DE WITTE RAAF

nr. 191

januari–februari 2018
jaargang 32

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

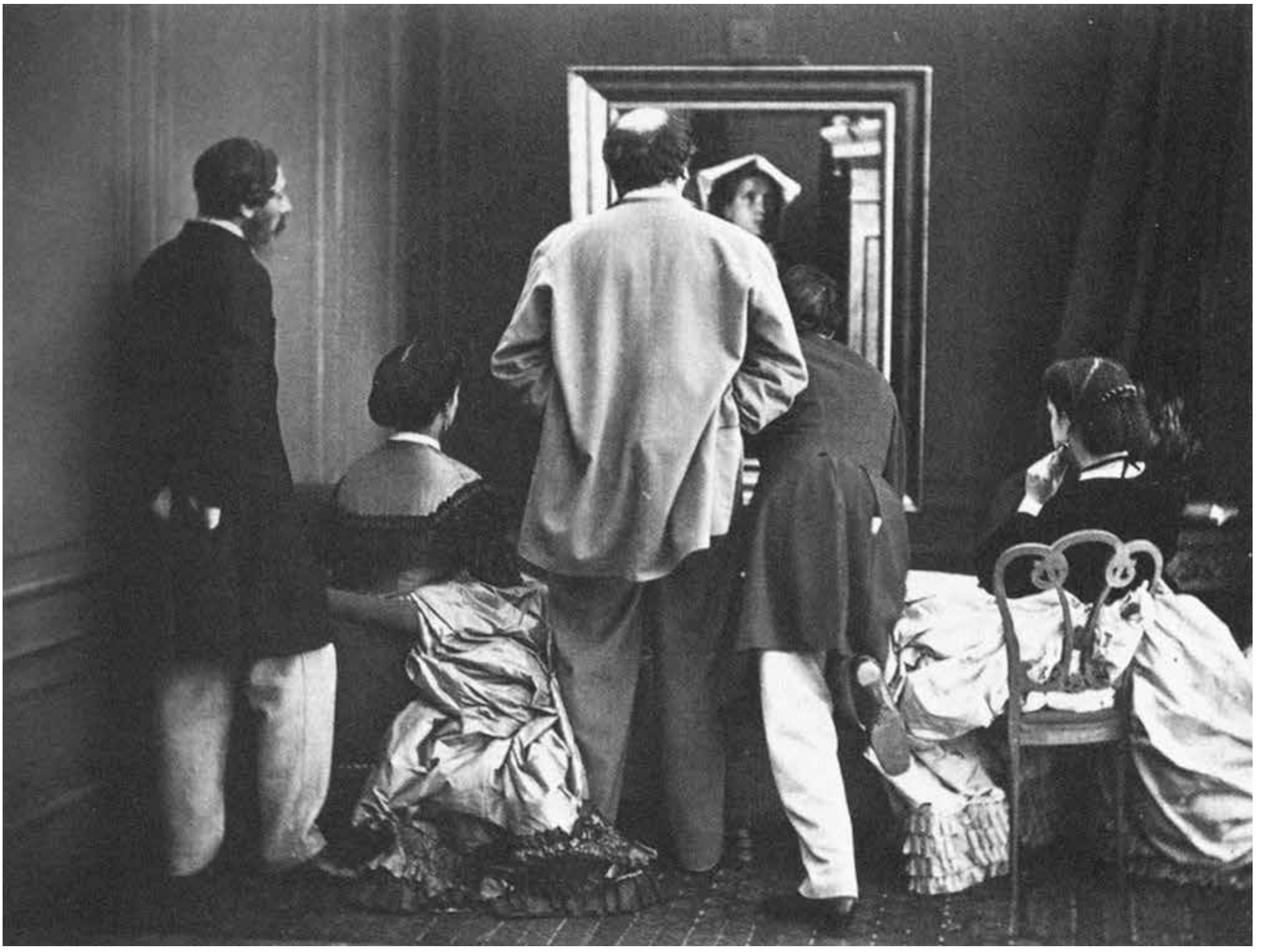
P706236

1 Editoriaal
2-5 *Dirk Lauwaert*
De methode van het subjectieve (vier lezingen)
7 *Bart Meuleman*
Kroniek van een afgeladen leven, na de val uit het paradijs
7-13 *Dirk Lauwaert*
De niet amuseerbare dame. Fragmenten over televisie
10 *Bart Meuleman*
Het vanzelfsprekende meubel. Dirk Lauwaert over televisie
13 *Dirk Lauwaert*
De zekerheden van het massieve
15 *Steven Humblet*
'...een catastrofe, een revolutie; een omwenteling'. Dirk Lauwaert over fotografie
15-18 *Dirk Lauwaert*
teksten over fotografie 1982-1986
19 *Dirk Lauwaert*
Round Midnight
21 *Godart Bakkers*
De Andere Film en *Kort Geknipt*, of hoe de marginale film zijn intrede doet in de Vlaamse huiskamer
24 *Michael White*
Een heden met stijl, een toekomst zonder 'Stijl'?
27 *Mieke Rijnders*
Kunst ont-kunst. De nieuwe collectiepresentatie van het Van Abbemuseum
31 *Koen Brams*
'Wat hij waardeerde, verdedigde hij met vuur en vlam'. Interview met Denise Winteroy over het vroege leven en werk van Karel Geirlandt (1919-1989)
33 *Koen Brams*
Interview met Hilda Ide, dochter van René Ide (1905-1969), eerste ondervoorzitter van de Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst

Ondertussen 1–28

www.dewitteraaf.be

redactie & administratie: DWR/TWR vzw
Postbus 1428 – 1000 Brussel 1
t.: 32(0)2 223.14.50 – email info@dewitteraaf.be
tweeëndertigste jaargang – ISSN 0774-8523
verschijnt tweemaandelijks – 14.000 ex.
afgiftekantoor Brussel X
toegelaten gesloten verpakking Brussel X 3/187



Graaf Olympe Aguado
Bewondering, 1860

'Het beeld heeft geen plek meer'. Dirk Lauwaert na 1970

Vijf jaar na het overlijden van Dirk Lauwaert (1944-2013) wijdt *De Witte Raaf* opnieuw een nummer aan hem. We vertrekken waar we in de vorige aflevering (september 2014) eindigden, in 1970, met bijzondere aandacht voor zijn televisiekritiek en zijn vroege teksten over fotografie.

Het nummer opent met vier lezingen (voor de Koninklijke Musea voor Schone van België in juni 1994) waarin Dirk Lauwaert niet alleen zijn methode en strategieën uiteenzet, maar ook radicaal positie kiest: 'Degene die hier spreekt is een amateur en staat erop die plaats te behouden.' Wezenlijk aan die positie is het primaat van de ervaring – 'uitsluitend ervaring is in staat aan het denken te zetten' – en het besef van de principiële onvoltooidheid van het gesprek met het kunstwerk. De amateur moet immers 'met aandacht naar de intieme reacties luisteren van wat hem getoond en gezegd wordt', hij reageert steeds 'op de verrassende repliek vanuit het werk zelf'. Het is duidelijk: schrijven (over kunst, over beelden) is voor Lauwaert een levensproject.

Bart Meuleman belicht het leven en werk van Dirk Lauwaert vanaf de herfst van 1968, als hij terugkeert uit Rome. Meuleman schetst de spectaculaire verbreding en verdieping die Lauwaerts praktijk in de jaren zeventig ondergaat – zowat alle kunstvormen en talloze culturele onderwerpen komen bij hem aan bod – maar laat ook specifieke verschuivingen zien. Zo schrijft Lauwaert minder over actuele (mainstream)film, en meer over de klassieke Hollywoodfilm, en hij vat ook belangstelling op voor twee andere media uit het tijdperk van de 'moderne reproduceerbaarheid': televisie en fotografie. Waarom die plotse belangstelling voor tv? In een tweede bijdrage, over Lauwaerts tv-kritieken, doet Meuleman een suggestie: 'film in de jaren 1970 zegt hem nog heel weinig'. We mogen televisie echter in geen geval Lauwaerts nieuwe liefde noemen, getuige de fragmenten uit zijn kritieken voor *Spectator* (1972-1976). Genadeloos fileert hij het wekelijkse aanbod, in het bijzonder dat van onze nationale zender, de BRT. Maar het gaat hem niet om de BRT op zich, het is het wezen van het medium dat hem de gordijnen injaagt. In het essay *De zekerheden van het massieve* (*Film & Televisie*, mei 1976) rekent Lauwaert er op een briljante wijze mee af. Televisie is het medium van de 'massiviteit', schrijft hij, en massiviteit is 'de verharding van de afhankelijkheid van ieder individu van zoveel anderen, mensen en instanties [...]. Massiviteit is de 'cultuur' der collaboratie.' Een half jaar later stampt hij zijn toestel de deur uit.

Het tweede deel van het nummer is gewijd aan de vroege geschriften van Dirk Lauwaert over fotografie. Steven Humblet bespreekt de teksten die hij tussen 1977 en 1986 publiceerde in de kranten *De Nieuwe Gids*, *De Nieuwe Gazet* en het tijdschrift *Kultuurleven*. Lauwaert is ontegensprekelijk gefascineerd door fotografie – de vier stukken gepubliceerd in de marge van Humblets essay laten daar geen twijfel over bestaan – maar Humblet laat zien dat die fascinatie dubbelzinnig is. Geregeld thematiseert Lauwaert zijn twijfel omtrent de fotografie. Een andere rode draad in Humblets relaas is de zoektocht naar het juiste evenwicht tussen betrokkenheid en afstandelijkheid in het kijken naar foto's. We eindigen het dossier over Dirk Lauwaert met *Round Midnight*, een mooie lezing over het verschil tussen het nachtleven en het 'nachtdenken'.

Aansluitend doet Godart Bakkers de geschiedenis uit de doeken van de BRT-programma's *Kort Geknipt* (gerealiseerd door Eric de Kuyper en Dirk Lauwaert) en *De Andere Film* (Eric de Kuyper i.s.m. Emile Poppe), die de 'marginale film' tussen 1969 en 1976 in de Vlaamse huiskamer brachten.

Tot slot zijn in dit nummer drie 'losse' bijdragen opgenomen. Michael White kijkt terug op het afgelopen 'Stijl'-jaar in Nederland en reflecteert over de verwevenheid van de receptie van De Stijl met de recuperatie van de beweging door mode en design. Mieke Rijnders bezocht de nieuwe collectieopstelling van het Van Abbemuseum (Eindhoven) en hekelt de desinteresse van het museum voor de eigen collectie en voor de specificiteit van het individuele kunstwerk. Koen Brams sprak met Denise Geirlandt-Winteroy (1919-2017) over het leven van haar man Karel Geirlandt (1919-1989) tot 1957, toen hij de eerste voorzitter werd van de Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst, en met Hilda Ide over haar vader René Ide (1905-1969), de eerste ondervoorzitter van dezelfde Vereniging.

Het beeld heeft geen plek meer – Dirk Lauwaert vanaf 1970 werd gerealiseerd door Bart Meuleman & Dirk Pültau. Met dank aan Eric de Kuyper, Hans Empereur (STUK), Christine Gruwez, Emile Poppe, Michel Van Beirendonck, Luc Van Poecke, Reinhilde Weyns, en Leen Van Dijck en Jan Robert van het Letterenhuis in Antwerpen.

De methode van het subjectieve

Eerste lezing: de optie van de coherentie

DIRK LAUWAERT

1. Ter Inleiding

Degene die hier spreekt is een amateur en staat erop die plaats te behouden. De schilderkunst – die hij in het bijzonder waardeert – dient hij niet als professioneel, maar gebruikt hij voor zijn onverantwoordelijk genoegen. Amateur zijn is een voorrecht dat verdedigd moet worden. Hij verdedigt dat voorrecht omdat het hem voorkomt dat deze beelden het ideale tegenwicht vormen voor de pure, schaamteloze emotionaliteit die hij kent uit de film. Deze beelden zijn tegelijk zinnelijk en toch domineren ze die zinnelijkheid zonder ze uit te bannen. Hier kijkt hij soeverein – terwijl camerabeelden hem steeds onderwerpen aan hun tirannieke logica.

Deze amateur denkt over kunst niet in termen van actualiteit, maar vooral van repertoire. Zoals een melomaan zijn geliefde partituren heeft, nadenkt over uitvoeringen en steeds hernieuwde versies hoort, zo wil ook deze amateur een levenslang gesprek aangaan met enkele meesters wier oeuvre hem een levensstimulans is. Vindt hij in film vaak gedragsmodellen, in het schilderij treft hem vooral iets als een moreel karakter, een specifieke relatie van materie tot idee.

Essentieel voor deze amateur is de indruk die een beeld op hem maakt. Hij beseft dat hij daarmee automatisch moeilijkheden zoekt met betrekking tot beelden die hun substantie toedekken achter een geglaceerd oppervlak, of achter een strak formalisme. Hij is vermoedelijk toch wel erg sterk het kind van zijn tijd als hij de tastbare factuur van een schilder als een onmiddellijke impuls ervaart van wat iemand te vertellen heeft. Het beeld als drager van een aanwezigheid.

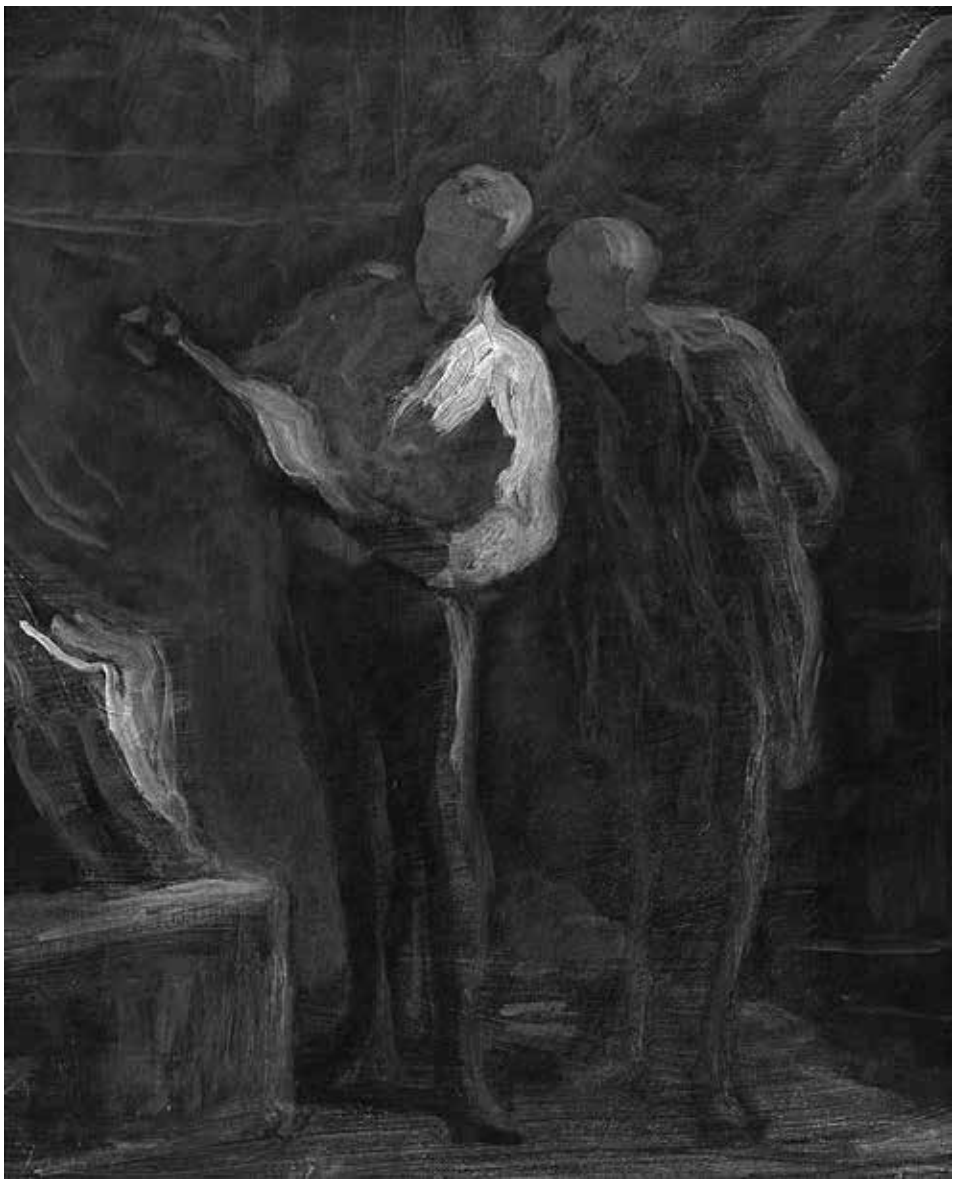
Deze amateur wantrouwt de retoriek van de kunsttheorie. Hem is het verwoorden van een indruk doorslaggevender dan het construeren van een theorie. Het gaat om het werk, om het effect van het werk. Het vraagt enige discipline om aan de verlokkingen van een theorie te weerstaan. Maar een theorie is een hulpmiddel, geen doel en zeker geen vervanging van de ervaring. Theorieën zijn vaak machtsmiddelen in dienst van legitimeringen. Een amateur hoeft zich niet te legitimeren.

2. Het werk van de liefhebber

De liefhebber zit in een groeiproces: hij ontwikkelt zich in de mate dat zijn verhouding tot het geliefde object zich verrijkt en verdiept. Zijn taak is dat groeiproces mogelijk te maken, te bevorderen. Voorwaarde daartoe is de autonomie. Het is de liefhebber die wil groeien. Hij leeft met het voorwerp van zijn bewondering; hij leeft er niet van.

Tegelijk moet de liefhebber verder kunnen: zo niet stokt het gesprek met het bewonderde. Hij moet steeds nieuwe gezichtspunten kunnen ontwikkelen, zichzelf in vraag stellen, het geliefde steeds het laatste woord laten. Hij moet met aandacht naar de intieme reacties luisteren van wat hem getoond en gezegd wordt. Hij heeft nooit de indruk zelf het initiatief te hebben in dit proces, maar integendeel steeds te reageren op de verrassende repliek vanuit het werk zelf.

Om het werk de maximale ruimte te geven waarin het zich kan ontplooien, heeft de liefhebber ook maximale hypotheses. Zo gaat hij ervan uit dat een werk pas zijn aandacht trekt omdat het een samenhang heeft, een eigen coherentie, een vorm van systematiek. Die hypothese zal hij in de loop van zijn overwegingen als een kompas aanhouden. ‘Laten wij doen alsof dit coherent is.’ Hij componeert en speculeert volgens deze gedachte, hij weet zich daarbij lichtelijk lachwekkend, een beetje naïef zelfs. Hem is de gedachte van het chaotische immers niet vreemd, noch de onwaarschijnlijkheid van iedere ordening. Maar de hypothese van de samenhang is de riskante hommage die hij brengt aan het geliefde werk. Die enorme kracht schrijft hij eraan toe. Hij bekijkt dan wat daarvan komt.



Honoré Daumier

Verzamelaars van prenten, ca. 1870, collectie Museum voor Schone Kunsten, Gent

De hypothese van een gesloten samenhang, van een geordende esthetische kosmos, ervaart hij als een woordloze filosofie die als het ware organisch groeide uit het proces der creativiteit. Hij denkt dat tussen ‘bezigheid’ (creatief zijn) en schepping (creatie) het verschil ligt in die naar alle kanten uitdijende coherentie.

3. De achtergrond in de film

Wie beelden en de idee kunst vanuit de film benadert, heeft de kans om een heel andere verhouding tot deze materie te ontwikkelen.

De filmcultuur is een anoniem, eerder een antropologisch dan een zuiver esthetisch gebeuren. Film vertrekt van de wens (de noodzaak) om schaamteloos en zonder concessies populair te zijn. Film vertrekt van de idee dat het leven fundamenteel als emotioneel geleefd wordt. Leven is gevoelsmatig.

Film is een zeer burgerlijk en zeer democratisch voorstel. Het prefereert het melodrama en is tot geen enkel tragisch levensgevoel in staat. De orde der dingen is in het melodramatische bewustzijn niet fataal, hoogstens nu en dan op toevallige en arbitraire wijze verschrikkelijk fout. Als de wereldorde een fout maakt (niet ‘fout’ is!), dan kan ze ook terechtgewezen en gecorrigeerd worden. Het fundament van de melodramatische filmische wereld (het ene sluit het andere in: melodrama is filmisch, het filmische is melodramatisch) is de verbeterbaarheid van de wereld. Werkelijkheid is niet het overweldigende ‘alles’, maar het uiteindelijk overzienbare en kenbare ‘hier’. Het melodrama deelt in het optimisme van de rationele vooruitgang.

Van hieruit bekeken zijn de gedachtespinsels van de moderne kunst snel vrij onwezenlijk. De pretentie naar fundamenteel formalistisch onderzoek in de kunst ligt buiten de intentie van de film, die toegepaste levenskunst wil zijn voor de burger-koning die iedere toeschouwer hier is. Verhaal, beeld, vorm, ideologie vormen hier nog een naadloos geheel dat naïef mag lijken vergeleken met de tortueuze zelfondervraging van de moderne kunsten, maar dat zijn maatschappelijke effectiviteit ten overvloede heeft bewezen.

Vanuit het standpunt van de film is iedere kunst een sociale vorm, een sociale functie. Kunst dient niet alleen het individuele bewustzijn van de amateur, maar verbindt dat bewustzijn met de honderden vezels van het collectieve. Alle grote kunst wil uiteindelijk sociale kunst zijn: in het forum aanwezig, niet alleen in de huiskamer.

De optimistische ambitie van een avant-garde is een ongelukkige versie van het natuurlijke optimisme van de burgerlijke wereld. Terwijl zij denkt deze te overvleugelen, voert de avant-garde niets anders uit dan het burgerlijke programma zelf. Slechts enkelen hebben begrepen dat ieder alternatief voor vooruitgang onherroepelijk de gestalte van verval, pessimisme en mislukking in zich moest dragen: van Manet tot Richter, van Cézanne tot Morandi. Vermoedelijk is een theorie van de mislukking wezenlijk onmogelijk: een mislukking delegitimeert.

4. Een hypothese over de film

De film zelf heeft er lang mee geworsteld hoe ze een esthetische betekenis moest verzoenen met haar sociale functie; avant-garde met populariteit; waarde met industrie; idee met kapitaal; het persoonlijke met het collectieve. De ‘oplossing’ bestond erin het probleem niet te zien, de tegenstelling die onoplosbaar was te omzeilen: laten we uitgaan van de film zoals die werkelijk geproduceerd en in de maatschappij werkelijk geconsumeerd wordt.

Na de oorlog groeide een merkwaardig besef in de filmwereld. Een besef waarvan we de eventuele juistheid of onjuistheid niet zullen overwegen, maar waarvan we wel de merkwaardige constructie willen onderlijnen, namelijk de idee dat:

1. film een wezenlijk onzuivere vorm is
2. film bestaat dankzij een industrie

Dubbele hypothese dus van een onzuivere mengkunst (dat is iets anders dan zeggen dat het een totaalkunst is!) en van een cultuurindustrie. Uiteraard lijken beide hypotheses verband met elkaar te houden, ook al situeren ze zich op een ander vlak. Samen zorgen ze eigenlijk voor een zeer ingrijpende omwenteling (letterlijk!), even ingrijpend als de hypothese ruim honderd jaar eerder van het fotografisch apparaat. Beide voorstellen reorganiseren de hele beeldcultuur (cultuur is werken met beelden!). Beide omwentelingen hadden een fase van materiële introductie, waar pas veel later een mentale conclusie uit getrokken kon worden. Zo zijn de teksten van Bazin en Benjamin elkaars echo op nauwelijks twintig jaar afstand van elkaar. Terwijl Benjamin zeer sterk de apparaatkant der nieuwe beeldvormen onderlijnt, voegt Bazin daar de sociale onzuiverheid aan toe, en Truffaut het te gebruiken gewicht van het industriële apparaat.

Truffaut verdedigt met zijn baanbrekende ‘politique des auteurs’ een merkwaardig want enerzijds (zogenaamd) ouderwets romantisch idee van de kunstenaar-auteur, waar hij nochtans anderzijds een radicaal nieuwe context aan geeft, namelijk die van een industrieel werkterrein. Deze constellatie is heel wat gewaagder dan de vele thesissen over het ‘einde van de auteur’. Hier gaat het om een dubbele kaping: de auteur kaapt de industrie, en omgekeerd kaapt de industrie de auteur. En uiteindelijk is het de toeschouwer die op beide plans winst boekt: hij participeert tegelijk aan een anonieme sociale vorm, maar ook aan een gepersonaliseerde manifestatie. Deze paradoxale positionering van het filmwerk impliceert een even paradoxale positionering van de toeschouwer. Hij wordt in een prikkelende, oncomfortabele, dus alert makende positie geplaatst. Hij kan aandachtiger, veeleisender kijken naar de film en gevoelig zijn voor de eigen reacties daarop.

De hypothese van de systematiek schraagt eigenlijk mijn hele waarneming van beelden: wat is het systeem van Manet? Wat is het systeem van het maniërisme? Van Britse kunst? Van de commerciële prent?

Die latente regel zet het terrein dat overwogen wordt meteen in het sociale veld, in het psychische domein. De regel van de coherentie suggereert geen causale verklaring (verklaringen zijn hier zeer te mijden), maar uitsluitend een homologie. Er is verwantschap, want er is gelijkenis tussen de regel in het domein en de regel in een andere context. De vergelijkbaarheid maakt het voorwerp van overwegingen ook in die termen toegankelijk.

Tegelijk functioneert de latente regel nu ook naar de beschouwer als een bepalend programma. Kijken naar een film (of naar een beeld) is geen neutraal-objectieve waarneming, maar integendeel een geprogrammeerde activiteit. De regel zet de toeschouwer op het adequate spoor. Zonder programmerende regel ziet men niets. Zo leidt de systematiek ons naar de gedachte van een reeks codes, programma’s waarin de beschouwer gezet kan worden en die zich in de loop van de geschiedenis ook steeds wijzigen en vernieuwen. De taak van de amateur bestaat er niet alleen in de werken te zien, maar ook codes te ontcijferen en ze compatibel te leren maken met de tijd van zijn leven en van zijn omgeving.

Juist omdat de beeldende kunsten aan een groot functieverlies lijden, zijn ze weerloos tegen de lokroep van de legitimeringsindustrie bij uitstek die kunsttheorie geworden is. Vaak lijkt het me een gonzend advocatenbureau waar eindeloze en spitsvondige strategieën worden bedacht om de klant maar in zijn gekozen weg te doen volharden en steeds dieper in het moeras van de ‘procedures’ te laten vastlopen. De amateur moet de moed hebben het retorisch geweld het hoofd te bieden en soeverein de gebruikte argumenten te wikken en te wegen.

Tweede lezing: de optie van het detail

1. Ter inleiding

Het verlangen naar de *juiste afstand* tot de dingen. De zelfbestraffende eis om *alles* te willen weten is onmenselijk. Ook in het weten zou de mens selectief, veeleisend, zichzelf beschermend moeten zijn. Helaas heeft de wil om onkritisch alles te weten geen tegengewicht in een anders gerichte zelfbeheersing. Wil ik 'alles' weten? (Ook het onware, ook datgene wat niet ter zake doet, ook datgene wat misleidend is, ook datgene wat maar gedeeltelijk waar is?) De vraag is steeds weer: wat moet ik weten om zinvol met iets te kunnen leven, want het waardevolle leven is het criterium, niet de objectieve waarheid (de waarheid van het object).

Het *alles* is een categorie van de bureaucratie: het is de gedachte van de inventaris (volkstelling, opiniepeiling, inboedelbeschrijving, wereldexpo, databank, encyclopedie, Musée d'Orsay, grootwarenhuis), volgens de structuur van de lijst.

Het *alles* is een aberrante structuur, zoals de vele parodieën ervan (Flaubert, surrealisme) laten zien. Het is de radicale ontkenning van de problematiek van de (juiste) afstand. (Men leze er Benjamin op na en zijn vaststelling dat alles nu dichtbij en toegankelijk gemaakt wordt.)

In plaats van de weg ergens naartoe, komt de ogenblikkelijke toegankelijkheid, de idee van opvraging uit een serie. De dingen moeten beschikbaar zijn. De weg ernaartoe, die de hele kunst is van de juist afstand, moet gecensureerd worden.

Het denken in termen van methode, van objectiviteit is precies de techniek bij uitstek om de weg tot een standaardformule te herleiden. Om *ervaring* te herleiden tot *informatie*. Het is de techniek die ons gelijkheid van behandeling garandeert, eigen aan een bureaucratie. Het is een programma waarin ook alles gecatalogeerd moet worden, vermits er geen criteria van selectie meer getolereerd worden. (Camerabeelden realiseren dat programma van non-selectiviteit op een verbluffende manier.) Vreemd genoeg dus lijkt me de discipline gewettigd waarbij men zich tegen bepaalde uitspraken en vooral tegen bepaalde stijlen van uitspraken verzet; een uiterst moeilijke discipline, vermits de nieuwsgierigheid (het verlangen naar het nieuwe!) een van onze meest funderende karakteristieken is als mens, die in deze eeuw ongehoorde instrumenten heeft gekregen om dat verlangen te bevredigen en te legitimeren.

2. Het detail

Met het detail betreden we een gebied dat tegelijk funderend is voor alle ervaringsvormen (ook die van de kunst), maar waarvan de bewustwording zeer ontluisterend kan zijn. Het detail zou men als de nachtzijde van de coherentie kunnen zien: het detail is steeds onthullend, vaak ontluisterend, vaak storend. Het detail is tegelijk het triviale en het definitieve geheim der dingen. Het is aan de beoefenaar van het detaillerende oog om de kunst te verstaan via het detail hulde te brengen, niet het nihilisme der relativering te voeden. Via het kleine detail kan alles triviaal worden: het is de democratische blik op de dingen.

Het detail is steeds het stofje dat een hypothese van coherentie doorkruist, of de coherentie op een triviale manier bewijst. Het eerste is trouwens minder erg dan het tweede. Immers, in deze materie is 'gelijk' hebben dodelijk. Wie gelijk krijgt, heeft gelijk willen halen, en heeft daarmee een polemische stijl gehanteerd de ware amateur onwaardig. De amateur moet het gelijk van zijn voorkeuren niet 'bewezen' zien. Zijn voorkeuren hebben niet met een gelijk te maken, maar met de levensvatbaarheid ervan, met de kracht die het geeft aan een overtuiging.

Het detail is het paard van Troje dat scepsis en ironie in iedere gedachte boort, om haar met een explosieflading te desintegreren. Het revelerende detail zegt de verborgen waarheid der dingen, klaagt de schijn aan, ontmaskert.

Misschien is er een ander gebruik van het detail mogelijk: een voor ingewijden, voor de verliefden die in het detail de investering van hun verlangen bevestigd zien, verrijkt eerder dan verarmd.

Antoine Watteau

Het uithangbord van de kunsthandelaar Gersaint ('L'Enseigne de Gersaint'), 1720-1721, Schloss Charlottenburg, Berlijn (detail)

3. Het detail in de fotografie

Het detail in camerabeelden heeft een andere betekenis dan het detail in handwerkelijke beelden. Het detail in de fotografie is het 'optisch onbewuste' (Benjamin), is het 'punctum' (Barthes), is de natuurlijke 'readymade' die de fotografie tot de meest natuurlijke bondgenoot van het surrealisme maakt (Sontag).

Het detail is bij uitstek datgene wat de ambitie van alle gecreëerde beelden overstijgt en logenstraft. De makende mens kan niet anders dan een 'kosmos' te scheppen: ordening aan te brengen ('werkelijkheid', *réalité* te creëren, zegt Henri Van Lier). In het fotografische detail daarentegen zien we nu juist de radicaalste logenstraffing van die vormende en ordenende ambitie, namelijk de onvermijdelijke parasitaire hechting van de 'natuurlijke' chaos in het beeld (in wat geen beeld is, maar er wel bedrieglijk goed op lijkt). (Van Lier noemt dit de dimensie bij uitstek der fotografie: 'le réel', 'het werkelijke', datgene wat geen kosmos is).

Het detail in de fotografie is datgene wat niet door het oog bovenop het matglas wordt waargenomen, maar wel door de pellicule wordt vastgelegd: toevallige combinaties van elementen in eenzelfde beeldvlak, minuscule details die aan het oog ontsnappen, fracties uit een beweging die niet zelfstandig gezien kunnen worden, de effecten van licht op het lichtgevoelige dat voor verrassingen zorgt. De fotograaf heeft bij uitstek met het onvoorziene, met het onooglijke (let op het woord: on-oog!) te maken.

Met dit soort detail ontsnapt het fotografische beeld aan zijn maker, aan diens visuele ambities, aan zijn auteurschap. Het beeld wordt dus eigenlijk elders gemaakt, door een andere instantie; als het ware op een blinde wijze. Daardoor is de fotografie ook een blindmakend beeld: in een flits zien we een overweldigende visuele energie waar we nooit greep op krijgen.

4. Het detail en de systematiek

Het detail is het kleine punt, de systematiek is de grote overzichtelijke synthese. Het detail is datgene wat weerbarstig is, het systematische is het resultaat van een ordeningspoging. Het detail is een gegeven (lijkt het gegevene zelf te zijn, daarom is het ook zo dwingend), het systematische is een gedachteconstructie (en is dus bij uitstek retorisch: misschien geloofwaardig, maar daarom ook waar?).

Juist deze polariteit maakt het spel tussen systeem en detail zo boeiend. Het detail is steeds het weerwoord, de repliek van het werk op je gedachtespel: 'maar als je dat zegt, wat doe je dan daarmee?' Zo ontstaat er een beweeglijk spel, dat het onderzoek (het overdenken) verder stuurt.

Tegelijk zijn beide polen ook intiem aan elkaar gekoppeld. Immers, het detail zien we pas wanneer we er een plaats aan kunnen geven binnen het kader van een (systematische) hypothese. Details vallen ons pas op als figuur tegen een achtergrond – dat is bij het waarnemen zo, maar ook bij het overdenken van die waarneming. De hypothese van de systematiek schept dus haar eigen details! Anderzijds zijn die details ook de toetssteen, de ultieme bevestiging van de geformuleerde hypothese. Terwijl ze elkaars tegenpool zijn, blijken ze ook intiem solidair te zijn met elkaar. Iedere hypothese heeft zijn details.

5. Het objectdetail vs. het effectdetail

Om uit de verwarring eigen aan het 'subjectieve' te geraken, kiezen velen voor een objectieve benadering. (Maak bijvoorbeeld een uitputtende inventaris van alle elementen aanwezig in een foto; geef een objectieve beschrijving van het object dat deze print is.)

Maar al heel vlug is een dergelijke benadering verlammend. Hoe moet het immers verder? Is alles verteld wanneer we die beschrijving hebben gemaakt? In zekere zin is inderdaad alles dan verteld. Daarna komt hoogstens het onverifieerbare van een interpretatie, van een evocatie. Daarna en eigenlijk alleen al daardoor gedevalueerd tot spielerei.

De beschrijving van het object deelt het op in objectdetails. Ze staan allemaal op dezelfde voet van belangrijkheid. We hebben geen houvast om bepaalde ervan structurerend voor de ervaring te noemen en andere niet: het zijn allemaal details van het object (en over het object hebben we het, niet over de ervaring ervan). Neem een objectdetail weg en het object verdwijnt.

Maar de ervaring zelf is wel en zelfs bij uitstek structurerend. En niet alle objectieve kenmerken sturen die lectuur. Dat een object bestaat en dat een object betekenis krijgt voor ons zijn twee heel verschillende dingen. Uit alle objectkenmerken kiest de zingeving er enkele uit die *pertinent* genoemd kunnen worden. En het gaat om die in de zingeving effectieve details; ze zijn veel kleiner in aantal, zijn veranderlijk naar smaak, persoon, periode waarin de waarneming plaatsheeft, lijken dus geen definitief houvast te kunnen bieden (subjectief zeggen we dan). Tegelijk zijn ze overdraagbaar, mededeelbaar, blijken ze heel snel geen arbitrair, maar integendeel een heel gestructureerd karakter te hebben.

Het *pertinente* detail is het detail dat de lectuur van het beeld stuurt en bepaalt. (Zo kan de inventaris van de foto daarna herschreven worden als: wat zijn de details die werkelijk belangrijk zijn in het beeld, beschrijf een opeenvolging van de details volgens belangrijkheid enzovoort.)

6. De grammaticaliteit van het beeld

Na verloop van tijd zijn de beelddetails (in fotografie betreffen details zowel de iconografische elementen, alsook techniekeffecten zoals kader, contrast, korrel, scherpte, diepte) zich voor mij gaan schikken in een aantal onderling vrij systematische, want coherente verhoudingen.

Combinaties van kader en beeldinhoud, van licht en kader, van scherpte en kader zijn niet eindeloos, maar verlopen volgens een coherent patroon van mogelijke verbindingen. Grote fotografen en stijlen vinden nieuwe combinaties uit.

Deze combinaties zien er, zeker in het terrein der camerabeelden, uit als vormen van aanspreking. (De plastische beelden zijn niet in de eerste plaats aansprekingsvormen, retorische strategieën, maar slechts in de tweede plaats. Camerabeelden zijn uitsluitend retorisch. Waarom? Omdat ze van de toeschouwer het geloof in het beeld tot fundament hebben. Strategie van de waarheid, niet van de verbeelding. Strategie van de verbeelding in dienst van de overtuiging – zie de reclame.)

Vormen van aanspreking: dus positionering van de spreker en van een toehoorder ten opzichte van elkaar. Zo is er een kadervorm, lichtvorm, scherptevorm die men beschrijvendepisch zou kunnen noemen: het grootste deel van de negentiende-eeuwse fotografie, maar ook Atget, Evans, de Zakelijkheid en de terugkeer daarvan in de Düsseldorfse fotografieschool. Deze fotografie zegt: 'daar', 'ooit' (niet: 'nu', noch 'toen'), 'het'. Neutrale, egale, frontale beeldvorm.

Daartegenover staat de fotografie die zegt: 'hier', 'nu, 'ik' (en dus 'jij' tegen de kijker). Het is fotografie die expressief, maar ook imperatief is: fotografie van de aanklacht, de beschuldiging, de zelfbeschuldiging van de kijker, de hysterie, het masochisme. Het is fotografie van de biecht en de bekentenis, dus een fotografie die een autoriteit schept en erkent waaraan schuld bekend kan worden. Het is het wezen van de reportagefotografie om zich in dat register te bewegen, maar uiteraard ook het domein van haar absolute antipode, de reclamefotografie.

Deze lectuurprogramma's worden eigenlijk vooral via de technische effecten gestuurd: een haarscherp, perfect uitgelicht beeld bevordert niet de imperatieve overtuigingskracht ervan (in de reportagevorm).

7. Het ensceneringseffect in de fotografie

Eerste punt: de fotografie is gekoppeld (van nature uit, lijkt wel) aan werkelijkheid, aan het vermogen betrouwbaar te getuigen. De film (nochtans ook camerabeelden) is gekoppeld aan fictie, enscenering, verbeelding. Vraag: waarom is dat zo? Wat betekent dat? Wat doen wij daarmee? Zijn daar verschuivingen in?

Tweede punt: de fotografie heeft (te goeder trouw) gebruikgemaakt van haar mogelijkheden om de objectiviteit van haar getuigenissen te versterken. Die versterking had te maken met de leesbaarheid, toegankelijkheid, duidelijkheid van het beeld. Aan het gegeven zelf werd niet geraakt (zei men), maar in functie van het beeldresultaat werd licht toegevoegd, werden aanwijzingen gegeven aan de personages, werd het juiste ogenblik voorbereid. Retorische strategie waar niemand erg in had, oog voor had, onder meer omdat het beeldresultaat zo bevredigend was. Maar later welt, door ogen die andere, minder gemanipuleerde beelden hebben leren zien en waarderen, de manipulatie steeds duidelijker op. De beelden worden magistrale trucjes waarmee de naïeve fotokijker in een geloof werd geïnstalleerd ten aanzien van iets dat dit vertrouwen niet verdiende.

Derde punt: fotografen hebben nu de neiging dat toegevoegde, dat geënsceneerde nadrukkelijk in hun beeld te leggen, juist om het beeld daardoor op een ironisch averechtse manier geloofwaardigheid te verlenen. Beeld met dubbele bodem, dat meteen de ingreep verraadt. Merkwaardig genoeg doet dit niets af aan de effectiviteit van het beeld in de overtuigingsstrategie. Het werkt dus niet via verborgen verleiders, maar als verleiding die wellicht nooit verborgen is.

8. De erotiek en het detail

De detaillering is homoloog aan het mechanisme van de erotiek: ook daar is fragmentering essentieel. Daarrond hebben de mechanismen van de condensatie, verschuiving en verwisseling hun plaats. De detaillering heeft een exalterend effect: hier ontsluit zich een geheim, maar ook de bevoorrechte positie van degene die detailleert en aan wie het geheim zich ontsluit.

Tegenover deze tendens, denk ik, moet steeds weer de correctie van het overzichtelijke, systematische geplaatst worden. Tegenover het verlies in het exclusieve detail, de heroriëntatie in een globalere coherentie.

Het detail brengt ons dichtbij het werk, maar juist daardoor eigenlijk ook heel ver weg ervan. Het detail is zo dichtbij dat de symbiose meteen omslaat in ontnuchterende objectivering.

Deze spanning zien we eigenlijk ook in de filmgrammatica: ook daar evolueert men van nabij-opname naar overzichtsbeeld. Slechts enkele zeer groten slagen erin het zonder de nabij-opname te doen, of de nabij-opname voor iets radicaal anders te gebruiken. De filmgrammatica kan op die manier even een beeldspraak zijn voor een intellectuele grammatica, van onderzoek en reflectie.

Derde lezing: de optie van de oppositie

1. Ter inleiding

'Raisonner ses sentiments et les décrire', zo omschreef François Truffaut, een meesterlijk criticus, ooit zijn taak.

Als eerste onthoud ik dat 'raison' en 'sentiments' in elkaars onmiddellijke buurt staan: tegenstelling, ja, maar niet uitsluiting. Men moet geen keuze maken voor het een of het ander, integendeel, men moet beide in een verhouding plaatsen.

Het tweede wat me opvalt, is dat 'sentiments' het voorwerp is van een activiteit (de werkwoordvorm van 'raison'). Het is de rede die inwerkt op de gevoelens, op de indrukken, de gewaarwordingen, de ervaring. Deze laatste is er dus eerst, is primair, is essentieel. Niet datgene wat genegeerd, maar integendeel datgene wat bewerkt moet worden. Wat in zekere zin nog onaf is.

Tot het afwerken van die 'sentiments' behoort zeker de beschrijving. Dat betekent het zo aandachtig mogelijk zijn voor wat je indruk, ervaring, gewaarwording is. Dat is immers het enige kapitaal waarmee we aan het werk kunnen. Zonder 'ervaring' bestaat niets – of het bestaat hoogstens als informatie of als sensatie (een te weinig of een teveel aan ervaring). Zonder ervaring hebben we een bureaucratische verhouding tot de dingen. Ervaring moet geformuleerd worden en dat is behoorlijk moeilijk, omdat ze gereduceerd, gecensureerd wordt, steeds herleid tot het bekende, het vertrouwde. Ervaring is immers een vorm van prikkeling, van excitatie: ze brengt beweging en onrust. Het is zeker niet onjuist te zeggen dat de mens streeft naar het opheffen van die prikkels, het recupereren ervan in een staat van luie passiviteit.

De taak van de beschrijving maakt de volgende stap pas mogelijk: het 'raisonner', waarin ik zowel *beredeneren* als *tot redelijkheid brengen* hoor. Maakt de beschrijving expliciet, de redenering maakt mededeelbaar (in de eerste plaats aan jezelf).

2. De tegenstelling

Er is een derde mechanisme dat heel snel mijn reflectie stuurt en stuwt, en dat is het *vergelijken.* Ik zet het een naast het ander en probeer het een door het ander beter te begrijpen. De vergelijking doet zich nochtans voor binnen een kader. Er is een stramien waarlangs de vergelijkende arbeid gestuurd wordt. De vergelijking kan, maar moet niet lopen langs het vergelijkbare (omdat het uit dezelfde cultuursfeer komt, bijvoorbeeld). Nee, ook het op het eerste gezicht onvergelijkbare wordt vergeleken. Wars van tijd, plaats, techniek, medium, ambitie worden vergelijkingen geactiveerd op grond van een gekozen aspect.

Men herinnere zich in dat verband de idee van een *categorie*, uit de eerste lezing. Wel, zo'n 'aspect' is een categorie voor ons. Een categorie bestaat op grond van een polariteit, van een positief/negatief, aanwezigheid/afwezigheid, gemarkeerd/niet-gemarkeerd. Licht, bijvoorbeeld, 'bestaat' pas voor ons binnen een oppositie: aanwezig vs. afwezig licht, licht vs. schaduw, diffuus vs. gericht licht, dramatiserend vs. neutraal licht enzovoort. Die tegenstellingen maken de categorie 'licht'. De categorie steunt op de polariteit van twee tegengestelden.

In die polariteit van tegengestelden worden eigenlijk twee verschillende dingen gezegd: enerzijds dat beide polen niet met elkaar samenvallen, anderzijds dat beide polen wel degelijk met elkaar verbonden zijn, anders zouden ze geen tegenstelling kunnen vormen. In een categorie zijn tegenstelling en verwantschap mooi tegen elkaar uitgebalanceerd: ze bevinden zich als het ware op hetzelfde vlak, maar niet op dezelfde plaats in dat vlak. Deze idee laat je bij het denken veel bewegingsvrijheid. Enerzijds kan je dingen heel scherp tegenover elkaar zetten, anderzijds poneer je ook steeds een onderliggende eenheid.

3. De keuze van de categorie

Een belangrijke consequentie van deze redeneerwijze is dat je het werkstuk dat je overdenkt niet meer als een totaliteit, maar vanuit een deelaspect bekijkt. Het is steeds goed tegen de totaliteitsgedachte een aspectgedachte te plaatsen en omgekeerd om ieder eng 'aspectueel' denken te compenseren door een totaliteitsidee.

Laten we trouwens het thema 'oppositie' plaatsen tegenover de twee eerder besproken thema's. Zowel systematiek als detail (zij het ieder op een heel andere wijze) werken concentrerend, centripetaal. Het thema 'oppositie' werkt als een magneet die materiaal aantrekt, die het terrein via de tegenoverstellende vergelijking doet uitdeinen. Tegelijk gaat door het denken in categorieën de opdeling van het werk in deelaspecten verder. Maar het anarchistische detail wordt via het principe van de categorie hanteerbaar. Niet ieder detail natuurlijk, verre van. Want een aspect dat we in een categorie menen te kunnen plaatsen, moet een grote werkzaamheid hebben in het tot stand brengen van de structuur en de betekenis van het werk. Zo zien we meteen dat er details zijn die grillig blijven en andere die onderdeel worden van een systematiek. Door zo'n gestuurde vergelijkingsoefening gaat het werk in je aandachtsveld zweven, associaties suggereren die buiten de vaste banen liggen van onze algemeen geldende, zelden geobjectiveerde klassen en types: beelden vs. geschreven tekst, hoge vs. lage cultuur. Onverwachte dwarsverbindingen worden mogelijk, waarvan je het aberrante en impertinente meteen inziet, maar wat je, goed gehanteerd, perfect in evenwicht kunt houden. (In zo'n redeneerwijze ligt natuurlijk de bron van postmoderne associaties die hun relevant lijkende associatieve verbindingen niet meer terugkoppelen naar een aantal pertinentievragen.) Geen willekeurige keuze van categorieën, maar een keuze die aan andere principes van benadering gekoppeld kan worden: historische, stilistische, maar in de eerste plaats die van de eenheid van het werkstuk zelf.

Het denken in termen van zulke tegenstellingen laat je toe als het ware binoculair te kijken: je krijgt een reliëfvisie op het voorwerp; het laat zich door zijn antipode belichten.

4. Tegenstelling vs. nuance

Vaak is er heftig verzet tegen de scherp geformuleerde tegenstelling: ze zou de nuance en de subtiliteit van het werkstuk geweld aandoen. Uiteraard, maar dat geweld is dan ook de bedoeling. Het is vaak alleen maar op die manier dat de subtiele eigenheid van een bepaalde vorm echt benoemd kan worden. Voor nuance en subtiliteit staan we doorgaans immers sprakeloos. Leg naast de onuitputtelijke lichtvariaties die we waarnemen maar eens het vocabularium waarover we beschikken. Niet verwonderlijk dat het nuance-denken de taal probeert te omzeilen. Hier kiezen we ervoor de taal juist te gebruiken volgens haar eigen beperkingen. Laten we de *nuances* herschrijven als *complex*: een stapeling van steeds preciezer omschreven opposities en categorieën. Het instrument blijft het botte mes van de forse (binaire) tegenstelling, maar ze wordt op steeds kleiner materiaal toegepast. Vertrekkende van een grove eerste tegenstelling kan men langzaam opklimmen naar verdere opposities die subtieler zijn, omdat ze over een kleiner gebied van tegenstelling gaan, dus niet omdat de tegenstelling minder afgelijnd zou zijn.

Uiteraard heeft zo'n benadering iets grofs. We werken niet meer met het fijne penseel, maar met de spatel. Er gaat natuurlijk een grote uitdaging van uit om met een grof instrument subtiele effecten te bekomen. Heimelijk zit er natuurlijk ook de ambitie in om het grove te verleiden en te dwingen tot zo niet het genuanceerde, dan toch het complexe. Het lijkt me trouwens dat de nuance een domein is dat niet meer werkt, nu. (Blijft de verontrustende vraag of op die manier uiteindelijk niet de laatste resten van het genuanceerde worden weggemaaid: pervers effect van goede intenties.)

Na het rebelse detail is de weg van de vergelijking (niet op zoek naar gelijkenis, maar juist naar het verschil) een nieuwe poging om systematiek te leggen in het werk, in je benadering van het werk, in de weg naar het werk die je aan anderen aanbiedt. Het herinnert eraan dat beelden vooral uit andere beelden voortkomen (als reactie erop, als oppositie ertegen), dat het ook zo voor iedere toeschouwer werkt en dat hij dat best bewust en actief kan gaan exploiteren.

Hoe gewaagder de vergelijkingen, hoe intenser ook de vraag wordt naar de verschillen, naar de andersoortigheid van de werken. Door een foto naast een schilderij te plaatsen in verband met de categorie licht, gaan voor de aandachtige kijker ook heel snel de diepgaande verschillen tussen beide beeldvormen zichtbaar worden. Hij gaat die verschillen van beeldvorm of van stijl dan ook kunnen beschrijven in termen van de gekozen categorie. Het wezen van het fotografische gaat hij kunnen herschrijven in termen van de gekozen categorie.

5. Het licht als categorie

De meeste beelden hebben geen licht. Alles is er wel zichtbaar, maar zonder lichtbron, lichtinval, schaduw. Het licht is er als water in een aquarium: het omgeeft alles, maar maakt zichzelf niet zichtbaar. Het vraagt een sprong van mentale aard om het middel van de waarneming zelf te objectiveren. Om van het tonende licht een getoond licht te maken.

Slechts enkele periodes van de (westerse) beeldkunst hebben licht. Licht dat in het beeld zichtbaar is gemaakt, als een gekarakteriseerd fenomeen: in een ruimte (lichtrichting), en tijd (welk ogenblik), in soort (lichtbron) en intensiteit. Dat licht in een beeld aan de orde stellen, is voor ons een zeer natuurlijk lijkende optie, maar ze is zeer zeldzaam. Ze is vooral iets dat beelden in een zeer specifieke richting duwt; iets dat eigenlijk het wezen der beelden wijzigt, er een ander soort toeschouwer bij veronderstelt. Wat men doet met het licht, maakt zeer fundamentele opties zichtbaar: over het beeld, over de waarneming, over de toeschouwer, over de werkelijkheid, over de strategie van de waarheid die men aanhangt.

Het licht maakt het beeld, de toeschouwer, de impliciete kennistheorie die hij aanhangt aards. Het licht plaatst alles in een horizontaliteit. De afwezigheid van het licht bevordert abstractie, symbolisering, een verticale relatie tussen beeld en betekenis, een verticale hiërarchie tussen schijn en reëel. Het is niet toevallig dat in de metafoor van de grot het beeldvormende licht zo sterk aanwezig is en dat eenmaal buiten de grot het licht overweldigend en daardoor blindmakend is. Te veel licht wordt afwezig licht. Iets daarvan zien we terug bij de grote spirituele avant-garde, bijvoorbeeld bij Malevitsj, Mondriaan, Rothko, Newman, maar ook vaak in het symbolisme.

De eerste oppositie binnen de categorie licht is die van haar aan- of afwezigheid. De tweede oppositie die we hier willen uitwerken betreft, binnen het aanwezige licht, de tegenstelling tussen dramatiserend en neutraliserend.

6. Het licht als dramatisch personage of als neutraal milieu

Het licht is een zeer belangrijke factor van vertellende (eerder dan ritualiserende, symboliserende) schilderkunst. Het makkelijkste voorbeeld van deze idee is het caravaggisme. Maar in de achttiende eeuw (ik denk aan bijvoorbeeld *Le Verrou* van Fragonard) en in de negentiende eeuw (ik denk aan het merendeel van de academische schilders) is het licht cruciaal voor vertellende beelden, zoals het cruciaal blijft in vertellende gravures, houtsneden, boekillustraties (ik denk aan Doré). Opmerkelijk is dat door het licht ook de landschappen moeiteloos gedramatiseerd kunnen worden (in de fotografie is het picturalisme daar een sterk voorbeeld van).

Het licht kan echter ook a-dramatisch worden gebruikt. Het duidelijkste voorbeeld daarvan is natuurlijk het impressionisme, waar zoveel draait om de plaats, de rol die men aan het licht zal geven in de strategie van het beeld. Het resultaat is beschrijvend in plaats van dramatisch. Het licht is een onverschillig personage in het beeld: aanwezig, maar onberoerd. Het kiest namelijk niets uit, maakt niets belangrijk, maakt geen verbanden (zoals bijvoorbeeld Poussin geregeld doet). De schilder weigert te ensceneren, hij observeert.

Is het lichtloze beeld het eenvoudigst (nu ja, eenvoudig), dan is het beeld met een neutraal licht het meest verwarrend. Het dramatiserende licht verstoort de presentatie van de figuren door zijn eigen logica, maar helpt anderzijds met zijn middelen orde te brengen (zij het dan toch een heel nieuwe orde). Dit dramatiserende licht verstoort de (intellectuele) leesbaarheid van het beeld (denk maar aan stripverhalen, waar licht zelden voorkomt). Licht stuurt het beeld in een nieuwe richting, geeft aan het beeld een andere wending, maakt het in zekere zin ingewikkelder.

Het beeld met licht erin lijkt 'realistisch', maar ik denk dat we ons daar een beetje door het woord laten misleiden. Het licht maakt het beeld niet zozeer realistisch, maar geeft er bijna onvermijdelijk een ruimtelijke eenheid aan. Gewoon omdat je het licht moet schilderen als een baan doorheen de ruimte, moet die ruimte een eenheidskarakter hebben. De consequentie van die eenheid is een vorm van theatraliteit, eerder dan van realisme. Caravaggio wordt vaak als realistisch beschreven, maar is hij niet in de eerste plaats scenisch-theatraal?

Deze laatste opmerking brengt me bij een volgende gedachte in verband met de specifieke *lichtruimte* die hier ontstaat, met haar optische dwang die ze het beeld oplegt. Die dwang legt ze ook aan de toeschouwer op. Heel deze lichtdramaturgie is er in de eerste plaats om via het licht de ruimte te vormen, te bepalen, eigenlijk te scheppen (het is een andere soort ruimte!), en via de lichtruimte de toeschouwer een nieuwe plaats te geven, dwingend en gedetermineerd, maar in een horizontale uitwisseling, eerder dan een verticale.

Een vergelijking van het licht in het manierisme (waar ik in eerste instantie geneigd ben te zeggen dat het ontbreekt) met dat in de vroegbarok, is verhelderend. Het manierisme is geen theatrale, maar een intellectuele onderneming, waar de ervaring afstandelijk en niet direct verloopt, waar het spel domineert op de waarschijnlijkheid. Met het licht wordt (via het Nederlandse zeventiende-eeuwse realisme en via de Franse academie) een waarschijnlijkheidseis ingevoerd, als centraal punt van de hele verdere kunstontwikkeling.

Het is boeiend om te zien hoe in de negentiende eeuw het licht als thema terugkeert, een verdere ontwikkeling krijgt, maar ook op een heel ander vlak wordt ingezet. Het licht in de zeventiende eeuw is dramatiserend: het kiest, hiërarchiseert, verduidelijkt. (Nog eens, het zogenaamde realistische karakter van dit licht is zeer retorisch!) Het licht in de negentiende eeuw is een licht in een landschap (niet op een scène); daar heeft het geen ordenende, accentuerende rol (zoals in de sublieme landschappen), maar integendeel een averechtse, want willekeurige rol. Het licht raakt aan, zonder datgene wat het aanraakt te kiezen, te willen accentueren: het is hier onverschillig voor het zichtbaar gemaakte spektakel. Dit licht breekt het motief, het tafereel, het landschap in willekeurige brokstukken uiteen (als een schaal die stukgevallen is), in plaats van het tot een eenheid te maken. Deze verschuiving zegt iets over onze verwachtingen ten aanzien van beelden en onze inschattingen van beelden en hun rol. Wat in zulke beelden wordt ingeschreven, is een visie op de plaats van de mens in de wereld (niet geworteld, toevallig, uiteindelijk zinloos), maar het zegt ook iets over de draagwijdte die men nog aan het beeld toekent: het vertelt en organiseert geen betekenis meer, maar beschrijft een fenomeen; het structureert niet meer, maar komt aan de kant van de energie te staan, van de materie, van het object. Het is verbonden met die specifiek moderne ambitie van het neutrale als stijl (*Le degré zéro* van Barthes; de stijlambitie van Flaubert).

Het dramatiserende licht van de vroegbarok is solidair met het uitgebeelde culminatiepunt waarop een verhaal in een actie gesynthetiseerd wordt. Het licht van het negentiende-eeuwse realisme is juist niet meer solidair, laat daardoor (en dat is een interessante conclusie) ook niet meer toe een scène, een tafereel, een incident uit te beelden. (Men denke maar aan de vertellende, moraliserende, sentimentele Van Gogh, hoe hij dat in de nieuwe beeldtaal juist allemaal niet meer kan zijn, en hoe in die worsteling het licht bij hem verdwijnt in materie, zoals bij Gauguin.)

Vierde lezing: de optie van de inbedding

1. Ter inleiding: de ervaring

In de opbouw van mijn gedachtegang tijdens de lezingencyclus heeft het begrip ervaring een belangrijke rol gespeeld, ook al was het niet de opzet van de cyclus. Steeds weer benadrukte ik dat een levende relatie met het werk bepalend is voor het omgaan met beelden. Waarom ervaring? Wat is ervaring? Dat werd me geregeld gevraagd. Laat ik proberen mijn argumenten te geven om op dat vanzelfsprekende zoveel nadruk te leggen.

Mijn zorg om de ervaring van het werk komt voort uit de reële praktijksituaties.

Een eerste vertrekpunt voor mijn zorg ligt in de wereld van de film en de fotografie, waar de ervaring specifieke problemen stelt.

Zo was het nog niet zo lang geleden niet ongewoon in de filmbranche dat historici over films schreven en doceerden die ze niet gezien hadden. Ze maakten daarvan geen enkel probleem. De besproken film bestond voor hen als titel, lengte en onderwerp; niet als filmprojectie, niet als filmspektakel. Filmgeschiedenissen werden geschreven op basis van secundaire bronnen – dat was in mijn aanvangsjaren geen zeldzaamheid.

Bij het overdenken van deze situatie blijken zich echter meteen supplementaire problemen te stellen. Volstaat het een film te zien? Kan je bijvoorbeeld een studie ondernemen van films die je niet (meer) begrijpt, die je als toeschouwer onverschillig laten? Dat is zeer twijfelachtig. (Omgekeerd: kan je een geschiedenis schrijven van films waar je je sterk mee hebt geïdentificeerd?) Want wat kun je over een film zeggen die niet voor jou 'gewerkt' heeft? Als je niet ervaren hebt wat een film aan emoties en betekenissen moet bewerken, kan je ook de constructie van het bedoelde effect niet analyseren. Als je geen echte toeschouwer bent geweest, kun je niets juist zeggen over de erin uitgebrachte thema's, noch over de speelstijl en de opbouw van de film. Je kunt hoogstens als niet-toeschouwer misplaatste opmerkingen maken. Veel formalistische beschrijvingen zijn er om dat probleem zo te kunnen omzeilen. Maar overdenken we een object in de wereld, of een verschijnsel dat betekenis heeft voor de mens? Moeten we ons niet afvragen welke die betekenis is en hoe ze tot stand komt?

In verband met film en fotografie (met camerabeelden, met registratie- en reproductietechnieken) stelt zich bij het 'zien' nog een supplementair probleem. Hoe stellen we ons op tegenover de verschillende presentatievormen van dit materiaal? 'Zien' we een foto nog als hij wordt uitvergroot via een diaprojectie? 'Zien' we een film nog op het televisiescherm, met de afstandsbediening bij de hand? 'Zien' we een foto die verschuift van een autonoom statuut naar de publiciteit? De kern van de technologie van beeld en klank draait juist rond het intense gebruik van de mogelijkheid tot controle, rond de snelle toegankelijkheid van het materiaal. Vergeten we hierbij evenwel niet dat deze technologie steunt op het kopiëren, en dat bij iedere kopie 'informatieverlies' optreedt; hoeveel beeldoppervlak en beeldkwaliteit gaat er bij deze bewerkingen en verschuivingen niet verloren! Niet alleen de omgeving van het beeld verandert, ook de substantie van het beeld wordt aangetast.

We moeten deze vaststelling evenwel nog radicaliseren: de voorgaande vragen suggereren dat er een 'juiste' manier zou zijn om met deze materialen als toeschouwer om te gaan. Maar tot het wezen zelf van de registratie- en reproductietechnieken behoort hun recyclageproject. Juist door de verplaatsbaarheid en de aanpasbaarheid hebben foto's (bijvoorbeeld) een veel langer leven dan hun oorspronkelijk leek toegewezen. Wij kunnen nog een stap verder gaan: in de recyclage zien we dat het 'oorspronkelijke' beeld juist de grondstof wordt voor geheel nieuwe, uiteindelijk scheppende herinterpretaties. Recyclage is het domein van 'creativiteit' bij uitstek.

Vermits het onmogelijk is over een 'originele' foto te spreken, vermits het ontbreken van het originele beeld wezenlijk is voor deze technologieën, duikt heel snel de verleiding op om met deze vaststelling ook het probleem als geliquideerd te beschouwen.

André Malraux en het Musée imaginaire, 1947

Vermits er geen originele versie bestaat, lijkt laksheid op dit vlak niet alleen aanvaardbaar, maar ook legitiem, en zelfs een aanbeveling. Bekommernis om het originele project (projectie, kopie, afdruk enzovoort) wordt tot een mythe verklaard (en Benjamin geeft daar als eerste zeer stevige argumenten voor), ook in de beeldvormen waar het exemplaar uniek is, waar een origineel bestaat. Een imaginair, mentaal museum van afbeeldingen zonder fysieke ervaring vervangt zo het reële. Het is de voorafspiegeling van de virtuele werkelijkheden van vandaag. Ik denk integendeel dat de veeleisendheid wat het oorspronkelijke werkstuk en de oorspronkelijk bedoelde vertoningen betreft een essentieel onderdeel is van het bewustzijn van de recycleerbaarheid. Juist omdat we weten dat er van vele verschijnselen geen maatgevend origineel bestaat, is het belangrijk de gebruiksgeschiedenis ervan zeer goed te kennen en daarbij te beginnen bij de aanvangssituatie die aanleiding gaf tot het eerste verschijnen van het beeld.

Ervaring is voor mij dus een na te streven ideaal, eerder dan een makkelijk te bereiken ontmoeting: het gaat me om een volwaardige aanwezigheid bij het originele beeld als uiteindelijk enige maatstaf en absolute voorwaarde voor een correcte basis van analyse en commentaar. Zonder deze ervaring geen kennis! Men moet in de omgeving van het werk verkeren: een kopie is geen omgeving! Kritiek op dit standpunt is uiteraard een cruciaal element van het postmodern bewustzijn, gekenmerkt door de wijsgerige weigering van een origineel referentiepunt.

Ten tweede heeft mijn klemtoon op ervaring te maken met een fenomenologisch uitgangspunt. Waarneming is geen objectieve registratie, maar een interpretatieve verstrengeling van het bewustzijn en haar object. Tegen de triomf in van het objectieve hou ik vast aan het uiteindelijke overwicht van het structurerende bewustzijn. 'The eye is part of the mind.'

Naast de gedachte van een verstrengeling is er een tweede gedachte mogelijk, die daarmee niet gelijk is, maar ze aanvult, namelijk de kantiaanse idee dat het mentale categorieën aanreikt die het kenbare produceren. Heel de, nochtans zeer formaliserende, semiotiek steunt op die hypothese, is een kleinkind van het kantiaanse denken.

Voor mij is de ervaring de enige mogelijke context van ware kennis. Ervaring is een specifieke gerichtheid van het subject op het object, waarin onder meer de polariteit van het aspect en van de geponeerde totaliteit als horizon bepalend zijn voor het aspect. Die polariteit maakt juist het historisch-evoluerende karakter mogelijk van de omgang met het beeld; maakt juist een biografie met het beeld mogelijk.

Benjamin maakt als eerste attent op de radicaal gewijzigde ervaringsmodus van de moderniteit. Een van de door hem genoteerde aspecten is het losmaken van het beeld uit zijn context via reproductie (detaillering, miniaturisering, verspreidbaarheid enzovoort). Het beeld heeft geen eigen plek meer. Die plek is essentieel voor iedere volledige ervaring. Zonder plek die de materiële en mentale grondslag is van de beeldervaring veranderen de spelregels van de ervaring op een zeer ingrijpende manier.

Triomf van de expositie als basis voor de beeldervaring. Expositie als pornografische verbeelding over de 'al-zichtbaarheid' van het beeld.

Een belangrijke handlanger in de objectivering van het beeld is de theoretische beeldanalyse gebleken. Die speelt heel vaak een verduisterende rol, ten nadele van de ervaarbaarheid. Ook al wordt het object door de analyse juist van zeer dichtbij bestudeerd, het blijkt daar uiteindelijk toch in te verdwijnen. Analyse is immers (in film zelfs letterlijk): manipulatie. Het object dat men analyseert en het object dat men zou kunnen ervaren zijn niet meer dezelfde. Met name de semiotiek is daar vrij expliciet over: het object van de ervaring moet voorafgaandelijk omgebouwd worden tot analyseerbaar object. Gevaren duiken op wanneer men geen onderscheid weet te maken tussen het ervaringsgegeven en het analyseobject. Maar al te vaak vervangt het analyseobject het ervaringsobject.

Daarom dat analyses geen beginpunt zouden mogen zijn, maar pas ondernomen zouden mogen worden nadat de ervaringsmodus zich in alle sterkte heeft geïnstalleerd. Opnieuw is het postmodernisme een ongewenste consequentie van het niet respecteren van de prioriteit van de ervaring van het object.

Ten slotte: ervaring past bij mij in een levensopvatting ook ten aanzien van mijn werk en mijn functie. Ervaring is de grondstof van een biografie. Het is datgene wat vorming, bildung mogelijk maakt. Het mensenleven is geen depot van (culturele) informatie. Informatie zet nooit aan het denken, is dus ballast. Uitsluitend ervaring is in staat aan het denken te zetten. Waarneming kan blijkbaar heel snel aan 'informatie' gekoppeld worden. Het is belangrijk haar met ervaring verbonden te houden.

2. De inbedding: het dispositief

De eerste en meest fundamentele inbedding is die van de ervaring, zoveel is duidelijk. Er zijn ook enkele methodische inbeddingen die in mijn werkwijze heel belangrijk zijn.

Zo wordt mijn reflectie over beelden sinds vele jaren steeds nadrukkelijker gestuurd door het idee van een dispositief. Eigenlijk is het een grammaticale idee. Ik ben vlug geneigd bij wijze van hypothese enkele elementen in bepaalde verhoudingen tot elkaar samen te brengen. Uiteraard ben ik daartoe verleid door het vrij evidente dispositief van de camera. Maar ook een theaterzaal, een fresco, ook een boekillustratie ben ik als gevolg daarvan gaan bekijken in termen van een dispositief. In de beschrijving van een werk als een dispositief heeft er een boeiende abstrahering en veralgemening plaats. Vermits ik de dingen grammaticaal bekijk, onttrekken ze zich in deze benadering aan de eigenheid, wisselvalligheid van stijl, persoonlijkheid, geschiedenis, mijn eigen ervaringsnuances. Ik maak van het werkstuk een radiografie, ontdek er iets in als een geraamte.

Dit dispositief is (gezien zijn oorsprong in de cameragedachte) een regel van de beschouwer. Het dispositief is de grammaticale mogelijkheidsvoorwaarde van een bepaalde ervaring. Het is de grammatica van het toeschouwerseffect. Het dispositief is de manipulatie die het werk aan de beschouwer oplegt om tot een ervaring van het werk te komen.

Zo leidt het dispositief heel snel tot een beschrijving van beeldcategorieën; ook dat is een ahistorische benadering van het beeld. Dat ahistorische laat associaties, verbindingen toe op basis van grammaticale overeenkomsten, die haaks kunnen staan op de normale chronologische lectuur. Middel bij uitstek dus om de verlamming die het historisch model ons zo vaak oplegt te doorbreken.

Vermits het dispositief sterk aan een beschouwer is gekoppeld en eigenlijk de grammaticale vorm is van zijn ervaring, is het mogelijk en wenselijk aan deze gedachte ook een psychologische dimensie te geven. Opnieuw is het de psychoanalyse van het camerabeeld en het cameradispositief die voor mij zeer verhelderend en inspirerend is.

3. De inbedding: de socio-historische context

Gewapend met de geformaliseerde intuïties van het dispositief, betrek ik daarna de historische context in mijn interpretatie.

Uitgangspunt is de gedachte dat een dispositief een regel is die door iedere periode op zijn manier wordt toegepast of eventueel wordt verworpen en vervangen. Het dispositief dat we formeel kunnen abstraheren als a priori, is uiteindelijk toch maar het product van historisch gelokaliseerde creativiteit.

Zo komt de geschiedenis van het beeld eruit te zien als een opeenvolging van dispositieven. Iedere periode heeft zijn funderende problematiek van het beelddispositief (van de beschouwer dus!). Mij heeft bijvoorbeeld steeds de beeldproblematiek van de negentiende eeuw gefascineerd, tussen panorama en camera, tussen illustratie en anti-illustratie, tussen observatie en spiritualisering. Zelden waren zoveel concurrerende beeldopvattingen samen in omloop.

Zo krijgen we in de historische beschrijving van een dispositief een dubbel effect: het dispositief is een ahistorische lectuur waarin de nochtans formele beschrijving is gekoppeld aan de plaats en de positie van de ervaring. Tegelijk wordt dat dispositief toch ook historisch gelokaliseerd als de grammatica van een tijd en voor een tijd. Zo zijn er visuele projecten (paradigma's, zo men wil) eigen aan een bepaalde periode. Ze leiden tot bepaalde beeldtypes, beeldcategorieën.

4. De inbedding: een filosofische

Als derde strategie van inbedding staat bij mij steeds de vraag naar het 'wezen' van een beeldvorm. Geen beschrijving van een foto, film of schilderij zonder op de voorgrond de ultieme vraag naar het wezen van het beeld en van het kijken naar het beeld.

Het wezen van het beeld is niet te benoemen buiten die dubbele werking van het beeld dat zich toont en dat de kijker capteert, stuurt, manipuleert. Het wezen laat zich niet beschrijven via een objectivering, maar uitsluitend in de verstrengeling van dat tonen en kijken, van dat zichtbaar maken en zien.

Het wezen van het beeld is niet los te denken van de temporele ontwikkeling, van de geschiedenis van de beeldvorm. Het is in de loop van die geschiedenis dat het wezen van het beeld (van een specifieke vorm van het beeld) zich langzaam openbaart. Zowel in zijn constructieve als in zijn perverse mogelijkheden.

Dat wezen van het beeld is niet gesloten, maar een open avontuur. Het wezen van het beeld is niet een overzienbaar en afgebakend terrein met een beperkt aantal mogelijke opties, maar een open veld van opties, zoals de evolutiegeschiedenis. Net zomin als het animale een voorspelbaar aantal mogelijkheden bood, net zomin biedt het beeld een beperkt aantal variaties.

Daarmee is de vraag naar het wezen van het beeld steeds een open vraag.

De vier delen van *De methode van het subjectieve* werden als lezingen uitgesproken in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België op respectievelijk 3, 10, 17 en 24 juni 1994. De tekst bevindt zich in het archief van Dirk Lauwaert, dat bewaard wordt in het Letterenhuis te Antwerpen.

Herbert Event

Conversatie: *Konrad Fischer and Internationalism / 1967 – 1973*

Kasper König
Benjamin H.D. Buchloh
Lynda Morris

Zondag 21 januari 2018
14:00 – 18:00

Binnen het kader van de tentoonstelling *Time Extended / 1964 – 1978. Part II* brengt Herbert Foundation in samenwerking met Lynda Morris hommage aan de Duitse art dealer Konrad Fischer.

Lynda Morris nodigt hiervoor Kasper König en Benjamin H.D. Buchloh uit voor een verdiepend gesprek over Fischer met wie ze allen sinds de vroege jaren 1960 een persoonlijke band uitbouwden. De conversatie richt zich specifiek op de vroege jaren van Fischers activiteiten. Hierbij wordt stilgestaan bij zijn vernieuwende rol als art dealer, waarbij hij Europese en Amerikaanse kunstenaars uitnodigde om nieuw werk te maken in de galerie. Fischer geldt zo als een van de belangrijkste schakelfiguren binnen de artistieke uitwisseling tussen Europa en de VS in de jaren ’60 en ’70.

Het evenement gaat vergezeld van een archieftentoonstelling in Zaal 4 van Herbert Foundation aan de Coupure Links en de Archiefruimte aan de Raas van Gaverestraat 108.

De tentoonstelling en conversatie zullen leiden tot een uitgebreide publicatie, die later in 2018 beschikbaar zal zijn.

