze lichten? Verdraagt het geparkeerde auto's? Hoe lopen mensen door een gang? Welk detail, welk aanzicht raakt de fotograaf? We komen het niet te weten. Daarvoor moeten we veeleer te rade bij fotografen die zich niet gespecialiseerd hebben, zo bleek onlangs op de indrukwekkend veelzijdige tentoonstelling *Suburban options. Fotografie en verstedelijking* in het Nederlands Foto Instituut in Rotterdam.

Een gebrek aan affiniteit met Van der Vlugt's werk belet niet dat een tentoonstelling van zijn foto's interessant kan zijn. In het ABC architectuurcentrum in Haarlem zijn 27 foto's bijeengebracht onder de noemer *Ger van der Vlugt. 15 jaar architectuurfotograaf*. De titel suggereert een overzicht van zijn oeuvre, of van zijn meest recente werk, na zoveel ervaring met opdrachten van architecten, het NAI, het Nederlandse architectuurjaarboek en tijdschriften als *Domus* en *Architectural Review*. Jaartallen ontbreken bij de ten-

## A M A R A N T

Cursussen over beeldende kunst & filosofie  
Kunsthistorische uitstappen & reizen  
Eigen u de gratis programmabrochure van  
Amarant toe: bel, schrijf, fax naar  
Amarant vzw, Hoogpoort 50, B-9000 Gent  
Cursussen en lezingen 32(0)9/269 17 45  
Daguitstappen & reizen 32(0)9/269 17 40  
fax 32 (0)9/233 42 36



toongestelde selectie, maar duidelijk is dat geen van beide opties zijn uitgewerkt. Een disproportioneel groot aantal foto's heeft de paviljoens op de Expo 1992 in Sevilla als onderwerp. Verder zijn er enkele opnames van gebouwen in Barcelona (onder meer het Olympisch stadion en Van der Rohes paviljoen), en in Nederland: Voets lagere school in Delft, van Herks woongebouw in Groningen en het beruchte laantje van de Vinex-locatie in Ypenburg. Welk selectiecriteria voor deze vergaarbak gehanteerd is, is onduidelijk. Ik vermoed dat de tentoonstelling eigenlijk 'Mijn mooiste foto's' had moeten heten, maar elke persoonlijke noot ontbreekt. Zo houdt Van der Vlucht waarschijnlijk veel van Spanje, maar de gebouwen die hij er fotografeert, liggen wel heel erg voor de hand.

Een foto springt er wat mij betreft uit. In een sereen witte, ovale zaal van het Museum voor Hedendaagse Kunst in Antwerpen tekenen de in het zwart geklede bezoekers scherp af. Ze lijken haast in de ruimte te zweven, omdat de overgang tussen muur en vloer onscherp is. Boven dit on aardse tafereel cirkelt het plafond als een halo, dat echter van alle heiligheid ontdaan is: de lens is scherp gesteld op de ritmisch gerangschikte knulligheid van ventilatoren en lichtspotjes. De kunsttempel blijkt ook kwetsbaar en we ontwaren een fotograaf die hier oog voor had. Zo'n dubbelportret blijft bij.

*Gervan der Vlucht, 15 jaar architectuurfotograaf* tot 1 februari in ABC, Architectuur en Bouwhistorisch Centrum, Groot Heiligland 47, 2011 EP Haarlem (023/534.05.84). (P.B.)

## Fotografie

**FOTOMUSEUM WELGELEGEN.** Als het Studie- en documentatiecentrum voor fotografie van het Prentenkabinet van de Rijksuniversiteit Leiden aan een fotohistorisch project meewerkt, mag je rekenen op een gedegen aanpak en educatieve helderheid, ook al neemt men er blijkbaar graag het woord 'juwelen' in de mond. Na de presentatie *Juwelen uit een Fotocollectie* eerder dit jaar in het Van Gogh museum, wordt nu in het Teylers Museum te Haarlem de tentoonstelling *Juwelen voor een Fotomuseum* voorgesteld. De betreffende juwelen komen in wezen uit dezelfde kluis in Leiden, maar dit keer krijgt de presentatie ervan ook een heel specifiek historisch perspectief mee. Begin deze eeuw waren er in Nederland namelijk twee plannen tot de oprichting van een fotografisch museum. Eén in Amsterdam op initiatief van de fotohandelaar Kees Ivens en één in Haarlem, waar de uitgever en fotograaf Adriaan Boer aan de kar trok. De Eerste Wereldoorlog gooide roet in het eten voor beide projecten, maar alvast het Haarlemse plan mag nu op een tijdelijke reconstructie rekenen. Locatie zou het 'Paviljoen Welgelegen' geworden zijn, nu de zetel van de Provincie Noord Holland, maar destijds de huisvesting van een aantal verschillende musea. Adriaan Boer en zijn collega's van de NCvFK (de Nederlandse Club voor Fotokunst) wilden nu een fotografische afdeling binnen een van die bestaande musea creëren, met name het Museum voor Kunstnijverheid. Het nieuwe fotomuseum zou een collectie van de allerbeste artistieke foto's uit binnen- en buitenland moeten bevatten en aan de hand van voorbeelden zouden de historische procedés er worden geïllustreerd. Er werd driftig aan de (in hoofdzaak picturalistische) collectie begonnen, maar zoals gezegd overleefde het initiatief de eerste wereldbrand niet. Zo verging het uiteindelijk ook het Amsterdamse plan, al is het wel interessant om even stil te staan bij het totaal andere concept dat men zich ginds bij een fotomuseum voor ogen hield. In Amsterdam was het de AFV (de Amateur Fotografen Vereniging) die een fotomuseum van de grond wilde krijgen, en als het aan hen gelegen was, zou de verzameling bestaan uit historische objecten zoals apparatuur, chemicaliën, fotopapier, fotografische negatieven en positieven, boeken en geschriften. Een collectie van originele foto's, laat staan kunstfoto's, kwam niet echt aan de orde. Of zoals een lid van de AFV Amsterdam schreef, nota bene na een bezoek aan een van de zeldzame presentaties van de 'concurrerende' fotocollectie in Haarlem in 1914: "Zoo er één

vak is, dat er zich toe leent, dan is het zeker wel de fotografie, om daarvoor een retrospectief museum te stichten. Er is misschien geen vak, dat zich in zoo'n korten tijd zoo ontzettend heeft gewijzigd, waarin zoveel instrumenten zijn gekomen en gegaan, na gebleken te zijn geen nut te hebben. Al deze dingen te hebben en te kunnen toonen, daarvan de jongeren te leeren; hun op die manier een overzicht te geven van de geschiedenis van hun vak, ziet, dat is der moeite waard van de stichting van een museum. Wel kunnen foto's daarin op hun plaats zijn, mits ze in portefeuille bewaard blijven". De collecties van beide doodgeboren Nederlandse fotomusea zijn uiteindelijk in 1953 samengekomen in het Leidse Prentenkabinet.

*Fotomuseum Welgelegen* is tijdelijk ondergebracht in het Teylers Museum, Spaarne 16, 2011 CH Haarlem (023/531.90.10), de tentoonstelling met meer dan 100 picturalistische foto's is er onder de titel *Juwelen voor een fotomuseum. De collectie Adriaan Boer* tot 7 maart te zien. (E.E.)

**CAMERAWORKS.** Naast een ruime presentatie van schilderijen van Kees Maks, George Hendrik Breitner en Jan Sluijters, brengt het Stedelijk in Amsterdam, onder de titel *Camera works*, ook een keuze van vroeg-20ste-eeuwse Amerikaanse en Europese fotografen uit de eigen collectie. *Camera Work* was het prestigieuze tijdschrift dat tussen 1903 en 1917 door de New Yorkse *Photo-Secession*, onder leiding van Alfred Stieglitz werd uitgegeven. Alle nummers samen vormen zowat de bijbel, of zo je wil, het ultieme kookboek van de picturalistische fotografie. De checklist van de 'kunstfotografen' die in *Camera Work* publiceerden, spreekt voor zich: naast Stieglitz en Steichen, vind je er onder meer Cameron, White, Coburn, Demachy, De Meyer, Kühn, ... Hun werken werden er heel genereus, vaak op Japans papier en meestal in heliogravure op een oplage van 1.000 exemplaren verspreid. De picturalisten spiegelde zich aan de schilderkunst, je vindt dus in eerste instantie de klassieke onderwerpen terug: portretten, interieurscènes, landschappen en stillevens, al duiken net als in de schilderkunst uiteindelijk ook hier de stad en het moderne leven op als thema. De foto als document was voor de picturalist *pur sang* meer dan bijzaak, zijn aandacht richtte zich voluit op de expressieve mogelijkheden van de fotografie. Hij ging daartoe met de zuiver fotografische middelen zelf aan de slag - uitsnede, toonwaarde, licht, schaduw en textuur - en als dat niet volstond, had hij nog gesofisticeerde ambachtelijke manipulatie- en druktechnieken - zoals gomdruk of platinaprint - ter beschikking om zijn picturale ambities in de verf te zetten. De inhoudelijke ambities van *Camera Work* vielen zo goed als samen met de persoonlijke evolutie van Stieglitz, wat betekent dat het tijdschrift zich geleidelijk meer in de richting van de moderne fotografie plooid. Zo vindt men in één van de laatste nummers een ruime portfolio van Paul Strand, met onder meer de magistrale *Blind Woman*. Op dat moment waren er echter amper 37 abonnees overgebleven en werd *Camera Work* noodgedwongen opgeheven. *Camera works*: tot 17 februari in het Stedelijk Museum, Paulus Potterstraat 13, 1017 AB Amsterdam (020/573.32.911). (E.E.)

**ALEKSANDR RODCHENKO.** In de Kunsthal Düsseldorf is deze maand nog zijn monografische tentoonstelling te zien, samengesteld door het New Yorkse Museum of Modern Art. Dat het zo lang moest duren heeft natuurlijk te maken met voor de hand liggende pre-perestroika perikelen, toch is het prikkelend om te vernemen dat Alfred H. Barr, oprichter en eerste directeur van het MOMA, Rodchenko in 1927 ging opzoeken in Moskou. Barr bezocht er het *Museum van de Schilderkunstige Cultuur*, dat door Rodchenko werd geleid en vond daar de inspiratie voor zijn latere MOMA-programma: niet enkel schilderkunst, sculptuur, tekeningen en grafiek vormen het onderwerp van een moderne verzamel- en tentoonstellingspolitiek, maar ook design, fotografie en film. Precies de verbanden tussen al deze media bepalen de vitaliteit van de moderne kunst, zo leerde Barr in Moskou. En uitgerekend Rodchenko's veelzijdige kunstpraktijk was een prototype daarvan: in vrijwel

elk medium dat door het museum verzameld zou worden, behaalde hij indrukwekkende resultaten. Aleksandr Rodchenko (1891-1956) was al stevig aan de slag vóór de revolutie van 1917 en het vroege constructivistische werk uit die dagen fungeert als opener van de tentoonstelling. Wat volgt, is de serie *Zwart op Zwart*-schilderijen uit 1918 tot en met de monochrome triptiek uit 1921, die voor Rodchenko het einde van de schilderkunst markeerde. Vooral in die hyperactieve periode tussen 1918 en 1921 vervulde hij ook een prominente rol in de toenmalige communistische cultuurpolitiek, onder meer als leraar aan de staatskunstschool, *Vhoutemas*, en als hoofd van het 'Museum Bureau', dat al een netwerk van musea voor hedendaagse kunst uitbouwde, toen zo goed als geen westers museum aandacht voor de eigentijdse avant-garde opbracht. In de loop van 1921 vonden de constructivisten dat hun 'laboratoriumperiode' kon worden afgesloten omdat hun theoretisch onderzoek en hun streven naar een rigoureuze abstracte kunst een logische conclusie hadden gevonden. Samen met zijn vrouw Varvara Stepanova ondertekent Rodchenko datzelfde jaar het *Productivistisch Manifest*. Onder het motto 'Weg met de kunst, leve de techniek!' besluiten zij en hun collega's constructivisten hun talenten voortaan te richten op het ontwerpen en produceren van 'nuttige objecten en producten', geheel en al in de lijn van hun utopische idealen om de barrières tussen kunst en leven weg te werken en de kunst te herdefiniëren als een instrument voor sociale en politieke verandering. Rodchenko realiseert van dan af bijvoorbeeld affiches en verpakkingen voor de staatsbedrijven en engageert zich in de kunstenaarsgroep *Lef*, naast onder meer de filmmakers Sergei Eisenstein en Dziga Vertov, theaterregisseur Vsevolod Meyerhold en de dichter Vladimir Mayakovsky. Vooral met die laatste zou Rodchenko naast dynamische advertenties voor de staatswarenhuizen *Gum* of voor de luchtvaartmaatschappij, ook schitterende film-affiches realiseren. Al vroeg verwerkt hij gevonden fotomateriaal in deze ontwerpen, scherpert zo de techniek van de fotomontage aan en begint vanaf 1924-25 ook voluit zelf te fotograferen. In het degelijke boek dat bij deze tentoonstelling hoort, wordt omstandig ingegaan op de 'fotograaf' Rodchenko. Interessant is daarbij vooral het essay van Peter Galassi, hoofd fotografie van het MOMA, die onomwonden stelt dat de fotografie uiteindelijk Rodchenko's kunstpraktijk domineerde, en misschien wel uitgerekend omdat hij nooit als 'fotograaf' de fotografie instapte. Fotografie was aanvankelijk gewoon één van de talloze mogelijkheden, nadat hij de schilderkunst in 1921 aan de kant had geschoven. Belangrijk daarbij is wel dat Rodchenko's entree tot het fotograferen verloopt langs de omweg van de collage, niet via de traditionele donkere-kamer-initiatie. Van 'foto-verzamelaar' die zich voor zijn collages eerst met schaar en lijm door gevonden beeldmateriaal heenwerkt, vervolgens zelf bepaalde fragmenten fotografisch gaat kopiëren, vergroten of verkleinen, komt hij rond 1925 uiteindelijk tot het maken van eigen beelden. In dat vroege foto-arsenaal schuilen, naast verrassend oubollige landschapjes, meteen al een aantal iconen van de modernistische fotografie. Al is het wel belangrijk, beklemtoont Galassi, om Rodchenko niet als een geïsoleerd superfotograaf te beschouwen, maar zijn oeuvre in lijn te brengen met de wervelende ontwikkelingen van de Europese modernistische fotografie, midden de jaren '20. Terwijl de aandacht van fotografen in Amerika toen meer uitging naar fotografische zuiverheid en accuraatheid, leek het de Europeanen meer te doen om het proceskarakter, waarbij ze zich zelfs eerder nonchalant te buiten gingen aan experimenten met fotogram, meervoudige belichting, negatiedruk, gedurfd perspectieven, 'scheve' hoeken, vogel- en kikvorspectieven, ... Vooral met die laatste benaderingen, die niet door de chemie in de doka, maar door de blik van de fotograaf in de zoeker gestuurd worden, liet Rodchenko zich bij voorkeur in. Uiteindelijk zouden precies zijn inhoudelijke connecties en formele verwantschappen met de Europese modernisten ertoe leiden dat zijn fotografisch werk in eigen land al in 1928, het jaar waarin Stalins ster onhoudbaar begint te rijzen, als westers bourgeois-plagiaat werd afgedaan.

# Druwel

De retrospectieve tentoonstelling *Aleksandr Rodchenko* loopt nog tot 24 januari in de Kunsthalle Düsseldorf, Grabbeplatz 4, 40213 Düsseldorf (0211/899.6243). Van 6 maart tot 24 mei is ze te gast in het Moderna Museet in Stockholm. De catalogus bij deze MOMA-tentoonstelling heeft de allure van een standaardwerk en werd uitgegeven bij Thames & Hudson, Londen. Van 17 januari tot 5 april is in het Sprengel Museum, Kurt-Schwitters-Platz, 30169 Hannover (0511/168.438.75) Rodchenko's *Das Neue Moskau* een serie van 89 foto's uit 1932 te zien, in het kader van de tentoonstelling *Nach den Abstrakten Kabinett* van El Lissitzky. (E.E.)

## Beeld/Scherf

**ALFRED HITCHCOCK.** Alfred Hitchcock, de regisseur die waarschijnlijk de meeste inkt deed vloeien, verwierf zijn publieke bekendheid onder meer met een *mystery magazine*, met zijn introducties voor een televisiereeks, en met zijn korte, humoristische *walk on* verschijningen in zijn eigen films. Hij is ook een emblematische figuur van de cinema. Zoals David Wark Griffith (onafgezien van de historische juistheid daarvan) staat voor het moment waarop de cinema een coherente, ondertussen klassiek genoemde, vertelvorm bij elkaar sprokkelde, staat Hitchcock voor de suspens. Met de suspens richt de film zich op de beleving, op de psycho-fysieke ervaring van de toeschouwer. Deze moet worden beheerst, ondergebracht in een dramatische spanningsboog. De reacties van het publiek worden een deel van de film. "... someday we won't even have to make a movie - there'll be electrodes implanted in their brains, and we'll just press different buttons and they'll go 'oooh' and 'aaah' and we'll frighten them and make them laugh. Won't that be wonderful?", zei Hitchcock ooit tegen scenarist Ernest Lehman. De suspens kan worden gecontrasteerd met de klassieke vertelling, die in de eerste plaats zijn onderwerp in een narratieve logica probeert uiteen te zetten. Uiteraard moet ook daar de toeschouwer tot aandacht worden geprikkeld en moet intelligibiliteit worden bewaard. Het onderscheid is polair, het gaat om prioriteiten. Van dat onderscheid zijn we ons als toeschouwer bewust: het zit ook in de manier waarop we na het zien van een film erover spreken. We hebben het over wat het filmverhaal aanbrengt of over de spanning die we ervaren. De suspens houdt ook een andere verhouding tot het vertellende beeld in. Daar het in de koppeling aan de toeschouwer lossert komt te staan van de logica van het vertelde, wordt het een beeld van een versie van de feiten. Het is niet langer meer de onverstoorbare blik van het godgegeven camera-oog, waar de interpretatie die buiten beeld gebeurt, de interpretatie 'van' het beeld is. Hier zit de interpretatie 'in' het beeld. Het onderwerp van suspensfilms is vaak een reconstructie van een gebeurtenis, met de flashback als een vaak aangewend stilistisch procédé. Men denke aan Brian De Palma's recentste, *Snake Eyes*, waarin men overigens ook, net als in Hitchcock's *Stage Fright*, een leugen-flashback aantreft, het meest treffende voorbeeld van een beeld als interpretatie. Ten opzichte van dat beeld zit de filmmaker op dezelfde, vaak ironische afstand als de toeschouwer. Daar vestigen Hitchcock's fameuze *walk-on's* op een laconieke manier de aandacht op: ze zijn de knipoog waarmee de regisseur het publiek toont dat hij zich met hen solidariseert.

De gehele maand januari loopt in het Brusselse Filmmuseum een retrospectieve van Alfred Hitchcock, die in 1999 honderd zou zijn geworden. Filmmuseum, Baron Hortastraat 9, 1000 Brussel (02/507.83.70). (P.R.)

**NOUVELLE VAGUE.** 1959 is het jaar waarin *Le Beau Serge*, *Les 400 Coups*, *Hiroshima mon amour* en *A bout de souffle*, van respectievelijk Claude Chabrol, François Truffaut, Alain Resnais en Jean-Luc Godard het begin van de Franse nouvelle vague definieerden. Drie van die vier maken nog altijd films die behoren tot het beste van de huidige Franse filmproductie. Het is daardoor enigszins ongemanierd om de nouvelle vague te bespreken als een

voorbij moment, een afgesloten periode uit de filmgeschiedenis. Deze beweging, die in verschillende landen een pendant vond, bezit ook niet de stilistische of thematische eenheid die men aantreft in vroegere stromingen als het Duits expressionisme, de Sovjet-Russische montage of het poëtisch realisme. We kunnen weliswaar gedeelde voorkeuren of praktijken onderscheiden, zoals het gebruik van echte locaties in plaats van studiodecours, kleine gebeurtenissen als onderwerp in plaats van breedvoerige tragedies, zelfgeschreven scenario's in plaats van literaire adaptaties, en acteurs aanduiden die aan de nouvelle vague gelieerd zijn, zoals de jonge Jean-Paul Belmondo, Anna Karina en Jeanne Moreau. Het gaat echter in de eerste plaats om een groep jonge mensen die een recht opeiste: het recht om cinema te maken 'in de eerste persoon', niet met zelfverheerlijking als ordinair streefdoel, maar in een verlangen naar authenticiteit. Dat verlangen werd geruggesteund door een kennis van en een respect voor wat de cinema reeds voortbracht. Referenties in hun films aan elementen uit die geschiedenis en recyclage voor eigen gebruik van stilistische procédés zijn geen ironische verwijzingen naar afgesloten hoofdstukken maar hommages aan de vitaliteit die ze bewonderden in het werk van diverse regisseurs. Want het is precies tegen het academisme van de toenmalige Franse filmproductie, door François Truffaut beschimpt als 'cinéma de papa', dat deze jonge regisseurs zich met het branie en het zelfgewilde amateurisme van rebelse zonen verzetten. Dat verzet van de nouvelle vague versterkte een romantisch beeld van de regisseur die vecht voor zijn persoonlijke visie. In de kortzichtige vanzelfsprekendheid waarmee distributie, exploitatie of kritiek een jonge regisseur het onrecht aandoen zijn of haar eerste realisatie te bombarderen tot 'origineel meesterwerk van een nieuw, jong talent' duikt soms een karikatuur van die retoriek op. Dat doet aan de verdiensten van de nouvelle vague niets af. Het Brusselse Filmmuseum viert de veertigste verjaardag van *A bout de souffle* in februari met een retrospectieve van werk van tot de nouvelle vague gerekende cineasten. Recent verschenen ook: *Nouvelle Vague, une légende en question*, een nummer buiten reeks van de *Cahiers du Cinéma*. *La Nouvelle Vague, vue par les Cahiers du Cinéma*, in de reeks *Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma*, een heruitgave van teksten uit het speciaal nummer van dit tijdschrift van december 1962 en tenslotte *Nouvelle Vague* van Jean Douchet, uitgegeven door Cinémathèque française/Hazan. Filmmuseum, Baron Hortastraat 9, 1000 Brussel (02/507.83.70). (P.R.)

## Publicaties

**SUCHAN KINOSHITA.** Kinoshita legt in haar werk een grote fascinatie aan de dag voor de poëzie van het alledaagse, een fascinatie die ze deelt met veel kunstenaars van de jongere garde. Niet zelden zijn haar sculpturen, installaties, performances en foto's zinker in die veelbezongen werkelijkheid, en is er in haar werk voor het publiek een participerende rol weggelegd. Zo kon de beschouwer die daarvoor voelde, in het kader van de tentoonstelling *De koffer van de celibataire* in Maastricht in 1995, met de kunstenaar een treinreisje ondernemen - met onbekende bestemming. Want het ging Kinoshita niet zozeer om het doel van de onderneming als wel om de romantiek van het reizen zelf. Om de intieme omgang, één op één. Eenzelfde intimiteit spreekt uit *Meaning is moist*, de eerste uitgebreidere publicatie over Kinoshita's beeldend werk. Het 120 pagina's tellende boekwerkje, dat is uitgegeven ten tijde van haar recente tentoonstellingen in de Londense Chisenhale Gallery en het Stedelijk Museum voor Actuele Kunst in Gent, beoogt een beeld te geven van haar werk vanaf 1988 tot nu. Ik schrijf nadrukkelijk beoogt, want in die opzet slaagt het gifgroene koftje maar matig. De inhoud bestaat uit een non-hiërarchische aaneenschakeling postzegelgrote zwartwitfotootjes en tekeningetjes, rijkelijk gelardeerd met (beeld)gedichtjes, citaten en korte impressies van beschouwers - getuige de vertrouwelijke toon veelal intimi

van Kinoshita. Deze laatste categorie is nog de aardigste: ze onderstreept Kinoshita's nadruk op de rol van elke individuele kijker, en de kleur die hij of zij aan het werk geeft. Daarnaast is het een schaarse handreiking naar degenen die minder eigen zijn met Kinoshita's werk door de jaren heen. Door middel van allerhande sfeertekeningen en meer systematische analyses krijg je in elk geval enig idee van het werk en haar maker, zij het fragmentarisch en persoonlijk gekleurd. *Meaning is moist* - de titel doet nauwelijks onder voor de vaagheid tussen de band - mag de vloeiende, associatieve wijze waarop Kinoshita te werk gaat voor de geest roepen, een meer gestructureerde uitgave ware verhelderder geweest.

*Suchan Kinoshita, Meaning is moist* werd uitgegeven door het Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Citadellaan 1, 9000 Gent (09/221.17.03) in coproductie met Snoeck-Ducaju en Zoon Uitgeverij. (R.S.)