Voertaal: Engels
Beperkt aantal plaatsen beschikbaar
Reserveren via reservation@herbertfoundation.org
Meer informatie via www.herbertfoundation.org

Jan Dibbets, ***Shadows in Konrad Fischer Gallery, Photographed Every Ten Minutes between 13.00 and 16.00,*** **1969**

Herbert Foundation
Coupure Links 627 A, Gent
t: +32 9 269 03 00
contact@herbertfoundation.org
www.herbertfoundation.org

Met de steun van: Degroof Petercam

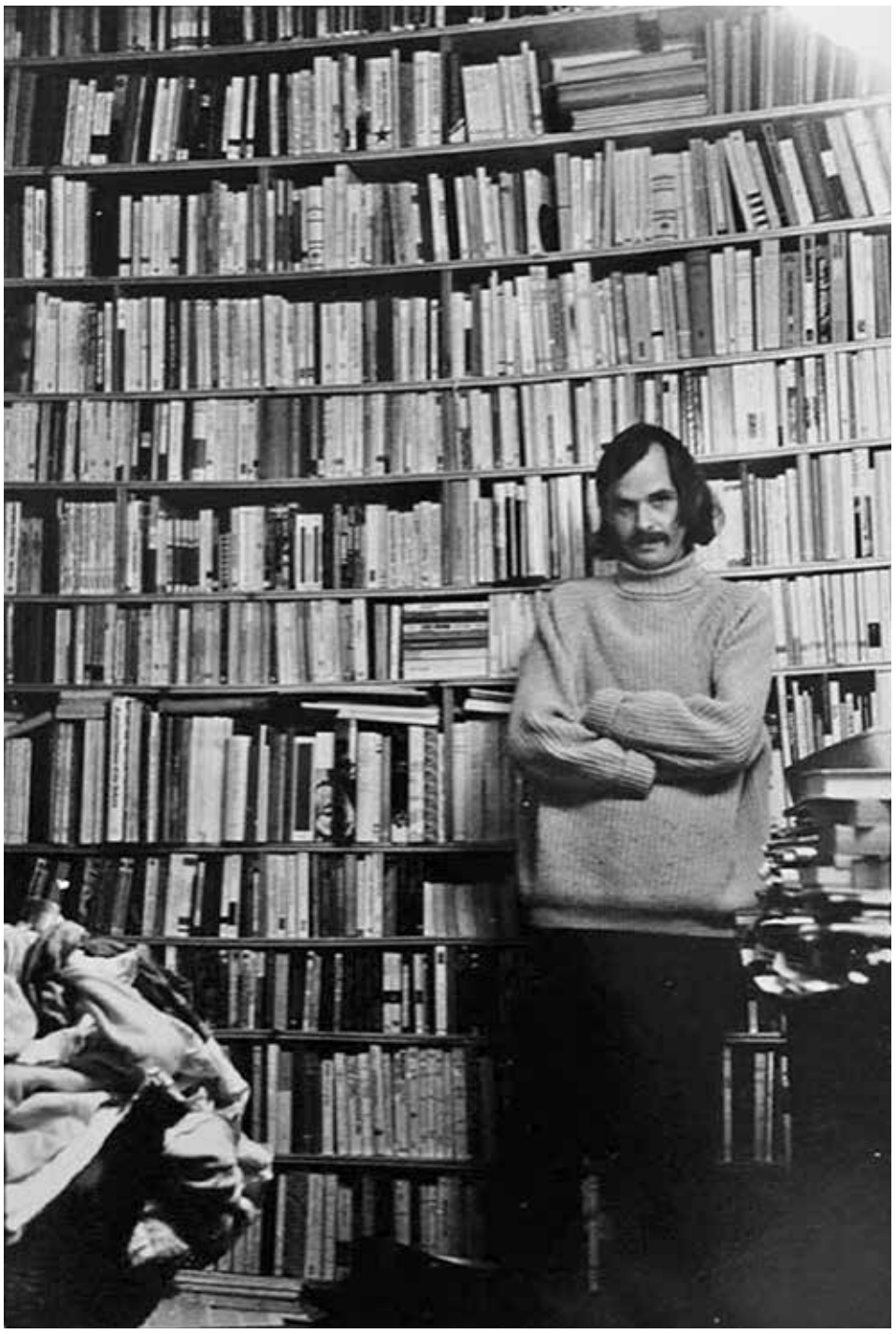
Mediapartner: DeMorgen.

Kroniek van een afgeladen leven, na de val uit het paradijs

BART MEULEMAN

In een eerste deel – Hoe eenvoudig zou alles niet zijn, mocht ik een taak hebben... *(De Witte Raaf nr. 171) – schreven we over de 'genese' van Dirk Lauwaerts schrijverschap, over zijn leven en werk tot 1970. Dit is het vervolg.*

Dirk Lauwaert werd geboren in Königshofen in 1944, toen zijn ouders op de vlucht waren voor de oprukkende geallieerden. Na veroordeling van zijn vader tot levenslang voor collaboratie, voedde zijn moeder hem en zijn zus alleen op. Het zou hem tekenen. In 1952 kwam zijn vader vervroegd vrij en verhuisde het herenigde gezin vanuit Gent naar het 'verre' Turnhout. Van 1962 tot 1966 studeerde Lauwaert communicatiewetenschappen aan de KU Leuven. Hij had toen al een verwoede belangstelling voor film en schreef erover in het tijdschrift Universitas. *Nadien trok hij met zijn vriendin, Christine Gruwez, naar Rome, om les te volgen aan het* Centro Sperimentale *(1966-1968). Daar kwam hun eerste dochter, Geertrui, ter wereld. Toen bleek dat er voor hem geen carrière als filmregisseur was weggelegd, keerde hij noodgedwongen terug naar België. Een tweede dochter, Anneke, was inmiddels geboren.*



Dirk Lauwaert in de bibliotheek van huis De Rozenhof aan de Naamse Steenweg te Heverlee, rond 1971

Als Dirk Lauwaert in de herfst van 1968 uit Rome terugkeert en in Leuven zijn gezin vervoegt, is betaald werk dé grote prioriteit. Hij start als letterzetter in de drukkerijen van de krant *Het Volk*, bij de nachtploeg. Anders dan sommige marxistische intellectuelen, die zich uit ideologische motieven onder de arbeiders willen begeven en in de fabriek gaan werken, zal hij de job als slavenarbeid ervaren. Maar er komen al vlug andere perspectieven.

In 1969 vraagt BRT-producer Eric de Kuyper hem om een nieuw programma over experimentele film te presenteren, *Kort Geknipt*. Ze hebben carte blanche om te tonen wat ze willen en besluiten om te vertrekken van hun gezamenlijke liefde voor de undergroundfilm, opgedaan tijdens het festival van Pesaro in 1967. In september is er een eerste uitzending van dit maandelijkse programma. Naast Oost-Europese films kan de Vlaamse kijker kennismaken met Britse en Duitse underground (David Larcher, Peter Gidal, Adolf Winkelmann...), en van de piepjonge Chantal Akerman ziet hij *Saute ma ville*, haar eerste kortfilm. Er wordt ook werk getoond van Rein Bloem en van Astère Michel Dhondt.

Dirk Lauwaert valt op door zijn losse, improviserende stijl, volkomen tegengesteld aan het aflezen van briefjes dat men op de vaderlandse zender gewoon is. Nochtans klinkt de kritiek uit de huiskamer soms giftig (in lezersbrieven), en ook de BRT-bazen lusten *Kort Geknipt* niet. Nog los van het soort films verdraagt men vooral de presentator niet, ook al omdat hij er, met een knipoog naar de titel, bijzit met haar tot op zijn schouders. En hij draagt geen das. Voor *Tienerklanken* kan zoiets, voor een ernstig cultureel programma niet. In januari 1971, na veertien uitzendingen, zet de BRT de samenwerking met Dirk Lauwaert dan ook stop (Eric de Kuyper zal de presentatie van de opvolger, *De Andere Film*, zelf voor zijn rekening nemen).

Om den brode werkt hij inmiddels bij het persagentschap Belga, als redacteur en vertaler. Schrijven over nieuwe films doet hij voor *Kunst & Cultuur*, het wekelijkse blaadje van het Paleis voor Schone Kunsten, en vanaf oktober 1970 is hij begonnen als medewerker van *Spectator*, dan nog de weekendbijlage van *De Nieuwe Gids*. Die krant werd twintig jaar eerder overgenomen door *Het Volk* en verschilt er op het hoofdartikel na nauwelijks van. Waarover schrijft Lauwaert? Hoofdzakelijk over buitenlandse politiek: China, Vietnam, Nixon, Allende... Als het katholiek getinte *Spectator* een jaar later tot een volwaardig weekblad uitgroeit – een reactie op het ontstaan van het vrijzinnige *KNACK* – wordt Dirk Lauwaert er cultuurredacteur. Hij schrijft nu vaker over literatuur, sociologie en pedagogie. Dat laatste hoeft niet te verwonderen: samen met enkele gelijkgestemden heeft hij in Leuven een alternatief schooltje opgericht, met de ouders als beheerders en lesgevers. Het zal erkend worden door het Ministerie van Onderwijs en tot het einde van de jaren zeventig blijven bestaan – al is Lauwaert er dan al lang niet meer bij betrokken.

Merkwaardiger lijkt misschien zijn interesse voor televisie, waar hij in mei 1972 in *Spectator* een rubriek over start. Het moet een weloverwogen beslissing geweest zijn, want Lauwaert bezit geen toestel. Hij moet er zich speciaal een aanschaffen voor deze zelfgekozen opdracht. Dat het een zwart-wittoestel met antenne is, beperkt het aanbod aanvankelijk tot BRT en RTB; later brengt de kabel ook Nederland 1 en 2 en de Duitse ARD en ZDF bij hem binnen (van Duitse televisie wordt hij een groot verdediger). Hij heeft wekelijks een overvolle pagina ter beschikking die de ganse voorbije tv-week wil bestrijken. In 1975 en 1976 schrijft hij ook over televisie voor het maandblad *Film & Televisie*. Alles bij elkaar wordt tv, na film, dus de voornaamste kwestie waar Dirk Lauwaert zich in de jaren zeventig over buigt.

Gaandeweg krijgen ook andere onderwerpen zijn aandacht: Franse, Duitse en Angelsaksische literatuur, beeldende kunst, fotografie, en toch ook weer film, zij het vooral de klassieke Hollywoodfilm. Hij schrijft ook af en toe over opvoeden, waarbij hij zich hoofdzakelijk baseert op het wel en wee van zijn dochters en zijn eigen ervaringen als vader.

De Franse hoofdstad speelt vaak een leidende rol in zijn interesses; onbedoeld zijn vele van zijn stukken een antwoord op de vraag: wat is er deze week te doen in Parijs? Hij bezoekt er tot zes tentoonstellingen per dag (!). Ook opera geniet vanaf een bepaald moment zijn groeiende belangstelling: Verdi, Puccini, Offenbach... Zo wordt de tv-criticus van *Spectator* tegelijk ook hun operaspecialist, een hoogst ongewone combinatie. Hoe dan ook is het brede palet dat Lauwaert in *Spectator* bestrijkt intrigerend. De culturele actualiteit, dat wat er *nieuw* is, komt opvallend weinig aan bod.

In 1975 verandert er veel in het beroepsleven van Dirk Lauwaert. Hij wordt assistent van professor Jan-Marie Peters, op het Centrum voor Communicatiewetenschappen aan de Katholieke Universiteit van Leuven. In die hoedanigheid zal hij lesgeven en onderzoek doen, met een doctoraat als vooropgestelde uitkomst. Het zullen, zoals Dirk later terugblikt, op professioneel vlak zeer ongelukkige jaren worden. Voornaamste reden is zijn relatieve isolement. In toenemende mate begeesterd door de semiotiek, ontwikkelt hij een andere aanpak in lesgeven over film dan zijn collega's, weg van de historiserende en de klassieke analyses. Bij de studenten kent hij fervente voorstanders, maar een groter deel moet er niets van weten.

Als hij het eind 1976 heeft gehad met televisie, stopt hij (voorlopig) met *Film & Televisie*, een half jaar later ook (definitief) met *Spectator* – titel van zijn laatste stuk: *Snuffelen in Parijs*, over het zomeraanbod daar, met onder meer een gewaardeerde expo over kant- en borduurwerk. Voor *Kunst & Cultuur* heeft hij zijn gebied al lang uitgebreid naar de gehele filmgeschiedenis, met speciale aandacht voor boeken over film en over stars. Voor *De Nieuwe Gazet* dan weer, de Antwerpse editie van de liberale krant *Het Laatste Nieuws*, begint hij vanaf april 1977 te schrijven over het brede culturele spectrum (literatuur, geschiedenis, beeldende kunst...), met een groeiende aandacht voor fotografie (Brassaï, Strand, Stieglitz...). Aan die veelheid van stukken ligt naast een onverzadigbare nieuwsgierigheid ook een financiële noodzaak ten grondslag: met de geboorte van Swaane (1977) en Maaike (1978) telt het gezin nu vier dochters.

De niet amuseerbare dame

Een minieme selectie fragmenten uit het enorme aantal tv-kritieken dat Dirk Lauwaert schreef voor het weekblad *Spectator*

Zondag 27 augustus (1972) heb ik erg veel naar de Olympische spelen zitten kijken. In de ochtend was dat turnen voor dames en in de namiddag zag ik heel veel roeien.
Al kijkend stel ik voor mezelf een reeks raadgevingen op voor een goede manier om deze spelen te volgen. Wat ik tot nu toe zag, vond ik heel mooi, maar ik wil het zo mogelijk nog mooier maken voor mezelf. Ik let dan vooral op kleine details […].

Of een ander detail: het water waarop wordt geroeid en dat je in de wind ziet kabbelen. Dezelfde wind die ook op de achtergrond de talloze vlaggen doet rimpelen. Het zag er op televisie prachtig weer uit en de roeiers waren jong, stevig gebouwd en gezond. Soms kreeg je enkele close-upopnamen en dan zag je hoe ze zenuwachtig waren of zelfs gewoon gaapten. Weer eens maakte ik me de bedenking: er worden fortuinen aan gebouwen en infrastructuren uitgegeven, en de kern, de schoonheid en het aandoenlijke van het spektakel blijft het lichaam, de kundigheid, de gratie van mensen.

Bij het kijken naar het roeien had ik het gevoel naar een heel aristocratische vorm van sport te kijken. Het heeft iets te maken met de zelfbeheersing, de discipline, die zeer precieze, economische inzet van krachten en van elk lid van de ploeg als er meerdere roeiers zijn. Proletarische sportvormen zijn dikwijls veel tragischer, omdat de energiestroom er constant en ongereglementeerd is. Misschien daarom ook wel dat bijvoorbeeld motor- en autosport zo populair, maar zo weinig aristocratisch zijn: het zijn demonstraties van kracht en overmoed, niet van discipline en redelijkheid.

Sinds ik mijn televisietoestel in mijn kamer heb staan, ben ik een fervente aanhanger van Lucille Ball geworden. Onze zaterdagnamiddag fleurt op bij de gedachte dat we ze 's avonds terug zullen zien (16 september 1972)
[…] Een vrouwelijke komische actrice heeft een uitstekend terrein ter beschikking. Vrouwen zijn immers altijd naast gewoon zichzelf ook nog de levende parodie van de man (hun echtgenoot en de mannen) en van zijn wensdromen. De vrouw vervult en ironiseert de rollen die haar (uiteraard) vanuit het mannelijk gezichtspunt worden voorgeschreven. Vooral in de Amerikaanse cinema, show en nu ook televisie kan je merken dat vrouwen al heel lang bezig zijn aan een spontane, subtiele, speelse en zeer efficiënte guerrilla tegen de man. Het rollenspel dat mannen en vrouwen elkaar opleggen, wordt door de vrouw minder ernstig genomen dan door de man, omdat het een rollenspel is waarvan zij de spelregels, de sancties, de uitzonderingsregels niet zelf mee heeft bedacht.

Zaterdag 14 oktober (1972) zag ik *Doorgaand verkeer*, een programma voor automobilisten, en donderdagavond 12 oktober zag ik nog *Première*, het programma over bioscoopfilms, gepresenteerd door Jo Röpcke.
Twee vergelijkbare programma's, omdat het allebei hoe dan ook publicitaire programma's zijn. Nieuwe auto's en nieuwe films worden erin voorgesteld.

Doorgaand verkeer is een heel knap programma. Ik heb zelf geen wagen en heb voor die sector van consumptie geen enkele belangstelling. Toch kan ik naar de veertig minuten van *Doorgaand verkeer* kijken zonder me te vervelen. Niet omwille van de informatie (nog eens, auto's, daar heb ik alleen maar last van), maar om de knappe conceptie die *Doorgaand verkeer* tot het beste maakt dat je op de BRT kunt zien. Neem bv. de afwisseling in toonaarden van het programma. Je hebt praatstukjes in de studio waar autospecialisten informatie en kritiek geven. Ze doen dat heel rustig en – mooi en belangrijk detail – niet in televisie-Nederlands, maar vaak met dialectaccenten. Dat maakt deze autospecialisten authentiek. Ze praten er spontaner door en het gebruik van technische termen doet niet pedant, maar normaal aan. De tweede

toonaard is de reportage. Ik denk aan de lange stukken over het autosalon in Parijs. Eén detail maar: ze behielden het geluid dat ze in het salon opnamen: geroezemoes van mensen, muziekjes van het salon, omroepstemmen… De derde toonaard is gewoon cinema: triomfalistische muziek uit de jukebox en opnamen van rijdende wagens, zo uit Amerikaanse achtervolgingsfilms overgedaan. Doet men in de studio aan nuchtere evaluatie, hier doet men aan verheerlijking van de auto en het autorijden. Overigens, dat zijn auto's ook: mythische, verheerlijkte voorwerpen.

Première daarentegen doet geen enkele creatieve inspanning. Film wordt er uitverkocht aan de lopende meter. Nooit heb je het gevoel dat Röpcke nu echt van film houdt of er genoeg van heeft (en dat laatste zou een goed uitgangspunt kunnen zijn om over actuele film te praten).

Ook het verhaaltjes vertellen doet hij slecht. Je verstaat zelden iets van de story, maar dat is niet eens nodig, met het soort cinema dat nu gemaakt wordt en de fragmenten die uit de films worden gekozen. Zit er in de film een scène met een snel rijdende auto, dan kan je ervan op aan dat die door Röpcke gekozen wordt. *Première* moet geen filmforum zijn, maar zou gewoon goede commerciële televisie moeten zijn en dat is *Première* niet.

Op zondag 15 oktober (1972) zag ik *De Andere Film*. De Kuyper presenteerde er *The Moon and the Sledgehammer*, een Britse documentaire van Philip Trevelyan.
[…] Het mooiste van *De Andere Film* vond ik natuurlijk de barokke kamerplant uit de presentatie, op dat tafeltje, in die verder helemaal lege studio. Eric zat ernaast en wachtte. Ineens stonden decor, theater en voorstelling er in al hun dimensies: dames en heren, hier wordt gespeeld, geacteerd, en voor één keer verbergen we op televisie niet halsstarrig onze theatercursus.

Première, donderdag 15 februari (1973)
Jo Röpcke hanteerde twee waarderingscategorieën: 'vreemd' en 'schitterend'. 'Vreemd' voor alles wat Röpcke zelf niet begreep of waarvan hij meteen dacht dat niemand van de kijkers het zou begrijpen, en 'schitterend' voor wat hij graag zag of dacht dat de mensen graag zouden zien. Het pijnlijke is dat niemand meer weet wat Jo Röpcke er zelf van denkt en wat hij op zijn kijkers projecteert.

Die maandagavond, 19 maart (1973), kreeg ik tot driemaal toe omroeper Luc Appermont bij me thuis. Zo stilaan begin ik te begrijpen hoe zo'n omroeper werkt. Wat hij op het scherm doet.
Het viel me die avond op dat hij (en dat geldt ook voor die andere BRT-omroeper, Paul Codde) vanuit een leegte spreekt. Hij brengt klanken voort en (toevallig ook nog!) synchrone lip- en mondbewegingen. Het gebeurt allemaal automatisch. Dat merk je als zijn spreekritme, of het noodzakelijke glimlachje aan het einde (of begin, of midden) van een pointe niet synchroon loopt met de betekenis van de uitgesproken tekst. Wat zijn gelaat zegt, past dikwijls helemaal niet bij wat er in de tekst wordt gezegd. Als toeschouwer word je daardoor in verwarring gebracht. Wat spreekt nu de waarheid? Wat is nu werkelijk? Gelaat of tekst?

Omroepsters doen het heel anders. Aan hen kan je het zien als ze iets niet verstaan, er niet bij zijn, of als het hen niet interesseert. Het ergert je dan hoogstens dat ze afwezig of verstrooid zijn, maar je kan het begrijpen als je de programma's voor je oog ziet afrollen. Maar die mannelijke omroepers willen zich niet laten kennen. Ze vechten manmoedig tegen hun onverschilligheid, maar worden steeds weer verslagen.

Na *Scorpio Rising,* 25 april (1973), komt nog even een omroepster op het scherm en wenst me nog een goede avond.
Ze neemt namens de BRT afscheid van ons. Ze doet het haastig, bijna gegeneerd, alsof ze in die laatste televisieseconden niet meer kan geloven en de moed niet meer heeft tegen de al te agressief uitknippende schermen op te praten. Ik weet het, afscheid nemen is altijd pijnlijk. Misschien moesten ze er geen omroepers voor gebruiken. Ze zien er onvermijdelijk zo afscheidnemend uit. Wie bedenkt een goed afsluitingsbeeld voor televisie? Films hebben dezelfde problemen. Niet eens, want televisie komt elke dag terug. Het einde van een film is het einde van een film. Het einde van een televisieavond is meteen de belofte van een nieuwe televisiedag. Televisie behoort weergaloos optimistisch te zijn, want televisie is onsterfelijk!

De plannen voor het doctoraat krijgen vastere vormen, en dat door toedoen van een belangrijke beslissing. In navolging van Eric de Kuyper en Emile Poppe trekt Dirk Lauwaert in 1979 naar de École Pratique des hautes études (EPHE) in Parijs, om er semiotiek te studeren bij Roland Barthes. Maar in plaats van bij Barthes, die maar enkele studenten toelaat, komt hij bij Algirdas Greimas terecht, wiens aartsmoeilijke colleges een ware afvalrace zijn. Ook besluit hij om historische antropologie te volgen bij Jean-Paul Aron, expert in de Franse burgerij van de negentiende eeuw, en in tegenstelling tot Greimas een antistructuralist. Het studeren bij Aron sluit aan bij Lauwaerts passie voor negentiende-eeuwse Franse kunst en de maatschappij waarin die kunst is ontstaan. Het komt tegemoet aan de wil om het kunstwerk niet enkel te zien als een geheel aan tekens of als een betekenend oppervlak, maar om de sociologische en historische achtergronden te begrijpen, soms tot in de kleinste details, die het kunstwerk mee hebben 'mogelijk gemaakt'.[1]

Greimas is van grote en rechtstreekse invloed op Lauwaerts scriptieplannen. *Het Beeld van de Intimiteit* moet een studie van het melodrama worden volgens de 'greimasiaanse semiotiek', in het bijzonder van het 'intieme gebruik van de ruimte' binnen het melodrama. Het kiezen van *All that heaven allows* van Douglas Sirk als centraal studieobject, maakt iets duidelijk over de inzet van het doctoraat. Zelf verwoordt Dirk Lauwaert het zo: 'Confrontatie van (het greimasiaanse) generatief parcours (met klemtoon op narratieve onderbouw) en het thema van de blik, van de libidineuze investering in het 'kijken'.' Die strenge analyse van het intieme of zelfs het overgevoelige loopt al langer als een rode draad doorheen de kijk- en schrijfarbeid van Dirk Lauwaert, maar nu wordt ze gethematiseerd en op een academisch niveau getild.

Maar het doctoraat lijkt geen succes te worden. Naar aanleiding van een tussentijdse lezing in de zomer van 1980 noemt Luc Van Poecke, een collega-assistent bij Peters, in een brief het geleverde werk een 'soort delirante processie van Echternach, waarbij geen enkel concept duidelijker wordt, geen enkele notie een heldere definiering krijgt'. Ter verdediging antwoordt Dirk Lauwaert dat hij zich 'los (wil) schrijven van een vlotte essayistische stijl' en wil 'proberen een serenere schrijfvorm te vinden'. Kortom, de scriptie is een hoogst experimenteel theoretisch werk, begeesterd door Parijse voorbeelden als Greimas en Tzvetan Todorov, waarbij 'het object van (de) studie de studie zelf is'.

Uiteindelijk geeft Lauwaert de bulk van het werk, stapels en stapels papieren, met het vuilnis mee, omstreeks de tijd dat het assistentschap bij Peters afloopt.[2] Zijn jaren aan de universiteit hebben hem geen vooruitgang gebracht, terwijl hij ook al met grote teleurstelling terugkeek op zijn tijd als student aan diezelfde instelling. De academische wereld blijkt zijn plaats niet te zijn. We zitten nu in 1983, en op vele vlakken breken er andere tijden aan.

Na de nodige sollicitaties neemt men Dirk Lauwaert aan op het RITCS, waar hij 'grondige studie van de film' en 'maatschappijleer' doceert. Op de Hogeschool voor Beeldende Kunsten Sint-Lukas geeft hij dan al een jaar esthetiek en geschiedenis van de fotografie. Voor zijn lessen op het RITCS kan hij bogen op meer dan twintig jaar kennis over film; op Sint-Lukas verkent hij met de fotografie een terrein dat relatief nieuw voor hem is. In elk geval nemen zijn stukken over fotografie voor *De Nieuwe Gazet* en later ook voor *De Nieuwe Gids* in aantal toe, wat betekent dat het fotografische beeld, met al zijn problematieken, een vast en fundamenteel onderdeel wordt van zijn intellectuele arbeid.

Gelijklopend met het lesgeven op die twee kunstscholen vindt hij onderdak bij de zich ontluikende kunstencentra, om te beginnen bij het Leuvense Stuc (dan nog met c). Hij organiseert er drie jaar na elkaar (1982-1984) een *Filmparty*, een kijkmarathon tot diep in de nacht met uitsluitend experimentele en undergroundfilms (Warhol, Mekas, Kubelka…). De *parties* trekken een haast devote schare liefhebbers aan. Voor het tweejaarlijkse dansfestival Klapstuk, dat zich concentreert op avant-garde en postmoderne dans, stelt hij in 1983 een programma over Fred Astaire en Ginger Rogers samen, met als bijbehorende publicatie een nummer van het filmtijdschrift *Versus* over het duo. Het illustreert het vaak dwarse van zijn bijdrages binnen de microcultuur waarin hij opereert.

Midden jaren tachtig doceert en schrijft hij niet alleen over de meest diverse onderwerpen, en spreekt hij op de radio over filmtheorie, hij waagt zich ook aan… het maken van televisie. Vanaf 1983 tot 1996 levert hij reportages voor de kunstmagazines *Het gerucht*, *Verwant*, *Negentig Jaar I* en *Ziggurat* (in een productie van Annie Declerck) en ook enkele keren voor het filmprogramma *Moviola* (in een productie van Leo Mees). Lauwaert maakt meestal items naar aanleiding van tentoonstellingen, en die vallen op door zijn zeer persoonlijke aanpak, gekarakteriseerd door zijn stem. Zijn reportages zijn meteen herkenbaar. Ook wie les van hem krijgt weet dat zo'n les voor hem een theatrale kwestie is, waarin de opeenvolging van thesen, het opwerpen van tegenspraak, het aanbrengen van nuances, te vergelijken valt met een opvoering.

Op persoonlijk vlak neemt zijn leven eveneens een andere wending. Hij begint een relatie met Reinhilde Weyns, die later zijn tweede vrouw zal worden.

Op vlak van de schriftuur probeert Dirk Lauwaert in de jaren tachtig nieuwe vormen uit. Hij heeft zich door zijn talloze bijdragen voor kranten en tijdschriften lang journalist genoemd, maar wat hij vanaf midden jaren tachtig voor televisie en in het kader van projecten over fotografie en filmstills onderneemt, wil daar duidelijk van weggaan. Zoals hij voor zijn tv-reportages bij beelden van schilderijen zijn eigen denkende, zoekende, maar ook heel precieze stem aan het woord laat, als een personage haast, zo geeft hij op een sensitieve en tegelijk dwingende manier commentaar bij foto's in publicaties. Een mooi voorbeeld daarvan is het 'programmaboek' bij *Klapstuk 87*. Opnieuw staat zijn bijdrage, die de titel *Affect/afstand* kreeg, los van de programmatie van het dansfestival. Ze heeft met dans zelfs niets te maken. In plaats daarvan koos Dirk Lauwaert 47 foto's (Kertész, Sander, Disfarmer…) die hij van een bijschrift voorzag – als een kort maar intens verslag van een bijna onhoorbaar naar de beelden toesluipen om er zo dicht mogelijk bij te geraken. Het moet de essentie zijn van wat het kijken opleverde. Die formule heeft zowel oog voor het detail als voor de betekenis van het geheel. Later (1990-1991) maakt Lauwaert nog een reeks van vier cahiers op dergelijke wijze, *Belichte mensen*, met in totaal 24 portfolio's over fotografen en fotografische thema's. Bij de inleiding van het eerste cahier schrijft hij: 'Steeds weer stoot ik op het irriterende feit dat zo slecht over foto's geschreven en geoordeeld wordt. Misschien omdat men zich te sterk op het beeld op zich heeft geconcentreerd en geweigerd heeft de sporen na te gaan van datgene van waaruit de foto gemaakt werd.' Er spreekt geen strikt semiotische benadering uit deze cahiers – de semiotiek is veeleer een hulpmiddel – wel een mateloze interesse in het particuliere en het vitale: 'Wat hier getoond wordt en te lezen aangeboden, werd gekozen en bewonderd, werd gedacht en neergeschreven in de stellige overtuiging dat de fotografie een triomfantelijk modern, een brutaal levendige vorm is. Dat haar doel niet de chaos en de waanzin is, maar risico, elegantie en het ontroerende samenvallen met het grote ritme van de werkelijkheid.' *Belichte mensen* geeft hij uit in eigen beheer, op slechts enkele exemplaren.

Parallel met het reguliere lesgeven op kunstscholen zet hij ondertussen verscheidene workshops en cursussen op en geeft hij lezingen. Als het ware gedreven door een missie wil hij de semiotiek in Vlaanderen uitdragen en haar methodes toepassen op het gebied van de film (in de Beursschouwburg in Brussel, in het Stuc en in CC Strombeek) en op dat van de fotografie (bij Amarant in Gent). Wat beeldende kunst betreft ruilt hij *De Nieuwe Gazet* in voor een vaste medewerking aan *KNACK*. Daar legt hij het gewicht nog steeds bij negentiende-eeuwse schilderkunst, en in toenemende mate ook bij nog oudere meesters, in het bijzonder de Italiaanse. Interesse voor het hedendaagse lijkt verder weg dan ooit.

In 1989 wordt uit zijn relatie met Reinhilde Weyns een zoon geboren, Andreas.

In 1992 vraagt Koen Brams, toenmalig hoofdredacteur van *De Witte Raaf*, hem voor het eerst om een bijdrage. Dirk Lauwaert wordt al vlug een regelmatige medewerker aan het blad, een van de bepalende *stemmen* ervan. Later zal hij zeggen: 'Daar is het voor mij opnieuw begonnen.' Zijn stukken zijn nu (veel vaker) niet meer gebonden aan de actualiteit van een expo of een retrospectieve, maar gaan over ruimere cultureel-intellectuele thema's en bijten zich daar diep in vast. Ze getuigen van een rusteloos pessimisme. In 1996 verschijnt de bundel *Artikels* (uitgeverij *De Gelaarsde Kat*) met een aantal van die vroege stukken voor *De Witte Raaf*, waaronder *Het jonge, het nieuwe en de restauratie* (over de jonge kunstenaar), *Een feit is steeds een kopie* (over de notie van het realisme), *De onscherpe foto*, en studies over Edward Hopper, Luc Tuymans en Gerhard Richter. Opvallend: meerdere stukken, waaronder een over *La Chambre Claire* van Roland Barthes, problematiseren de fotografie. Dat gebeurde al vroeger in zijn fotokritieken, maar de scepsis krijgt in deze langere stukken vrijer spel en ze kleurt Lauwaerts algemene appreciatie voor het medium zichtbaar grijzer.

Nog een belangrijk gebeuren is het 'Cinéma Brut'-project in het Filmmuseum van Amsterdam, in 1995. Dirk Lauwaert stelt er een programma samen met filmmateriaal van vóór 1920, uit de zogenaamde 'Collectie Desmet'. Het resultaat is een urenlange vertoning van filmpjes en fragmenten die – zo luidt de these van deze lange nacht – het surrealisme in *L' Age d'Or* van Buñuel (1930) zouden aankondigen. (Hier ligt mogelijk de kiem van Lauwaerts fascinatie voor primitieve cinema, in het bijzonder voor het Italiaanse melodrama van de jaren 1910, waarover hij vijf jaar later in het Amsterdamse Filmmuseum een nieuw project zou opzetten.) En in 1997 maakt hij, samen met zijn zus Helke, een opmerkelijke aflevering van het tijdschrift *Openbaar Kunstbezit*. Hij bespreekt er surrealistische kunstwerken uit Belgische collecties. Het surrealisme is de twintigste-eeuwse kunststroming bij uitstek die zijn belangstelling heeft – al vindt hij, in navolging van Susan Sontag, de eerste de beste foto surrealistischer dan gelijk welk doek, omwille van de 'eeuwige seconde' die hij capteert.

Naast Sint-Lukas en het RITCS begint hij in 1995 ook les te geven aan PARTS (tot 1999). En nog in 1995 wordt een tweede zoon, Dorian, geboren; zijn zesde kind inmiddels.

Moeilijker te plaatsen en door sommigen gecontesteerd is *Geheugenverlies* (*verantwoordelijkheid en collaboratie)* (1997), een tentoonstelling en een boek die hij samen met de Britse kunstenaar Craigie Horsfield voor het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel realiseert. Centraal staat het werk van Willy Kessels. Aanvankelijk een modernistisch fotograaf – in 1933 neemt hij foto's tijdens het draaien van *Misère au Borinage* van Ivens en Storck – maakt Kessels in 1936 het iconische portret van Verdinasovoorman Joris Van Severen – hij heeft zich dan bekeerd tot De Nieuwe Orde en stapt tijdens de oorlog in de collaboratie. In de loop van het werkproces trekt Dirk Lauwaert zich terug uit het project, nadat een eerdere expo van Kessels' werk in Charleroi tot een rel leidde en uiteindelijk werd afgeblazen. Maar Lauwaert wordt overtuigd terug te keren op zijn stappen. Het dilemma luidt: betekent iedere expo van iemand als Kessels geen vorm van rehabilitatie, maar, evengoed, is het negeren van zijn werk en positie geen vorm van verdringing? Hoe omgaan met de zovele vragen hieromtrent? De tentoonstelling zoekt moeizaam de juiste vorm voor dit beladen materiaal; het boek publiceert naast een aantal essays tien dialogen tussen Lauwaert en Horsfield. Ongetwijfeld kan je *Geheugenverlies* niet los zien van Dirk Lauwaerts omgang met het oorlogsverleden van zijn vader.

Hij levert ondertussen nog steeds bijdragen voor Radio 3, dat vanaf 2000 Klara heet (*De Kunstberg*, *Het pak van Sjaalman*…). Hij schrijft nog steeds over beeldende kunst voor *KNACK*, en vanaf 1998 ook voor de wekelijkse cultuurbijlage van de *Financieel Economische Tijd*. Zijn stukken naar aanleiding van expo's zijn, misschien nog meer dan voordien, van een ongekend niveau.

Vaak is de medewerking aan weer een andere krant of tijdschrift, aanleiding om met een nieuw spoor te beginnen (soms om

een oud spoor herop te pakken). In 2002 start hij met een reeks over kledij en mode voor *Freespace Nieuwzuid*. Ook in dit radicale tijdschrift, een 'discursieve machine voor cultuurkritiek en amusement', neemt Dirk Lauwaert een geheel eigen, bijna idiosyncratische plek in, met een bijzondere interesse voor veronachtzaamde aspecten van de cultuurgeschiedenis. Wie schrijft er nu ernstig over *Vogue?* Daarnaast zijn er de talloze lezingen en bijdragen voor catalogi of gelegenheidsuitgaven over uiteenlopende onderwerpen en kunstenaars (een essay van Lauwaert geldt in toenemende mate als een *mark of approval*).

Zijn werk is dat van een *dagschrijver*, iemand die dag na dag verslag uitbrengt van wat er te doen is en daar scherpe inzichten en pertinente vragen aan koppelt, altijd op zoek naar de diepere, verzonken structuur en de samenhang der dingen, naar de morele posities en voorstellen die kunstwerken, oeuvres en cultuurfenomenen impliceren. Maar de vruchten van die noeste arbeid zijn misschien gedoemd om verloren te gaan. Staan zijn stukken niet vooral in media die een dag of een week later al met het oud papier zijn meegegeven? Hoewel publiceren in boekvorm voor Dirk Lauwaert wel degelijk een ongemeen groot goed is, verschijnt er pas tien jaar na *Artikels*, in 2006, een nieuw boek van hem: *Dromen van een expeditie – geschriften over film 1971-2001*, ditmaal bij Vantilt (Nijmegen). Een jaar later komt *Lichtpapier – teksten over fotografie* uit, een gezamenlijke uitgave van het Nederlandse en het Vlaamse Fotomuseum. Het zijn praktisch gesproken zeer lastig tot stand gekomen boeken, en de diversiteit aan uitgevers verraadt dat er nooit iemand is geweest die zich achter *de auteur Dirk Lauwaert* heeft gezet, om zijn werk op een meer systematische basis van de versnippering te redden, zodat het de vorm kon krijgen die het verdient (in 2011 verschijnt een nieuwe bundel essays, *Onrust*, bij *Het Balanseer* te Aalst; in oktober 2013 het postume *De geknipte stof, schrijven over mode*, bij Lannoo, Tielt).

Misschien daarom dat Lauwaert in het eerste decennium van de eenentwintigste eeuw een vzw opricht, Efemera, waarin hij zijn laatste grote project kan onderbrengen. '*Citygraphy* is een internationaal onderzoeksproject met een gelijknamige website', schrijft hij, het 'brengt publicaties voort en organiseert symposia en lezingendagen. De volgende steden zijn onderwerp van onderzoek: Maastricht, Brugge, Brussel, Bologna, Rome en Gent.' Het 'onderzoekt in nauwe samenwerking met academici, essayisten en fotografen hoe moderne stedelijkheid in beelden wordt gegoten. Beeldvorming dus in de letterlijke zin van het woord: gevormd door beelden.'

Dit ambitieuze project vervlecht twee preoccupaties van Dirk Lauwaert. Er is vooreerst het terugkerende verlangen om, tegen de macht van de canon in, die periodes en deelgebieden te exploreren die in de cultuurgeschiedenis veronachtzaamd zijn. Daar zijn voordien ook al andere voorbeelden van, zoals zijn belangstelling voor de diva's van het Italiaanse melodrama van de jaren 1910. Het gaat niet om een moedwillig contraire appreciatie; Lauwaert vertrekt van een gevoeligheid voor een gestiek en een expressie die in de 'moderne' film (de 'sprekende' film) geen kans meer krijgen. Zijn interesse voor de negentiende-eeuwse, Franse salonkunst en de zogenaamde *art pompier*, waarover hij al in de jaren zeventig schreef, is vergelijkbaar. Courbet en Manet zijn tijdgenoten van de *pompiers*, en zonder de burgerlijke schilderijen van iemand als Bouguereau kan je hun kunst niet verstaan, is de impliciete redenering. Zonder ze te willen verheerlijken, wil hij die salonkunst serieus nemen, er zijn licht over laten schijnen, in weerwil van de selectiemachine van de vooruitgang. Het is diezelfde machine die ook het Italiaanse melodrama bijna heeft vergruizeld. In die zin lijkt het latere werk van Dirk Lauwaert op een archeologie van vergeten artefacten.

Met de studie van laatnegentiende-eeuwse, vroegtwintigste-eeuwse stadsfotografie, interesseert Lauwaert zich opnieuw voor een periode die tussen de plooien van de officiële geschiedenis valt. Na het situeren van de pioniers, van Daguerre tot Muybridge, springt men vaak over naar de grote Europese en Amerikaanse fotografen, die samen met schilders de era van de moderniteit gestalte gaven. De stadsfotografie daarentegen, veel meer document dan kunstwerk, legt traag en geduldig vast hoe een stad zich op een zeker moment wil laten zien.

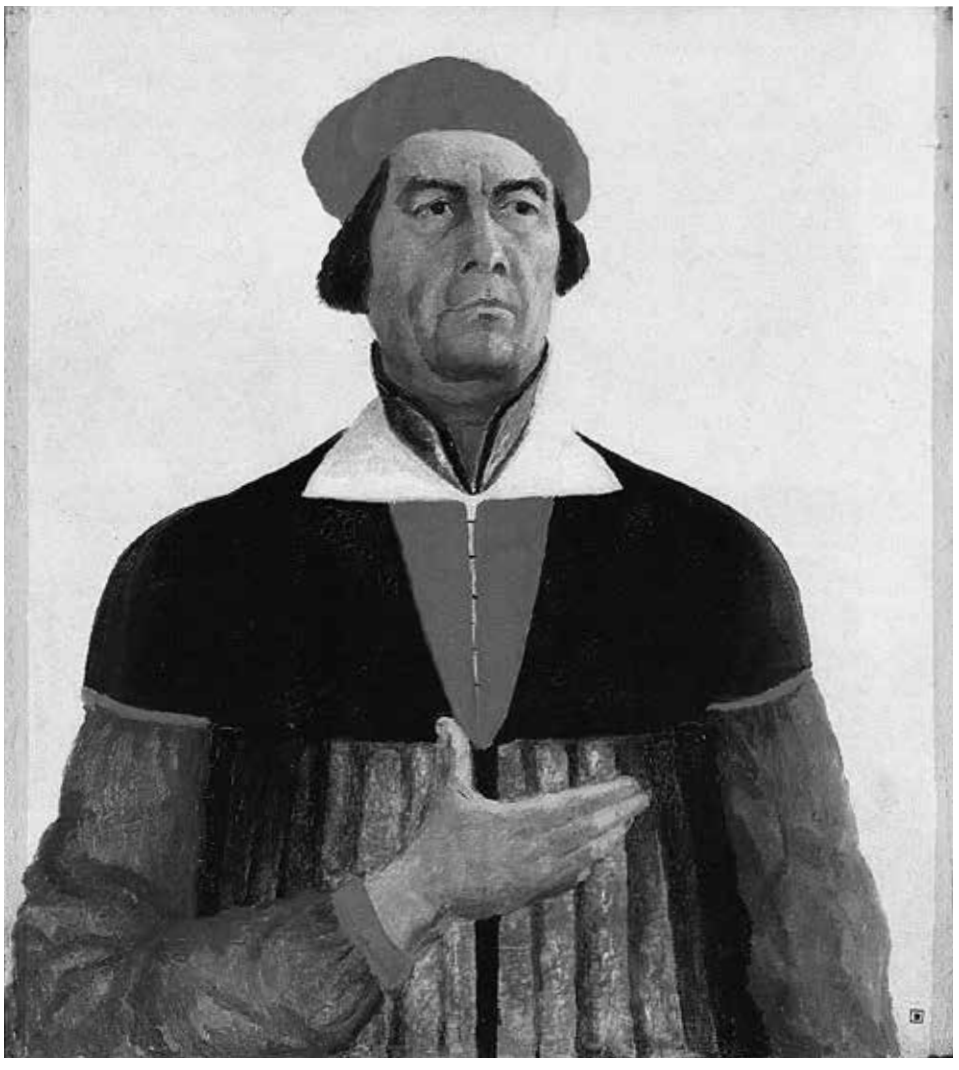
Naast zijn interesse voor veronachtzaamde perioden in de diverse kunsten, is er waarschijnlijk nog een tweede reden om dit project aan te vatten. Zijn leven lang kende Dirk Lauwaert een moeilijke verhouding met de academische wereld. Er was, om te beginnen, zijn mislukte doctoraat aan de KU Leuven begin jaren tachtig – enkele jaren later zou hij al een nieuwe poging hebben ondernomen, dit keer over *De stem in de negentiende eeuw*, over zingen vóór het tijdperk van de klankopname. Eric de Kuyper en Emile Poppe hebben er ooit een drie- à vierhonderd pagina's van gelezen, maar in het archief is er geen enkel bewijs van terug te vinden. De conclusie kan alleen maar zijn dat die nieuwe poging om zich toegang tot de academie te verschaffen, alweer op niets uitliep. Met *Citygraphy* nu, zoekt hij, zoals hij zelf in de inleiding van het eerste cahier laat verstaan, toenadering tot die academische wereld. Het moet zijn werk in de buurt van een ander soort appreciatie brengen, bij een milieu waardoor hij zich nooit echt aanvaard heeft gevoeld. Ook nu spreekt hij aanvankelijk van een doctoraat op termijn, dit keer aan de universiteit van Edinburgh. De ontdekking van een hersentumor in 2005 maakt dat onmogelijk.

De laatste jaren van zijn leven schrijft Dirk Lauwaert vijf autobiografische essays, die tot zijn indringendste werk behoren. Wie ze leest vraagt zich af waarom hij er niet vroeger mee begon, waarom hij er niet meer heeft geschreven (hij wilde nog schrijven over 'zand', over de lange, eenzame wandelingen die hij als teenager ondernam op de stoffige wegen en heidevlakten rond Turnhout, na het lezen van Kerouacs *On the Road*; het is bij een paar notities gebleven). In een uiterst geconcentreerde stijl dwingt hij beschrijvingen, herinneringen en gedachten als geciseleerde brokstukken tegen elkaar, tot beklemmende composities. Zijn laatste essay, *De niet meer gezonde man*, over zijn leven met een tumor (de 'ongenode gast'), voltooit hij eind december van 2012. In een brief schrijft hij: 'Ik ben er zelf zeer trots op. In a way ben ik dit. Al na het wegdeemsteren van mijn kinderjaren. Nooit in staat om echt te leven (vind ik, maar het is niet helemaal waar). Ik heb steeds het leven diep, radicaal gewantrouwd sinds het verschijnen van mijn vader.' Enige tijd nadien kan hij niet meer schrijven. Daarna ook niet meer stappen en spreken. Alles valt uit.

Op 10 augustus 2013 sterft hij.

Noten

1 Merkwaardig genoeg bevat het archief van Dirk Lauwaert geen enkel spoor van de colleges van Aron, terwijl van de lessen van Greimas vele notities bewaard zijn (van 1979 tot 1982).
2 Het Letterenhuis in Antwerpen bewaart één onaffe versie.



Kazimir Malevitsj
Zelfportret, 1933
collectie Russisch Museum, Sint-Petersburg

Zondag (6 mei 1973) aflevering zeven van *Kunst als kritiek*, gebracht door Openbaar Kunstbezit.
De Nederlander J.F. Vogelaar zegt dat kunstenaars naar de arbeiders toe moeten gaan. Dat ze niet langer maatschappijbevestigend, maar maatschappijkritisch en maatschappijveranderend moeten werken. De Heilige Drievuldigheid van de revolutie: kunstenaars – studenten – arbeiders. Wel is Vogelaar sceptisch. Als je acht uren gewerkt hebt (en nog eens zoveel uren in trein, tram, bus, auto naar huis bent gereden) ben je niet meer in staat tot kritisch lezen. Dus de boeken blijven naar anderen gaan dan diegenen waarvoor ze bedoeld zijn. De kunstenaar heeft een slecht geweten. De revolutie wordt tot morgen uitgesteld. 's Nachts dromen we ervan in onze slaap. Een nachtlampje blijft gelukkig altijd branden: de kritiek waakt als een straathond bij ons bed en keft op ons bevel.

Maandag 28 mei (1973) in *Vergeet niet te lezen*, naast een studiogesprek met Frans Van Isacker, een interview met Hugo Raes.
Cultuur is in Vlaanderen zo'n eng begrip, merk je aan culturele programma's op de televisie. Twintig minuten lang wordt door de camera en de interviewer aan schrijverscultus en schrijversfetisjisme gedaan: Raes in close, Raes in zwembroekje, Raes met een pint, Raes die lacht, Raes in zijn werkkamer, Raes die aan zijn haar trekt… Of ook nog: de ideeën van Raes over het milieu, de ideeën van Raes over de problemen van onze tijd, de ideeën van Raes over het onderwijs, de ideeën van Raes over de geschiedenis. Nee zeg, niets is zo gratuit en zo makkelijk als 'ideeën' over iets produceren. Iedereen heeft over alles wel zijn ideeën. Het is de ademhaling, beter, de transpiratie van het bewustzijn. Het laat zich plukken als korenaren op een korenveld. Ideeën zijn banaal. *Vergeet niet te lezen* balsemt ze in.

Over *De filosoof van Hagem*, een tv-reeks van Maurits Balfoort (1 juli 1973)
[…] Iedereen is het er roerend mee eens de poppenkastwereld van kostuums, dialect, volkse wijsheden, semifeodaliteit en nostalgieke burgerij een veiliger wereld te vinden dan die waarvan België anno 1973 het resultaat is, met taalstrijd, godsdienststrijd, klassenstrijd en kolonialisme. Iedereen is het er roerend mee eens onze nationale identiteit eerder tussen vergeelde ansichtkaarten te gaan zoeken, dan in vlijmscherpe documenten van ons verleden. Zolang we deze nationale spelletjes blijven verkiezen boven de koelbloedige nieuwsgierigheid, vind ik niet dat we ons in ernst druk kunnen maken over onze feuilletons. Ze zijn een goede vertaling van ons huidig bewustzijnsniveau.

Zondag (15 juli 1973) zag ik met plezier de laatste aflevering van *De Kat*. Daarmee is dan een einde gekomen aan deze geestelijke vervuiling. Wat een grotesk feuilleton, met slechte smaak, protserig tentoongespreid!
Slechte smaak in de grapjes, slechte smaak in de attributen (het nauwelijks op een kat lijkende masker van De Kat), slechte smaak in de suspense, slechte smaak in de stunts, slechte smaak in de keuze van acteurs en actrices die allemaal als houten klazen in een kunstmatige mutantenwereld rondlopen. Mensen lopen, doen deuren open, zitten in een zetel, stappen in een auto alsof ze robotten waren en je elk moment hun scharnieren kunt horen kraken. Hoe kan je het over je hart krijgen kinderen zoveel onechtheid als mooi en spannend en zinvol voor te schotelen?

Over journalisten en omroepers (25 juli 1973).
[…] Als ik aan journalistiek denk, dan hou ik het bij een meer persoonlijke, meer geïnspireerde activiteit. Het archetype van de journalistiek is voor mij de (Griekse of Latijnse of Chinese) 'klassieke' geschiedschrijver, aardrijkskundige, ontdekkingsreiziger, linguïst, antropoloog-avant-la-lettre, die als persoon en vanuit een bepaalde cultuur een onbekende wereld ontdekt en daarover verslag uitbrengt. De fundamentele impuls van deze activiteit is: de wereld is fascinerend, gebeurtenissen zijn tragisch en triviaal, geschiedenis begrijpen is een van de boeiendste bezigheden van de mens […]. En de caleidoscopische diversiteit van de wereld? Mensen, die is prachtig! Blijf niet in jullie huizen zitten! Blijf niet in jullie dagelijkse sleur! Laat je prikkelen door het onbekende!

Maar wat is journalistiek nu geworden? Wat doen televisiejournalisten nu? Ze cijferen zichzelf en elke passie weg. Ze vinden de

Het vanzelfsprekende meubel

Dirk Lauwaert over televisie

wereld niet boeiend. Geschiedenis is in salamischijfjes verdeeld van 24 uren. En dan die domme obsessie voor actualiteit! (Het gloeiende puntje van wat nog maar net, nét is gebeurd: zoals dat gloeiende puntje van de snelheid, die in een fractie van een seconde een kampioen maakt.) Journalistiek is het morbide afwachten van de zoveelste catastrofe geworden, de tamtamklopper die een onweer moet aankondigen, de afteller van de Apocalyps. Sta me toe deze functie repressief te vinden.

De functie van de omroeper is net omgekeerd van wat een journalist moet doen. Zijn presentatietekst moet zo hol en overbodig mogelijk zijn. Een stijlfiguur, een pirouette, een verre suggestie van een grapje, dat is belangrijk! De informatie als zodanig speelt geen rol. Ten eerste weten de mensen voor ze hun toestel inschakelen meestal welk programma ze willen zien. Verder heeft zo'n presentatie een heel kleine presentatiewaarde, omdat het gepresenteerde programma toch meteen gaat gebeuren.

Maandag 23 juli presenteerde Luc Appermont – de meest ambitieuze van onze omroepers en ook degene die het nadrukkelijkst met stijl experimenteert – tweemaal *The Band Wagon* van Minnelli. Een eerste keer in een geslaagd avondoverzicht. Daarin sprak hij van de filosofische dimensie van de film van Minnelli. Ik zat er even stil van. Zou Luc Appermont een BRT-Godard zijn geworden? Ik zag hem al *Première* presenteren, met mooie diepzinnigheden. Maar het mocht niet zo zijn. Want een programma verder, in de filmpresentatie, viel niet meer het woord 'filosofisch', maar het woord 'psychologisch'. O, dat was het dus maar: een moeilijk woord om een presentatie wat gewicht te geven, zodat ze niet meteen als een ballon de lucht in zou schieten!

Het is natuurlijk een hachelijke situatie, enkele minuten te vullen met een overbodige tekst. Het is een hachelijke situatie een puur decoratieve functie te vervullen. Maar waarom dat overbodige en decoratieve niet cultiveren? Op de RTB bijvoorbeeld, zie ik geregeld een archetypisch Franse dame in een zetel zitten met een bloementuil naast zich. Het suggereert een hele culturele context. Het artificiële krijgt er allure. Het overbodige affirmeert zich. Waarom niet wat Vlaamse varianten uitproberen? Waarom niet wat Vlaamse huiselijkheid in beeld brengen? Stijl en oppervlakte zou je kunnen bewerken alsof je een geraffineerde sociologische studie maakte van Vlaamse kitsch, huiselijkheid en sentimentaliteit.

Zaterdag 23 februari (1974) zie ik op de BRT het maandelijks boekenmagazine *Boeket*. Met een prijsvraag, twee presentatoren (Walter De Meyere en Sonja Cantré), schrijvers in de studio, reportagewerk ertussendoor gemonteerd en een heel knappe in elkaar verwerking van studiowerk en gemonteerde fragmenten. De BRT op de vlotte en gezellige toer.
Alleen ontbreekt er in dit prettig zittende programma iets essentieels: passie voor boeken en lezen. *Boeket* is niet meer dan een regie- en presentatieformule. De inhoud, het thema, zijn secundair. In *Boeket* zouden net zo goed auto's, films, jurken als boeken kunnen voorgesteld, aangeprezen en netjes ingepakt worden. Men glijdt er over boeken en teksten en schrijven en lezen heen, met die typisch moderne praatvaardigheid – een van de meest angstwekkende moderne degeneraties van het taalgebruik: de bindtekst, de presentatie.

Donderdag 28 februari (1974) toont de VPRO op Nederland 1 *Der Händler der vier Jahreszeiten* van Fassbinder. In België reeds in de bioscopen.
Ik bekeek de film nog eens helemaal op televisie – en ik vind de film er doorzichtiger en duidelijker dan op het grote scherm. Bioscopen laten een bepaalde intimiteit niet toe. Fassbinder maakt – net als bijna alle Duitse filmmakers van de laatste jaren – erg intieme, bestudeerde, subtiele films. In de bioscoop zit je voortdurend een beetje in de knoei met het uitzoeken van de juiste emotionele golflengte. Waar je show verwacht, krijg je plots gecompliceerde essayistiek en dialectiek te verwerken. Op televisie blijkt dat beter te kunnen. Filmminiaturen geven goede televisie.

BART MEULEMAN

Het zal sommigen verbazen, maar Dirk Lauwaert is jarenlang televisiecriticus geweest. In mei 1972 begint hij voor het weekblad *Spectator* te schrijven over wat het toestel allemaal de huiskamer instuurt, en in november 1976 houdt hij ermee op. Het is viereneenhalf jaar lang en honderden pagina's vol een logboek van wat televisie dan voorstelt. Hoe kwam hij ertoe dat te doen? Wat betekende televisie voor iemand die hield van Greta Garbo, Vincente Minnelli, en voor wie Poussin en Manet zo belangrijk waren? Hoe schreef hij erover? Hoe pakte hij dat aan? Als we een antwoord op die vragen kennen, zullen we begrijpen dat dit een belangrijke periode was in zijn schrijversleven.

Beroepskijker

Om over televisie te kunnen schrijven moet men natuurlijk een toestel bezitten, en dat is in bepaalde middens in de jaren zeventig niet evident. Wie een toestel heeft, is eigenlijk overstag gegaan – morele tegenargumenten en sofistische excuses behoorden lang tot het discours over televisie. Toch slagen steeds minder gezinnen erin, ook onder invloed van de kinderen, om het ding te weren. Zij die daar wel in lukken of die het alweer buiten kregen, slaken daar meteen een overwinningskreet bij: *kijk eens wat een tijd, ruimte en rust wij nog hebben!* Of: *we zijn er vanaf, we zijn weer vrij!* Het moet dus zijn dat het toestel zwaar ingrijpt in het dagelijkse leven, zeker voor hen die opgroeiden in een tijd zonder.

Ook Dirk Lauwaert heeft geen toestel. Hij schaft er zich speciaal een aan voor deze zelfgekozen opdracht, die helemaal tegen zijn gevoeligheden ingaat. Die opdracht is dan ook een hachelijke onderneming, een zelfkwelling, een morele strijd in de arena van de onverschilligheid – die hij niet anders kan dan verliezen. Maar, zoals hij zovele jaren later zal zeggen en ook toen al wist: televisie is belangrijk. Hij wil niet het soort intellectueel zijn dat er zich hooghartig van afkeert, maar iemand die het beest iedere dag weer in de ogen kijkt. Dit logboek getuigt van een maatschappelijk engagement, dwars tegen de goesting in.

Waarover schrijft Dirk Lauwaert? Over werkelijk alles. Series, quizzen, nieuws, voetbal, documentaires, films op tv, de Olympische spelen, het weerbericht van Armand Pien (de eerste *personality show* in Vlaanderen), het probleem van de omroep(st)ers, kinderprogramma's, decors, de montage, een storing, het testbeeld. Hij bespreekt zelfs het toestel, de convexe beeldbuis en de kwaliteit van het uitgestrooide televisielicht – niet verwonderlijk als je weet hoe betekenisvol het principe van de bioscoopprojectie voor hem was; in de vergelijking tussen filmlicht en televisielamplicht openbaart zich voor Lauwaert de degradatie van het tv-beeld.

Hoewel de Belgische televisie zich rond die tijd opmaakt voor zijn twintigjarig jubileum, staat de geschreven tv-kritiek nog in zijn kinderschoenen. Alleen *Humo* beoefent het genre systematisch, maar dat is dan ook een radio- en tv-blad. Met zijn rubriek dwingt Dirk Lauwaert *Spectator*, een weekblad voor katholiek-intellectueel Vlaanderen, om televisie even serieus te nemen als binnen- en buitenlandse politiek, economie, religie, kunst, literatuur en film. Hij legitimeert dat sérieux met zijn schrijven. Anders dan in de jaren zeventig is dat vandaag de meest vanzelfsprekende zaak, al laat de badinerende toon van hedendaagse tv-kritiek goed voelen welke plaats het medium (en het schrijven daarover) maar krijgt in de pikorde der dingen. Televisie is iets waarin we moeten meegaan, waarover we ons mogen opwinden, maar waar we verder niet te veel belang aan moeten hechten. De verstrooiing van de doordeweekse, luie avond. *Hield het onze aandacht vast?* Die vraag vormt het betonnen fundament van tv-kritiek vandaag.

William Eggleston
Yellow TV, z.d.

Uit de stukken van Dirk Lauwaert spreekt een andere visie. Hij neemt het medium uitermate ernstig, omdat hij beseft welke plek het heeft ingenomen in het moderne naoorlogse leven, en hoe het als aliënerend meubel de gehele organisch gegroeide leefruimte uit zijn hengsels trok. Men moet natuurlijk uit een tijd komen waarin televisie nog niet bestond om te weten hoe de intrede van het meubel de woonkamer heeft herschikt, met alle zitplaatsen nu gericht naar een vreemd, nieuw hart. 'Vijftien jaar geleden, als ik voor het eerst de huisdeur van families-met-televisie was gepasseerd, 'geurde' het er altijd in de late namiddag en de vroege avond intens naar televisie. Ik verbond het meteen met frustratie: geen toegang, geen gastvrijheid, je was onwelkom.' En elders: 'Televisie is er niet voor de leden van het gezin, maar voor een zeer welbepaald familiemodel.' Televisie raakt het gezin in de kern en heeft het daardoor vervormd. Klinkt dat niet al te negatief? 'Voor ik televisie bij me thuis installeerde, hoorde ik herhalen en herhalen dat televisie 'de wereld in de huiskamer' bracht. Nu ik alweer bijna een jaar naar televisie zit te kijken, vraag ik me af of men die gemeenplaats wel goed begrijpt.' Voor de duidelijkheid verwoordt hij het elders zo, in een stuk dat *De benauwende miniatuur* als titel meewkreeg: 'Opnieuw heb je de indruk dat onze televisie eigenlijk alleen maar gebruikt wordt om alles op maat te hersnijden, in te korten tot het in onze intellectuele horizon past.'

Aanvankelijk beperkt het aanbod zich tot wat zijn eenvoudige dakantenne maar doorstraalt, de BRT en de RTB, en dat in zwart-wit, een 'télévision de pauvre'. Het heeft tot gevolg dat Dirk Lauwaert zich voor het eerst (en voor het laatst) structureel moet bezighouden met een onderwerp dat hij altijd heeft willen mijden. Nooit interesseerde hem de Vlaamse film als dusdanig, nooit voelde hij de behoefte om zich uit te spreken over zoiets als Vlaamse of Belgische kunst. Vroegere beslissingen, mee ingegeven door zijn eigen geschiedenis, gaven vorm aan een kosmopolitische en diephistorische geest die niet Vlaams-nationalistisch kon denken. Maar als tv-criticus met een beperkt aanbod verplicht hij zich te zien hoe het instituut BRT wil dat Vlaanderen zichzelf ziet. Nee, we zien niet *Vlaanderen*, we zien hoe de BRT *Vlaanderen* wil voorstellen. Neemt *Vlaanderen* daar zelf genoegen mee? We komen het niet goed te weten. Ergens lijkt er een consensus tussen producenten, instituut en kijkers te zweven dat het nu eenmaal niet beter kan. Over een captatie van het toneelstuk *Groenten uit Balen* van Walter Van den Broeck schrijft Lauwaert: 'Maar goed, ook dat is Vlaanderen: al die steunmiddeltjes en cultuurprotheses om onszelf te kunnen zien.' En tijdens de serie *Jeroom en Benzamien*, van BRT-huisregisseur Maurits Balfoort: 'Wat mij bij dat typisch Vlaamse ergert, is dat men eigenlijk niet doorheeft wat Vlaams is, wat Vlaams geweest is en nu is geworden. Al deze films worden gemaakt met de mentaliteit dat Juul Kabas de essentie van Vlaanderen weergeeft, dat er niets te beleven valt dan vette grol.' Toch blijft hij kijken naar Vlaamse series over ons dorp en ons verleden, naar *De filosoof van Hagem* ('Feodale sfeer over de politieke dimensie'), *De vorstinnen van Brugge* ('emotioneel muurvast', maar Dora Van der Groen is een genot) of de adaptatie van Walschaps *Een mens van goede wil* ('stationslectuur' i.p.v. 'morele emancipatie'). Hij kijkt omdat het nu eenmaal de consequentie van de opdracht is. Hij zal de 'Vlaamse folklore' zelfs verdedigen tegen de oppervlakkige kritiek van de goede smaak, omdat die een veel wezenlijker kritiek ongemoeid laat, en die kan nooit een programma op zich betreffen, maar moet op het wezen van het instituut televisie slaan, dat zelfs voorbij gaat aan nationale kwaliteitsverschillen. Niettemin blijft de BRT een kwelduivel buiten categorie, van het soort dat niet alleen ergert na diepere analyse, maar op slag irriteert, kwaad maakt, *maar enfin!* doet roepen. Al wordt duidelijk dat niet alleen het instituut BRT hem ongemakkelijk maakt, maar ook het land waarin dat zijn zendmast heeft staan. Een typische commentaar na de captatie van *Elckerlyc*, door studenten van de Studio Herman Teirlinck: 'Ik had dit 'toneel' eventueel kunnen accepteren op televisie (in mijn huiskamer), mocht de hele BRT manmoedig het spel eerlijk spelen en erkennen dat quasi alles wat men er doet 'patronaatswerk' is. Dan zou de BRT een werkelijke spiegel zijn van onze mogelijkheden, van de stand van zaken in ons land. We zouden intiemer kunnen zitten kijken, relaxt, gewoon pret kunnen maken.'

Grote ergernis wekken de 'panelgesprekken' van de BRT – een typisch woord uit die tijd – en de bijdragen van kaderende en verklarende deskundigen in reportages waarin vooral 'gewone mensen' worden getoond. Die laat men doorgaans weinig aan het woord, en gebeurt dat toch, dan ziet Lauwaert vaak het ongemak, de gêne waarin de opname hen duwt, als bij een onverwachte inspectie, en erdoorheen toch ook vaak hun authenticiteit en de relevantie van hun inbreng. Experts in de studio, maar ook (onzichtbare) commentatoren, belichamen het wezen van de Vlaamse televisie in de jaren zeventig: het is een hautain medium dat het *beter weet*, en het zal haar emanciperende inzichten met alle mogelijke middelen tot bij de onwetende kijker brengen. Dat is haar volksopvoedkundige taak. Wat voor een lage dunk de BRT-top van de kijkers heeft, blijkt uit het document 'Programmavoorstellen 1977': 'Wij vertrekken van de zekerheid dat in alle, zelfs in

Robert Frank
Restaurant – U.S. 1 leaving Columbia, South Carolina

de meest ontwikkelde landen, de meerderheid van de bevolking intellectueel en cultureel beneden peil is.'

Dat heet paternalisme, een eigenschap die de BRT bijzonder kwalijk wordt genomen, in die mate dat men er haar mee gelijkstelt. Paternalisme is een van de zwaarste kasseien waarmee de nationale omroep zich langzaam maar zeker naar de bodem van het moeras heeft laten zinken, lang voor de komst van VTM. Maar nog erger dan dat paternalisme vindt Lauwaert de knullige, ongeloofwaardige, minachtende, slecht uitgedachte pogingen om dat paternalisme op het publiek te laten inwerken. Meer nog dan haar betweterigheid verfoeit hij het amateurisme en de onkunde achter de façade van de BRT.

Tv-kijken is zeker niet alleen maar een kwelling geweest voor Dirk Lauwaert. Soms glijdt hij tot zijn verbazing weg in de behaaglijkheid van het permanente geruis van het scherm – dat fijne gevoel is wel als sneeuw voor de zon verdwenen als hij zich aan het schrijven heeft gezet. En er zijn zeker programma's waar hij graag naar kijkt ('houden van' televisie is volgens hem niet mogelijk, omdat het medium dat soort intense gevoelens niet kan opwekken). Zo amuseert hij zich kostelijk met *Lucy*, de befaamde comedyreeks met als hoofdpersonage het alter ego van de Amerikaanse actrice Lucille Ball. Zijn interesse voor de luie, tegendraadse secretaresse met haar aparte mimiek, haar neuroses en haar schorre stem herinneren aan zijn liefde voor een ontregelend karakter als Jerry Lewis. Hij geniet van de harde, cynische, hysterische humor, die men zelden in verband brengt met vrouwelijkheid. Samen met zijn kinderen kijkt hij ook graag naar een opmerkelijk kinderprogramma van de VARA: 'Donderdag zaten vier kinderen en ikzelf huppelend voor het toestel, wachtend op de *Stratenmaker op zee show*', met de stoere Straat (Aart Staartjes), de bange Erik Engerd (Joost Prinsen) en de ruftende Deftige Dame (Wieteke van Dort). Dat programma kan hij leren kennen omdat hij in de zomer van 1973 kabel nam en nu ook Nederland 1 en 2, de Duitse ARD, ZDF en WDR in zijn aanbod heeft (van Duitse televisie ziet Lauwaert zich tot zijn verbazing een groot liefhebber worden). Uiteraard zijn er nog andere programma's waar hij op een of meerdere manieren (intellectueel) plezier aan beleeft, maar ze blijven duidelijk in de minderheid.

Wie enkele jaren op een streng BRT-dieet zat, zal zich met die uitbreiding de koning te rijk heb gewaand, dat spreekt vanzelf. (De RTB bespreekt hij nauwelijks, hij heeft er tot zijn verbazing weinig connectie mee.) Toch blijkt al vlug dat de aanvankelijke euforie voor de nieuwe zenders niet standhoudt, en dat zijn kritiek zich in wezen niet richtte tot het instituut BRT.

Hoewel hij regelmatig zegt dat 'inhoud' en programma's op zich hem niet interesseren, ontdek je doorheen de aaneenrijging van zijn stukken een voortdurend verschuivende aandacht, van individuele programma's naar de 'kwestie' BRT, naar de communicatiestrategieën van het instituut televisie, naar de eigenschappen van het meubel, en weer terug. Het hele fenomeen wil hij doorgronden. Dat moet niet verbazen. Dirk Lauwaert is altijd iemand geweest die zich op het ene moment focuste op het particuliere, op de film, het beeld, het kostuum, de foto, op de 'oppervlakten' van het systeem in de vorm van haar 'producten', en wat later tot het systeem zelf wilde doordringen. Het is die wisselwerking die voor een permanente beweeglijkheid zorgt in zijn werk, en die ook toelaat dat hij het systeem als dusdanig kan bekritiseren, maar zich toch passioneel kan verhouden tot de producten ervan. Zijn tv-kritiek getuigt van een gelijkaardige instelling, alleen is er van een sensuele dynamiek weinig sprake. Ergert hij zich aan de meeste programma's, dan zakt zijn gemoed steeds dieper in het grijs als hij tracht zich over het wezen van televisie uit te spreken. Nooit heeft hij vrede met het medium, ook niet met de zogenaamd 'betere televisie'. Al zeker wil hij geen 'betere kijker' zijn, iemand die met de gids in de hand een traject van 'betere programma's' uitstippelt en zo af en toe kan bogen op een 'betere ervaring', in morele termen gesproken dan.

Zijn houding blijkt nog het best uit zijn visie op de VPRO, die, ook in Vlaanderen, in de jaren zeventig en tachtig staat voor alles wat televisie behoort te zijn, tegen de gladde of brave programmatie van andere omroepen in ('vertrossing' heette die weg naar commerciële televisie toen). Aanvankelijk is hij erg opgetogen over het werk van Wim T. Schippers of Van Kooten en De Bie, over de snedige reportages, de taboedoorbrekende shows en informatieprogramma's (de VPRO toonde als eerste naakt in Nederland). Als het op de continuïteit van een televisieavond aankomt, 'de finishing touch' van televisiewerk, ziet hij dat enkel de VPRO die tot stand weet te brengen – bij de BRT heerst daarentegen 'willekeur en verbrokkeling' en zijn de technici niet meer dan 'een noodploeg die slaperig en overwerkt de dienst afhaspelt'. Maar gaandeweg wordt hij overgevoelig voor de uniformerende stijl van de progressieve VPRO, voor wat men in journalistieke termen *rewriting* noemt: 'het in eenzelfde stijl herschrijven van alle individuele bijdragen' (in de geschreven pers doet *Humo* dat). Is het toeval dat zijn allerlaatste televisiebijdrage voor *Spectator* over de VPRO gaat? 'Dat de VPRO uiteindelijk met de twee voeten duidelijk in de omroep en het medium staat, blijkt uit al haar producten. De persoonlijke en lucide televisie die soms op het derde Duitse net bekeken kan worden, zal men niet op de VPRO vinden. Duitse cineasten (Fassbinder, Kluge, Schroeter, om er nu maar enkele te noemen) en essayisten (Bitomsky, Kaiser) gebruiken televisie vanuit een zwaartepunt buiten televisie, bijvoorbeeld film, theater en kunstkritiek. VPRO-producenten werken vanuit en voor televisie. Zij lenen de artistieke context slechts voor een grotere efficiëntie.' De VPRO zit volgens Lauwaert 'gevangen in haar eigen ludieke instelling: tegelijk zelfoverschattend en -onderschattend laat ze het ware geheim en de authentieke fascinatie van haar programma's ontsnappen. Als een te beschermen fabrieksgeheim?' Uiteindelijk kan de positie die hij verdedigt alleen maar die van de kunstenaar zijn. En een televisiemaker is dat per definitie niet. De Duitse voorbeelden die hij noemt, hebben allen wel televisie gemaakt, maar als cineast. Van Fassbinder houdt hij zelfs meer op het kleine scherm dan in de bioscoop, die diens films opblaast en verbrokkelt. De hele Europese cinema komt volgens Lauwaert trouwens tamelijk goed tot zijn recht op televisie, omdat er veel minder belang wordt gehecht aan het ontwikkelen van een *ruimtelijk* verhaal, en met zijn gepraat dus minder nood heeft aan diepte. Maar de Amerikaanse film – die hem volgens mij toch het liefst was – slaat compleet plat op de buis.

Daarmee belanden we bij een – tot vandaag – veelgebruikt argument ter verdediging van televisie: het meubel geeft iedereen zijn eigen huisbioscoop. Kunnen we voortaan niet ongeremd film kijken, zonder dat we daar zelfs onze kamer voor moeten verlaten? Uiteraard niet, en dat ligt niet enkel aan het verkleinde en veranderde formaat, en de soms desastreuze verschillen in kleur en licht. Projectie was voor Dirk Lauwaert alles. Een film, zegt hij, wordt op televisie niet beleefd, zoals hij bedoeld is, maar *gelezen*. Een film op tv is een kopie van het origineel. Een film zien op het tv-scherm is een tweedegraadse bezigheid. Het is geen gepassioneerd, maar een koel kijken. Met een zeker sadistisch plezier – maar dan een sadisme ten aanzien van de filmkijker die hij zelf is/was – vertelt hij dat televisie hem, lang voor de afstandsbediening, dan ook een nieuwe manier van kijken aan de hand heeft gedaan: enkele minuten kijken, iets anders doen, terugkeren, weer een stukje zien… Tv kijken verbrokkelt. Het maakt de belevenis van het geheel kapot.

Heeft hij lezers? Zeker. Hij spreekt hen aan, hij schrijft over hen, legt uit wat hij met hen wil, brengt verslag uit over wat ze hem terugschrijven, en vermits hij niet schrijft om te behagen heeft hij allesbehalve gewonnen spel. 'Veel lezers hadden de indruk dat ik over andere programma's schreef dan die welke zij gezien hadden. Ik vroeg mij af hoe het programma mij had aangesproken, op mijn aandacht had geappelleerd, terwijl zij daar nooit problemen mee hebben, meteen hoorden wat het programma wilde dat zij hoorden en zich verder geen vragen stelden.' Ook zonder die openhartige terugkoppeling voel je de koude tocht van het isolement. Omdat Dirk Lauwaert in een ongemakkelijke zetel zit, slaagt hij er lang niet altijd in zijn positie helder te maken. Of liever, omdat zovele pogingen iets over zijn positie te zeggen telkens opnieuw lijken te beginnen, met nieuwe vergelijkingen, nieuwe beeldspraak, voel je hier een onrustig iemand aan het woord. 'Mijn televisiekritiek schrijf ik als een spiegel voor de kijker (in de eerste plaats mezelf). Ik identificeer me niet met de toeschouwer, want ik probeer hem te portretteren. Ik kijk niet naar een programma, maar probeer de consumptie-van-het-programma te ontrafelen. Ik kijk niet (boos of hoopvol) in de richting van het zendinstituut, integendeel, ik keer dat instituut juist resoluut de rug toe. Het instituut bestaat voor me alleen in zoverre ik producten ervan op mijn scherm zie verschijnen. Een beetje het verschil tussen consumentenbescherming en consumptiekritiek. Ik sta dan ook altijd doelbewust 'haaks' op de verwachtingen van mijn lezers-kijkers. In plaats dat ik koor met hen zou vormen, probeer ik dialoog met ze aan te gaan. Probeer ik de kijker dialoog met zichzelf te doen beginnen. Televisie als instelling, televisie als product interesseren me nauwelijks. Ik neem instelling en product als vertrekpunt voor reflectie, nuancering, esthetisch en intellectueel spel. Het schoolmeesterachtige 'ja/nee' waar lezers me in willen dwingen nadat ze dat enge alternatief voor zichzelf hebben aanvaard, lijkt me saai vergeleken met de eindeloze combinatiemogelijkheden van een 'eigen' stem.'

Als dit emanciperende arbeid is, dan wordt er wel zeer veel gevraagd van diegenen voor wie ze vruchten moet afwerpen. Precies zoveel als de schrijver van zichzelf vraagt. Maar omdat die in fundamentele onvrede leeft met het fenomeen waarover hij schrijft, blijft hij moeite hebben met het definiëren van zijn plaats. De kijker die hem wil volgen, kan niet anders dan plaatsnemen op diezelfde ongemakkelijke stoel – en wie wil daar de hele tijd op blijven zitten? Die plek is zo verschillend van dat heldere punt van waaruit je naar een schilderij

Naar aanleiding van het ontslag van Nixon (12 augustus 1974).
[…] Ja, het zal wel voor een groot deel aan het medium liggen en aan de bereidheid van de toeschouwers de impliciete boodschap van het medium te aanvaarden. Want als democratische processen, het historische perspectief van beslissingen, de betekenis van een grondwet niet gevisualiseerd kunnen worden, dan kan een persoon die een van de knooppunten van die processen in handen heeft, wél gevisualiseerd worden. Televisie is als visueel medium zwak in het overbrengen van structuren, geschiedenis en verhoudingen, maar sterk als sentimenteel en 'humanitair' medium.