**MARK MANDERS.** Al zo'n twaalf jaar werkt de Arnhemse beeldhouwer Mark Manders aan een oeuvre dat hij vangt onder de evocatieve noemer *Zelfportret als gebouw*. Het imaginaire huis dat hij voor zichzelf optrekt, kent intussen vele kamers, en laat zich lezen als een seismograaf van zijn ontwikkeling. De complexiteit van Manders' project was voor Saskia Bos, directeur van De Appel, een van de redenen hem te verkiezen als Nederlandse afvaardiging naar de veertiende Biënnale van Sao Paulo in Brazilië. In Oscar Niemeyers modernistische architectuur heeft Manders twee ruimtes uitgekozen, waarin hij tot 13 december 1998 veertien nieuwe toevoegingen aan zijn zelfportret in wording liet zien. Uiteraard moet een dergelijk prestigieus Nederlands visitekaartje, waarachter de Mondriaan Stichting zich heeft geschaard, vergezeld worden door een verzorgd boekwerk. *Mark Manders Self-portrait in a surrounding area* heet de publicatie. Hoewel de catalogus verscheen ter gelegenheid van deze biënnale is het geen beeldverslag van Manders' Braziliaanse project. Wie zich geen reis naar Sao Paulo kan permitteren, blijft dus verstoken van de aanblik van Manders' verrichtingen aldaar. Het van buiten wat kleurloos ogende boekwerk blijkt niet veel meer te bieden dan een overzicht in vogelvlucht van Manders' uitdijende opus. De kleurenfoto's, die scheutig over het boek zijn uitgestrooid, geven een rondleiding in zevenmijlslaarsen door zijn virtuele constructie, laten oud en nieuw werk kriskras door elkaar zien, en tonen zowel zaaloverzichten als close-ups van individuele installaties. "Manders is zeker geen gemakkelijke kunstenaar," merkt Mondriaan Stichting-directeur Melle Daamen op in zijn inleiding. En als om die opinie kracht bij te zetten, heeft men, behalve een kunstcriticus, twee filosofen gevraagd hun licht over het werk te schijnen. Hun bevindingen lopen nogal uiteen. De Zwitserse criticus Hans Rudolf Reust verklaart Manders' oeuvre uit een onvervulbaar, maar vurig verlangen de werkelijkheid te vangen in een allesomvattende systematiek, analoog aan dat van de encyclopedie. A.W. Prins daarentegen beschouwt het juist als een poging de waardigheid aan de voorwerpen terug te geven, door deze uit de keten van gebruik en vernietiging te lichten en hen te laten stralen in hun nutteloosheid. Ruud Kaulingfreks tenslotte, gaat dieper in op de evidente onmogelijkheid van de mens om als gebouw door het leven te gaan. Kaulingfreks komt op de proppen met de weinig verrassende slotsom dat dit absurdistisch statement vooral metaforisch geïnterpreteerd dient te worden. Manders' stellige bewering een gebouw te zijn, betoogt Kaulingfreks, mag strikt genomen strijdig zijn met de afspraken die wij 'werkelijkheid' noemen, hij zet wel aan tot een frisse blik op die werkelijkheid. Een nieuwe kijk - op Manders' werk in dit geval - zal de lezer in deze catalogus tevergeefs zoeken.

*Mark Manders Self-portrait in a surrounding area* uitgegeven door de Mondriaan Stichting, Jacob Obrechtstraat 56, 1071 KN Amsterdam (020/676.20.32). (R.S.)

**THE DG BANK COLLECTION. THE PROMISE OF PHOTOGRAPHY.** Eerste vaststelling: er lijkt momenteel een kleine *coming out* aan de gang van bedrijfscollecties

## GALERIE ANNIE GENTILS

04.02.99 - 10.04.99

LUC DELEU

The unadapted city & World Tour

peter benoitstraat 40, 2018 Antwerpen — tel/fax: 03/216.30.28 — open 14-18 uur donderd.vrijd.zaterd.

## GALERIE MEERT RIHOUX

MICHAEL VENEZIA

22 januari t/m 27 februari

RUE DU CANAL 13 — 1000 BRUXELLES  
VAARTSTRAAT 13 — 1000 BRUSSEL  
FAX 02/219.37.21 — TEL 02/219.14.22

OUVERT DU MAR AU SAM 14.30 - 18.00

OPEN VAN DI T/M ZA 14.30 - 18.00

actuele kunst en zelfs meer specifiek van hedendaagse fotografie. Twee: de ambitie van die privé-collecties ligt hoog, zo hoog dat sommige ervan zowat elk museum voor hedendaagse kunst of voor fotografie, in een heel brede straal op de Europese kaart, het nakijken geven. Drie: de wijze waarop deze particuliere verzamelingen zichzelf presenteren en legitimeren in het publieke domein, wordt steeds gesofisticeerder en moet qua aanpak en middelen eveneens menig weldenkend museum een galcrisisje bezorgen. Neem nu de collectie hedendaagse fotografie van de DG Bank: in een full-colourklepper van bijna 400 bladzijden wordt een (kleine...) selectie uit het doorgaans kwalitatief hoogstaande bestand voorgesteld en verantwoord en nog wat kracht bijgezet door de prominente aanwezigheid van essays van de hand van Boris Groys, Rosalind Krauss en Paul Virilio. Voeg daar een reizende tentoonstelling aan toe die Tokyo, Parijs, Berlijn en Frankfurt aandoet en je krijgt een plaatje dat behoorlijk afwijkt van de stereotypen over bedrijfskunst als 'verfraaiing van de werkvloer' of 'smaakvol relatiegeschenk voor managers onder elkaar'. Of is dat toch niet helemaal zo en zijn het alleen maar de aanpak en de verpakking die een megaprofessionele facelift hebben gekregen? De essays van de al eerder genoemde grote drie handelen – gedegen en accuraat – over fotografie, maar reppen met geen woord over de notie 'bedrijfscollectie'. Het daaraan voorafgaande obligate voorwoord van de DG-beheerraad daarentegen valt meteen subtiel met de deur in huis door zelf een aantal bedenkingen of 'vooroordelen' op te sommen. Wanneer banken publiekelijk naar buiten treden als kunstponsors, zo luidt het, dan wekken ze al vlug de verdenking dat ze puur uit eigenbelang handelen. Kunst kopen is voor hen gewoon een vorm van diversificatie van de bedrijfsmiddelen, een kapitaalinvestering. En ten tweede: door blijkt te geven van zoveel goodwill naar het publiek toe, sleutelen de banken alleen maar aan een nog rendabeler 'public image'. Welnu, zo vervolgt de managersraad, deze beide bedenkingen aan het adres van banken die kunst sponsoren zijn 'algemeen genomen' niet gerechtvaardigd. Vanuit een 'meer gesofisticeerd standpunt' bekeken echter, snijden ze wel hout. "Natuurlijk is de collectie hedendaagse fotografie die we sinds 1993 aan het opbouwen zijn, inmiddels al aanzienlijk in waarde gestegen. Al blijft het totale saldo van die inmiddels uit zo'n 3.000 stuks bestaande verzameling nog altijd eerder bescheiden in het licht van de globale balans." Wat het ons vooral heeft opgebracht, schrijft de raad, zijn 'symbolische dividenden'. En daar bedoelt men zowel 'de esthetiek van het hoofdkwartier van de bank' mee, als de betrokkenheid van de werknemers – "het heeft hun affiniteit met kunst verbreed en dus hun kijk op de wereld in het algemeen". Ook naar het grote publiek toe tikken deze dividenden natuurlijk aan, zo geeft men ruiterlijk toe. Gezien de grote populariteit waarop de hedendaagse fotografie vandaag kan bogen, "was onze beslissing om deze relatief jonge kunstvorm te sponsoren, de juiste". En tot slot: "beschouw deze presentatie als een interim-balans; mogen zowel onze tentoonstellingen als onze aankopen in de loop van de geschiedenis gecrediteerd worden als een investering in wat zich laat aanzien als hét brandpunt van de kunst van de toekomst". *The Promise of Photography...*

Luminita Sabau is verantwoordelijk voor de inhoudelijke onderbouw van de DG-collectie en staat tevens in voor het shoppen. Haar uitgangspunten, aanpak en verwachtingen laten alvast ook andere 'beloftes' doorschemeren. Kunst en leven hoeven geen contradicties te zijn, vindt zij. En de DG-verzameling biedt haar de mogelijkheid tot het testen van deze hypothese, die gebaseerd is op de hoop dat esthetische ervaringen een plaats kunnen vinden in de context van de moderne arbeidssituatie en daar kunnen aanzetten tot een reflectie over het niet-esthetische veld. Waarom dan fotografie? Hier komen in eerste instantie de essays te hulp: omdat fotografie het eerste visuele massamedium was en de sleutel tot alle technisch gegenereerde beelden (Paul Virilio). Meer dan elk ander visueel idioom, heeft fotografie het collectieve en het individuele geheugen van onze tijd vormgegeven. Foto's hebben zowel de historische gebeurtenis-

sen van de eeuw vastgelegd, als de persoonlijke geschiedenissen van het individu in albums gevat. Refererend aan Walter Benjamin, spreekt Rosalind Krauss bijvoorbeeld over "photography's hooking into the cognitive powers of childhood". Dat we bijgevolg zo intens bezig zijn met het fotografisch beeld, vervolgt Sabau, is een antwoord op de alomtegenwoordigheid van het medium in ons leven. Tegelijk heeft de triomfantelijke intrede van het virtuele op zoveel terreinen van het bestaan, het verlangen naar een betrouwbaar beeld van de wereld enkel aangewakkerd. "In die zin is de beslissing om ons toe te leggen op fotografie als hedendaags kunstmedium, ook ingegeven door de poging om een criterium te vinden om de visuele 'witte ruis' te ordenen, die volgens Virilio, in grote mate onze waarneming stuurt." Bovendien tonen steeds meer recente studies over schilderkunst in de 19de en de 20ste eeuw aan dat de fotografie op zich zowel vertrekpunt als inspiratiebron voor het creatieve proces is geworden. Boris Groys komt in zijn essay *The Promise of Photography* bijvoorbeeld tot de conclusie dat "we, retrospectief bekeken, wellicht kunnen stellen dat de langzame overgang van het geschilderde naar het fotografische beeld, de werkelijk belangrijke gebeurtenis in de kunst van deze eeuw is geweest". Door fotografie centraal te stellen, aldus Sabau, documenteert de DG-collectie meteen het 'interrelationele' van de genres in de hedendaagse kunst en de verdere ontwikkeling van de schilderkunst met de middelen die de fotografie haar bood. Zelfs Sabau besluit haar niet oninteressante verantwoording evenwel met een mercantiele, zij het handig geformuleerde verwijzing naar de op de kunstmarkt nog relatieve 'betaalbaarheid' van foto's: "Last but not least vormde onze keuze voor dit medium in de vroege jaren '90, een marketingstrategie, die van grote betekenis was in de bredere context van het culturele engagement. Het belang van de fotografie binnen het kader van de actuele kunst, bood ons de nodige mogelijkheden om onze jonge collectie te diversifiëren". De wijze waarop de DG-collectie is gestructureerd, geeft dan weer elementen te kennen die andermaal een interessante *over all* visie laten vermoeden. Zoals onder meer het verlenen van prioriteit aan het verwerven van betekenisvolle ensembles of integrale reeksen van actuele kunstenaars, een *close watch* op de brede kunstactualiteit, ook op de evoluties van de nieuwe media, of het uitnodigen van kunstenaars om ter plaatse een project te realiseren – Clegg & Guttmann realiseerden zo bijvoorbeeld samen met de bankbedienden een *Museum for the Workplace*. Tegelijk blijft men zich terdege bewust van het feit dat een bedrijfscollectie geen museum is. Uiteindelijk liggen er in die zin een drietal overwegingen aan de collectievorming ten grondslag: in de eerste plaats het feit dat de werken – in overleg met de werknemers – permanent geïnstalleerd moeten kunnen worden in het bankgebouw, twee: het kunsttheoretische criterium en drie: het besef dat het hoe dan ook gaat om een dwarsdoorsnede van de hedendaagse kunst, toegespitst op één van haar belangrijkste media. Voorkomend en wellicht gemeend enthousiast, voegt Christian Caujolle daar in zijn verslag over een bezoek aan de DG-Bank nog aan toe dat uit de ophanging en de plaatsing van de werken een zeldzaam respect voor de kunstenaar spreekt, dat er vaak gedurfd gekozen wordt voor op het eerste gezicht atypische gehelen en niet voor 'meesterwerken' en dat de finale 'persoonlijkheid' van deze collectie en de wijze waarop ermee omgegaan wordt nog het best te vatten valt in woorden als: helder, beslist, communicatief, confronterend, wars van waar het hier uiteindelijk om gaat en wat al te vaak onderschat of genegeerd wordt. Caujolle: "Taken straight from the art market to be installed in a place where money reigns, these works of art, on offer to all, simply gamble on reflection. Clogged with contradictions, they retain only generosity of conception and the project's profound sense of accountability." Vragen: bevindt het eerste en laatste woord van dergelijke presentaties en boeken van *corporate collections* zich niet steeds vooraan – bij de *corporate managers* – hoe competent of visionair of welwillend ook de denkers, kunsthistorici en curatoren zijn, die ze inhuren om namens hen te spreken? Of is het andersom? Blijft dit in wezen niet een

behoorlijk complex geëlaboreerde variant van het bloedsimple 'never bite the hand that feeds you'? Of is het juist een integere kosten-batenanalyse, een strategische zet vanwege alerte curatoren en denkers, die uiteindelijk in het voordeel van de kunst zal kunnen gekeerd worden? *The DG BANK Collection. The Promise of Photography* is op zich een oerdegelijk en informatief genereus boek dat werd geredigeerd door Luminita Sabau, essays bevat van Boris Groys, Rosalind Krauss, Paul Virilio en teksten van onder meer Christian Caujolle, A.D. Coleman, Monika Faber, Klaus Honnef, Ulrich Pohlmann. Het is uitgegeven bij Prestel Verlag, München, 1998. Komende zomer is de tentoonstelling te gast in het Centre national de la photographie te Parijs van 10 juni tot 23 augustus. De tentoonstellingstournee wordt afgesloten in Frankfurt-am-Main, *hometown* van de DG Bank, in het voorjaar van 2001. (E.E.)