Zaterdag, 28 september (1974), de zangeres Liesbeth List op de BRT.
Eigenlijk is ze geen zangeres. Ze voert niet alleen uit, maar voert ook op. Ze zingt niet alleen, maar speelt de emoties uit haar teksten. Ze is een Chansonnière.

Liesbeth List treedt op in een soort casino tussen mensen die aan kleine tafeltjes zitten. Het is geen leuk decor, want de tafeltjes zien er niet opulent uit en het publiek láát zich eerder amuseren dan dat het zich ook echt amuseert. Vele minuten lang, vanuit verschillende camerastanden, kreeg ik telkens weer die oude dame in het oog, die zich helemaal zou hebben moeten omdraaien, met stoel en al, om Liesbeth List goed te kunnen zien. Maar dat deed ze niet, zodat ze zich in een krampachtige positie wrong die haar zichtbaar ongemakkelijk was. Ze had een zenuwtrekje en zag er verder miserabel en absoluut onamuseerbaar uit. Voor mij was zij minutenlang de show op het scherm, de commentaar bij de zangeres, de coulissen van het televisieamusement.

Over *De Stratenmaker op zee show*, 3 oktober (1974).
[…] Dit is een show voor kinderen waar nu eens geen beroep wordt gedaan op de creativiteit (eerste variant van kinderprogramma's) of op de competitiedrang (tweede variant) van kinderen. Het is een show waarin levensproblemen ter sprake komen: we weten dat we 'goed' moeten zijn, maar we hebben zin in zoveel andere dingen. We willen gelukkig zijn, maar we zijn vaak ongelukkig: eenzaam, gefrustreerd, onbegrepen. *De Stratenmaker op zee show* bespeelt de vele onzekerheden waar je als kind (man) mee hebt af te rekenen. En het is geen toeval dat de show juist zoveel succes heeft om al het 'verbodene' dat erin getoond wordt. Het brengt kinderen die unieke maar vergeten boodschap van de relativiteit.

***De gids als zandmannetje* (december 1974)**
[…] Waarom lukt het me nooit televisie zo mooi te vinden als ik me 's avonds eerst een echt luxueus lijkend programma heb samengesteld aan de hand van mijn gids? Waarom is gevonden, ontdekte televisie zoveel fascinerender dan geprogrammeerde televisie? […] Als ik denk mijn televisie te programmeren, programmeer ik in feite mezelf; mijn verwachtingen, een manier om te kijken, het inspelen op de aangeboden genres.

[…] Er is geen gebied dat televisie niet vroeg of laat aanraakt, maar dat in het 'echt' niet veel beter is. Er is niets dat je kan bedenken waarvan televisie alleen maar een schaduw, een ersatz geeft. Dat is een veroordeling van het medium, maar men hoeft daar niet bij stil te blijven staan. Er schijnt nu eenmaal een behoefte aan ersatz te bestaan. Het echte is altijd duurder en inspannender. De ersatz vulgariseert, heft culturele en sociale barrières op, democratiseert, vergemakkelijkt de toegang. Misschien wegen al die voordelen uiteindelijk toch wel op tegen de nadelen van het halve spektakel, het nieuws in telegramstijl, het gebabbel over boeken. Trouwens, wat ik er zelf ook van moge denken, onze maatschappijen hebben alle geoordeeld dat het krediet tegen het debet opwoog. Alleen… we hoeven ons daarom nog geen illusies te maken en het debet weg te cijferen. Televisie brengt ersatz. Dat zou wel eens het culturele en esthetische hart van dit medium kunnen zijn.

***De oevers van het scherm*. Over een boordevolle tv-week vol tv-persoonlijkheden die allemaal hun hoofd bij Dirk Lauwaert binnenstaken (25 januari 1975)**
[…] Leuk van ze, om zo aan me te denken en me te verheugen met die mooiste van alle boodschappen: 'Wij houden het vol, hoor, we hopen van jou hetzelfde.' Maar toch, zelfs als ik ze op een redelijk uur allemaal heb buiten geloodst, ben ik opgelucht én tegelijk

een beetje rouwig om een avond die ik liever had doorgebracht als een van die Duitse burgers van de vorige eeuw die Caspar David Friedrich betrapte toen ze ingetogen (zou ik 's avonds wel eens meer willen zijn) in een zee- of een berglandschap tuurden. Zelfs de meest avontuurlijke jongensboeken en de meest emotionele meisjesboeken bevatten altijd van die stille, introspectieve momenten, als de jonge held of heldin ergens op de rand (van het water, van een heuvel, van een bank, maar altijd aan de rand) gaat zitten. Even wordt het leven, dat altijd druk doende is om drama's, suspense en emoties over ons uit te storten, tot stilstaan gebracht. En het landschap aan de rand waarvan we zitten, wordt het minerale model waarop wij even ook ons frenetieke bewustzijn willen gladstrijken. Contemplatieve televisie, waarom wordt dat nooit eens geprobeerd? Als zelfs romans en avonturenboeken hun momenten van ingetogenheid hebben, waarom nooit eens op televisie?

***De benauwende miniatuur* (29 april 1975).**
De 'betere' televisiekijkers noemen na het nieuws en de nieuwsmagazines meestal documentaires en reportages als reden voor hun enthousiasme voor het medium. Zo leerrijk, ook voor kinderen! Ik ben nooit een bewonderaar van het genre geweest: te paternalistisch, te manipulatief, te lui, te zelfverzekerd. Immers, je hoeft maar een pittoresk detail in te lassen, een vreemd gebruik uit een ander land te tonen of gedrag van dieren te interpreteren als was het menselijk gedrag, en je hebt de argeloze kijkers op je hand! Men wil het vreemde, ongewone en verafe zien, maar toch blijven herkennen, zich er veilig tegenover kunnen situeren. De prikkeling van het avontuur, maar verder alle intellectuele comfort van het bekende.

Maandag 16 juni (1975) loopt op de BRT een *Inspraak*-programma, geregisseerd door Fred Brossé, over kunstacademies, in het bijzonder over de 'toegepaste' kunsten.
[…] Toegegeven dat ik met genoegen keek naar de vele jongelui op die Gentse Academie voor Schone Kunsten. Ze zagen er gloednieuw en gloedeerlijk uit, met die intensiteit van mensen die aan kunst doen. De mooiste tijd om het aureool van kunstenaarschap te dragen. Toch miste ik onder hen een categorie waar de directeur van de Academie het in zijn gesprek ook niet over had. Hij vernoemde 'slimmeriken' (carrièremakers) die hij niet erg hoog aansloeg, en 'zoekers' die het moeilijk zouden hebben, maar het ook verder zouden brengen.

Tussen beide alternatieven, die wat mij betreft al even moeilijk te verteren zijn, had ik graag een derde mogelijkheid gezien: geen synthese van beide, maar een 'andere plaats'. Waarom zijn er onder hen geen 'luciden', kritische jongelui wier enthousiasme hen niet verhindert de illusies over hun statuut als 'kunstenaar' te doorzien? Waarom onder hen geen weerbarstigen: die zich noch laten lijmen door de honing van de roeping, noch door de boter van de commercie? De kameleonachtige radheid van de carrièremaker ergert me, maar ook de zelftevredenheid van de geroepene. Tussen efficiency en romantische inefficiency moet een bevrijdende derde weg kunnen worden ingeslagen die hen noch in, noch buiten, maar boven de maatschappij plaatst – steeds een stapje voor op de alsmaar verder oprukkende recuperatie van onze persoonlijkheden. Een acrobatische, maar een beweeglijke positie.

Over *De Bleekgezichten* van Robbe De Hert (4 juli 1975).
Vrijdag kondigt een omroepster *De Bleekgezichten* (vroeger *Camera Sutra*) van Robbe De Hert aan. Ze noemde de film meteen een 'contestatiefilm', omschreef hem als 'agressief' en zei dat erin 'tegen heilige huisjes wordt getrapt'. Ze zei het allemaal zo afwerend en verontrust dat haar presentatie echt wel honderden mensen die avond van de BRT zal hebben weggejaagd. Zelden zagen wij het onbehagen van de omroep met een programmaonderdeel zo manifest op het scherm afgespiegeld.

Hoefde dat allemaal nog wel? Het spook van de contestatie is naar de geschiedenis verhuisd en de 'nieuwe onverschilligheid' blijkt in haar koopbaarheid heel wat beklemmender. Trouwens, nu de actualiteit van de in de film aanwezige gevoelens en politieke opties is afgesloten, wordt je nog duidelijker dat De Hert een sentimentalist eerder dan een militant, een relativist eerder dan een fanaticus is. Maar er blijken nog steeds mensen te over om begrip voor iets gelijk te stellen met solidariteit en medeplichtigheid.

kijkt, van de comfortabele zetel waarin je film kijkt.

Toch is deze kroniek een plezier om te lezen. Om te beginnen voor wie de periode als kijker nog heeft meegemaakt, maar ook los daarvan. Lauwaert is niet alleen scherp, maar ook geestig zoals we hem niet zo vaak tegenkomen. Het zijn, opnieuw, het instituut, de programma's die hem daartoe aanporren. De humor is dus geen a priori – nog een maxime van de hedendaagse tv-kritiek: ze moet amuseren – maar een onbedwingbare tegenreactie, hij kan niet anders.

Doe-het-zelver

Na enkele jaren krijgt Dirk Lauwaert de behoefte om zich los te koppelen van de programma's en met de nodige afstand over het mechanisme televisie te schrijven. In feite deed hij dat ook al de jaren voordien, toen de programma's op zich vaak aanleiding gaven om zich in korte stukken over bepaalde onderwerpen uit te spreken (omroepers, beeldschermen, didactiek, democratie, sport…). Het hele *Spectator*-corpus werkte eigenlijk als een haast eindeloos golvend landschap, met ontelbare stukken op de voorgrond over concrete programma's en zenders, en talloze stukken die dieper liggen, dieper graven. Maar dat laatste jaar wil hij programma's en zelfs zenders laten voor wat ze zijn, om zich nog uitsluitend over het 'probleem' televisie te buigen. In december 1974 stapt hij naar de hoofdredacteur van *Film & Televisie*, met de vraag om ook in dat blad over televisie te mogen schrijven. 'Ik zeg hem dat het me altijd intrigeerde en ergerde de naam 'film en televisie' op de omslag van dit blad te lezen, zonder dat ooit systematische pogingen werden ondernomen om dat 'programma' waar te maken. Zou voor redactie en lezers van dit blad televisie nog altijd alleen maar een andere verspreidingstechniek zijn voor films?' Dat is trouwens nog een andere reden waarom hij zich op dit televisieavontuur stort: film in de jaren zeventig zegt hem nog heel weinig. Dan maar het vermaledijde fenomeen dat de film van zijn troon heeft gestoten.

Twee jaar lang onderneemt hij iedere maand een poging om iets over het wezen van televisie bloot te leggen, telkens via een andere ingang (het is een veelkoppig monster). De reis wordt niet zonder moed en zelfs met een voorzichtig geformuleerd idealisme aangevat. 'Deze maandelijkse televisiepagina start met een reisroute uitgestippeld naar een (vooralsnog problematische) televisie-emancipatie. Niet méér dan allerpersoonlijkste suggesties voor een beter gebruik van een bij definitie onbevredigend medium. Televisie blijft onder ons en wij blijven ervoor zitten, dat staat buiten kijf, daarom geen chagrijnige (wat is televisie toch slecht) noch een elitaire (ik haal geen televisie in huis) kritiek, maar een 'productieve'. Raadgevingen van een doe-het-zelver voor andere doe-het-zelvers.'

Als vanouds vliegen de apodictische uitspraken al snel in het rond, als spaanders bij driftig houthakken. 'Televisie is de vredespijp van een gepacificeerde democratie.' 'Televisie is de jongst vooruitgeschoven voorpost van het emancipatie-door-vorming-ideaal.' 'Televisie is een grote verpakkingsindustrie.' Televisiekijkers zijn 'collaborateurs'. Een praatgast 'hangt meestal zijn overtuigingen op de rug van zijn stoel' en 'helpt het gesprek verlopen volgens het bekende scenario van de vrijblijvende uitwisseling van meningen'. Immers, alle deelnemers hebben 'de noodzaak om samen voor de goede afloop van het programma te zorgen'. Er is ruime keuze, Lauwaert is verbaal goed op dreef in deze pittige reeks. Maar opnieuw tracht hij 'een alternatief parcours' uit te stippelen, dat wil zeggen, zich met hebben en houden te wagen aan een fundamentele televisiekritiek, hoe problematisch die ook kan overkomen. 'Zo'n arbeidsintensieve benadering stuit op weerstanden. Het verwijt luidt dat men er te veel in leest, dat men te zwaar tilt aan die onvermijdelijke banaliteit van een eensecondebeeldje, een eendagsprogramma. 'Je zoekt het te ver', zegt men dan. 'Je legt me dingen in de mond (in the mind) die ik niet bedoelde', verdedigen de makers zich. 'Je maakt het me onmogelijk om ontspannen naar mijn programma te kijken', steken de toeschouwers bezwerend de handen in de lucht.'

Robert Frank
Television studio, Burbank, California, 1958

Meer nog dan voordien voert hij zichzelf op, je ziet hem denken en schrijven in zijn interne keuken, en je voelt hoe oncomfortabel het daar zitten is. Iedere keer graaft hij zich via een andere invalshoek in het medium in om, niet geheel onbevooroordeeld, te moeten concluderen dat het niet deugt. Het kan gaan over de bureaucratische manier waarop het medium zich tot de kijker wendt. In plaats van over 'kijker' en 'beeld' is het misschien juister over 'verbruiker' en 'toeleveringskanaal' te spreken, merkt Lauwaert op. Of het kan gaan over de wijze waarop het de democratie definieert. Of over de verbrokkeling van het kijken, of over het kapen en grondig muteren van het hem zo dierbare 'populaire'. Over de rechtstreekse blik in de ogen van de kijker, over de impact van kleur (eind 1975 begeeft zijn zwart-wittoestel het en komt er een kleurentoestel in zijn werkkamer)… Iedere keer is de uitkomst dezelfde. De meest rake aflevering is waarschijnlijke die over de staat van het beeld door de komst van televisie. Beelden zijn fundamenteel kwetsbaar, is daarin het uitgangspunt, ze worden gedragen door een laag, een steun, of het nu papier, doek, pellicule of iets anders is: rond dit uiterst tactiele, precaire beginidee heeft Dirk Lauwaert zijn praktijk gebouwd, een leven lang. 'Je kan de drager vernielen (het papier laten branden) of je kan het aangebrachte beeld uitwissen (op een tekening krassen). Altijd is er die kwetsbare, breekbare, vergankelijke drager en is er die tastbare materie waarin het beeld vorm heeft gekregen.' En bij televisie? 'Geen materie lijkt bij het vormen van het televisiebeeld voorhanden. […] Hoe zouden we dit beeld, dat er met zoveel nonchalance tegelijk is en niet is, met bezorgdheid kunnen benaderen? Dit beeld vertoont geen spoor van kwetsbaarheid.' Nochtans ziet en erkent hij de melancholie van de eindeloze video-opname, van de 'pure registratie', van de 'onverschillige waarneming', van 'het videobeeld dat zo lang duurt als het videocircuit van stroom wordt voorzien', juist omdat dit beeld in het autoritaire economische omroepsysteem 'kostbaar, verkoopbaar' wordt gemaakt. Met als conclusie: 'Het luisteren en het tonen is vervangen door de wetten van programmatie en informatie. De rijkdom en de kunst van de aandacht zijn afgelost door de zuinigheid. Televisie versmalt het leven in plaats van het te verruimen.'

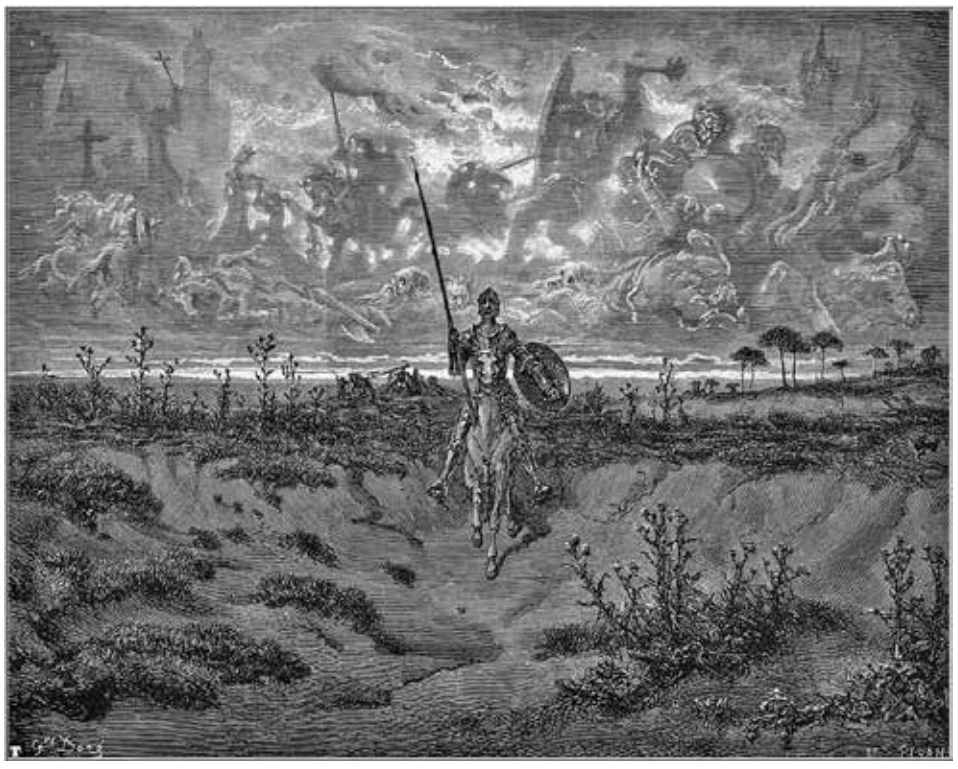
Je voelt de verstrakking, de spanning – de toenemende moeheid ook, nog het meest als hij zijn lezers in zijn rubriek betrekt. Want voor wie schrijft hij? Voor andere individuen, enkelingen, 'doe-het-zelvers' (en dat terwijl tv-kijkers als massa worden aangesproken). Maar het sijpelt door – hij maakt er onbeschaamd maar bezorgd gewag van – dat ze terugschrijven. 'We hebben soms de indruk dat we niet hetzelfde programma zagen.' Onmiskenbaar blijkt hier een eenling aan het werk, in kennelijk isolement, enkel in gezelschap van zijn ratelende schrijfmachine. Hij heeft het daar ook over, in de aflevering met als titel *De zekerheden van het massieve*, waarin hij zichzelf, met de normen van het massamedium, definieert als marginaal, deviant, iemand die wartaal uitslaat. De wanhoop is te snijden.

Maar kijk, als hij het toestel twee maanden later buiten stampt, klinkt hij een stuk lichter. Wat een opluchting! 'Men was op een dag het toestel komen weghalen – een griezelig gebeuren waarin het verhuizen, het wegdragen van een zieke of dode, het in beslag nemen en het arresteren samenvloeien.' Televisie heeft zijn leven zwaar gemaakt, maar na dat laatste akelige moment is het voorbij. In de terugblik kan er zelfs een kleine lofzang af, niet zonder enige sardonische dubbelzinnigheid. 'Televisie hoort er soms toch wel bij: bij die zeldzame momenten van ontspannenheid, weelde aan tijd en lichamelijk welbehagen. Televisie hoort bij die momenten als je je jong, mooi, uitgerust, tijdeloos, dynamisch en ontspannen voelt. Als je je voelt zoals de huiselijke reclamespots, de fraaie foto's voor huisinrichting, de idealen van vrouwen- en knutselmagazines. Als je je zo licht en eiwit-opgeslagen voelt. Want televisie hoort bij optimisme en dynamisme. Moedeloosheid, vermoeidheid, slecht humeur, ziekte, veroudering, passen niet in noch voor televisie.'

Vanuit het heden bezien is televisie in de jaren zeventig maar een zeer primitieve fase in de complete 'verscherming' van de samenleving gebleken. Vandaag zijn we door de alomtegenwoordigheid van tablets en smartphones een heel eind verder in die richting opgeschoven, een evolutie waar Lauwaert zich zelden rechtstreeks over heeft uitgelaten. Maar de kracht van zijn verzamelde tv-kritieken, een lucide *stream of consciousness*, is dat zij, voorbij de anekdotiek van toenmalige programma's en zenders, nog steeds verschillende gedachten in werking zetten over de plaats van schermen in onze huidige wereld. Vragen als wie of wat zich aan ons adresseert via die schermen, wat hun invloed is op maatschappij en politiek, wie of wat wij zijn als 'gebruiker', wat nog de aard en de status is van de beelden die onophoudelijk voor ons oplichten: alle zijn ze hier al aanwezig. Misschien is dat de kern van het probleem van het 'toeleveringskanaal': dat het alles voor onze voeten komt leggen, en ons met zijn hypnotiserende schijnsels doet geloven dat we daarmee kunnen volstaan. Het houdt ons weg van de ervaring, het heft de noodzaak van de afstand en de inspanning op.

De zekerheden van het massieve

DIRK LAUWAERT



Gustave Doré
illustratie voor 'Don Quichot' van Miguel de Cervantes, 1863

Het is een vermoeiende verhouding tussen mijn kijken naar televisie en mijn schrijven erover. Kijken gebeurt zo vanzelfsprekend, dat het schrijvende 'ik' daar achteraf altijd op lijkt af te geven. Kijken is een lustvolle bezigheid. Zie maar hoe gefascineerd kinderen urenlang naar beelden kunnen kijken: het bewegen erin, de veranderingen der ruimte, de verschuivingen in gelaatsuitdrukkingen zorgen voor een onuitputtelijke rijkdom – even fascinerend als het klotsen van water op het strand. Schrijven is ook een lustvolle bezigheid, maar exclusiever, veeleisender, gericht. Het zien behoort tot de orde van de sensualiteit. Het schrijven tot die van de seksualiteit.

Televisie heeft iets naïefs en onschuldigs. Ze behoort tot de uitrusting van het comfort, het gemakkelijke, het vloeiende. Op televisie verliest elk programma zijn in principe eindeloos herhaalbare karakter en wordt het meegesleept in die stroom van vergankelijkheid, van diluering. En dat vlietende, voorbijsnellende, onherhaalbare, unieke maakt ons altijd wat sentimenteel, goedhartig. Het ontwapent ons.

Het vergankelijke is nooit 'definitief', het is fundamenteel onaf, onvoltooid, voorlopig. Televisie is steeds 'aan het gebeuren', steeds in de tegenwoordige tijd. Het afgewerkte is fundamenteel in de verleden tijd gesteld: de makers werkten naar een punt van voltooiing toe via een langdurig proces van zelfkritiek en correctie. Dat is afwerking. Het afgewerkte huist in het verleden: de maker bekeek zijn creatie en 'zag dat het goed was'.

Bij televisie heb je nooit dat gevoel. Geen beoordelende, bevestigende, erkennende blik rustte ooit op het werk. Alleen onze eigen toeschouwersblik kan een dergelijke plaats innemen, die functie vervullen. Maar dan worden we deelnemers aan de creatie, onderdeel van de schepping, medeplichtig aan het eindproduct. Het niet-definitieve, het onafgewerkte van televisie houdt een plaats, een rol vrij voor de ontvanger-participant, voor de toeschouwer-afwerker, voor het deelnemende publiek. In die zin is televisie eigenlijk een happening. Maar in tegenstelling tot de werkelijke happenings, waarin provocatie en agressie een belangrijke rol spelen, is televisie op erkenning en bevestiging gericht. Erkenning van het publiek door televisie, bevestiging van televisie door de toeschouwer.

Het naïeve van televisie speelt ook hier zijn rol: het medium vertrouwt in de eigen mogelijkheden, in het publiek, in de gemeenschappelijke waarden, in de gemeenschappelijke humor, in de gemeenschappelijke zorgen. Het medium drijft op een permanente en eigenlijk feestelijke viering van het gemeenschappelijke. Televisie bestaat bij de gratie van die naïeve vooronderstelling, maar ze maakt er tegelijk ook haar hoofdbezigheid van dit steeds opnieuw in herinnering te roepen. Ze doet dit zonder het agressieve vertoon van propaganda, maar met de vanzelfsprekendheid, nonchalance en tevredenheid van een viering. Het resultaat is ontwapenend. Hoe kan je zoveel goed vertrouwen in twijfel trekken? En bovendien, het gevoel een outsider te zijn, geeft je een akelige, 'spatiale' ontreddering: waar begeef ik me, zo ver buiten de warme solidariteit? Hier spreekt een gemeenschap: waar hoor ik nog bij als ik twijfel aan haar geloofspunten? Begeef ik me dan niet in de perversiteit als ik me niet herken in deze gemoedelijke vanzelfsprekendheden? En ten slotte nog: wie aan deze geloofspunten tornt, brengt het hele bouwwerk in gevaar, en wie wil een zondvloed ontketenen?

Ontwapenend. Het massieve heeft altijd iets ontwapenends. Het massieve van de onbeschaamdheid; het massieve van de zelfverzekerdheid; het massieve van de collectiviteit; het massieve van de vulgariteit; het massieve van het gelijk. Televisie wordt door al deze incarnaties van het massieve gedragen. Ze heeft er haar grondvesten in.

Het massieve is ondoordringbaar, ontoegankelijk, niet verbeterbaar, niet te negeren. Het massieve is als een kankergezwel van de overtuiging, van het standpunt, van de solidariteit. Het massieve laat zich niet meer situeren ('ik ben *dat* om *die* reden'), maar wordt het kernstuk van waaruit alles gesitueerd wordt. Men behoort tot de massiviteit, of men staat erbuiten. Wie erbuiten staat, voelt zich machteloos, ontwapend. Maar hoe ziet de massiviteit de buitenstaander? Niet eens als een ketter, een afvallige. De massiviteit kent geen kwalificaties toe aan haar critici. Personen die de massiviteit vertegenwoordigen, kunnen geprikkeld worden, maar de diffuse massa rondom hen neemt hen snel weer in bescherming. Met ketters wordt gepraat – al is het in de taal der achtervolging en executie. De critici der massiviteit worden op schouderophalen vergast. Er is geen plaats voor hen: ze prikkelen de gelovigen niet, dwingen hen niet 'beter' hun overtuigingen te formuleren, vormen geen uitdaging.

Kortom, dit massieve is ongecultiveerd, al is het de massiviteit van een cultuurindustrie. Cultuur ontstaat als omgangsvorm en materiaal tussen mensen, maar in het massieve lossen mensen zich op. Mensen dragen het massieve niet, maar zijn er functies van. Het massieve is de 'cultuur' van een bureaucratie, van een georganiseerde onverantwoordelijkheid en onpersoonlijkheid. Het massieve is de 'cultuur' van arbeidsverdeling. Massiviteit is de verharding van de afhankelijkheid van ieder individu van zoveel anderen, mensen en instanties, rondom zich. Massiviteit is de 'cultuur' der collaboratie.

Tegenover de collaborateur staat de niet-aangepaste, de marginaal, de deviant. De massiviteit veroordeelt haar klinische onderzoekers tot het statuut van zieke. Het vanzelfsprekende kan niet ondergraven worden; tegenover het vanzelfsprekende bevinden zich alleen afwijkenden. En het is in iedere cultuur bekend dat er niet naar de afwijkende geluisterd wordt, omdat hij onverstaanbaar is. De afwijkende – de gek, de delinquent – spreekt niet, maar slaat wartaal uit. De afwijkende wordt beroofd van de taal, wordt gestoten uit de gemeenschap van de dialoog, wordt beroofd van zin. Hij kan geen betekenis geven. Vanuit de norm kan hij wel gediagnosticeerd worden, maar niet beluisterd. Wat de massiviteit van haar critici scheidt, is niet minder dan de scheiding tussen zin en onzin.

Massiviteit hanteert niet de criteria van waar of onwaar, aanvaardbaar of onaanvaardbaar. Massiviteit scheidt het bruikbare van het onbruikbare, het utilitaire van het overtollige. Bruikbaar voor het massieve is alles wat het versterkt. En welke strategie heeft het massieve voor de uitbouw van zijn terrein? Die der simplificatie, die der kwade trouw. Alles wat zijn woordenschat vereenvoudigt, alles wat nuanceringen wegwerkt, is welkom.

Helemaal vrij van een slecht geweten is de massiviteit toch ook weer niet, maar dan verschuilt ze zich achter haar wezen zelf, achter het massieve. Het kan niet anders, niet beter, niet 'rijker', omdat tegen zoveel menselijke, technische, bureaucratische materie moet opgetornd worden. Het massieve staat in het teken van de inertie, van de weerstand tegen beweging en verplaatsing. Het massieve slaagt er zelfs in ook de opponent tot immobiliteit te veroordelen: ze ontwapent hem.

Bovenstaande tekst verscheen in *Film & Televisie* nr. 228-229 (mei 1976), p. 48.

Hoe erg de film ook aan een bepaalde generatie en tijdsklimaat vastzit, het 'liggen' heeft hem goed gedaan. De politieke slogans aan de periferie van de film ergeren de toeschouwer minder, omdat het politieke debat ondertussen weer over andere problemen aan het voortrollen is. De urgentie waarmee de film in sommige linkse positiebepalingen wilde tussenkomen, is nu eenmaal weggevallen. Blijft een soort portret van een generatie, maar vooral van een 'houding', van een 'verhouding', die tussen filmmaker en zijn milieu (Vlaanderen, de stad Antwerpen, populistische en linkse politiek, generatiegenoten, zijn eigen activiteit).

Men heeft geschreven dat de fictieve, gespeelde scènes in de film slecht zijn geacteerd en geregisseerd. Het is waar dat ze in een bioscoop niet overtuigden. Maar hoe mooi en juist zijn ze op televisie! Er zijn de zielig-ontroerende vrijscène, de cabaretachtige scènes met Rufus, de parodieën, de dronkenmansfictie die in de Wieze-documentaire inschuift. Ik herinner me de films van Kluge die ook in documentair materiaal fictie laat binnensluipen (tegelijk de ernst van de fictie en de fictie van het document onderstrepend).

Men heeft zelfs nu, naar aanleiding van de BRT-programmatie van de film, geschreven dat hij professioneel niveau mist. Maar ik wil alle 'niveau' en 'professionaliteit' missen voor een juiste, authentieke stem.

Over *Kapitein Zeppos* (6 augustus 1975).
[…] Heel grappig zijn de trappen in Vlaamse films en feuilletons. Vlaamse regisseurs sturen hun acteurs tientallen malen de trap op, een handeling die niet veel inspiratie vraagt – maar geen Vlaamse acteur die het schijnt te kunnen, geen Vlaamse regisseur die zijn spelers kan uitleggen hoe ze een trap op moeten gaan.

Over *Flandria Extra Muros*, driedelig programma van Emile Degelin over de 'uitstraling' van Vlaamse kunst in West-Europa. Over de renaissance (10 augustus 1975).
Waarom moet de Vlaamse, officiële kunsthistorische commentaar op 'onze' kunst haar kunstenaars altijd polemisch en rancuneus tegen annexaties beschermen? Geniet men van een Bruegel omdat hij Vlaams of omdat hij mooi is? Dit programma herinnerde me er te vaak aan dat met de opkomst van het nationalisme (een recent verschijnsel tenslotte, waar renaissancemensen geen last van hadden) de republiek der kunsten in evenzoveel nationaliteiten en territoria is uiteengevallen. Hoe eng dit programma die uitstraling bovendien zag, bleek uit het feit dat men Vlaamse kunst in buitenlandse musea toonde. Of men zich daarbij beperkt had tot het fotograferen van catalogi of ook ter plaatse onderzoek had verricht, bleek nergens uit.

***Toeschouwer in dienst* (september 1975).**
[…] Als in een beckettiaanse scène zit ik nu urenlang voor het meubel dat monologen over mij uitstort die me niets doen. Mijn onverschilligheid heeft echter schadelijker gevolgen voor mezelf dan voor het meubel. Dat wordt gedragen door het uithoudingsvermogen van een technische levensduur – ikzelf heb af te rekenen met psychisch incasseringsvermogen, met intellectuele elasticiteit (die stilaan omslaat in intellectuele perversiteit!). […] De voorbije maanden probeerde ik herhaaldelijk in deze geblokkeerde situatie speling te brengen door een soort sadistische mishandeling van het medium. Het afluisteren van het televisiegeluid zonder naar het beeld te kijken; het kijken naar het beeld zonder geluid; het verhakkelde kijken naar het programma-aanbod, zoals autoradio's brutaal worden afgezocht naar een 'lekker muziekje' en dan met een gril weer afgezet. Me niet met een programmablad ritueel en 'verantwoord' installeren, maar nukkig en bitsig – 'komt er nog eens wat uit?' Het blijft allemaal private guerrilla, individuele subversie, vloeken binnensmonds. Want er is niemand die het hoort.

IN MI N DS

Werner Cuvelier – Norman Dilworth

2

Galerij De Ziener
Stationsstraat 55, 1730 Asse

Open vrijdag tot en met zondag van 15.00 tot 18.00u.
en op afspraak. De tentoonstelling loopt tot en met
25 februari 2018.

14/01/2018
– 25/02/2018

DE ZIENER

www.deziener.be +32 (0)472 55 25 70 info@deziener.be

‘…een catastrofe, een revolutie; een omwenteling’

Dirk Lauwaert over fotografie

STEVEN HUMBLET

In 2007 publiceerde het Fotomuseum Antwerpen (in samenwerking met het Nederlands fotomuseum) *Lichtpapier*, een bundeling van de belangrijkste teksten en essays die Dirk Lauwaert tussen 1988 en 2007 aan fotografie had gewijd. Lauwaert begon echter al veel vroeger over fotografie te schrijven, in 1977. Deze tekst blikt terug op die voorgeschiedenis en buigt zich over de kritieken die in de periode tussen 1977 en 1986 verschenen in *De Nieuwe Gazet*, *De Nieuwe Gids* en *Kultuurleven*. Een productie van tien jaar, volgens Lauwaert zelf ongeveer de tijd die nodig is voor een criticus om zich in te werken in de complexe materie van een nieuw en nog onontgonnen medium. De teksten gaan over fotoboeken, tentoonstellingen, manifestaties, debatten en fototheorie, uitzonderlijk ook over fotografische techniek. Ze bestrijken een breed domein van de fotografische praktijk (reportage, documentaire, mode, architectuur, landschap, portret), maar enkele particuliere fascinaties keren opvallend vaak terug – die voor de filmfoto in al zijn gedaantes, voor de architectuur- en stadsfotografie van de negentiende eeuw, voor de Franse humanistische fotografie en de moderne fotografie uit het interbellum. Opvallend is ook wat niet of nauwelijks behandeld wordt: de rol van het fotografische beeld in de conceptuele kunst, of meer in het algemeen, het soort fotografie dat gemeenzaam omschreven wordt als ‘kunstfotografie’. ‘Grote fotografie vindt men maar zelden in de vrije creatie – ik vind ze het sterkst in een dienende rol’[1], zo stelt Lauwaert uitdagend. In een artikel over filmfoto’s vallen kort de namen van Jean Le Gac, Victor Burgin en Duane Michals, maar hun ‘doorzichtig, om niet te zeggen simplistisch’[2] werk zou verbleken bij dat van de Hollywoodfotografen, nochtans niet meer dan simpele uitvoerders van een welomschreven opdracht. Fotografen als Eve Sonneman, Dieter Appelt of Sophie Calle prijst hij dan weer vooral om hun gevoeligheid voor de eigenheid van het fotografisch medium. In het werk van Calle bijvoorbeeld ziet hij een kwaliteit terugkeren die hij bij uitstek verbindt met het fotografisch kijken als dusdanig: bescheidenheid. De beelden die ze verzamelt van de mannen die ze ongezien volgt of van de mensen die ze uitnodigt om een nacht in haar bed door te brengen, zijn volgens hem niet meer dan een verzameling sporen, afdrukken, restanten: ze reveleren niets, noch over de fotografe, noch over haar onderwerp. Fotograferen is hier, net zoals bij de dienstbare setfotograaf, een tactvolle operatie waarbij de fotografe zichzelf, haar opvattingen of emoties, nooit op het voorplan plaatst.

Dirk Lauwaert begint te schrijven over fotografie op een moment dat het medium een (zoveelste) identiteitscrisis doormaakt. Die is deze keer niet te wijten aan een interne technologische vernieuwing, maar aan de opkomst van een nieuw visueel medium: televisie. Toonaangevende tijdschriften voor ambitieuze reportagefotografie verliezen marktaandeel of gaan zelfs failliet (het Amerikaanse *Life* in 1972 bijvoorbeeld). Na bijna vijftig jaar lijkt er een eind te komen aan de economisch en intellectueel zo vruchtbare alliantie tussen fotografie en drukpers. Dat het fotografische beeld niet langer als het visuele verslag van een feitelijke gebeurtenis moet worden gezien, opent echter ook nieuwe perspectieven. In plaats van simpele getuigenissen kunnen foto’s nu evenzeer worden gelezen als de uitdrukking van een particuliere sensibiliteit, van een specifieke verhouding tot de wereld. Het museum lijkt de plek bij uitstek om deze nieuwe vragen aan het fotografische beeld te stellen. In de Verenigde Staten werkt de aanstelling van John Szarkowski als hoofd van het fotodepartement van het New Yorkse MoMA in 1962 als een belangrijke katalysator voor de erkenning van fotografie als een zelfstandig medium.

In Europa blijkt de situatie minder rooskleurig. Het aantal toonplekken voor fotografie is op het eind van de jaren zeventig nog steeds extreem beperkt: slechts 45 kunstinstellingen presenteren weleens een expo over fotografie.[3] Er bestaan niet of nauwelijks plekken die specifiek aan het medium zijn gewijd, er zijn enkel een paar technische opleidingen in de fotografie en er is geen ernstig intellectueel debat over het medium. De eerste fotomusea komen er pas eind jaren zeventig, begin jaren tachtig. (In België wordt in 1986 het Fotomuseum te Antwerpen opgericht, het jaar nadien volgt het Musée de la Photographie in Charleroi.) Een belangrijk moment in het aanwakkeren van de Europese interesse voor fotografie is *Documenta 6* in 1977. Met een uitgebreid historisch overzicht zet de tentoonstelling fotografie neer als een zelfstandig medium, met een eigen geschiedenis en een eigen problematiek. Rond dezelfde tijd gaat ook een aantal Europese musea van moderne of actuele kunst, in navolging van het MoMA, met een eigen fotodepartement van start. Soms worden die afdelingen geleid door een fotograaf (of een expert in de fotografie). Zo wordt Ute Eskildsen in 1979 aangesteld als curator van het fotografiedepartement van het Folkwang Museum te Essen, een functie die ze tot 2012 zou behouden. In Parijs, in het Centre Pompidou, verloopt de introductie van de fotografie echter al heel wat moeizamer: in 1978 wordt de fotograaf Pierre de Fenoÿl er aangesteld als coördinator, maar al na enkele maanden wordt hij ontslagen zonder dat zijn positie opnieuw wordt ingevuld.

Sporadisch ziet een boek het licht dat het intellectuele debat over fotografie poogt aan te wakkeren. Ook hier nemen Amerikaanse auteurs het voortouw, met twee publicaties van John Szarkowski (*The Photographer’s Eye* in 1966 en *Looking at Photographs* in 1973) en *On Photography* (1977) van Susan Sontag, een bundeling van essays over het medium die in de jaren daarvoor in verschillende tijdschriften zijn gepubliceerd. In 1980 verschijnt *Camera Lucida. Note sur la photographie* van de Franse semioticus Roland Barthes, in 1983 gevolgd door *Philosophie de la Photographie* van Henri Van Lier en *Für eine Philosophie der Photographie* van Vilém Flusser.

Al deze fotomusea, fotodepartementen en fototheoretische geschriften blijven losse initiatieven, van een systematische exploratie van het medium is geen sprake.

Het is binnen de context van deze groeiende, maar tegelijkertijd ook wat diffuse appreciatie van fotografie dat de kritieken van Lauwaert moeten worden geplaatst. Ze getuigen van een grote nieuwsgierigheid naar en interesse in een medium dat volop (her)ontdekt wordt, maar verraden ook hoe moeizaam deze ontdekking (en herwaardering) voor hem verloopt. Zijn belangstelling gaat verder dan het louter aanstippen van het culturele succes van fotografie; hij schrijft om te begrijpen hoe hij zich tot dat medium kan of moet verhouden. Vooral de fotokritieken geschreven tussen 1977 en 1981[4] laten iemand zien die zoekend en tastend probeert in dialoog te treden met het medium, die voorzichtig maar gedecideerd een kader ontwerpt waarbinnen een gesprek met fotografie mogelijk wordt. Niet een criticus dus die zich al van meet af aan boven het medium stelt, maar een die de confrontatie ermee opzoekt en er daarbij zelfs niet voor terugschrikt zijn twijfel (tegenover het medium als dusdanig, tegenover zichzelf als kijker naar en schrijver over fotografische beelden) te uiten.

Édouard Baldus
Toulon, ca. 1861

Boek / museum

De eerste kritiek verschijnt in *De Nieuwe Gazet* en is gewijd aan het fotoboek *Le Paris secret des années 30*, een heruitgave van *Paris de nuit* van de Franse fotograaf Brassaï. De herdruk, nog onder auspiciën van Brassaï, bevat meer en andere beelden dan het origineel en is door de fotograaf zelf van commentaar voorzien. In Lauwaerts bespreking komen enkele karakteristieken naar voren die ook zijn latere fotokritieken zullen bepalen. Wat meteen opvalt, is dat het stuk een fotoboek behandelt. Geen bespreking van een tentoonstelling dus, maar wel van een bundeling gedrukte fotografie. Ook de meeste kritieken die tussen 1977 en 1984 verschijnen (met uitzondering van een paar artikels over de in 1980 voor de eerste keer georganiseerde *Mois de la Photo* in Parijs) gaan over een of meerdere fotoboeken. Het zegt iets over de uitzonderlijke positie die de gedrukte fotografie in het denken van Lauwaert inneemt. Fotografie wordt bestudeerd op papier, op de tafel van de schrijver, waar ze altijd beschikbaar blijft. Het contact met het beeld verloopt al bladerend, stapsgewijs. Omgaan met (gedrukte) fotografie is een proces van kijken en herbekijken.

Het tonen van fotografische beelden in een museum is voor Lauwaert dan ook allerminst vanzelfsprekend: ‘Waarom het werk van een fotograaf dat je in boekvorm ‘bezit’ nog eens gaan bekijken in een expositie? Je haalt je er de frustratie op de hals het democratisch geprezen medium in een museaal keurslijf ontvreemd te vinden. En wordt niet gezegd dat fotografie de mystiek van het origineel niet kent? Is het tentoonstellen van foto’s dan geen contradictie?’[5] Het museum is een eigenaardige plek om naar foto’s te kijken omdat het een totaal andere ervaring van het fotografisch beeld genereert. Dat begint al met de manier waarop het kijkende lichaam zich tot het beeld in de ruimte verhoudt: ‘Telkens weer brengt het wandelend en rechtopstaand bekijken me in een subtiel andere verhouding tot het werk: ik kan het niet meer doorbladeren, ik moet ernaartoe stappen. Het staat niet meer tot mijn beschikking, ik moet mezelf beschikbaar stellen.’[6] De relatie tussen beeld en kijker wordt omgekeerd: in het boek is het de bladerende hand

De wereld is ontnuchterd

Enkele fotokritieken uit de periode dat Dirk Lauwaert voor *De Nieuwe Gazet* en *De Nieuwe Gids* schreef

Atget, fotograaf van Parijs

De stadsstudies van Eugène Atget (1857-1927) blijven verwarring stichten. Duizenden clichés van straten, parken, vitrines, interieurs en ‘typische’ straatpersonages, alle uit Parijs. Wat verwart is niet de originele visie, de frapperende scène, het revelerende detail, maar de afwezigheid van dit alles, de hardnekkige banaliteit van deze foto’s. Deze fotograaf zoekt geen persoonlijk standpunt tegenover zijn motieven, het lijkt wel alsof zijn motieven hun ‘standpunt’ aan hem opdrongen. Nooit een vondst, een franje, een pirouette van de fotograaf met zijn toestel. Atget heeft niets te zeggen over, niets toe te voegen, noch af te doen aan wat hem in ’t Parijse stadstoneel treft. Geen signatuur, geen commentaar, geen expressie, geen ontboezeming, slechts een wat kille, beheerste, introverte registratie. Minimale, rechtlijnige fotografie, die na een tiental foto’s bekeken te hebben echter al héél indrukwekkend wordt. Zo standvastig compromisloos volgehouden is deze neutraliteit dat ze een overtuiging wordt, een onwrikbaar standpunt tegenover de fotografie zelf.

*

Toen in 1930, drie jaar na zijn dood, voor het eerst werk van Atget gepubliceerd werd (*Eugène Atget, Photographe de Paris*) inspireerde dit Walter Benjamin meteen tot een der mooiste teksten over fotografie (*Kleine Geschichte der Photographie*). Benjamin is precies voor de neutraliteit van Atgets fotografie zo gevoelig. Ze staat volgens hem heel dicht bij het ‘wezen’ van de fotografie, namelijk een registrerende machine te zijn, en toch slaagt ze erin daarmee iets als poëzie te maken. Poëzie? Dus toch ‘ontboezeming’, toch ‘expressie’? Nee, niet dit soort poëzie, maar de wrange, bittere melancholische poezie van het ‘objet trouvé’. ‘Probeer niet aan het wezen van het apparaat te ontsnappen’, zegt Benjamin, ‘door beeldpoëzie te maken. Probeer integendeel de beperkingen, de grenzen van het apparaat te laten uitkomen.’ De wereld is immers ‘ontnuchterd’, precies door zulke registrerende machines als het fotoapparaat; doe niet alsof ons een andere poëzie en ontroering overblijft, dan die van het verloren gaan van de poëzie zelf!

Atget is dan ook nooit een artistiek fotograaf geweest. Deze voormalige acteur schakelt rond zijn veertigste over naar een nieuw beroep. Hij installeert zich als fotograaf en houdt een winkeltje open waarin hij zijn clichés in series of per stuk verkoopt aan liefhebbers van Parijse zichten, aan schilders en tekenaars op zoek naar motieven, aan historici en archivarissen van de stad Parijs. Een heel nuchtere, zakelijke dienstverlening aan een gespecialiseerd publiek dat van Atget nu juist geen stadspoëzie vraagt, maar een degelijke, scherpe en detailrijke opname van een gevel, een perspectief of een interieur. Er moet veel en scherp op te zien zijn; men moet kunnen identificeren. Als de surrealisten (Man Ray en zijn assistente Berenice Abbott, die de uitgave van het postume fotoboek verzorgt) Atget ontdekken, appreciëren ze in zijn werk precies die koele objectieve aandacht.

*

Atget maakte geen foto’s, maar steeds series van foto’s. In de fotoalbums die hij in enkele unieke exemplaren liet opmaken om aan de musea van Parijs te verkopen, ziet men pas de volle spankracht van zijn oeuvre. Ook dit ligt in het verlengde van de techniek: want waar dient een registrerende apparatuur anders voor, dan om een inventaris te maken? Open series te maken van hoe een stad eruitziet, van wat een stad ‘bezit’ aan decorstukken en gezichten? Wie een inventaris maakt moet geen ‘verhalen’ gaan vertellen. De Parijse straten en interieurs van Atget zijn doods en verlaten – net zoals de meubelstukken en huisraad in een verkoopzaal. Daarin ligt ook de kern van de verwarring die deze foto’s bij ons oproepen: in de verte hoort men de Parijse menigte nog wegrennen; waar de fotograaf verscheen verdwenen de acteurs. Alsof het fotograferen een nakende catastrofe aankondigt. Al kijkend naar het Parijs van Atget ‘zien’ we onraad.

Flash-fotografie. De mentaliteit van een techniek

In de wedloop met de belichtingstijd, die vele fotografen steeds korter wilden, was het kunstmatig toegevoegde licht een belangrijk middel. Met meer licht een snellere belichting. Vandaar de ontwikkeling van het studiolicht met spots, reflectoren, schermen en de techniek van de lichtopstelling. Maar wat doe je als je buiten je studio bent? Wat doe je als je snel bewegende figuren wilt vastleggen? Wat doe je als je niet in de mogelijkheid bent het licht te regisseren? Eén oplossing: het flitslicht, de 'flash'.

Reeds in 1851 demonstreerde Talbot de techniek van de momentopname – bij de uiterst lage lichtgevoeligheid van de toenmalige pellicule kon dat alleen door de hoeveelheid licht sterk op te voeren. De hele negentiende eeuw door zou men met magnesiumlicht de trage film verschalken tot nacht- en momentopnames. Pas in deze eeuw, in 1925, is de eigenlijke flitslamp op de markt, en het duurt nog eens tien jaar voor de perfecte synchroniciteit van flits en ontsluiting van het diafragma op punt staan.

Rupert Martin verzorgde een fascinerende brochure gewijd aan deze techniek. Een prachtige collectie foto's, een hulde aan het kunstlicht. Uiteraard is techniek nooit alleen maar techniek. Het is in de eerste plaats een uitdaging. 'Flash fotografie' kwam overduidelijk tegemoet aan heel diepe wensen (aan het verlangen om het moment vast te leggen en dus verder te kijken dan de pose, maar ook aan de wil te kunnen onthullen wat in donker gehuld was). Maar het scherpte deze verlangens ook aan, onderwierp het voyeuristische verlangen ook aan kritiek (is het echt wel dát wat men wil zien en laten zien?).

Doorheen de hele geschiedenis van deze vorm van kunstlichtfotografie, namelijk buiten de studio, treft een vorm van indringende geëngageerdheid. In de negentiende eeuw is fotografie nog vooral een onderzoekend instrument; het documenteert: catacomben, mijnen, fabrieken, interieurs, de noordpoolnacht, de kamers van een piramide. Zelfs de sociale onthullingen over het New Yorkse pauperisme van Hine en Riis hebben een beheerste documentaire terughoudendheid. Met de flitslamp ontstaat in de steeds onrustigere wereld tussen de twee wereldoorlogen een bijna hysterische omgang met het instrument. De 'flash' wordt een wapen in de propaganda, maar ook het onmisbare voetlicht van alle belangrijke gebeurtenissen. De flits is het instrument van de onthulling, de ontmaskering, de aantijging, maar ook het moment van de triomf, de bekroning. Het is het instrument bij uitstek van de sensatie, van de sensatiepers.

Fotografen als Brassaï en Brandt, Weegee en Model maakten het oeuvre mogelijk van een Diane Arbus, synthese en hoogtepunt van een eeuw flashfotografie.

De pijnlijke ontroering van de 'flash' zit hierin dat een gelaat, een scène, een interieur zich niet rustig geven, maar geroofd worden. In de flashfotografie zit alles geklemd tussen vooruit gestuwd licht en opzuigende lens: het fototoestel brengt het licht voort waarmee zijn belichting tot stand komt.

Er is een opmerkelijke eensgezindheid tussen de gewelddadigheid van de flashtechniek en het geweld dat zij zo vaak onthult. Techniek en thematiek roepen elkaar op; het resultaat is doorgaans rauw, ongesofisticeerd, primitief, manicheïstisch en zonder enige ironie, zoals Susan Sontag noteerde over Arbus. Dat geldt voor de hele flashfotografie.

De fotograaf Arthur Fellig (1899-1969) alias Weegee met zijn 'speed graphic camera'

van de lezer die het ritme van het kijken aangeeft, in de tentoonstelling trekt het volgende, in de ooghoek opdoemende beeld het kijkende lichaam naar zich toe. Het is dan ook niet toevallig dat precies in de tentoonstellingsruimte het probleem van de hoeveelheid acuut wordt. Terwijl het boek de beelden vasthoudt voor de geduldige lezer, zijn ze slechts vluchtig aanwezig voor de zich snel voortbewegende bezoeker: 'Enkele seconden, vaak soms nog minder, sta je voor zo'n beeld. Je hebt je blik amper naar de volgende foto gekeerd of de eerste trekt alweer weg uit je herinnering: je houdt niets vast. Flitsend vallen die honderden foto's op je netvlies en glijden er meteen weer af.'[7] Vandaar de noodzaak om na het bezoek aan de tentoonstelling het gesprek met de in de catalogus afgedrukte beelden terug op te nemen. Elke kritiek wordt geschreven in het voortdurende heen en weer tussen wat gezien werd, wat herinnerd wordt en wat in fotoboek of catalogus geverifieerd kan worden.

De confrontatie met het geëxposeerde beeld is zo ingrijpend dat Lauwaert in een bespreking van de eerste *Mois de la Photo* in Parijs zelfs begint te twijfelen aan zijn waardering voor fotografie: 'Hij dacht van foto's te houden, maar doet hij dat wel? Of overtuigt hij zich daar alleen maar van?'[8] De door hem ervaren irritatie, zo stelt hij uitdrukkelijk, is niet louter een kwestie van persoonlijke voor- of afkeuren, maar 'heeft [...] diepere gronden in de fotografie zélf. Het is zo bedrieglijk makkelijk en aangenaam om naar foto's te kijken, dat je in de grootste verbouwereerdheid valt als je merkt hoe onverschillig die foto's je uiteindelijk laten. [...] Blijf ik extra-lang naar een foto turen, dan voel ik me meteen wat lachwekkend en geaffecteerd. Zo'n intens-intieme omgang lijken foto's niet te verdragen: ze stoten me af, worden nukkig, sluiten me kordaat uit.'[9] Foto's gedragen zich anders op de muur dan in het boek: ze krijgen kapsones, worden arrogant, stellen zich opstandig op. Of misschien is het ongemak dat de bezoeker overvalt simpelweg toe te schrijven aan een amateuristische inrichting of een slechte ophanging of een ondoordachte scenografie of een tochtige, onaangename ruimte. Er heerst in de kritieken opvallend veel onvrede over de achteloze manier waarop zowel tentoonstellingen als boeken foto's presenteren. Uitgevers van fotoboeken worden op de korrel genomen wanneer de afdrukken te wensen overlaten, tentoonstellingsmakers worden bekritiseerd door hun al te nonchalante behandeling van de fotografische prints. Dit alles zou volgens Lauwaert wijzen op een cultuur die er nog steeds niet in slaagt op een ernstige manier om te gaan met fotografie.

Toch is de ontmoeting met het fotografische beeld in het museum niet helemaal van charme verstoken. Het valt Lauwaert op 'hoeveel pakkender de verzorgde afdruk is, dan de (doorgaans slordige) reproductie in een boek. De details zijn scherper, de contouren snediger. De beelddefinitie is zoveel groter – je ziet niet meer, maar wel beter, scherper. [...] Bij dit punt aanbeland verandert de kwaliteit van het fotografische beeld: geen massaproduct meer, maar een werkelijk kleinood, even wonderlijk vernuftig als kwetsbaar. Aan de wand wordt zo'n afdruk plots iets meer dan een beeld: het verwerft de kwaliteiten van een miniatuur, van inlegwerk of geslepen glas, van het bakken van glazuur, het virtuoze van lakwerk of een gravure. [...] Hier maakt de massaproductie van één gecanoniseerde versie, plaats voor de diversiteit en eigenheid van één uitvoering, van één interpretatie, naast mogelijke andere.'[10] In de expositie waardeert Lauwaert de materialiteit van het fotografisch object, ervaart hij de print als een ambachtelijk product, een precieus negentiende-eeuws kleinood dat zich verzet tegen de serieproductie van de twintigste eeuw. De geëxposeerde foto laat hem de afstand ondervinden tussen de unieke 'originele' print en de massaal gedeelde 'afdruk' ervan in het fotoboek. Het fotografisch negatief de partituur, de fotografische print de uitvoering, de gedrukte foto de beluisterde plaat.

Spreken over fotografie

Al in de eerste tekst over de heruitgave van het fotoboek van Brassaï stelt Lauwaert zich de vraag hoe er over fotografie kan (moet?) worden gesproken. In een korte passage laat hij zich kritisch uit over de (al te anekdotische) commentaar van de fotograaf bij zijn

Brassaï

Vue nocturne de Notre-Dame sur Paris et la tour Saint-Jacques, 1933
uit: Brassaï, Le Paris secret des années 30, Paris, Gallimard, 1976, p. 12

Charles Meryon

Le Stryge, 1853

Charles Nègre

Le Stryge ou portrait d'Henri Le Secq sur les tours de Notre-Dame, 1853

eigen beelden: 'Heel oncomfortabel is ondertussen de bijgevoegde tekst van Brassaï zelf, een mengeling van irriterende nostalgische pose en reportage, van paterend schrijven over zichzelf zonder zich ook maar ergens te reveleren.'[11] Ook het extatische spreken dat hij bij de enthousiaste Franse verdedigers van de fotografie aantreft, kan op weinig begrip rekenen: 'Wie in Frankrijk met fotografie heeft te maken, wil in de eerste plaats enthousiast kunnen zijn. Daar dient fotografie voor: een alibi voor de enthousiaste pose; een beschermd domein waarin ieder zich zomaar en ongestraft aan lyrische passies kan overgeven. [...] Allen cultiveren ze een extatische relatie tot fotografie, die ze hardnekkig niet willen beargumenteren [...].'[12] Het brengt hem er in dezelfde kritiek zelfs toe expliciet aan te geven dat hij anders wil denken en schrijven over fotografie: 'Het is echt niet zo dat enthousiasme zou volstaan; dat reflectie de intuïtieve relatie met fotografie zou verminken. Je moet, lijkt me, op een verstaanbare wijze over je enthousiasme kunnen praten. Ontroering moet meegedeeld kunnen worden, zoniet lijkt ze me dubieus.'[13] Het hart verbinden met het hoofd, dat ziet hij als de eerste taak van de criticus. Niet alleen uitspreken wat je voelt bij het aanschouwen van een beeld, maar jezelf ook afvragen waarom je dat voelt: het is de dubbele beweging die zijn kritische, intellectuele omgang met fotografie kenmerkt.

Twee uitersten zijn te mijden: de criticus mag zich niet verliezen in emotioneel geschmier, maar hij mag zich evenmin hautain boven het besproken materiaal stellen. De laatste attitude meent Lauwaert bijvoorbeeld te bespeuren in het boek van William Innis Homer over Alfred Stieglitz: dat boek is 'saai geschreven, dor van opzet, zonder aanvoelen voor het intellectuele en esthetische klimaat, geschreven vanuit een heel beperkt feitenperspectief'.[14] Aan de boeiende persoonlijkheid van Stieglitz kan zo'n klinische, afstandelijke, puur feitelijke beschrijving geen recht doen. Dit schrijven lijdt aan smetvrees, het mist kleur, smaak, karakter, bezieling. Navolgenswaardige modellen vindt hij dan weer in de teksten van twee andere Amerikaanse auteurs, Alfred Appel en Weston J. Naef. Zij vinden wel het juiste evenwicht tussen betrokkenheid en afstandelijkheid. Wat zo'n emotioneel doorvoelde, maar tegelijkertijd ook koel intellectuele benadering kan bijdragen aan een beter begrip van fotografie, wordt hem duidelijk in *Counterparts*, het boek van Naef. Lauwaert wordt in de eerste plaats getroffen door de 'telkens terugkerende, subtiele aandacht voor het maken zelf van foto's, voor de creatieve beslissingen i.v.m. standpunt van de camera, ingreep (of niet) in het gefotografeerde, ingreep (of niet) in het negatief, bij het afdrukken enz'.[15] Naef ontvouwt een spreken over fotografische beelden dat de lezer dicht bij het materiaal brengt, hem de esthetische consequenties van formele keuzes laat navoelen.

Lauwaert vraagt zich niet alleen af hoe de criticus zich het best verhoudt tot het fotografische beeld en welk soort van spreken daar recht aan doet. Hij wijst ook op het belang van het ontwikkelen van een gelaagd intellectueel discours om de belangstelling voor fotografie levendig te houden. Uitgeverijen en galeries zijn daarvoor niet voldoende, er moet ook een publiek discours ontwikkeld worden dat niet louter door commerciële belangen wordt gedragen. Er moet 'onderzoek [...] kunnen gedaan worden, historiografie geschreven, foto's moeten verzameld en gecatalogeerd worden en tenslotte moet over fotografie nagedacht kunnen worden'.[16] Hier ziet hij een taak weggelegd voor instellingen als musea, archieven, universiteiten en gespecialiseerde tijdschriften. Maar alweer merkt hij, naar aanleiding van een colloquium georganiseerd aan de Sorbonne in 1982, dat er op dat vlak nog maar weinig gerealiseerd is. Zo stelt hij vast dat het behandelde thema alleen maar tot begripsverwarring leidt. Wat een startpunt had moeten zijn voor een intellectueel debat over fotograferen verzandt in een reeks pijnlijke misverstanden, tussen praktiserende fotografen en theoretici, en tussen theoretici onderling.

Maar, zo moet Lauwaert anderzijds toegeven, praten over fotografie is nu eenmaal moeilijk. In een bespreking van het in 1983 gepubliceerde *Philosophie de la Photographie* van Henri Van Lier gebruikt hij de auteur als leidraad om uit te leggen waarom: 'Op het eerste gezicht ziet foto's maken en naar foto's kijken er zo banaal en eenvoudig uit, zo probleemloos vanzelfsprekend. Voor Henri Van Lier [...] verbergt zich achter dit vanzelfsprekende nochtans niets minder dan een catastrofe, een revolutie; een omwenteling. We kijken zo moeiteloos naar foto's omdat we ze voor een goed deel zien als behorende tot de grote familie van de beelden: schilderijen, tekeningen, etsen enz. Maar fotografie – zo Van Lier – heeft deze rustige, geordende beeldcultuur onherkenbaar door elkaar gegooid. [...] Vandaar het uitgangspunt van de schrijver van deze korte filosofie der fotografie: de fotografie is een forse uitdaging aan zowat alle traditionele steunpijlers van ons denken sinds vele eeuwen over kunst, over het bewustzijn en de waarneming, over het handelen en zingeven, kortom over de

John Vachon

Atlanta, Georgia, 1938 (ill. p. 141)
illustratie uit: Alfred Appel jr., Signs of Life, New York, Alfred A. Knopf, 1983

Walker Evans

Atlanta, Georgia, 1936 (ill. p. 143)
illustratie uit: Alfred Appel jr., Signs of Life, New York, Alfred A. Knopf, 1983

plaats van de mens in het universum. Een plaats die de mens zichzelf heeft gegeven – hij ordent de wereld tot een min of meer overzienbare 'realiteit'. En precies die geordende realiteit zet de fotografie op de helling – wat in foto's wordt vastgehouden is niet het geordende, maar het chaotische, ongeordende, té detailrijke, absoluut vluchtige en momentane van één enkele 'toestand' der dingen. Fotografie laat ons niet realiteit, maar 'het reële' zien, nl. het moment zonder duur, het zichtbare ongeretoucheerd in al haar details en grilligheden.'[17] Het ontbreekt ons dus aan de nodige concepten om deze zo wezenlijk andere beeldsoort te vatten, te onderzoeken. We kunnen niet terugvallen op het begrippenapparaat van de kunstgeschiedenis, dat immers nog te vaak werkt met begrippen als 'stijl' en 'persoonlijkheid', begrippen die juist 'door de fotografie radicaal in vraag gesteld'[18] worden. Wie over fotografie schrijft, begint eraan zonder de gebruikelijke intellectuele armatuur die hem in de confrontatie met andere kunstvormen wel ter beschikking staat.

Vergelijking als methode

Hoe bekijk je foto's? Hoe ga je ermee om? Hoe kan de criticus de particulariteit van een fotografische sensibiliteit laten oplichten? 'Foto's – bekijk je die best één voor één, iedere foto afzonderlijk, of moet je ze in een serie zien, gegroepeerd? Moet je ervan uitgaan dat een foto alles over zichzelf ook zelf kan zeggen, of is de combinatie van verschillende foto's de noodzakelijke aanvulling van die ene foto?'[19] In de praktijk betekent schrijven over fotografie altijd schrijven over foto's, over beelden in het meervoud. Foto's van een en dezelfde fotograaf worden naast elkaar gelegd, maar ook afgezet tegen beelden van andere fotografen met een gelijkaardig thema of onderwerp. Het belang van de vergelijking als strategie blijkt al uit de eerste recensie over het fotoboek van Brassaï. Zo legt Lauwaert de tweede foto uit het boek (een nachtopname van Parijs gemaakt vanaf het dak van de Notre Dame met rechts in het beeld een drôlerie) naast een gravure van Charles Meryon uit 1853 en een foto van Charles Nègre uit hetzelfde jaar. Net zoals deze twee oudere beelden bezet worden door tegenstrijdige krachten – het moderne wordt er telkens overschaduwd door de Middeleeuwen – zo ziet hij in het boek van Brassaï twee verschillende stadsvisies aan het werk: 'de romantische van de grootstads-mythe en de naturalistische van het moderne milieu'.[20] Hij vindt overigens ook steun voor deze methode in het boek van Alfred Appel. Die vergelijkt twee bijna identieke foto's van hetzelfde paar huizen in Atlanta. Het eerste beeld is gemaakt door Walker Evans in 1936, het tweede door John Vachon in 1938 als een eerbetoon aan Evans. 'In enkele paragrafen vergelijkt Appel origineel en repliek: de afstandelijk-strakke vorm van Evans en de heel wat onduidelijkere, meer geëmotioneerde asymmetrie van Vachon. De juiste afstand kiezen tot je motief is als het kiezen van de precieze toonhoogte voor een muziekstuk.'[21] Beelden vergelijken verplicht de criticus het materiaal zelf centraal te stellen, beter te luisteren naar wat het te zeggen heeft. Zo vermijdt hij een benadering van de beelden vanuit een al te strikt (kunst) historisch of theoretisch perspectief, wat ze immers zou reduceren tot loutere illustratie van een elders geschreven verhaal.

Door zich op verschillen en gelijkenissen te concentreren kan de criticus een beter inzicht verwerven in de specificiteit van de beelden. Door foto's van eenzelfde fotograaf met elkaar te vergelijken krijgt hij meer greep op de samenhang van het oeuvre, op wat de blik van de fotograaf aantrekt, iets wat door de focus op een enkel beeld onmogelijk zou zijn. Vergelijken creëert niet alleen reliëf, maar helpt ook bij het (her) waarderen van fotografische oeuvres. Vergelijken betekent immers de blik vrijmaken, het denken bevrijden van ingesleten zienswijzen of voorgekauwde inzichten. Illustratief voor dit proces zijn twee bijdragen waarin Lauwaert het werk van de Franse stadsfotograaf Eugène Atget tegen

Eugène Atget

Paris, Place Saint-Sulpice, ca. 1920 (?)

Het woord in de foto-beelden van Robert Frank

Zonder mogelijke twijfel is de nu zestigjarige Robert Frank een van onze pakkendste fotografen. Zijn kracht berust op een handvol beelden, gemaakt in de jaren vijftig toen hij als jonge Zwitser met een beurs gedurende twee jaar zowat alle staten van de VS doorkruiste. Het daaruit voortkomende album *The Americans* is een der krachtigste documenten van het kritische, non-conformistische levensgevoel in een tijd die op zovele vlakken in een bunker van bangelijke volgzaamheid vastliep.

Wat mij telkens weer opvalt is de generositeit, de warmte, de vitaliteit van deze uitbraak. Geen zelfkwellende vragen kraken het elan. Er is een nieuwsgierigheid naar de wereld en haar verscheidenheid, een aandacht voor het revelerend banale, een triomf van het vergankelijke ogenblik. Dit werd mij weer eens bevestigd in een prachtige en openbarende retrospectieve die in het Palais de Tokyo aan Franks werk werd gewijd; zijn eerste Europese retrospectieve. In het centrum van deze even monumentale als toegankelijke tentoonstelling opnieuw alle opnamen van *The Americans*. Die waren bijvoorbeeld ook te zien in *Foto '86* in Amsterdam. Maar in Parijs zitten daarrond talloze andere werken: oudere, maar ook recente. Rond de afgelijnde collectie van Franks enige succesalbum krioelt het van alternatieve, persoonlijker, slordiger beelden. Een adembenemende blik in de donkere kamer van het atelier; een vanzelfsprekende openheid ten aanzien van zijn werkwijzen, zijn probeersels, zijn mislukkingen. De strenge reportersdiscipline (je hebt het toch over een duidelijk omschreven motief) wordt hier vervangen door een veel intiemere experimentele discipline. En die laat je meteen anders kijken naar zijn klassiek geworden werk, waarbij je nog scherper dan tevoren beseft hoe privaat en eigenzinnig die Amerikaanse visie van Frank wel is geweest.

Robert Frank, 4 A.M. Make Love To Me, Brattleboro VT, December 24

Uiteraard wisten we dat al: de asymmetrie in zovele opnames, het zwevende kader, de onverwachte scherpstelling op de achtergrond, de aandacht voor het doodse moment, voor de banale, depressieve beweging waren evenzovele, telkens opnieuw becommentarieerde eigenschappen van zijn visie. Hoe leerrijk het contrast met Cartier-Bresson, die gelijkaardige principes hanteerde in zijn reportages, maar dan om het culminatiepunt te vatten (het beroemde 'decisieve moment'). Frank nestelde zijn camera, zijn gevoel, eerder in het verval, in de afbouw van dat decisieve moment: als het hoogtepunt weer neervalt, als het betekenisvolle alweer 'bijna' verdwenen is. Het is de 'chute' die hij telkens en telkens weer betrapt. En dat geeft aan zijn werk, veel meer nog dan zijn motieven, die onverwisselbaar melancholische touch.

Maar nu je rond *The Americans* zovele andere, op zoveel andere wijzen fragiele en sensibele foto's ziet, ga je afstand nemen van dat toch te bewust strak en formeel uitgedrukte. Wat nu opvalt is een trillende, soms wat naieve, ongelooflijk directe en kwetsbare betrokkenheid. De manier waarop hij zichzelf in zijn foto's probeert in te graveren is heel pakkend. Met een naald heel onhandig een woord, een uitroep, een naam in de foto krassen, in een foto 'yesterday' schrijven, of een intieme bekentenis bij een naaktfoto. Alsof de fotograaf, die onherroepelijk aan de buitenwereld gekluisterd is, het beeld hier terug wil nemen, naar zich toe trekken, het wil aanraken zoals een schilder zijn doek aanraakt, het onmiddellijk wil voorzien van gevoelens en inzichten. Het openbaart ons een fotograaf die meer dan wie ook met zijn beelden leeft. Steeds meer fotografen hebben dat in de jaren tachtig opgeëist – maar het is vaak alleen maar een stilistische vorm, geen levensnoodzaak. Blijkt dat trouwens al niet uit het feit dat geen van die fotograaf-schrijvers (Depardon, Roche, Mori, Guibert) het ooit zouden wagen van hun tekst in hun foto's te zetten! Het aangrijpende bij Frank is nu juist dat hij geen onderschriften, maar in-schriften gebruikt; dat de nood om te zeggen er niet voor terugschrikt om het negatief te beschadigen, te kwetsen.

Cecil Beaton. De snob bij de adel

Cecil Beaton – fotograaf, decorontwerper, acteur, dagboekschrijver, reporter, snob, geadeld. Een leven in dienst van spel, travestie, ironie. Samen te vatten in één formule: 'het leven is dieper dan de gedachte', zoals hij ooit schreef. Alles in dienst van de beweeglijkheid, de veranderlijkheid, de metamorfose.

Cecil Beaton of de fotograaf als regisseur; hij 'arrangeert'. Alles is hier rollenspel, alles maquillage, alles rekwisiet. De antipode van het document. Of toch niet helemaal, want de kracht van Beaton ligt onder meer in het onthullende, revelerende karakter van zijn enscenering. Hij speelt met de werkelijkheid, maar vindt in dat spel een houvast voor een waarheid. Nooit de 'naakte waarheid', steeds een gesuggereerde versie van die waarheid.

Cecil Beaton is een type persoonlijkheid dat men uitsluitend in Groot-Brittannië tot zulk een ontplooiing kan zien komen. Een onophoudelijk spel tussen arrivisme en autonomie, tussen kunst en adel, tussen de kritische blik van de buitenstaander en de overtuigde huldeblijken van diezelfde buitenstaander. Hoewel Beaton beroemd was als modefotograaf, was hij vooral society en hoffotograaf.

Zijn modefoto's houden geen pleidooi voor een spontane en natuurlijke levenswijze. Met het leven hebben zijn foto's weinig te maken. Het sportieve, het ontspannen gedrag, de levendigheid – Beaton is daarin niet geïnteresseerd. Mode en elegantie hebben met uiterlijk, met rollen, met een doen-alsof te maken: het is geen levenswijze, maar een manier van overtuigen met je uiterlijk.

Traditie

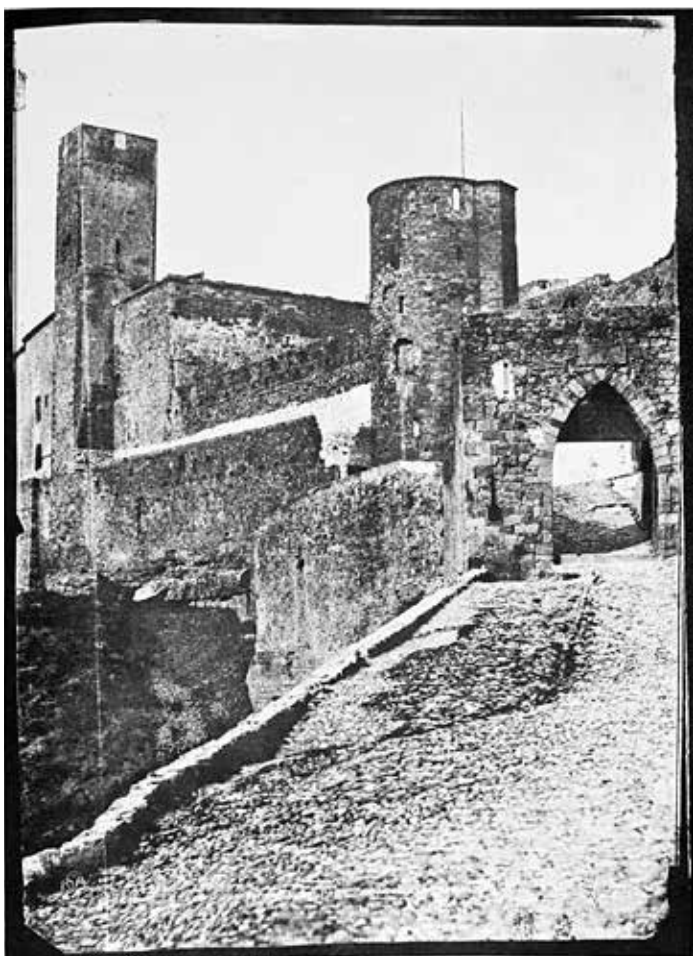
Eenmaal aanvaard dat in dit oeuvre niets onthuld zal worden, geen enkele bekentenis afgelegd, uitsluitend vertrouwde vormen bevestigd zullen worden, kan men er des te meer de rijkelijke lichtheid van waarderen. Geen triomf van de persoonlijkheid, noch van de geportretteerde, noch van de fotograaf. Niet het 'Ik', niet de uitzondering, niet het excentrieke – maar integendeel hoe de persoon oplost in een gegeven vorm, hoe hij een figuur invult en een verwachting inlost. Die verwachting is niet gericht op iets verrassend nieuws, maar op de traditie. Van rococo tot laatnegentiende-eeuwse stijlen droomt Beaton van aristocratische elegantie, nooit van moderne spontaneïteit.