**CLEGG & GUTTMANN. MUSEUM FOR THE WORKPLACE.** Een paar maanden vóór de zonet besproken prestigieuze catalogus, kwam een klein, handzaam boekje uit, dat helder verslag uitbrengt over een kunst- en communicatieproject van het Amerikaanse kunstenaarsduo Michael Clegg & Martin Guttmann in de DG Bank in Frankfurt. Naast een doorgedreven verzamelbeleid op het vlak van de hedendaagse fotografie, heeft deze bank (bij monde van de dienstdoende curator, Luminita Sabau) zich immers ook tot doel gesteld om met regelmaat kunstenaars uit te nodigen om projectmatig rond de notie 'kunst op het werk' aan de slag te gaan. Clegg & Guttmann, bekend van hun *Corporate Portraits* – monumentale, ambivalente groepsportretten van onder meer bedrijfsleiders – grepen blijkbaar graag deze kans om in deze *corporate collection* een andersoortig spoor na te laten. Ze nodigden alle DG-medewerkers uit om één object van thuis mee te brengen en ter beschikking te stellen voor een foto-installatie. In erg brede zin moest het om een 'kunstobject' gaan, waarmee de bankbedienden zich persoonlijk nauw verbonden wisten. Met al die bruiklenen – schilderijen, sculptuurtjes, kindertekeningen, posters, shirts, bierblikjes... – arrangeerden Clegg & Guttmann vervolgens op een viertal plaatsen in de bank kleine presentaties per afdeling (boekhouding, communicatie,...), voegden er 'museale bruikleengeverskaartjes' aan toe, en fotografeerden ze. De 'tot ware grootte' opgeblazen kleurbeelden kregen vervolgens een vaste plaats, over de vensterpartijen heen van een door het personeel vaak gefrequenteerde foyer en *The Museum for the Workplace: Portrait of a Working Community* was klaar. De in dit boekje gebundelde gesprekken met de kunstenaars, enquêtes bij de werknemers, werkbeschrijvingen en duidende teksten lijken alvast een broodnodige verbreding van een niet zo meteen geniaal of onthutsend vernieuwend te noemen concept. Clegg & Guttmann stellen zich wel degelijk vragen bij kunstverzamelingen in bedrijven. Al proberen ze de problematiek ietwat onscherper aan te pakken dan bijvoorbeeld Hans Haacke voor wie elke kunstenaar, die zijn werk aan een bedrijf verkoopt, zich compromitteert. Zij geloven niet dat er in deze een soort 'archimedisch standpunt' mogelijk is dat buiten het systeem om, een moreel volkomen zuivere positie garandeert. Eigenlijk, vinden zij, staan dergelijke overwegingen nog aan het begin van een heel proces, dat licht moet werpen op de politieke context waarbinnen elk kunstwerk tot stand komt. In die zin wilden Clegg & Guttmann zich met hun *Museum for the Workplace* veeleer inlaten met de microanalyse van een welbepaalde context, dan met een politieke macroanalyse. "Wij zijn geïnteresseerd in de wijze waarop onze kunst op de maatschappelijke krachten die haar omgeven, inwerkt, en bijgevolg in de verhouding tussen het kunstwerk en de mensen, die er een deel van hun arbeidstijd mee moeten doorbrengen." Zo kan je er bijvoorbeeld van uitgaan dat als het aan de werknemers lag, zij liefst zelf hun werkomgeving zouden inrichten en dat zij de aanwezigheid van kunstwerken als een 'nieuwe vorm van vervreemding' ervaren, een nog grotere controle van de patroon op hun arbeidsomstandigheden. Clegg & Guttmann beschouwen *Museum for the*

□ VAN LAERE CONTEMPORARY ART □

## DENMARK

Out of media  
tot 23 januari 1999

## Koen BROUCKE

Keuzes  
28 januari tot 6 maart 1999

OPEN: DINSDAG TOT ZATERDAG 14-18 U.

VERLATSTRAAT 23-25 2000 ANTWERPEN-BELGIË TEL 32-(0)3-257.14.17 FAX 32-(0)3-257.14.25

## Galerie van het RHoK

Jacqueline Peeters • 14 januari - 13 februari 1999

Hans Verhaegen • 25 februari - 27 maart 1999

initiatief • Poëtarium van het RHoK  
curator • Philippe Braem  
adres • E. de Thibaultlaan 2 — 1040 Brussel — Tel. [02] 733 45 51  
open • woensdag 13.00 - 20.00 uur — donderdag - zaterdag 13.00 - 17.00 uur — en na afspraak  
sponsors • Het Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap Administratie Kunst  
Vlaamse Gemeenschapscommissie van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest  
Nederlandse Ambassade  
Noordstarfonds v.z.w.



Workplace dus als een experiment, een onderzoek zowel naar de mogelijkheden van een nieuw model om binnen deze context kunst te maken, als een poging om voor de kunst zelf alternatieve plaatsen te creëren. "We willen vooral ook duidelijk maken dat de kunstinstellingen van onze tijd niet noodzakelijk zijn en dat ze veranderd moeten en kunnen worden. Anderzijds willen we ook verder gaan dan enkel wat modellen te concipiëren, we proberen werken te maken, die in de concrete maatschappelijke werkelijkheid verankerd zijn. Enkel zo kunnen zij de maatschappelijke verbeelding prikkelen. Al kan een kunstwerk op zich nooit in de plaats van het politieke handelen komen."

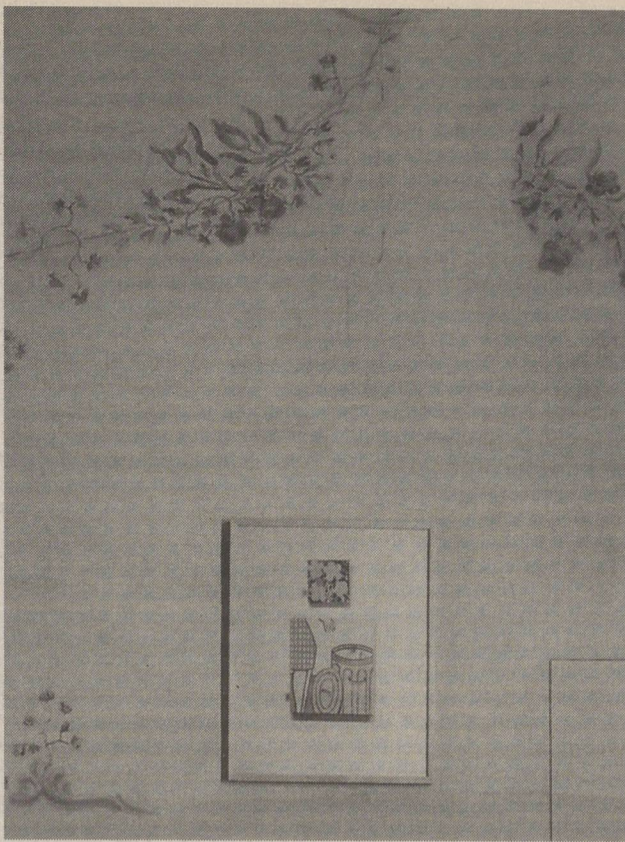
Clegg & Guttmann. *Museum for the Workplace* werd samengesteld door Luminita Sabau en bevat naast interviews ook teksten van Claus Friede, Iris Cramer en Michael Lingner. Lindinger+Schmid Verlag, Margaretenstraße 8, 93047 Regensburg, 1998 (0941/221.77). (E.E.)

**LOUISE LAWLER.** Ruim drie jaar na de rondreizende tentoonstelling *A spot on the wall* in de Kunstverein München, Neue Galerie Graz en De Appel Amsterdam is een gelijknamige publicatie van de Amerikaanse fotografe Louise Lawler uit. Zoals Lawler in een voorwoord vermeldt, is dit boek een complement van de tentoonstelling. Niet alleen toont het de fotowerken die opgenomen waren in de tentoonstelling, maar tevens beelden van deze tentoonstelling gemaakt door de plaatselijke fotografen van dienst. Wetende dat Lawlers fotowerk een onthullende blik biedt op de omgang met en presentatiewijze en receptie van wat doorgaans als artistiek topwerk wordt beschouwd, benieuwt het om te zien hoe haar tentoongesteld werk gefotografeerd werd.

Over Lawlers werk wordt vaak geopperd dat het een ridiculisering van het kunstbedrijf nastreeft. Op haar foto's herkennen we inderdaad fragmenten van werken van bijvoorbeeld Warhol, Sherman, Stella, Lichtenstein en zovele andere klassiekers uit de 19de- en 20ste-eeuwse kunstgeschiedenis. We herkennen de kunstwerken in een omgeving die we op de keper beschouwd nauwelijks geschikt achten voor de 'correcte' beleving van de desbetreffende kunst. We komen terecht op veilingen waar extreem ingezoomd wordt op de bijhorende etiketten met prijszetting, of belanden in de leef- en werkruimten van verzamelaars en bedrijven. We zien kunstwerken in de meest vreemde combinaties geaccrediteerd in museumzalen, waarbij Lawler deze situaties ofwel te dichtbij ofwel te afstandelijk portretteert. Ze schijnt voor de wijze van belichting, etikettering, inrichting, enzovoort evenveel, zo niet meer belangstelling te hebben dan voor de getoonde kunst. Ze schort het automatisme van een obligaat tentoonstellingsbezoek op door een supplementaire vermelding van een ellenlange tentoonstellingslijst van een afgebeeld werk, of rechtvaardigt haar beeldkeuze en -compositie door zich te weren met het bijschrift: "What else could I do?" Doorgaans zijn fotografen van kunstwerken geacht te zwijgen.

In hun teksten bij deze publicatie gaan zowel Helmut Draxler als Rosalind Krauss in op deze uiteindelijk veelzeggende culturele omgang met kunst. Ze expliciteren nogmaals wat Lawler haar publiek al heeft voorgehouden: dat kunstwerken in steeds veranderende configuraties en omgevingen met andere betekenissen worden opgeladen. En dat we daar als kijkers ook betrokken partij in zijn, beklemtoont ze door deze foto's ook in de bodem van een kristallen bol te voegen; een handige presse-papiers wordt dit dan, waar private gedachten kunnen wentelen. Bij de receptie van haar tentoongesteld werk door andere fotografen nu, ontkomt ook Lawler niet aan inkapseling. Een foto van de voorhal van De Appel markeert dit het best door de reflectie van het flitslicht in haar werk. Net zoals de laatst opgenomen foto de accrochage van een door haarzelf genomen foto op een met guirlandes beschilderde muur commentarieert met: "They have always wanted me to do this".

Louise Lawler, *A spot on the wall*, verscheen in het Engels en Duits bij Oktagon Verlag, 1998, met een Nederlandstalig supplement beschikbaar bij De Appel, Nieuwe Spiegelgracht 10, 1017 DE Amsterdam (020/625.56.51). (E.W.)



Louise Lawler

They have always wanted me to do this, 1995

**SUPERMODERNISME.** Hans Ibelings' *Supermodernisme. Architectuur in het tijdperk van de globalisering* is verschenen als zesde deel in de reeks *Fascinaties*, een initiatief van het Nederlands Architectuurinstituut en NAI-uitgevers om auteurs ruimte te geven voor een eigenzinnige bijdrage aan de discussie over architectuur en stedenbouw. De boekjes houden het midden tussen een uit de hand gelopen essay en een dun boek. Een doorwrochte wetenschappelijke onderbouwing van de stelling staat niet voorop, het betoog moet prikkelen en discussie uitlokken. Hans Ibelings' meeslepend geschreven introductie van een nieuw '-isme' kan op zijn zachtst gezegd provocerend genoemd worden, in een tijdperk waarin architectuurcritici en -historici de door hen zelfgebruikte indelingen in -ismen veelvuldig ter discussie stellen. Per definitie kunnen grote algemene begrippen de complexe werkelijkheid nooit geheel vatten. Dit besef resulteert in een vlucht naar veilige deelstudies. Dat *Supermodernisme* zich hier niets van aantrekt, is mijns inziens zowel de grootste verdienste van deze studie, alsook het grootste probleem.