Maar die onwankelbare hulde aan de traditie is steeds 'tongue in cheek' – de fotograaf triomfeert door een imitatie, een 'tableau vivant'. Steeds is er dat gevoel van pastiche, nooit dat van slaafse kopie. Ieder van zijn foto's geeft je de indruk van een wankel kaartenhuis – een juichkreet als de allerlaatste kaart is neergezet, nog net vóór het allemaal weer instort. Fotografie niet als momentopname, maar als tijdeloze perfectie, waarvan men echter voelt hoe kortstondig die volkomenheid wel is. De spanning tussen vorm en spel, tussen traditie en travestie, tussen moment en tijdeloosheid, maakt van Beaton een fotograaf die misleidend charmant en misleidend oppervlakkig aandoet. Zijn oppervlakkigheid, zijn formalisme verbergen een adembenemend bewustzijn van traditie – zijn charme een soms genadeloze visuele luciditeit. Maar is dat niet het privilege van de snob: genadeloos te zien wat men zonder terughoudendheid nastreeft? Een privilege, maar ook een drama – te moeten bewonderen wat men tegelijk relativeert.

Cecil Beaton, Marlene Dietrich, 1935

Bronvermeldingen:

- *Atget, fotograaf van Parijs*, in *De Nieuwe Gazet*, 18 december 1982.
- *Flash-fotografie. De mentaliteit van een techniek*, in *De Nieuwe Gazet*, 31 december 1983.
- *Het woord in de fotobeelden van Robert Frank*, in *De Nieuwe Gids*, 21 augustus 1986.
- *Cecil Beaton. De snob bij de adel*, in *De Nieuwe Gids*, 28 oktober 1986.



Auguste Mestral (O. Mestral)
Cité de Carcassonne: Porte de l'Aude avant les restaurations de Viollet-le-Duc, 1851

Charles Marville
Le château de Saint-Germain-en-Laye (portail en cours de restauration), 1870-1876

het licht houdt. In de eerste tekst zet hij diens werk af tegen de Franse stadsfotografie van een halve eeuw eerder – onder andere het werk van Charles Marville. Hij analyseert het prestige dat anderen aan Atget toeschrijven en merkt op dat diens aanzien een 'juiste' appreciatie van zijn voorgangers in de weg staat. Een vergelijking tussen hun werkmethodes laat hem toe de vinger te leggen op het wezenlijke verschil tussen de Franse fotograaf en zijn oudere collega's: Atgets 'esthetische voorkeur is een keuze, een optie, waarover zijn voorgangers niet beschikten. De soberheid van Atget is een puristische stellingname: hij neemt iets terug van de mogelijkheden der fotografie. Zijn voorgangers daarentegen maken gelijkaardige sobere beelden, omdat ze daarmee op een evenwichtspunt van de toenmalige techniek zaten, niet uit een wantrouwige pudeur. Integendeel, de werkelijk primitieve fotografen zijn bijzonder zelfzeker en affirmatief.'[22] Kortom, zo besluit Lauwaert zijn bespreking, 'bewondering voor Atget vervangt niet de kennismaking met de primitieven. Zijn archaïsme heeft iets precieus, het hunne is overweldigend.'[23]

Twee jaar later, in een bespreking gewijd aan twee nieuwe publicaties met beelden van de fotograaf, herbekijkt Lauwaert het werk van Atget. Ook nu ligt het samenbrengen van verschillende beelden (ditmaal allemaal van Atget zelf) aan de basis van zijn lectuur. Het is immers pas 'in de fotoalbums die hij in enkele unieke exemplaren liet opmaken om aan de musea van Parijs te verkopen' dat men 'de volle spankracht van dit oeuvre'[24] ziet. Dan valt hem vooral de nuchtere banaliteit van deze opnames op. Atget neemt nooit een persoonlijk standpunt in: hij 'heeft niets te zeggen over, niets toe te voegen, noch af te doen aan wat hem in 't Parijse stadstoneel treft. Geen signatuur, geen commentaar, geen expressie, geen ontboezeming, slechts een wat kille, beheerste, introverte registratie. Minimale, rechtlijnige fotografie, die na een tiental foto's bekeken te hebben echter al héél indrukwekkend wordt. Zo standvastig compromisloos volgehouden is deze neutraliteit dat ze een overtuiging wordt, een onwrikbaar standpunt tegenover de fotografie zelf.'[25] Atget, zo poneert Lauwaert boudweg, valt samen met fotografie, hij 'staat zo dicht bij het 'wezen' van de fotografie, nl. een registrerende machine te zijn [...].'[26]

Melancholie

Wat Lauwaert in het werk van Atget waardeert, is de droge, nuchtere afstandelijkheid ervan. Zijn inventariserende blik is elke vorm van subjectiviteit vreemd. Fotografie, dat medium dat volgens de criticus zo vasthangt 'aan de materie der dingen'[27], vereist bescheidenheid, de wil zich ten dienste te stellen van het onderwerp. Fotografie vertelt niet, maar wijst aan: fotografie is de kunde van het tonen. Die dienstbare attitude vindt Lauwaert vooral terug in de stugge, afstandelijke, moeilijk invoelbare beelden uit de negentiende-eeuwse stadsfotografie. Deze architectuurbeelden 'zijn streng, droog, uitermate economisch en precies. Bij een eerste blik schrikt men dan ook van deze foto's: koud, onromantisch en ze lijken banaal. Bij een tweede blik al geraakt het oog niet meer uitgekeken op hun rijkdom, op de liefde en vakkundigheid waarmee ieder van deze foto's werd gemaakt.'[28]

Lauwaerts ambivalentie ten aanzien van fotografie heeft een naam: melancholie. Het is een term die opvallend vaak terugkeert in zijn teksten. Melancholie is bij hem een gelaagd begrip dat op verschillende manieren wordt ingezet. Melancholie heeft ten eerste iets berustends, beschouwends, het 'melancholische doet afstand, houdt afstand'.[29] De melancholische blik functioneert als een soort van objectiverende tussenschakel die de criticus op een gezonde afstand van het beeld plaatst en het hem mogelijk maakt het beeld te bevragen in plaats van het eenvoudigweg te 'ondergaan'. Melancholie is ten tweede ook een fundamentele eigenschap van de fotografische opname zelf: waar ze ontbreekt, is fotografie niet zichzelf, verliest ze haar efemeer karakter. 'Alles in zijn foto's spreekt van kracht en zelfvertrouwen, van nuchter optimisme. Maar missen zijn portretten en landschappen, zijn dorpen en stillevens daardoor niet een essentiële dimensie der fotografie, nl. afdruk te zijn van het moment, van het vluchtige nu? Bij Paul Strand is dat moment versteend tot sculptuur.'[30] De melancholie die Lauwaert ervaart bij het kijken naar fotografische beelden, heeft – ten derde – ook iets wrangs: ze duidt op een onherroepelijk verlies, op de radicale onttovering die de komst van fotografie veroorzaakte. In navolging van Walter Benjamin moet hij immers vaststellen dat 'de wereld is [...] 'ontnuchterd', precies door zulke registrerende machines als het fotoapparaat', om dan te besluiten: 'doe niet alsof ons een andere poëzie en ontroering overblijft, dan die van het verloren gaan der poëzie zelf!'[31]

Noten

1 *De fotograaf van de gevel*, in *De Nieuwe Gids*, 21 maart 1984.
2 *De fotografen van de cinema*, in *De Nieuwe Gazet*, 6 november 1980.
3 Dit cijfer werd vermeld door Thomas Weski tijdens zijn lezing over de *Werkstatt für Photographie* die hij hield in het kader van het symposium *About Looking*, KASKA/SMAK, 23 november 2017.
4 Voor Dirk Lauwaert is 1981 een belangrijk scharnierjaar in zijn dialoog met fotografie. In dat jaar begint hij namelijk les te geven in fotogeschiedenis en -theorie aan de kunsthogeschool Sint-Lukas Brussel.
5 *Het strenge en het flauwe*, in *De Nieuwe Gazet*, 5 augustus 1980.
6 Ibid.
7 *Een slordig, maar toch leerrijk festival*, in *De Nieuwe Gazet*, 30 januari 1981.
8 *De afstand tussen Frankrijk en de fotografie*, in *Kultuurleven*, 1981.
9 *Een slordig...*, op cit. (noot 7).
10 *Het strenge en het flauwe*, op. cit. (noot 5).
11 *Het nachtelijke Parijs van Brassaï*, in *De Nieuwe Gazet*, 22 augustus 1977.
12 *Dubieus enthousiasme*, in *De Nieuwe Gazet*, 4 augustus 1980.
13 Ibid.
14 *Alfred Stieglitz. Mentor van de Amerikaanse avant-garde*, in *De Nieuwe Gazet*, 27 januari 1978.
15 *Vorm en emotie in fotografie*, in *De Nieuwe Gazet*, 2 juli 1984.
16 *Praten-debatteren over fotograferen*, in *De Nieuwe Gazet*, 27 november 1982.
17 *Een klassieker over fotografie*, in *De Nieuwe Gazet*, 2 november 1984.
18 *Praten-debatteren...*, op. cit. (noot 16).
19 *Vorm en emotie...*, op. cit. (noot 15).
20 *Het nachtelijke Parijs...*, op. cit. (noot 11).
21 *Appels foto's over populaire cultuur*, in *De Nieuwe Gazet*, 23 juni 1984.
22 *Franse primitieven*, in *De Nieuwe Gazet*, 6 november 1980.
23 Ibid.
24 *Atget, fotograaf van Parijs*, in *De Nieuwe Gazet*, 18 december 1982.
25 Ibid.
26 Ibid.
27 *Een fotoboek over Praag*, in *De Nieuwe Gazet*, 20 september 1983.
28 *De fotograaf van de gevel*, op. cit. (noot 1).
29 *Drie projecten van Sophie Calle*, in *De Nieuwe Gazet*, 7 oktober 1984.
30 *Stillevens van Paul Strand*, in *De Nieuwe Gazet*, 14 september 1977.
31 *Atget...*, op. cit. (noot 24).

Met dank aan Andreas Lauwaert, Dorian Lauwaert en Peterjan Perquy voor het beschikbaar stellen van de boeken uit de bibliotheek van Dirk Lauwaert.

Round Midnight

DIRK LAUWAERT

Diane Arbus
42nd Street Movie Theater Audience, New York City, 1958

Ik vluchtte als jongeman voor het daglicht in de verduisterde bioscoop, naar het oplichtende scherm. Een kunstzon.

Ik ben een **dag-, geen nachtmens**; de tonus van de moeilijke ochtend is mij liever dan de extase van de nacht. Het herbeginnen is mij liever dan het voortdoen (*please, stay a little bit longer; verweile nur*).

Mij is de dag en de helderheid die verantwoordelijkheid toekent liever dan de verwarringen van het nachtleven en zijn wezenlijke onverantwoordelijkheid.

Ik ben dus slecht geplaatst om de nacht te beschrijven. Of juist niet.

*

Het nachtleven is niet de hele nacht. Tegenover het **nachtleven** staat het **nachtdenken**, het nadenkende. Hun configuratie is tegengesteld.

Het nachtleven is de roes der mogelijkheid. Het nachtleven is een belofte (ook al is haar toekomst kortstondig), een bevlogen denken (dat bij het ochtendgloren echter als iets ongedachts vervluchtigt), van onbegrensde plannen (zonder enige wil of mogelijkheid ze te realiseren). Het nachtleven verenigt het absoluut mogelijke en het radicaal onmogelijke. Het nachtleven heeft geen houvast in enig realiteitsprincipe. Het nachtleven sluit de realiteit uit. Het nachtleven is extatisch. Lichtloos roept het een ander licht op, dat van een lichtende mogelijkheid.

Het nachtdenken daarentegen (de heilige Hiëronymus) is niet gericht op de toekomst, maar op het verleden dat men in al zijn dimensies, vooral in al zijn vergeefsheid, wil doordenken. (Ook hier dus een combinatie van onmogelijkheid en mogelijkheid, maar in omgekeerde volgorde.) Het nachtdenken verdiept het verleden, geeft aan het verleden in die zin ook tegenwoordigheid. Verliest men in het nachtleven iedere band met het verleden (dus met het huis waar men niet naar terug wil), in het nachtdenken verhevigt die band. Men doorleeft het geleefde leven, dat wil zeggen, men ziet tegelijk zijn fatale onveranderlijkheid (te laat), maar beseft ook de mogelijkheid om die fataliteit om te zetten in een aanwezigheid van een andere orde (aanvaarden, berusten – maar die termen zijn te passief, het gaat eerder om een transformatie). Het nachtdenken is een intense omhelzing die het verleden tot leven wekt en zo zijn eigen extase creëert. Het herdenken als een her-inneren. Het is het verinnerlijken van wat men weet, al te goed weet: dat men sterfelijk is en dat dit niet meer ongedaan te maken valt.

Het nachtleven is de noodtrap naar de zolder om het 'te laat' en het 'voorgoed' om te zetten in de uitdaging van een 'nu-meteen'. Het is tegelijk uitnodiging en uitdaging van het (al te bekende, en toch) onbekende. Al te bekend en dus kortstondig, al te bekend en dus zonder verantwoordelijkheid. Een magisch 'desondanks, toch'. In die zin is de nacht een levenshouding, een eigen levensproject.

De apollinische dag. Tegenover de nacht met zijn misdaad en orde, passie en passionele moord, dubbelheid en geconcentreerdheid, verwarring van het lichaam tegenover de helderheid (of juist niet) van de studie. Het apollinische licht is tegelijk van een onvoorstelbare wreedheid. (Apollo en Marsias – men doet er goed aan zich te realiseren dat de grote misdaad zich afspeelt bij dag, onder het teken van de instrumentele rede.)

*

De nacht kan niet geschilderd worden. Het is steeds een contrast met licht dat het nachtelijke oproept. Het is steeds vanuit en tegenover het licht dat de nacht gedefinieerd wordt als afwezigheid van licht, niet als een substantie op zich. De nacht in beelden is met andere woorden een lichteffect. De afgebeelde nacht is een bepaald soort licht. Het is geen uitgaand, maar een aantrekkend licht.

Dag en nacht staan niet alleen tegenover elkaar, als polen, maar zitten ook in een graduele verhouding, een glijdend stijgen en dalen. Licht dat toeneemt, licht dat afneemt. De overgangen zijn bij uitstek van een spanning, verwachting doordrongen.

Die spanning voelen we in onze cultuur het sterkst in het tenebrisme van Caravaggio tot De La Tour, dat een religieuze heftigheid laat zien geworteld in doorleefde onzekerheid, maar ook in een wonderlijke overtuiging. Het licht is openbaring in de duisternis. Het licht wijst het heilige aan, maar vertroebelt door de meerstemmigheid van het drama, want hier wordt niet episch verteld, maar dramatisch complex gemaakt. Het is een licht dat volume creëert en daarmee de passie van de zeventiende eeuw voor de sculptuur als de eerste der kunsten vrijgeeft. Het sculpturale, het driedimensionale, het vullen van de ruimte tussen de scène op het doek en de ruimte van de beschouwer, is het hele spel van deze periode. Dit spel kan alleen gespeeld worden vanuit een donkere onderlaag.

De kering van het licht in de tweede helft van de negentiende eeuw heeft te maken met de witte onderlaag, die ieder donker onmogelijk maakt. Het licht straalt niet naar ons toe, is geen verovering op de donkere onderlaag, maar een reductie in het vlak. Het is een ongericht licht dat zichzelf als onderwerp heeft, niet in dienst staat van een onderwerp dat het belicht.

De **nocturne** in de muziek is fundamenteel een romantisch genre waarin innerlijkheid en fantasie, grilligheid en improvisatie samengaan. Het is een solistisch genre, voor de huiskamerpiano. Het is geen lyrische, maar een ongestructureerde vorm. Een essay eerder dan stelling. Nu eens uitnodigend, dan weer afwijzend, nu eens naar buiten, dan weer naar binnen gericht.

De nocturne heeft te maken met visuele informatie, maar ook met auditieve: het wordt namelijk stil, gedempt.

De nocturne is terughoudend, ingetogen (wat een oud woord!).

*

Er is de **nacht over een landschap** (Friedrich, Lorrain, Turner, Isabey), er is de **nacht over een stad.** De nacht als deel van de natuur, de nacht als deel van een verhevigde cultuur. De nacht in de natuur opent de wereld als geheel, de nacht van het stadsleven opent de oppositie. De natuurnacht verbindt, de stadsnacht articuleert en negotieert. De overgang van verlicht en niet verlicht, van een lichtend binnen en een donker buiten, maar ook van liefde en haat, van aantrekkingskracht en onverschilligheid, van mannelijkheid en vrouwelijkheid, van gelukkige en ongelukkige seksualiteit.

Het is merkwaardig dat de stadsnacht met al zijn mogelijkheden claustrofobisch is en de natuurnacht een kosmische opening maakt. Het stadslicht sluit op in al zijn variaties, het natuurlicht verbreedt door zijn stabiliteit. Wat een verschil tussen de jongen in de stad en de jongen die zich 's nachts onder de hemel neerlegt en naar boven kijkt, die buiten zichzelf is en juist daardoor aan zichzelf geopenbaard wordt. De nacht onder de hemel opent de weg naar het laatste gesprek, de stadsnacht daarentegen slaat opnieuw de weg in naar het telkens herhaalde eerste gesprek. De stad bij nacht gaat niet over het individu alleen, maar over de ontmoetingen tussen mensen, niet over de concentratie der reflectie, maar over de explosie van de 'blind date' met de andere sekse, met sensaties. Het nachtleven is het tegendeel van het nachtdenken, het nadenken.

De nacht waarover wij – hier, vanavond – spreken, is de stedelijke nacht, waarin het donker steeds gehalveerd wordt door kunstlicht. Niet de onbekende wereld, maar omgekeerd, het negatief van de bekende verschijnt er.

De idee van een **verinnerlijkte, werkelijk donkere wereld** verschoof naar een **verduisterde/verlichte stad.** De nocturne als landschappelijk gegeven waarin de weidsheid van het onzichtbare samenvalt met insluiting en verinnerlijking. Het innerlijk licht op, omdat er van buiten geen impulsen meer komen.

*

Round midnight kantelt er iets, op die spil draait alles om. Klokslag middernacht verliest Assepoester haar magische hulpmiddelen. Middernacht is het uur waarop vampieren wakker worden, heksen hun sabbat houden en Assepoester… Klokslag middernacht maakt de droom zich van je meester en kantelt het realiteitsprincipe.

Middernacht is het acme van de nacht. Het uur (aangegeven door een uurwerk – k1okslag!) waarop de andere wereld (angsten, nachtmerries) zich manifesteert. Dood en leven, mens en dier, mens en machine, de banale blik en het visionaire kijken, normaal en psychotisch gedrag, lage en hoge klassen komen hier samen. In alles wordt de zorg weggeveegd door allesoverheersend egoïsme.

Middernacht is het fatale uur waarop men gestraft wordt om niet thuis, in bed te zijn gebleven – maar het werkelijk, of in zijn droom, verlaten te hebben.

*

Het licht stimuleert de beschrijving, de nacht een vertelling; het licht egaliseert, het donker contrasteert, genereert spanningen die op een 'resolutie' wachten. Het nachtelijke is fundamenteel narratief. Wat het aan visuele informatie verliest, wint het aan narratieve kracht. In de nacht maakt de verbeelding zich van je meester. Het licht is daarentegen geen traject, maar een stabiele referentie.

De nacht is een eindpunt. Geen overgang naar iets anders, maar definitief, als de zon aan het zenit. Iets dat in zijn perfectie niet te overtreffen is.

*

In het beeld volstaat het een lichtpunt te hebben dat straalt om een nachteffect te induceren. Het licht dat niet beschijnt, maar zichzelf laat zien, is het teken van duisternis. In de nacht wordt het licht autoreferentieel. Het is een teken van zichzelf, verwijst naar niets anders dan zichzelf. Zo is de nacht het verdwijnen van realiteit. Het rijzen van een ander licht – hoopvol als het lichtje in het donkere woud.

*

De nacht is **seksueel gekleurd.** In de nacht schuilt het vrijen, de seks, als sluitstuk, hoogtepunt, afscheid van de dag. Een lichamelijk en emotioneel licht dat even inslaat. 'Love in the afternoon' is van een heel andere orde.

De liefde in het donker vervangt het zichtbare door het tastbare lichaam. De scopische tegenover de tactiele seksualiteit.

In de nacht zijn verhoudingen scherper gesteld, uitgepuurd, gewelddadiger. Het geweld als een reductie, zoals de nacht een reductie is van de wereld. De nacht is in die zin een wanhopige plek.

*

Nacht en dag zijn **modaliseringen van de afstand.** Het nachtelijke installeert een bepaalde afstand: tot zichzelf, de wereld, de dingen, het bewustzijn. Het vernauwt of verbreedt, snoert aan of laat het vieren, opent ruimte of sluit ze.

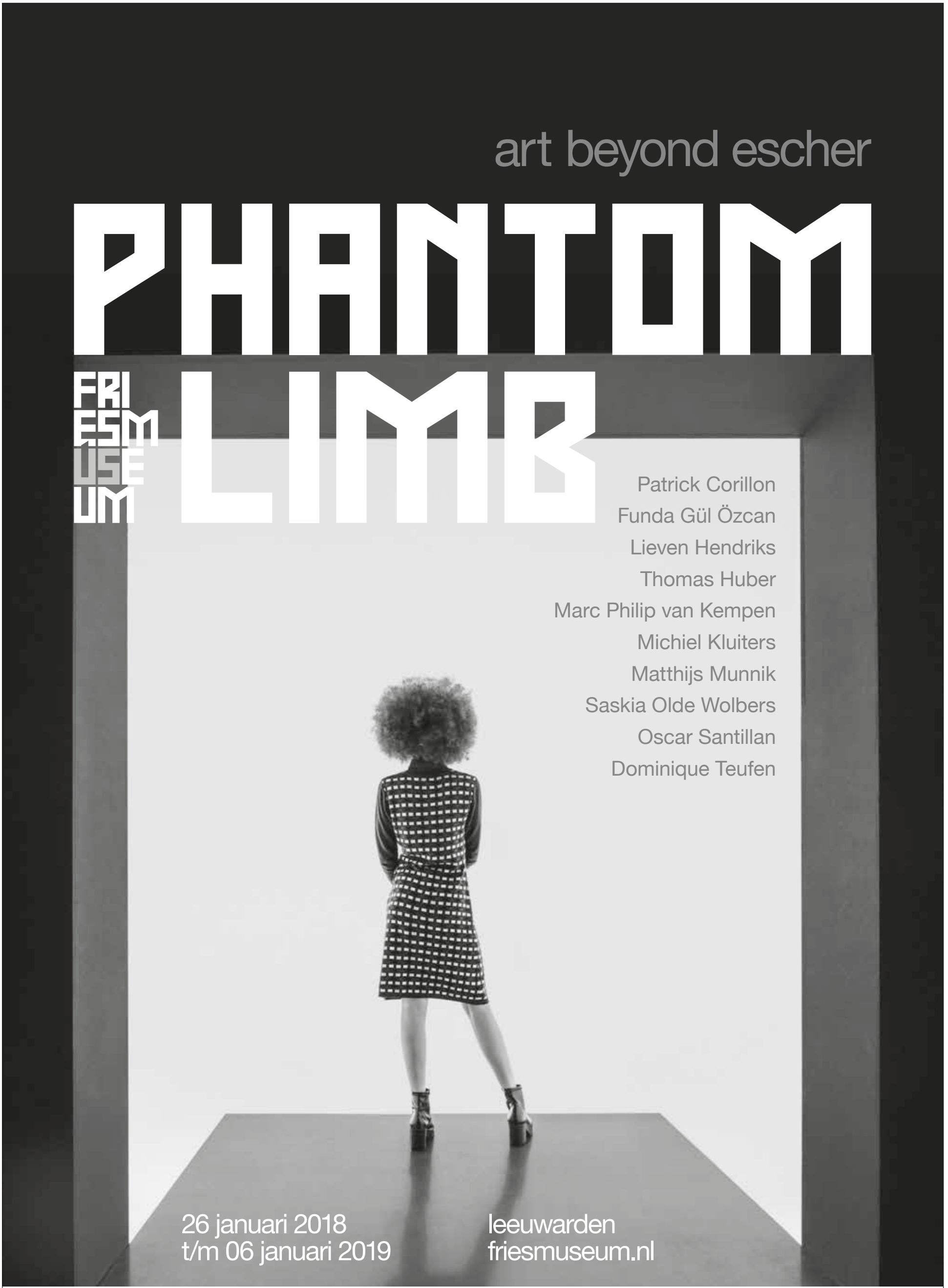
Deze ongedateerde lezingtekst bevindt zich in het archief van Dirk Lauwaert, dat bewaard wordt in het Letterenhuis te Antwerpen.

art beyond escher

PHANTOM LIMB

FRIESMUSEUM

Patrick Corillon
Funda Gül Özcan
Lieven Hendriks
Thomas Huber
Marc Philip van Kempen
Michiel Kluiters
Matthijs Munnik
Saskia Olde Wolbers
Oscar Santillan
Dominique Teufen



26 januari 2018
t/m 06 januari 2019

leeuwarden
friesmuseum.nl

provinsje fryslân
provincie fryslân

Gemeente Leeuwarden

mondriaan fonds

Van Panhuys Stichting

Leeuwarden Fryslân 2018 Culturele Hoofdstad van Europa

De Andere Film en *Kort Geknipt*, of hoe de marginale film zijn intrede doet in de Vlaamse huiskamer [1]

GODART BAKKERS

Zondagavond tien uur: een programma rond Andy Warhol. Of twee films van Kenneth Anger. Of *Saute ma ville* van Chantal Akerman. Of de *travelogues* van Jonas Mekas, de vroege werken van Werner Schroeter… Wat klinkt als de programmatie van een festival voor experimentele films of de inhoudsopgave van een verzamel-dvd met als onderwerp de naoorlogse avant-gardes is in werkelijkheid een greep uit zeven jaar BRT-televisie-programmatie.

Vanaf 1969 beginnen Dirk Lauwaert en Eric de Kuyper met het programma *Kort Geknipt*. Na het ontslag van Lauwaert, een dik jaar later, zal het programma een vervolg krijgen in *De Andere Film*, dat De Kuyper samen met Emile Poppe zal voortzetten tot 1976. Het gaat telkens om een maandelijks programma over 'de andere film', waarin een staalkaart van nieuwe, experimentele of marginale producties wordt getoond.[2] Via de films kan de kijker niet alleen met actuele artistieke tendensen kennismaken, de programma's haken ook in op actuele sociale en politieke discussies die tot dan toe voornamelijk buiten Vlaanderen werden gevoerd. Dankzij *Kort Geknipt* en *De Andere Film* heeft de Vlaamse, Europese en internationale underground zeven jaar lang een vaste plaats op de BRT en is ze zichtbaar voor het grote publiek in Vlaanderen. Dat lijkt merkwaardig, maar nog opvallender is wellicht het doorzettingsvermogen waarmee De Kuyper deze films bijna zeven jaar lang tegen de heersende opvattingen in bij de kijker bracht.

De aanloop naar deze episode begon in 1967. De Kuyper was toen een jaar in dienst bij de BRT, waar hij op 25-jarige leeftijd werd aangenomen als producer, terwijl hij nog drama studeerde op het RITCS (Brussel). In zijn functie als verantwoordelijke voor de 'reservefilm' (korte films die ingezet werden bij een technische storing of wanneer er om andere redenen gaten vielen in de programmatie) en producer bij het wekelijkse filmmagazine *Première* (een functie die De Kuyper met tegenzin bekleedde) reisde hij naar het filmfestival van Pesaro op zoek naar nieuwe films.[3] In Pesaro ontmoette De Kuyper Dirk Lauwaert, die op dat moment in Rome woonde en filmregie studeerde aan het *Centro Sperimentale*.[4] De Kuyper en Lauwaert beleefden er enkele memorabele momenten, die hun houding tegenover film sterk zouden beïnvloeden. Hun ontmoeting betekende meteen ook het begin van een jarenlange vriendschap.

Tot de meest gedenkwaardige momenten in Pesaro hoorden wellicht het legendarische debat tussen Roland Barthes, Christian Metz, Pier Paolo Pasolini en Umberto Eco, alsook de vertoning van films van de *New American Cinema Group*, waarvan Stan Brakhage, Stan Vanderbeek, P. Adams Sitney en Jonas Mekas tot de kernleden behoorden. Mekas trad op als woordvoerder en verzorgde de inleiding bij de films. De New American Cinema Group zag het daglicht in de jaren zestig. Ze bracht filmtheoretici en -makers samen. Ze toonde, bekritiseerde en distribueerde de films van haar leden, en vormde de motor achter het ontstaan van verschillende filmmakerscoöperaties in Europa en Latijns-Amerika.[5] Veel coöperatieven (New York was hierop een uitzondering) richtten ook filmwerkplaatsen op, zodat de productie en distributie werden gecentraliseerd. De betrokkenheid van theoretici bij de coöp (maker en theoreticus waren in veel gevallen een en dezelfde persoon) zorgde voor een theoretisch kader waarin andere 'filmactivisten' hun werk konden tonen. De ideeën van de groep uit New York werden door Mekas uiteengezet in een inleidende tekst bij de *International Exposition of the New American Cinema* (1961–1963), het programma waarmee Mekas en andere kernleden gedurende de jaren zestig door Europa toerden (in 1963 waren ze bijvoorbeeld te gast op EXPRMNTL 3, het inmiddels legendarische festival voor experimentele film in Knokke). Mekas stelde hier onder meer dat de interessantste zaken op filmvlak gebeurden in de poëtische, niet-narratieve film: '*It is this cinema that we want to show to the world. […] The young American film-makers represented in this exposition feel that the official film festivals that are mushrooming all over the world have become commercial projects – they no longer show what's really going on in cinema […] There is too much emphasis on dramatic narrative cinema. This emphasis has become damaging. The young American film-makers are sending this exposition as a sort of artistic protest and manifesto. We are taking a stand for modern cinema.*'[6] In Pesaro werd deze introductie gevolgd door een open brief aan het publiek, waarin Mekas de onafhankelijke filmmaker opriep om ook in zijn eigen land filmcoöperaties op te richten of andere acties te ondernemen ten voordele van de nieuwe film (wat ook leidde tot een internationale boom van coöperaties).[7] Met dit pleidooi voor een nieuwe, poëtische filmcreatie en -beleving in het achterhoofd namen De Kuyper en Lauwaert voorlopig afscheid van elkaar.

David Larcher
Mare's Tail, 1969, filmstill
courtesy David Larcher en LUX, Londen

Terug in Brussel dringt de Kuyper, die als jongste producer bij de BRT genoegen moet nemen met de kruimels binnen het departement film, aan op een eigen programma. Dit wordt hem gegund wanneer Maria Rosseels stopt met het programmeren van kortfilms en er zodoende een vervanger gezocht wordt. De Kuyper neemt contact op met Dirk Lauwaert en samen gaan ze van start met *Kort Geknipt*, waarin ze maandelijks hun ideeën over film uiteenzetten. De titel wijst niet alleen op het onderwerp van het programma, kortfilms, maar is ook een knipoog naar het lange haar van Lauwaert (die het programma presenteert) en symboliseert tegelijkertijd de wens van beide vrienden: het produceren van films binnen de dienst Film, naar het voorbeeld van de Duitse WDR die bijvoorbeeld de vroege films van Fassbinder en Schroeter produceerde en vertoonde. De naam van het programma alludeert namelijk ook op *De man die zijn haar kort liet knippen*, de Belgische film uit 1965 van André Delvaux die op dat moment een van de weinige eigen filmproducties was van de BRT (de dienst Drama beschikte in tegenstelling tot de dienst Film wel over een budget voor fictie). In België werd deze speelfilm zwaar bekritiseerd, maar internationaal won hij verschillende prijzen op Europese filmfestivals.[8] De net afgestudeerde twintigers zien *Kort Geknipt* als een opstapje naar dit doel, dat ze echter binnen de filmdienst van de BRT, die een kater heeft overgehouden aan *De man die zijn haar kort liet knippen*, nooit zullen bereiken.[9]

De eerste aflevering van *Kort Geknipt* wordt uitgezonden op 28 september 1969. Eerst wordt een Tsjechische animatiefilm getoond (een nalatenschap van Maria Rosseels), daarna *Een Kermiskroniek Kockyn:* een Nederlandse film van Rein Bloem uit 1964 met als onderwerp het volkse vermaak op de kermis van Wieringen.[10] Deze uitzending ligt nog enigszins in lijn van de klassieke kortfilmprogrammatie van de BRT waarin de films van Bert Haanstra, de Oost-Europese animatiefilms en andere inmiddels klassiek geworden producties het grootste aandeel hadden. De tweede aflevering, een maand later, breekt met deze traditie. Na *Piknik v nedeljo* [*Picknick op zondag*] uit 1968 van Karpo Acimovic-Godina, een van de voornaamste vertegenwoordigers van de Joegoslavische '*Black Wave*', wordt *Naissant* (1964) van Stephen Dwoskin getoond, een film waarmee de bekende Britse avant-gardist een jaar eerder op EXPRMNTL 4 in de prijzen viel. Kan *Piknik v nedeljo* gezien worden als een absurdistische hommage aan de jeugd of de (jeugdige) liefde, dan is de film van Dwoskin duidelijk van een ander kaliber. Een zwangere vrouw in bed, slapend, rokend, nietsdoend; extreme close-ups en een fel clair-obscur, terwijl de duistere experimentele contrabasmuziek van Gavin Bryars op de achtergrond klinkt. De film breekt duidelijk met de programmatie van Maria Rosseels en ligt in de lijn van Jonas Mekas' pleidooi voor een poëtische, non-narratieve cinema.

In de maanden daarna komt de Europese underground in verschillende thema-afleveringen aan bod. De Duitse underground wordt belicht met het eerste uur uit *Eika Katappa* (1968) van Werner Schroeter, die ook later nog meermaals terugkeert, en een aflevering met films van Adolf Winkelmann. Op 18 oktober 1970 wordt Chantal Akerman bij het Belgische publiek geïntroduceerd met *Saute ma ville* (1968)[11], in een aflevering waarin ook twee ondertussen gecanoniseerde werken uit de Britse underground worden voorgesteld: *Sheet* (1970) van Ian Breakwell en *Hall* (1968/69) van Peter Gidal. Uit interne communicatie en een lezersbrief in het weekblad *Humo* valt op te maken dat Lauwaert als inleiding tot deze films de douchescène uit Hitchcocks *Psycho* liet zien, eenmaal met geluid en vervolgens zonder geluid, alvorens het volledig stille *Hall* te tonen.[12] Aldus wilde hij de kijker wijzen op de mogelijkheid van een louter visuele, puur filmische ervaring.

In de volgende aflevering wordt een ruim fragment uit *Mare's Tail* (1969) van David Larcher getoond. In zijn originele vorm gaat het om een twee en een half uur durend epos opgebouwd uit autobiografisch materiaal van Larcher, dat zwaar bewerkt en gemanipuleerd werd tot een nieuw (haast psychedelisch) geheel. De film was niet enkel een sleutelwerk binnen Larchers oeuvre en de naoorlogse Britse avant-garde, hij markeerde tevens de beginperiode van de *London Film-Makers' Co-operative*, waar De Kuyper een maandelijkse gast was.[13] De Londense coöperatie werd opgericht in 1966 en bestond dus nog maar enkele jaren, maar was er vanaf het begin in geslaagd mogelijkheden te creëren voor cineasten die buiten de gebaande paden films wilden maken, en stimuleerde daarnaast ook het kritisch discours rond de mogelijkheden van het bewegend beeld. In Londen werd zo een context gecreëerd waarin theorie en praktijk een synergetische relatie konden ontwikkelen. De groep groeide op korte tijd uit tot de grootste en meest prominente filmmakerscoöperatie van Europa en vormde de motor achter verschillende theoretische en formalistische ontwikkelingen (zoals de *expanded cinema*) in de jaren zestig en zeventig.[14] Via de coöperatie stond De Kuyper (en zo ook Vlaanderen) in contact met de meest innovatieve (Britse) cineasten van dat moment. Alle Britse films in *Kort Geknipt* waren gemaakt door prominente leden van de Londense coöperatie, al was het duidelijk dat De Kuyper en Lauwaert niet geïnteresseerd waren in de abstracte films die er geproduceerd werden, maar vooral belangstelling koesterden voor persoonlijke films met een hoog 'do it yourself'-gehalte. Bovendien was de coöperatie niet alleen een verzamelplaats voor de Britse 'underground', maar vormde ze een trefpunt voor de internationale scene. Ze onderhield goede contacten met de Amerikanen en introduceerde hun werk in Europa. Via Londen krijgt De Kuyper ook toegang tot de films van Andy Warhol en Kenneth Anger – aan beiden zal hij een thema-aflevering wijden in de periode van *De Andere Film*.

De Andere Film

Na anderhalf jaar komt er een einde aan *Kort Geknipt*. Niet de gedurfde artistieke koers is daarvoor verantwoordelijk, maar het haar van Dirk Lauwaert en zijn weigering om een das te dragen. De halsstarrigheid van Lauwaert, die weigert zijn haar kort te laten knippen en zijn kledingkeuze aan te passen aan de normen van de BRT, blijkt onverteerbaar voor het toenmalig diensthoofd Film Jos Op de Beeck. Na het vertrek van Lauwaert wordt De Kuyper gevraagd om de presentatie over te nemen. Met tegenzin stemt hij in, maar op eigen voorwaarden: de naam van het programma verandert in *De Andere Film*, er worden niet enkel kortfilms getoond en levensgezel Emile Poppe zal de regie voor zijn rekening nemen.[15] Op die manier verwerven de twee vrienden een grotere autonomie (of isoleren ze zich in toenemende mate) en kunnen ze een eigenzinniger draai aan het programma geven. Zo meent De Kuyper dat zijn hoofd te klein is voor televisie en besluit hij een pruik te kopen om dit te maskeren. 'Geen pruik als Andy Warhol', aldus De Kuyper, 'maar het scheelde toch niet veel.'[16] De Kuyper improviseert in een wisselend decor terwijl de camera loopt, met een sigaar in de mond – terwijl zijn collega's hun tekst van het blad lezen en overigens ook geen sigaren roken op televisie. Poppe heeft zijn eigen ideeën over de scenografie waarin De Kuyper plaatsneemt; elke week is deze anders en in veel gevallen wordt ze bepaald door de films die op het programma staan. Vanwege die artistieke, eigenzinnige invulling vormt *De Andere Film* een kleurrijke verschijning in de BRT-programmatie, waardoor het programma wellicht op enige interesse van de kijker kan rekenen, maar het duo maakt zich er niet geliefd mee binnen het departement film. Opvallend genoeg is het niet zozeer de directie die dwars gaat liggen, maar het technisch en uitvoerend personeel, dat weigert de technische instructies van Poppe op te volgen. Uit de verschillende kattebelletjes in het archief

van De Kuyper blijkt dat er bijna elke aflevering iets misgaat of gesaboteerd wordt. Later zullen sommigen zelfs weigeren om voor *De Andere Film* te werken omdat ze niet met de films en het programma geassocieerd willen worden.

De Andere Film zet de experimentele koers van *Kort Geknipt* voort en koppelt dit aan een belangstelling voor films die getuigen van een onderzoekende houding. In veel producties gaat vormelijk experiment hand in hand met controversiële, sociale en politieke onderwerpen. Een goed voorbeeld is *A Day with Timmy Page* (1969) van David & Iris Hoffman, waarin de twaalfjarige filmmaker Timmy Page (een latere Pulitzer Prizewinnaar) en zijn 8mm-films en filmproducties centraal staan. Niet enkel een aandoenlijk portret van een jong talent, maar bovenal een film die de klassieke filmcreatie bevraagt en het 'zelfonderwijs' van jongeren als onderwerp heeft. Ook in de maanden daarna komen er regelmatig films terug die een pedagogische, soms educatieve lading hebben. Omschrijvingen als 'Heropvoedingssysteem voor kinderen die lijden aan psycho-motorische stoornissen (Zwitsers)' of 'Het ontwaken van gehandicapte kinderen die met tegenzin een nieuwe dag beginnen' (*Wake Up*, een film uit de achttiendelige serie *Children in Conflict* (1970) van Allan King) moeten de interesse van de kijker wekken.[17] Op 31 januari 1971 wordt *Die Landschaftsgärtner* van Kurt Gloor getoond, een film over een 'anders ontwikkelde' bevolkingsgroep in de Zwitserse Alpen. Op 25 april 1971 kiezen de makers voor *War is Hell* (1968) van Robert Nelson en William Allan, een 'experimentele comedy' met op de achtergrond de Koreaanse Oorlog, en *Bloody River* (1970) van Richard Besrodinoff. De Kuyper stelt ook enkele programma's samen die in zijn ogen binnen een feministisch discours passen. Gespreid over verschillende afleveringen laat hij films van Fassbinder zien, en hij wijdt ook een uitzending aan *Willow Springs* (1973) van Werner Schroeter, een film over een groepje vrouwen die vanaf hun afgelegen ranch in de woestijn toevallige passanten vermoorden. Een maand later volgt *Dyn Amo* (1972) van Stephen Dwoskin, over strippers in een stripclub die lichamelijk en psychologisch mishandeld worden. De positie en de geestestoestand van de strippers staan centraal, maar het mannelijk/cinematografische voyeurisme en de projectie van hun verlangen op de ander vormt evenzeer het onderwerp van de film, waarin de geestestoestand van de vrouwen via filmische inventies (kleurgebruik, close-up, slow motion…) tot uiting komt.

In verband met deze films merkt De Kuyper op dat hij in die periode geabonneerd was op *The Village Voice*, waarvoor Jonas Mekas de filmkritieken schreef en waar dergelijke onderwerpen aan bod kwamen, anders dan in menig Belgisch blad. Daarnaast volgde hij als jaarlijkse gast op het filmfestival van Mannheim en de *Kurzfilmtage* in Oberhausen de aldaar gevoerde discussies van dichtbij. In Oberhausen, en bij uitbreiding in heel West-Duitsland, was op dat moment een debat gaande over de functie van film. Die discussie zou uiteindelijk mee aan de basis liggen van de nieuwe Duitse film ('*das Neue Kino*'), waarvan de eerder genoemde Schroeter en Fassbinder tot de voornaamste telgen behoren.[18] Op het festival (en op de BRT) waren de heimatfilm en de Oost-Europese kortfilm (veelal Tsjechische, Poolse en Joegoslavische animaties en kinderfilms) alom aanwezig. Deze zachtaardige films waren van een hoge technische kwaliteit, maar de (kritische) betekenis ervan was meestal verwaarloosbaar.

De discussie over de positie van de Duitse cinema vormde in 1962 de aanleiding voor het *Oberhausener Manifest*, dat geschreven en ondertekend werd door 26 jonge cineasten waarvan Alexander Kluge en Edgar Reitz wellicht de bekendsten zijn. Het manifest riep op tot een radicale omwenteling in de Duitse televisie- en filmindustrie ten voordele van kortfilms die '[…] *onafhankelijker zijn, vrij van de gebruikelijke conventies van de industrie. Vrij van de controle van commerciële partners. Vrij van de dictatuur van stakeholders.*'[19] De Duitse filmmakers kondigden het einde aan van de conventionele film en riepen op tot een spirituele, structurele en economische vernieuwing van de Duitse filmproductie.[20] Men kan het pleidooi van Mekas in hun betoog herkennen, maar het manifest legde veel meer de nadruk op de sociale, politieke en educatieve functie van film.

De eisen uit het Oberhausener Manifest werden deels geconcretiseerd met de oprichting van de *Deutsche Film und Fernsehakademie Berlin* (dffb) die in 1966 opende in West-Berlijn. In de eerste jaren van zijn bestaan was de dffb (met Harun Farocki als de bekendste student uit die periode) een van de drijvende krachten achter de Duitse lente van '68.[21] Geboren uit de onvrede over de Duitse film op dat moment, onderzocht de school wat politieke cinema kon zijn, welke rol de media (moesten) vervullen, hoe geëngageerde films verspreid konden worden naar andere landen en hoe de relatie tussen politieke inhoud en (esthetische) weergave moest worden vormgegeven.[22] Er zijn niet alleen opvallende overeenkomsten tussen de ideeën van de dffb en de geëngageerde programma's van De Kuyper (en voorheen Lauwaert), ook in hun filmselectie zijn er duidelijke linken met de Berlijnse organisatie. Begin 1973 wordt de eerste film (en waarschijnlijk de meest experimentele) van Daniel Schmid, *Heute Nacht oder Nie* (1973), in *De Andere Film* vertoond. Schmid hoort bij de eerste lichting van 35 studenten die in 1966 werden toegelaten op de dffb. Zijn film (waarvan de première bijna samenviel met de vertoning op de BRT) handelt over een bourgeoishuishouden waar de knechten een nacht per jaar de baas zijn. Een reflectie op de klassenstrijd dus, waarbij de wijzigende machtsverhoudingen door formele breuken worden weerspiegeld (het plotse gebruik van slow motion, het overstappen van zwart-wit naar kleur enzovoort).

Later worden twee afleveringen gewijd aan het werk van Alexander Kluge, met respectievelijk *Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos* (1968) en *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod* (1974, i.s.m. Edgar Reitz). Ook wordt *Ich dachte, Ich wäre tot* (1973) getoond, de film waarmee Wolf Gremm afstudeerde aan de dffb, evenals *Kohlen für die Naunynstrasse* (1971), door Horst Schwaab gerealiseerd tijdens zijn studie aan die school. Schwaab ging voor deze 'educatieve' *film noir* aan de slag met een groep negen- tot elfjarige kinderen uit het Kreuzberger arbeidersmilieu, die hij onder de naam *Filmgruppe Naunynstraße* had samengebracht. Wellicht een van de meest expliciet politieke films die de revue passeren in *De Andere Film* is *La Victoria* (1973) van dffb-docent en politiek cineast Peter Lilienthal, over de verkiezingen in Chili. Gemaakt vlak voor de opkomst van Pinochet, toont de film een jong meisje uit een aristocratisch milieu dat over de toekomst nadenkt. Ze weegt de verschillende perspectieven en hun sociale consequenties tegen elkaar af om uiteindelijk te besluiten dat het socialisme haar voorkeur wegdraagt. Van dergelijke geëngageerde films zou je verwachten dat ze het debat in Vlaanderen zouden beïnvloeden, maar De Kuyper ontkent dat dit het geval was: '*Een dergelijke discussie zou in eerste instantie in de geschreven media gevoerd moeten worden. De bladen waar een dergelijk debat kon plaatsvinden, waren* Humo *en* De Nieuwe*, maar die pakten het eigenlijk niet op. Af en toe kwam er een lezersbrief en dat was het.*'[23]

Is het niet de inhoud, dan wel de vorm die voor commotie zorgt. In verschillende lezersbrieven in *Humo* wordt geklaagd over het experimentele karakter van de films en ook binnen de BRT worden vragen gesteld. Nadat de bisschop van Mechelen in een brief aan de directie zijn beklag doet over het programma (de goede zeden zijn in het geding!) wordt het regime iets strakker: de regel dat de films eerst door diensthoofd Op de Beeck bekeken moeten worden, wordt in ere hersteld. De Kuyper voelt hier weinig voor en weet dat Op de Beeck dit eigenlijk ook liever niet doet. Hij maakt zich er vervolgens regelmatig van af door te zeggen dat de filmkopieën nog vastzitten bij de douane (wat overigens ook regelmatig het geval was); of er wordt met wederzijdse instemming besloten dat de films deze keer niet hoeven te worden bekeken, maar de volgende keer zeker wel. De keren dat het wel tot een keuring komt, levert dat soms verrassende reacties op. Zo herinnert De Kuyper zich het visioneren van *Moment* (1969): '*Stephen Dwoskin had hij dan gezien. Bon, dat was een orgasme, de verfilming van het orgasme […] een close-up van een orgasme, maar je zag alleen het hoofd. Op de Beeck zei: 'Die vrouw heeft moeilijkheden, hé.' […] Hij wist waar het over ging en hij had er een hekel aan, maar… het was een liberaal, en… ik weet niet of het een soort van idealisme was, maar hij vond toch dat het 'moest kunnen': 'Ook al vind ik het niets, daar is een publiek voor.' […] Ja, hij was echt heel radicaal, besef ik achteraf. Ik had er toen altijd moeilijkheden mee, maar er waren nooit discussies tussen ons, nooit ruzies over films.*'[24] Wanneer in een later gesprek de grote tolerantie bij de BRT wordt aangehaald, merkt Emile Poppe daarover op: '*Dat het mogelijk was wat wij deden toont een grote passiviteit of een grote tolerantie, ik ben niet zeker welke van de twee groter is…*'[25]

Het is duidelijk dat er veel kon bij de BRT, maar er waren ook afleveringen waarvan De Kuyper wist dat hij er problemen mee zou krijgen. Dit geldt zeker voor de reeks over de Amerikaanse underground en in het bijzonder voor de Andy Warholretrospectieve die op 6 februari 1972 wordt uitgezonden. In deze aflevering worden fragmenten uit films van Warhol en andere cineasten getoond: *My Hustler* (Chuck Wein, 1965), *Bike Boy* (1967), *Lonesome Cowboys* (1968), *Flesh* (Paul Morrissey, 1968) en *Trash* (Paul Morrissey, 1970). De genoemde Warholfilms behoren niet tot de meest artistieke, maar waarschijnlijk wel tot de meest seksueel expliciete die hij gedraaid heeft. Als de BRT ooit een programma uitzond waarin alle taboes uit de jaren zeventig aan bod komen, dan moet het dit wel geweest zijn: vrije liefde, prostitutie, homoseksualiteit, drugsgebruik, abortus… Vooruitlopend op een mogelijke controverse wijdt De Kuyper in *Film & Televisie* (het blad van de Katholieke Filmliga) een paginavullend artikel aan Warhol als cineast waarin hij onder meer de expliciete seksualiteit in de films aan bod brengt. De Kuyper beschrijft deze visualisering van seks als een reactie op de verkrampte seksualiteit in onze samenleving. Hij argumenteert dat Warhol 'echte seksualiteit' laat zien en de kijker tot het besef brengt dat hij vervreemd is van de intimiteit met zijn medemens. Dat besef kan bijdragen tot een betere onderlinge verstandhouding en draagt zo de potentie in zich om 'betere mensen' van ons te maken.[26] Voor het programma zelf zoekt De Kuyper uitzonderlijk een gastpresentator om de films te introduceren. Die vindt hij in de jezuïet Frans Van Bladel, de hoofdredacteur van het maandblad *Streven* die De Kuyper kent door zijn bijdrage aan de filmrubriek van het blad. De Kuyper rekent op Van Bladels moreel gezag om een grotere acceptatie bij het televisiepubliek (en wellicht ook bij de BRT-redactie) te bewerkstelligen. De reacties na het programma blijven echter niet uit; zo publiceert *Humo* een lezersbrief waarin geklaagd wordt over de eenzijdige selectie van Warhol (het ging om louter 'sexploitation'). Tegelijk schrijft Marc Maes (die later televisieproducent bij de BRT zou worden) een gepassioneerd stuk voor *Film & Televisie* waarin hij de Warholretrospectieve verdedigt en de getoonde films bij de lezer aanbeveelt. Maes getuigt dat zijn kijk op film definitief veranderd is door *De Andere Film*. Hij voert een paginalange (fictieve) discussie op tussen een voor- en een tegenstander van de Warholfilms, om te besluiten dat de lezer, achtergelaten in een staat van verwarring, best zelf naar de films kijkt en zich er een eigen mening over vormt.[27]

The End

Ongeveer tegelijkertijd met deze retrospectieve doet de meting van de kijkdichtheid zijn intrede bij de BRT. In 1973 wordt *De Andere Film* van zondagavond naar vrijdagavond verplaatst, volgens De Kuyper in de verwachting dat het programma vanwege te lage kijkcijfers zou kunnen worden afgeschaft. Hierop anticiperend past De Kuyper zijn programmatie enigszins aan. Hij kiest er vaker voor om bepaalde makers uitgebreider aan bod te brengen, en een volledige langspeelfilm in plaats van verschillende kortfilms of fragmenten te tonen. Hij programmeert ook een iets ander slag films. Er blijft aandacht voor kritische documentaires, met bijvoorbeeld *Promised Lands* (1974) van Susan Sontag, maar daarnaast passeren er veel Zwitserse documentaires en worden enkele makers uitvoeriger belicht. Zo wijdt De Kuyper drie afleveringen aan Fassbinder, die omstreeks die tijd enige bekendheid begint te krijgen in Vlaanderen. Nadat hij in 1973 al *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* (1972) liet zien, toont hij in 1974 achtereenvolgens *Katzelmacher* (1969), *Der amerikanische Soldat* (1970) en *Warnung vor einer heiligen Nutte* (1971). Twee afleveringen worden aan de historische drama's van Hans Jürgen Syberberg gewijd – met respectievelijk *Karl May* (1974) en *Ludwig – Requiem für einen jungfräulichen König* (1972) – maar de kijker kan ook met *The King of Jazz* (1930) kennismaken, een vroege technicolormusical van John Murray Anderson.

De verhuis naar vrijdagavond brengt dus een wijziging in de programmatie teweeg, met als (ongewild) gevolg dat de BRT de enige zender is die op vrijdagavond een film toont – de Nederlandse en Franse zenders en de RTBF (de enige zenders die op dat moment ontvangen kunnen worden in België) gebruiken hun populairste avond immers voor sport, quizzen of actualiteitsprogramma's. Hierdoor kan *De Andere Film* niet enkel op een select filmpubliek rekenen dat op zondagavond nog wakker is, maar wordt het programma ook bekeken door mensen die geen zin hebben in sport of een quiz. Volgens De Kuyper verklaart dit mogelijk waarom *De Andere Film* een aantal keer redelijk hoog scoorde in het kijkdichtheidsonderzoek. Het zorgt er in ieder geval voor dat het programma tot begin 1976 maandelijks een film kan tonen.

De moeilijkheden die al bij *Kort Geknipt* opdoken, worden in de jaren van *De Andere Film* echter steeds groter. Naast personeel dat niet meer voor De Kuyper en Poppe wil werken, of op eigen initiatief besluit de film voortijdig 'af te zetten', moet *De Andere Film* ook steeds vaker plaatsmaken voor sportwedstrijden of andere evenementen. Zijn er in 1970 nog tien afleveringen van *Kort Geknipt* (in de zomermaanden werden de uitzendingen gestaakt), dan komt het programma in 1975 niet verder dan zeven. Bovendien worden De Kuyper en Poppe in dat jaar gedwongen om een documentaire over EXPRMNTL 5 te tonen die volgens hen niet past binnen het programma. Zo blijven er amper zes afleveringen over die door het duo zijn samengesteld en dat vinden ze te weinig om een publiek aan zich te binden. Inmiddels is ook overduidelijk geworden dat De Kuyper nooit films zal kunnen produceren bij de dienst Film – waar hij op hoopte toen hij voor de BRT aan de slag ging.

De conflictsituatie tussen de BRT en De Kuyper/Poppe escaleert in het voorjaar van 1976 wanneer het duo *The Grape Dealer's Daughter* (1970) van Walter Gutman wil tonen en hiervoor geen toestemming krijgt. In deze film speelt Gutman zelf de hoofdrol: een regisseur die op zoek is naar een actrice om de dochter van de druivenhandelaar te vertolken in een film over Bacchus. De regisseur 'keurt' verschillende actrices in hun ondergoed en vindt na negentig minuten de geschikte kandidate die naakt mag deelnamen aan een orgie waarin hij haar lichaam insmeert met druiven. De weigering van de directie vormt de directe aanleiding voor De Kuyper en Poppe om er de brui aan te geven, hoewel dit in feite maar het sluitstuk vormt van een eerder aangekondigd vertrek.

In 1975 geeft De Kuyper een interview aan *Humo*, dat op meerdere vlakken tekenend is voor zijn ongenoegen over het Belgische culturele klimaat. Zoals de provocerende titel – *De Vlamingen zijn boeren en ik een intellectueel* – al verraadt, steekt de 33-jarige De Kuyper zijn mening over de Vlaming en zijn afkeer van België niet onder stoelen of banken. De Kuyper klaagt onder meer het anti-intellectualisme en het ontbreken van elk zinnig debat aan. Zijn frustratie en excentrieke positie binnen het Vlaams televisielandschap worden in de inleiding als volgt samengevat: '*Sommige mensen krijgen buikpijn als zij de presentator van 'De Andere Film' op het scherm zien verschijnen. Het moge hen een bijkomende ergernis zijn dat de gevoelens wederkerig zijn.*'[28] Veelzeggend is ook dat De Kuyper naar aanleiding van dit interview als eerste bekende Belg een tijdschrift voor de rechter sleept. De Kuyper vindt dat *Humo* hem onrecht aandeed door een tien uur durend interview te comprimeren tot een stuk van twee pagina's (terwijl het interview enkel in een lange, volledige versie aan hem was voorgelegd) dat haast uitsluitend over zijn geaardheid gaat. De rechter geeft hem gelijk: *Humo* moet hem een schadevergoeding betalen en wordt verplicht een recht van antwoord te publiceren. Op het moment van de uitspraak wonen De Kuyper en Poppe al in Parijs, waar De Kuyper zijn doctoraat afmaakt, les krijgt van Roland Barthes en

Stephen Dwoskin

Dyn Amo, 1972, filmstill
Courtesy Stephen Dwoskin en LUX, Londen

samen met Chantal Akerman werkt aan een trilogie die er uiteindelijk nooit zou komen.[29] Later zal De Kuyper nog in Nederland wonen, waar hij doceert aan de Radboud Universiteit in Nijmegen en een leidinggevende positie opneemt in het Nederlands Filmmuseum te Amsterdam.

Terugkijkend naar *Kort Geknipt* en *De Andere Film* valt onder meer op dat de programma's nauwelijks raakpunten vertonen met EXPRMNTL 4 en EXPRMNTL 5, de festivals voor experimentele film in Knokke die nochtans in dezelfde periode plaatsvonden. Buiten het werk van Stephen Dwoskin worden nauwelijks films getoond die op het festival te zien waren (een film van Werner Nekes die De Kuyper graag wou tonen, zou het uiteindelijk om organisatorische redenen niet redden). In een ingezonden brief in *Humo* verduidelijkt De Kuyper wat hij bedoelde in een eerder gesprek toen hij zei dat de programmatie van EXPRMNTL 5 'inhoudelijk nihil' was. Hij wilde hiermee zeggen dat '*de films systematisch experimenteerden, zichzelf herhaalden, het experiment als stereotype toepassen, enz…*'.[30] Dat was ook de reden waarom De Kuyper in 1974 besloot zich terug te trekken uit de toelatingsjury van het festival.

Kort Geknipt en *De Andere Film* waren voor enkele jaren het Vlaamse venster op de internationale experimentele scene, maar gaven daarnaast ook een inkijk in de persoonlijke visie van Lauwaert, De Kuyper en Poppe. 'Experiment om het experiment' was niet aan hen besteed. Ze kozen voor marginale films, producties die opereren vanuit de marge om persoonlijke, intieme en soms intellectuele visies te vertolken. Film als medium om de eigen stem te laten horen, als een mogelijkheid om onder woorden te brengen wie je bent of wat je bezighoudt zonder daar grote middelen voor nodig te hebben. Het is deze positie die De Kuyper later ook inneemt met zijn eigen films, producties zonder filmsterren en grote budgetten waarvoor hij consequent beroep doet op 'onprofessionele acteurs'. Hij maakt de films met zijn studenten, met de mensen die hij graag ziet, en gebruikt de muziek die hij graag hoort. Hij filmt wat hem interesseert en wat het systeem daarvan vindt kan hem eigenlijk niet schelen. Vijf jaar na zijn afscheid van de BRT realiseerde De Kuyper eindelijk zijn eigen film, *Casta Diva* (1981). Het hoeft niet te verbazen dat daarin de 'strategieën' uit de programmatie van *De Andere Film* en *Kort Geknipt* kunnen worden herkend, en dat hij als openingsmuziek voor de soundtrack van *King Kong* koos, die ook de begintune leverde van *De Andere Film*.

Onderzoek en redactie: Vik Verplanken

Noten

1 Aan dit artikel liggen twee interviews ten grondslag, het eerste met Eric de Kuyper (23 december 2016, transcriptie Vik Verplanken), het tweede met Eric de Kuyper en Emile Poppe (16 mei 2017, transcriptie Godart Bakkers). Beide gesprekken vonden plaats in Brussel.
2 De Kuyper kan zich niet terugvinden in de term 'experimentele film', maar spreekt uitdrukkelijk over 'marginale films', waarmee hij veelal doelt op persoonlijke films die in de marge van de grote producties worden gemaakt.
3 Interview met Eric de Kuyper, 23 december 2016.
4 Bart Meuleman, *Hoe eenvoudig zou alles niet zijn, mocht ik een taak hebben…*, in *De Witte Raaf*, nr. 171, september-oktober 2014, p. 10.
5 Anna Schober, *The Cinema Makers: Public Life and the Exhibition of Difference in South-Eastern and Central Europe Since the 1960s*, Bristol, Intellect, 2013, p. 86.
6 Österreichisches Filmmuseum Wien, document collectie, Anthology Film Archive, dossier: New American Cinema, file 1 (1963).
7 *New York Film-Makers' Newsletter*, vol. 1, nr. 1, november 1967. Raadpleegbaar in het Österreichisches Filmmuseum Wien, archief NY Film-Makers' Cooperative, geciteerd in Anna Schober, op cit. (noot 5), p. 87.
8 In 1966 won de film achtereenvolgens de Sutherland Trophy van het British Film Institute, de Young Critics Award op het filmfestival van Pesaro, de Grand Prix Khalimer op het Festival du Jeune Cinéma de Hyères, de uitzonderlijke speciale prijs van de internationale jury op het Mannheim International Film Festival en vervolgens de grote prijs van het Antwerps filmfestival.
9 Interview met Eric de Kuyper, 23 december 2016.
10 Voor de programmatie van *Kort Geknipt* en *De Andere Film* is een beroep gedaan op het archief van *Humo*, daar er in het VRT-archief geen bruikbare informatie voorhanden is.
11 Twee jaar later wijdt De Kuyper een aflevering aan Akerman; in deze aflevering wordt de vertoning van *Hotel Monterey-New York* (1972) getoond naast een interview van De Kuyper met Akerman.
12 Ingezonden brief, *Humo*, nr. 1575, 12 november 1970, p. 53.
13 Interview met Eric de Kuyper, 23 december 2016.
14 Voor een gedetailleerde geschiedenis over de oprichtingsjaren van de Londense Film-Makers' Co-op: Mark Webber, *Shoot Shoot Shoot: The First Decade of the London Film-Makers' Co-operative, 1966-76*, London, LUX, 2016.
15 Interne notulen BRT en *Humo* nr. 1598, 22 april 1971, p. 76.
16 Interview met Eric de Kuyper, 23 december 2016.
17 *Humo*, nr. 1578, 3 december 1970, p. 74 (aankondiging *Le bon départ* van Agnès Contant); en *Humo*, nr. 1582, 31 december 1970, p. 84 (aankondiging *Wake Up* van Allan King).
18 Tot de bekendste vertegenwoordigers van deze stroming worden verder gerekend: Werner Herzog, Alexander Kluge, Harun Farocki, Volker Schlöndorff, Helma Sanders-Brahms, Hans-Jürgen Syberberg, Margarethe von Trotta en Wim Wenders.
19 Een Engelse vertaling van het volledige manifest valt te lezen op nickvdk.tumblr.com/post/15582086642/oberhausener-manifesto.
20 Voor een uitgebreide bespreking van het manifest: Krischan Koch, *Die Bedeutung des 'Oberhausener Manifestes' für die Filmentwicklung in der BRD*, Frankfurt am Main/Bern/New York, Peter Lang, 1985.
21 België maakt nog voor de eerste uitzending van *Kort Geknipt* kennis met het activisme van de studenten wanneer een groep afzakt naar Knokke voor EXPRMNTL 4 en daar enkele legendarische protestacties uitvoert. Voor een uitgebreide beschrijving van de acties op EXPRMNTL: Xavier Garcia Bardon, *EXPRMNTL: An Expanded Festival. Programming and Polemics at EXPRMNTL 4, Knokke-le-Zoute, 1967*, Cinema Comparat/ive Cinema, vol. 1, nr. 2, 2013, pp. 53-64.
22 Christina Gerhardt, *1968 and the early cinema of the dffb*, in *The Sixties – A Journal of History, Politics and Culture*, vol. 10, nr. 1 (2017), pp. 26-44.
23 Interview met Eric de Kuyper en Emile Poppe, 16 mei 2017.
24 Interview met Eric de Kuyper, 23 december 2016.
25 Interview met Eric de Kuyper en Emile Poppe, 16 mei 2017.
26 Eric de Kuyper, *Andy Warhol en zijn gang*, in *Film en Televisie* nr. 177, februari 1972, pp. 35-36.
27 Marc Maes, *Hollywood and After*, in *Film en Televisie* nr. 178, maart 1972, p. 50.
28 Johan De Geest, *Eric de Kuyper: De Vlamingen zijn boeren en ik een intellectueel*, in *Humo* nr. 1833, 23 oktober 1975, pp. 6-7.
29 Een drieluik dat zou handelen over de geschiedenis van de Poolse Joden, verteld door drie generaties uit de familie van auteur en nobelprijswinnaar Isaac Bashevis Singer.
30 Eric de Kuyper, *experimenteel festival*, Humo nr. 1795, 30 januari 1975, p. 37.

Een heden met stijl, een toekomst zonder 'Stijl'?

MICHAEL WHITE

In 1961 wijdde *Magnum*, het Duitse *Zeitschrift für das moderne Leben*, een volledig nummer aan een vermeende 'toekomst zonder stijl'. Voor een tijdschrift dat in het teken stond van modern design was dat best een eigenaardig thema, dus lichtte de redactie deze keuze in een commentaarstuk bondig toe. Aangezien het idee van de 'moderniteit' reeds aan het begin van de twintigste eeuw was gemunt, wilde zij nagaan wat 'het moderne' vandaag nog kon betekenen:

'*We willen onze lezers echter meegeven dat de tijd niet stilstaat, meer zelfs, dat hij soms zo snel vervliedt dat ook wie met dit domein voeling meende te hebben, ineens tot het besef kan komen dat hij niet meer in de tijd past. Misschien hangt men nog steeds de credo's van 1928 aan en heeft men niet gemerkt dat de kalender intussen 1961 aangeeft, een jaartal van een tijd die alweer anders denkt, van nieuwe zaken uitgaat, nieuwe zaken voorbereidt.*'[1]

'Rietvelds meesterwerk: Leve De Stijl!', 4 maart 2017 – 11 juni 2017, Centraal Museum Utrecht: zicht op de eerste zaal met Rietvelds Lattenleunstoel, 1918-1920 foto: Ernst Moritz. © Centraal Museum, Utrecht/Ernst Moritz

'Rietvelds meesterwerk: Leve De Stijl!', 4 maart 2017 – 11 juni 2017, Centraal Museum Utrecht: zicht op de tentoonstelling met Rietvelds Rood-blauwe leunstoel, 1918-1923. Foto: Ernst Moritz. © Centraal Museum, Utrecht/Ernst Moritz

Begin jaren zestig voelde men het onderscheid tussen het moderne en het nieuwe steeds dwingender aan, en dat onderscheid werd ook steeds zichtbaarder. Wat als 'modern' werd beschouwd, was niet langer automatisch ook 'nieuw'. In feite kon men het 'moderne' zelfs zien als iets gedateerds, of, zoals de redactie het hier toegespitst uitdrukte, als iets 'uit de tijd'. Bovendien omvatte de temporele ervaring van het 'nieuwe' niet zomaar alles uit het huidige tijdsgewricht. De eis 'eigentijds' te zijn, zo urgent geuit door de moderne kunstenaars van de negentiende en twintigste eeuw, hield stand, maar het tijdsbestek waarin men eraan kon voldoen was uiterst beperkt geworden. Deze verkorte afstand wordt op een punt gebracht in de sinds 1945 steeds meer in zwang gekomen begrippen van het 'hedendaagse' of 'actuele' ter vervanging van het 'moderne'. Het gaat om begrippen die slechts naar een beperkt aandeel van de kunst verwijzen die op een bepaald moment wordt geproduceerd. Immers, het leeuwendeel van de culturele productie wordt niet beschouwd als behorend tot het continue heden van het 'nu' onder de noemer van het 'hedendaagse'. De samenstellers van *Magnum* dachten niet dat de toekomst 'stijlloos' zou zijn; ze vonden alleen dat het niet langer aan de orde was zich een 'moderne stijl' voor te stellen als iets wat gerealiseerd zou worden in een nabije toekomst, in een tijd waarin perfectie in visuele relaties gepaard zou gaan met sociale harmonie, zoals veel 'moderne' kunstenaars dat voorstonden. Volgens *Magnum* kon men slechts van een stijl spreken 'wanneer hij niet meer bestaat'.[2] Stijl is een retrospectieve classificatie, geen projectieve aspiratie, en kan alleen worden geobserveerd door wie over zijn schouder naar het verleden kijkt.

Een direct antwoord op het thema van het tijdschrift gaf de Nederlandse kunstenaar Armando. In zijn reactie, een artikel getiteld *Wachten op Godot*, bekritiseerde hij niet louter 'stijl' als concept, maar ook de groep die dat concept tot fundamenteel oogmerk had verheven, namelijk De Stijl. Armando gebruikte Becketts beroemde toneelstuk als een metafoor voor de uitzichtloze verwachting van een geperfectioneerde toekomst die hij gelijkstelde met het vroegtwintigste-eeuwse avant-gardedenken, met een leeg idealisme dat nimmer ingelost zal worden. Daartegenover zetten de kunstenaars bij wie Armando zich toentertijd aansloot, de Zero-groep in Duitsland en eveneens de niet veel later gevormde Nul-beweging in Nederland, 'de Bauhaus- en Stijl-opvattingen op hun kop – Godot kwam toch niet.'[3] In zijn conclusie verwees hij zijn Duitse voorgangers naar de prullenmand van de geschiedenis: 'Een toekomst zonder stijl? In ieder geval een toekomst zonder 'Stijl'.'[4]

Armando was en is een groot kunstenaar, maar in de toekomst kijken kon hij niet. De verdere jaren zestig zouden een van de meest vitale periodes blijken voor de receptie en historische herwaardering van De Stijl. Kunstenaars uit pop-, op- en minimal-artmiddens reageerden allen op de uitgebalanceerde esthetiek en gewaagde kleuren van de beweging, terwijl architecten er in hun gebouwen en plannen veel principes van overnamen. Vier jaar nadat Armando had voorspeld dat De Stijl zou verdwijnen, en vier jaar nadat het modernisme in *Magnum* gedateerd was genoemd, vond de jonge Franse couturier Yves Saint Laurent inspiratie in Mondriaan voor zijn recentste collectie, die hij omschreef als 'jong, jong, jong'.[5] Nancy Troy vroeg zich hierbij terecht af waarom de stijl van Mondriaans schilderijen 'ineens jeugdig en buitengemeen populair werd, zo lang nadat de stijl zelf werd gelanceerd.'[6] Precies deze vraag kunnen we ons op dit eigenste moment opnieuw stellen, in de nasleep van de honderdste verjaardag van De Stijl, nu rood, geel en blauw naast oranje de nationale kleuren van Nederland zijn geworden, nu gebouwen, straten en trams over heel het land volledig gere*Stijl*d zijn, en het Nederlands Bureau voor Toerisme de esthetiek van De Stijl als branding heeft gebruikt voor een land dat volgens datzelfde bureau 'vooruitgang, optimisme en humor' hoog in het vaandel draagt.[7] Deze vraag ten gronde beantwoorden is in dit bestek uiteraard onmogelijk, maar ik wil wel enkele suggesties doen met betrekking tot de specifieke link die het afgelopen jaar in verschillende tentoonstellingen werd gelegd tussen De Stijl en mode, en tussen De Stijl en design.

In het centrum van Utrecht verscheen dit jaar een reusachtige plexiglazen kopie van Gerrit Rietvelds *Rood-blauwe leunstoel* in het straatbeeld. Bedoeld als een gigantisch staaltje reclame voor het Centraal Museum en de grote tentoonstelling *Rietvelds meesterwerk: Leve De Stijl!* (4 maart – 11 juni 2017) bood de stoel ook een gouden gelegenheid voor een selfie of een foto met de kinderen, en werd zo een magneet voor de iPhonegeneratie. In de korte tijd waarin ik mensen en hun gedrag kon gadeslaan, zag ik niet één volwassene proberen om op de buitenmaatse stoel plaats te nemen. De implicaties van de schaal van het object boden stof tot nadenken. Ten eerste was de stoel door de schaalvergroting nutteloos geworden. Te groot om in huis te zetten, te zeer buiten proportie om er als mens op te gaan zitten. Nog onbereikbaarder werd hij doordat hij op een voetstuk stond. Zo werd de stoel de facto sculpturaal – of misschien zelfs monumentaal. Bovendien kon men zich afvragen, nu het in feite niet langer een stoel was, en gezien zijn transformatie van hout in doorschijnend plastic, in hoeverre dat object met recht en reden een werk 'van Rietveld' kon worden genoemd. Dat was het alleen voor zover je het puur beschouwde in termen van compositie en als een afbeelding, in de zin van het stoelicoontje dat het Centraal Museum avatargewijs voorstelde op het toeristenplannetje van de stad, of van het aanklikbare icoontje op de website van de Canon van Nederland, waar het stond voor De Stijl als geheel. De virtualisering van de stoel en de effecten van de verspreiding ervan als iconisch beeld waren ook merkbaar aanwezig in de tentoonstelling zelf, hoewel de opgestelde stukken voor de rest uiterst nauwkeurig in hun historische context werden geplaatst.

Twee versies van de stoel markeerden het begin en het eind van de eerste helft van de expositie, die het verhaal vertelde van Rietvelds betrokkenheid bij de avant-gardescene in het algemeen en De Stijl in het bijzonder, en als opmaat fungeerde tot de geschiedenis van de bouw van het Rietveld Schröderhuis, waarop de focus lag in de tweede helft van de expo. Zo bestreek *Rietvelds meesterwerk* grofweg de periode 1917-1923. Het eerste tentoongestelde stuk was een ongeverfde versie van de stoel, getiteld *Lattenleunstoel* en gedateerd 1918-1920. De keuze van deze stoel als beginpunt werd onderbouwd door de presentatie van een exemplaar van het tijdschrift *De Stijl* uit 1919, opengeslagen op een foto van een nagenoeg identieke stoel met daarbij een tekst van Rietveld waarin hij zijn betrachting toelichtte: 'elk onderdeel enkelvoudig te doen zijn en wel in den meest oorspronkelijken vorm naar den aard van gebruik en materiaal, den vorm, die het meest ontvankelijk is om door verhouding in harmonie te komen met het overige'.[8] Wat evenwel nooit wordt uitgelegd is waarom Rietveld, nadat hij een stoel tot zijn wezenlijkste essentie had herleid, de noodzaak zag daarop een aantal variaties te vervaardigen, waaronder niet alleen de beroemde gekleurde versie uit 1923, die in de tentoonstelling het eindpunt van de eerste reeks stukken aangaf, maar ook exemplaren die qua verhoudingen of in de vorm van bepaalde elementen van de stoel afweken van de *Lattenleunstoel*.

Voorts ging de gekleurde versie, hier gedateerd 1918-1923 en tentoongesteld onder de algemeen gebruikte titel *Rood-blauwe leunstoel*, die een scheiding tussen vorm en kleur vooropstelt, vergezeld van tekeningen die aantoonden dat rood en blauw niet de enig mogelijke combinatie was. Rietveld maakte monochrome versies, en we weten ook dat hij van plan was de stoel in uitvoeringen van mindere en betere kwaliteit te verkopen, gebruikmakend van verschillende houtsoorten. In een poging om het verhaal te brengen van Rietvelds engagement voor de esthetische principes van De Stijl zette de tentoonstelling op die manier ongewild de intrigerende discrepantie in de verf tussen enerzijds wat na Rietvelds dood een commercieel ontwerp is geworden en sindsdien in licentie geproduceerd wordt door het Italiaanse meubelbedrijf Cassina, en anderzijds de onmiskenbare openheid voor wijzigingen en experimenten die de oorspronkelijke ontwerper tijdens zijn leven aan de dag legde.

Daarbij doet zich een pervers effect voor: hoe vaker de *Rood-blauwe leunstoel* niet gepresenteerd wordt als functioneel object maar als kunstwerk, als een sculptuur met structuurelementen waar niet aan getornd mag worden, hoe groter de copyrightclaim wordt die men ervoor kan doen gelden, en derhalve ook hoe groter de motivatie om er reproducties van te maken, gezien hun commerciële waarde. Als een stuk design dat door anderen kán worden en ook daadwerkelijk wórdt vervaardigd heeft de *Roodblauwe leunstoel* zijn identiteit als stuk schrijnwerk verloren, terwijl dat altijd een van zijn interessantste aspecten was. Als gevolg daarvan is de stoel thans conceptueel gefixeerd in de tijd (1918-1923) en onlosmakelijk verbonden met De Stijl en de historische periode van die beweging; maar tegelijk is hij bevrijd van die tijd, als een beeld dat in nieuwe tijden gereactiveerd kan worden, als een ontwerpprototype dat gekopieerd maar ook geciteerd kan worden, wat ook steeds vaker gebeurt. Het was geloof ik geen toeval dat in de ruimte tussen de twee delen van *Rietvelds meesterwerk: Leve de Stijl!*, in een gang die technisch gezien niet tot de tentoonstelling behoorde, maar er conceptueel wel mee verbonden was, een recente kopie van de stoel opgesteld stond, gemaakt door Cassina. De bezoekers werden uitgenodigd erin plaats te nemen, om tijdens het bezoek even te verpozen. Waarschijnlijker is echter dat de stoel opnieuw als een mooie Instagram-gelegenheid was bedoeld, niet alleen voor de bezoekers, maar ook voor het museum zelf.

Stijl en Mode

Exemplaren van Rietvelds gevierde stoel stonden ook opgesteld aan het begin en het einde van de expositie in het Stedelijk Museum Amsterdam naar aanleiding van honderd jaar De Stijl. Een bezoek aan de tentoonstelling getiteld *100 jaar De Stijl – De Stijl in het Stedelijk* (3 december 2016 – 27 november 2017) kon men langs twee kanten aanvatten. Het ene vertrekpunt was een ruimte met daarin de installatie van de *Harrenstein slaapkamer*, een ontwerp van Rietveld uit 1926 aangekocht door het museum in de jaren zeventig, toen Harrensteins flatgebouw in Amsterdam werd afgebroken. Rond deze installatie stonden een aantal intrigerende objecten opgesteld. Zo was er een exemplaar van de *Rood-blauwe leunstoel* gemaakt in 1925, zoals het titelkaartje aangaf niet 'door' maar 'in beheer van Gerrit Rietveld'. De latten van deze stoel hadden zilveren uiteinden, en niet de verwachte gele. Het betrof dus een authentieke stoel uit de jaren twintig, maar een unieke versie, gemaakt op één exemplaar, zij het niet door Rietveld zelf. Verder stond in een vitrine een reeks andere stoelen en modellen, sommige wel en andere niet uit de periode van De Stijl, sommige gemaakt door Rietveld zelf, andere in zijn atelier, en nog andere door commerciële fabrikanten, bijvoorbeeld het bedrijf Metz & Co.

Wie de expositie langs de andere zijde betrad, zag eerst en vooral een afwijkende versie van de *Rood-blauwe leunstoel*, gemaakt door Rietveld voor de tentoonstelling van 1951 over De Stijl in het Stedelijk Museum. Door zijn plaats op een heuphoog voetstuk was de stoel opnieuw letterlijk van zijn natuurlijke plaats op de grond getild en zodoende weggehaald uit zijn gebruikscontext – om een kunstwerk te worden. In vele opzichten is deze versie uit de jaren vijftig, eerder dan eender welk exemplaar uit de jaren twintig, het echte prototype van Cassina's commerciële model, zowel op het vlak van kleurgebruik, verhoudingen als algemene afwerking; en hij is dat tevens, ietwat ironisch, omdat hij als tentoonstel-

'De Stijl in het Stedelijk', 3 december 2016 – 27 november 2017, Stedelijk Museum Amsterdam
zicht op de tentoonstelling met v.l.n.r.: Gerrit Rietveld, Rood-blauwe leunstoel, 1951; Piet Mondriaan, Compositie met blauw, geel, rood, zwart en grijs, 1922; Piet Mondriaan, Compositie nr. III, met rood, geel en blauw, 1927
foto: Gert Jan van Rooij. C/o Pictoright

d e

'De Stijl in het Stedelijk', 3 december 2016 – 27 november 2017, Stedelijk Museum Amsterdam
zicht op de tentoonstelling met v.l.n.r.: Piet Mondriaan, Compositie met blauw, geel, rood, zwart en grijs, 1922; Piet Mondriaan, Compositie nr. III, met rood, geel en blauw, 1927; Elsworth Kelly, Red Blue Rocker, 1963; Isa Genzken, Untitled, 2012. Foto: Gert Jan van Rooij. C/o Pictoright

lingsobject was gemaakt, en niet voor huiselijk gebruik. Naast de stoel waren in de ruimte nog vijf werken opgesteld: *Compositie met blauw, geel, rood, zwart en grijs* (1922) en *Compositie nr. III, met rood, geel en blauw* (1927) van Piet Mondriaan; de sculptuur *Blue Red Rocker* van Ellsworth Kelly, bij wijze van contrast wel op de vloer geplaatst; hangend aan het plafond een mobile van Alexander Calder; en een titelloze assemblage met gevonden voorwerpen van Isa Genzken, een werk dat de draak steekt met zijn eigen antimonumentale kwaliteiten doordat de rommel waaruit het is gemaakt (een aangeklede paspop en een kitscherig vergulde en met rode stof beklede stoel, beide op een trolley geplaatst) door middel van twee bovenmaatse sokkels tot ooghoogte is opgetild.

Hoewel de werken in deze ruimte overduidelijk waren samengebracht omwille van hun thematische link met kleur en beweging, bevraagden ze op verschillende manieren de status van het kunstobject zelf, alsook de historische narratieven waarin de kunstwerken konden worden ingepast. Kelly's schommelstoel en Calders mobile herinnerden eraan dat de eerste voorwerpen waar Rietveld kleur in aanbracht tot de goedkoopste en minst voorname behoorden die hij maakte, namelijk meubilair voor kinderen. Wat we nu beschouwen als een van de meest esthetisch verheven kenmerken van zijn meubels, werd oorspronkelijk bedacht voor het minst gesofisticeerde publiek. Naarmate het object in omvang toeneemt, zoals bij de uitvergrote stoel in Utrecht, krimpen wij steeds verder ineen tot een eerdere fase in onze ontwikkeling, en kijken we vol verwondering naar die felgekleurde dingen. Maar dit kinderlijke perspectief is maar moeilijk verenigbaar met het diep filosofische getheoretiseer van Piet Mondriaan en Theo van Doesburg waarmee het tijdschrift *De Stijl* in avant-gardekringen zijn sporen verdiende. Interessant was dat de paspop in Genzkens assemblage op kindergrootte was – ze droeg een vrolijk rood-geel-blauwe kinderregenjas met kap. Volgens de tekst op het titelkaartje kon het haast niet anders dan dat de artieste 'zich bij dit werk – bewust of onbewust – liet inspireren door het kleurgebruik van Piet Mondriaan en Gerrit Rietveld', ook al haalde ze 'haar inspiratie letterlijk en figuurlijk van de straat'. Het kleurgebruik van De Stijl werd hier dubbel gerecycleerd, eerst als bron voor een alledaags stuk kinderkleding (een plastic regenjas) en daarna als kunstwerk. Het heeft een hele weg afgelegd: van het subtiele spel tussen de geschilderde vlakken in de abstracte schilderijen van Mondriaan, of zelfs van Rietvelds poging om de structurele elementen van zijn meubelstukken van elkaar te onderscheiden, tot een vorm van merkidentiteit waarbij, zoals we reeds zagen in de toe-eigening door het Bureau voor Toerisme, jeugdigheid als een positieve marketingkwaliteit naar voor wordt geschoven en waaraan het idee van het 'hedendaagse' kan worden vastgehaakt.

Bewust of niet, Genzkens verwijzing naar De Stijl middels een goedkoop kledingstuk doorkruiste elk overkoepelend verhaal dat we hadden willen ophangen over de combinatie van werken van grote kunstenaars in de tentoonstelling van het Stedelijk. De erfenis verloopt willekeurig, volgt een zigzaggend patroon van Mondriaan over tal van niet tentoongestelde items – de jurken van Yves Saint Laurent, de haarverzorgingsproducten uit de Studio Line-reeks van L'Oréal, de wielertruitjes van La Vie Claire enzovoort. Wie de ontwerper van die regenjas ook is, het is best mogelijk dat hij of zij nooit een schilderij van Mondriaan heeft gezien, zelfs niet als reproductie, en niet eens de naam van de kunstenaars kent. Maar de unieke rol die mode in onze cultuur vervult is het verleden reactiveren – tenminste, zo zag Walter Benjamin het.[9] Beschouwd door de lens van de mode mag de esthetische striktheid van De Stijl er dan wel frivool en decoratief uitzien (de primaire kleuren van kinderregenjas zijn in ieder opzicht onvolwassen), tegelijk bevestigen deze kleuren de canonieke status van De Stijl, de stijl van De Stijl, en onderschrijven ze het historische belang van de beweging als vaste waarde precies doordat de esthetische principes ervan zo terloops en nonchalant kunnen worden geciteerd. Zoals Ulrich Lehmann het elegant heeft verwoord: 'Mode brengt de these, oftewel het eeuwige of 'klassieke' ideaal, samen met haar antithese, het openlijk hedendaagse.'[10] In de academische kunstgeschiedenis heeft de opkomst van de studie van de hedendaagse kunst geleid tot een nieuw begrippenkader voor de periode van De Stijl, het 'klassiek moderne', een label dat helder tot uitdrukking brengt wat *Magnum* wilde aankaarten, namelijk dat het moderne nu evenzeer tot het verleden behoort als het toen tot de toekomst behoorde.

'De ontdekking van Mondriaan', 3 juni – 24 september, Gemeentemuseum Den Haag,
zicht op de tentoonstelling met 'neoplastische' schilderijen van Piet Mondriaan en buisstoelen
foto: Gemeentemuseum Den Haag

De Stijl had de evenementen uit 2017 niet nodig om invloed uit te oefenen op de modewereld. De nimmer aflatende stuwende kracht van de mode was net zo goed de aanleiding voor het honderdjarige jubileum als het resultaat ervan. In 2014, toen ik cocurator was van de Mondriaantentoonstelling *Mondrian and his studios* in Tate Liverpool, was een van de meest gevierde bezoekers Lulu Guinness, de ontwerpster van accessoires; haar blogberichten over de exposities en haar ontmoeting met de directeur van de instelling kan men gemakkelijk online nalezen. De tentoonstelling werd zelfs als een *must-do* getipt in het tijdschrift *Marie Claire*.[11] De expo's van 2017 waren zowel het product van als de aanleiding tot een aangehouden vraag naar De Stijl. Als onderdeel van de trend was het opmerkelijk te zien hoe meubelstukken hun weg vonden naar tentoonstellingen waar ze geen noodzakelijke rol vervulden. Een buffetkast van Rietveld dook op in *Piet Mondriaan en Bart van der Leck* (11 februari – 21 mei 2017), een reeks van zes buisstoelen kreeg een plaats in *De ontdekking van Mondriaan* (3 juni – 24 september), beide in het Gemeentemuseum Den Haag. Geen van deze items waren vervaardigd door de kunstenaars aan wie de tentoonstellingen waren gewijd, noch werd hun aanwezigheid terdege toegelicht, afgezien van een kleine foto naast de buisstoelen die aangaf dat hun opstelling voor een reeks neoplastische schilderijen 'geïnspireerd [was] door de tentoonstelling *Der Stuhl (De stoel)*, Frankfurt, 1929', waar een soortgelijke compositie te zien was geweest. Historische reconstructie fungeerde hier als een vorm van 'updaten', een beetje zoals dat gebeurt in een lifestylegids.

Dit alles bereidde de bezoeker voor op de meest gewaagde stap van Benno Tempel, de curator van de tentoonstelling. De laatste ruimte van *De ontdekking van Mondriaan* toonde het laatste, onvoltooide werk van de kunstenaar, *Victory Boogie Woogie*. Het werk van uitzonderlijk groot cultureel belang, in 1998 onder publiek protest voor een aanzienlijke som aangekocht door de Stichting Nationaal Fonds Kunstbezit en sindsdien in bruikleen gegeven aan het museum, was vergezeld door een groep paspoppen in avondtoilet uit de jaren veertig: vier vrouwelijke figuren rond één man, in smoking en met een strikje. Stond deze laatste voor Mondriaan zelf? Dat werd nergens gezegd, maar de uitleg tegen de muur beschreef wel het enthousiasme van de kunstenaar voor het nachtleven in New York City, zijn laatste thuis, en zijn liefde voor de recentste muziek uit die tijd, de boogiewoogie. Mondriaan bleef op en top bij de tijd, en *Victory Boogie Woogie* is een meesterwerk, zo wordt ons verteld: het 'toont ons de tijdloze vitaliteit van Mondriaans kunst en vormt een universeel symbool van optimisme en moderniteit'. Tijdloosheid en hedendaagsheid, naadloos samengebracht – dat is alleen mogelijk als we meeliften op het succes van de mode.

Vanuit dit perspectief moeten we Armando's eis voor een 'toekomst zonder 'Stijl" misschien minder zien als een oedipale schreeuw van een jonge troonpretendent die voor zichzelf de baan wilde ruimen, dan als een uitdrukking van de wens om De Stijl en de avant-garde voor hun nakende lot te behoeden. Maar zelfs hij kon niet lang weerstand bieden, en in 1965 verbond hij zijn naam met een magazine getiteld *de nieuwe stijl*, bezwijkend voor de dynamiek van het hedendaagse waarop de mode gedijt. Wanneer het stof van het jubeljaar van De Stijl gaat liggen, zullen we over de schouder van ons smokingjasje of onze *flapper*-jurk erop terugblikken en tot de vaststelling komen dat de jaren zestig daarbij net zozeer werden gevierd als de jaren tien en twintig, alsook het verschillende heden dat in de respectievelijke periodes werd verbeeld.

Noten

1 Anoniem, *Toekomst zonder stijl?*, in *Magnum* nr. 38 (oktober 1961), p. 8.
2 Ibid.
3 Armando, *Warten auf Godot*, in *Magnum* nr. 38 (oktober 1961), p. 53.
4 Ibid.
5 Yves Saint Laurent, geciteerd in Nancy Troy, *The Afterlife of Piet Mondrian*, Chicago & London, Chicago University Press, 2013, p. 212.
6 Ibid.
7 Brochure *1917 to 2017: Mondrian to Dutch Design: Agenda*, p. 2.
8 Gerrit Rietveld geciteerd in Theo van Doesburg, *Aantekeningen bij een leunstoel van Rietveld*, in *De Stijl*, jrg. 2, nr. 11 (september 1919), p. 132e.
9 Walter Benjamin, *Theses on the Concept of History*, in: idem, *Illuminations*, London, Fontana Press, p. 253. Zie Ulrich Lehmann, *Tigersprung: Fashioning History*, in *Fashion Theory*, jrg. 3, nr. 3 (1999), pp. 297-321.
10 Lehmann, ibid., p. 305.
11 *Martha's must-dos: Our girl about town's cultural hit list*, in *Marie Claire*, 1 juli 2014.

vertaling uit het Engels: Iannis Goerlandt

VAN GOGH AiR
ZUNDERT

— 28 JANUARI 2018
STIJN PEETERS

2 — 25 FEBRUARI 2018
LINDERT PAULUSSEN

1 — 31 MAART 2018
KURT RYSLAVY

VAN GOGHGALERIE & GASTATELIER
SINT ELISABETHLAAN 1A, ZUNDERT
VANGOGHAIR.NL

msk

Bezoek de vernieuwde collectie!

mskgent.be

Kunst ont-kunst. De nieuwe collectiepresentatie van het Van Abbemuseum

MIEKE RIJNDERS

Verscheidene musea in België en Nederland pakten recentelijk uit met een nieuwe opstelling van hun collectie, elk op geheel eigen wijze. In *De Witte Raaf* nr. 189 werd aandacht besteed aan de herinrichtingen van het Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen (M HKA) en Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam. Inmiddels brengen ook het Stedelijk Museum in Amsterdam en het Van Abbemuseum in Eindhoven hun collectie in een nieuwe opstelling voor het voetlicht. Bepalend voor de keuze van de werken en de museale enscenering blijken de visie op de functie van het museum en de daarmee samenhangende waardering van het individuele kunstwerk. In deze bijdrage houd ik de Eindhovense collectiepresentatie tegen het licht.

De geschiedenis van het Van Abbemuseum is overzichtelijk.[1] Na de opening in april 1936 hebben – de huidige directeur nog even buiten beschouwing gelaten – vijf directeuren leiding gegeven aan het instituut: Wouter Visser (1936-1942 en 1945), Edy de Wilde (1946-1963), Jean Leering (1964-1973), Rudi Fuchs (1975-1987) en Jan Debbaut (1988-2003).[2] Aan hen dankt het museum zijn internationale reputatie. Zij bouwden de collectie uit met een scherp oog voor kwaliteit. Visser zorgde voor een basis van pakweg dertig kunstwerken – grotendeels afkomstig uit de collectie van de stichter, de Eindhovense sigarenfabrikant Henri van Abbe – van onder anderen Isaac Israëls, Jan Sluijters en Carel Willink, kunstenaars die op dat moment in Nederland tot de canon van de moderne kunst behoorden. De Wilde verlegde de koers naar klassiek modernen als Picasso, Juan Gris, Georges Braque, Fernand Léger, Piet Mondriaan, Heinrich Campendonk, Wassily Kandinsky en Oskar Kokoschka, de naoorlogse – internationale – canon van de moderne kunst. Daarnaast haalde hij eigentijdse kunst in huis van Cobra-kunstenaars als Karel Appel, Corneille en Asger Jorn, en van schilders van de Nouvelle Ecole de Paris onder wie Jean Bazaine, Roger Bissière en Alfred Manessier. Leering introduceerde met El Lissitzky en Theo van Doesburg een andere avant-garde, die van de multidisciplinaire vormgevers van de toekomst. Hij volgde, vanuit zijn belangstelling voor de actualiteit, de internationale Zero-kunstenaars (onder anderen Yves Klein, Lucio Fontana en Piero Manzoni) en de schilders van de New York School, zoals Frank Stella en Morris Louis. Zijn tentoonstellingen gebruikte hij als instrument om de relatie tussen museum, kunst en publiek te verstevigen, en de sociale relevantie van kunst te demonstreren. Het museum had in zijn ogen een maatschappelijke taak te vervullen. Fuchs stelde het individuele kunstwerk en zijn specifieke kwaliteit weer centraal; hij situeerde de kunst in een louter artistieke context. Zijn aandacht ging in de eerste plaats uit naar generatiegenoten, enerzijds de *minimal artists* en conceptuele kunstenaars Carl Andre, Sol LeWitt en Ian Wilson, en de arte-poverakunstenaars Jannis Kounellis, Luciano Fabro en Mario Merz, en anderzijds hun voluit schilderende tegenpolen, de Duitse 'neo-expressionisten' Georg Baselitz, Anselm Kiefer, A.R. Penck, Markus Lüpertz en Jörg Immendorff. Debbaut vulde de collectie aan met kunstenaars van zijn generatie als Juan Muñoz, Jan Vercruysse en Tony Cragg, en met werken van 'ouderen' als Ger van Elk en Marcel Broodthaers. De actualiteit haalde hij op zijn beurt in huis met de aankoop van grote installaties en audiovisueel werk van kunstenaars als Pierre Huyghe, Douglas Gordon, Marijke van Warmerdam en Jason Rhoades.

zicht op 'The Making of Modern Art. Een verhaal over moderne kunst', Van Abbemuseum, Eindhoven: zaal 1 'En we noemen het kunst'. Linkerwand aan weerszijden van doorgang: materiaal over de inrichting van het Louvre door Vivant Denon en de inrichting van het Musée des Monuments Français door Alexandre Lenoir rechterwand: reproducties van kunstwerken en foto's m.b.t. Alexander Dorners Provinzialmuseum in Hannover en Alfred Barrs Museum of Modern Art in New York, afkomstig uit installaties van Goran Djordjevic in het bezit van het Van Abbemuseum. Foto: Peter Cox

Autonoom museum en responsief museum

Hoewel elke directeur zijn eigen doelstellingen formuleerde, streefden ze grofweg twee soorten musea na. Visser, De Wilde, Fuchs en Debbaut gaven, om in termen van de nog steeds bruikbare museumtypologie van Jan Vaessen te spreken, vorm aan het autonome museum, terwijl Leering het responsieve museum voorstond.[3] De beide modellen verschillen vooral van elkaar in de manier waarop ze de verhouding van het instituut tot de samenleving definiëren: bij het autonome museum 'ligt [...] het accent op het benadrukken van de eigen institutionele grenzen. Het museum behoort primair het domein te zijn voor de kunst zelf en het behoort in grote mate van autonome zeggenschap te worden geleid door deskundigen die zich door geen andere belangen dan die van de kunst zelf behoeven te laten leiden.' Met dit museumtype zijn we het meest vertrouwd. Bij het responsieve museum gaat het vooral om 'het verleggen en doorbreken van de eigen institutionele grenzen. Wanneer het museum zijn functie wil waarmaken moet het zich openen naar de samenleving, moet het zich in zijn functioneren willen laten beïnvloeden door vragen en initiatieven vanuit de samenleving.' Leering trachtte deze doelstelling vooral te realiseren in architectuurtentoonstellingen, met in het bijzonder aandacht voor de vormgeving van de bebouwde ruimte, waarin behalve de architect ook de gebruiker participeerde.[4] Ook zocht hij naar andere wegen om het publiek meer bij het museum te betrekken.[5]

Radically yours!

Toen Charles Esche op 1 augustus 2004 aantrad kreeg hij de leiding over een museum dat met een nieuwbouw was uitgebreid en daardoor vier keer zo groot was geworden, en dat na de heropening in januari 2003 nog zoekende was naar een nieuwe museale identiteit. Energiek en gedreven brak hij met het beleid van zijn voorganger, Jan Debbaut, en transformeerde het museum in een instituut dat als podium moest dienen om maatschappelijke en politieke verandering te bewerkstelligen, door een combinatie van tentoonstellingen en debat. Met andere woorden, net als Leering koos hij voor het responsieve museum, maar met een activistische twist. *Radically yours!* was het uitdagende motto uit de beginjaren van Esches directoraat.

Esche exploreerde en exploreert gebieden en thema's die tot op heden in Nederland nauwelijks aandacht kregen. Kunstenaars – nadrukkelijk ook vrouwelijke kunstenaars – afkomstig uit onder meer het voormalige Oostblok, het Midden-Oosten en Zuidoost-Azië, werden uitgenodigd om hun werk te tonen, mits zij daarin uitdrukking gaven aan een sociaal en/of politiek engagement. Dat criterium gaf ook de doorslag bij het aankoopbeleid.

De zichtbaarheid van de eigen collectie had voor Esche en zijn team geen prioriteit. Wel werden van april 2006 tot november 2009 onder de noemer *Plug In. De collectie anders* gastconservatoren uit verschillende segmenten van de samenleving uitgenodigd om in de nieuwbouw hun keuze uit de verzameling voor te stellen en toe te lichten, maar die presentaties bleven gewoonlijk beperkt tot enkele zalen.[6] Dat men kunstwerken kon aanvragen om in een zogenoemde 'depotopstelling' te bekijken – dat wil zeggen dicht tegen elkaar op metalen rekken bevestigd en gerangschikt op grootte – bood weinig soelaas.[7] Het gevolg was dat een groot aantal topstukken en andere publiekslievelingen nooit te zien waren of nooit in een samenhangend verband werden getoond, en dat werd door menig bezoeker ervaren als een gemis.

Dat was ook de conclusie van een commissie onder voorzitterschap van museumcrisismanager Hans van Beers, die in 2012 van de Gemeente Eindhoven de opdracht had gekregen om – in het proces van verzelfstandiging van het museum, die overigens sinds kort van de baan is – de 'kansrijkheid van cultureel ondernemerschap en de bedrijfsvoering van het Van Abbemuseum' te toetsen.[8] Het Van Abbemuseum functioneerde niet naar behoren: de collectie was niet, of in te beperkte mate, te zien en door het gevoerde beleid was het gemeentelijk museum met zijn rug naar de stad komen te staan. Een van de aanbevelingen in het commissierapport was dan ook om het potentieel van de gerenommeerde collectie meer te benutten.

Esche, voor het blok gezet, besloot daarop de nieuwbouw exclusief voor de collectie te bestemmen. Op 2 november 2013 ging *Er was eens... De collectie nu* open. 'Het basisverhaal dat hier wordt verteld is één versie van wat de collectie te zeggen zou kunnen hebben.'[9] Want dat was de insteek: er zijn meerdere verhalen te vertellen aan de hand van de kunstwerken in de collectie; *Er was eens...* was er een van. Het resultaat was een chronologisch parcours door de verzameling waarbij ook het maatschappelijk element niet werd vergeten: 'In de presentatie willen we een verbinding maken tussen de kunstwerken en maatschappelijke en culturele veranderingen in de 20e en 21e eeuw aan de hand van verwijzingen naar de geschiedenis van belangrijke tentoonstellingen en belangrijke publieke momenten.'[10] Die momenten werden vooral politiek ingekleurd: de Koude Oorlog, de val van de Berlijnse Muur, 9/11 enzovoort. Sinds kort is *Er was eens...* vervangen door twee andere verhalen: *The Making of Modern Art. Een verhaal over moderne kunst*, op de begane grond van de nieuwbouw, en *The Way Beyond Art*, op de tweede verdieping.

The Making of Modern Art

The Making of Modern Art. Een verhaal over moderne kunst werd samengesteld door directeur Charles Esche en de Van Abbeconservatoren Christiane Berndes en Steven ten Thije in samenwerking met het 'Museum of American Art, Berlin' en met 'Walter Benjamin', aliassen voor de Servische kunstenaar Goran Djordjevic, respectievelijk voor zijn beeldend werk en – verwijzend naar de Duitse cultuurfilosoof Walter Benjamin (1892-1940) – voor het theoretisch fundament daaronder. Djordjevic onderzoekt de receptie van de moderne kunst.[11] Zijn werk neemt de vorm aan van reconstructies van (private en publieke) verzamelingen of tentoonstellingen, die onder meer zijn opgebouwd uit – niet al te precies – nageschilderde en nagetekende foto's en kunstwerken, assemblages daarvan en daaraan gerelateerde parafernalia, drukwerk dat met de betreffende verzamelingen en tentoonstellingen in verband staat, en incidenteel een maquette. Het Van Abbemuseum bezit twee van deze installaties. In *Sites of Modernity (Collection of the Museum of Antiquities) (1502-2010)* uit 2010 wordt het 'eerste moderne museum', dat van Paus Julius II in het Vaticaan, geconfronteerd met het 'laatste museum voor moderne kunst', het Museum of Modern Art in New York uit de jaren dertig van directeur Alfred H. Barr. *El Lissitzky and Alexander Dorner – Kabinett der Abstrakten* uit 2008 verwijst naar de opdracht die Alexander Dorner (1893-1957), de legendarische directeur van het Provinzialmuseum in Hannover, in 1926 aan El Lissitzky verleende om een ruimte te ontwerpen voor de geometrisch-abstracte werken in de collectie. Deze installaties, die in 2009-2011 deel uitmaakten van het vierluik *Play Van Abbe. Het museum in de 21e eeuw*[12], werden in 2010 respectievelijk 2011 door het museum aangekocht voor 100.000 en 160.000 euro. Ze fungeren nu als richtsnoer voor het verhaal van *The Making of Modern Art*.

Dat verhaal wordt niet alleen aan de hand van circa 45 originele werken uit de collectie van het Van Abbemuseum verteld, maar ook met zo'n veertig bruiklenen van het Museum of American Art – grotendeels reproducties van kunstwerken, maar dus originele werken van Djordjevic. Zoals de titel al enigszins duidelijk maakt, handelt *The Making of Modern Art* over het verzamelen en tentoonstellen van moderne kunst, met speciale aandacht voor de modernistische canon en de manier waarop die in zwang is geraakt. Het tentoonstellingsparcours loopt langs acht zalen, elk met een eigen thema: 1) 'En we noemen het *kunst*', 2) 'Een verhaal van deartization', 3) 'Cubism and Abstract Art', 4) 'Van Abbemuseum 1936', 5) 'Acht tentoonstellingen', 6) 'Raum der Gegenwart', 7) 'Westerse kunst' en 8) 'Niet-nu'. Vooraf wordt de bezoeker – bij wijze van disclaimer? – in de zaaltekst gewaarschuwd dat hij niet het vertrouwde verhaal van de moderne kunst (waarmee vermoedelijk een chronologische ordening van werken wordt bedoeld) te zien zal krijgen: 'De tentoonstelling bestaat uit een serie verrassende 'stijlkamers'. Deze doen denken aan *Lettres persanes* (Perzische Brieven) uit 1721 door de Franse baron Montesquieu. In een frivole bui schreef hij deze brieven alsof hij een Perzische prins was die door Frankrijk reisde, onbekend met de daar heersende gewoonten en gebruiken. Door zichzelf als buitenstaander voor te doen kon hij zijn landgenoten hun eigen wereld laten zien als iets bizars, mysterieus en verbazingwekkends. Wij doen hier hetzelfde voor het verhaal van de moderne kunst.'

In de eerste 'stijlkamer' ('En we noemen het *kunst*') – voorzien van een oosters aandoende inrichting met zitbanken en tapijten op een parketvloer – leggen de curatoren de basis van het verhaal. Aanvankelijk heette deze 'stijlkamer' 'De uitvinding van de kunst'. 'Kunst' wordt namelijk voorgesteld als een westerse uitvinding van 'ooit, lang, lang geleden' die zich door alle tijden en

plaatsen verspreidde. Vervolgens wordt het ontstaan en de ontwikkeling van dat kunstbegrip geschetst aan de hand van een aantal mijlpalen. De eerste is 'Het decreet, de Uffizi en de markt'. Die mysterieuze titel verwijst respectievelijk naar een decreet van Lodewijk XIV uit 1648 waarin verordonneerd werd dat schilder- en beeldhouwkunst voortaan 'vrije kunsten' waren, waarmee ze werden onderscheiden van de toegepaste kunsten; naar de Uffizi in Firenze, het stadskantoor van de machtige Medicifamilie waar op de bovenste verdieping een kunstgalerij was ingericht, een van de eerste kunstpresentaties die aan ons modern kunstbegrip zou hebben bijgedragen; en naar het ontstaan van de kunstmarkt in de zeventiende-eeuwse Nederlanden, waar kunst niet langer in opdracht maar voor de vrije markt werd gemaakt, de eerste aanzet tot het huidige kunsthandel- en galeriewezen. Bij de tweede mijlpaal, 'Cortile del Belvedere, Vaticaan', wordt aan de hand van de verzameling antieke beelden van Paus Julius II (onderdeel van *Sites of Modernity*) belicht hoe de 'moderne kunst' zo'n vijfhonderd jaar geleden werd 'uitgevonden'. Vervolgens wordt de geschiedenis van het kunstmuseum ('van fundamenteel belang voor de *making of* van de moderne kunst') geschetst aan de hand van vier historische voorbeelden: Vivant Denons inrichting van het Louvre in Parijs aan het einde van de achttiende eeuw; Alexandre Lenoirs gelijktijdige inrichting van het Musée des Monuments Français in Parijs; Alexander Dorners Provinzialmuseum in Hannover, met bijzondere aandacht voor het *Kabinett der Abstrakten* (onderdeel van *El Lissitzky and Alexander Dorner*), dat meteen ook de prelude vormt op zaal 5 in het parcours; en als culminatiepunt: Alfred H. Barrs Museum of Modern Art (onderdeel van *Sites of Modernity*), dat preludeert op zaal 3.

Vooraleer dit historische relaas in de zalen 3 tot 6 wordt voortgezet, wordt in zaal 2 ('Een verhaal van deartization') een ander kernpunt aangesneden: de zogenaamde 'ont-kunsting'. Ont-kunsting blijkt in te houden dat een kunstwerk niet als kunstwerk wordt gecontextualiseerd, met de waarde en waardering die daarmee verbonden zijn, maar als een voorwerp, waardoor het een andere dan artistieke betekenis kan krijgen: 'Op een bepaalde dag kan wat we nu kunst noemen in een andere context worden geïncorporeerd. Immers veel kunstwerken maken al deel uit van het politieke of maatschappelijke domein, los van de kunst', aldus de toelichting. Aan de hand van onder meer een masker uit Sumatra wordt gedemonstreerd welke processen aan ont-kunsting vooraf kunnen gaan en welke betekenis het 'ont-kunste kunstwerk' kan krijgen. De oorspronkelijk sacrale functie van het masker werd door opname in een etnografische collectie gedesacraliseerd; vervolgens werd het 'tot kunst verheven' doordat het als kunstwerk in kunstmusea werd tentoongesteld. Nu wordt het masker in Eindhoven niet meer als kunstwerk, maar als voorwerp gepresenteerd, en daarmee 'ont-kunst'. Als louter voorwerp zegt het voortaan in de eerste plaats iets over 'de ingewikkelde relatie tussen het Westen, zijn moderne kunst en zijn koloniën'. Op het eerste gezicht is het vreemd dat het Van Abbe een masker uit Sumatra en geen werk uit de collectie gebruikt om het ont-kunstingsproces te demonstreren. Daar blijkt echter een reden voor te zijn. Sumatra was destijds deel van Nederlands-Indië en leverde de grondstof voor de tabaksindustrie. Het masker herinnert aan de herkomst van de tabak voor de Karel-I-sigaren van Henri van Abbe. Het werd opgenomen om de stichter van het museum in het bedenkelijke licht van het Nederlandse koloniaal verleden te stellen – 'dekoloniseren' maakt de komende jaren deel uit van de 'ethische missie' van het Van Abbemuseum (op de wand naast het masker zijn voor de duidelijkheid foto's geplakt van inlandse tabaksverwerkers en van Henri van Abbe terwijl hij tabak keurt).[13] Esche en zijn medesamenstellers lopen hier politiek correct in de pas met de *shaming* van Nederland als voormalig koloniaal wereldrijk. Aan een beter begrip van de collectiegeschiedenis van het Van Abbemuseum draagt dit statement ondertussen weinig bij.

Het eigenlijke 'verhaal van de moderne kunst' ontspint zich in de zalen 3 tot 6. Verbazingwekkend genoeg wordt het grotendeels opgehangen aan de visie die

zicht op 'The Making of Modern Art. Een verhaal over moderne kunst', Van Abbemuseum, Eindhoven: zaal 3 'Cubism and Abstract Art'. Aan de wand: de kubistische en constructivistische ontwikkelingslijn van de moderne kunst volgens Alfred Barr, met v.l.n.r. Georges Braque, La Roche-Guyon, 1909; Juan Gris, Nature Morte, 1920; Fernand Léger, L'Accordéon, 1926 (aankopen Edy de Wilde in resp. 1953, 1958 en 1956); kopie van Kazimir Malevitsj, Suprematistische compositie: vliegend vliegtuig, 1915 (bruikleen Museum of American Art, Berlijn); kopie van Piet Mondriaan, Composition en blanc et noir II, 1930 (bruikleen Museum of American Art, Berlin) in de ruimte: maquette van het Museum of Modern Art in New York ten tijde van Barr, deel van Goran Djordevic' installatie Sites of Modernity (Collection of the Museum of Antiquities) (1502-2010), 2010, collectie Van Abbemuseum. Foto: Peter Cox

zicht op 'The Making of Modern Art. Een verhaal over moderne kunst', Van Abbemuseum, Eindhoven: zaal 4 'Van Abbemuseum 1936'. Korte wand: Wim van de Plas, Kid Oliveira (Boxer), 1939 (collectie Van Abbemuseum, aankoop Wouter Visser, 1939). Rechterwand: Carel Willink, Schilder met zijn vrouw, 1934; Jan Sluijters, Liggend naakt, 1930 (beide collectie Van Abbemuseum, aankopen Wouter Visser uit de collectie van Henri van Abbe, 1936). Foto: Peter Cox

MoMA-directeur Barr in 1936 gaf op de ontwikkeling van de moderne kunst. De titel van zaal 3 'Cubism and Abstract Art' verwijst naar de gelijknamige tentoonstelling van kubistische en abstracte kunst die in dat jaar in het MoMA plaatsvond. Op het omslag van de catalogus ervan prijkte de *Chart of Modern Art*, een grafische weergave van Barrs visie op de hoofdstromen in de moderne kunst en hun ontwikkeling – na de Tweede Wereldoorlog zou Barrs model richtinggevend worden voor het beeld van de ontwikkeling van de vooroorlogse moderne kunst. Barr verbond in zijn schema 'moderne kunst' exclusief met die kunstvormen uit de eerste helft van de twintigste eeuw waarin het vormexperiment centraal stond, zoals het expressionisme, het kubisme en het constructivisme. Andere kunst uit die periode, zoals de Neue Sachlichkeit en de figuratieve variant van het surrealisme, die volgens andere criteria evengoed modern kunnen worden genoemd, liet hij buiten beschouwing.

Barrs stamboom visualiseert hoe zowel het expressionisme als het kubisme en constructivisme zich in de richting van de abstractie ontwikkelen, respectievelijk de niet-geometrische en de geometrische. Geheel in overeenstemming hiermee worden in zaal 3 Kokoschka, Campendonk en Kandinsky tegenover Braque, Gris, Léger, Picasso, Malevitsj[14] en Mondriaan[15] geplaatst. In de ruimte is een maquette van het MoMA geplaatst, een onderdeel van *Sites of Modernity*. Ter vergelijking met deze schilderijen zijn in de volgende zaal, 'Van Abbemuseum 1936', schilderijen van onder anderen Sluijters, Willink en Israëls te zien, een verwijzing naar de collectie van het Van Abbemuseum in 1936. Zij vertegenwoordigen de vooroorlogse canon van de moderne kunst in Nederland.

In zaal 5, 'Acht tentoonstellingen', worden tentoonstellingen en verzamelingen die volgens de samenstellers belangrijk zijn geweest voor het verhaal van de moderne kunst belicht met nageschilderde en nagetekende kunstwerken, foto's en drukwerk (bruiklenen van het Museum of American Art). Zo wordt onder meer aandacht geschonken aan de *Grosse Berliner Kunstaustellung* van Kazimir Malevitsj in 1927, de eerste grote Malevitsjtentoonstelling buiten de Sovjet-Unie, en aan de verzamelingen van Katherine Dreier, Gertrud Stein en Peggy Guggenheim, die elk op hun manier aan de beeldvorming van de moderne kunst hebben bijgedragen en hetzij Barr hebben beïnvloed, hetzij zijn visie hebben uitgedragen. Hun initiatieven ten bate van de moderne kunst worden gecontrasteerd met de reizende *Entartete Kunst*-tentoonstelling, die in 1937 in München van start ging, en de tentoonstellingsreeks *Burgerlijke Kunst*, die in de jaren 1931-1933 door Rusland toerde en waarin expressionisme, kubisme en constructivisme om uiteenlopende redenen als 'fout' aan de kaak werden gesteld. Een gedeeltelijke reconstructie van Lissitzky's *Kabinett der Abstrakten* (1926-1927) markeert de overgang naar zaal 6. Daar wordt onder de titel 'Raum der Gegenwart' het gelijknamige ontwerp van László Moholy-Nagy uit 1930 gereconstrueerd, dat bedoeld was om technologie, kunst en andere cultuuruitingen met elkaar te verenigen, en dat het museumparcours van Dorners Provinzialmuseum zou afsluiten. Aan de hand van foto's van de wereldtentoonstellingen in Parijs (1937), New York (1939-1940) en Brussel (1958) wordt de aandacht opnieuw op het kolonialisme gevestigd: 'In elke tentoonstelling herinnerden exotiserende presentaties over de koloniën eraan dat het Westen zijn vooruitgang had gekocht ten koste van anderen, de zwarte kant van de moderne tijd.' Van een specifiek verband met de collectie van het Van Abbemuseum is opnieuw geen sprake.

In zaal 7, 'Westerse kunst', wordt à la Montesquieu net gedaan alsof de zaal is ingericht door mensen die geen weet hebben van de westerse kunsttraditie, maar die niettemin hun best doen de kunst op westerse wijze te tonen 'ook al weten we niet echt of de manier waarop we ze hebben georganiseerd een weerspiegeling is van hoe deze werken in Eindhoven zouden zijn getoond', aldus de zaaltekst. De kunstwerken uit de collectie van het museum worden in Chinees aandoende vitrinekasten getoond – en dat terwijl de vitrinekast in het Westen het displaymodel is voor kleine gebruiks- en siervoorwerpen. *The Making of Modern Art* eindigt in zaal 8, 'Niet-nu', waarin originele schilderijen met een religieuze thematiek worden geplaatst tegenover nageschilderde moderne kunstwerken (bruiklenen van het Museum of American Art): 'De schilderijen voor ons vertegenwoordigen taferelen uit vervlogen tijden. Het waren allemaal iconen, die thuishoorden in religieuze en artistieke verhalen. Sommigen [sic] beeldden gebeurtenissen uit het verleden uit, terwijl anderen [sic] vooruitliepen op de toekomst. [...] Op een bepaalde manier lijkt het erop dat de verschillen tussen toekomst en verleden verdwijnen, alsof ze allebei dezelfde meta-tijd worden die het *niet-nu* is.' Met deze overweging van 'Walter Benjamin' eindigt dit verhaal van de moderne kunst.

Het verhaal dat het Van Abbe hier presenteert blijkt vooral Djordjevic' verhaal te zijn. De Servische kunstenaar heeft met zijn installaties *Sites of Modernity* en *El Lissitzky and Alexander Dorner*, en met de bruiklenen van zijn Museum of American Art, zijn stempel gedrukt op ten minste vijf van de acht zalen: 1) 'En we noemen het *kunst*', 2) 'Een verhaal van deartization', 3) 'Cubism and Abstract Art', 5) 'Acht tentoonstellingen', en 8) 'Niet-nu'. Dat het geheel eerder oogt als één grote installatie dan als een tentoonstelling van de museumcollectie, doet vermoeden dat Djordjevic het gehele concept op ingrijpende wijze heeft bepaald.

Waarschijnlijk mede door die inbreng besteedt *The Making of Modern Art* nauwelijks aandacht aan de eigen collectiegeschiedenis. Dat is een gemiste kans, want tussen het grote verhaal van de moderne kunst à la Barr en de collectiegeschiedenis van het Van Abbe kunnen spannende verbanden worden gelegd. Van de acht 'stijlkamers' zijn alleen de tweede ('Een verhaal van deartization'), de derde ('Cubism and Abstract Art') en de vierde ('Van Abbemuseum 1936') deels aan de collectiegeschiedenis van het Van Abbe gewijd. Schilderijen die na de oorlog tot de internationaal georiënteerde canon van de moderne kunst zouden gaan behoren – onder invloed van onder anderen Barr – en die door De Wilde voor de collectie zijn verworven, zijn hier, in de derde en vierde zaal, tegenover kunstwerken gezet die nog de vooroorlogse, nationaal georiënteerde canon van de moderne kunst vertegenwoordigen, de kerncollectie van Visser. De relatie tussen de internationale canon en de keuze van De Wilde wordt niet uitgediept. Men doet niets met het schema dat De Wilde in 1951 ontwierp om zijn verzamelbeleid voor de raad van de gemeente Eindhoven toe te lichten en te legitimeren. Het document is in zaal 3 als een van de 'stambomen' van de moderne kunst op de achterwand geplakt, zonder nadere gegevens. De Wildes stamboom is schatplichtig aan Barr, maar verschilt er ook van – hij is afgestemd op de Eindhovense situatie en loopt door tot 1951. Het zou interessant zijn geweest om deze verschillen nader toe te lichten.

Alexander Dorner wordt onder meer in 1) 'En we noemen het *kunst*', in 5) 'Acht tentoonstellingen' en in 6) 'Raum der Gegenwart' ten tonele gevoerd als voorvechter van de abstracte kunst van constructivistische signatuur, maar ook als aanjager van de discussie over de functie van het kunstmuseum in relatie tot de samenleving en over de vorm die de museale presentatie moet aannemen om die kwestie aan de orde

te stellen. In zijn streven naar een 'Lebendiges Museum' (beschreven in een artikel uit 1929 van Sigfried Giedion) was hij een voorbeeld voor Leering.[16] Waarom wordt Leerings museummodel dan niet toegelicht en op dat van Dorner betrokken? Waarom wordt zijn correctie op de canon van de klassiek modernen van De Wilde, via het werk van onder anderen Van Doesburg en Lissitzky, niet aan dit verhaal van de moderne kunst toegevoegd?

Aandacht voor Rudi Fuchs zou de verhaallijn hebben kunnen doortrekken naar pakweg 1987. Fuchs' voorkeur ging lange tijd uit naar een kunst die niets anders uitdrukt dan zichzelf. In de visie van de Amerikaanse criticus en kunsttheoreticus Clement Greenberg zag hij die formalistische opvatting bevestigd. Greenberg had in *Modernist Painting* (1960) beschreven hoe zich in de schilderkunst vanaf Edouard Manet – in een proces van 'zelfkritiek' – een toenemende tendens tot abstractie aftekende, ten koste van het illusionistische karakter van het klassieke schilderij.[17] Zijn opvatting van de moderne schilderkunst lag in de lijn van Barr. Fuchs heeft er nooit een geheim van gemaakt dat Greenbergs ontwikkelingsmodel vanaf 1967, toen hij kennis maakte met diens ideeën, de leidraad vormde voor zijn eigen visie op de ontwikkeling van de moderne kunst. Gaandeweg zijn directoraat zwakte hij met de aankopen van werken van neo-expressionisten als Baselitz en Kiefer het belang van de Amerikaanse modernistische traditie en van Greenbergs verhaal juist af, ten gunste van de Europese kunsttraditie. Opnieuw lag hier een kans om het internationale en het Eindhovense verhaal van de moderne kunst met elkaar in relatie te brengen.

Uitgaande van het jaar 1936 – en daarmee van Visser en Barr – had dit verhaal van de moderne kunst de voortdurende aanscherping en aanpassing van het canonieke beeld van de moderne kunst door de achtereenvolgende directeuren kunnen toelichten. De veranderende visie op de functie van het museum had aan de directoraten van De Wilde, Leering en Fuchs getoetst kunnen worden en verbonden kunnen worden met de huidige visie op de functie van het instituut. Het zijn allemaal lijnen die in het kader van *The Making of Modern Art. Een verhaal van de moderne kunst* hadden kunnen worden uitgewerkt. Waarom is dit niet gebeurd? Vonden de huidige tentoonstellingsmakers de geschiedenis van hun eigen museum dan niet interessant genoeg? Of viel er aan het verhaal van Djordjevic niet te tornen?

The Way Beyond Art

Naast de collectiegeschiedenis komt ook het individuele kunstwerk karig aan bod in *Een verhaal van de moderne kunst* – zoals gezegd wordt zowat de helft van de kunstwerken in de vorm van 'reproducties' geciteerd. In *The Way Beyond Art* is dat anders en worden enkel originele kunstwerken gebruikt. Toch betekent dit niet dat de kunst er centraal staat.

The Way Beyond Art is samengesteld door Esche, Berndes en Ten Thije, en toont zo'n negentig werken uit de eigen collectie, merendeels aanwinsten van Esche. De titel is ontleend aan het gelijknamige boek van Alexander Dorner uit 1947. In dit boek beschrijft Dorner, aldus de toelichting bij de ingang van het parcours, 'hoe de overweldigende veranderlijkheid van de wereld niet alleen tot uitdrukking wordt gebracht in kunst en wetenschap, maar daar ook de onmisbare basis van is. Het is een motor die aanzet tot verandering.' Waarnaar 'het' in deze zin verwijst, is niet duidelijk, maar vermoedelijk worden kunst en wetenschap bedoeld. Kunst als een drijvende kracht achter verandering, en het kunstmuseum als een ruimte waarin de individuele bezoeker zich bewust wordt van de veranderende wereld om hem heen en zijn positie daarin. Hoe ziet dat eruit?

In de tentoonstelling zijn de werken in drie thematische clusters samengebracht: Land, Thuis en Werk. De bezoeker wordt uitgenodigd om aan de hand van deze thema's te reflecteren op uiteenlopende vragen als 'In wat voor land of maatschappij willen we leven?', 'Welke rol spelen vrijheid, identiteit en duurzaamheid in ons denken over de toekomst?' en 'Kunnen kunst en het museum duiding geven?'. Doel is om 'nieuwe perspectieven op onze hedendaagse wereld' te ontwikkelen. In de *Werksalon* – de hele eerste verdieping – kunnen bezoekers hun bevindingen in een zelf gekozen vorm kenbaar maken.[18]

zicht op 'The Way Beyond Art', Van Abbemuseum, Eindhoven, tentoonstellingsvormgeving Can & Asli Altay (Future Anecdotes Istanbul): zaalthema 'Land'. V.l.n.r. detail van Erzen Shkololli, Patchwork II, 1998 (aankoop Charles Esche, 2015); Céline Condorelli, The Bottom Line (to Kathrin Böhm), 2014, met daarin Füsin Onur, Let's meet at the Orient, 1995 (beide aankopen Charles Esche, 2014); Gerry Schum, Land art, T.V. Exhibition I, 1969 (aankoop Jean Leering, 1971); Nilbar Güres, Headstanding Totem, 2014 (aankoop Charles Esche, 2015), met daaronder Thierry De Cordier, La cuisine (Maquette), 1988 (aankoop Jan Debbaut, 1992); Rabih Mroué, Old House, 2006 (aankoop Charles Esche, 2017); Constant Permeke, Zomer, 1932 (aankoop Edy de Wilde, 1958); in de vitrines op de voorgrond: On Kawara, I Went, (1968-1979), 2007 (aankoop Charles Esche, 2008)
foto: Peter Cox

zicht op 'The Way Beyond Art', Van Abbemuseum, Eindhoven, tentoonstellingsvormgeving Can & Asli Altay (Future Anecdotes Istanbul): zaalthema 'Werk'. V.l.n.r.: Martha Rosler, Semiotics of the Kitchen, 1975 (aankoop Charles Esche, 2006); Charles Eyck, Philipsfabrieken, 1948 (schenking, 1950), en daaronder Herman Heijenbrock, Staalfabrieken in Wales, 1937 (schenking, 1942); Gustave De Smet, Moeder en kind, 1922 (aankoop Edy de Wilde, 1953); Victor Dolphijn, Oogst, ca. 1932-1937 (schenking, 1937); Herman Kruyder, Boerderij te Blaricum, ca. 1931 (aankoop Edy de Wilde, 1958)
liggend in de bak: Henk Chabot, Slapende boer, 1936 (aankoop Edy de Wilde, 1949)
foto: Peter Cox

zicht op 'The Way Beyond Art', Van Abbemuseum, Eindhoven, tentoonstellingsvormgeving Can & Asli Altay (Future Anecdotes Istanbul): zaalthema 'Werk' met op de voorgrond Dan Peterman, Civilian Defense, 2007 (aankoop Charles Esche, 2008)
foto: Peter Cox

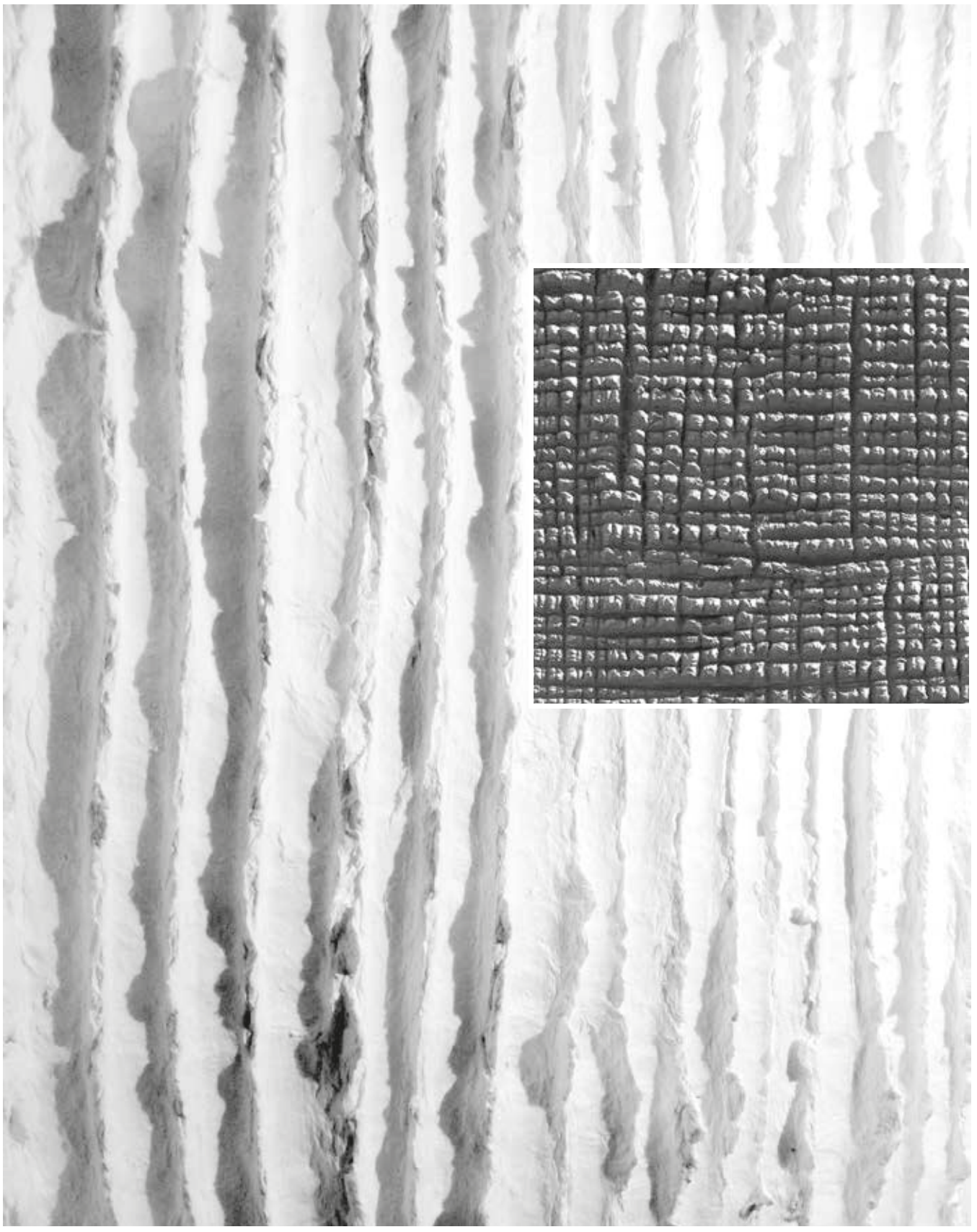
De toelichting is in een raadselachtige taal gesteld. Zo lezen we bij *Zara* (2016) van Leyla Gediz (de titel verwijst naar het bekende modemerk), onderdeel van het thema 'Thuis': 'op het schilderij is een close-up te zien van een vrouw die laarsjes past. Een moment waarop globalisering en individu elkaar raken.' Dergelijke cryptische frasen inspireren de bezoeker niet bepaald om de beoogde rol van bevrager van de wereld op zich te nemen en 'nieuwe perspectieven op onze hedendaagse wereld' te ontwikkelen. Naast de gebruikte taal stoort ook de dwingende, dogmatische manier waarop het Van Abbe zijn eigen visie op kunst en kunstmuseum uitdraagt. De gebezigde statements geven de argeloze museumbezoeker geen ruimte om tot zijn eigen gedachten te komen over museum, kunst, de wereld. Tot slot is de vormgeving van de tentoonstelling – door de plaatsing van de werken in de ruimte en ten opzichte van elkaar, onder meer op krappe stalen staketsels – er niet bepaald op gericht om de werken tot hun recht te laten komen. De video *Tightrope* uit 2015 van Taus Makhacheva bijvoorbeeld, waarop een koorddanser schilderijen van de ene bergtop naar de andere transporteert tegen de achtergrond van een onherbergzaam landschap, werd vorig jaar op de Biënnale van Venetië in een aparte ruimte op een formaat van pakweg drie bij vijf meter vertoond. In het Van Abbemuseum moet de bezoeker het met een grootformaat televisiescherm stellen, in een soort tent die ook plaats biedt aan andere videowerken.

The Way Beyond Art maakt nog meer dan *The making of Modern Art. Een verhaal over moderne kunst* duidelijk dat het in Esches museum niet om het individuele kunstwerk gaat en zijn specifieke kwaliteit. Kunstwerken die ondubbelzinnig als kunstwerken werden geconcipieerd worden gebruikt om maatschappelijke en politieke thema's aan te kaarten. Ze worden gereduceerd tot politiek statement of historische bron. Ze fungeren als eenduidige tekens om *issues* te signaleren. Je zou de omgang met kunst in *The Way Beyond Art* – in de woorden van het Van Abbe – als een extreme vorm van 'ont-kunsting' kunnen typeren.

Noten

1 Voor de geschiedenis van het Van Abbemuseum, zie de voorbeeldige studie van René Pingen, *Dat Museum is een Mijnheer. De geschiedenis van het Van Abbemuseum 1936-2003*, Amsterdam, Artimo, 2005.
2 De oorlogsdirecteuren J.P.G. Peeters en L. Vrijdag, nationaalsocialistische zetbazen, laat ik buiten beschouwing.
3 Jan Vaessen, *Musea in een museale cultuur. De problematische legitimering van het kunstmuseum*, Zeist, Kerkebosch b.v., 1986; hiernavolgende citaten pp. 242, 243.
4 Voorbeelden hiervan zijn *Cityplan Eindhoven* (1969), *Bouwen '20-'40. De Nederlandse bijdrage aan het Nieuwe Bouwen* (1971) en *De Straat. Vorm van samenleven* (1972).
5 Zo was Leering voorstander van het instellen van een museumraad waarin publiek, kunstenaars en overheid een bindende stem zouden krijgen in het vaststellen van het programma, en museummedewerkers een adviserende. Zie Jean Leering, *De funktie van het museum. Tendens van mausoleum naar een 'levend museum'*, in *Intermediair*, jrg. 6, nr. 25 (juni 1970), pp. 1-9. Leerings vertrek naar het Tropenmuseum in Amsterdam in 1973 verhinderde de uitvoering van dit soort bestuurshervormingen.
6 Christiane Berndes, Charles Esche e.a., *Plug in to Play*, Eindhoven, Van Abbemuseum, 2009, volledige tekst: mediabank.vanabbemuseum.nl/vam/files/alexandria/publiciteit/publicaties/2009/PlugIntoPlay2009.pdf. Zie ook vanabbemuseum.nl/programma/programma/plug-in/.
7 *Plug In #18*, 16 december 2006 – 18 november 2009.
8 Hans van Beers, Edzo Doeve & Björn Oddens, *Verkenning cultureel ondernemerschap en bedrijfsvoering van het Van Abbemuseum*, april 2012, zie mediabank.vanabbemuseum.nl/vam/files/alexandria/publiciteit/beleidsplannen/RapportAbbemuseum.pdf.
9 Charles Esche, *De collectie nu*, Eindhoven, Van Abbemuseum, 2015, p. 47.
10 *Collectieplan 2014-2016, transparant & verspreid, voor kunst & samenleving* [2013], p. 27, zie mediabank.vanabbemuseum.nl/vam/files/alexandria/publiciteit/collectieplannen/Collectieplan2014-2016.pdf.
11 Zie Steven ten Thije, *The Joy of Meta: On the Museum of American Art*, in *Afterall*, nr. 37, herfst-winter 2014, pp. 73-83.
12 Voor *Play Van Abbe. Het museum in de 21e eeuw*, zie vanabbemuseum.nl/programma/programma/play-van-abbe/.
13 Samen met Riksa Afiaty was Esche curator van *Power and other things. Indonesia & art 1835-now*, BOZAR/Paleis voor Schone Kunsten, Brussel, 18 oktober 2017 – 21 januari 2018. Voor de nieuwe 'ethische missie' van het museum, zie *Van Abbe, juist nu! Beleidsplan 2018-2020* [Eindhoven, Van Abbemuseum, 2017], zie eindhoven.raadsinformatie.nl/document/5813546/1/17bst01052_-_Bijlage_1_-_Beleidsplan_2018-2020.
14 Malevitsj is niet vertegenwoordigd in de collectie van het Van Abbemuseum; hier is een nageschilderde *Suprematistische compositie* uit 1915 opgenomen (bruikleen van het Museum of American Art).
15 Mondriaan wordt gerepresenteerd met een kopie van *Composition en blanc et noir II* uit 1930 uit de collectie van het Van Abbemuseum (bruikleen van het Museum of American Art).
16 Zie onder meer Leering, op. cit. (noot 5), pp. 1-9.
17 Clement Greenberg, *Modernist Painting* (1960/1965), in: Gregory Battock (red.), *The new art: a critical anthology*, New York, E.P. Dutton & Co., 1966, pp. 774-775.
18 De *Werksalon* is op 23 september geopend en moet nog op gang komen, een evaluatie nu is prematuur.

***The Making of Modern Art. Een verhaal over moderne kunst en The Way Beyond Art*, tot 3 januari 2021 in het Van Abbemuseum, Bilderdijklaan 10, 5611 NH Eindhoven (040/238.10.00; vanabbemuseum.nl).**



Jan Schoonhoven Jr. white square paper mache on canvas painted with acrylic and pigment 80x80 cm 2017
Jan Schoonhoven Jr. blue square paper mache on canvas painted with acrylic and pigment 10x10 cm 2017

Jan Schoonhoven Jr.

tentoonstelling van 17 december 2017 tot 12 maart 2018

BOGERTGALLERY
postmodern and contemporary art

Zeedijk-Het Zoute 732 · B-8300 Knokke-Heist
www.bogertgallery.be

‘Wat hij waardeerde, verdedigde hij met vuur en vlam’

Interview met Denise Winteroy over het vroege leven en werk van Karel Geirlandt (1919-1989)

1.

Koen Brams: *Denise, in welk gezin groeide jouw echtgenoot Karel Geirlandt op?*
Denise Winteroy: Victor Geirlandt, zijn vader, was een fotograaf; Karels moeder, Sidonie De Jonge, deed het huishouden, maar assisteerde haar man ook bij zijn professionele activiteiten. Ze hoorde niet goed en trok zich het liefst terug in de donkere kamer. Ze had ooit een gehoorapparaat gehad, maar dat was haar niet bevallen – het maakte haar zenuwachtig. In de donkere kamer vond ze rust. Karel werd door zijn moeder ‘Carlo’ genoemd; ook anderen gebruikten dat koosnaampje. Karel had een broer, André, die ook actief was als fotograaf. André, die zeven jaar jonger was dan Karel, imiteerde hem aanvankelijk. Ze hadden dezelfde haarsnit en droegen gelijkaardige kledij. André studeerde aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten (K.A.S.K.) van Gent. Victor en André hebben eerst samengewerkt; op een gegeven moment heeft André de zaak overgenomen.
K.B.: *Waar woonde het gezin?*
D.W.: De Geirlandts woonden eerst aan de Vooruitgangsplaats in Ledeberg. Nadien werd dat plein herdoopt tot het Kerkplein, nu kennen we het als Ledebergplein. In het huis was ook de fotografiezaak ondergebracht. Nadat de twee kinderen geboren waren, werd de woonst te klein. Het gezin verhuisde naar een villa in de Peter Benoitlaan in Gentbrugge. Die woning was hun eigendom. Het huis werd tijdens de Tweede Wereldoorlog getroffen door een bom van de Amerikanen. Bij dat bombardement zijn veel slachtoffers gevallen. De villa van de Geirlandts was ernstig beschadigd. De eigendommen die ze nog konden redden, namen ze mee naar een andere woonst, een huurwoning aan de Krijgslaan in Gent. Overdag waren ze in de fotografiezaak in Ledeberg. ‘s Avonds gingen ze te voet van Ledeberg naar de Krijgslaan om er te slapen. De zaak was zeven dagen op zeven open, ook op zondagvoormiddag; alleen de zondagnamiddag hadden ze vrij. Vader Geirlandt had een wagen en op zondag trokken ze er vaak op uit.
K.B.: *Wat voor iemand was Victor Geirlandt?*
D.W.: In zijn vrije tijd was vader Geirlandt vooral met voetbal bezig. Jarenlang hebben wij – Karel en ik – voetbalmatchen bijgewoond; de ene zondag gingen we naar Racing Gent in het Emanuel Hielstadion in Gentbrugge, de andere zondag naar de Gantoise. Victor zat in het bestuur van de Royal Racing Club de Gand. Hij en zijn vrienden troffen elkaar steevast in De Ton in Gentbrugge – een café waarvan de façade de vorm heeft van een biervat. Hij moest langs De Ton gaan als hij naar huis ging. Hij vond klanten in dat café en maakte er soms ook foto’s.
K.B.: *Wat voor soort fotografie beoefende Victor Geirlandt?*
D.W.: Hij maakte overwegend familiefoto’s. In de maand mei had hij het enorm druk; het maken van foto’s van communicanten was een van zijn specialiteiten. De fotografiewinkel was vlakbij de Schelde gelegen waar steeds een groot aantal boten was aangemeerd. Die schipperslui wilden allemaal foto’s van hun kinderen, vervaardigd door Victor Geirlandt. Ik herinner me dat ik ooit nog een handje heb toegestoken. Het was steeds een enorme klus om al die mensen op de gevoelige plaat vast te leggen. André deed niet alleen portretfotografie; hij maakte ook reportages, onder andere van huwelijken. Zijn werkstukken hadden meer stijl.
K.B.: *Waar liep Karel Geirlandt school?*
D.W.: Eerst bij de nonnen in een lagere school in Ledeberg. Nadien werkte hij zijn humaniora af. Hij volgde de richting Moderne Talen aan het Sint-Amandusinstituut in Gent en zat in de klas bij de zoon van Albert Servaes. Met hem had hij niet zoveel contact. Ook de zoon van Constant Permeke was een klasgenoot. Karel en Paul Permeke werden zeer goede vrienden. Karel wist boeiende verhalen te vertellen over de vakanties die hij had doorgebracht bij de familie Permeke in Jabbeke. De Permekes hadden vier kinderen: Thérèse, John, Betty

Denise Winteroy, Karel Geirlandt en (links) een onbekende man, Antwerpen, 20 april 1946

en Paul. Paul was de jongste; hij was geboren in Engeland en had de Engelse nationaliteit. Van zijn kant kwam Paul regelmatig bij de ouders van Karel op bezoek. Beide kameraden correspondeerden ook met elkaar. De prilste brieven dateren van 1934, toen Karel vijftien was. Vader Geirlandt hield niet van het werk van Constant Permeke. Die vervormingen stonden hem niet aan. Het was niet ‘natuurlijk’. Victor gaf de voorkeur aan het werk van Piet Lippens, een schilder die zichten van Gent vervaardigde, kanalen, kaaien en dergelijke. Die doeken waren niet vrolijk van aard, eerder grimmig of somber. Dat vond hij zeer goed.
K.B.: *Wie waren Karels andere vrienden in die tijd, tussen zijn twaalfde en achttiende levensjaar?*
D.W.: Hij kwam goed overeen met een zekere Kurings. Vooral hun vaders waren goede vrienden. Vader Kurings was een majoor; Victor en hij hadden samen in het leger gezeten tijdens de Eerste Wereldoorlog. Karel heeft nog een relatie gehad met de zuster van zijn vriend.
K.B.: *Is Karel in contact gebleven met Paul Permeke?*
D.W.: Ja. Het ging niet goed tussen vader en zoon Permeke. Constant wou dat zijn zoon studeerde, maar Paul had daar geen oren naar. Op een gegeven moment is hij van huis weggelopen. Constant nam meteen contact op met Karel omdat hij een goede vriend was van zijn zoon en mogelijk wist waar hij uithing. Dat was echter niet het geval. Paul is ook kunstenaar geworden, zonder echter een academieopleiding te hebben genoten; hij schilderde op zijn Frans, à la Marc Chagall, werken met veel kleuren. We hebben nog een doek van zijn hand gehad – een schilderij van een kermis, met een draaimolen; het hing lange tijd in het bureau van Karel, recht tegenover hem. Later hebben we dat werk verkocht.
K.B.: *Het is bekend dat Paul Permeke een groot deel van de Tweede Wereldoorlog in Duitsland heeft doorgebracht.*
D.W.: Ja. Wegens zijn Engels paspoort was hij tijdens de oorlog naar Kreuzburg in Duitsland overgebracht. Daar heeft hij vier jaar verbleven. Karel en Paul schreven voortdurend brieven naar elkaar.
K.B.: *Was de vriendschap met Paul Permeke het enige voorteken van Geirlandts latere interesse voor beeldende kunst?*
D.W.: Neen, zeker niet. Zijn broer André had in de Koninklijke Academie kennisgemaakt met jonge kunstenaars die ook bij de Geirlandts over de vloer kwamen. Zo maakte Karel reeds op jonge leeftijd kennis met onder meer Jan Burssens. Ze hadden reeds contact tijdens de oorlogsjaren. Karel had belangstelling voor beeldende kunst. Hij ging naar tentoonstellingen en had tal van vrienden die ook kunstliefhebbers waren. Een andere goede vriend was Victor Van der Eecken. Victor – Tito voor de vrienden – was als kunstenaar en schrijver actief. Ook Marcel Van de Vijver en Jozef Schaubroeck, beide juristen, behoorden tot de vriendenkring. Karel en zijn vrienden huurden tijdens de oorlog een kamer in het Pand; hij bewaarde er onder meer zijn boeken nadat het ouderlijke huis was gebombardeerd. Ze hielden vergaderingen in die kamer. Ook na de oorlog waren ze er voortdurend te vinden.
K.B.: *Wat las Karel Geirlandt in die tijd?*
D.W.: Hij was bijzonder geboeid door de Engelse en Amerikaanse literatuur. Er was tijdens de oorlog heel veel sympathie voor de Engelse taal en cultuur. Dat was onvermijdelijk. Het waren goedkope pockets.
K.B.: *Karel studeerde rechten aan de Universiteit Gent.*
D.W.: Ja, hij vatte die studies aan tijdens de oorlog. Vooraleer hij kon beginnen, moest hij voor de Middenjury verschijnen. Hij had Latijn noch Grieks gehad tijdens zijn humaniora. Professor René Arteel, een classicus, stoomde Karel klaar voor de examens Grieks en Latijn.
K.B.: *Was Karel volledig overtuigd van zijn studiekeuze?*
D.W.: Neen, hij twijfelde. Wat was de verstandigste keuze tijdens de oorlog? Hij koos uiteindelijk voor rechten, net zoals zijn vriend Jozef Schaubroeck. Karels interesse gold echter niet enkel het juridische. Hij volgde verschillende vakken als vrij student, onder meer kunstgeschiedenis. Hij was breed geïnteresseerd.
K.B.: *Tijdens zijn studies bleef hij geboeid door beeldende kunst?*
D.W.: Ja, hij bleef kunstenaars frequenteren. Op een gegeven moment vervoegde Jozef Mees, die wat ouder was, de vriendengroep waarvan Karel deel uitmaakte. Karel bezocht de verkoopzaal en galerie Vyncke-Van Eyck. Daar exposeerden jongeren die ‘anders werkten’ dan wat gebruikelijk was. Dat werd elders niet geapprecieerd. In het Museum voor Schone Kunsten was dat soort kunst in ieder geval taboe. Dat was de mentaliteit. Vyncke-Van Eyck was een echte ontmoetingsplaats voor jonge kunstenaars en liefhebbers. Er waren in Gent niet zo heel veel plaatsen waar aandacht was voor hedendaagse kunst. Er waren ook niet zo veel verzamelaars.

2.

K.B.: *Wat is jouw achtergrond, Denise?*
D.W.: Voor mijn huwelijk met Karel woonde ik in Antwerpen. Mijn moeder was huisvrouw. Mijn vader had rechten en notariaat gestudeerd. Mijn ouders hadden drie kinderen, twee meisjes en een jongen. Mijn broer Roger was zeseneenhalf jaar ouder, mijn zus Simone vijf jaar ouder dan ik. Ikzelf ben een jaar na het einde van de Eerste Wereldoorlog geboren. Mijn vader ondervond de nodige moeilijkheden tijdens de Eerste Wereldoorlog. Hij had een ongelukkige uitlating gedaan en werd meer dan een jaar vastgehouden in de *Kommandantur* van de Duitsers te Brussel.
K.B.: *Welke taal spraken je ouders?*
D.W.: Mijn ouders spraken twee talen: Frans en Brussels. Toen ik acht of negen jaar was, verhuisden we naar Antwerpen. Mijn moeder sprak niet graag Nederlands. Ze kende enkel Brussels. In Antwerpen verstonden ze dat niet. Ze kon zich uit de slag trekken in het Frans. In die tijd werd er zeer veel Frans gesproken in Antwerpen.
K.B.: *Waarom verhuisden je ouders naar Antwerpen?*
D.W.: Mijn vader had een tijdje in juridische kringen gewerkt, maar besloot op een gegeven moment om journalist te worden. Hij versloeg het algemene nieuws, eerst bij *Le Neptune* en *La Métropole*, daarna *bij Le Soir* en ten slotte bij *Le Matin*. Die laatste krant sloot het meest aan bij zijn politieke overtuiging. Mijn vader was immers een liberaal. De verhuis naar Antwerpen viel ongeveer samen met zijn debuut als journalist. Mijn vader hield er niet van om achter een bureau te zitten. De journalistiek beoefende hij daarentegen met veel passie.
K.B.: *Heb je gestudeerd in Antwerpen?*
D.W.: Ja, in het Atheneum, gelegen aan de Mechelsesteenweg, eerst in het Nederlands, daarna in het Frans. Na mijn humaniora heb ik gewerkt in een meubelzaak en daarna – tijdens de Tweede Wereldoorlog – bij de VOZOR, de Vereniging voor Onderlinge Zeeverzekering tegen Oorlogsrisico’s. Vervolgens vond ik een betrekking bij Stas & Loverius, een bedrijf dat gedroogd fruit importeerde. Ik was er actief als secretaresse.
K.B.: *Welke activiteiten ontplooide je naast je werk?*
D.W.: Ik was actief binnen het I.V.C.A. – het Intercultureel Vrouwencentrum Antwerpen, gehuisvest in de Paleisstraat in Antwerpen. De I.V.C.A. bestaat nog steeds. Het is een pluralistische vereniging die zich inzet voor de ontplooiing van meisjes en vrouwen. Na de Eerste Wereldoorlog was die organisatie in Antwerpen opgericht als onderdeel van de World YWCA. Ik was er lid van sinds mijn veertiende. Er was een chalet in Louis-Saint-Pierre in de Ardennen waar we konden kamperen. Ik heb daar zeer goede herinneringen aan. Aan mijn activiteiten bij de I.V.C.A. heb ik vele vriendinnen overgehouden.
K.B.: *Waar heb je Karel ontmoet?*
D.W.: In Antwerpen. Karel deed er zijn legerdienst. Hij begon onmiddellijk na de bevrijding in de 48ste compagnie, die door de Engelsen werd geleid. Sommige van die Britse officieren waren amper achttien jaar en hadden nauwelijks of niet gestudeerd, terwijl Karel als soldaat al 25 was en gedurende de gehele oorlog aan de universiteit had gezeten. Vanaf zijn 21 had hij als student uitstel gekregen om in dienst te treden. Onmiddellijk na de oorlog in 1944 is hij dan aan zijn legerdienst begonnen, terwijl hij zijn examens in zijn laatste jaar nog moest doen. Voor het afleggen van die examens kreeg hij trouwens verlof.
K.B.: *Waarom had hij zijn studies niet beëindigd voordat hij aan zijn legerdienst begon?*
D.W.: Op het moment van de bevrijding heerste er een enorme chaos. Het was onmogelijk om op dat moment examens te organiseren.
K.B.: *Wat waren zijn verantwoordelijkheden tijdens zijn legerdienst?*
D.W.: Hij was onder meer redacteur van een krantje voor de soldaten. Daarnaast zorgde hij ook voor de tickets voor de soldaten die een concert of toneelvoorstelling wilden bijwonen. Hij moest dat allemaal regelen in de stad. Om die reden moest hij niet meedoen aan de oefeningen. Hij hield zich bezig met de ‘burgerlijke zaken’ en moest pas om 23.00 uur present zijn in de kazerne. Na zijn militaire dienst heeft hij alle nummers van het krantje verbrand. Ik heb ze in ieder geval niet meer teruggevonden.
K.B.: *Was het reeds tijdens jullie verkering duidelijk dat Karel gebeten was door kunst?*
D.W.: Absoluut. Op een keer troonde hij me mee naar galerie Breckpot in de Huidevettersstraat in Antwerpen. Er liep een tentoonstelling van Constant Permeke. Karel wou me zijn werk tonen. Ik zal nooit vergeten dat we een vrouw tegen haar man hoorden zeggen dat Permeke kennelijk schilderde met uitwerpselen.
K.B.: *Was het de eerste keer dat jij de galerie Breckpot bezocht?*
D.W.: Neen, ik was er al eens binnengelopen. Kunst interesseerde me wel. Ik was ervan op de hoogte, maar fanatiek was ik er niet mee bezig. Karel heeft me werkelijk in die wereld ingeleid.
K.B.: *Hield Karel contact met Paul Permeke na de oorlog?*
D.W.: Ja. Toen Paul terugkeerde, toefde hij voornamelijk in Nederland; hij huwde ook met een Nederlandse, Mies. Ze kregen een zoon, Marc. Nadien woonden Paul en Mies een tijdje aan de Brugmannlaan in Brussel. Wij – Karel, zijn broer André en ik – hebben hem daar meermaals bezocht. Op een gegeven moment vertrouwde Constant Permeke een grote som geld toe aan Karel; hij vroeg hem om dat bedrag in schijven aan Paul te geven. Constant wilde zijn zoon klaarblijkelijk niet in een keer zoveel geld geven. Dat vertrouwde hij niet. Het huwelijk tussen Paul en Mies hield niet lang stand. Hij had nadien een relatie met Suzette.
K.B.: *Welke Brusselse galeries bezocht Karel in de eerste jaren na de Tweede Wereldoorlog?*
D.W.: Onder andere de Galerie Apollo, die werd uitgebaat door Robert L. Delevoy. De galerie was gelegen nabij de Sint-Michiels en Sint-Goedelekathedraal; Alechinsky

Paul Permeke (links) & Karel Geirlandt (rechts) voor een werk van Paul Permeke, 19 oktober 1947

heeft er bijvoorbeeld tentoongesteld. Karel was vaak gewapend met een fototoestel. Hij had twee apparaten, een Rolleiflex en een Nikkormat. Ontwikkelen deed hij niet; hij liet dat over aan zijn broer, André, of aan zijn moeder. André heeft ook veel foto's gemaakt van tentoonstellingen, soms op vraag van Karel. Karel en ik bezochten voorts regelmatig exposities in het Paleis voor Schone Kunsten. Delevoy kwam daar vaak over de vloer. Bij het bezoek aan vernissages leerde je elkaar makkelijk kennen. Je deelde immers dezelfde interesses.