Ibelings' betoog heeft een opmerkelijke indeling: na de inleiding volgt eerst een uitgebreid hoofdstuk 'postmodernisme', daarna 'modernisme' en ten slotte 'supermodernisme'. Het postmodernisme definieert Ibelings als een mentaliteit die het geloof in vooruitgang en het vertrouwen op ratio afwijst. Vooruitgangsgeloof had in de architectuur geleid tot een technocratische, kille vormentaal, die gespeend was van alle verbeelding en overal ter wereld dezelfde blokkendozen opleverde. Postmodernisten wilden gebouwen weer betekenisdragers laten zijn, beeldende symbolen. Een gebouw kon op talloze wijzen referenties bevatten: aan de architectuur zelf, de architectuurgeschiedenis, de omgeving waar het gebouw kwam te staan, de functie van het gebouw, of zelfs aan allerlei niet-architectonische referenties als de filosofie en de exacte wetenschappen. Het

postmodernisme begon met de roep om meer verbeelding, maar werd, aldus Ibelings, allengs een uitlaatklep voor persoonlijke obsessies van architecten, die deze belangrijker vonden dan de bouwkundige opgave en het programma. Als bedreven mediastrategen profileerden ze zich tot artistieke individuen met internationale ster-allures, die architectuur gebruikten als een vorm van zelfexpressie.

Een internationaal karakter had het modernisme van meet af aan voor ogen. In de jaren '50 en '60 - Ibelings concentreert zich in deze studie op het naoorlogse modernisme - werd de eigenschap internationaal georiënteerd te zijn bewust gecultiveerd als essentie van moderniteit. De moderne wereldburger voelde zich thuis in de architectuur van vliegvelden, hotels en kantoorgebouwen. Het idee dat iedereen in één en dezelfde wereld leeft, werd volgens Ibelings na de oorlog door het idealistische verlangen gevoed dat wereldwijde massacommunicatie een nieuw tijdperk zou inluiden van duurzame vrede. Deze wereldgemeenschap werd bediend van een uniforme beeldtaal, waarin gebruik werd gemaakt van de nieuwste technieken en materialen. De moderne architect fungeerde in eerste instantie als rationele probleemoplosser, die het programma en de opgave centraal stelde.

Deze benadering kwam in de tijd van het postmodernisme in de verdrukking, maar enkele substromingen hielden de moderne architectuur in leven. Bijvoorbeeld de interesse in de jaren '70 voor de installatietechniek, met als voornaamste speeltje James Bond-achtige bedieningspanelen die met een druk op de knop licht, temperatuur, ventilatie, schuivende wanden enzovoorts konden regelen. Daarna volgde de hightech architectuur van Norman Foster, Richard Rogers en Renzo Piano. Postmoderne tijdgenoten wisten zich volgens Ibelings geen raad met de pragmatische aanpak van hun collega's en beoordeelden de innovaties op een merite die ze nauwelijks hadden, namelijk op de symbolische dimensie. Ze zochten naar referenties aan auto's en vliegtuigen, en waren niet in staat de nieuwe techniek te zien als wat het was: nieuwe techniek.

Enige publicaties die in 1995 en 1996 verschenen, markeren volgens Ibelings het begin van het supermodernisme. Men ontwaart een 'nieuw' soort abstracte, naar niets buiten zichzelf verwijzende architectuur, *rectangular volumes* waarvan de ene auteur hun lichtheid en transparantie benadrukt, de ander de gladde façade, het monolithische of minimalistische karakter. Ibelings wil het supermodernisme niet verklaren op 'strikt kunsthistorische wijze' als reactie op het voorgaande postmodernisme, maar ziet het eerder als een reactie op het verschijnsel globalisering. Het modernistische ideaal van een wereldgemeenschap lijkt in de westerse wereld in deze tijd gerealiseerd; gigantische welvaart, ongekeerde mobiliteit, nonstop informatie via cyberspace-netwerken en een uniform gebouwde omgeving van winkelcentra, hotels en luchthavens. In deze zee van non-descripte bouwwerken doen postmodernisten nog vergeefse pogingen gebouwen als bakens te laten functioneren, maar juist daardoor komen ze volgens Ibelings misplaatst over. Ze ontkennen de homogenisering. Bovendien ontkracht het internationale succes van het postmodernisme zijn eigen dogma van de unieke en authentieke relatie met de context. Supermodernisten daarentegen erkennen de feiten. Een *footloose* wereld krijgt *footloose* architectuur. Vervolgens stelt Ibelings dat deze neutraliteit wel degelijk betekenisvol kan zijn. Benadrukt wordt dat ingetogenheid en esthetische verfijning een overweldigende indruk maken en de beschouwer aanspreken op emotioneel niveau. De weelde van de eenvoud is opnieuw ontdekt, en we hebben haar hard nodig, aldus Ibelings in zijn conclusie. In een wereld die zichzelf overschreeuwt, moet je luisteren naar degenen die nadrukkelijk zwijgen.

Om op deze conclusie uit te kunnen komen, heeft Ibelings enkele kunstgrepen moeten toepassen. Zijn lijn van postmodernisme naar modernisme en supermodernisme bestaat bij de gratie van het reduceren van genoemde stromingen tot een van hun vele facetten. Zo wordt het postmodernisme geïntroduceerd met een brede, genuanceerde definitie. Maar deze wordt in het vervolg van de studie gereduceerd tot

**Stedelijk Museum BUREAU AMSTERDAM**

**LARA ALMARCEGUI BIRTH**

**30.01.1999 - 07.03.1999 LEEMEIJER**

ROZENSTRAAT 59 / 1016 NN AMSTERDAM / TEL 31(0)20 4220471 / FAX 31(0)20 6261730 OPEN DINSDAG T/M ZONDAG 11 TOT 17 UUR

**DE APPEL**

DI - ZO 12.00 - 17.00 UUR  
OPENING VRIJDAG 22 JANUARI  
18.00 - 20.00 UUR

NIEUWE SPIEGELSTRAAT 10 1017 DE AMSTERDAM  
T +31 (0)20 625 56 51 F +31 (0)20 622 52 15  
E deappel@xs4all.nl http://www.xs4all.nl/~deappel

**unlimited.nl-2**  
**22 jan - 21 mrt**

GASTCURATOR HOU HANRU

aandacht voor de lokale context van een gebouw, om vervolgens een paradox te kunnen constateren dat postmodernisme een internationaal herkenbare stijl werd.

De bewering dat supermodernisten zich niet bezig zouden houden met formele overwegingen en symbolische verwijzingen, kan alleen standhouden door techniek steeds als neutrale factor op te voeren. Maar neutraliteit is ook een esthetische keuze. Een keuze die Ibelings alleen in zijn conclusie benadrukt, als hij wijst op de evocatieve schoonheid van de supermoderne gebouwen.

Het grootste probleem van deze studie is dat Ibelings belangrijkste stelling, dat het supermodernisme niet als reactie moet worden gezien op het postmodernisme, maar als een verbeelding van de globalisering, nauwelijks wordt uitgewerkt. Ibelings inspiratiebronnen, Marc Augé's *Non-lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (Parijs, 1992), en enkele sociologen komen relatief weinig aan het woord. In plaats van uitvoerig de verhouding tussen globalisering en supermodernisme te beschrijven, gaat minstens de helft van deze studie over het postmodernisme. De 'kunsthistorische methode' – een stroming als reactie te beschrijven op de voorgaande – wordt door Ibelings volop toegepast. Deze studie stelt dan ook meer dan het supermodernisme, de mogelijkheid van het creëren van een 'isme' ter discussie.

Hans Ibelings, *Supermodernisme. Architectuur in het tijdperk van globalisering* is tevens in het Engels en Spaans verkrijgbaar en verscheen in 1998 bij NAI Uitgevers, Postbus 237, 3000 AE Rotterdam (010/440.12.03). (P.B.)

**AIRPORT & MARTHA ROSLER.** Luchthavens gelden als "the most important new buildings of the twentieth-century," meldt de omslag van de publicatie *Airport*. Maar ook shoppingcentra, themaparken, en soms zelfs musea krijgen gemakkelijk dat epitheton mee. Alle beantwoorden ze immers aan het dominante naoorlogse stedenbouwkundig model van een grootschalig en geïsoleerd complex dat diverse publieksgerichte activiteiten interioriseert. Een beetje luchthaven wil voortaan meer dan vliegtuigen, en integreert bijvoorbeeld congresfaciliteiten, een volwassen winkelcentrum of – 'op' Frankfurt – de grootste discotheek van de stad. De toenemende menging van programma's doet ons over luchthavens als steden praten, ook al ontbreekt er vooralsnog elk wonen, tenzij we interneringskampen voor uitgeprocedeerde asielzoekers tot die categorie zouden rekenen. In een adequate beschrijving van de nieuwsoortige stad-van-lage-dichtheid die zich vandaag in Europa voltrekt, speelt de luchthavenpool een belangrijke rol. Luchthavens zijn emblemen van hedendaagse stedelijkheid.

Verschillende foto's en teksten in *Airport* – de catalogus van de gelijknamige fotografietentoonstelling die onder meer in het Nederlands Foto Instituut in Rotterdam te zien was – stellen deze stedelijkheid aan de orde. Volgens John Thackara in diens artikel *Lost in space, a traveller's tale*, belichaamt het luchthaveninterieur de onmogelijkheid om complexe ruimtelijke systemen nog inzichtelijk voor te stellen. Ons *cognitive mapping* faalt, om Fredric Jamesons begrip te beamen, en de desoriëntatie die we daarbij ervaren is tegelijk beroezend en beangstigend en situeert zich aldus in de buurt van het sublieme. Thackara's verdere betoog is evenwel nogal losjes opgebouwd en breekt telkens af als het wat grondiger begint te exploreren. Voorts nam men uit het boek *Non-lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité* van Marc Augé (Parijs, 1992) de korte proloog op: een impressie van de tocht die ene Pierre Dupont naar Roissy voert, via de bankautomaat en de parkeergarage, door de duty-free-shop en de boarding lounge, tot in de vliegtuigzetel waar hij meteen de hoofdtelefoon opzet. In Pierre's ervaring van de omgevende ruimte is menselijke interactie minimaal en alles altijd in transit. De luchthaven blijkt dus bij uitstek een *non-lieu* te zijn, een tegenwoordig veel gesleten term die door Augé's boek geïkt werd. Tenslotte beeldt Douglas Coupland zich in een heerlijk hilarisch stuk in hoe betekenisloos en leeg zo'n niet-plaats is. Wanneer het pauselijk vliegtuig halverwege de reis in Anchorage – Anchorage is niets meer dan een tankstop in het transcontinentale luchtverkeer – zou moeten bijtanken en landen, zou Johannes-Paulus II dan op de tarmac neerknielen, de bodem kussen en zo de nietsheid van Anchorage International Airport consacrerend?

De andere tekstbijdragen zijn nogal verscheiden. Auteur J.G. Ballard bezingt London-Heathrow en architect Paul Andreu laat zich interviewen over zijn ontwerpen voor Parijs-Roissy. Van Robert Smithson en van de Italiaanse futuristen werden monumentale teksten opgenomen, maar ze staan nauwelijks in verband met de rest van de catalogus. Martha Rosler tenslotte neemt in de *Airport*-bundel een bijzondere plaats in omdat zij zowel met een essay als met fotografie bijdraagt.

Alle kleurenfoto's zijn in een katern vóór de inhoudstafel verzameld, ze worden niet besproken of aangehaald in het tekstgedeelte en ze dienen zich bijgevolg jammer genoeg aan als een apart geheel. Nochtans spreekt uit de fotoselectie dezelfde belangstelling voor hedendaagse stedelijkheid als in de meeste teksten. Fotografie vervult voor architecten en stedenbouwers immers een pioniersrol in de observatie van

het nieuwsoortige stedelijke landschap. In het bijzonder de zogenoemde Düsseldorfse school, met onder meer Andreas Gursky, Axel Hütte, Thomas Ruff en Thomas Struth, reveleert door middel van een typische afstandelijke registratietechniek op het eerste gezicht triviale ruimtelijke omgevingen als betekenisvolle beelden. Wat Bernd en Hilla Becher, de Düsseldorfse leermeesters, voor de industriële architectuur teweeggebracht hebben, bewerkstelt de jongere generatie voor het postindustriële landschap. De verhouding tussen het generische en het unieke of de kantelmomenten tussen massaliteit en individualiteit die deze fotografen onderzoeken, blijken erg invloedrijk. Zo inspireert het werk van Gabriella Sancisi in *Airport* zich op de bekende grootformaatportretten van Thomas Ruff. Sancisi brengt op een stelselmatige wijze geüniformeerde luchthavenwerknemers tegen een monochrome achtergrond in beeld. De grens van zulke schijnbaar zakelijke fotografie met niet-artistisch werk lijkt soms dun. Bijvoorbeeld Frits Rotgans' commerciële foto's uit de jaren '60 en '70 bieden volmaakte en afstandelijke totaalbeelden van Schiphol, en hebben op het eerste gezicht veel gemeen met beelden van Gursky of van Fischli & Weiss. De confrontatie van al deze foto's in *Airport* onthult evenwel hoe in het artistieke werk naast overzichtelijke afbeelding ook *Unheimlichkeit* aanwezig is. Gursky's opname in de luchthaven Charles de Gaulle van transparante buisachtige passerelles met rolltrappen vol reizigers in een cirkelvormige, lege buitenruimte impliceert de dissonante schaaflsprongen, de vervreemding en de onrepresenteerbaarheid van huidige stedelijke ontwikkelingen.