K.B.: *Welke andere herinneringen heb je aan de tijd van jullie verkering?*

D.W.: In de zomer van 1947 maakten Karel en ik een reis naar Tsjecho-Slowakije. Aanvankelijk zou Karel er alleen naartoe reizen. Op vraag van de Gentse Balie zou hij deelnemen aan het congres van de International Law Association. De 42e Conference of the International Law Association vond van 31 augustus tot 6 september 1947 plaats in de Karelsuniversiteit te Praag. Op een dag kwam hij Fons De Vogelaere tegen. Toen hij hoorde dat Karel naar Praag wilde reizen, suggereerde Fons hem om ook naar het *Festival Mondial de la Jeunesse et des Étudiants* te gaan. Dat vond eveneens in Praag plaats, van 20 juli tot 17 augustus 1947.

K.B.: *Hoe kende Karel Fons De Vogelaere?*

D.W.: Karel kende Fons al een tijdje; wellicht heeft hij hem bij Vyncke-Van Eyck ontmoet. Fons gaf les aan de academie; hij was ook actief als kunstenaar en als journalist. Op Fons' aangeven schreef Karel mij en zichzelf in voor het *Festival Mondial de la Jeunesse*, zonder toelating van mijn ouders. Ik moest het thuis gaan uitleggen, ook al was ik reeds 28 jaar oud. Ik had vriendinnen die al getrouwd waren en kinderen hadden, maar ik moest mijn ouders toestemming vragen om naar Praag te reizen. Dat was niet gemakkelijk. Ze vonden dat het geen manieren waren. Maar goed: ik was ingeschreven en er was een voorschot betaald. Ik kon niet anders dan ernaartoe te gaan.

K.B.: *Wat was de inzet van het* Festival Mondial de la Jeunesse*?*

D.W.: Het evenement was een beetje socialistisch, zelfs communistisch getint. Alle landen hadden delegaties gestuurd. We reisden met de trein aan halve prijs. Ik denk dat we 1.100 frank betaald hebben om heen en terug naar Praag te reizen. Dat was een spotprijsje.

K.B.: *Vanuit Brussel kon je wel reeds naar Praag reizen?*

D.W.: Ja, dat was mogelijk, maar het was een lastige trip die om en bij dertig uur duurde. We reisden in tweede klasse en losten elkaar af om te kunnen slapen op de zetels. Goederenvervoer was tijdens de eerste jaren na de Tweede Wereldoorlog de prioriteit, toerisme in ieder geval niet. We moesten vaak stoppen of werden op een zijlijn geparkeerd om de goederentreinen te laten passeren. Het is ongelofelijk wat we tijdens de treinreis in Duitsland gezien hebben. Alles was verwoest; in lege appartementsblokken zagen we de tafels en stoelen nog staan. We hebben onder meer Neurenberg gezien. Dat was verschrikkelijk. Alles was in puin geschoten. We zagen ook veel oorlogsslachtoffers, mensen met slechts een been of een hand.

K.B.: *Welke indruk maakte het Festival op jullie?*

D.W.: Toen we toekwamen, was het Festival al twee weken bezig. Wij maakten de derde week mee. Het programma werd aangekondigd middels stencils. Er was van alles te zien: volksdansen, spektakels met sabels, vertoningen van Franse films, een muziekconcours... We hebben ook enkele uitstappen gemaakt, onder meer naar de Zlin-regio, waar de schoenenfabrikant Bata gevestigd was. We bezochten onder meer Luhacovice en een bedevaartsoord waar ze op hun blote knieën naar de kerk gaan. Ik reisde op 10 augustus terug naar België. Ik werkte toen immers en had slechts een handvol dagen verlof gekregen. Karel bleef in Praag om de conferentie van de International Law Association bij te wonen. In tussentijd ondernam hij nog een reis per bus naar het Tatragebergte.

3.

K.B.: *In* Kunst in België na 45*, het monumentale overzichtswerk dat in 1983 onder leiding van Karel Geirlandt tot stand kwam, is een foto opgenomen van Karel Appel en Corneille ten huize van de Geirlandts.*

D.W.: Appel en Corneille – ze waren nog dikke vrienden – kwamen toe op een avond en belden aan op het adres van de Geirlandts, maar Karel bleek niet thuis te zijn. Hij was naar het theater. Appel en Corneille vroegen het adres van het theater en hebben hem opgewacht aan de uitgang. Nadien zijn ze met hem naar zijn huis gegaan. Ze hebben lange tijd bij Karel en zijn ouders gelogeerd. Ze hielpen in het huishouden – ze zouden eender wat hebben gedaan om het de familie Geirlandt naar hun zin te maken. Karel heeft de foto gemaakt die is afgedrukt in *Kunst in België na 1945*.

K.B.: *Waren pa en ma Geirlandt opgetogen over het lange verblijf van de Nederlandse kunstenaars?*

D.W.: Neen. Het werkte Victor op de zenuwen dat ze niet vertrokken. Ze weigerden bovendien aan te geven wanneer ze weg zouden gaan. Op een gegeven moment bezocht ik Karel en het was de bedoeling dat ik zou overnachten ten huize Geirlandt. Dat was geen probleem voor de Nederlandse vrienden; ze zijn dan opgestapt. Maar toen ik vertrok, zijn ze teruggekeerd. Corneille verliet de Gentse haard eerst, Appel bleef er nog wat langer 'plakken'.

K.B.: *Wanneer huwden jij en Karel?*

D.W.: In februari 1948 zijn we getrouwd en daarna ben ik naar Gent verhuisd. Karel en ik spraken aanvankelijk Frans met elkaar en de kinderen. Onze dochters – Antonia, geboren in 1957, en Olivia, geboren in 1961 – genoten wel onderwijs in een Nederlandstalige school. Op gegeven moment zijn we in het gezin ook Nederlands met elkaar beginnen te spreken.

K.B.: *Maakten jullie een huwelijksreis?*

D.W.: Ja, onze bestemming was Amsterdam. We hebben er enkele dagen verbleven en er verschillende tentoonstellingen gezien. We bezochten ook het Rijksmuseum. Daar ontmoetten we de kunstpedagoog Jan Schultink die voorlichting aan het geven was aan een schoolklas. Hij gaf op een eenvoudige manier duiding bij de kunstwerken en had bijvoorbeeld aandacht voor de illusie van het licht. Bijzonder was dat hij de kinderen uitnodigde om te formuleren wat ze zagen. Nadat hij zijn rondleiding had afgerond, hebben we met hem gesproken. Hij zei onder meer dat het zeer plezierig was om te werken met kinderen, 'want die komen dan terug met hun ouders'. Hij voegde eraan toe dat de kinderen hun ouders op dezelfde manier begeleidden als hij dat met hen deed. We wisselden adressen uit en bleven met hem in contact.

K.B.: *Welke andere herinneringen heb je aan de huwelijksreis?*

D.W.: Karel heeft Appel ontmoet in Amsterdam; ik was daar niet bij want ik was in het hotel gebleven. 's Avonds spraken we af in La Gaîté – Karel en ik, Appel en Corneille. Eerst wisten we niet wat voor etablissement dat was. De Nederlanders spraken de naam op zo'n manier uit dat we geen flauw vermoeden hadden waar we terecht zouden komen.

K.B.: *Waar woonden jullie in Gent?*

D.W.: We betrokken het huis in de Krijgslaan dat de familie Geirlandt had gehuurd nadat hun huis in Gentbrugge tijdens de oorlog was verwoest. Toen de villa was hersteld, verhuisde het gezin Geirlandt er opnieuw naartoe. Omstreeks dat moment zijn Karel en ik gehuwd en hebben we het huurcontract overgenomen. De eigenaar – de Burbure – woonde er recht tegenover. De huurwoning bevond zich boven een garage

Denise Winteroy & Karel Geirlandt, ca. 1948
foto: Victor Geirlandt

die eveneens aan hem toebehoorde; op de benedenverdieping was een wachtkamertje, een kleine vestiaire en een toegang tot de kelder. Op de eerste verdieping was de keuken, de eetkamer en een bureau, waar Karel kantoor hield.

K.B.: *Na zijn legerdienst ging Karel aan de slag als advocaat. Hoe verliep de start van zijn carrière?*

D.W.: Hij moest eerst drie jaar stage doen. Zijn eerste 'patron' heette Desaegher, zijn tweede Limpens. Die oudere advocaten – vooral Jean Limpens – eisten van hem dat hij zich uit de naad werkte. Hij moest de stiel leren en de nodige opzoekingen doen. In die tijd pleitte hij al een aantal eigen zaken, maar hij had nog geen kantoor. De eerste zaak die hij ter harte heeft genomen, betrof de naam van zijn familie. Uit documenten had Karel kunnen afleiden dat deze oorspronkelijk met 'ei' was geschreven. Op zijn geboorteakte stond echter 'Geerlandt'. Hij heeft een zaak aanhangig gemaakt om die administratieve vergissing recht te zetten. Hij deed het nodige onderzoek en won het pleit. De naam is vervolgens gewijzigd.

K.B.: *Wat was zijn specialisme eenmaal hij met een eigen kantoor begon?*

D.W.: Hij deed voornamelijk handelszaken voor het Hof van Beroep. Hij werkte eerst alleen. Een associatie was in die dagen eerder ongebruikelijk. Op een gegeven moment is hij toch beginnen samen te werken met een confrater, Paul Devos. Vervolgens beslisten ze om tot de oprichting van een associatie over te gaan.

K.B.: *Wie was Paul Devos?*

D.W.: Hij was een liefhebber van juridische boeken. Hij deed graag opzoekingen; voor kunst interesseerde hij zich hoegenaamd niet. Hij deed niet liever dan het opsporen van oude vonnissen. Karel had daar eigenlijk een broertje aan dood. Ze vulden elkaar dus perfect aan.

K.B.: *Hadden Paul Devos en Karel samen gestudeerd?*

D.W.: Neen, niet dat ik weet. Ze hadden een associatie, maar ze werkten nog niet in hetzelfde gebouw. Er was immers te weinig plaats in het pand aan de Krijgslaan. Ik denk dat Karel en Paul hebben samengewerkt totdat Paul magistraat werd, maar zeker ben ik daar niet van.

K.B.: *Heeft Karel ooit assisenzaken gepleit?*

D.W.: Nee, al is er eventjes sprake van geweest. Gelukkig ging hij een andere richting uit! Hij zou in een heel andere wereld terecht zijn gekomen mocht hij toch assisenpleiter zijn geworden. Bij de assisenpleiters waren echter ook kunstliefhebbers, zoals zijn latere vennoot John Bultinck.

K.B.: *Was Karel graag advocaat?*

D.W.: Zonder enige twijfel. Hij deed het met hart en ziel. Op een gegeven moment werd hij door Jean Eeckhout, voorzitter van de Franstalige afdeling van de balie, uitgenodigd om een lezing te geven bij het begin van het juridisch jaar. Ik geloof dat het in 1949 was. Jean Eeckhout was de broer van Paul Eeckhout, die een opleiding tot architect genoten had en conservator werd van het Museum voor Schone Kunsten van Gent.

K.B.: *Welke lezing gaf jouw echtgenoot?*

D.W.: De *Conférence du Jeune Barreau de Gand* handelde over de zaak Georges Rouault. Na de dood van zijn galerist, Ambroise Vollard, had de Franse schilder Rouault een rechtszaak aangespannen tegen diens erfgenamen met het oog op het recupereren van zijn werken. Rouault won het proces en kreeg zijn werken terug, die hij vervolgens vernietigde. Karel beschikte over het volledige dossier van het proces dat hem door een Franse advocaat was bezorgd. Hij bracht die lezing met brio. Hij heeft de voordracht meermaals herhaald, in 1953 bijvoorbeeld in de Rally St.-Christophe in Deurle op uitnodiging van de Table Ronde de Gand. De lezing was enkel bestemd voor de leden van de Table Ronde de Gand waarvan alleen mannen lid konden worden.

K.B.: *Wat was de Table Ronde de Gand?*

D.W.: Het was een serviceclub zoals de Rotary. Karel heeft ook meegedaan aan een welsprekendheidswedstrijd die georganiseerd was door de Nederlandstalige afdeling van de Balie. De Nederlandstalige afdeling was grotendeels van katholieke gezindte, de Franstalige eerder liberaal, al was Jean Eeckhout dan weer katholiek. Karel deed mee aan de wedstrijd en won de eerste prijs. Een prijsuitreiking is er niet geweest. Hij kreeg wel een chèque van 5.000 BEF, die bezorgd werd via de post.

K.B.: *In het archief van Karel Geirlandt heb ik een document gevonden waaruit blijkt dat Karel en zijn vriend Jozef Schaubroeck in 1949 een tentoonstelling van Francis Picabia hebben bezocht in Parijs. Van die expositie herinnerde hij zich vooral het werk* Tabac-Rat*. Je echtgenoot maakte er een schets van. Ze hebben ook veel theatervoorstellingen bijgewoond. Was jij daar ook bij?*

D.W.: Ja, in het Théâtre Marigny zagen we het stuk *Les Fourberies de Scapin* van Molière, opgevoerd door de Compagnie Renaud-Barrault van Madeleine Renaud en Jean-Louis Barrault. We hebben in die dagen ook Serge Reggiani aan het werk gezien. We waren in Parijs omdat er een uitwisseling was georganiseerd tussen de Balies van Gent en Parijs. We woonden onder andere een bal bij dat georganiseerd was door de stafhouder van de Parijse Balie. We zijn toen drie dagen in Parijs geweest. Er was ook een uitstap naar Dijon. In Parijs hebben we een aantal Nederlandse advocaten ontmoet. Gedurende drie dagen zagen zij hun bed niet. De toenmalige stafhouder van Antwerpen had gevraagd om die Hollanders alle hoeken en kanten te laten zien van Parijs: 'Il faut un peu dévergonder ces Hollandais.' Later – een paar maanden nadien – waren we in Den Haag en liepen we de Nederlandse confraters opnieuw tegen het lijf. Ik zei: 'We kennen mekaar van Parijs.' De Nederlanders trokken een lang gezicht. Over Parijs is er niet meer gesproken. Ik had er plezier in om altijd terug over Parijs te beginnen. Karel had me al een duw gegeven om aan te geven dat ik ermee moest stoppen, maar dat kon ik niet. Ze hadden enorme schrik dat ik aan hun vrouwen iets over hun wedervaren in Parijs zou zeggen, wat helemaal niet mijn bedoeling was.

4.

K.B.: *In het najaar van 1948 werd Karel Geirlandt voorzitter van de Gentse sectie van de Vrienden van de Kunst/Les Amis de l'Art, een Belgische vereniging die in datzelfde jaar in Brussel was opgericht. Het is bekend dat Jan Walravens een brief stuurde aan Karel om hem te vragen een Gentse afdeling op te richten.*

D.W.: Dat klopt, maar volgens mij was het Robert Delevoy, voorzitter van de nationale vereniging, die Karel als kandidaat-voorzitter van de Gentse afdeling naar voor had geschoven. Jan Walravens was gevraagd om na te gaan of Karel interesse had. Dat bleek het geval.

K.B.: *Had Karel Geirlandt reeds contact gehad met Jan Walravens?*

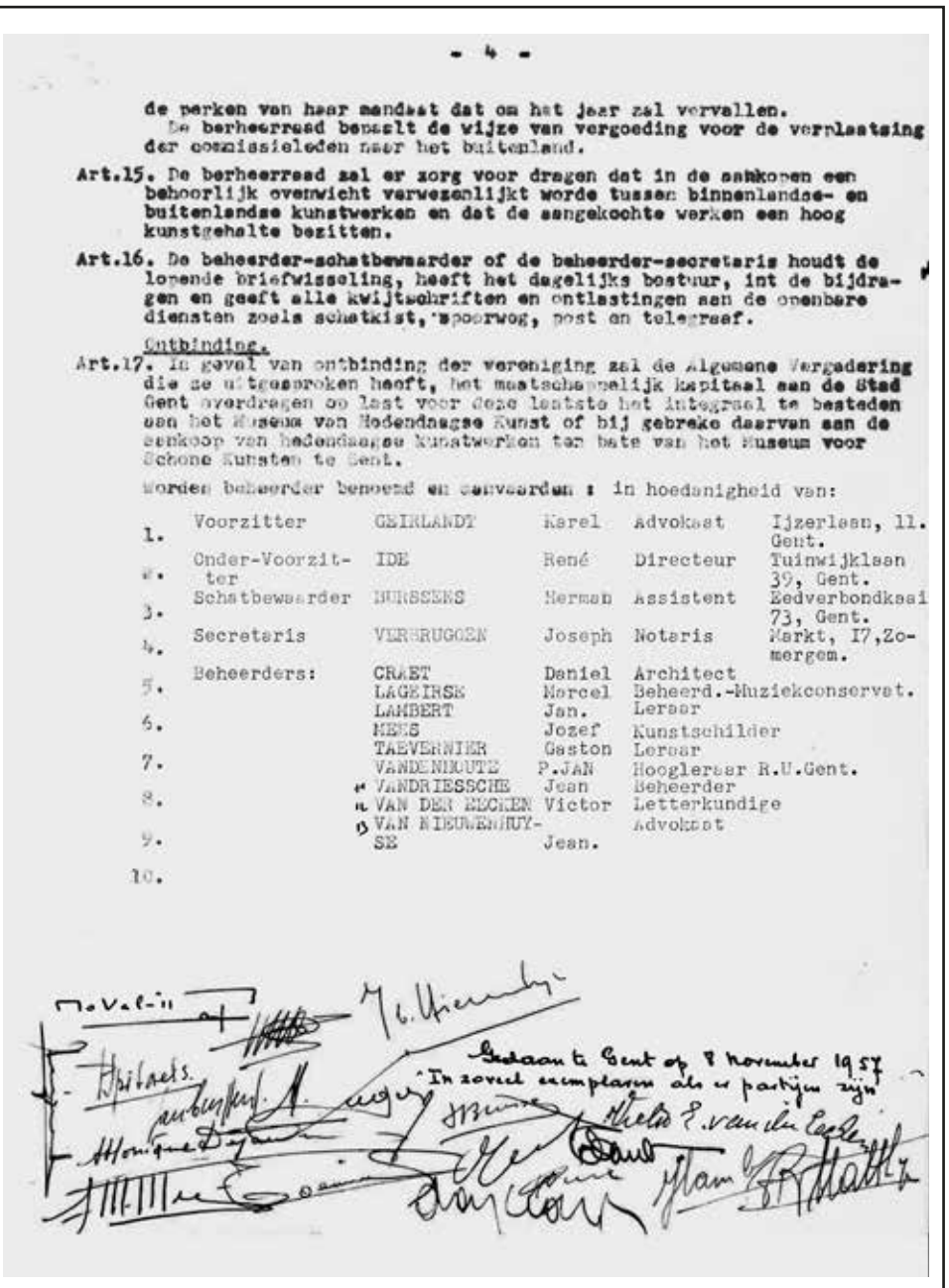
D.W.: Ik weet haast zeker dat Karel al voor de oprichting van de Vrienden van de Kunst/Les Amis de l'Art kennis had gemaakt met Walravens. Mogelijk gebeurde dat reeds tijdens de Tweede Wereldoorlog.

K.B.: *Het Gentse initiatief werd gedragen voor Karel Geirlandt, Victor Van der Eecken, Robert Rubbens en Leo Aerts. Wie was Aerts?*

D.W.: Leo had ook rechten gestudeerd en was een advocaat. Een formidabele man! Op een gegeven moment zou hij een tekst aanleveren voor een revue die door de jonge advocaten zou worden opgevoerd in een oud pand dat zich op de hoek van de Kouter bevond. In dat pand vonden ook activiteiten van de Sint-Sebastiaansgilde plaats, waar Karel lid van was. De vergaderingen over die revue, die vaak tot in de late uurtjes duurden, gingen

Interview met Hilda Ide, dochter van René Ide (1905-1969), eerste ondervoorzitter van de Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst

Koen Brams: *Je vader, René Ide (1905-1969), was de eerste ondervoorzitter van de Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst (V.H.M.K.). Wat was zijn beroep?*
Hilda Ide: Mijn vader heeft tal van jobs gehad. Hij werkte onder andere in een bank. Hij had geen diploma, maar hij sprak meerdere talen: Nederlands – uiteraard – maar ook Frans, Engels, Duits en Spaans. Rond 1930 werd vader bediende, later zaakvoerder bij Dhondt Gebroeders, een import- en exportfirma van plant- en eetaardappelen. Jules Dhondt, selfmade man zoals vader, was een van de beheerders. Ten slotte nam vader de zaak over.
K.B.: *Jules Dhondt en zijn vrouw, Irma Dhaenens, zijn de oprichters van het museum dat nog steeds hun naam draagt.*
H.I.: Dat klopt. Hun enige zoon was jong gestorven en het echtpaar, begunstigers van kunstenaars, bracht hun rijke collectie, vooral Vlaamse expressionisten, onder in een museum op het terrein achter Zodenhof, hun villa aan de Leie in Deurle.
K.B.: *Was je vader een bepaalde politieke overtuiging toegedaan?*
H.I.: Vader was een overtuigd socialist, humanist en atheïst. Hij was lid van de partij, van de Socialistische Studiekring en later van het Humanistisch Verbond.
K.B.: *Wat was de Socialistische Studiekring?*
H.I.: Het was een vereniging die elke dinsdagavond vergaderde in het Feestlokaal Vooruit. Socialistische mandatarissen kwamen er, maar ook professoren onder wie Herman Balthazar, Armand Hacquaert, Hein Picard en Elie Bogaert, de musicoloog Jan Broeckx, de architect Georges Bontinck, de promotor van de expressionisten Emile Langui en later de pianist en componist Claude Coppens. Er werd gedebatteerd over politieke hete hangijzers en socialistische ideologie, over cultuur in socialistisch perspectief. Op een gegeven moment begon ik ook de vergaderingen bij te wonen.
K.B.: *Wat bewoog je daartoe?*
H.I.: Ik was actief in de vakcentrale ACOD (sector onderwijs), een afdeling van de socialistische vakbond ABVV. Ik ben latiniste, werd lerares in het Secundair Onderwijs en assistente aan de Universiteit Gent voor didactiek der oude talen, omdat ik alleen toekomst zag in de studie van Latijn als deze niet alleen methodologisch, maar ook inhoudelijk anders werd aangepakt. Daarnaast heb ik me steeds geëngageerd voor vrouwenrechten. In België verwierven vrouwen pas in 1948 volwaardig stemrecht, voordien mochten ze enkel stemmen bij de gemeenteraadsverkiezingen. Kan je je dat voorstellen? Ik verdiende bovendien veel minder dan een mannelijke collega die hetzelfde diploma had behaald en lesgaf in dezelfde klassen. Ik was ook secretaresse voor internationale betrekkingen bij de Belgische afdeling van de Vereniging der Universitaire Vrouwen. Maar genoeg over mij.
K.B.: *Had je vader nog andere activiteiten?*
H.I.: Vader zette zich vooral in voor de socialistische culturele actie, op velerlei terreinen. In 1945 stichtte hij Leesclub Boekuil, genaamd naar de dagelijkse rubriek van Raymond Herreman in het dagblad *Vooruit*. Vader bleef de begeesterende voorzitter tot het einde in 1960. Het doel van Leesclub Boekuil was de promotie van de Vlaamse literatuur. De Leesclub organiseerde wekelijkse voordrachten van auteurs. Haast alle Vlaamse literatoren zijn naar Gent gekomen. Ook Nederlandse schrijvers, zoals Ferdinand Bordewijk, Albert Helman, Anna Blaman en Bertus Aafjes, kwamen spreken. Jaarlijks was er, met de steun van het Frans consulaat, een Franstalige voordracht, bijvoorbeeld van Jean Bruller, die publiceerde onder het pseudoniem Vercors. Een jaarlijks concert met jonge beginnende musici bracht afwisseling. Vader las zeer veel – in vijf talen – en had een enorme bibliotheek. Hij werd bevriend met veel auteurs, die op zaterdagavond langskwamen, bleven slapen en op zondag de discussies voortzetten, soms tot na de lunch! Richard Minne was een vriend aan huis en ook de andere auteurs die betrokken waren geweest bij het tijdschrift *'t Fonteintje* kwamen langs. Ik mag geen namen noemen, er zijn er te veel. Hugo Claus gaf zijn eerste voordracht in Gent voor Leesclub Boekuil. Louis Paul Boon kwam gezapig vertellen of las voor – daar Boontje geldgebrek had, gaf vader ook een werkje van hem uit voor de leden. Willem Elsschot, Gerard Walschap, Marnix Gijsen en zoveel anderen werden vrienden.
K.B.: *Waar vonden de activiteiten van Leesclub Boekuil plaats?*
H.I.: In de eerste jaren in het vergaderzaaltje van de dokters van kliniek Bond Moyson, omdat er verwarming was. Later, ook wegens de grotere belangstelling, in de Stadsbibliotheek aan de Ottogracht, waar Johan Daisne bibliothecaris was. Daisne zorgde ervoor dat in vitrines documentatie over de genodigde auteurs werd tentoongesteld.
K.B.: *René Ide was dus vooral gepassioneerd door de literatuur. Hoe kwam hij in contact met de medeoprichters van de Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst, onder wie Karel Geirlandt?*
H.I.: In de jaren veertig en vijftig waren er in Gent niet zoveel intellectuelen die dezelfde maatschappelijke en culturele interesses deelden. Ze ontmoetten elkaar voor of na concerten of tijdens vernissages van tentoonstellingen. Gedurende de dag had iedereen een druk leven. Vader en Karel Geirlandt werkten hard. Na een vernissage gingen we op café, of iemand nodigde enkele gasten uit om, samen met de kunstenaar, thuis een glas te drinken. Zulke ontmoetingen konden tot in de late uurtjes duren. Mijn vader en Karel hadden gemeenschappelijke vrienden, onder wie de kunstenaar en architect Jozef Mees, die het interieur in de ouderlijke woning ontwierp.
K.B.: *Wat heeft je vader je verteld over de oprichting van de V.M.H.K.?*
H.I.: Ik ben geboren in 1931 en was dus 26 op het moment van de stichting van de Vereniging. Een eerste informele vergadering was oorspronkelijk gepland ten huize Geirlandt, maar omdat Karels vrouw Denise pas bevallen was, werd die samenkomst bij ons gehouden. Twee weken later had in het Posthotel de officiële stichting plaats, waar ik bij was. Ik heb de oprichtingsakte medeondertekend.
K.B.: *Weet je nog wie bij die eerste informele bijeenkomst aanwezig was?*
H.I.: Naast mijn vader en Karel Geirlandt tekenden zeker Jozef Mees, Joseph Verbrugghen en Herman Burssens present. De andere aanwezigen kan ik me niet meer voor de geest halen. Ik herinner me wel dat de mandaten verdeeld werden. Karel werd voorzitter, mijn vader ondervoorzitter, notaris Joseph Verbrugghen secretaris en kunsthistoricus Herman Burssens penningmeester. Karel was als advocaat de juiste man op de juiste plaats. Zonder Karel was er niets gebeurd, zo simpel is dat. Hij was de motor achter de Vereniging.
K.B.: *Hoe zou je de bijdrage van je vader aan het programma van de V.M.H.K. omschrijven?*
H.I.: Hij was een promotor. Hij probeerde de zaak zoveel mogelijk vooruit te helpen en er veel ruchtbaarheid aan te geven. Vader was van mening dat de kloof tussen de kunsten gedicht moest worden. Hij was de schoonzoon van kunstenaar Jan-Frans Cantré. Diens broer, kunstenaar Jozef Cantré, kwam ongeveer wekelijks bij ons thuis. Ook schilders die nu vergeten zijn, liepen langs, onder wie twee jong gestorven kunstenaars: Romain Willems en een zekere Simelowicz – vader heeft hem nog trachten te redden, maar hij weigerde elke hulp en overleed in een concentratiekamp. Mijn vader had een levendige belangstelling voor beeldende kunst. Op zondagochtend maakten we, mijn ouders en ik, steevast een rondgang langs galerijen.
K.B.: *Welke galeries bezochten jullie op het einde van de jaren vijftig?*
H.I.: We gingen zeker langs bij Vyncke-Van Eyck aan de Nederkouter. De galerij bevond zich achter een winkel waar kunstenaarsmaterialen werden verkocht. Als kunstenaars niet konden betalen werd de rekening soms in natura vereffend. Zo heeft André Vyncke een grote collectie kunnen uitbouwen. Vader kocht altijd werken van zijn vrienden, ook van kunstenaars die het helemaal niet gemaakt hebben; hij kocht uit vriendschap en om de kunstenaars te helpen. Hij nam het op voor artiesten die het moeilijk hadden.
K.B.: *Welke 'bekende' kunstenaars genoten zijn belangstelling?*
H.I.: Jan Burssens, Roger Raveel, Luc Peire, Pol Mara. In die vroege jaren konden zij een steuntje in de rug gebruiken. Ze werden later ook gevraagd om grafiek te leveren die de Vereniging aan haar leden aanbood. Dat was een financiële opsteker voor de kunstenaars.
K.B.: *Wat was jouw rol in de Vereniging?*
H.I.: Geen enkele. Ik bezocht de exposities en genoot van de boeiende gesprekken met de kunstenaars. In 1960 huwde ik musicus Claude Coppens. Samen hebben we via de V.M.H.K. een heleboel kunstenaars ontmoet, onder wie René Magritte, Enrico Baj, Luciano Fabro, Joseph Beuys, Martial Raysse en zijn vriend Pierre Restany, de 'paus van het Nouveau Réalisme'.
K.B.: *Wat was volgens jou de impact van de V.M.H.K.?*
H.I.: Hedendaagse cultuur werd in Gent sterk gepromoot: literatuur door Leesclub Boekuil, muziek door de Concertvereniging van Dr. Gaston Geirnaert en door mijn man in het destijds conservatieve Koninklijk Muziekconservatorium, en plastische kunst door de Vereniging – en wie Vereniging zegt, zegt Karel Geirlandt. Het is ook belangrijk om galerij Richard Foncke te vermelden. Zij speelde in Gent een belangrijke rol op het vlak van de progressieve kunst.[1]
K.B.: *Heb je nog contact gehouden met Geirlandt nadat hij in 1974 directeur-generaal werd van de Vereniging voor Tentoonstellingen van het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel?*
H.I.: Zeker, mijn man en ik werden onmiddellijk lid van de promotors van de Vereniging voor Tentoonstellingen. Met Denise, de vrouw van Karel, waren we bevriend tot aan haar dood.



- 4 -

de perken van haar mandaat dat om het jaar zal vervallen.
De berheerraad bepaalt de wijze van vergoeding voor de verplaatsing der commissieleden naar het buitenland.

Art.15. De berheerraad zal er zorg voor dragen dat in de aankopen een behoorlijk evenwicht verwezenlijkt worde tussen binnenlandse- en buitenlandse kunstwerken en dat de aangekochte werken een hoog kunstgehalte bezitten.

Art.16. De beheerder-schatbewaarder of de beheerder-secretaris houdt de lopende briefwisseling, heeft het dagelijks bestuur, int de bijdragen en geeft alle kwijtschriften en ontlastingen aan de openbare diensten zoals schatkist, spoorweg, post en telegraaf.

Ontbinding.

Art.17. In geval van ontbinding der vereniging zal de Algemene Vergadering die de uitgesproken heeft, het maatschappelijk kapitaal aan de Stad Gent overdragen op last voor deze laatste het integraal te besteden aan het Museum van Hedendaagse Kunst of bij gebreke daarvan aan de aankoop van hedendaagse kunstwerken ten bate van het Museum voor Schone Kunsten te Gent.

Worden beheerder benoemd en aanvaarden : in hoedanigheid van:

1.	Voorzitter	GEIRLANDT	Karel	Advokaat	IJzerlaan, 11. Gent.
2.	Onder-Voorzitter	IDE	René	Directeur	Tuinwijklaan 39, Gent.
3.	Schatbewaarder	BURSSENS	Herman	Assistent	Zedverbondkaai 73, Gent.
4.	Secretaris	VERBRUGGEN	Joseph	Notaris	Markt, 17, Zomergem.
5.	Beheerders:	CRAET	Daniel	Architect	
		LAGEIRSE	Marcel	Beheerd.-Muziekconservat.	
6.		LAMBERT	Jan.	Leraar	
		MEES	Jozef	Kunstschilder	
7.		TAEVERNIER	Gaston	Leraar	
		VANDENHOUTE	P.JAN	Hooglerar R.U.Gent.	
8.		VANDRIESSCHE	Jean	Beheerder	
		VAN DER EECKEN	Victor	Letterkundige	
9.		VAN NIEUWENHUYSE	Jean.	Advokaat	
10.					

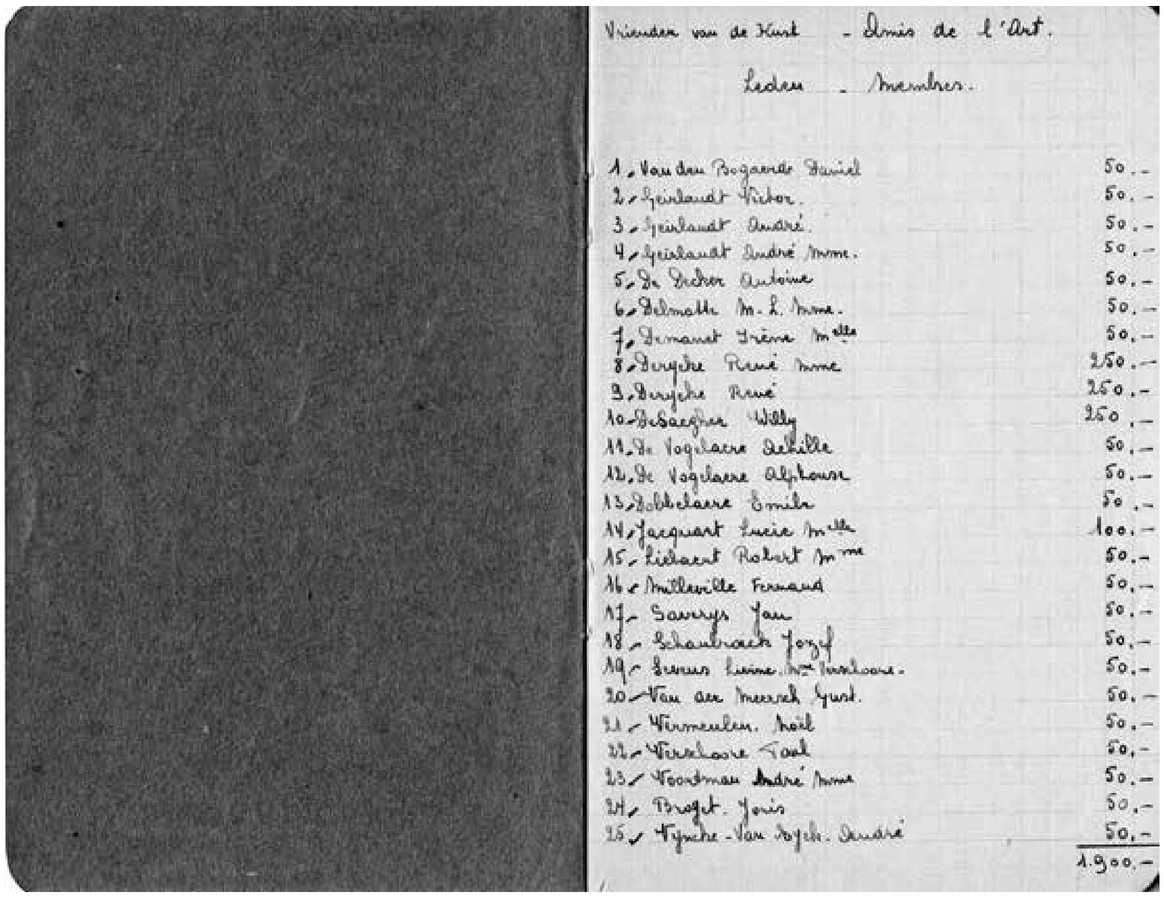
Gedaan te Gent op 8 november 1957
In zoveel exemplaren als er partijen zijn

fragment uit de statuten van de Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst, gehandtekend op 8 november 1957 in het Posthotel te Gent

Noot

1 Beeldend kunstenaar Richard Foncke richtte in 1967 de galerie op die zijn naam droeg. Het decennium dat hieraan voorafging, was hij betrokken bij tal van culturele initiatieven zoals het multidisciplinaire tijdschrift *Het Antenneke* (1954-1959). Foncke was reeds in een vroeg stadium – ten laatste vanaf eind 1959 – betrokken bij de activiteiten van de Vereniging.

door in ons huis. We hebben toen veel plezier beleefd, met zinspelingen op tal van advocaten en magistraten. Toen puntje bij paaltje kwam en Leo gevraagd werd om zijn tekst in te leveren, verzon hij een smoes. Hij heeft nooit een tekst afgegeven. Hij is nadien getrouwd met een vrouw uit Verviers en ook naar daar verhuisd. De vrouw kwam uit zeer vermogende middens. Ik geloof dat het echtpaar twee dochters kreeg.
K.B.: *Victor Van der Eecken was een jeugdvriend van Geirlandt. Wie was Rubbens?*
D.W.: Hij was een architect. Ik herinner me niet zoveel over hem. Wel weet ik dat Karel hem nog in contact heeft gebracht met Armand Hacquaert, die toen Schepen van Onderwijs en Schone Kunsten van de Stad Gent was. Het valt me nu te binnen dat Van der Eecken zijn brood verdiende als antiquair en decorateur. Eerder – in 1947 – was Tito betrokken bij de kunstenaarsgroep La Relève waarvoor Karel ook hand- en spandiensten verrichtte.
K.B.: *De Gentse activiteiten van de Vrienden van de Kunst – waaronder lezingen van Abbé Maurice Morel, Emile Langui, Jan Cox en Luc Haesaerts, en het debat* Stromingen der hedendaagse Vlaamse schilderkunst – *gingen onder meer door in zaal Constructa…*
D.W.: …dat was een centrum voor architecten, gelegen aan de Recollettenlei, niet ver van de Cercle Artistique et Littéraire, waar overigens ook enkele activiteiten van de Vrienden plaatsvonden.
K.B.: *De lezing van Jan Cox over de schilderkunst in Amerika werd gehouden op 19 december 1949. Het was meteen de laatste activiteit van de Vrienden van de Kunst. Waarom heeft de vereniging slechts een goed jaar bestaan?*
D.W.: Op die vraag moet ik het antwoord

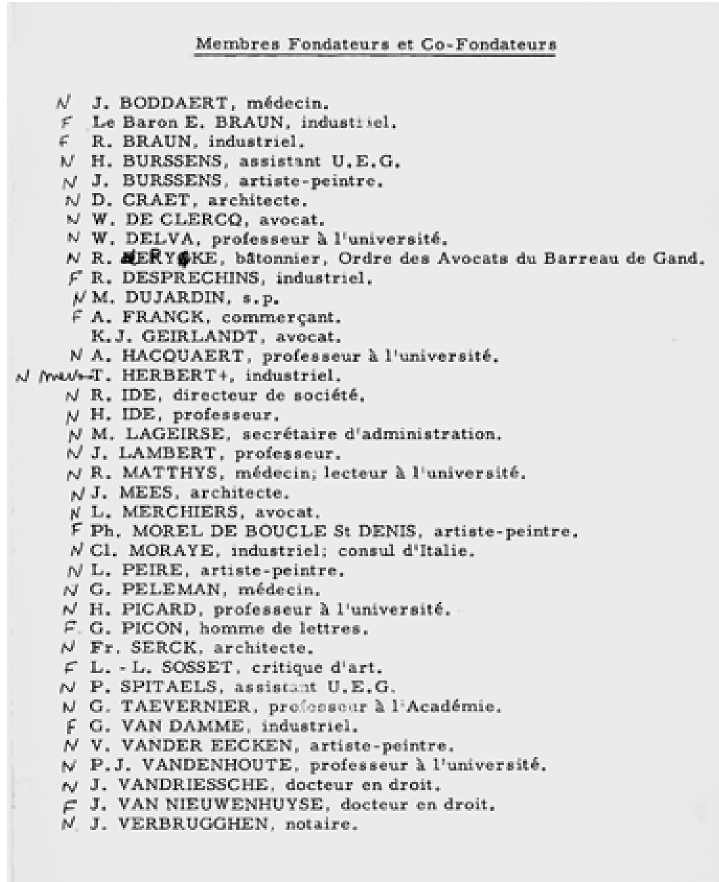


Vrienden van de Kunst – Amis de l'Art.

Leden – Membres.

1	Van den Bogaerde Daniel	50.–
2	Geirlandt Victor.	50.–
3	Geirlandt André.	50.–
4	Geirlandt André Mme.	50.–
5	De Decker Antoine	50.–
6	Delmotte M. L. Mme.	50.–
7	Demanet Irène Melle	50.–
8	Derycke René Mme	250.–
9	Derycke René	250.–
10	De Saegher Willy	250.–
11	De Vogelaere Achille	50.–
12	De Vogelaere Alphonse	50.–
13	Dobbelaere Emile	50.–
14	Jacquart Lucie Melle	100.–
15	Liebaert Robert Mme	50.–
16	Milleville Fernand	50.–
17	Saverys Jan	50.–
18	Schaubroeck Jozef	50.–
19	Servais Lucine Mme [illegible]	50.–
20	Van der Meersch Gust.	50.–
21	Vermeulen. Noël	50.–
22	Verschoore Paul	50.–
23	Voortman André Mme	50.–
24	Broget. Joris	50.–
25	Tijncke-Van Royeh. André	50.–
		1.900.–

Ledenboekje 'Vrienden van de kunst', Gent, ca. 1949



Membres Fondateurs et Co-Fondateurs

N J. BODDAERT, médecin.
F Le Baron E. BRAUN, industriel.
F R. BRAUN, industriel.
N H. BURSSENS, assistant U.E.G.
N J. BURSSENS, artiste-peintre.
N D. CRAET, architecte.
N W. DE CLERCQ, avocat.
N W. DELVA, professeur à l'université.
N R. [illegible]ERY[illegible]KE, bâtonnier, Ordre des Avocats du Barreau de Gand.
F R. DESPRECHINS, industriel.
N M. DUJARDIN, s.p.
F A. FRANCK, commerçant.
K.J. GEIRLANDT, avocat.
N A. HACQUAERT, professeur à l'université.
N T. HERBERT+, industriel.
N R. IDE, directeur de société.
N H. IDE, professeur.
N M. LAGEIRSE, secrétaire d'administration.
N J. LAMBERT, professeur.
N R. MATTHYS, médecin; lecteur à l'université.
N J. MEES, architecte.
N L. MERCHIERS, avocat.
F Ph. MOREL DE BOUCLE St DENIS, artiste-peintre.
N Cl. MORAYE, industriel; consul d'Italie.
N L. PEIRE, artiste-peintre.
N G. PELEMAN, médecin.
N H. PICARD, professeur à l'université.
F G. PICON, homme de lettres.
N Fr. SERCK, architecte.
F L.-L. SOSSET, critique d'art.
N P. SPITAELS, assistant U.E.G.
N G. TAEVERNIER, professeur à l'Académie.
F G. VAN DAMME, industriel.
N V. VANDER EECKEN, artiste-peintre.
N P.J. VANDENHOUTE, professeur à l'université.
N J. VANDRIESSCHE, docteur en droit.
F J. VAN NIEUWENHUYSE, docteur en droit.
N J. VERBRUGGHEN, notaire.

document met overzicht van de stichters en medestichters van de Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst, Franstalige versie, 1958 (?)

schuldig blijven. Ik weet wel dat Karel de kunstactualiteit op de voet bleef volgen. De kunst liet hem niet los, maar hij had een druk professioneel leven. Zijn advocatenpraktijk slorpte hem haast volledig op. Hij hielp ook bij het organiseren van allerlei sociale activiteiten in juridische middens. Er waren bijvoorbeeld de bals en revues van de advocaten. Tijdens de revues werden alle magistraten erdoor gesleurd – de advocaten bleven wel vriendelijk, want de dag nadien moesten ze weer voor hen verschijnen!

K.B.: *In 1953 werd Karel Geirlandt lid van de Commissie van het Oudheidkundig Museum van Gent. Het is bekend dat de zetels in de commissie verdeeld werden onder de partijen die in de Gemeenteraad zaten. Namens welke partij zetelde Karel Geirlandt in de commissie?*

D.W.: Hij vertegenwoordigde de liberale partij. Bij de liberalen was Paul Verschoore actief. Karel kende Paul zeer goed. Ze ontmoetten elkaar regelmatig in het gerechtsgebouw. Paul was ook advocaat, evenals zijn vrouw – zij is later rechter geworden, de eerste vrouwelijke rechter in de Gentse rechtbank van koophandel. De liberale partij vroeg niet beter, want ze hadden geen kandidaten om in de commissies te zetelen. Geen enkele partij had trouwens voldoende kandidaten voor de commissies.

K.B.: *Is Karel ooit politiek actief geweest?*

D.W.: Neen, alhoewel hij een zeer overtuigd liberaal was en hij een dergelijk verzoek ettelijke malen heeft gekregen. Hij vond het niet interessant om op een lijst te gaan staan. Hij wou geen vrienden verliezen die een andere politieke overtuiging hadden. Karel is voor de liberale partij wel heel lang hoofdgetuige geweest voor de stembureaus bij de verkiezingen.

K.B.: *Vanaf wanneer had hij die verantwoordelijkheid?*

D.W.: Hij deed dat al voordat ik met hem kennismaakte. Vanaf een bepaald moment stak ik zelf ook een handje toe. We legden dat zeer goed aan boord. We zorgden ervoor dat de getuigen – vooral diegenen die van 's morgens vroeg aanwezig moesten zijn in de stembureaus in de scholen – vlakbij het bureau woonachtig waren zodat ze zich niet ver dienden te verplaatsen. We hadden uitgezocht waar de getuigen woonden en welke bureaus het dichtst bij hen in de buurt waren.

K.B.: *De oudste bekende tekst over beeldende kunst van Karel Geirlandt dateert van 1954. Hij schreef hem naar aanleiding van een tentoonstelling van Roger Raveel in Het Gents Meubel…*

D.W.: …dat was een meubelwinkel waar ook tentoonstellingen plaatsvonden. Karel droeg een kort tekstje bij aan een bescheiden publicatie. Het is de eerste tentoonstelling van Roger Raveel die ik me herinner.

K.B.: *Was dit de eerste tekst van Karel?*

D.W.: Neen, hij was al veel langer aan het schrijven over kunst. Toen hij zijn legerdienst deed, publiceerde hij al in een blaadje. Wellicht deed hij dat voordien reeds. De vroege teksten heeft hij allemaal verbrand, vermoed ik.

K.B.: *Het Gents Meubel was een initiatief van Edmond Dutry. Edmond Dutry en Karel Geirlandt hebben samen geijverd voor de bescherming van de Sint-Pietersabdij. Waren ze bevriend?*

D.W.: Edmond Dutry was een stuk ouder dan Karel. Vrienden waren ze niet, maar toen Dutry en Karel ter ore was gekomen dat men de Sint-Pietersabdij wilde afbreken, besloten ze om de handen in elkaar te slaan. Ze richtten een comité op dat ijverde voor het behoud en de restauratie van de abdij. Laurent Merchiers was toen burgemeester van Gent. Hij werd als eerste benaderd, maar hij had geen tijd. Dan werd de vrouw van de burgemeester, ook een advocate, gepolst, maar dat liep evenzeer op niets uit. Hun dochter studeerde rechten; Karel kende haar en vroeg haar om samen een bezoek aan de abdij te brengen. Ze was buitengewoon enthousiast en heeft mee haar schouders gezet onder de bescherming, die uiteindelijk ook gerealiseerd is. Meer nog: het gebouw is hersteld in oorspronkelijke staat met de hulp van talloze oudere werkloze ambachtslui. Zij ontvingen een som geld bovenop hun werkloosheidsuitkering. Er werd keihard gewerkt. De inhuldiging van de gerestaureerde abdij was een onvergetelijke gebeurtenis. Alle mensen die bij de restauratie waren betrokken, tekenden present, samen met hun familie. Het was 'hun abdij' geworden. Adelbert Van de Walle, directeur van het Museum voor Sierkunst in de Jan Breydelstraat, kreeg het gezag over de Sint-Pietersabdij. Vanaf de inhuldiging van de abdij werden er tentoonstellingen georganiseerd. Ook de befaamde *Forum*-tentoonstellingen (1961, 1962, 1963) vonden er plaats.

K.B.: *Hebben Karel Geirlandt en Edmond Dutry zich ook ingezet voor het behoud en de restauratie van Het Pand?*

D.W.: Ja, ze hebben zich ook het lot van Het Pand aangetrokken. Met succes: het gebouw werd gerestaureerd en is later door de Universiteit Gent aangekocht.

K.B.: *In het begin van de jaren vijftig was Geirlandt dus voornamelijk actief als verdediger van het historische patrimonium in Gent?*

D.W.: Dat klopt, maar hij volgde onverminderd en enthousiast de tentoonstellingen van hedendaagse kunst. Er waren toen geen 36 openingen van tentoonstellingen op een dag. Als er een vernissage was, dan was iedereen bij wijze van spreken aanwezig. Een opening was een evenement. We begonnen ook kunst te verzamelen. We hadden onder meer een schilderij van Constant Permeke – *Elodie* getiteld – en een tekening van een boer van hem. We bezaten een Afrikaans masker, dat we in Galerie Elmar in de Lange Kruisstraat in Gent hadden gekocht. Het was soms een bevlieging. We hadden weinig geld. We hebben nadien ook stukken verkocht om recentere werken te kunnen aanschaffen. *Elodie* van Permeke hebben we bijvoorbeeld van de hand gedaan. Rond 1955 begon Karel ook les te geven over kunstgeschiedenis en moderne kunst aan het Institut de Gand.

K.B.: *Wat was het Institut de Gand?*

D.W.: Het ging om een privéschool gelegen aan de Nederkouter waar middelbaar onderwijs werd gegeven. Het was een liberaal bastion. Het onderricht gebeurde aanvankelijk volledig in het Frans. Wellicht heeft Karels bekendheid met enkele liberale vrienden – meer bepaald Roger Pernot, een belangrijk man in liberale kringen – ervoor gezorgd dat hij gevraagd werd om er les te geven. Er bestonden ook zeer goede contacten tussen het Institut de Gand en het Franse Consulaat. Het is niet uitgesloten dat het Consulaat ook subsidies verleende aan de school. De vakken Frans werden in ieder geval gegeven door Franstaligen die het Nederlands niet machtig waren. Op het moment dat Karel er les begon te geven, was de school deels overgegaan tot het aanbieden van lessen in het Nederlands. Karel sprak Nederlands met zijn leerlingen. Hij had een grote invloed op hen.

K.B.: *Heeft Karel er lang lesgegeven?*

D.W.: Hij heeft dat meerdere jaren gedaan.

K.B.: *In november 1957 stond Karel Geirlandt aan de wieg van de Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst. Waarom nam hij dat initiatief?*

D.W.: Karel had al zijn gehele volwassen leven de hedendaagse kunst gevolgd en stond met meerdere kunstenaars in contact. Op een gegeven moment raakte hij ervan overtuigd dat de zaak van de hedendaagse kunst op een meer actieve wijze diende te worden verdedigd. Het Museum voor Schone Kunsten had geen of bitter weinig aandacht voor de actuele kunst. Hij vond dat er een specifiek instituut voor de levende kunst moest worden opgericht. In de hoedanigheid van voorzitter van de Vereniging heeft hij zich hiervoor decennialang ingezet.

K.B.: *Hoe is de oprichting van de Vereniging precies verlopen?*

D.W.: De stichting is eerst *en petit comité* – onder vrienden – gebeurd. Nadien zijn in het Staatsblad veel meer namen gepubliceerd van personen die pas na de feitelijke oprichting bij de Vereniging betrokken zijn geraakt. Zelf was ik niet aanwezig bij de allereerste vergadering van de oprichters. In maart 1957 werd onze oudste dochter Antonia geboren. Ik kon niet aanwezig zijn omdat ik geen babysit had gevonden. Na de geboorte van Antonia zijn we overigens verhuisd naar de IJzerlaan in Gent.

K.B.: *Wie waren Karels grootste vertrouwelingen in de schoot van de Vereniging?*

D.W.: Jan Burssens en zijn broer Herman waren heel belangrijk voor hem. Ook Dan Craet, de schoonbroer van Jan en Herman Burssens, was een goede vriend. Een andere belangrijke medestander was Roger Matthys.

K.B.: *Vanaf wanneer kenden zij elkaar?*

D.W.: Dokter Matthys woonde in een huis van een cliënt van Karel. Tussen Roger en zijn huisbaas was er een conflict ontstaan. Karel nam de belangen van de tegenpartij waar. Zo hebben ze elkaar leren kennen! Er waren moeilijkheden, maar die zijn uiteindelijk in der minne opgelost. Rogers vrouw, Hilda Colle, had ik leren kennen in de Gentse afdeling van de I.V.C.A. Ik stak daar af en toe een handje toe. Het was heel prettig dat onze echtgenoten zeer goed met elkaar konden opschieten. Roger Matthys was de peter van Antonia, Jan Burssens de peter van Olivia. Die keuzes maken het belang van beide heren voor Karel en onze familie zonneklaar.

K.B.: *Opvallend is dat Geirlandt bij de oprichting van de Vereniging op haast dezelfde wijze te werk ging als ten tijde van de stichting van de Vrienden van de kunst. Hij verzekerde zich van de steun van enkele vertrouwelingen en stelde vervolgens een pluralistisch samengesteld steuncomité samen.*

D.W.: Dat klopt. Er zijn ook gelijkenissen op programmatorisch vlak. De lezingen en debatten van de Vrienden van de Kunst waren de inspiratiebron voor de zogenaamde *up-to-date*-avonden van de Vereniging. Sommige sprekers die door de Vrienden waren uitgenodigd zijn nadien te gast geweest tijdens avonden die door de Vereniging werden georganiseerd. Ik herinner me bijvoorbeeld Bob Claessens, die eerder door de Brusselse Amis de l'art was aangezocht om een voordracht te geven.

K.B.: *Slotvraag: hoe zou je het karakter van Karel Geirlandt typeren?*

D.W.: Karel was een noeste werker met een uitgesproken positieve ingesteldheid. Wat hij waardeerde, verdedigde hij met vuur en vlam. Als hem iets minder of niet aansprak, dan deed hij er het zwijgen toe.

Bovenstaande tekst is gebaseerd op vier gesprekken die op 3 maart 2016, 9 maart 2016, 24 maart 2016 en 7 oktober 2016 plaatsvonden in Elsene. Om diverse redenen konden de gesprekken nadien niet verder worden gezet en konden niet alle vragen aan bod worden gebracht. Daarom eindigt de tekst met een vrij summiere beschrijving van de oprichting van de Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst. Alle gesprekken werden gevoerd in aanwezigheid van Antonia Geirlandt, die de geschreven tekst fiatteerde. Denise Winteroy overleed op 6 juli 2017 te Elsene. Deze bijdrage is tot stand gekomen in het kader van het onderzoeksproject van The Mobile and Temporary Studio for Research and Production over de Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst en het Museum van Hedendaagse Kunst, gefaciliteerd door het Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (S.M.A.K.) en de Vrienden v/h S.M.A.K.

GALERIE NOUVELLES IMAGES

Westeinde 22
+31 (0)70/346.19.98
di–vr 11:00–17:00
za 12:00–17:00
www.nouvellesimages.nl

De galerie is gesloten van 06/02–11/02

LUCEBERT &
Bojan Fajfric, Peggy Franck, Arjan van Helmond, Fréderique van Rijn
Opening door Wim Hazeu:
27/01, 16:00
27/01 t/m 17/03

Art Rotterdam [Stand 63]
Gijs Assmann
08/02 t/m 11/02

STROOM DEN HAAG

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

Back-up
Jan Rosseel
t/m 18/02

The Congo Tribunal
Milo Rau
10/03–08/04

OpZicht: Sarojini Lewis
t/m 04/02

OpZicht: Afra Eisma
07/02–25/03

Ondertussen: Anna Moreno
13/01–04/03

GALERIE MAURITS VAN DE LAAR

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

The Wild
Anouk Griffioen, Jim Holyoak, Ed Pien, Sebastiaan Schlicher – tekeningen, werk op papier
t/m 04/02

Art Rotterdam [Stand 47]
Marcel van Eeden,
Kim Hospers – tekeningen
Ronald Versloot – schilderijen
07/02 t/m 11/02

Ronald Versloot –schilderijen
17/02 t/m 18/03

GALERIE RAMAKERS

Toussaintkade 51
+31(0)70/363.43.08
wo–za 12:00–17.00
zo 13:00–17:00
www.galerieramakers.nl

Être Nature
Judith Maria Kleintjes – keramische objecten uit het EKWC en tekeningen
Ien Lucas – schilderijen uit de afgelopen periode
t/m 04/02

Art Rotterdam [Stand 64]
Julie Cockburn, Michael Johansson, Ton van Kints, Frank Halmans, Jan van Munster, Willy de Sauter
08/02 t/m 11/02

Uit het atelier van Klaus Baumgärtner
Klaus Baumgärtner
Beelden, collages, foto's
+ boekpresentatie
18/02 t/m 18/03

PARTS PROJECT

Toussaintkade 49
+31 (0)70/449.29.61
+31 (0)62/890.06.91
do–za 12:00–17:00
zo 13:00–17:00
www.partsproject.nl

PP-09: SHAH JAHAN - PERSONAL POP
Retrospectief Mohammed Shah Jahan Miah (1976–2015)
– Installaties, video, foto's, kleding, tekeningen, schilderijen en bronmateriaal
18/02–29/04

TWELVE TWELVE

Prinsestraat 53
+31 (0)63/802.03.38
do–za 11:00–18:00
zo 12:00–17:00
www.twelvetwelve.gallery

Post-Traumatic
Peter Koole
t/m 04/02

Traces of personal presence
Tammam Azzam, Rabi Koira, Mattia Papp en Pim Palsgraaf
08/02–04/03

Land of Good
Vika Kova
Space invading starts at 19:00
08/03

CONTEMPORARY ART DEN HAAG

Xavier Hufkens

6 rue St-Georges | St-Jorisstraat

Evan Holloway

11 January — 17 February 2018

Jonathan Horowitz

8 March — 14 April 2018

107 rue St-Georges | St-Jorisstraat

Esther Kläs

HORIZONTE

2 February — 17 March 2018

6 rue St-Georges | St-Jorisstraat, 1050 Brussels, Belgium
www.xavierhufkens.com +32(0)2 639 67 30

EEN GESPREK TUSSEN COLLECTIES UIT KINSHASA EN OOSTENDE

Mu.ZEE

Bokutani ya masangisi ya Kinshasa na masangisi ya Ostende

16_12_2017
12_08_2018

www.muzee.be https://blog.muzee.be

Vlaanderen verbeelding werkt. Oostende de stad aan zee. west-vlaanderen de gastvrije provincie. comite mu.zee 2.0. Klara. muzeeum

Ondertussen | DE WITTE RAAF | nr. 191

januari–februari 2018

1 Nieuwe collectiepresentaties
6 Nieuwsberichten / Lezingen
7 Beeldende Kunst
17 Beeldende Kunst – terugblik
21 Architectuur & Vormgeving
22 Architectuur & Vormgeving – terugblik
23 Tentoonstellingsagenda
27 Colofon / *English abstracts*

Nieuwe collectiepresentaties

Zicht op 'Stedelijk BASE', Collectie Stedelijk Museum Amsterdam. Foto: Gert Jan van Rooij

Stedelijk Base. De nieuwe collectietentoonstelling in het Stedelijk is boeiend, maar ook bedenkelijk. Het inhoudelijk concept is traditioneel: er is gekozen voor een chronologische opstelling – vanaf het eind van de negentiende eeuw – met kunststromingen die niet zouden misstaan in een Taschenpublicatie, zoals Cobra, abstract expressionisme, Zero, pop art, postminimalisme, situationisme en conceptuele kunst. Voor het eerst worden de twee zalen van de uitbreiding uit 2012 ingezet voor het tonen van de collectie, en niet voor tijdelijke tentoonstellingen – een beslissing die Beatrix Ruf nam na haar aantreden eind 2014. Die ommekeer maakt deel uit van een visie voor het hele gebouw, op basis van een driedeling die op 13 september 2017 werd gepresenteerd. In *Stedelijk Base*, in de kelder en op de eerste verdieping van de nieuwbouw, wordt de collectie getoond; *Stedelijk Turns*, op de begane grond van het oude gebouw, bevat 'actuele en thematische presentaties', ook van de collectie; en *Stedelijk Now* is de plek op de eerste verdieping voor tijdelijke tentoonstellingen.

Dat Ruf op 17 oktober 2017 is opgestapt na aantijgingen in *NRC Handelsblad* over belangenverstrengeling, drie maand voor de opening van de collectietentoonstelling, moet voor de directeur en haar team verschrikkelijk geweest zijn. Van 'curatoriële transparantie' is er daardoor nauwelijks nog sprake: wat Ruf heeft beslist, en wat later is toegevoegd of weggelaten, blijft vaak onduidelijk, als het al gedetailleerd te bepalen zou zijn. Het lijkt alsof deze situatie als vrijgeleide is genomen om haast nergens nog verantwoordelijkheid voor op te nemen. Het meest flagrant blijkt dat in de zaalteksten, in de audiogids en in de catalogus met als titel *Let me be your guide*, waarin geen enkele tekst een auteur heeft meegekregen – enkel in het colofon staat: 'met teksten van Megan Mullarky, Sophie Tates, Hanneke de Man'. De suggestie is er een van objectiviteit en neutraliteit, alsof er geen alternatieven zijn voor wat er wordt gezegd en geschreven. Hoe objectief en onschuldig is het bijvoorbeeld wanneer de audiogids de toelichting bij Cobra besluit met de mededeling dat men, toen dit werk voor het eerst werd tentoongesteld, Karel Appel rijp achtte voor de psychiatrie? Of hoe vanzelfsprekend is het dat de bezoeker overal en onophoudelijk wordt aangeraden om 'zelf' het werk te doen – om zelf 'betekenis te geven' aan het werk van Isa Genzken, bijvoorbeeld, zoals het in de collectiegids staat, of om zelf stickertjes van kunstwerken op de typografische cover te kleven?

Wat aan Ruf valt toe te schrijven is de 'mix van disciplines', een primeur voor het Stedelijk: vormgeving, design, grafiek, fotografie, schilder- en beeldhouwkunst, video en installatie worden samen getoond. 'Ik zie deze collectie als één', aldus Ruf in september. 'Elk werk is immers in een bepaalde tijd gemaakt. Door verschillende disciplines bij elkaar te plaatsen, leren we meer over een periode en zijn we in staat om nieuwe verbanden te laten zien.' Toch is

GUSTAV METZGER Ethics into Aesthetics

01.12.2017 — 04.02.2018 > WEST MUSEUMKWARTIER & WEST GROENEWEGJE, DEN HAAG

GUSTAV METZGER International Symposium
THE CONSIENCE OF THE ART WORLD

MATHIEU COPELAND, ULA DAJERLING, IVOR DAVIES, LEANNE DMYTERKO, ELIZABETH FISHER, ANDREA GREGSON, STEWART HOME, PONTUS KYANDER, EMMA RIDGWAY, EVA SCHARRER AND SÖREN SCHMELING

26.01.2018 > FOR MORE INFORMATION PLEASE VISIT OUR WEBSITE

24 Hours with Gary Hill

GARY HILL, ALEX ADRIAANSENS, CATHERINE DAVID, LARS HENRIK GASS, KRIST GRUIJTHUIJSEN, GERARD HADDERS, HANS DEN HARTOG JAGER, GERT HOOGEVEEN, JACINTO LAGEIRA, PHILIP PETERS, SANDRA SMETS, BENJAMIN WEIL & MICKEY YANG

20:00 H 09.02.2018 – 20:00 H 10.02.2018 > ARMINIUS, MUSEUMPARK 3, ROTTERDAM

GARY HILL Always rings twice

16.02.2018 — 13.05.2018 > WEST MUSEUMKWARTIER & WEST GROENEWEGJE, DEN HAAG

West **WWW.WESTDENHAAG.NL**

THE PEOPLE WHO KNOW YOU KNOW BETTER

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België
Regentschapsstraat 3,
1000 Brussel

MUSEUM CULTUUR STROMBEEK GENT

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België

16.01— 04.02.2018
NARCISSE TORDOIR
“Fake Barok”

Denver, Colorado, 1981 | © Robert Adams

Robert Adams

A Right to Stand

Vernissage le 27 janvier 2018 de 14.00 à 20.00
Exposition du 28 janvier au 18 mars 2018

Opening op 27 januari 2018 van 14.00 tot 20.00
Tentoonstelling van 28 januari tot en met 18 maart 2018

Fondation Stichting
Av. Van Volxemlaan 304
B-1190 Bruxelles – Brussel
Tel. – Fax : +32 (0)2 502 38 78
www.fondationastichting.be

ERASMUS’S – UTOPIA CONTRAST ART GALERIE BRUGGE

Suzanna DUSAUTOIR en Bob VANANTWERPEN
hebben het genoegen u uit te nodigen tot de tentoonstelling
ont le plaisir de vous inviter à l’ exposition
kindly invite you to the exposition
laden Sie herzlichts ein zur der Ausstellung

LAATSTE TENTOONSTELLING
ACTIES, CREATIES EN MUZIEK
MET
MARIE-CLAIRE GOUAT — MIRELLA DUPRIX — ROBERT KAYSER

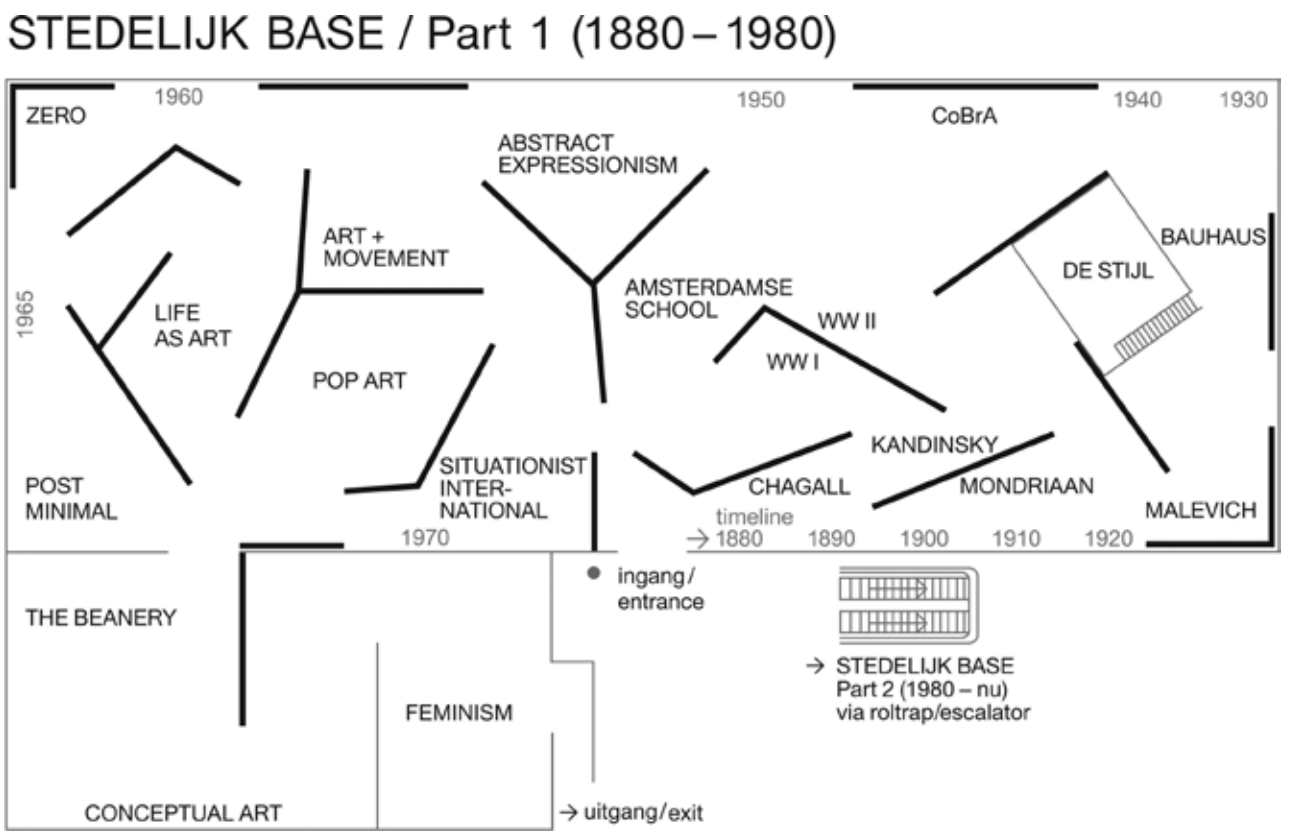
Vernissage: 13/01/2018 van 16:00 – 18:00. Expo: 14/01/2018 – 04/03/2018
feestelijke DEVERNISSAGE 04/03/2018 om 16:00, speciaal spektakel en muziek met
Thérèse de Crombrugghe en Guillaume Duprix

Ezelstraat 62, 8000 Brugge

+ 32 498 75 43 37
+ 32 50 70 53 38

info@erasut.be
www.erasut.be

openingsuren:
vrijdag, zaterdag
en zondag
telkens van 15:00 – 18:00
of op afspraak



Grondplan 'Stedelijk BASE', Collectie Stedelijk Museum Amsterdam

die mix relatief, en blijft autonome kunst dominant, wat blijkt uit de categorieën die de opstelling structureren, alsof design en vormgeving geen eigen geschiedenis kennen. Toegepaste kunst beslaat veertig percent van de collectietentoonstelling, terwijl ze haast zestig percent van de verzameling uitmaakt – vooral dankzij de verbreding van het aankoopbeleid door Willem Sandberg, directeur van '45 tot '63. En daarnaast is een chronologische opstelling gewoon onverenigbaar met het verlangen om (historisch bepaalde) kunstvormen te combineren, omdat bijvoorbeeld een video niet naast een pointillistisch schilderij kan staan zonder de chronologie te doorbreken.

Stedelijk Base is dus op het eerste gezicht een generische tentoonstelling, die allesbehalve de eigenheid van de collectie belicht (laat staan die eigenheid vooropstelt, bijvoorbeeld door het evoluerend aankoopbeleid of de museumgeschiedenis als leidraad te nemen), en de museumbezoeker slechts een weinig verrassend en nergens kritisch overzicht biedt van de twintigste-eeuwse kunstgeschiedenis. Die keuze wordt verdedigd – bijvoorbeeld door *chief curator* Bart van der Heide tijdens een symposium daags na de opening van de collectiepresentatie – omwille van *Stedelijk Turns* en *Stedelijk Now*, waar de bezoeker terecht kan voor afwijkende perspectieven of voor 'verdieping' – niet toevallig, op de website van het Stedelijk, een van de hoofdcategorieën naast 'Bezoek' en 'Nu te zien'. Daarmee lijkt te worden aangegeven dat het museum ontdubbelt: *Base* is *basic in the basement,* herkenbaar, fundamenteel, voor wereldburgers zonder voorkennis, in de via het Museumplein onmiddellijk toegankelijke nieuwbouw – curator Margriet Schavemaker gaf tijdens hetzelfde symposium te kennen dat het Stedelijk te weinig toeristen weet aan te trekken – terwijl *Turns* en *Now* een kritischer publiek tevreden stellen.

Het tentoonstellingsontwerp van AMO/Rem Koolhaas en Federico Martelli is echter allesbehalve *basic* of braaf, en zonder hun bijdrage was *Stedelijk Base* zeker niet avontuurlijk te noemen. Dat geldt althans voor de ondergrondse zaal; de kleinere zaal boven, met kunst vanaf 1980, is zonder hun tussenkomst ingericht volgens een zevental eerder willekeurige thema's (zoals 'de verbeelding van geweld', 'globalisering' en 'AIDS'), en komt daardoor over als een onvermijdelijke, maar ongeïnspireerde toegift. Over de samenwerking met de architecten zei Ruf: 'Door de komst van internet vergaren we informatie op een andere manier; we browsen, zien veel beelden in één keer, leggen zelf verbanden en maken combinaties. Dat komt ook in *Stedelijk Base* tot uiting: in het geweldige concept van AMO is het mogelijk om je vrij te bewegen door de ruimte, verrassende combinaties te zien en zelf verbanden te leggen.' Koolhaas en Martelli besloten om stalen platen – gelaserd, donkergrijs of met een witte coating, en met een totale kostprijs van anderhalf miljoen euro – in de ondergrondse ruimte van de nieuwbouw te plaatsen, als 'paravents' die uit twee of drie panelen bestaan. Rechts van de ingang begint er, tegen de muur, een chronologische lijn die in tegenwijzerzin doorloopt tot aan de uitgang. De schuin geplaatste stalen wanden brengen geen kamers tot stand, maar eerder zones, die nooit gescheiden zijn, maar voortdurend 'lekken'; waar je ook staat of waar je ook kijkt: er is vlakbij altijd nog iets anders te zien.