Over het werk van Martha Rosler dat ook in *Airport* opgenomen werd, is inmiddels naast een tentoonstelling een afzonderlijke monografie verschenen. Als deelnemer aan het internationale kunstcircuit vliegt Rosler geregeld in de U.S.A. en in Europa. Sinds twintig jaar maakt zij tijdens haar vluchten foto's waaraan zij bijschriften en teksten koppelt. Haar meest bekende beelden tonen de verbindingscorridors en wachtruimtes van verlaten luchthavens, met schoonlicht, vasttapijt en kuipzeteltjes. Ze roepen in een oogopslag de misselijkheid op die met een nachtelijke tussenstop gepaard gaat. "Rosler's photographs take on the air of pictorial revelations of the underbelly of capitalism," schrijft architectuurhistoricus Anthony Vidler. Martha Rosler hanteert haar registratie van luchthaven- en vliegtuiginterieurs inderdaad als een kritische ontlustering van de humanistische aanspraken die het hoogmodernisme maakt. In navolging van socioloog Henri Lefebvre leest ze de ruimtelijke omgeving als maatschappelijk geconstrueerd, waarin sociaal-politieke verhoudingen zich weerspiegelen. Het bijhorende essay van Roslers hand, *In the place of the public: Observations of a frequent flyer*, verschijnt in deze monografie in de meest recente versie. Rosler brengt een reeks nogal uiteenlopende en af en toe amusante observaties en commentaren: over betutteling, verstrooiing en negatie als strategieën om de doodangst voor de overmoed van het menselijk vliegen te beheersen; over privileges en connotaties van first- en business-class; over luchthavenwerknemers; over architectuur. Rosler laat uitdrukkelijk hoe in luchthavens het openbare karakter ontmandeld wordt, hoe een nieuwsoortige pseudo-stedelijkheid 'in de plaats van het publiek' komt. De alomtegenwoordige controle en bewaking, de atomisering van de gebruikers en hun toenemende behandeling als consumenten, de beperkte vrijheid van meningsuiting en de uitsluiting van ongewenste sociale groepen zijn kenmerken die de luchthavens doen convergeren met de shopping mall en het themapark als beklemmende modellen van sociale organisatie in de post-urbane ruimte. De standpunten uit Martha Roslers teksten en bijschriften resoneren met kracht in haar luchthavenfoto's. Ze verwerven daardoor uiterst expliciet een kritische meerwaarde, die daarentegen onopgemerkt kan blijven in het esthetiserende oppervlak van de stadsfotografie die steunt op de Düsseldorfse school.

*Airport*, onder redactie van Steven Bode en Jeremy Millar werd als tentoonstellingscatalogus in 1997 uitgegeven door The Photographers' Gallery, Gt. Newport Street 5-8, WC2H 7HY London (0171/831.17.72) en is tevens bij het Nederlands Foto Instituut verkrijgbaar.

*Martha Rosler, In the place of the public* werd als catalogus voor de tentoonstelling in het Museum für Moderne Kunst in Frankfurt-am-Main samengesteld onder leiding van Rolf Lauter en werd uitgegeven door Cantz Verlag, Senefelderstrasse 12, 73760 Ostfildern (0711/44.99.30). (Kr.B.)

**MARTHA ROSLER BY CAR.** Nauwelijks twintig kleurenfoto's, een gevatte inleiding door Martha Rosler zelf en twee beknopte essays door Anthony Vidler en Alexander Alberro vormen samen het gepubliceerde kleinood *Rights of passage*. Net als in het hogerbesproken *In the place of the public* vormt de fotoreeks een verhandeling over de waarneming van in dit geval de snelweg vanuit het standpunt van de gebruiker als autobestuurder of passagier. In het geval van 'Onderweg met Rosler' levert dit panoramische foto's op met steeds weer opduikend als herinneringen van het ingeperkte blikveld: een autostuur, besmeurde of weerspie-

#### Nieuwe Publicaties

- Daniel Buren, *A force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter?*, Sens & Tonka, Paris, 1998.
- *Le Consortium compilation, une expérience de l'exposition*, eds. Xavier Douroux, Eric Troncy en Franck Gautherot, Les Presses du Réel, Dijon, 1998.
- *Constant's New Babylon, the hyper-architecture of desire*, ed. Mark Wigley, Uitgeverij 010 – Witte de With, Rotterdam, 1998.
- *Design beyond Design, critical reflection and the practice of visual communication*, ed. Jan van Toorn, Jan van Eyck akademie editions-Uitgeverij De Balie, Maastricht-Amsterdam, 1999.
- *Andreas Gursky, photographs from 1984 to the present*, teksten van Lynne Cooke, Rupert Pfab en Marie Luise Syring, Schirmer Mosel Verlag, München, 1998.
- MVRDV, *Farmax, excursions on density*, eds. Winy Maas, Jacob van Rijs en Richard Koek, Uitgeverij 010, Rotterdam, 1998.
- *Speed, visions of an accelerated age*, tent.cat., eds. Jeremy Millar en Michiel Schwarz, The Photographers' Gallery, London, 1998.
- *Visies op beleid en markt, overheidsbeleid en de particuliere markt voor beeldende kunst*, eds. Truus Gubbels en Gerbrich Voolstra, Boekmanstudies-Mondriaan Stichting, Amsterdam, 1998.

gelende ruiten, spiegels en raamomlijstingen. De reeks begint met foto's in de bebouwde kom: vertraagd tot sterk vertraagd verkeer. Het biedt de gelegenheid om enige zijdelingse blikken te werpen rond de rijweg. Op de voorkant van deze publicatie ziet men bijvoorbeeld zes rijstroken breed stilstaand verkeer in beide richtingen. Vanuit een reclamebord op de achtergrond slaat een blonde in waarachtige filmdiva-stijl het schouwspel smachtend gade. Andere mogelijkheden bij deze stadsvlucht zijn onder meer voorzichtig laven tussen betonnen stootblokken op een weg in herstelling, een jaloerse blik op een eenzame auto op een hogergelegen viaduct of de berustende constatacie dat zelfs limousines niet aan files ontsnappen. Eens buiten de stad wordt het bevrijde gevoel ingesnoerd door de alomtegenwoordige truckers waarvan de opleggers – vaak getooid met vrolijke opschriften – het blikveld aanzienlijk reduceren. Men rijdt ook door benauwend loeiende tunnels of over ratelende bruggen. En eens werkelijk buiten de stad en weg van de ontsluitende ringwegen belandt men op de werkelijke snelweg. Daar stoot men wel vooruit naast vrachtwagens van een koekjesmerk, een supermarktketen of gewoon een oplegger vol nagelnieuwe auto's. Wat men van het omringende landschap kan meepikken, zijn tankstations, olietanks en in het beste geval het de rijweg omzomende struikgewas.

De titels naast de foto's melden doorgaans louter straatnamen in de betrokken regio's, zoals verkeersberichten op de radio dat plegen te doen: Broome Street, New York; Ocean Parkway, South Brooklyn; Routes 1 & 9, New Jersey;... Gecombineerd met de desbetreffende foto's worden ze echter opgeladen met een concrete, dwingende ervaring. De kleurenfoto's wekken een *serie noir*-gevoel op, gevangen in een eindeloos af te leggen parcours. Er zijn geen mensen op de baan, tenzij wegwerkers en een enkele maal – als een apocalyptische rustpauze in het boek – een menselijk silhouet dat 's nachts over het wegdek stapt – een ongeval, wegversperring, controle?

Je auto, je vrijheid? Als je Rosler en beide auteurs in dit boekje volgt, ontwaakt je met een kater: massadistributie, homogenisering en verleiding banen zich een weg naar meer, verder en soms sneller. Met sublieme beelden tot gevolg, overigens.

Martha Rosler, *Rights of passage* vermeldt wonderwel geen bibliografisch adres, maar de vermelding van Catherine de Zegher als projectleider en het feit dat zij een monografisch boek met Rosler voorbereidt, doet vermoeden dat dit juweeltje een *October*-boek is. ISBN 90-6917-002-7 (E.W.)

**Coördinatie:** Etienne Wynants

**Medewerkers:** Kristiaan Borret, Petra Brouwer, Erik Eelbode, Sven Lütticken, Peter Rotsaert, Rogier Schumacher

© COPYRIGHT

ART AND ARCHITECTURE BOOKSHOP

DE INTERNATIONALE BOEKHANDEL VOOR ACTUELE KUNST, ARCHITECTUUR, DESIGN, TUINARCHITECTUUR, FOTOGRAFIE, GRAPHIC DESIGN EN TYPOGRAFIE

JAKOBIJENSTRAAT 8 B-9000 GENT  
TEL 09/223 57 94 FAX 09/233 31 73  
OPEN 10-12u30, 13u30-18u30 (NIET OP ZONDAG)

HAARSTRAAT 22 B-2000 ANTWERPEN  
TEL 03/232 94 16  
OPEN WOENSDAG, DONDERDAG, VRIJDAG 14-18u30, ZATERDAG 11-18u30







## Hilversum

### ■ Exedra

Langestraat 52 - 1211 HA Hilversum ©035/623.31.38 - wo-za 12-17u zo 14-17u  
"Portretfotografie, Faces and names" - Liedeke Kruk, Barbara Woutermaertens, Carlos Amoraes, Romy Finke, Saskia Janssen [20 tot 31/1]

## Hoorn

### ■ Westfries Museum

Roode Steen 1 - Hoorn ©0229/28.00.28 - ma-vr 11-17u za-zo 14-17u  
"Hunting and fishing" - Paul Kooiker - fotografie [tot 21/2]  
"Van Jan Steen tot Jan Sluifers, de smaak van Douwes" [tot 21/2]  
"Jeanne Oostingprijs 1998" - Gijs Assmann, Fons Haagmans - werken op papier, schilderijen [tot 28/2]  
"Bloemstilleven uit Nederland en België, 1850-1940" [tot 28/2]  
"Tuindorp Oostzaan" - Raimond Wouda - fotografie/Toos Nijssen, Una Henry - video [tot 14/3]  
"Fries Museum aangekleed, authentieke kledingstukken 1780-1930" [tot 11/4]

## Middelburg

### ■ SBK Middelburg De Kabinetten

Zusterstraat 7 - 4331 KG Middelburg ©0118/65.22.00 - di-zo 13-17u  
"How sweet II" - Guido Lippens - schilderijen [24/1 tot 14/3]

### ■ GH

Gravenstraat 63 - 4331 KN Middelburg ©0118/65.12.18 - di-zo 13-17u  
Willem Goedegebuure - schilderijen [24/1 tot 7/3]

## Nijmegen

### ■ Paraplufabriek

Van Oldenbarnveldstraat 63 A - 6512 AT Nijmegen ©024/360.17.46 - do-zo 13-17u  
"Het hiernogmaals, Bureaux + Co." - Simon Angel, Tom Affourtit, Erik Urlings... [23/1, 20u30]  
Lisette Verkerk, Wendy Hoogenboom, Armande Franssen, Elske Neus [7 tot 28/2]

## Oss

### ■ Museum Jan Cunen

Molenstraat 65 - 5341 GC Oss ©0412/62.93.28 - di-zo 12u30-16u30  
"How sweet I" - Guido Lippens - schilderijen [17/1 tot 14/3]

## Rotterdam

### ■ Museum Boijmans Van Beuningen

Museumpark 18-20 - 3015 CX Rotterdam ©010/441.94.00 - di-za 10-17u zo 11-17u  
Henri Toulouse Lautrec - tekeningen, grafiek [tot 14/2]

### ■ Maritiem Museum Prins Hendrik

Leuvehaven 1 - 3011 EA Rotterdam ©010/413.26.80 - di-za 10-17u zo 11-17u  
"De 'Bismarck' van Rob Peters" [tot 31/1]

### ■ Kunsthal Rotterdam

Westzeedijk 341 - 3015 AA Rotterdam ©010/440.03.01 - di-za 10-17u zo 11-17u  
"Dorothea Lange, The human face" - fotografie [tot 24/1]  
"Bloemstilleven uit Nederland en België 1870-1940"/"Een beeld voor Rotterdam" - Niki de Saint Phalle [tot 28/2]  
"Odd Nerdum, nieuwe oude meester" [16/1 tot 14/3]

### ■ Museum Het Schielandshuis

Korte Hoogstraat 31 - 3011 GK Rotterdam ©010/217.67.67 - di-vr 10-17u za-zo 11-17u

"In het licht van arbeid en industrie" - Herman Heijnenbrock - schilderijen, pastels [tot 14/2]  
"Eugeen Van Mieghem (1875-1930), schilder van Antwerpen" [15/1 tot 28/2]

### ■ The Darius Collection

William Boothlaan 13 A - 3012 Rotterdam ©010/413.35.66 - do-vr 15-19u za-zo 14-17u