'Je kunt focussen op meerdere beelden tegelijkertijd,' zei Koolhaas in *NRC Handelsblad* van 13 december. Het is het uitgangspunt bij om het even welke groeps- of collectietentoonstelling, maar de vraag is of wat je in dat geval waarneemt belangrijk en betekenisvol is. Wordt er enkel 'informatie' aangereikt (zoals Ruf het omschreef), of levert de nabijheid van kunstwerken of objecten iets op dat anders onbestaand was gebleven? Een tentoonstelling cureren betekent – traditioneel althans, en een collectietentoonstelling is wat dat betreft eerder regel dan uitzondering – kunstwerken groeperen en onderverdelen in de hoop dat ze elkaar helpen en 'beter' maken. Ze zijn weggerukt uit de wereld- en de kunstgeschiedenis, uit het atelier, uit de huiskamer van rijke burgers, uit de collectie van de eigenaar of opdrachtgever, uit het straatbeeld (zoals geldt voor de vele affiches in deze collectie) en in een museum gezet, als weeskinderen die er nooit voor gekozen hebben om familie te worden. In het ontwerp van Koolhaas en Martelli wordt een dergelijke museale (en kunsthistorische) groepering nergens architecturaal bevestigd, maar veeleer ontkracht: in plaats van aandacht te vestigen op ensembles, accrochages of – integendeel – individuele kunstwerken, wordt er in *Stedelijk Base* voortdurend zichtbaar gemaakt dat er altijd nog *meer* is, dat ook andere objecten, tijdvakken, genres of artistieke keuzes staan te popelen om bekeken te worden, en dat – uiteindelijk – elke museale constructie precies dat is: een *constructie*, een bedenksel van historici of curatoren.

De gevolgen zijn verstrekkend. Als Koolhaas zegt, in een interview met *Het Parool* van 16 december, dat er 'alle ruimte is gelaten om van de ene naar de andere kunstbeweging te dwalen – van abstract naar figuratief naar pop' en dat er daarom 'meer ruimte is voor eigen interpretatie', dan is dat minstens gedeeltelijk *wishful thinking*, zoals dat meestal gaat wanneer er wordt verondersteld dat betekenissen als manna uit de hemel vallen zonder zorgvuldig te worden voorbereid. Drie bezoeken aan *Stedelijk Base* hebben bij mij in elk geval op geen enkel moment een 'eigen interpretatie' doen ontstaan, noch afwijkende inzichten of nieuwe ideeën over deze opdeling in tijdvakken of over afzonderlijke kunstwerken. De chronologische ruggengraat van de tentoonstelling wordt door de architectuur doorbroken en gerelativeerd, maar er komen geen inhoudelijke en diepgaande alternatieven in de plaats – er is van herijking noch verrijking sprake. Wat maakt het uit wanneer, bij de ingang van de zaal bijvoorbeeld, met links *De Dam* van Breitner en rechts de trap van het oude Stedelijk geschilderd door Sal Meijer, zowel dichtbij als veraf tientallen andere dingen te zien zijn – een *mobile* van Calder aan het plafond, een grote Yves Klein, een paar designobjecten en sculpturen, een poster hier en daar? Het Grote Verhaal van de Kunstgeschiedenis wordt met de kriskras geplaatste wanden als breekijzers aangevallen, maar in de ruimte die vrijkomt worden er geen kleine, boeiende of afwijkende verhalen verteld. Waar dat ook mee te maken heeft, is dat het individuele objecten of kunstwerken nauwelijks gegund is een aura te hebben. Er is te weinig plaats, zowel rond als voor en tussen de werken, om ze vanaf een afstand te bekijken, en – vooral – om ze te bekijken zonder meteen iets anders te *moeten* zien. Het effect van deze opstelling verschilt weinig van dat van beurzen als *Art Brussels, Art Rotterdam* of *Independent Art Fair*, waarin betekenis- en waardevolle verschillen zijn uitgevlakt met de prijs van de kunstwerken als enige wezenlijk en kwantitatief verschil, hoewel in een dergelijke context de rechte hoek niet taboe is verklaard.

Schilder- en beeldhouwkunst, zo schreef Paul Valéry in 1923 in *Le problème des musées*, zijn aan hun lot overgelaten door een nauwelijks nog vitale architectuur. 'Toen zij nog leefde, gaf ze kunstwerken een plaats, een taak en randvoorwaarden. De vrijheid om fouten te maken werd hen ontzegd. Ze hadden hun plek, goed gedefinieerd licht, een onderwerp, enkele bondgenootschappen… Toen de architectuur nog leefde, wisten de kunstwerken nog wat ze wilden.' De gehele twintigste eeuw is het de taak van musea, curatoren en architecten geweest om de 'plaatsloosheid' van de kunst te weerleggen, maar met *Stedelijk Base* lijkt Koolhaas Valéry gelijk te geven, precies door afscheid te nemen van deze klassieke architecturale opdracht – een afscheid dat hij tegelijkertijd presenteert als een nieuw begin en een noodzakelijke *update* van het museum in de eenentwintigste eeuw. In *NRC Handelsblad* van 14 december zei hij zich te richten 'op een nieuw soort museumbezoeker', en *Stedelijke Base* is ook een ander soort museale ruimte, gedefinieerd door gelijktijdigheid, oppervlakkigheid, hoogst individuele indrukken (en de afwezigheid van autoriteit), auraloze objecten, onreduceerbare veelheid en niet zozeer de mogelijkheid als wel de vluchtigheid van interpretaties. Musea zijn per definitie bastions waar deze fenomenen geweerd werden, maar zoals vaker grijpt Koolhaas op zo'n manier in, dat dergelijke kritiek onvermijdelijk conservatief oogt. Het zij zo – en toch moet blijken of *Stedelijk Base* een toekomstgerichte mutatie van het museum is of een tijdelijke bevlieging. **Christophe Van Gerrewey**

→ *De Collectie – Stedelijk Base*, vanaf 16 december 2017 in het Stedelijk Museum, Museumplein 10, 1071 DJ Amsterdam (020/573.29.11; stedelijk.nl).

Nieuwe presentatie van de vaste collectie in het MSK Gent. De herschikking en nieuwe opstelling van de collectie van het Museum voor Schone Kunsten in Gent is meer dan geslaagd: ze overtreft, ondanks de relatief beperkte collectie, die van alle andere Vlaamse en Brusselse musea. Ze wordt daarbij vanzelfsprekend geholpen door de architectuur van Charles Van Rysselberghe (1850), met het symmetrische grondplan en de oplopende vloerniveaus, die een complexiteit en verscheidenheid van ruimtes, mogelijke parcoursen en zichtlijnen verenigt met regelmaat en grote leesbaarheid. De nieuwe opstelling behoudt de verdeling met de afdeling oude kunst in de rechtervleugel, de twintigste-eeuwse kunst links, de negentiende eeuw in de centrale hal en de galerij achterin, en de tijdelijke tentoonstellingen in en rond de centrale halfcirkel. De selectie en presentatie zijn evenwel geheel vernieuwd, met veel zorg voor sobere en discrete zaalteksten. In deze constellatie is het maximum gehaald uit de collectie.

De inkomhal met laatnegentiende-eeuwse academische sculpturen en schilderkunst, stelt beeldhouwer Jef Lambeaux centraal, van wie het monumentale bas-reliëf over de 'Passions Humaines' tot de vaste collectie behoort. In de nieuwe opstelling is er systematisch voor gekozen om, liever dan een breed, zogenaamd representatief overzicht met één werk van zoveel mogelijk kunstenaars, meerdere werken van een beperkt aantal kunstenaars te tonen. Dat maakt een gediversifieerde, gelaagde schikking van de werken mogelijk, die subtiel de blik richt of een zienswijze suggereert, waarbij reeksen en zelfs oeuvres bij en tegenover elkaar geplaatst worden. Verspreid in de hal rijmen zes beeldgroepen van Lambeaux telkens met de monumentale academische schilderijen aan de wanden: de geschilderde figuren weerkaatsen de dramatische houdingen en gebaren van de sculpturen. De blik wordt zo, vanuit een aantal gezichtspunten, maar nooit dwingend, naar de voorgestelde figuren en poses geleid. Die schikking illustreert hoe alle academische kunst, zowel schilderkunst als beeldhouwkunst, werkt met beeldtropen: met vaste patronen of beeldschema's die emoties uitdrukken, en zowel het maken als het kijken sturen. Zo rijmt de eerste beeldgroep met een troepje ranke, etherische vrouwen, links bij het binnenkomen, met een monumentale allegorische voorstelling van *De lente* (1914) van René Ménard en met een naakte knaap die speelt met een bokje van Jules Evarist Van Biesbroeck (*Gelukkig* (1883)). Verder in de zaal beeldt een kring van wild rondwervelende meisjes de dynamiek uit van de monumentale bacchantendans van Alf Roll daarachter.

De tweede opstelling met negentiende-eeuwse schilderkunst, in de galerij achteraan het museum, verbindt ruimtelijk en inhoudelijk de oude en de moderne periode. Op de kopse kant, bij de oude kunst, roepen italianiserende landschappen, met een zicht op het Colosseum uit 1837 en een zelfportret in de Romeinse *campagna* van Josse van den Abeele, een academische, neoklassieke, nog premoderne sfeer op. Op de lange wanden hangen naast en boven elkaar, van vloer tot plafond, net zoals in de negentiende-eeuwse Salons, een massa figuurschilderijen, met portretten en genrestukken, en daartegenover landschappen. De opstelling evoceert goed de massale productie, conventionaliteit en genre-gebondenheid van de negentiende-eeuwse kunst – en toont daarbij ook goed de impact en de functie van de lijsten. Maar ze illustreert vooral hoe het figuurschilderen zeer lang stereotiep en ouderwets blijft, terwijl de landschapskunst vanaf het midden van de eeuw wel snel en interessant evolueert, en door het *plein air* naar het realisme wordt gevoerd. Daarbij wordt op de tegenoverliggende kopse wand, aan de 'moderne' kant, het eindpunt van de hele ontwikkeling aangekondigd: De Spanjaard van Henri Evenepoel, groter dan levensgroot, op straat in Parijs (1898-1899). De negentiende eeuw voert zo van een klassieke portretpose, een zicht op de Eeuwige stad, en geïdealiseerde schoonheid naar een momentopname in de hoofdstad van het moderne leven en de moderne kunst. In de tweede helft van de galerij, met Belgische kunst rond de eeuwwisseling, blijkt hoe het vrij schilderen, de lichtheid en vrijheid in de motiefkeuze, de fotografische kadrering, en de zin voor het atmosferische zich gaandeweg hebben uitgebreid van de landschapskunst naar andere beeldgenres, en dat er daarbij (ook in België) goed en mooi geschilderd wordt. Zonder al te grote schokken, zo blijkt, wordt ook in België de schilderwijze belangrijker dan het onderwerp of het verhaal, en wordt de kunst 'modern'. Anders dan wat de drukke, wat chaotische ophanging kan suggereren, zijn de werken die dit illustreren zeer zorgvuldig geselecteerd en gehangen. Emile Claus is prominent, maar opmerkelijker is de ruime aanwezigheid – zij het verspreid en onopvallend – van Georges Buysse en Albert Baertsoen met respectievelijk zeven en zes werken. Zeer slim is de beslissing om het handvol belangrijke Franse en Waalse negentiende-eeuwers in

free fire
light is the guide
move towards fear
try to countdown explosions
the body is the only thing you have
perform during precarity
restore destruction
never stop
don't die
paint
www.pietervandenbosch.be

de collectie te concentreren in de smalle en lage ‘sluis’ tussen de twee helften van de galerij: de modale en kleine werken van Fontain-Latour, Millet, Courbet, Corot, Daumier fungeren zo niet als verdwaalde uitzonderingen, maar, gegroepeerd, als ijkpunt.

In de vleugel met de oude kunst, waar zich ook het restauratieatelier van het Lam Gods bevindt, is de speelruimte beperkt, en zijn radicale ingrepen of keuzes ook moeilijker en sowieso minder gepast. Er wordt niet wild geëxperimenteerd. De opstelling volgt met zalen met landschappen, stillevens of wandtapijten beproefde lijnen. Enkele subtiele keuzes in de selectie en de schikking van de werken zijn toch opvallend. Zo wordt de niet-artistieke, religieuze gebruikscontext van de oudste beelden duidelijk gemaakt door topwerken te mengen met kleine en anonieme schilderijtjes, huisaltaartjes en anonieme devotievoorstellingen. Het punt wordt echter gemaakt zonder de artistieke verschillen te verdonkeremanen. Zo werkt het isoleren van de twee werken van Bosch op één wand heel goed. Enkele zalen combineren vrij en overstijgen de chronologie. Zo is er een zaal die de ambachtelijkheid en conventionaliteit van de atelierproductie in de zeventiende eeuw als hoofdthema heeft, met een mooi ensemble van olieverfschetsen van onder meer Rubens en Jacques Jordaens, waar dan een Magnasco tussen hangt. Of de zaal achterin met uitsluitend portretten van de zestiende tot achttiende eeuw. De musea hebben doorgaans depots vol portretten die ze zelden op zaal tonen, omdat rijen gezichten van mensen die men niet kent nu eenmaal snel vervelen, en het klassieke portretbeeld weinig variatie toelaat. De nevenschikking accentueert echter de gelijkenissen en kleine verschillen en verlegt de aandacht van de individuele gezichten naar de werking van het beeldgenre zelf. Het is opmerkelijk hoe de reeks, vertrekkende van het laatmiddeleeuwse donateursportret, en met Pourbus, Tintoretto en Géricault als maatgevers, de ontwikkeling van het statische en autoritaire naar het ironische en elegante, nonchalante portret samenvat, en dan als epiloog en orgelpunt, achtergehouden en geïsoleerd op de laatste wand, nog confronteert met een monumentaal fotografisch portret van Craigie Horsfield. Ook in andere zalen komt hedendaagse kunst tussen. De ruime selectie van werken van Patrick Van Caeckenbergh werkt goed: het 1:1 model van zijn atelier, een monumentale sigarenkist opgesteld te midden van wereldse barok in de halfcirkel, verheerlijkt de wonderlijke passie van het verzamelen, de *ars combinatoria*, en de toverkracht en inspiratie die van dingen en boeken kunnen uitgaan. Zijn Wunderkammer zet de toon voor de wandeling door de buitenboog met de zeventiende-eeuwse Nederlandse en Vlaamse kabinetstukken, vanitas- en pronkstillevens, familieportretten en curiosa, verlucht met enkele kleinere werken van Van Caeckenbergh.

De opstelling van de twintigste-eeuwse kunst is vrijer en de inzet ook groter. De meeste musea maken nog steeds min of meer openlijk de invuloefening waarbij ze werken en/of kunstenaars groeperen volgens medium, nationale school, artistieke ‘beweging’ en beeldgenre, en alles chronologisch ordenen. Het ‘verhaal’ van de opstelling pendelt dan tussen het herinneren aan de algemene schema’s van de kunstgeschiedenis en een wandeling langs individuele werken. De alternatieve museale aanpak die van die kunstgeschiedenis af wil, is de herinrichting van het museum als ‘beleveniscentrum’, waarbij de bezoeker de hele tijd aangesproken of geanimeerd wordt, zodat men aan het bekijken van de werken zelf niet meer toekomt. De nieuwe opstelling in het MSK neemt evenwel de kunst én de bezoeker zeer ernstig, en is – anders dan de zaaltitels die de *hand-out* voor de bezoeker nog suggereren – evenmin encyclopedisch, schools, canoniek. De opstelling groepeert en ordent werken per zaal, maar telkens op verschillende wijze, en elke zaal vertelt daarbij haar eigen verhaal. Sommige zijn gewijd aan een thema of motief, andere aan een artistieke stroming of beweging, een historische gebeurtenis, een genre, of één kunstenaar. Daarbinnen gaat het nooit om het bijeenbrengen van zoveel mogelijk exemplarische of representatieve ‘topwerken’, maar om specifieke kleine constellaties. De verschillende zalen en verhalen raken en kruisen en overlappen elkaar wel, maar ze zijn geen onderdelen of hoofdstukken van één groot geheel. Het museum biedt geen variant van het ‘algemeen overzicht’ dat men overal kan zien, maar vertelt met wat het zelf in huis heeft een aantal sterke kortverhalen. Exemplarisch voor de aanpak is de zaal die, volgens de *hand-out*, ‘Sint-Martens-Latem’ toont. Hier hangen, met twee werken van Albijn Van den Abeele als ouverture, twaalf landschappen van Valerius De Saedeleer uit het legaat De Blieck, dat het MSK in 1916 verworven heeft, tegenover tien koppen van Gustave Van de Woestyne, alle zeer gelijkend qua beeld en formaat. Het samen zien en kunnen vergelijken van dergelijke verbluffende reeksen van beelden laat de bezoeker toe om gericht en analytisch te kijken. Hetzelfde gebeurt in de zaal met werk van Théo Van Rysselberghe, waarin één groot familieportret van Corneille de Vos als tegengewicht en vergelijkingspunt dient, en in de zaal met de Jongelingenfontein en een prachtige reeks kleinsculpturen van George Minne, subtiel geduid door het toevoegen van een kleine vijftiende-eeuwse voorstelling van Madonna en een sculptuur van Sint-Sebastiaan, die de gotische kant van Minne doen uitkomen en doen beseffen hoeveel geheugen beelden meedragen. De zaal met de acht topwerken van Ensor heeft vanzelfsprekend geen bijzonder thema nodig.

Op deze manier volgen en overlappen er nog zalen: voorbeelden van het religieuze reveil rond 1900 (Denis, Rouault, de Christus van Van de Woestyne op de wand in het verlengde van de reeks met zijn boerenkoppen); de ‘expressionisten’ en Vlaamse vertellers uit het interbellum (Tytgat, Brusselmans, Permeke, De Smet…), telkens wand tegen wand geconfronteerd met internationale kunst uit de periode (Kokoschka, Grosz, Kirchner…); de bannelingenkunst van tijdens WOI…

Zicht op de vernieuwde presenstatie van de vaste collectie, Museum voor Schone Kunsten Gent

Zicht op de vernieuwde presenstatie van de vaste collectie met De Fontein der geknielden van George Minne, Museum voor Schone Kunsten Gent

Zicht op zaal II (forum), gewijd aan ‘Kunst op het Gentse Salon (1800-1914)’, met Alfred Roll, Het feest van Silenus, 1871, olieverf op doek; Julien Dillens, Het raadsel, 1875, brons, in de de vernieuwde presenstatie van de vaste collectie, Museum voor Schone Kunsten Gent

Het MSK heeft van de stichting Doeleghem een collectie topwerken van Russische constructivisten in langdurige bruikleen gekregen: Tatlin, Malevich, Rodchenko, El Lissitzky, Gontcharova, Kandinsky… De collectie is visueel zo sterk en homogeen dat die zaal geen verhaal meer nodig heeft. Enkele werken uit dezelfde bruikleen worden, afzonderlijk, onopvallend ingezet in de belendende zalen. Zo maakt Kandinsky de overgang van de Russische schatkamer naar de Belgische constructivisten en geometrisch-abstracte kunstenaars, en daarna naar de zaal met het ‘expressionisme’.

De zaal onmiddellijk links aan de ingang, met onder meer een werk van Magritte, van Delvaux en van Willink, toont niet, zoals de *hand-out* wat misleidend aankondigt, ‘de surrealisten’, maar een groep *irrealistische* of fantastische voorstellingen van de menselijke figuur, zoals men die zeker ook bij de surrealisten vindt, maar evengoed bij Frits Van den Berghe. Op de wand met de slaapwandelende dames en standbeelden van Delvaux, de ‘gekiste’ burgers van Magritte, en de gameachtige versteende reuzen van Willink blijkt een kleine Max Ernst met een vormloze figuur plots een herkenbare *Gestalt*, die helemaal in de rij past. Zijn *Vegetation* wordt een soort smoeltje, de mond herhaalt de schaamdriehoek van Delvaux. De monsters van Willink zijn de pathetische tegenspelers van de dromerige dames van Delvaux, en begroeten hun soortgenoot op het schilderij van Van den Berge schuin daartegenover. En de wand met surrealisten combineert perfect met een reeks werken van Frits Van den Berghe rond het thema van het ‘vallen’, en het monumentaal maskergezicht van Antonio Saura, dat uit het S.M.A.K. is overgekomen. De zaal, exemplarisch voor de globale aanpak van de nieuwe opstelling, zegt niet dat Van den Berge toch ook een beetje surrealistisch is of dat de surrealisten iets expressionistisch hebben, maar relativeert dit soort van etiketten door op een andere manier te kijken, en geheel andere verbanden te leggen. De etiketten en schema’s van de kunstgeschiedenis en de chronologie zijn onvervangbaar zoals de vakken en schappen in een kast, maar ze zijn het verhaal niet.

Bart Verschaffel

→ De vernieuwde vaste collectie is vanaf 21 oktober 2017 toegankelijk in het Museum voor Schone Kunsten, Fernand Scribedreef 1, 9000 Gent (mskgent.be; 09/323.67.00).

Nieuwsberichten

KANAL – Centre Pompidou, een nieuw museum voor Brussel. KANAL: de naam van het toekomstig museum voor moderne en hedendaagse kunst aan het Brusselse kanaal, klinkt al even ongeïnspireerd als de 'visie' die het uitdraagt. Het initiatief, dat in 2020 de deuren zal openen in het iconische Citroëngebouw aan het IJzerplein, voegt een nieuw hoofdstuk toe aan een aanslepende saga over het Brusselse museumbeleid: de controversiële sluiting van de vleugel voor moderne kunst in het KMSKB door museumdirecteur Michel Draguet in 2011, gevolgd door allerhande politieke initiatieven (Guggenheim aan de Heizel, het Vanderborghtgebouw, Museum aan het Kanaal) die, door het versnipperd beleid in België en allerhande praktische bezwaren (de ongeschikte architectuur, het verdwijnen van groene ruimte, het verdringen van lokale bewoners, enzovoort) telkens op niets uitliepen. De aankoop in 2015 door de Brusselse regering van het Citroëngebouw en de plannen om er onder meer een museum voor moderne en hedendaagse kunst onder te brengen, maakte het schrijnende van de situatie nog duidelijker. Van in het begin weigerde de federale regering immers om de KMSKB-collectie over te hevelen naar het Brussels Gewest. Een samenwerking of overeenkomst tussen de twee politieke niveaus had er toe kunnen leiden dat die voorname collectie eindelijk opnieuw permanent zou worden gepresenteerd. En in een ruimer perspectief had dit het begin kunnen zijn van een nieuwe aanpak in het patrimoniumbeheer waar onder meer de verloederde museuminfrastructuur in Brussel dringend behoefte aan heeft.

Voor de invulling van het nieuwe museum heeft het Brussels Gewest vervolgens besloten om met het Centre Pompidou in zee te gaan (daarnaast zouden ook kunstwerken uit privécollecties worden geleend, en zou nieuw werk worden besteld om zo een eigen collectie uit te bouwen; voor het luik architectuur is er een samenwerking opgestart met het Internationaal Centrum voor de Stad, de Architectuur en het Landschap (CIVA Stichting)). In maart 2017 raakte bekend dat het Gewest twintig miljoen euro vrijmaakt om over een periode van tien jaar het label Pompidou te gebruiken, kunst te ontlenen uit de collectie met meer dan 100.000 werken, en beroep te doen op de internationale expertise van het Parijse museum. Een maand later werd een architectuurwedstrijd uitgeschreven waarbij de voorontwerpen van een aantal Belgische en internationale toonaangevende bureaus werden geselecteerd.

Alle politieke retoriek ten spijt dat de Belgische en Europese hoofdstad een museum voor moderne en hedendaagse kunst verdient van internationaal niveau, kiest het Brussels Gewest voor een dependance van een buitenlandse instelling, en (nog) niet voor het oprichten van een eigen autonome instelling. Als argument wordt daarvoor aangevoerd dat het Brussels Gewest niet over de nodige knowhow beschikt om een ambitieuze cultuurpool uit de grond te stampen. Uiteraard zijn er in Brussel, als belangrijke aantrekkingspool voor hedendaagse kunst, wél veel instellingen die kennis en ervaring in huis hebben. Zo presenteerde WIELS onlangs nog een blauwdruk voor het afwezige museum in de Europese hoofdstad. En evengoed hadden de beleidsmakers ervoor kunnen kiezen om een buitenlandse directeur met een internationaal team aan te stellen. Ze hadden ook inhoudelijk reeds het veld kunnen afbakenen waarbinnen een dergelijk museum volgens hen moest opereren. Maar naar de artistieke inzet – wat wil het museum tonen en hoe, welk wetenschappelijk onderzoek zal er gevoerd worden – is het voorlopig gissen.

Deze gang van zaken versterkt de indruk dat KANAL een ander (politiek) doel dient. KANAL behoort immers tot een groter project, namelijk de ontwikkeling van het kanaalgebied onder de noemer *CANAL*. Het is voor de regering van het Brussels Gewest momenteel een van de prioriteiten in de stadsplanning. Er is zelfs door de Maatschappij voor Stedelijke Inrichting (MSI) van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest, die ook de wedstrijd voor de reconversie van het Citroëngebouw uitschreef, een website ontwikkeld om vastgoedinvesteerders gerust te stellen. Aan dit top-downprestigeproject hangt ook een kwalijke geur van politiek nepotisme. Secretaris-generaal van KANAL Jean-François Leconte is kabinetschef van minister Didier Gosuin, projectverantwoordelijke Yves Goldstein is voormalig kabinetschef van minister-president Rudi Vervoort. Deze figuren kunnen inderdaad niet verdacht worden van veel expertise ter zake. Over wat hun visie is, laten ze ook geen twijfel bestaan: 'We willen een liefhebber van moderne kunst uit Miami aanspreken, maar evengoed scholieren uit pakweg Koekelberg, of die nu Sarah, Julien of Mohamed heten. [...] Toeristen brengen geld op, en creëren werkgelegenheid.' Waar Centre Pompidou in de jaren 70 nog vanuit een architecturale en culturele utopie ontwikkeld werd, is het discours van KANAL schamel en plat – voortdurend wordt verwezen naar het museum als toeristische troef, de creatie van tewerkstelling, bezoekersaantallen en participatie, de opwaardering van de 'achtergestelde' buurt en een 'beter' imago voor de hoofdstad. Het is zeer ironisch dat een project als KANAL ingeschoven wordt in het op expansie gerichte beleid van het Centre Pompidou dat intussen wereldwijd filialen uitbouwt, met een sterke focus overigens op de BRIC-landen vanwege hun toenemend economisch belang.

Het nieuwe museum aan het Brusselse kanaal KANAL – Centre Pompidou vindt een onderkomen in het iconische Citroëngebouw, ontworpen door architecten Alexis Dumont en Marcel Van Goethem in 1934

Voor 2018 heeft het Brussels Gewest een miljoen euro vrijgemaakt om het gebouw te openen met een – voorlopig nog ongespecifieerd – aanloopprogramma, ontwikkeld in samenwerking met spelers zoals Flagey, Brigittines, Bozar, Botanique en het Kaaitheater, maar ook om kunstenaars uit het Brusselse opdrachten te geven. Daarnaast zal KANAL alvast een aantal kunstwerken uit de collectie van Pompidou tentoonstellen. De collectiestukken zullen thematisch gelinkt worden aan de verschillende functies van de Citroënruimtes. Zo zal bijvoorbeeld in de kantine *Semiotics of the Kitchen* (1975) van Martha Rosler te zien zijn en in de autowerkplaats een werk waarin Ed Ruscha een dag uit het leven van een autotechnieker laat zien. Ook werk van onder meer Marcel Broodthaers, Cesar, John Chamberlain, Robert Rauschenberg, Gabriel Orozco, Robert Morris, Zanele Muholi, Superstudio zou op gelijkaardige thematische wijze gepresenteerd worden. De snelheid en ondoordachte wijze waarop dit alles tot stand komt (in ruimtes die bovendien nog niet aan museale standaarden voldoen) spoort in dit verkiezingsjaar ongetwijfeld eerder met politieke dan artistieke motieven. De kans om een groot Belgisch museum voor hedendaagse en moderne kunst met internationale uitstraling op te richten, lijkt hoe dan ook alweer verkeken. **Laura Herman en Isabel Van Bos**

Universiteit Gent opent paviljoen Charles Vandenhove. Aan de voet van de Boekentoren van Henry Van de Velde in Gent is een paviljoen gebouwd naar een ontwerp van de Luikse architect Charles Vandenhove (°1928) voor onderzoeks- en onderwijsactiviteiten op het gebied van architectuur en beeldende kunst. Op de benedenverdieping is een auditorium/promotiezaal voorzien, op de tussenverdieping zijn er ateliers/ontwerpruimtes voor onderzoek rond tentoonstellen. Op de tweede verdieping bevindt zich een tentoonstellingszaal met daklicht. Vandenhove heeft samen met zijn vrouw Jeanne over de jaren heen een belangwekkende kunstcollectie aangelegd. Om en bij de 180 werken heeft het echtpaar geschonken aan de Universiteit Gent, met de bedoeling de verzameling een publieke betekenis te geven. Het paviljoen wordt op 15 februari officieel geopend, de eerste tentoonstellingen lopen vanaf de week nadien.

Art Rotterdam. Van 8 tot 11 februari heeft de 19e editie van Art Rotterdam plaats in de Van Nellefabriek. In de 'Main Section' tonen 75 internationale galeries werk van opkomende en reeds gevestigde kunstenaars. De overige secties worden vormgegeven door een jonge of gerenommeerde curator. De performances en installaties van 'Intersections' worden gepresenteerd in een nieuw gedeelte van de beurs, waar tevens de nieuwe sectie 'Commonities' te vinden is. Art Rotterdam is tegelijk de spil van de Art Rotterdam Week, met een gratis pendelbus die de bezoeker naar de verschillende plekken in de stad brengt. De beurs vormt daarnaast helaas ook de aanleiding om de ongelukkige gewoonte die het weekblad Elsevier tot 2012 heeft volgehouden herop te nemen: het samenstellen van een lijst van de belangrijkste Nederlandse kunstenaars. Manuela Klerkx en Oscar van Gelderen stelden samen met kunstcriticus Hans den Hartog Jager een actuele top 50 samen die op 8 februari wordt gepresenteerd. (artrotterdam.com en artrotterdamweek.com)

Prijs Bernd Lohaus toegekend aan Marc Rossignol. Op 25 november werd de zesde editie van de Prijs Bernd Lohaus uitgereikt aan Marc Rossignol (Namen, 1954) voor zijn oeuvre. In zijn zeer uiteenlopende werk komen onder meer de kwesties van 'verschil' en 'uniekheid' steeds weer aan bod. (avenudejette.blogspot.com/2017)

Marc Rossignol

Untitled, 1990, courtesy Galerie Annie Gentils

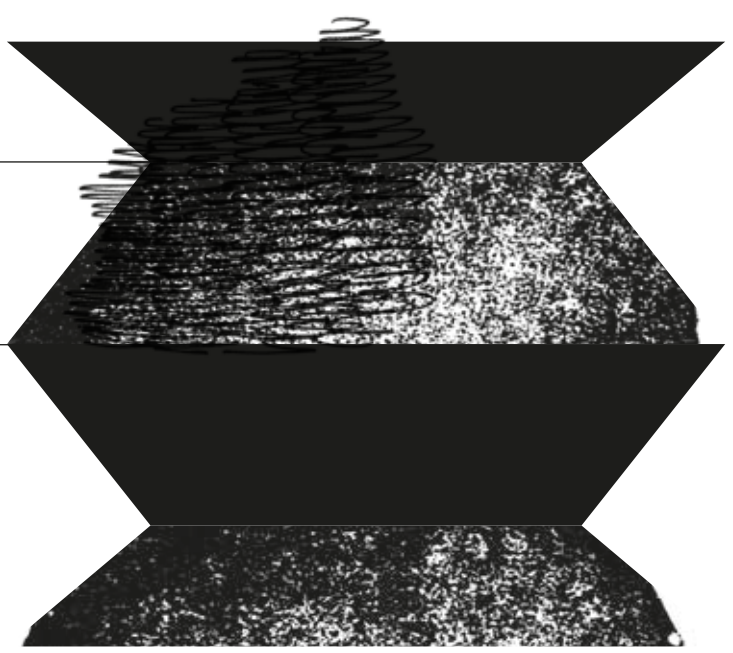
Lezingen

Herbert Foundation: Conversation: Konrad Fischer and Internationalism / 1967-1973. Op zo 21 januari, van 14 tot 17u, spreken Kasper König, Benjamin H. D. Buchloh en Lynda Morris over de Duitse kunsthandelaar Konrad Fischer (1939-1996), die met zijn ruimte voor

Extended Matter 1
Wouter Venema

P/////AKTPOOL
Emiel Zeno - Part 1/3

14. Jan - 11. Feb 2018



zeeburgerpad 53, 1019 AB amsterdam www.pakt.nu

Extended Matter 2
Rein Dufait

P/////AKTPOOL
Emiel Zeno - Part 2/3

4. Mar – 1. Apr 2018
Opening 3. Mar

P////AKT

hedendaagse kunst in Düsseldorf kunstenaars vertegenwoordigde als Carl Andre, Sol LeWitt, Jan Dibbets, Bruce Nauman en On Kawara. Herbert Foundation, Raas van Gaverestraat 108, Gent. Toegang € 14, reserveren via reservation@herbertfoundation. (herbertfoundation.org)

S.M.A.K.: Benjamin H.D. Buchloh over het werk van Gerhard Richter. In het kader van de tentoonstelling *Gerhard Richter | Over Schilderen* spreekt op 23 januari om 20u Benjamin H.D. Buchloh over het werk van Richter, en met name over de experimenten met glas en spiegels en hun relatie met het schilderij. Auditorium S.M.A.K., Citadelpark, Gent. (smak.be)

Artist Talks M HKA. In de reeks kunstenaarsgesprekken van M HKA in samenwerking met Antwerpse galerieën is op do 25 januari fotografe Elke Andreas Boon, en op do 22 februari Willem Ludwig Lutgens te gast. Auditorium M HKA, Leuvenstraat 32, Antwerpen. (muhka.be)

COMNUTIES – Symposium door Argos en ISELP. In het verlengde van de tentoonstelling die in de herfst van 2017 gezamenlijk werd georganiseerd door Argos en ISELP, organiseren deze twee Brusselse instellingen van do 25 januari tot zo 29 januari een symposium met kunstenaars, onderzoekers, wetenschappers en curatoren. Net als op de tentoonstelling wordt het collectieve onderzocht aan de hand van vier principes of sferen: de stad, het maatschappelijke lichaam, de politieke structuur en het milieu. Toegang per dag € 6. (iselp.be)

Het Nieuwe Instituut – lezingen. In het kader van de tentoonstelling *Finders Keepers* spreekt Iza van Riemsdijk op do 25 januari om 19u over haar collectie vliegenmeppers. Op do 8 februari om 19u30 is een gesprek gepland tussen architect en designcriticus Sam Jacob en architect-verzamelaar Louise Harpman over onze obsessieve en ongemakkelijke relatie met objecten en nieuwe mogelijkheden voor design. Gespreksleider is kunstenaar Hanna Mattes. Het Nieuwe Instituut, Museumpark 25, Rotterdam. (hetnieuweinstituut.nl)

De Pont: lezing archief Rosemarie Trockel. Door een schenking van de Kunstverein Schwerte is De Pont in het bezit gekomen van bijzonder archiefmateriaal van Rosemarie Trockel. Het archief bevat niet alleen een grote hoeveelheid knipsels, maar ook edities, foto's en tekeningen die een beeld geven van haar artistieke ontwikkeling. Op do 25 januari om 17u15 wordt de schenking in een lezing toegelicht. De Pont, Wilhelminapark 1, Tilburg. (depont.nl)

BRAFA Art Talks. De kunstbeurs BRAFA loopt van za 27 januari tot zo 4 februari in Tour & Taxis in Brussel. Op za 27 januari spreekt Roger-Piere Turine (kunstcriticus bij *La Libre Belgique*) over Angela Rosengart en de collectie moderne kunst die ze samen met haar vader heeft opgebouwd. Op zo 28 januari spreekt Dominique Szymusiak (curator van het Matisse Museum in Cateau-Cambrésis) over de invloed van noordelijke schilders als Memling, Van Eyck, Rembrandt en Rubens op Matisse. Op ma 29 januari een discussie over de excessen, schandalen en succesverhalen in de hedendaagse kunst, geleid door Amid Faljaoui (directeur van *Trends-Tendances*). Op di 31 januari spreekt Anne Adriaens-Pannier (artistiek directeur van Het Spilliaert Huis in Oostende) over Léon Spilliaert en zijn literaire interesse. Op zo 4 februari spreekt Michel Draguet (directeur van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten) over de invloed van Magritte op andere kunstenaars. Telkens om 16u. (brafa.art)

Art Rotterdam – lezingen. Op do 8 februari om 11u spreekt Sjarel Ex over het verzamelbeleid van Museum Boijmans Van Beuningen (toegang € 30 inclusief entreekaart), om 13u gaat kunsthistoricus en curator Hans Ulrich Obrist in gesprek met kunstenaar en componist Ari Benjamin Meyers over *Kunsthalle for Music* in Witte de With (toegang gratis). Reserveren via vip@artrotterdam.nl. (artrotterdam.com)

Artist's Books & Cinema. Symposium LUCA School of Arts in CAMPO. Op vr 9 februari, van 9u30 tot 17u, organiseert LUCA School of Arts een symposium over het gebruik van filmische montage- en verhaalstrategieën in kunstenaarsboeken, in het kader van het onderzoeksproject *Bioscopic Books. Artist's Books As Seen Through the Cinema Eye*. Met lezingen van Tine Guns, Daria Tuminas, Filiep Tacq, Tamara Berghmans en Steven Jacobs. CAMPO nieuwpoort, Nieuwpoort 31-35, 9000 Gent. (www.luca-arts.be)

West Den Haag: 24 hours with Gary Hill. Als aanzet van zijn tentoonstelling bij West, gaat Gary Hill (1951, Santa Monica, VS) van vr 9 februari 20u tot za 10 februari 20u in gesprek met twaalf professionals uit de internationale kunstwereld: Alex Adriaansens, Catherine David, Hans Den Hartog Jager, Lars Henrik Gass, Krist Gruijthuijsen, Gerard Hadders, Jacinto Lageira, Gert Hoogeveen, Philip Peters, Sandra Smets, Mickey Yang en Benjamin Weil. De bezoeker kan gedurende 24 uur in- en uitlopen, maar het aantal bezoekers tegelijkertijd is beperkt tot 35. Het evenement vindt plaat in Arminius, Museumpark 3, 3015 CB Rotterdam. Toegang gratis. (westdenhaag.nl)

Unfinished Systems of Non—Knowledge PART 2: On Wandering. De Appel en de Universiteit van Amsterdam presenteren in het kader van het onderzoeksproject *Unfinished Systems of Non—Knowledge PART 2: On Wandering* op vr 9 en za 10 februari een tweedaags publiek evenement dat bestaat uit lezingen, presentaties, performances en seminaries. Het project handelt over de subversieve en politieke kracht van het zwerven als een alternatief kennissysteem. Uiteenlopende historische en geografische contexten komen aan bod, vanuit het perspectief van de (kunst) geschiedenis, de artistieke praktijk, het organiseren van tentoonstellingen, wetenschappelijke experimenten, de cartografie en het vertellen van verhalen. Het programma vindt plaats op twee historische locaties in het centrum van Amsterdam: De Waag en Het Trippenhuis. (unfinished-systems-of-nonknowledge.org)

JAP-lezingen in BOZAR. In de reeks *Clés pour le XXIème siècle* op za 24 februari om 10u30 *De quelques typologies contemporaines du livre d'artiste: libre lecture* door kunsthistorica Cathérine Mayeur. BOZAR, Ravensteinstraat 23, Brussel. (jap.be)

West Den Haag: Gustav Metzger: The Conscience of the Art World. Op vr 26 februari organiseert West Den Haag in het kader van de tentoonstelling *Gustav Metzger – Ethics into Aesthetics* een dagvullend symposium over de activistische kunstenaar. Sprekers zijn onder meer curator Judit Bodor, kunstenaar Ivor Davies, kunstenaar en curator Andrea Gregson, auteur en kunstenaar Stewart Home, kunsthistorica Eva Scharrer. Het symposium vindt plaats in Het Nutshuis, Riviervismarkt 5, 2513 AM Den Haag. (west denhaag.nl)

Beeldende kunst

Gerhard Richter. Over Schilderen. Het S.M.A.K. pakt uit met Gerhard Richters eerste Belgische solotentoonstelling sinds 1976. Waar de tentoonstelling *Over Schilderen* eerder dit jaar in het Kunstmuseum Bonn inzoomde op het vroegere werk tot 1973, breidt curator Martin Germann hier de selectie uit tot de rest van Richters oeuvre, nieuwe werken uit 2017 inclusief. *Over Schilderen* is niet zozeer een overzichtstentoonstelling, maar tracht op diachrone wijze te onthullen welke principes in Richters oeuvre aanwezig zijn, en in welke mate de relatie tussen dat wat men de 'realiteit' noemt en het geschilderde beeld onder spanning komt te staan.

De tentoonstelling opent met een reeks van werken uit Richters beginperiode, waarin de eerste stappen worden gezet in de tussenzone van figuratieve en abstracte realiteiten. Deze eerste werken gaan in op de spanning tussen het beeld als een realiteit die afbeeldt en het beeld als een materiële en zelfstandige realiteit. Wat opvalt is de focus op een specifiek motief in Richters werk uit de jaren 60: de overgangszone. In de eerste zaal vormen telkens opnieuw het gordijn, het venster, de gang, de buis en het rooster, de motieven bij uitstek om te reflecteren over het onthullen en verhullen van een beeld. Zo toont *Gordijn IV* (1965) Richters emblematisch schipperen tussen enerzijds het afbeelden van datgene wat verhult, namelijk het gordijn, en anderzijds de abstracte, afgesloten realiteit van het gordijn dat met een afwisseling van lichte en donkere stroken op het doek tot stand wordt gebracht. *Over Schilderen* geeft in deze ruimte ook een inkijk in de relatie die de jonge Richter aanging met zowel pop art in *Keukenstoel* (1965), als met het minimalisme in *Twee tinten grijs naast elkaar* (1966) en de conceptuele kunst in *Lijst van werken* (1969); het geeft de zoektocht weer van een jonge schilder die zich verhoudt tot zijn Amerikaanse pendanten. Populairder, fotorealistisch werk uit diezelfde periode, zoals *Ema (Akt auf diner Treppe)* uit 1966, is afwezig in deze eerste ruimte van de tentoonstelling. Die lacune is eerder verfrissend omdat het Richter niet door het spectrum van zijn eigen iconen jaagt, om het los van die werken 'over schilderen' te kunnen hebben.

De tweede ruimte, een transitie tussen werk uit de jaren 60 en zijn recentste werk, is meer eclectisch van aard, en gaat in op erg verschillende vorm- en maakprincipes. Zo ziet men in *1025 Kleuren* (1974), een werk dat teruggaat op zijn eerste kleurenstudie in de eerste zaal (*Kleurenkaart*, (1966)), een groot raster waarin 1025 kleuren op haast mathematische wijze worden gerangschikt. In deze afwijzing van het figuratieve wordt er plaats gemaakt voor een Cageiaanse afstandelijkheid, en wordt het kunstenaarsgenie ondermijnd. Daarnaast hangt *Grijs* (1973), haast een antipode van *1025 Kleuren*, in die zin dat in deze grijze massa (de totale afwezigheid van kleur), de duidelijk, grove toets van de kunstenaar het enige is wat zichtbaar blijft. In deze ruimte sluipt ook een politieke ondertoon binnen, op twee manieren die opnieuw sterk met elkaar contrasteren. *Deken* (1988) vertoont de extreme defiguratie van de iconische foto van Gudrun Ensslins cel en haar opgehangen lichaam. De afbeelding van een van de kopstukken van de Duitse terreurgroep Rote Armee Fraktion uit de jaren 70, wordt hier door het letterlijk wegschrapen van het beeld ontdaan van haar oorspronkelijke mediatieke waarde. Wat ooit een forensisch beeld was, wordt omgevormd tot een sluier, een uitgestreken massa van grijstinten die de toegekende waarachtigheid van het originele beeld ontkracht. Daarnaast dan weer *Bezet Huis* (1989), een fotorealistisch uitzicht vanuit Richters studio te Keulen. Wie is hier de bezetter? De krakers in het pand aan de overkant, of de kunstenaar in zijn studio die de wereld vanuit die plek aanschouwt? Het werk blijft politiek ambigu, impliceert geen stellingname, maar vormt 'gewoon' een beeld; een vlak dat geen diepgang bevat.

De laatste, monumentale, ruimte bevat werk uit de afgelopen vijftien jaar van Richters carrière. We zien drie elementen uit de reeks *Silicaat* (2003), gebaseerd op een afbeelding van nanomicroscopisch onderzoek naar kleuren op vlindervleugels. Richter speelt met de schijnbare objectiviteit van wetenschappelijke, digitale beeldvorming, en vervaagt en verwijdert het 'neutrale', 'objectieve' en daarom ook het 'centrale' perspectief. Dit spel met digitale visualisatie wordt extreem doorgevoerd in *Strip* (2013/2016), een reusachtige digitale print van twee bij tien meter. Richter creëerde dit beeld door twee verticale stroken te selecteren uit een foto van een vroeger werk, *Abstract Beeld* (1990), en ze aan elkaar te spiegelen tot hij 4096 stroken bekwam. Deze beeldbestanden werden opnieuw uitgesneden en digitaal gehercombineerd tot deze nieuwe compositie tot stand kwam. Hier tast Richter opnieuw de grens van het beeld af door het digitaal om te zetten en het te indexeren.

In deze ruimte, die inspeelt op vragen rond digitale cultuur en posthumane condities en hoe schilderkunst daarmee om kan gaan, is het niet helemaal duidelijk hoe de nieuwe schilderijen – acht versies van *Abstract schilderij* (2017) – deze denkpiste uitbreiden. Richter voegde deze schilderijen drie weken voor de opening aan de tentoonstelling toe en ontkracht daarmee op haast recalcitrante wijze de dominante beeldlogica van deze ruimte.

Het zijn de werken uit glas, her en der opgesteld, die de tentoonstelling maken. *4 Ruiten* (1967/2015), in de eerste ruimte, bestaat uit een minimale, rechtlijnige architectuur

IKOB
Museum für Zeitgenössische Kunst
/Musée d'Art Contemporain
/Museum of Contemporary Art

17.01. – 04.03. 2018:
ANDRÉ BUTZER

Rotenberg 12b, 4700 Eupen, België www.ikob.be

DG FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES Province de Liège

Call for applications for PhDArts,
PhD programme in visual art and design. Research in and through artistic practice. After being admitted, visual artists and designers can participate in this programme. The programme consists of seminars, presentations and colloquia. PhD students will be supervised by artists and expert academic supervisors. Deadlines for application 1 April 2018 and 1 October 2018.

research: scientific or scholarly inquiry, esp study or experiment aimed at the discovery, interpretation, reinterpretation or application of (new) facts or theories

research: scholarly experiment aimed at the new

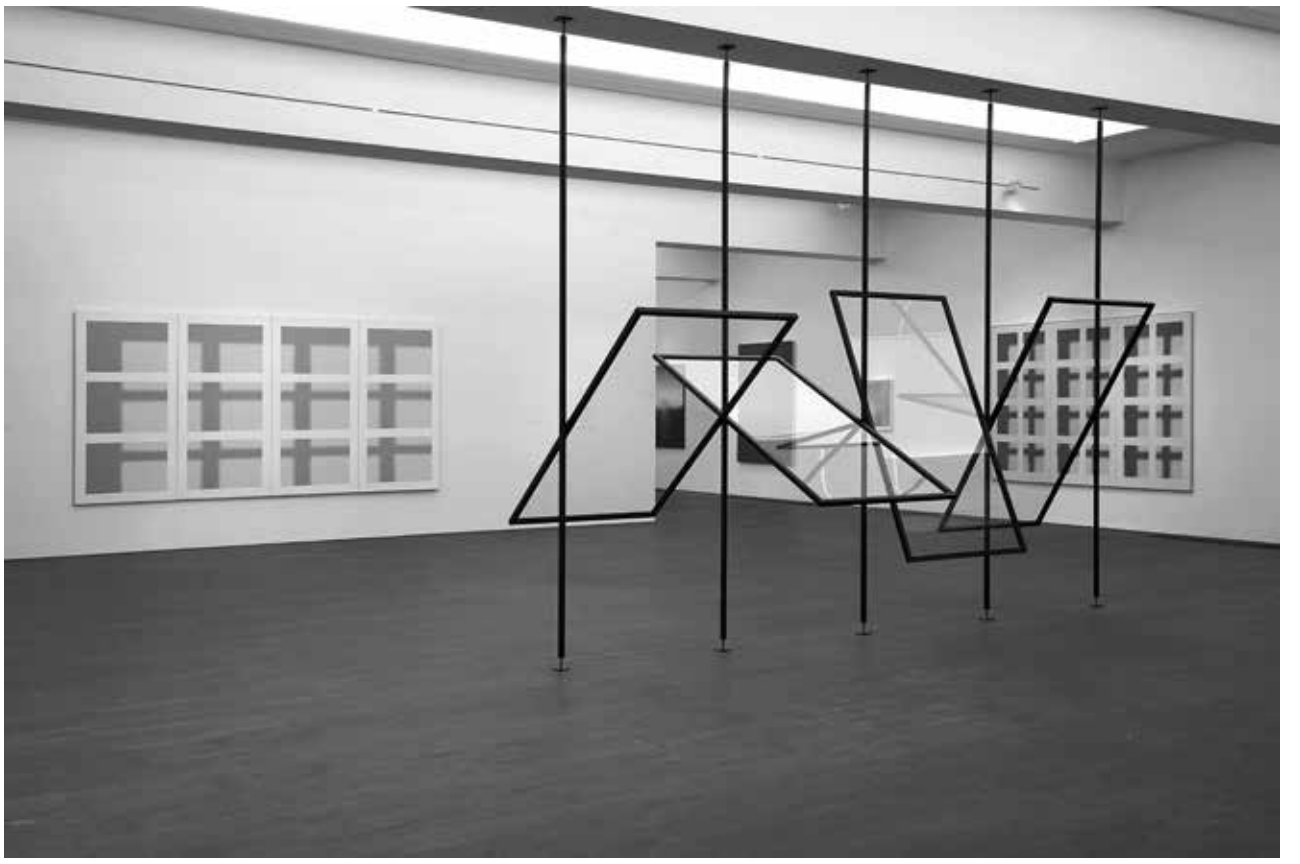
scientific inquiry, reinterpretation of theories

study discover interpretation, application facts

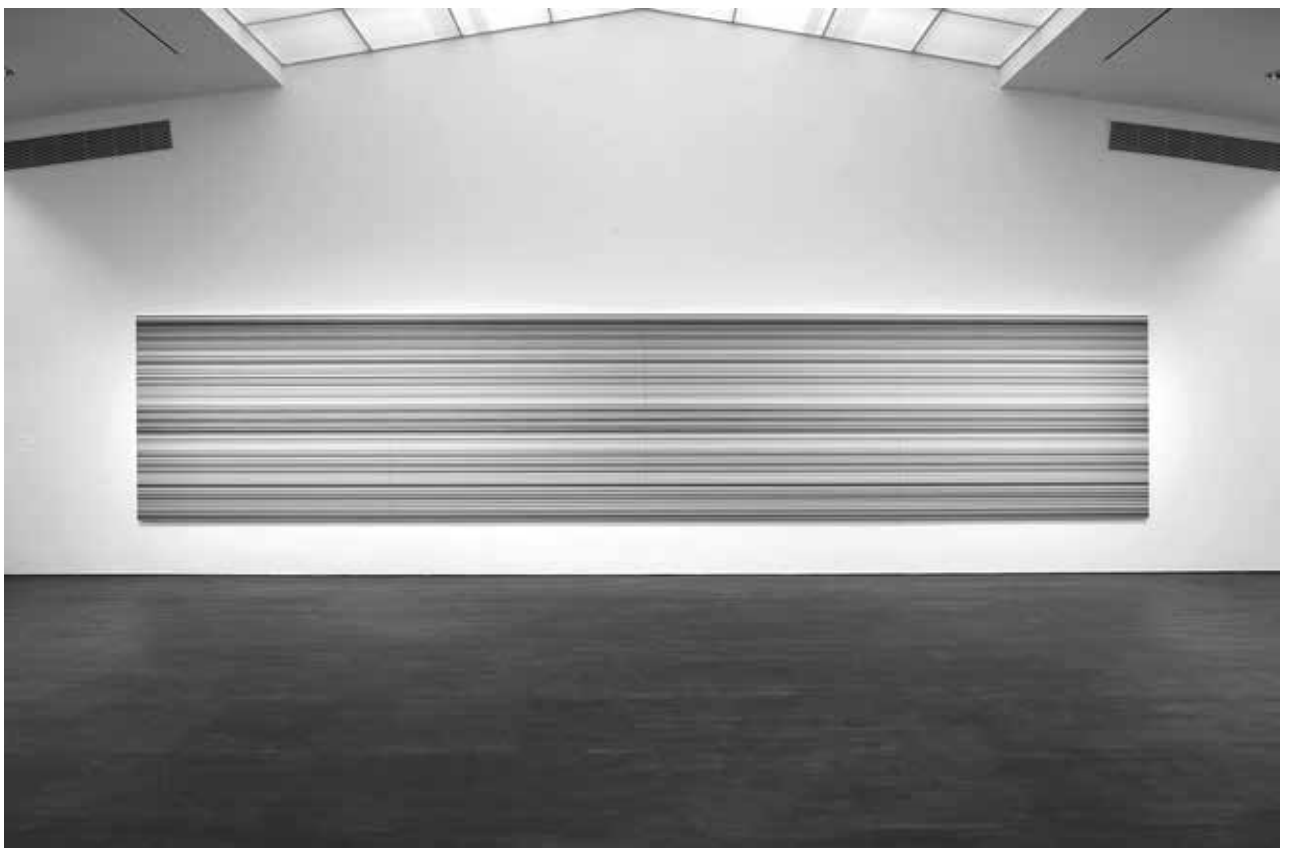
esp or y, or ( ) or

PhDArts, international doctorate programme in art and design, is a collaboration between Leiden University Academy of Creative and Performing Arts and the Royal Academy of Art (KABK) in The Hague. www.phdarts.eu

Joost Grootens, 2017



Zicht op 'Gerhard Richter | Over Schilderen', S.M.A.K., Gent
4 Glasscheiben, 4 Ruiten, 1967, ca. 375 x 500 cm, glas en ijzer, courtesy Herbert Foundation en Gerhard Richter. Foto: Dirk Pauwels



Zicht op 'Gerhard Richter | Over Schilderen', S.M.A.K., Gent
Strip, 2013/2016, Digitale print op papier tussen alu-dibond en perspex (Diasec), 200 x 1000 cm, privé-collectie. Foto: Dirk Pauwels

van vier glasplaten die in verschillende hoeken uit hun metalen frame hangen. Dit werk problematiseert de scheiding tussen 'voor en achter', doet de toeschouwer de onmogelijkheid van een centraal perspectief ervaren, reflecteert de ruimte, en biedt op grond van al die elementen een reflectie over ruimte in het algemeen. Bij *Spiegel* (1986), in de tweede ruimte, vormt de vlakke weerspiegeling van de bezoeker de kern. Waar *4 Ruiten* eerder speelt met de architectonische dimensie van beeldvorming, spiegelt Richter hier de schijnbaar coherente figuur van de waarnemer. Te midden van de laatste ruimte staat *7 Ruiten (Kaartenhuis)* (2013), een constructie van zeven glazen vlakken die geschraagd tegen elkaar leunen. De bezoeker kan om het werk heen lopen, waarbij zijn of haar reflectie wordt weerspiegeld en opnieuw gespiegeld tot een oneindige constellatie van beelden, die bij elke beweging, geherconfigureerd wordt. Hetzelfde gebeurt met de werken die aan de muren opgehangen zijn. De glazen constructie produceert als het ware elkaar overlappende beelden van Richters werk en de toeschouwer. Deze beeldmachine stelt op indringende wijze de vraag naar wat beeldvorming vandaag betekent. Het beeld is nu niet meer gefixeerd, maar beweeglijk en komt tot stand in een eindeloze diffractie. Het produceert illusie, onderbreking en irritatie. In een tijd waarin zelfrepresentatie een centrale rol in onze samenleving heeft ingenomen, getuigt dit werk van een hedendaagsheid zonder weerga. Het toont dat onze zelfrepresentatie gespleten en vervormd is, wat spoort met Richters terugkerende wantrouwen ten opzichte van het beeld. **Tom Engels**

→ *Gerhard Richter. Over Schilderen,* tot 18 februari te zien in het Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (S.M.A.K.), Citadelpark, Gent (09/221.07.13; www.smak.be).

Gustav Metzger: Ethics into Aesthetics. In 1959 publiceerde Gustav Metzger zijn manifest *Auto-Destructive Art*. In die vroege jaren van zijn kunstenaarschap was zijn focus vooral politiek. Als kind uit een Pools-Joodse familie die vrijwel geheel vermoord werd gedurende de Holocaust, zette hij zich in voor ontwapening, en protesteerde hij tegen de Koude Oorlog. Samen met onder anderen Bertrand Russell richtte hij in 1958 het pacifistische Committee of 100 op, en was hij betrokken bij de Campaign for Nuclear Disarmament (CND). Vrij snel na de publicatie van zijn manifest verschoof zijn aandacht naar het milieu waarmee hij tot aan zijn dood bezig zou blijven. Hij was daarmee een pionier – Greenpeace moest nog worden opgericht, de Club van Rome had haar verontrustende rapport over mondiale roofbouw op de natuurlijke omgeving nog niet geschreven.

Met zijn werk en het daarmee onlosmakelijk verbonden activisme heeft Metzger decennialang grote invloed gehad, vooral in Groot-Brittannië. En omdat de milieuproblematiek alleen maar urgenter is geworden, is Metzgers werk nog steeds relevant. Wat vooral aanspreekt is Metzgers '*can do*-mentaliteit' en zijn geloof in de kracht van kunst. 'Kunst kan niet alleen verandering brengen', stelde hij, 'Kunst moet verandering brengen.'

West in Den Haag brengt een eerbetoon aan de op 1 maart 2017 overleden grondlegger van de autodestructieve kunst. Hij werd negentig jaar. De tweedelige tentoonstelling is de eerste postume presentatie van Metzgers werk en een van de grootste sinds het overzicht dat de Serpentine Gallery organiseerde in 2009. *Ethics into Aesthetics* maakt overigens deel uit van het tentoonstellingsdrieluik waarmee West op de retrospectieve toer gaat. Eerder kwam Marshall McLuhan (1911-1980) al aan bod en vanaf februari 2018 staat Gary Hill op het programma.

De presentatie in de tijdelijke, maar statige West-dependance aan het Lange Voorhout laat goed zien waarom Metzgers werk zo visionair was en is. Het is ontiegelijk direct zonder plat te worden. Een goed voorbeeld is *Mobbile* (1970), dat bestaat uit een kamerplant geplaatst in een perspex box op het dak van een auto. Als de auto rijdt worden de uitlaatgassen via een slang de doos ingepompt, waardoor de vensterbankflora vroegtijdig bruin wordt en sterft. De anders langzame vergiftiging van planten door luchtverontreiniging wordt hier onmiddellijk duidelijk. Metzger bedacht twee jaar later voor Documenta nog een werk met auto's die met hun uitlaten aan elkaar verbonden zouden worden. Hij zou de auto's stationair laten draaien totdat een explosie zou volgen, maar dit project werd niet gerealiseerd. De maquette met speelgoedauto's ziet er een beetje knullig uit.

Andere werken laten zich veel beter reproduceren. Zoals *Mass Media: Today and Yesterday* (1972), een installatie waarin Metzgers voorliefde voor publieksparticipatie naar voren komt. In het midden van de zaal ligt een enorme berg kranten. Bezoekers mogen plaatjes, artikelen en koppen uitknippen en ordenen naar thema's die door Metzger zijn bepaald. Onder het kopje 'The way we live now' zijn knipsels geplaatst over een burenruzie in Wormerveer, Libische slavenhandel en belastingontduiking. Met zijn simpele uitnodiging tot begrijpend lezen laat Metzger ons anders kijken naar het nieuwsaanbod en onze consumptie ervan. Ook dit onderwerp is sinds de eerste keer dat hij het werk uitvoerde alleen maar belangrijker geworden, zeker nu termen als 'fake news' en 'filter bubble' gemeengoed zijn geworden.

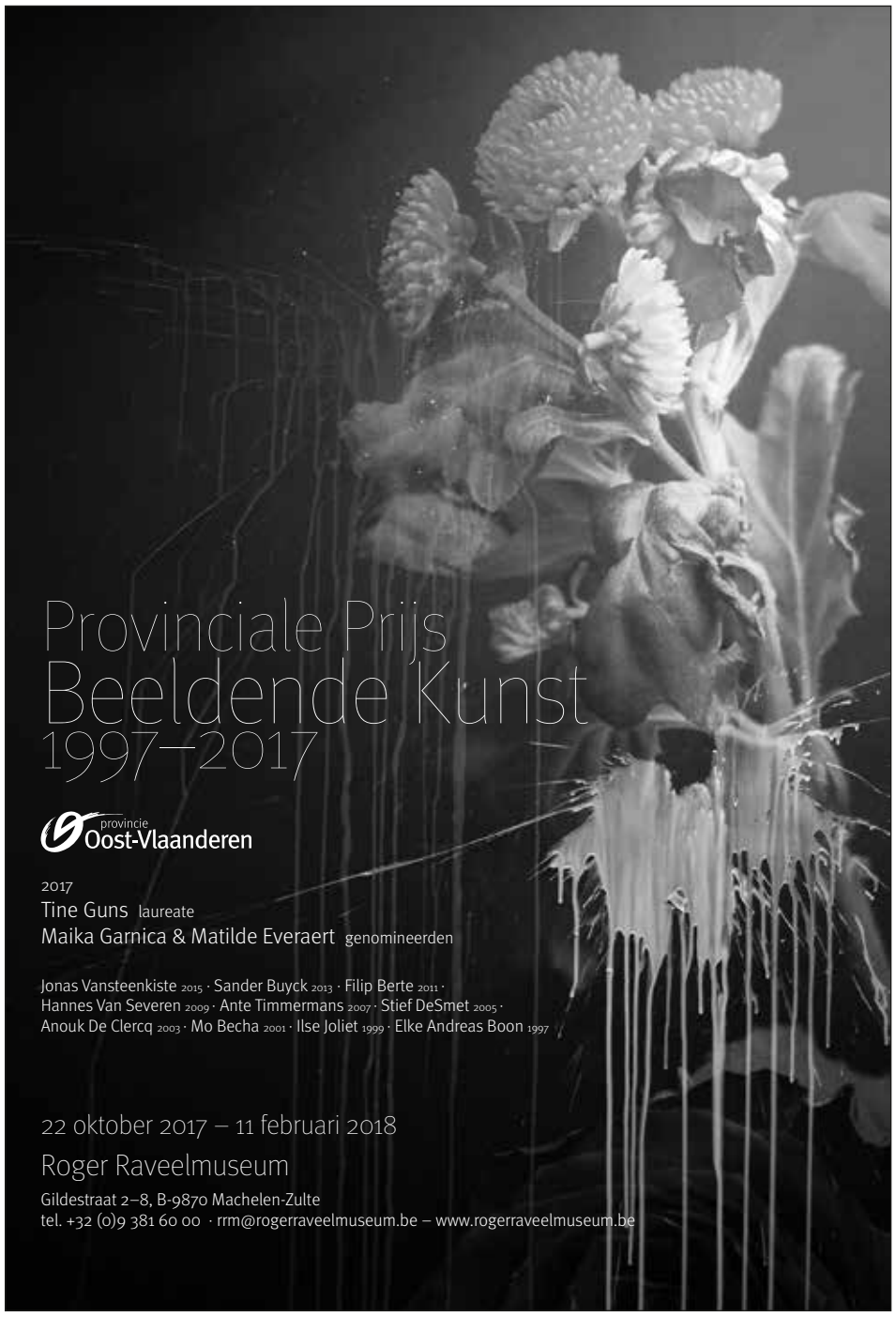
In een van de achterzalen is Metzgers vroege schilderwerk te zien. Op de academie was hij sterk beïnvloed door de Engelse schilder David Bomberg, een vernieuwer tijdens het interbellum, maar daarna een stuk traditioneler. Eenmaal op eigen benen ging Metzger al snel op zoek naar de grenzen van de schilderkunst, onder andere door met paletmessen te smeren en door te snijden in metalen platen. Op een gegeven moment stopte hij er helemaal mee. Wel maakte hij nog 'acid nylon paintings', door zuur weggevreten doeken die passen in zijn filosofie van een autodestructieve kunst.

Naast zelfvernietigende kunst maakte Metzger ook zogenaamde 'auto-creative art' en die is te zien in de ruimte aan het Groenewegje. Destructie maakt ruimte voor schepping, besefte Metzger zo'n tien jaar na het publiceren van zijn manifest. De werken die dat opleverde zijn net zo minimalistisch als hun auto-destructieve pendant, maar hebben een speelsheid die doet denken aan Fluxus. De druppel die met intervallen op een gloeiende plaat valt en daar sissend overheen glijdt, had zo uit de koker van Wim T. Schippers kunnen komen. De vloeibare kristallen uit *Earth from Space* (1965) paste Metzger later toe in grootschalige projecties die werden gebruikt door rockbands als The Who, waarvan gitarist Pete Townshend nog bij hem gestudeerd had.

Die scheppende houding leverde echter kunstobjecten op die belandden op de kunstmarkt, een door Metzger verfoeide uitwas van het kapitalisme. Hij verzette zich ertegen door in 1977 een kunststaking uit te roepen die drie jaar zou moeten duren en verlammend zou moeten werken voor de kunsthandel. Dat idee heeft hij later weer laten varen. En gelukkig maar, want Metzger maakte in zijn laatste jaren nog een paar geslaagde werken. Hij hernam *Dancing Tubes* (1968/2014), twee luchtpijpen die door geperste lucht een dansje maken boven een bak water en daar toevallige patronen in blazen. En hij maakte *Light Drawings* (2014), waarbij hij het schijnsel van vezeloptische kabels vastlegde die door

Zicht op 'Gustav Metzger: Ethics into Aesthetics', West Den Haag.
In Memoriam, 2005, kartonnen dozen, wisselende afmetingen. Foto: Jhoeko

Gustav Metzger
Mobbile, 1970/2017, transparante perspex box, plant, privé-collectie.
Foto: Jhoeko



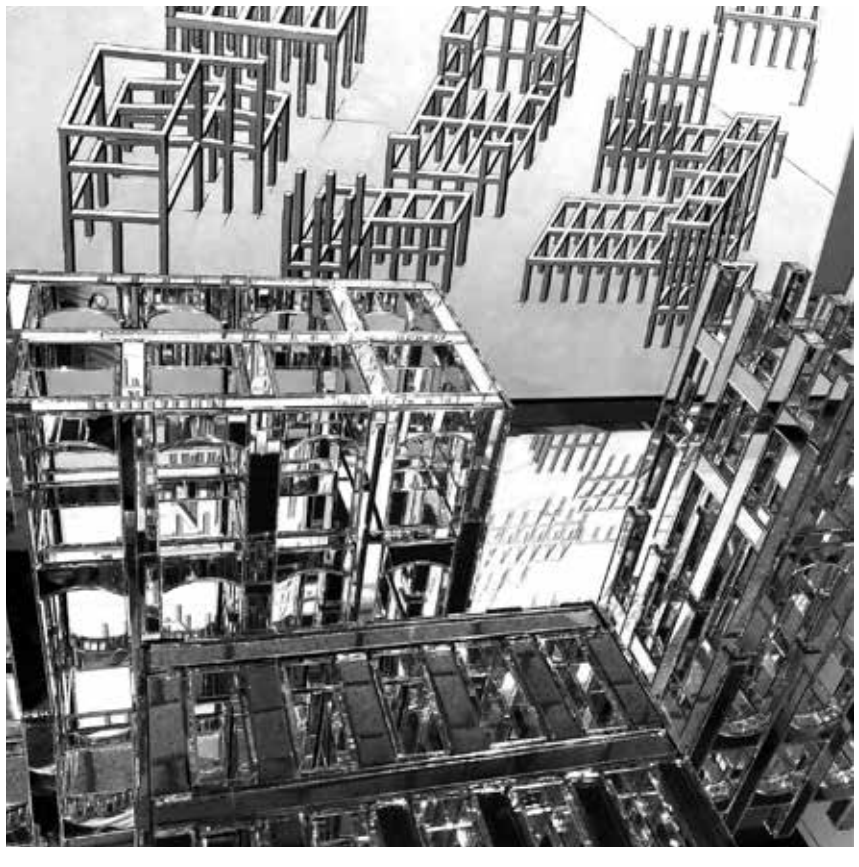
WILLIAM LUDWIG LUTGENS

kunstINgang #10
16 januari tot 30 maart
Cultuurcentrum Merksem
Nieuwdreef 135, 2170 Merksem

www.ccmerksem.be
03 641 62 10

Hart

galerie **TRANSIT**



Parallel Universum
Karel Breugelmans
25.02 > 25.03.2018

Zandpoortvest 10 - BE 2800 Mechelen T +32 15 336 336 M +32 478 811 441
art@transit.be - www.transit.be
open: vrijdag, zaterdag en zondag van 14 tot 18 uur

ventilatoren in beweging zijn gezet. Die frisse, levendige werken tonen aan dat activisme en engagement best gepaard kunnen gaan met een beetje gevoel voor poëzie en humor. **Edo Dijksterhuis**

→ *Gustav Metzger: Ethics into Aesthetics*, tot 4 februari in West, Groenewegje 136, 2515 LR Den Haag (070/392.53.59; westdenhaag.nl).

Rasheed Araeen. Van Abbemuseum. *Rasheed Araeen: een retrospectief* is de eerste volledige overzichtstentoonstelling in de zestigjarige carrière van de Brits-Pakistaanse kunstenaar, schrijver en curator Rasheed Araeen. Hoewel zijn werk lange tijd niet door de Britse mainstream werd erkend, leverde Araeen met zijn minimalistische sculpturen een significante bijdrage aan het modernisme in de Britse context. Zijn werk was in de afgelopen tien jaar in meerdere (solo)tentoonstellingen te zien, zowel in Groot-Brittannië als daarbuiten. Het overzicht in het Van Abbemuseum is ingedeeld in vijf hoofdstukken. Ieder hoofdstuk beslaat één tot twee decennia van Araeens oeuvre, en toont de evolutie van zijn artistiek parcours. Zo zien we bijvoorbeeld goed hoe Araeens visuele strategie vanaf de jaren 70 steeds meer samenhangt met zijn anti-imperialistische en antiracistische politieke oriëntatie.

In de jaren 50 begon Araeen als autodidact in Karachi, de toenmalige hoofdstad van Pakistan, te experimenteren met vloeiende, verticale lijnen en geometrische en abstracte vormen. Het eerste hoofdstuk van de overzichtstentoonstelling, simpelweg *Het Begin* getiteld, introduceert Araeens verkenning van zowel de schilder-, teken- als de beeldhouwkunst, aan de hand van portretten, havenlandschappen, en abstracte schilderijen en tekeningen. Op de minimalistische vormexperimenten die hij in zijn geboorteplaats maakte, volgen de inmiddels bekende minimalistische sculpturen die hij vanaf 1964 in Londen maakte tot aan het begin van de jaren 70, te zien in het tweede hoofdstuk *Geometrie en Symmetrie*, verspreid over drie zalen.

In Londen maakte Araeen kennis met de abstracte sculpturen van de Britse beeldhouwer Anthony Caro, wiens werk hem erg inspireerde. In deze periode kende Araeens werk een omslagpunt: hij maakte zijn monochrome kubusvormige houten structuren, met als uitgangspunt diagonale lijnen en symmetrische verhoudingen. Anders dan Anthony Caro en zijn tijdgenoten, werkte Araeen vanuit een sociale en politieke overtuiging, waarbij hij het idee van gelijkheid en emancipatie vooropstelde. Om zijn ideeën over emancipatie te illustreren, hanteerde hij het basisprincipe van 'geometrie en symmetrie'. Geometrie, als onderdeel van het dagelijks leven, vormde voor Araeen een egalitair beginpunt; in symmetrie zag hij de mogelijkheid om niet-hiërarchische sculpturen te creëren.

Vanaf het begin van de jaren 70 werd Aareen in toenemende mate politiek actief binnen de Londense antiracismebeweging. In een bijzonder video-interview van eind jaren 80, te zien in de inkomhal van het museum, vertelt de kunstenaar dat de Britse kunstwereld hem structureel in een keurslijf probeerde te duwen. Hij kreeg bijvoorbeeld naar aanleiding van zijn sculpturen vaak het advies om enkel werk te maken dat naar zijn 'eigen' (Pakistaanse) cultuur refereert. Tegelijkertijd zouden kunstcritici hem ook het klassieke verwijt hebben toebedeeld dat hij zijn (geringe) zichtbaarheid enkel te danken heeft aan zijn ras of etniciteit. In het interview vertelt Araeen dat hij niet verbaasd is dat men zijn werk structureel diskwalificeert: 'Ze kunnen mijn werk niet accepteren als modern en origineel vanwege hun koloniale denkbeelden. Daarnaast is er geen taal voorhanden om de complexiteit van mijn werk in relatie tot mijn achtergrond en identiteit te beschrijven. Hierdoor is mijn plek in de geschiedenis mij ontnomen. Ik was daarom genoodzaakt zelf het onderwerp te worden van mijn eigen werk.'

Als reactie op het institutioneel racisme van de Londense kunstwereld, neemt Araeen in de jaren 70 inderdaad in toenemende mate zichzelf, zijn lichaam en de representatie ervan als onderzoeksobject. In het derde hoofdstuk *Politieke Bewustwording* leren we over zijn deelname aan de antiimperialistische en antikoloniale strijd en zijn lidmaatschap bij de British Black Panther Party vanaf het begin van de jaren 70. Opnieuw verandert Araeens focus en verschuift het accent van minimalistische sculpturen naar expliciet politiek geëngageerd werk, bestaande uit collages, installaties en fotoseries. Het derde hoofdstuk toont ook het gehele *Preliminary Notes for a BLACK MANIFESTO* (1975-1976), geprint op grote foamboard panelen. Het Manifesto is een baanbrekend essay dat Araeen schreef en publiceerde in de *Black Phoenix*, een zelf opgericht antiracistisch en antiimperialistisch tijdschrift, eind jaren 70. In de tekst bespreekt hij de postkoloniale situatie van de hedendaagse kunst en roept hij niet-westerse kunstenaars op om 'derdewereldkunst' te maken: een kunst die het neokolonialisme, de gevestigde machtsrelaties, en het idee van de kunstenaar als schepper en genie radicaal verwerpt. De wijze waarop Araeens politieke oriëntatie onderdeel wordt van zijn visuele strategie is onder meer te zien in het werk *Burning Ties*, een serie van acht foto's van de gelijknamige performance uit 1976-1979, waarin de kunstenaar stropdassen, die in de islamitische wereld symbool staan voor het westers imperialisme, verbrandt. In *Ethnic Drawings*: tekeningen met potlood en pen op papier uit 1982, gebruikt hij de vorm van het zelfportret om problemen rond identiteitsvorming en zelfrepresentatie binnen de racistische culturele context van Groot-Brittannië aan te kaarten.