"Ideated sensations (curated by Willem Sanders)" - Lisa Holden, Bob Gramsma, Mark Outjers, Inge Pollet, Wouter van Riessen [tot 11/2]

### ■ De Vaalserberg

Witte de Withstraat 44 - 3012 BR Rotterdam ©010/414.88.74 - do-zo 13-17u

"De Vaalserberg tijdelijk in de Appel, Amsterdam met Temporary Autonomous Zone" - gastcurator Hou Hanru [22/1 tot 21/3]

### ■ Witte de With

Witte de Withstraat 50 - 3012 BR Rotterdam ©010/411.01.44 - di-zo 11-18u  
"From/to" - Fareed Armaly [23/1 tot 28/3]

### ■ Nederlands Foto Instituut

Witte de Withstraat 63 - 3012 BN Rotterdam ©010/213.20.11 - di-zo 11-17u

"On translation, the cultural institution" - Muntadas [tot 1/2]  
"Kurdistan, in de schaduw van de geschiedenis" [tot 14/2]  
"Kurdistan, in the shadow of history" [tot -2]  
Frank van der Salm [16/1 tot 21/2]  
"Photowork(s) in progress II: constructing identity" - Wout Berger, Korrie Besems, Joachim Schmid [28/2 tot 25/4]

### ■ Alliance Française

Westersingel 14 - 3014 Rotterdam ©010/436.04.21 - ma 14-20u di-do 10-20u vr 10-17u za-zo 13-17u

"Vluchtige werken" - Richard Skryzjak, Natacha Lesueur, Anne Barbier, Geer Pouls - installaties, fotografie [15/1 tot 12/3]

### ■ Nederlands Architectuurinstituut

Museumpark 25 - 3015 CB Rotterdam ©010/440.12.00 - di-za 10-17u zo 11-17u

"Archipelago" - Itsuko Hasegawa [tot 31/1]  
"Meubelcollectie NAI" [tot -3]  
"Daily life in a suitcase" - Lieke Grob - multi-media installatie [17/2 tot -3]  
"Verstedelijking van het platteland, casus Haarlemmermeer" - Theo Baart - fotografie [30/1 tot 18/4]

"Architecture, Apartheid and after, een kritisch onderzoek naar de Zuidafrikaanse architectuur en stedenbouw in een maatschappelijke context" [tot 18/4]

### ■ Galerie Maas

Oudedijk 159 - 3061 AB Rotterdam ©010/412.40.48 - do-vr 14-20u za 13-18u zo 14-17u

Olaf Stevens, Huib Noorlander, Peter Critchley [tot 17/1]

### ■ Museum Beelden aan Zee

Hardeveldstraat 1 - 2586 EL Scheveningen ©070/358.58.57 - di-zo 11-17u

"Evolution and theory" - Zadok Ben David [tot 7/3]

## Schiedam

### ■ Stedelijk Museum Schiedam

Hoogstraat 112 - 3111 HL Schiedam ©010/246.36.66 - di-za 11-17u zo 12u30-17u

"Vereniging voor Irealisme en Abstractie en de beeldende kunst Schiedam" [tot 21/2]

"Unisono 8: Sylvie Zijlmans" [6/2 tot 21/3]

## Tilburg

### ■ Stichting De Pont

Wilhelminapark 1 - 5041 EA Tilburg ©013/543.83.00 - di-zo 11-17u

"Disappearance at sea I, 1996/Der Jungbrunnen, 1998" - Tacita Dean - film, installaties [tot 17/1]

Bettie van Haaster - schilderijen [30/1 tot 16/5]  
"Zwei-Mann-Orchester, 1973" - Mauricio Kagel [tot 30/5]

### ■ FAXX Podium voor Hedendaagse Kunst

Dunantstraat 1 - 5017 KC Tilburg ©013/584.10.10 - di-vr 10-17u za-zo 13-17u do 10-21u

"Stimuleringsprijs Beeldende Kunst van de Gemeente Tilburg 1998" - Demian Geerlings, Yiu-Loon Lee, Betty Moll van Charante [tot 24/1]

### ■ Scription

Spoorlaan 434A - 5038 CH Tilburg ©013/580.08.21 - di-vr 10-17u za-zo 13-17u

Theodora Plas - installatie [24/1 tot 21/3]  
"Apenkrabbels en kinderschrift" [31/1 tot 9/5]

### ■ Tilburgse Kunststichting

Willem II straat 47-49 - 5038 Tilburg ©013/543.47.32 - ma-vr 10-16u30

"Ostwind" - Fred van Eldijk [tot 30/1]

### ■ Nederlands Textielmuseum

Goirkestraat 96 - 5046 GN Tilburg ©013/536.74.75 - di-vr 10-17u za-zo 12-17u

"100 jaar Nederlands gelegenheidsdamast" [tot 7/3]  
"Soft sculptures, hedendaagse kunst uit de collectie" / Karin Arink [23/1 tot 16/4]

"Stilleven, motieven en patronen" - Wilma Kuil [16/1 tot 9/5]  
"Soft sculptures, hedendaagse kunst uit de collectie" / "I + I = H" - Karin Arink [23/1 tot 16/5]

## Utrecht

### ■ Huis a/d Werf

Boorstraat 107 - 3513 SE Utrecht ©030/231.53.55 - ma-vr 10-17u za-zo 13-17u

"Showrooms 2; Areal der Zeit 1992-2002" - Joachim Brohm - fotografie [tot 14/2]

## Vlieland

### ■ Museum Tromp's Huys

Dorpsstraat 99 - 8899 AD Vlieland ©0562/45.16.00 - di-vr 11-17u za-zo 14-17u

"Vlieland amateurs" [tot 9/4]

## Vlissingen

### ■ Watertoren Centrum voor Hedendaagse Kunst

Vlissingestraat 239 - 4381 CG Vlissingen ©0118/41.66.72 - wo-zo 12-17u

"Kunstcentrum Sittard on tour" - Maria Blondeel, Zsuz Devens, Edwin Maas, Marcel Blekendaal, Jan De Vlieger, Phil Niblock [tot 21/2]

### ■ Stedelijk Museum Vlissingen

Bellamyplein 19 - 4381 CG Vlissingen ©0118/41.24.98 - ma-vr 10-17u za-zo 13-17u

"Het lijden van de jonge Bellamy. Dood, graf en vooral zoentjes, duizenden zoentjes!" - Paul Bartels, Auke Bergsma, Mari Boeyen, Piet Deieleman, Martin McNamara... [tot 31/1]

"Homo ludens" - André Geertse - installatie [tot 31/1]

## Zutphen

### ■ Stedelijk Museum Zutphen

Rozengracht 3 - 7201 JL Zutphen ©0575/51.68.78 - di-vr 11-17u za-zo 13u30-17u

"Vice versa, kunstenaarsportretten" [tot 31/1]

## Oostenrijk

## Krems

### ■ Kunst Halle Krems

Steiner Landstrasse 8 - 3504 Krems ©02732/82.669 - di-zo 10-18u

"Wilhelm Busch, Bildergeschichten, Malerei, Zeichnungen" [tot 7/2]  
"Tomorrow forever, Photographie als Ruine" [-2 tot -5]

## Linz

### ■ Neue Galerie des Stadt Linz

Blütenstrasse 15 - 4040 Linz ©0732/70.70.36.00 - dagelijks 10-18u do 10-22u

"Andy Warhol, Zeichnungen 1942-1987" [tot 28/2]

## Salzburg

### ■ Salzburger Kunstverein

Hellbrunner Strasse 3 - 5020 Salzburg ©0662/842.29.40 - di-zo 10-17u

"Lebensbedingungen, 3 Ausstellungen" [4/2 tot 17/3]

## Wien

### ■ 20er Haus

Arsenalstrasse 1 - 1030 Wien ©01/779.69.00

"New acquisitions" - Lois Weinberger, Dan Graham, Eva Grubinger... [29/1 tot 7/3]

### ■ Generali Foundation

Wiedner Hauptstrasse 15 - 1040 Wien ©01/504.98.80 - di-vr 11-18u do 11-20u za-zo 11-16u

"Translocation-new/media art" [27/1 tot 11/4]

### ■ Kunsthal Wien

Karlsplatz - 1040 Wien ©01/521.89-0 - dagelijks 10-18u do 10-20u

"Die Wiener Gruppe" [tot 21/2]  
"Andy Warhol, a factory" [5/2 tot 2/5]

### ■ Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien

Fürstengasse 1 - 1090 Wien ©01/317.69.00 - di-zo 10-18u

Jaume Plensa [29/1 tot 7/3]

## Spanje

## Barcelona

### ■ Fundacio Antoni Tapies

Arago 255 - 08007 Barcelona ©03/487.03.15 - di-zo 11-20u

Chris Marker [tot 24/1]  
Merce Cunningham [4/2 tot 4/4]

## Zweden

## Stockholm

### ■ Moderna Museet

Skeppsholmen - Stockholm ©08/51.95.52.00 - di-do 11-10u vr-zo 11-18u

"Second hand" - Ulrik Samuelson [tot 7/2]

"Oscar Gustave Rejlander (1813-1877)" - fotografie/Jean Fautrier, paintings, sculptures, works on paper" [tot 7/3]

## Zwitserland

## Basel

### ■ Architecturmuseum

Pfluggässlein 3 - 4001 Basel ©061/261.14.13 - di-vr 13-18u za 10-16u zo 10-13u

"Mart Stam (1899-1986), Architect, Visionär, Gestalter" [tot 24/1]

### ■ Museum Für Gegenwartkunst

St. Alban-Rheinweg 60 - 4010 Basel ©061/272.81.83 - di-zo 10-17u

"Neue Welt" - Carsten Höller [tot 7/2]

## Bern

### ■ Kunstmuseum Bern

Hodlerstrasse 12 - 3000 Bern ©031/311.09.44 - di- 10-21u wo-zo 10-17u

"Watercolours" - Bethan Huws [17/2 tot 2/5]

## Riehen Basel

### ■ Fondation Beyeler

Baselstrasse 101 - 4125 Riehen Basel ©061/645.97.00 - dagelijks 10-18u

"Magie der Bäume" [tot 5/4]

## Zürich

### ■ Kunsthalle Zürich

Limmatstrasse 270 - 8005 Zürich ©01/272.15.15 - di-vr 12-18u za-zo 11-17u

"Remake of the Weekend à la zurichoise" - Pipilotti Rist [24/1 tot 21/3]

### ■ Kunsthau Zürich

Heimplatz 1 - 8024 Zürich ©01/251.67.65 - di-do 10-21u vr-zo 10-17u

"Schwarz, eine Ausstellung der Gesellschaft Schweizerischer Bildender Künstlerinnen" [tot 31/1]

"Lothar Baumgarten, das druckgrafische Werk 1978-1998"/Kristin Capp, Roger Ballen - fotografie [tot 31/1]

### ■ Museum für Gestaltung

Austellungsstrasse 60 - 8031 Zürich ©01/446.21.11 - di-vr 10-18u za-zo 10-17u

"Bill-Zürich Reklame, Max Bill, Werbegrafik und Buchgestaltung, 1930-1955" [tot 7/3]

### ■ Museum Bellerive

Höschgasse 3 - 8034 Zürich ©01/383.43.76

"Schöne Möblerung, Möbel-Stücke aus vier Sammlungen" [27/2 tot 17/5]

De volgende Witte Raaf verschijnt op 1 maart 1999. Gegevens voor de agenda moeten binnen zijn vóór 15 februari 1999 op het postbusadres: Postbus 1428, 1000 Brussel 1.

The next issue of De Witte Raaf will be released on 1 March 1999. Please send your information before 15 February 1999 to: Postbus 1428, B-1000 Brussel 1.

Kerkstraat 105 A  
1017 GD Amsterdam  
Tel/fax 020 625 72 14  
dinsdag t/m zaterdag  
13.00 - 18.00 uur  
1e zondag van de maand  
14.00 - 17.00 uur  
en op afspraak

### Kees Smits

schilderijen  
9 januari t/m 13 februari 1999

### Steven Aalders

### Michael Jacklin

### Martina Klein

20 februari t/m 24 maart 1999

DE WITTE RAAF  
vraag onze advertentietarieven

# Inhoudsopgave

NUMMER 71- JANUARI-FEBRUARI 1998

■ **Sven Lütticken** De onmisbaarheid van de kunstenaar *Over kunstenaarsmythen en intentieverklaringen* ■ **Frank Vande Veire** Brieven aan Thierry De Cordier ■ **Bart Verschaffel** Pygmalion ou Rien. De fotowerken van Jan Vercruysse ■ **Bernadette Klases** Verwijzende beelden *Over Geheugenverlies. Verantwoordelijkheid en collaboratie.* Willy Kessels, fotograaf ■ **Rudi Laermans** Willy Kessels, held zonder grootse daden? ■ **Dirk Pültau** De 19de eeuw, heen en terug ■ **Dirk Lauwaert** Het moreel en de mode ■ **Benjamin H.D. Buchloch** Kritische reflecties ■ **Buck Spender & B. Kartoën** De Lage Landen *Frontispice*

NUMMER 72 - MAART-APRIL 1998

■ **Matthijs van Boxsel** Over de noodzakelijke domheid van de constitutionele monarchie *Een vorstenspiegel* ■ **Camiel van Winkel** Educatie als legitimatie: de nieuwe consensus ■ **Jeroen Boomgaard** Een koord voor de kijker ■ **Dirk Pültau** Helpende handen ■ **Eric Hulsens** Het kind heeft honderd talen ■ **Marc De Kesel** Werk van verlangen *Psychoanalyse en sociaal werk* ■ **Rosalind E. Krauss** Claude Cahun en Dora Maar, bij wijze van inleiding ■ **Sven Lütticken** Culturele promiscuïteit *Jonathan Lasker, het sacrale en het banale* ■ **Buck Spender & B. Kartoën** De Lage Landen *Aflevering 1 De Bonte Bezetters*

NUMMER 73 - MEI-JUNI 1998

■ **Jacq Vogelaar** Poëtica als strategie: Carl Einstein ■ **Dirk Pültau** De blik van Arnold Schönberg ■ **Bart Meuleman** In een donkere keuken *Gedichten* ■ **Ernst van Alphen** Hoe kleden we het kunstwerk aan? *Bij het recente werk van Marlene Dumas* ■ **Marc Holthof** Kunst en misdaad *Over Harald Szeemanns Austria im Rosenmetz* ■ **Rudi Laermans** Kritiek als frivoool provincialisme *Over Maarten Delbekes Aangenaam Verblijf* ■ **Buck Spender & B. Kartoën** De Lage Landen *Aflevering 2 Het Mysterie Magritte*

NUMMER 74 - JULI-AUGUSTUS 1998

■ **Riccardo Petrella** De klippen van de mondialisering *De dringende noodzaak van een nieuw sociaal contract* ■ **Sven Lütticken** Markteconomie en libido-economie *Volgens Atelier Van Lieshout, freudo-marxisten en schizo-analytici* ■ **Oskar Bätschmann** Kunstmacht *Installaties en ervaringen* ■ **Steven Jacobs** Et in Arizona ego *Sublimitéit en landschap in de westers van Anthony Mann en John Ford* ■ **Dirk Lauwaert** Over het droomwezen der fotografie *Theorie van een verlangen* ■ **Rudi Laermans** Moderne kunst en moderne maatschappij *Luhmanns kunsttheoretische observaties geobserveerd* ■ **Buck Spender & B. Kartoën** De Lage Landen *Aflevering 3 Het Rijk der Vrouw*

NUMMER 75 - SEPTEMBER-OKTOBER 1998

■ **Frank Vande Veire** Het onmenselijke doorslikken *Over de hyperbolische verantwoordelijkheid van de intellectueel* ■ **Dirk Lauwaert** Portret van een rol: de intellectueel ■ **Rudi Laermans** Kritiek als afscheid van de intellectueel ■ **Ernst van Alphen** Het intellectuele museum ■ **Bart Meuleman** Bericht aan de dramaturg: oprassers! ■ **Koenraad Geldof** Het geheugen en de marge: Didier Daeninckx *Een zijdelingse blik op de intellectuelen-problematiek* ■ **Hilde Van Gelder & Pieter Van Reybrouck** Lygia Clark of de onweerstaanbaarheid van het precaire ■ **Buck Spender & B. Kartoën** De Lage Landen *Aflevering 4 Willy de Woeste West-Vlaming*

NUMMER 76 - NOVEMBER-DECEMBER 1998

■ **Pierre Michon** De Koning van het woud ■ **De encyclopedie van fictieve kunstenaars (deel 1)** van Oswald Alving tot Wang-Fô ■ **Eddy Bettens** Vita Nuova *Over het verlangen naar het schrijverschap* ■ **Steven Jacobs** De filmlevens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten *Vasari in Hollywood* ■ **Ernst van Alphen** Marcel Duchamp in travestie ■ **Paul De Vylder** De mythografische machine ■ **Sjoukje van der Meulen** Over mythe, banaliteit en techniek *in het werk van Bill Viola* ■ **Sven Lütticken** Abstractie en disciplineren *Over de series van Rineke Dijkstra* ■ **Buck Spender & B. Kartoën** De Lage Landen *Aflevering 5 De Moord op Mondriaan*

VOORAF

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

MET DE STEUN VAN

Het Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, Administratie Kunst



De Vlaamse Gemeenschapscommissie van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest

De Mondriaan Stichting



AUTEURS

■ **Mieke Bal** Hoogleraar Theoretische Literatuurwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam. Oprichtster van ASCA (Amsterdam School for Cultural Analysis) waar zij tot voor kort directeur van was. Zij publiceert over beeldende kunst, zoals *Reading 'Rembrandt'* en *Double Exposures*, en over literatuur (*Images littéraires*, over Proust). Binnenkort verschijnt *Quoting Caravaggio*, een boek over barok en hedendaagse kunst.

■ **Jeroen Boomgaard** Is verbonden aan het Kunsthistorisch Instituut van de Universiteit van Amsterdam. Bij Babylon/De Geus verscheen in 1995 het boek *De verloren zoon/Rembrandt en de Nederlandse kunstgeschiedschrijving*.

■ **Koen Brams** Hoofdredacteur van *De Witte Raaf*.

■ **Ilse Kuijken** Kunsthistoricus. Schrijft over beeldende kunst.

■ **Sven Lütticken** Kunsthistoricus en kunstcriticus, verbonden aan de opleiding kunstgeschiedenis en archeologie van de Vrije Universiteit te Amsterdam.

■ **Bart Meuleman** Auteur. Mede-oprichter van Bebuquin, uitgever van theaterteksten. In 1997 verscheen van hem de dichtbundel *kleine criminaliteit* bij uitgeverij amerika.

■ **Merijn Rengers** Studeerde in 1996 af als algemeen econoom aan de Universiteit van Amsterdam op de arbeidsmarkt voor beeldende kunstenaars. Hij is momenteel Assistent-in-opleiding bij het ICS aan de Universiteit van Utrecht en docent bij de vakgroep Kunst- en Cultuurwetenschappen van de Erasmus Universiteit (Rotterdam). Daarnaast is hij freelance journalist.

IN HET VOLGENDE NUMMER

veertiende jaargang - nr. 78 - maart 1999  
(deadline: 15 februari 1999)

Televisie en andere vormen van openbaarheid

Televisie, vroeger en nu: overzicht van een bewogen decennium. Wat kan kunst met het (televisie)schermbild? Wat is dat schermbeeld eigenlijk? Is er nog openbaarheid buiten het scherm? Zo ja, hoe ziet die er uit?

# Colofon

UITGEVERIJ

**Uitgever**  
DWR/TWR vzw  
Postbus 1428, B-1000 Brussel 1  
Tel. 32(2)223.14.50 - Fax 32(2)223.23.18  
**Verantwoordelijke uitgever**  
Koen Brams  
**Raad van advies**  
Geert Bekaert, Dirk Lauwaert, Frank Reijnders, Anna Tilroe en Bart Verschaffel

REDACTIE

**Hoofdredactie**  
Koen Brams  
**Redactiesecretariaat**  
Etienne Wynants  
**Proefcorrectie**  
Erik Eelbode  
**Lay-out**  
Gauthier Dejonghe  
**Publiciteit**  
Koen Brams, Etienne Wynants

PRAKTISCHE GEGEVENS

ISSN  
0774-8523  
BTW nummer  
BE 456.630.567  
Verschijningsritme  
Tweemaandelijks

Planning	verschijnt	deadline
nummer 78	1 maart 1999	15 februari 1999
nummer 79	1 mei 1999	15 april 1999
nummer 80	1 juli 1999	15 juni 1999
nummer 81	1 september 1999	15 augustus 1999
nummer 82	1 november 1999	15 oktober 1999
nummer 83	1 januari 2000	15 december 1999
nummer 84	1 maart 2000	15 februari 2000

Oplage  
15.000 ex.

Gratis beschikbaar in

Archieven, artotheken, bibliotheken, culturele cafés, culturele centra, galeries, instellingen voor hoger en deeltijds kunst-onderrwijs, kunstboekhandels, musea en stichtingen voor beeldende kunst

ABONNEMENT

Algemeen

De Witte Raaf is een gratis meeneemkrant. Wenst u dat De Witte Raaf thuisbezorgd wordt, of wilt u het tijdschrift financieel ondersteunen, dan is een (steun)abonnement aangewezen. Het abonnement vangt aan na ontvangst van betaling en geldt voor zes nummers. Het abonnement kan op elk moment ingaan. Gelieve op het stortingsformulier het nummer te vermelden waarmee u uw abonnement wilt laten beginnen. Losse nummers van De Witte Raaf kunnen (na)besteld worden. Let op: de stortingen moeten op andere rekeningnummers gebeuren naargelang de plaats van waaruit u geld overmaakt! Voor de speciale aanbieding, zie onderaan.

**Rekeningnummer en tarieven België**

Rekeningnummer	422-2181611-46
Abonnement	750 BEF
Steunabonnement	2.000 BEF
Losse nummers	200 BEF

**Rekeningnummer en tarieven Nederland**

Stortingen vanuit een bank	63 31 38 452
van de Kredietbank NL Breda (gelieve in de mededeling uw adres te vermelden!)	

Stortingen vanuit de postbank:

gelieve ons eerst telefonisch of schriftelijk te contacteren	
Abonnement	40 NFL
Steunabonnement	110 NFL
Losse nummers	12 NFL

**Rekeningnummer en tarieven buiten België en Nederland**

Betalingswijze	per internationale postwissel
Abonnement	900 BEF
Steunabonnement	2.000 BEF
Losse nummers	250 BEF

## LEZERSSERVICE

De abonnee van *De Witte Raaf* kan genieten van kortingen op publicaties. De volgende uitgaven zijn reeds aan een enkel voor de abonnee verminderd tarief beschikbaar:

- Dirk Lauwaert, *Artikels*, in de boekenreeks *De Gelaarsde Kat*, Yves Gevaert, uitgever, Brussel, 1996.
- Frank Vande Veire, *De geplooidde voorstelling - Essays over kunst*, in de boekenreeks *De Gelaarsde Kat*, Yves Gevaert, uitgever, Brussel, 1997.
- Linda Warmoes, *KUNST - een feuilleton in afleveringen*, uitgeverij amerika, Antwerpen, 1997.

Carl Einstein, *Bebuquin* (vertaling: Jacq Vogelaar) in de boekenreeks *De Gelaarsde Kat*, Yves Gevaert, uitgever, Brussel, 1998.

## N I E U W

	voor niet-abonneehouders	voor abonneehouders
Boek/Dirk Lauwaert	895 BEF/51 NFL	745 BEF/41 NFL
Boek/Frank Vande Veire	895 BEF/51 NFL	745 BEF/41 NFL
Boek/Linda Warmoes	499 BEF/27,5 NFL	399 BEF/21,5 NFL
Boek/Carl Einstein	650 BEF/36 NFL	545 BEF/30 NFL

In de bovengenoemde prijzen zijn de verzendingskosten inbegrepen. Na ontvangst van uw betaling worden de door u bestelde uitgaven toegestuurd.

Until the end of January *Women*

**Stefan Balkenhol**

**Elmer Batters**

**Vanessa Beecroft**

**John De Andrea**

**Alex Katz**

**Mark "K.R." Lagoon**

**Helmut Newton**

**Mel Ramos**

**Andres Serrano**

**Cindy Sherman**

**Inez Van Lamsweerde**

**Andy Warhol**

**Tom Wesselman**

11 February - 13 March **Jeanloup Sieff**

18 - 22 February **The Armory Show - New York**

23 - 27 April **Art Brussels 1999**

## **GALERIE RODOLPHE JANSSEN**

RUE DE LIVOURNE 35 LIVORNOSTRAAT BRUXELLES B-1050 BRUSSEL  
MAR-SAM 14-19H DINS-ZAT 14-19U TEL 32 2 538 08 18 FAX 32 2 538 56 60

De Jan van Eyck Akademie is een internationale post-academische werkplaats voor beeldende kunst, ontwerpen en theorie.

Iedere afdeling ontwikkelt haar eigen programma dat afgestemd is op de individuele behoeften van deelnemers.

Kritisch onderzoek, gezamenlijke seminars en workshops, en een programma van publieke activiteiten stimuleren de dialoog tussen de afdelingen. Transculturele studies en Ontwerpen en media behoren tot de onderzoeksvelden van de academie.



## **Jan van Eyck Akademie**

**Beeldende kunst  
Ontwerpen  
Theorie**

Voor verdere informatie,  
aanmeldingsformulieren  
en onze brochure 1999,  
bel, schrijf of e-mail naar:

Academieplein 1  
6211 KM Maastricht  
telefoon 043.350.3737  
fax 043.350.3799  
e-mail [info@janvaneyck.nl](mailto:info@janvaneyck.nl)