Hoewel het derde hoofdstuk de crux van het politieke activisme van Araeen toont, getuigt het werk in het vierde deel *Streven naar een betekenisvolle taal* van de weerbaarheid van de kunstenaar, ondanks zijn vele confrontaties met uitsluiting, exotisme en racisme. Een terugkerend thema in deze periode is het culturele antagonisme tussen de westerse en de islamitische wereld, maar ook zijn fascinatie voor monochrome kubusconstructies en verticale rasterstructuren komen terug: bijvoorbeeld in de multimediale installatie *Look Mamma... Macho!* (1983-1986), waarin hij delen uit Margaret Thatchers beruchte *Swamped Speech* uit 1978 over zijn eigen foto van de *Paki Bastard* performance (1977) plaatst. Verder worden politieke boodschappen en teksten gecombineerd met foto's van westerse vrouwen en islamitische motieven.

Zicht op 'Rasheed Araeen: Een retrospectief', Van Abbemuseum, Eindhoven. Foto: Peter Cox

Zicht op 'Rasheed Araeen: Een retrospectief', Van Abbemuseum, Eindhoven
Foto: Peter Cox

Vanaf eind jaren 80 gebruikte hij ook het drieluik, de kruisvorm met negen panelen en de kleur groen (een religieuze kleur in de islamitische wereld) als deel van zijn visuele strategie. In die periode richtte Araeen tevens het kritisch tijdschrift *Third Text* op (te raadplegen en lezen in de 'Reading Room') waarmee hij nu nog steeds kunst en cultuur dekoloniseert. Binnen *Third Text* ontwikkelde Araeen een taal om niet alleen zijn eigen werk als Pakistaans-Britse kunstenaar te contextualiseren, maar ook om het werk van andere kunstenaars met een (postkoloniale) migratieachtergrond ruimte te bieden.

De abstracte drieluiken komen aan bod in het laatste hoofdstuk *Thuiskomst*. Araeen hanteert daarin islamitische geometrische vormen, en tart daarmee de grenzen van het westers modernisme. Ook hier maakt de tentoonstelling duidelijk hoe Rasheed Araeen op radicale wijze zijn eigen plek, voorbij een eurocentristisch kader, in de geschiedenis en het modernisme verwerft. **Katayoun Arian**

→ *Rasheed Araeen: Een retrospectief*, tot 25 maart in het Van Abbemuseum, Bilderdijklaan 10, 5600 AE Eindhoven (040/238.10.00; vanabbemuseum.nl).

Christian Boltanski: Na. Er zijn weinig kunstenaars die zich zo langdurig en expliciet bezighouden met de dood als Christian Boltanski. Zijn oeuvre is één groot memento mori. In zijn vroege werk reconstrueerde de Fransman zijn eigen jeugd, een poging om het verstrijken van de tijd te documenteren. In het boekje getiteld *Réconstruction d'un accident qui ne m'est pas encore arrivé et où j'ai trouvé la mort* dat hij eind jaren 60 uitbracht, preludeerde hij al op zijn eigen einde. En in 2009 ging hij zelfs een weddenschap aan met de Australische gokmiljonair David Walsh, waarbij hij zich dag en nacht laat filmen in zijn atelier, en zich daarvoor laat betalen in maandelijkse termijnen. Zou hij korter leven dan acht jaar dan betaalde Walsh, die erom bekend staat nooit te verliezen, minder dan het vooraf overeengekomen bedrag. De cruciale termijn is inmiddels echter verstreken, Boltanski ademt nog steeds en blijft zijn maandelijkse bijlage ontvangen.

Een mooi moment dus om Boltanski te vragen om een grote installatie te maken voor de Oude Kerk in Amsterdam. Het godshuis dat sinds 2014 dienstdoet als kunsthal vraagt om werken die zich verhouden tot zijn geschiedenis. Naast veel andere dingen is de ruim zeven eeuwen oude kerk de laatste rustplaats van ongeveer tienduizend mensen. De lijst met overledenen laat zich lezen als een *who's who* van de Amsterdamse elite tussen 1300 en 1865, met Rembrandts echtgenote Saskia van Uylenburgh als bekendste naam. Boltanski vraagt bezoekers een eigentijdse biechtstoel te betreden en een aantal van die namen in de microfoon te fluisteren. In het koor wordt de dodenlijst afgespeeld, maar door het toonloze gefluister zijn de uitgesproken namen onverstaanbaar. De dood als grote gelijkmaker.

Nogal wat kunstenaars die Boltanski zijn voorgegaan, hebben zich verkeken op de monumentale ruimte van de Oude Kerk. Maar Boltanski, die de laatste jaren steeds theatraler is gaan werken, kent de kracht van het grote gebaar. Hij plaatste plastic zuilen van drie à vier meter hoogte dicht op elkaar in de zijbeuken. Ze doen denken aan geabstraheerde grafzerken, maar ook vergelijkingen met de zwarte monoliet uit *2001: A Space Odyssey*, artefact van een buitenaardse beschaving, of het Holocaustmonument in Berlijn, herdenkingsplek van ons beschavingsdieptepunt, dringen zich op. Belangrijker nog is de manier waarop Boltanski met zijn zuilen de bezoeker het zicht op het geheel van de kerk ontneemt en daardoor de ervaring van de ruimte manipuleert. Je kijkt niet recht voor je uit, maar bijna automatisch afwisselend naar beneden, naar de graven die beschreven staan in het boekje Disparus, en naar boven, hemelwaarts.

Het geluid dient als gids: naast de gefluisterde namen, klinkt een aangenaam zacht gerinkel van belletjes. Het leidt bezoekers naar de rondgang achter het koor. Hier wordt het beeld geprojecteerd van een besneeuwd Canadees landschap waarin Boltanski achthonderd Japanse belletjes op lange stokken heeft geplaatst. Het refereert aan de herdenkingstekens waarmee oorspronkelijke bewoners van Noord-Amerika hun overledenen herdachten. Boltanski zelf spreekt over 'het geluid van de ziel'.

Zicht op 'Christian Boltanski -NA', Oude Kerk, Amsterdam
Foto: Gert-Jan van Rooij

Show Personality, Not Personal Items
28.01.2018–02.04.2018
wo–vr 13:00–17:00 & za–zo 11:00–17:00

Leda Bourgogne, Nora Turato, Evelyn Taocheng Wang
Opening: 27.01.2018, 17:00–19:00
Vleeshal Markt

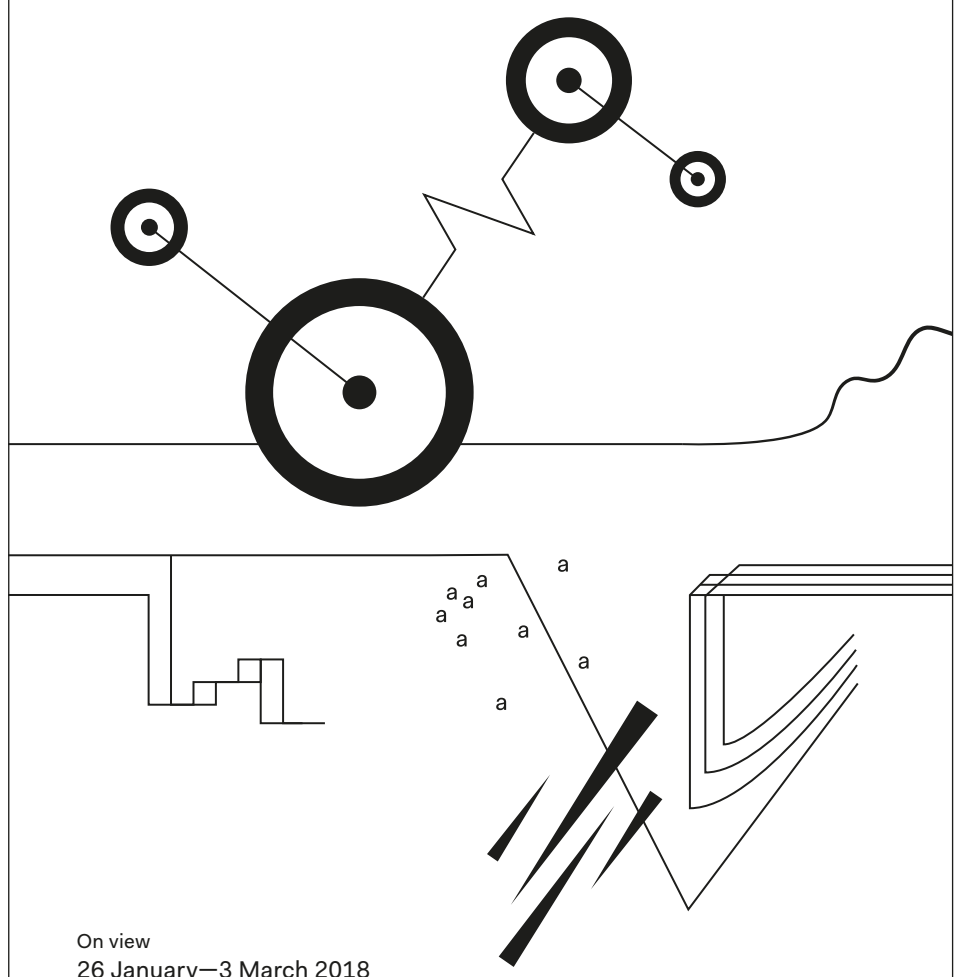
Ill.: Leda Bourgogne, Courtesy BQ, Berlin

VM mondriaan fonds

MIDDELBURG

Vleeshal – Centrum voor hedendaagse kunst, vleeshal.nl

KUNSTHALLE FOR MUSIC



On view
26 January—3 March 2018
Thursday, Saturday & Sunday, 1–5pm,
Friday, 5–9pm

Witte de Withstraat 50
3012 BR Rotterdam, The Netherlands
www.kunsthalleformusic.org

KUNSTHALLE FOR MUSIC

‘Drawings from Rikers’, Joe Gibbons

Kunstverein

14 February – 28 April 2018
Opening: 10 February, 6–8 pm

Hazenstraat 28, Amsterdam
Thu–Sat, 1–6 pm
www.kunstverein.nl

A TALE OF A TUB

Emma van der Put
Winner of C.o.C.A. Foundation Art Prize

A TALE OF A TUB
www.a-tub.org

9 February —
15 April 2018

*Justus van Effen*straat 44,
Rotterdam

Op de plek in het koor waar voor de beeldenstorm het katholieke altaar heeft gestaan, legde de kunstenaar een bos bloemen neer die verdroogt in zijn cellofaan verpakking. Over stoelen zijn jassen gedrapeerd die tijdelijk zijn afgestaan door buurtbewoners. Iets verderop liggen nog meer jassen uitgespreid op de grafstenen. Alsof de eigenaren alvast een voorschot hebben genomen op de dood en hun jassen reeds als aandenken achterblijven.

Op dit punt begint de installatie wat te irriteren. Boltanski gooit wel erg veel symboliek op een hoop en doet dat ook nog eens op een van-dik-hout-zaagt-men-planken-manier. De toevoeging van *Prendre la Parole* (2005) aan de installatie is er helemaal te veel aan. Het is een houten constructie waar een jas overheen is gehangen zodat het lijkt alsof er een menselijke figuur staat. Het kledingstuk verhult een lamp en een speaker, die in werking treden zodra je in de buurt komt. Het gevaarte stelt vragen: 'Vertel eens, heb je geleden?' Iets verderop staat er nog een: 'Vertel eens, heb je je moeder achtergelaten?' Boltanski mag zich dan een 'sentimentele minimalist' noemen, maar dit is je reinste kitsch. En met terugwerkende kracht raakt alles in de kerk besmet, tot de poëtisch klingelende belletjes aan toe.

Eenmaal buiten, in de ramen van de cafés rondom de Oude Kerk, echoot de installatie na. Het zijn posters die volledig zwart zijn en enkel het woord 'NA' dragen. Sober, met een vleugje mysterie en de aanzet richting bezinning. Had Boltanski zich in de kerk ook zo terughoudend opgesteld, dan was deze tentoonstelling niet zo jammerlijk uit de bocht gevlogen. **Edo Dijksterhuis**

→ *Christian Boltanski: Na*, tot 29 april in de Oude Kerk, Oudekerksplein 23, 1012 GX Amsterdam (020/625.82.84; oudekerk.nl).

Thibaut Cuisset

Zonder titel (La Margeride, Lozère), reeks: 'Une campagne française', 2010
© Thibaut Cuisset / Observatoire photographique national du paysage, Galerie Les Filles du calvaire, Parijs

Paysages français. De indrukwekkende tentoonstelling *Paysages français. Une aventure photographique 1984-2017* in de Bibliothèque Nationale de France presenteert een ruime selectie fotografische beelden van het Franse landschap. Met werk van meer dan 150 fotografen geeft ze een gedetailleerd overzicht van de talloze manieren waarop het landschap de afgelopen dertig jaar fotografisch is benaderd.

De tentoonstellingsmakers kiezen niet voor foto's van een wilde ongerepte natuur, maar wel voor beelden van het gecultiveerde landschap: het bewerkte land, de bebouwde omgeving, de stedelijke ruimte. Het zijn bovendien beelden die heel specifieke vragen aan dat cultuurlandschap stellen: wat is er te zien, welke functies ontmoeten elkaar in het betreffende gebied, hoe wordt het gebruikt, wat is er veranderd, welke aanpassingen dringen zich op? De meeste van de hier geselecteerde fotografen opereren als het verlengstuk van een min of meer bureaucratisch systeem dat gedreven wordt door de wens te begrijpen en/of in te grijpen.

Dat wordt al meteen duidelijk in de beelden waarmee de tentoonstelling opent: een substantiële selectie landschapsfoto's die tussen 1984 en 1989 geproduceerd werden in opdracht van het door de Franse overheid op touw gezette multidisciplinaire DATAR-project (DATAR staat voor: Délégation interministérielle à l'aménagement du territoire et à l'attractivité régionale). Voor de realisatie van het fotografisch programma werden 29 fotografen aangezocht om telkens een welbepaald deel van Frankrijk in beeld te brengen. Voor de formulering van hun fotografische opdrachten liet DATAR zich inspireren door de *Mission Héliographique*, een project dat in 1851 gelanceerd werd door de toenmalige *Commission des monuments historiques* en dat vijf Franse fotografen eropuit stuurde om wat er nog overbleef van het grootse Franse architecturale verleden vast te leggen.

Maar het DATAR-project benaderde 'le territoire Français' op een heel andere manier dan de *Mission Héliographique*, die tenslotte toch als voornaamste doel had het Second Empire van Napoleon III symbolisch te verbinden met de monumentale grandeur van een glorieus verleden. Om te beginnen richtte het zich niet op het monumentale verleden (of heden), maar wel op het banale, alledaagse landschap. Bovendien probeerde het DATAR-project het landschap niet binnen een enkele, algemeen geldende definitie te vatten, maar wou het net zijn dwarse verscheidenheid laten verschijnen. Vandaar het multidisciplinair karakter van het project: het team bestond niet alleen uit fotografen, maar ook uit planologen, geografen, stedenbouwkundigen, sociologen en antropologen. Vandaar ook de keuze voor fotografen die werk maakten met een zekere autonomie: geen slaafse archivarissen, maar auteurs met een eigen signatuur. Ze kwamen uit binnen- en buitenland, sommigen hadden al een hele carrière achter zich (zoals Robert Doisneau), anderen stonden aan het begin ervan (zoals o.a. Gilbert Fastenaekens en Gabriele Basilico). Hun taak: nieuwe, verrassende inzichten ontlokken aan het hen toegewezen gebied.

De beelden in de eerste zaal zijn dan ook eigenzinnig divers. Intieme foto's van het leven op de boerderij waar de fotograaf opgroeide (Raymond Depardon), strakke, documentaire opnames van het grillige wegennetwerk in de Alpen en de Pyreneeën (Alain Ceccaroli), onbestemde beelden van onbeduidende plekken in de stad waaraan men normaal achteloos zou voorbijwandelen (Dominique Auerbacher), suggestieve beelden die een psychogeografie van de Parijse voorsteden beogen (Tom Drahos), enzovoort. Hoe verschillend de bij het project betrokken fotografen ook te werk gaan, toch delen zij de overtuiging dat het hun taak is de verschillende, al dan niet conflictueuze, krachten die op het landschap inwerken zichtbaar te maken. Het landschap is geen vaststaand, maar een actief gegeven, een proces in wording. Overheden proberen het land te organiseren, te ordenen; het terrein zelf ondergaat de ingrepen lijdzaam of verzet zich tegen zoveel machtsvertoon; de gebruikers volgen gedwee de voorschriften of ontwikkelen strategieën om ze te ontwijken. De fotografen zelf kiezen geen partij: ze leggen (pijnpunten) bloot zonder te oordelen of te veroordelen. Hun beelden zijn dan ook geen illustraties van een op voorhand bepaalde opvatting, maar het resultaat van een intens gesprek met de brute concreetheid van het landschap zelf.

Albert Giordan

Mission photographique de la DATAR, reeks: 'Espaces commerciaux', fotomontage, 1984 © Albert Giordan BnF, Estampes et photographie

Het succesvolle DATAR werd een model voor latere documentaire fotografieprojecten. De veelzijdigheid van de beelden maakte duidelijk dat net fotografen in staat zijn de uiteenlopende kwaliteiten van een landschap zichtbaar te maken. Het zette overheidsdiensten en agentschappen die zich met ruimtelijke ordening bezighielden er dan ook toe aan verder met fotografische strategieën te experimenteren. In de volgende zalen van de tentoonstelling komen enkele van de door zulke diensten aangewende fotografische werkwijzen aan bod. Twee voorbeelden. Eén: de 'herfotografie' van Thibaut Cuisset en Gérard Della Santa binnen het *Observatoire photogaphique national du paysage*. In de loop van verschillende maanden, of zelfs jaren, keerden deze fotografen telkens terug naar eenzelfde gebied, of legden ze het hetzelfde traject af om de (trage dan wel snelle) veranderingen te registreren die zich in het landschap manifesteerden. Twee: de eerder poëtische fotografische series van Jean-Christophe Ballot, Sabine Delcour, Jozef Koudelka en Michael Kenna, allen werkzaam binnen het kader van de *Mission photographique du Conservatoire du littoral*. Zij kozen niet voor een klinische en systematische analyse van de kuststreek, maar hadden oog voor de melancholische schoonheid ervan, of brachten er een lyrische, tijdloze ode aan. Hun beelden beschrijven geen landschap, maar waarderen het.

Naarmate de tentoonstelling vordert en in de eenentwintigste eeuw duikt, doet er zich een opmerkelijke verschuiving voor in de fotografische blik op het landschap. Dat verschil kan worden toegeschreven aan de veranderende context waarbinnen die 'nieuwe' landschapsbeelden zijn ontstaan. Nog steeds ligt een opdracht aan de basis ervan, maar nu formuleren fotografische collectieven deze zelf, onafhankelijk van een vraag vanuit de overheid. Het resultaat is een explosie van idiosyncratische landschapsbeelden die vooral tasten naar de psychologische en emotionele lading van het landschap. Ze hebben het nog enkel over de wijze waarop elk individu, elke (al dan niet gemarginaliseerde) groep, het landschap anders ervaart. Waar de DATAR-fotografen nog een gedeeld landschap presenteerden, zien we hier een landschap waarop een claim wordt gelegd; een landschap dat onherroepelijk verdeelt, dat bezet wordt door conflicterende verhalen, betekenissen, waarden. Die vernauwing van het landschap tot drager van persoonlijke bekommernissen mondt uit in een loutere nevenschikking van incongruente perspectieven. Het landschap als concrete werkelijkheid lost op in de hevige emoties die het opwekt. **Steven Humblet**

→ *Paysages français. Une aventure photographique, 1984-2017*, tot 4 februari in Bibliothèque nationale de France, Quai François Mauriac, 75706 Paris (01/53 79 59 59; bnf.fr).

Akram Zaatari. Against Photography. In 1997 richtten de fotografen Fouad Elkoury en Samer Mohdad samen met de Libanese kunstenaar en filmmaker Akram Zaatari in Beiroet de Arab Image Foundation op. Later zouden ook Walid Raad en Yto Barrada gedurende enige tijd tot de groep behoren. De doelstelling van de organisatie: het verzamelen, archiveren, onderzoeken en ontsluiten van fotografische beelden afkomstig uit het Midden-Oosten, Noord-Afrika en de Arabische diaspora. De ondertitel van de tentoonstelling, *An Annotated History of the Arab Image Foundation*, suggereert dat we hier een terugblik krijgen op de eerste twintig jaar van de stichting. Maar wat we eigenlijk te zien krijgen is een reeks kunstwerken van Akram Zaatari (°1966) die het archief als vertrekpunt nemen.

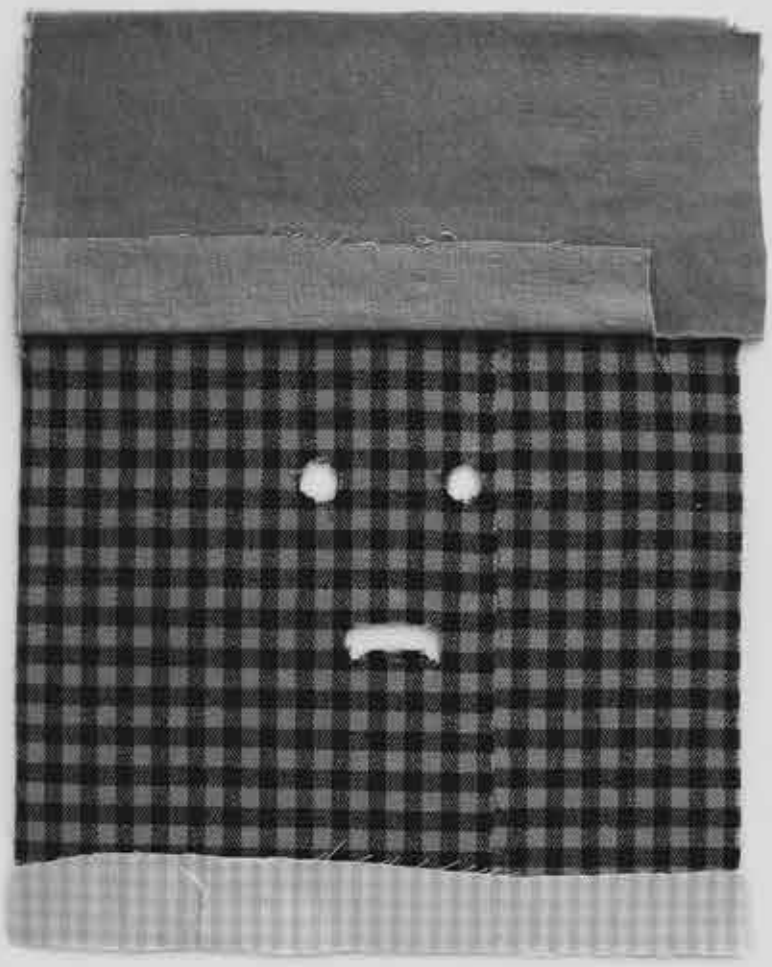
De expositie begint met een tijdlijn waarop kort de verschillende activiteiten (tentoonstellingen en publicaties) van de stichting worden voorgesteld. Tegenover de tijdlijn hangen twee wereldkaarten die de ruimtelijke bewegingen van de beelden weergeven, van hun vindplaats via het archief naar hun verschillende toonplekken. Op een lezenaar onder een van de kaarten ligt een lijvig boek dat kort alle collecties in het archief beschrijft. De verzamelde beelden zijn afkomstig uit privécollecties, fotoalbums bijvoorbeeld, maar ook uit archieven van plaatselijke studiofotografen en persagentschappen. Voor Zaatari zijn de verzamelde beelden geen doodse objecten, maar bezielde artefacten die specifieke praktijken belichamen. Maar om die praktijken zichtbaar te maken, is het nodig om er ongebonden mee aan de slag te gaan, en ze zo terug actief te maken.

Hoe drastisch Zaatari soms te werk gaat, blijkt al meteen uit *A Photographer's Shadow* (2017), het eerste werk in de tentoonstelling. Het bestaat uit een reeks foto's waarin amateurfotografen onbedoeld hun eigen schaduw vastleg-

DE WARANDE

Nel Aerts

Ontmaskerd
Maske



09.12.2017
–
18.02.2018

H art

04.02.2018
Rondleiding

Je inkomticket geeft
50% korting op
een ticket voor de
Jubileumtentoonstelling
in De Pont in Tilburg
(30 km van Turnhout)

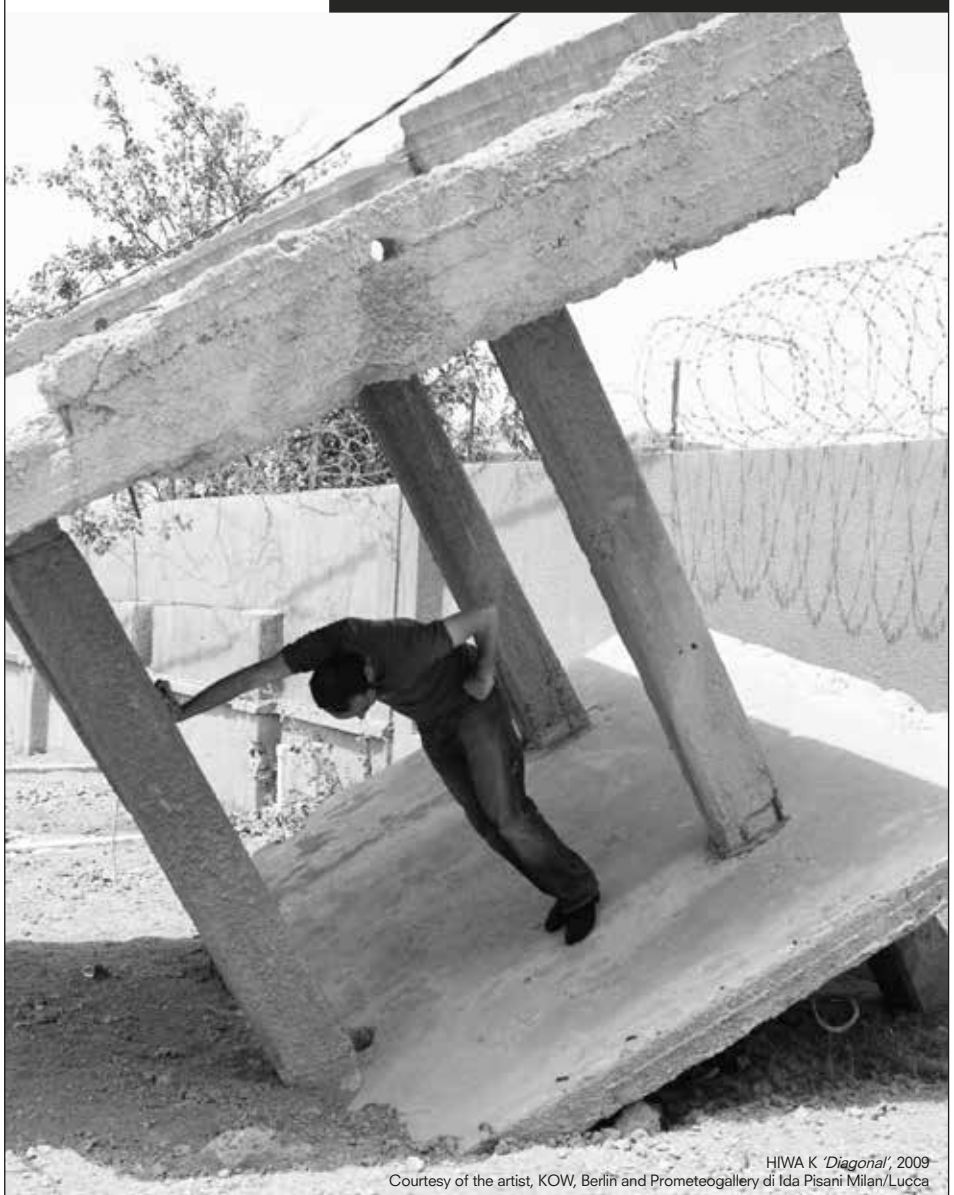
© Nel Aerts

Provincie Antwerpen

DE WARANDE TURNHOUT
www.warande.be
014 41 69 91

S.M.A.K.

www.smak.be



HIWA K *'Diagonal'*, 2009
Courtesy of the artist, KOW, Berlin and Prometeogallery di Ida Pisani Milan/Lucca

Hiwa K
Moon Calendar

10.02... 13.05.2018

Ars Viva 2018
Anna-Sophie Berger, Oscar Enberg en Zac Langdon-Pole

Gerhard Richter
About Painting

Tot 18.02.2018

Performance Klub Europalia Indonesia
Uit de Collectie **Vrienden Verzamelen**
Archief Raoul De Keyser

Akram Zaatari

On Photography, Dispossession and Times of Struggle, 2017, filmstill van HD-video, kleur, geluid, ‘30, © Akram Zaatari, courtesy de kunstenaar
Foto: © Kunstsammlung NRW

den. Ze hielden zich scrupuleus aan een van de vuistregels van de fotografische act – altijd fotograferen met de zon in de rug – maar vergaten daarbij dat hun eigen schaduw daardoor het beeld binnendrong. Zaatari isoleert telkens het fragment waar de schaduw valt, dat hij uitvergroot in een nieuwe afdruk. Wat op het eerste gezicht een technische fout is, wordt nu het eigenlijke onderwerp van de foto. De zorgvuldig opgebouwde fictie van de fotograaf die buiten het gebeuren staat dat hij fotografeert, valt in duigen. Fotograaf en onderwerp vallen samen, zijn schaduw wordt een signatuur. Door de expositie met deze reeks te openen, beklemtoont Zaatari dat hij niet zozeer geïnteresseerd is in wat de beelden tonen, als wel in de figuur achter de camera, en de krachten en conventies die de fotografische praktijk sturen.

Zaatari beschouwt het als zijn taak de complexe context waarin de gearchiveerde beelden functioneerden te reconstrueren, of in elk geval voor een hedendaags publiek inzichtelijk maken. Elke foto is ingebed in een netwerk van sociale relaties: die tussen fotograaf en onderwerp, die tussen maker en bestemmeling, die tussen eigenaar en archief. In het werk *The Vehicle* (2017) brengt Zaatari beelden samen waarvan hij zowel de voor- als de achterkant toont. Op de voorzijde zien we koppels of families trots poseren rond een pas aangeschafte auto. Op de achterzijde staan de namen vermeld van hen die we op de voorkant zien, aangevuld met enkele archiefannotaties. Het maken van de foto zelf en het gebruik van de auto als accessoire bevestigen het beeld van een middenklasse die zich zelfbewust modern noemt. De tekst op de achterkant van de foto markeert dan weer het traject dat de beelden afgelegd hebben – eerst tussen familieleden onderling, uiteindelijk van privaat fotoalbum naar archief. Afbeelding en tekst maken duidelijk hoe alle handelingen die het maken en in circulatie brengen van een fotografisch beeld veronderstellen, het tot een complex sociaal feit maken. Het beeld is niet alleen de plek waar een zorgvuldig geconstrueerd zelfbeeld het licht ziet, maar is ook een artefact dat mensen verbindt en waaromheen een gedeelde geschiedenis kan ontstaan.

De beelden uit het archief zijn geen stomme getuigen van een voltooid verleden, maar maken deel uit van een orale cultuur. Het zijn sociale beelden die voortleven in de gesprekken die erover gevoerd worden. In twee films laat Zaatari makers of eigenaars van foto’s aan het woord. *On Photography, People and Modern Times* (2010) is een dubbelprojectie. Op het ene scherm zien we hoe de foto’s behoedzaam uit een archiefdoos worden gehaald, terwijl op het scherm ernaast de maker herinneringen eraan ophaalt. In *On Photography, Dispossession and Times of Struggle* (2017) zien we een gehandschoende hand die voorzichtig negatieven op een lichtbak legt. Rechts op de lichtbak liggen twee smartphones boven elkaar waarop interviews worden getoond. Mensen die spreken over het geweld dat de regio teisterde – van de Armeense genocide in 1915 en de naweeën daarvan, tot de aanslag op de Libanese leider Maarouf Saad in 1975, het begin van de Libanese burgeroorlog – worden afgewisseld met getuigenissen van ontheemden die door dit geweld van hun foto’s (en dus hun geheugen?) werden beroofd.

De beelden in de films getuigen van geweld dat steeds specifiek is (het gaat steevast om ‘deze’ moord, om ‘deze’ aanslag, om ‘deze coup’, om de opstand en het lijden van ‘dit’ individu, enzovoort). Maar foto’s kunnen volgens Zaatari ook op een andere manier getuigen van het geweld dat de regio teistert. *Against photography* (2017), de reeks waaraan de tentoonstelling haar naam ontleent, bestaat uit twaalf gravures. Ze zijn gebaseerd op digitale 3D-scans van een piepklein segment van het gelatineuze oppervlak van enkele beschadigde fotonegatieven. Het resultaat van die omzetting is een geheel van brede, gladde, platte vlakken en dikke, vertakte nerven, een strakgetrokken vel vol littekenweefsel. De gevoelige plaat is als een broos lichaam met de sporen van het geweld letterlijk op de huid geëtst. Ook in andere reeksen – zoals *The Body of Film* (2017) en *Faces to Faces* (2017) – gebruikt Zaatari de broze, aangetaste materialiteit van de fotografische drager om op een abstracte, maar aangrijpende, manier te getuigen van de gewelddadige geschiedenis van de regio.

Steven Humblet

→ *Akram Zaatari – Against Photography. An Annotated History of the Arab Image Foundation*, tot 25 februari in K21 Ständehaus, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Ständehausstraße 1, 40217 Dusseldorf (kunstsammlung.de; 0211/83.81.204).

Monochrome: Painting in Black and White. ‘See differently’. Met deze slogan kondigt The National Gallery in Londen haar tentoonstelling *Monochrome: Painting in Black and White* aan. Door uitsluitend monochrome schilderijen – hoofdzakelijk in zwart-wit – te tonen, pogen de curatoren Lelia Packer en Jennifer Sliwka je op een andere manier naar de, door kleur gedomineerde, westerse kunstgeschiedenis te laten kijken. Hoewel het accent op zwart-wit ligt, zijn er ook werken met een sterk gereduceerd palet opgenomen die – zoals de term monochroom aanduidt – in één kleur geschilderd zijn.

Centraal staat de vraag ‘waarom kunstenaars in de loop der eeuwen voor een gereduceerd kleurenpalet hebben gekozen’? De motieven, die onder andere uiteenlopen van moreel tot filosofisch en van esthetisch tot competitief, zijn opgesplitst in acht verschillende thema’s en vormen de basis van de tentoonstelling. Het resultaat is een overzicht van de ontwikkeling van zevenhonderd jaar schilderkunst in zwart-wit; van de middeleeuwen tot heden.

De tentoonstelling, die in samenwerking met Museum Kunstpalast in Düsseldorf tot stand is gekomen, is uniek. Nooit eerder is er in deze omvang aandacht aan schilderkunst in zwart-wit besteed. Hoewel de tentoonstelling vanwege haar thematische insteek niet consequent chronologisch is, dateren diverse objecten in de eerste zaal uit de middeleeuwen. Ze illustreren de specifieke religieuze en liturgische motieven, waarvoor een gereduceerd palet werd ingezet. Zo decoreerden de cisterciënzers hun kloosters nauwelijks met kleur, om de menselijke geest zo min mogelijk door aardse zaken te laten afleiden. Bijzonder is het metersgrote zestiende-eeuwse textiel uit de San Nicolò del Boschetto in Genua – met een witte schildering van Jezus in de hof van Gethsemané – dat de kleurrijke muurschilderingen tijdens de vastentijd moest bedekken. Het textiel, dat bij het betreden van de tentoonstelling als eerste te zien is, heeft een blauwe ondergrond, wat direct aangeeft dat de titel van de tentoonstelling niet al te letterlijk hoeft te worden genomen. Aan de hand van bruinachtige en zwart-witte (olieverf-)schetsen die in dezelfde zaal te zien zijn, wordt duidelijk dat kunstenaars vanaf de vijftiende eeuw een gereduceerd kleurenpalet toepasten voor hun voorstudies en onderschilderingen. Hiermee konden ze enerzijds met

Albrecht Dürer

Head of a Woman, 1520, penseeltekening met zwart en grijs lichaamskleur verhoogd met wit op papier, 32.4 × 22.8 cm, The British Museum, Londen © The Trustees of The British Museum

Olafur Eliasson

Room for one colour, 1997, zicht op tentoonstelling in Moderna Museet, Stockholm, 2015
courtesy van de kunstenaar, Tanya Bonakdar Gallery, New York; neugerriemschneider, Berlijn © Olafur Eliasson. Foto: Anders Sune Berg

Hedendaagse kunst Gent

Galerie S.&H. De Buck

Zuidstationstraat 25
09 225 10 81
wo–za 15:00–18:00
en op afspraak
www.galeriedebuck.be

— Art fair BAD
08/02–11/02

— Tentoonstelling met schilderijen van Hervé Martijn, Johan Clarysse, Jean De Groote, Hans Defer en Christina Mignolet
Januari en februari (Enkel op afspraak)

— OUI-NON
Marc Maet (Tekeningen, aquarellen en collages)

— Fotokabinet: **Willy Vynck** & voorstelling uitgave "MONT CENIS"
Opening 11/03, 15:00 door Michael Meert
11/03–08/04

— Hedendaagse juwelen en zilveren objecten van Designer en Maker **Siegfried De Buck**
Permanent

croxhapox

Zilverhof 34
0471 44 13 62
do–zo 14:00–18:00
www.croxhapox.org

— boekpublicatie
Lieve D'hondt
Past the hard edges and straight lines to the curves and intersections below zeventien robots 5

— **Jolien De Roo** 12/02–21/02
— **Toon Boeckmans** 25/02–28/02
— **Thuy Lê Thi Thu** 01/02–03/02
— **Maika Garnica** 08/02–11/02
— **Marlies Vander Straeten & Yuna Lucas** 15/02–25/02
— **Sacha Eckes** 04/02–11/03
— **blind date** 12/02–18/03
— **Hillebrand van Kampen** 24/03–01/04
— **blind date** 02/04–08/04
— **Antoine Van Impe** 15/04–22/04

Kristof De Clercq gallery

Tichelrei 82
0474 57 12 91
vr–zo 14:00–18:00
en op afspraak
www.kristofdeclercq.com

— Islands and Objects
Nahum Tevet
14/01–25/02

— Art Rotterdam
Solo show **Johan De Wit**
Groepspresentatie **Honoré d'O**, **Mario De Brabandere**, **Klaas Kloosterboer**, **Agnes Maes**, **Thomas Müller**, **Vicken Parsons**, **Awoiska van der Molen & Evi Vingerling**
08/02–11/02

— Belo Horizonte
Peter Morrens
18/03–29/04

— Art Brussels
Solo show **Peter Morrens**
Groepspresentatie **Honoré d'O**, **Klaas Kloosterboer**, **Nahum Tevet & Awoiska van der Molen**
19/04–22/04

KIOSK

Louis Pasteurlaan 2
09 243 36 44
ma–vr 14:00–18:00
za–zo 11:00–18:00
www.kiosk.art

— Fragments, Particles and the Mechanisms of Growth
Nazgol Ansarinia
t/m 04/02

— Exquisite Rotation
Nida Sinnokrot
Opening: 16/02, 20:00
17/02–08/04
Nocturne: 02/03 (Tijdens deze nocturne is KIOSK open tot 22:00, met een rondleiding om 19:30)

S.M.A.K.

Jan Hoetplein 1
09 240 76 01
di–vr 09:30–17:30
za–zo 10:00–18:00
smak.be

— The Photographic I | Other Pictures
Tot 22/01

— Over Schilderen
Gerhard Richter
— Archief Raoul De Keyser
— Performance Klub (EUROPALIA INDONESIA)
— Uit de Collectie | Vrienden Verzamelen
t/m 18/02

— Hiwa K
— ARS VIVA 2018
Anna-Sophie Berger, **Oscar Enberg**, **Zac Langdon-Pole**
10/02–13/05

Galerie Jan Dhaese

Ajuinlei 15 B
0477 43 77 94
do–za 14:00–18:00
zo 11:00–14:00
www.jandhaese.be

— Architecture/Landscape
LG White/Bob Szantyr
21/01–25/02

— Art fair BAD
08/02–11/02

— If there is Heaven there must be more
Remus Grecu
maart–april 2018

— VOLTA NY art fair
07/03–11/03

Barbé-Urbain

Penitentenstraat 29
09 391 39 13
do–zo 14:00–18:00
en op afspraak
www.barbe-urbain.com

— Therefore, everything is light
Jeanine Cohen, **Kasper De Vos**, **Ode de Kort**
12/01–25/02

— The Future Looms Dark and That We Can Scarcely
Xavier Robles de Medina
Curated by George Watson
02/03/–08/04

AP'ART

Maïsstraat 4
09 233 21 18 – 0475 65 68 74
eerste zondag van de maand: 10:00–12:00
tijdens tentoonstellingen: za 15:00–18:00
zo 10:00–12:00 (of op afspraak)
weareapart.be

— **Francis Dusépulchre**
29/04–03/06

Galerie Carrington

Burgstraat 18K
0484 82 94 41
vr–zo 14:00–18:00
en op afspraak
www.carrington.gallery

— Pillars
Bianca Bondi, **Ella de Burca**, **Ghazel**, **Roberta Gigante**, **Sabrina Montiel Soto**, **Griet van de Velde**
Curated by Jota Castro
02/12–27/01

regio Gent

Waregem

BE PART

Westerlaan 17
056 62 94 10
zo–vr 11:00–17:00
www.bepartlive.org

Bruthaus Gallery

Molenstraat 84
0473 63 69 63
za–zo 14:00–18:00
en op afspraak
www.bruthausgallery.be

— A SADISTIC FRENZY
Haider Jabbar
New Space & Showcase
Opening 20/01, 19:00
1&1=FREE#3 concerts on openings:
Peter Jacquemyn (contrabas) en Merlyn Paridaen (percussie)
21/01–25/02

— 'DFFRNCE'
Damien De Lepeleire, **Stanislas Lahaut**, **Anna Lange**, **Oleg Matrochin**, **Gauthier Oushoorn**, **Thomas Nolf**, **Lieven Segers**, **Robin Vermeersch**, **Kathleen Vinck**
Front Space, New Space, Showcase
Georganiseerd door Rotary Waregem, curator J.Van der Borght (Bruthausgallery)
Opening 10/03, 19:00
10/03–25/03

— 'The High DFFRNCE'
Giovanni Ozzola i.s.m. Galleria Continua, **Oleg Matrochin**
At Claessens Canvas via Bruthausgallery
Georganiseerd door Rotary Waregem, curator J.Van der Borght (Bruthausgallery)
Opening 10/03, 19:00
10/03–25/03

Wetteren

Loods 12

Koophandelstraat 12
0496 63 93 58
za–zo 14:00–18:00
www.loods12.be

— I.A.N.A
Willem Cole
Opening: 25/02, 11:00–18:00
25/02–25/03

Deinze

Galerie D'Apostrof

Pastoriestraat 59
0494 53 45 66
vr–zo 15:00–18:00 en op afspraak
www.dapostrof.be

— Take This Waltz
Mohammed Alani, **Andrea Freckmann**, **Kenan Hasimbegovic**
07/01–04/02

— The Mathematics of Resonant Bodies (J.L. Adams)
Percussion concert Kaja Farszky
09/02, 20:00

— Ritsart Gobyn, Frank Van den Berghe, Frank Van Hiel
04/03–25/03

contrasten experimenteren en wisten ze anderzijds kostbare, gekleurde pigmenten te besparen.

In de tweede zaal wordt een omslagpunt getraceerd. Vanaf de zestiende eeuw ontstond, hoofdzakelijk in Noord-Europa, een kunstmarkt voor grisailles, wat onder andere blijkt uit de *grawtjes* van Adriaen van de Venne. Gelijktijdig begonnen kunstenaars kopieën in zwart-wit van bestaande schilderijen in kleur te maken; een praktijk die tot in de twintigste eeuw werd uitgevoerd. Ingres' *Odalisque in Grisaille* (1824-34) toont, gezien het kleinere formaat en het ontbreken van attributen, geen exacte kopie van het origineel, maar een vrije interpretatie – net als Picasso's *Las Meninas (Infanta Margarita Maria)* (1957), dat op basis van Velázquez' gelijknamige schilderij is gemaakt. Zwart-wit bood beide kunstenaars de mogelijkheid om, zonder afleiding door kleur, de aandacht te vestigen op andere aspecten van het originele schilderij, zoals fragmenten uit de compositie, vormelementen en licht-donkercontrasten.

Het zwaartepunt van de tentoonstelling ligt op de toepassing van zwart-wit als middel om andere media te imiteren en emuleren. In drie achtereenvolgende zalen is te zien hoe kunstenaars, via hun schilderijen in zwart-wit, wedijverden met respectievelijk beeldhouwkunst, prentkunst en fotografie, om de superioriteit van de schilderkunst aan te tonen, wat in verband wordt gebracht met het zestiende-eeuwse *paragone* debat. Zo roepen de metersgrote penschilderijen van Hendrik Goltzius en Willem van de Velde de illusie van een prent op, maar overtreffen deze in schaal. Ook het twintigste-eeuwse werk *Helga Matura mit Verlobtem* (1966) van Gerhard Richter, dat – onder andere vanwege het optische effect van onscherpte – de uitstraling van een zwart-witfoto heeft, imiteert zijn oorspronkelijke medium en overtreft het in schaal. Van dichtbij onthullen de penseelstreken dat het werk geschilderd is, wat een hogere status en andere betekenis aan de (banale) foto verleent, waarop Richter zich baseerde. Richter is echter niet uit op wedijver, maar maakt bewust gebruik van fotografische eigenschappen om objectiviteit te kunnen claimen en persoonlijke keuzes in zijn werk te elimineren. Ook het gebruik van zwart-wit, of – zoals Richter zelf aangeeft – grijs, zet hij bewust in vanwege zijn neutraliserende functie.

Het is bijzonder voor The National Gallery om moderne en hedendaagse bruiklenen tentoon te stellen. Ze vormen een welkome aanvulling op het overzicht van zevenhonderd jaar schilderkunst in zwart-wit, vooral doordat ze je als bezoeker met terugwerkende kracht laten nadenken over de tentoonstelling. Zo valt op hoe Malevitsj met *Black Square* (1929) en Stella met zijn *Black Paintings* (1959), te zien in de zesde zaal, net als in de middeleeuwen zwart-wit toepassen om een grotere concentratie te bereiken.

In dezelfde zaal bespelen onder andere de hedendaagse kunstenaars Bridget Riley en Gerhard Richter de perceptie van de beschouwer. Richter beschildert in *Grauer Spiegel – 765* (1992) één zijde van een glas met grijze verf, waardoor het een spiegelend effect krijgt en je jezelf in een grijze wereld gereflecteerd ziet. Het werk vormt een mooie prelude voor de laatste zaal, waarin Olafur Eliassons installatie *Room for One Colour* (1997) je laat ervaren hoe het is om in een monochrome wereld te belanden. Dankzij het gebruik van natriumlampen, die een geel monochromatisch licht afgeven, veranderen alle kleuren in deze ruimte in een waaier aan zwart- en geeltinten. De slogan 'see differently' komt hier letterlijk tot uiting. Je wordt je als bezoeker op een andere manier bewust van de ruimte en de mensen om je heen; zo worden details bijvoorbeeld beter zichtbaar. Verder laat de installatie je nadenken over de werking van kleur, die normaal als vanzelfsprekend aanwezig is. Het wordt begrijpelijk(er) waarom kunstenaars in de loop der eeuwen voor een zwart-witpalet hebben gekozen. Met het werk van Eliasson valt alles op zijn plek.

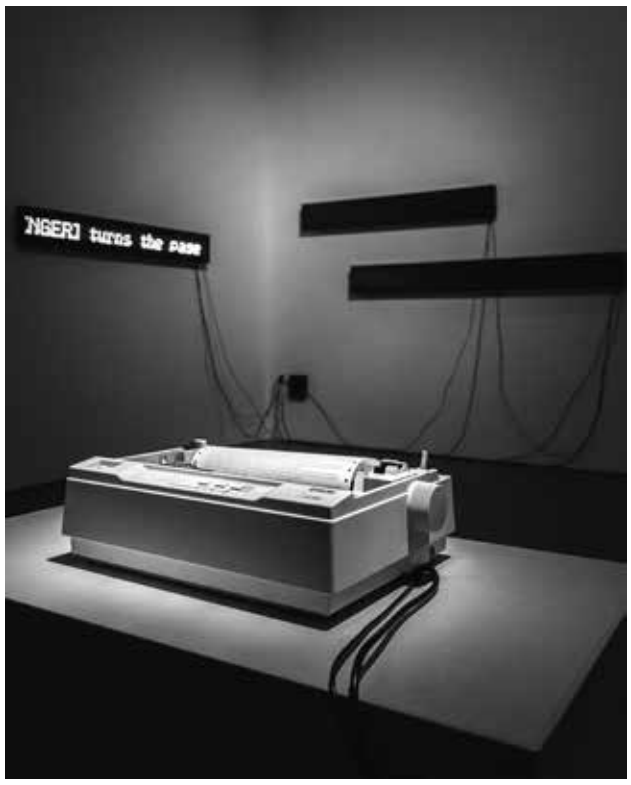
Het voornemen om de ontwikkeling van zeven eeuwen schilderkunst in zwart-wit vanuit een thematische invalshoek te benaderen is ambitieus. Voor het eerst wordt een omvangrijk en gelaagd beeld van schilderijen in zwart-wit gepresenteerd. De tentoonstelling toont aan dat omtrent dit kunsthistorisch deelaspect nog veel toekomstig onderzoek kan en moet volgen. **Sandra Mackus**

→ *Monochrome: Painting in Black and White,* tot 19 februari in The National Gallery, Trafalgar Square, Londen WC2N 5DN (020/77 47 28 85; nationalgallery.org.uk), en van 22 maart t/m 15 juli in Museum Kunstpalast, Ehrenhof 4-5, 40479 Düsseldorf (0211/56 64 21 00; smkp.de).

Beeldende kunst – terugblik

Rana Hamadeh. The Ten Murders of Josephine. Op 8 september opende in Witte de With de tentoonstelling *The Ten Murders of Josephine*. De tentoonstelling vormde de tweede fase in het grote operaproject van Rana Hamadeh, dat in november 2016 van start ging met een besloten studiegroep en dat eindigde met de opera *The Ten Murders of Josephine* die op 14 december 2017 in première ging in de Rotterdamse Schouwburg.

Hamadeh baseerde de tentoonstelling voor een groot deel op het historische verslag van de casus *Gregson versus Gilbert* (1783), het enige overgeleverde document van 'The Zong Massacre' uit 1781. Op 18 augustus van dat jaar vertrok het Britse slavenschip *Zong*, met 422 slaven aan boord, van Liverpool richting Jamaica. Toen bleek dat er te weinig water aan boord was voor alle opvarenden, besloot de Britse kapitein Luke Collingwood om 133 slaven overboord te gooien. Hoewel de vracht van 422 slaven voor vertrek werd verzekerd in Liverpool, weigerde de verzekeringsmaatschappij de kosten van deze 'averij-grosse' uit te keren; de eigenaren van het slavenschip spanden een rechtszaak aan tegen de verzekeraar. De inzet van deze rechtszaak was niet de moord op de slaven, maar de vraag of de kapitein correct handelde en aanspraak mocht maken op de verzekerde waarde van zijn 'verloren' vracht.



Zichten op 'Rana Hamadeh, The Ten Murders of Josephine', Witte de With Center for Contemporary Art Rotterdam, 2017. Variabele afmetingen. Foto's: Kristien Daem

Voor Rana Hamadeh illustreert deze macabere zaak niet alleen de juridische logica van het slavernijsysteem, maar werpt ze ook een schaduw op de waarde van getuigenverklaringen in een juridisch proces. De stem van de groep overboord gegooide slaven weerklonk enkel in het verslag van Robert Stubbs, die als lid van de bemanning onder leiding van kapitein Collingwood 133 levens beëindigde, en getuigde om de doden als noodzakelijk geleden averij te legitimeren.

Hamadeh's langlopende project kent ook een literaire referentie. De titel van de tentoonstelling en de opera verwijst naar *Josefine, die Sängerin oder das Volk der Mäuse*, een kortverhaal van Franz Kafka (1883-1924) waarin de muis Josefine als enige van haar volk kan zingen, en met haar gezang het muizenvolk vermaakt. Josefine eist van het muizenvolk dat zij wordt vrijgesteld van werken, waardoor ze zich volledig aan haar kunst kan wijden en een afstand kan creëren tussen zichzelf en het publiek, zodat er een grotere mystiek kan ontstaan. Als dit haar wordt geweigerd door het muizenvolk, verdwijnt ze, en de zangkunst met haar.
De tentoonstelling, die zich in de zes ruimtes ontpopt tot een complexe, interactieve en dynamische geluidsinstallatie, is een dramaturgische weergave van Hamadeh's werkproces enerzijds, en de interpretatie van Kafka's verhaal en de casus *Gregson versus Gilbert* anderzijds. Via de aktes Prelude, First Movement, Second Movement en Third Movement van het libretto *The Ten Murders of Josephine* ordent Hamadeh haar onderzoek.

In de eerste ruimte, de Prelude, lonkt het rode pluche van de opgestelde theaterstoelen, maar het excessieve geluid dat uit de boxen ontsnapt, schrikt af. De stem van een vrouw, het gezang van een Arabische man en het ritmisch applaus van een groep mensen buitelen over elkaar heen, steeds harder smekend om aandacht van de bezoeker. Nadat de Prelude een kleine vijftien minuten in beslag heeft genomen en er een welkome stilte heerst, start de First Movement van het libretto in de tweede ruimte. Een futuristisch ogend orgel leest uit een orgelboek de muziek van *The Ten Murders of Josephine*. Uit de aan het plafond bevestigde luidsprekers weerklinken opnames van omgevingsgeluiden en de stemmen van bezoekers: ongemerkt wordt de bezoeker daarbij een getuige, waarvan de getuigenis vervolgens weer gewist wordt.

Een rood lampje in de derde ruimte gaat branden: de Second Movement vangt aan. Een grote projectie van de getekende partituur van het libretto, een *graphic score*, laat het verloop van de opera zien. Tegenover de projectie van de *graphic score* is een watermeloen op een lage sokkel te aanschouwen, onder meer omringd door twee helften van een kokosnoot, een telegraaf en een boekje met de titel *Manual of Phonography*. Hamadeh lijkt met deze opstelling oude manieren van communicatie te tonen.

Een grote poster gaat in op de casus *Gregson versus Gilbert*, en suggereert een onderling verband tussen de ruimtes : in de 'Zong Massacre' krijgt immers de driehoeksrelatie tussen het gesprokene, het onuitgesprokene en het onuitspreekbare gestalte.

In de laatste ruimte, de Third Movement, spuwt een ouderwetse printer rollen tekst uit en zijn aan de muur drie led-lichtkranten bevestigd. Op de lichtkranten verschijnen fragmenten uit het libretto, en op de papieren rollen zien we computercodes die aan de basis liggen van de digitale infrastructuur van deze tentoonstelling: een geprogrammeerde geluidscyclus waaraan live stemmen en geluiden op automatische wijze worden toegevoegd.

The Ten Murders of Josephine is een complexe installatie waarmee Hamadeh desalniettemin transparantie biedt over haar achterliggende motivaties. Met haar gelaagd, steeds veranderend audiovisueel onderzoek maakt ze de ambigue relatie en hiërarchieën tussen verschillende stemmen op geslaagde wijze voelbaar. Geen wonder dat Rana Hamadeh met haar operaproject de winnaar van de Prix de Rome 2017 werd. **Nathalie van der Lely**

→ *Rana Hamadeh. The Ten Murders of Josephine* liep tot 31 December 2017 in Witte de With Center for Contemporary Art, Witte de Withstraat 50, 3012 BR Rotterdam (wdw.nl, 010/411.01.44).

Camille Henrot, *Days are dogs.* Na Philip Parreno en Tino Sehgal kreeg eind dit jaar Camille Henrot (1978) carte blanche in het Palais de Tokyo in Parijs. Het concept dat ze in samenwerking met curator Daria de Beauvais bedacht, was even eenvoudig als veelbelovend. Het had van Georges Perec kunnen komen, die in *Espèces d'espaces* uit 1974 voorstelde om een appartement te ontwerpen met zeven kamers, een voor elke dag van de week: *le lundoir, le mardoir, le mercredoir* enzovoorts. De tentoonstelling van Henrot begon met een ruimte gewijd aan zaterdag, en eindigde, een verdieping (en een week) later, in een zaal gewijd aan vrijdag. 'Elke kamer', aldus de tentoonstellingsgids, 'evoceert een dag van de week – een open wereld waarin conventies, emoties, en individuele vrijheid speels met elkaar geconfronteerd worden.' Henrot leek zich met dit concept in een Franse intellectuele traditie te plaatsen – met naast Perec ook auteurs als Sarraute, De Certeau en Lefebvre – waarin de regulering van het dagelijkse leven kritisch, maar ook speels wordt onderzocht.

Toch werd deze ambitie niet geheel waargemaakt. Het probleem van *Days are dogs* – een verwijzing naar de hondsdagen in augustus, maar ook naar *a dog day*, een moeizame dag – lag in de verschillen tussen concept en invulling. Er werden voornamelijk bestaande werken van de afgelopen twaalf jaar getoond, zoals *Deep inside* uit 2005, Henrots eerste film. Al te vaak werd het duidelijk dat deze werken niet werden gemaakt om bij één dag te passen, wat hen door het concept wel werd opgedrongen. Met *Days are dogs* werd zowel geprobeerd een retrospectieve van het jonge oeuvre van Henrot te organiseren, als een gesamtkunstwerk te presenteren rond de weekdagen – en dat laatste lukte niet, of niet volledig.

In de eerste ruimte, gewijd aan zaterdag, strookte de structuur met de inhoud, omdat Henrot een nieuwe film toonde met als titel *Saturday*, gewijd aan de Amerikaanse Seventh-Day Adventist Church, een groepering waarvan de leden zich op zaterdag laten dopen door onderdompeling. *Saturday* is een strak geregisseerde en toch frenetieke, op muziek gezette stroom van korte filmfragmenten, gemaakt in 3D. Tropische landschappen, medische testprocedures en beelden van voedsel worden afgewisseld met opnames van het doopritueel van de Adventist Church. Het is zowel komisch als treurig om te zien hoe deze mensen zich, volledig gekleed, onder water laten duwen door een priester (die een doek voor hun mond en neus drukt, zodat ze geen water binnen krijgen), om daarna in tranen uit te barsten, overtuigd dat ze herboren zijn of rust hebben gevonden. De belofte van verlossing uit de arbeidscyclus die elke zaterdag in zich draagt – misschien meer nog dan zondag, die thuis klussend of werkend wordt doorgebracht terwijl maandag stresserend nadert – wordt in deze film ten top gedreven. Tegelijkertijd laat Henrot tekstbalken met nieuwsflitsen over het scherm lopen, zoals het *breaking news* op CNN: een *information overload* waar je inderdaad slechts bij uitzondering – zoals tijdens een ritueel doopevenement – aan kan ontsnappen.

Saturday is sterk verwant aan *Grosse Fatigue*, de film waarvoor Henrot in 2013 de Zilveren Leeuw kreeg in Venetië. Ook deze film wordt voortgedreven door een pulserende soundtrack, geïnspireerd door de Amerikaanse hiphop- en spoken-wordband The Last Poets; en ook hier staat – zichtbaar door de vele zich openvouwende beeldschermen – het overvloedige aanbod, al dan niet virtueel, aan producten, evenementen, advertenties, beelden en informatie in de eenentwintigste eeuw centraal. Letterlijk en figuurlijk is leven (weg)klikken en *swipen* geworden, keuzes maken, onderscheid aanbrengen, weigeren en aanvaarden – *to do or not to do*.

Op *Days are dogs* bevond *Grosse Fatigue* zich in de zaal gewijd aan donderdag, en daar was geen logische verkla-

Amsterdam Galleries

ANDRIESSE EYCK GALERIE

20/01–03/03
Opening 20/01, 17.00–19.00
#SATISFYINGSLIME
Emmeline de Mooij

07/02–11/02
ART ROTTERDAM
P. Struycken, Daragh Reeves, Marijn van Kreij, Charlotte Dumas, Jakup Ferri, Cuny Janssen, Nicoline Timmer

21/02-25/02
ARCO MADRID
Charlotte Dumas, Natasja Kensmil, Marijn van Kreij, Helen Mirra

Leliegracht 47
+31(0)20.623.62.37
wo–vr: 11:00–18:00
za: 13:00–18:00
(en op afspraak)
www.andriesse-eyck.com

GALERIE ONRUST

t/m 17/02
WOMAN - SNAKE - BIRD
Emma Talbot

07/02–11/02
ART ROTTERDAM PROJECTIONS
Arno Nollen

07/02–11/02
ART ROTTERDAM
Arno Nollen, Alan Uglow

24/02–31/03
Opening 24/02, 16:00–18:00
Toon Verhoef

During Art Rotterdam the gallery will be open by appointment only

Planciusstraat 7
020.420.22.19
wo–za: 13:00–18:00
(en op afspraak)
www.galerieonrust.nl

GALERIE FONS WELTERS

27/01–10/03
LET IT COME DOWN
Jennifer Tee
Front Space
UNLEARN
Esteban Cabeza de Baca

02/02, 16:00–17:00 17/02, 15:00–16:00 24/02, 15:00–16:00
03/03, 15:00–16:00 10/03, 15:00–16:00
PERFORMANCE
Jennifer Tee met dansers Miri Lee en Christian Gueremat chi:

08/02–11/02
ART ROTTERDAM
Juliette Blightman, Bob Eikelboom, David Jablonowski, Job Koelewijn, Maria Roosen

08/02–11/02
ART ROTTERDAM PROJECTIONS
Juliette Blightman

Bloemstraat 140
020.423.30.46
di–za: 13:00–18:00
mail@fonswelters.nl
www.fonswelters.nl

WILLEM BAARS PROJECTS

07/02–11/02
ART ROTTERDAM
Morgan Betz, Rob Birza, Emo Verkerk, Tadaaki Kuwayama, Richard Serra, Ger van Elk

Hoogte Kadijk 17
020.423.06.07
wo–za: 12–18u
www.baarsprojects.com

SLEWE GALLERY

t/m 24/02
Ian Davenport

07/02–11/02
ART ROTTERDAM

03/03–07/04
WORKS ON PAPER
Adam Colton

Kerkstraat 105 A
020.625.72.14
woe–za: 13:00–18:00
www.slewe.nl

GALERIE VAN GELDER

27/01–14/03
Opening 27/01, 17:00–19:00 + music performance by Salim Bayri in GvG
SAD ALI MAPPING THE PLACE
Salim Bayri

27/01–07/03
Opening 27/01, 17:00–19:00
in AP
FILM LAUNCH: 'MARIEME / MARIEKE', 2018
Marieke Elzerman

Planciusstraat 9 A
020.627.74.19
di–za: 13:00–17:30
www.galerievangelder.com

GALERIE RON MANDOS

t/m 17/02
THE DOGS BARK, BUT THE CARAVAN GOES ON
Esiri Erheriene-Essi

t/m 17/02
PARADISE OMEROS
Isaac Julien

07/02–11/02
ART ROTTERDAM
Levi van Veluw, Konrad Wyrebek, Wonkun Jun

07/02–11/02
ART ROTTERDAM PROJECTIONS
Hans Op de Beeck

24/02–31/03
Renato Nicolodi

07/03–11/03
THE ARMORY SHOW
Mohau Modisakeng

Prinsengracht 282
+31(0)20.320.70.36
woe–zat, 12:00–18:00
www.ronmandos.nl

THE MERCHANT HOUSE

24/11–28/01
Catalogue Event 26/01, 19:00–21:00
Curated by Marsha Plotnitsky, TMH Founding Artistic Director
MAKING THINGS HAPPEN: YOUNG ARTISTS IN DIALOGUE II
Elsa Tomkowiak & Mary Sue

08/02–11/02
TMH Talk at the Fair 10/02, 15:00–17:00
ART ROTTERDAM CURATED: COMMONITIES
Super Drawings of André de Jong & Hilarius Hofstede

02/02–25/03
TMH Music 16/02, 19:00–21:00;
TMH Talk 24/03, 15:00–17:00
MAKING THINGS HAPPEN: REMIX I
Elsa Tomkowiak, Sylvie Bonnot, Mary Sue, Zhu Hong

Herengracht 254
020.845.59.55
vr: 12:00–19:30
(en op afspraak)
www.merchanthouse.nl

REUTEN GALERIE

27/01–04/03
Opening 27/01, 16:00–18:00
UNDERTOW
Lon Robbé

Prinsengracht 510
020.620.75.37
065.582.87.05
woe–zat: 13:00–18:00
www.reutengalerie.com

Camille Henrot

The Pale Fox, 2014, immersieve omgeving, courtesy kamel mennour (Parijs/Londen); König Galerie (Berlijn); Metro Pictures (New York)
© ADAGP, Paris 2017. Foto: Aurélien Mole

ring voor. Wat de film onder meer toont is net dat het internet, en de manier waarop de wereld in onze huizen en hoofden naar binnen komt, zich niets aan de dag- of nachtindeling gelegen laat liggen. In de gids wordt er teruggegrepen op astrologische oorsprongen om het concept overeind te houden: 'donderdag is de dag van Thor, in het Latijn 'Jupiter', belichaming van macht – van het patriarchaat, dat in het westen lange tijd macht zelf heeft gesymboliseerd'. Van dinsdag wordt beweerd dat deze dag 'vurig oppositioneel is, competitief en oorlogszuchtig' – wat vervolgens een film van Henrot over jiujitsu moet verantwoorden. In plaats van de werken te cureren (en betekenis of context te suggereren), wordt er vooral discursieve mist geblazen. De verwarring en de besluiteloosheid die Henrot probeert te thematiseren, maakte zich meester van de tentoonstelling zelf, wat een appreciatie van de werken haast onmogelijk maakte.

Wat evenmin hielp was dat Henrot een handvol bevriende kunstenaars had gevraagd om de tussenruimtes in het Palais de Tokyo ook van kunst te voorzien (een praktijk die steeds vaker voorkomt, waarschijnlijk omdat het sympathiek oogt), iets wat de rek en de inhoudelijke coherentie nog meer uit de tentoonstelling haalde. En dan waren er nog haar installaties, beeldhouwwerken en schilderijen, die nooit het niveau halen van *Grosse Fatigue* en *Saturday*. Film is duidelijk het medium waarin Henrot excelleert. Een installatie als *The Pale Fox* uit 2014, willekeurig bij zondag gezet ('het moment waarop de sequentie van de intieme wereld de breedte van het universum reflecteert', aldus de tentoonstellingsgids), is een chaotische verzameling objecten, al te esthetisch gepresenteerd in een diepblauw geschilderde kamer. Het resultaat is een visuele overdaad aan prullen, foto's, voorwerpen, meubels en sculpturen, waarin geen enkel ding storend werkt of de overhand neemt, en waartussen nauwelijks verbanden te maken zijn – behalve dan dat het gaat om vriendelijke, glanzende en glossy beelden die niet zouden misstaan in lifestyletijdschriften-voor-millenials zoals *apartemento, Another Man* of *The Gentlewoman*. De ruimte gereserveerd voor maandag was gevuld met surrealistisch ogende sculpturen – menselijke figuren die snavels, vleugels of rare genitale uitstulpels krijgen. Misschien was *Une semaine de bonté*, het collageboek van Max Ernst uit 1934, evenzeer gewijd aan de zeven dagen van de week, een inspiratiebron. In plaats van onbewuste verlangens of verdrongen driften zoals bij de surrealisten, reveleren de sculpturen van Henrot – net als *Days are dogs* als geheel – vooral de stress van de beeldconsument, een eerder oppervlakkige recuperatie van de kunstgeschiedenis en het onvermogen om coherente keuzes te maken. **Christophe Van Gerrewey**

→ *Carte blanche à Camille Henrot. Days are Dogs* liep tot 7 januari 2018 in Palais de Tokyo, 13 avenue du Président Wilson, 75116 Paris (01/47.23.54.01; www.palais-detokyo.com).

The Boat is Leaking. The Captain Lied. Vreemd dat het zeldzaam is: een decorontwerper die gevraagd wordt om een tentoonstelling in te richten, en een theatrale omgeving voor kunst te bedenken. Het was nochtans een van de redenen voor het welslagen van *The Boat is Leaking. The Captain Lied*, afgelopen zomer en herfst te zien in de Venetiaanse vestiging van de Fondazione Prada. Natuurlijk is Anna Viebrock (1951) niet zomaar een decorbouwer: al sinds het begin van de jaren 80 werkt ze samen met Duitstalige regisseurs als Renate Ackermann, Jossi Wieler en (recenter) Christoph Marthaler, en ze heeft van het ontwerpen van theaterdecors een kunst gemaakt, of ze heeft op basis van die activiteit een idiosyncratisch oeuvre opgebouwd. Het was Udo Kittelmann, directeur van de Berlijnse Nationalgalerie, die Viebrock uitnodigde om samen met kunstenaar Thomas Demand (1964) en schrijver en televisiemaker Alexander Kluge (1932) na te denken over een tentoonstelling. Om het 'brainstormen' te stimuleren, aldus Kittelmann, werd naar het trio een foto verzonden van een werk van Angelo Morbelli (1853-1919), een Italiaanse neo-impressionistische schilder. *Giorni… ultimi!* uit 1883 toont een zaal waarin een honderdtal grijsaards in zwart uniform op lange schoolbanken naast elkaar zitten. Om de een of andere reden dachten Kluge en Viebrock dat het schilderij een groep gepensioneerde matrozen weergeeft. Het was niet zo ver van de waarheid, want Morbelli heeft de reeks waarvan *Giorni… ultimi!* deel uitmaakt, geschilderd op basis van een fotoreportage in een van de allereerste Europese ouderlingentehuizen in Milaan. In de catalogus geeft Kittelmann toe dat hij niet in staat is om te reconstrueren hoe dit misverstand – of de overinterpretatie dat het om bejaarde zeelui gaat – in het leven werd geroepen. De gesprekken tussen Demand, Viebrock en Kluge kwamen in elk geval in het teken te staan van maritieme metaforen, iets wat nog werd versterkt door de locatie van hun groepstentoonstelling: het zeventiende-eeuwse Palazzo Corner della Regina, langs het Canal Grande in Venetië, een stad die op het water lijkt te drijven, en door het afhouden van de eigen ondergang al eeuwenlang vele wetten van waarschijnlijkheid tart.

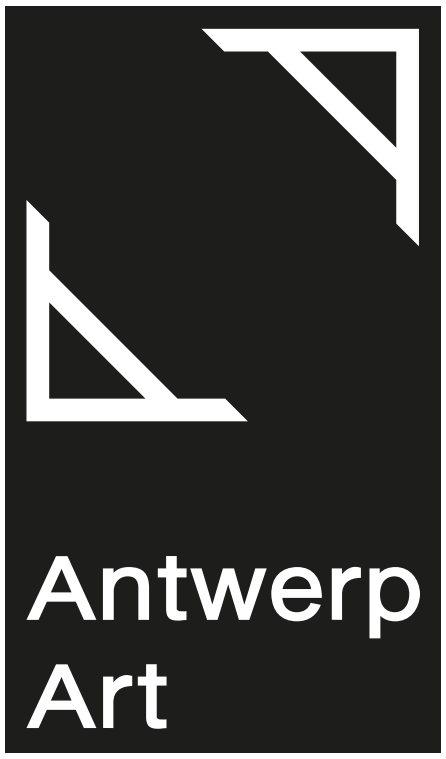
Het beslissingsproces achter de tentoonstelling was dus allesbehalve transparant te noemen, en net daarin lag de kern van de fantastische ervaring waartoe een bezoek kon uitgroeien. Veel bleef onuitgesproken; het onzekere bestaan van betekenissen werd onophoudelijk gesuggereerd, eerder dan dat feiten werden opgedrongen. Wanhoop over schipbreuken en andere catastrofen, of over een doodlopende wereldgeschiedenis in het algemeen, wisselde af met de suggestie van ongeëxploreerde opties en vergezichten. *The Boat is Leaking. The Captain Lied* slaagde er continu in een gevoel van nakende revelatie op te wekken, in plaats van een set activistische en onweerlegbare onderzoeksresultaten te presenteren – iets wat in de hedendaagse kunst de norm geworden lijkt, en waar even verderop ook de hoofdtentoonstelling op de Biënnale van 2017 zich meermaals aan te buiten ging. In een bijna polemisch contrast daarmee, groeide de samenwerking tussen Demand, Viebrock en Kluge uit tot een ode aan de kunstgreep, in het volle maar paradoxale besef dat steeds meer in onze maatschappij artificieel en vals is, maar dat kunst het domein blijft waarin de spanning tussen werkelijkheid en verzinsel het best wordt ervaren.

De tentoonstelling opende met *Ampel*, een video van Demand uit 2016, in een donker kamertje net voorbij de ingang: een verkeerslicht voor voetgangers, zoals steeds bij Demand griezelig precies in papier nagemaakt, wisselt af tussen rood en groen. Ondertussen zingt Leonard Cohen: 'Everybody knows that the boat is leaking / Everybody knows that the captain lied' – een nummer uit 1988, maar de synthesizermuziek en de backing vocals zijn vervangen door een dreigende soundscape van Tyondai Braxton, waardoor de stem van Cohen nog lager gromt dan gewoonlijk.

Meteen daarna kwam Viebrock in actie, die het tentoonstellingsparcours letterlijk in scène had gezet, al dan niet in samenwerking met de architectuur van het palazzo, van de *piano terra* over de *primo* tot aan de *secondo piano nobile*. Soms recupereerde ze decors uit voorstellingen: over de trappen van het palazzo lagen bijvoorbeeld lopers die ook in *Riesenbutzbach. Eine Dauerkolonie* van Marthaler uit 2009 dienstdeden. Elders maakte ze nieuwe elementen, zoals vier deuren op de benedenverdieping, twee links en twee rechts van de centrale hal met zuilen. De deuren, die niet geopend konden worden, suggereerden nogal sardonisch wat zich ook in dit palazzo zou kunnen bevinden, mocht Miuccia Prada niet in kunst investeren: een hotel; een nachtclub met als naam, in roze neonletters, 'SAFARI'; een bouwwerf afgesloten door een tijdelijke deur in vezelplaat; of niets minder dan een elektriciteitscentrale, achter een stalen deur met een rooster. Op de eerste verdieping bouwde Viebrock de zaal uit *Giorni… ultimi!* van Morbelli na, en op houten banken kon er op iPads naar kortfilms van Kluge worden gekeken. Een van de deuren gaf toegang tot een witte moderne museumzaal, inclusief lichtgevend plafond, waarin werk van

Angelo Morbelli, *Giorni… ultimi!*, 1883, olieverf op doek, 100 x 58 cm, Galleria d'Arte Moderna, Milaan

Zicht op *The Boat is Leaking. The Captain Lied*, podium van Anna Viebrock, op de achtergrond Backyard (2014) van Thomas Demand, Fondazione Prada, Venetië



LLS Paleis

Paleisstraat 140, 2018 Antwerp
www.llspaleis.be
thu–sun, 14:00–18:00

Joëlle Tuerlinckx
Opening: 04/03, 15:00–18:00
05/03–15/04

Tim Van Laere Gallery

Verlatstraat 23–25, 2000 Antwerpen
+32 (0)3 257 14 17
www.timvanlaeregallery.com
tue–sat, 13:00–18:00

Groupshow "Always Trust The Artist"
Gelatin, Marcel Dzama, Adrian Ghenie, Kati Heck, Edward Lipski, Jonathan Meese, Ryan Mosley, Aaron Van Erp
25/01–17/03

Arco Madrid 2018
21/02–25/02

Tomasz Kowalski
22/03–05/05

Axel Vervoordt Gallery

Stokerijstraat 19, 2110 Wijnegem
+32 (0)3 355 33 00
www.axelvervoordtgallery.com
thu–sat, 14:00–17:00

Gazing into Sphere
Kimsooja
Escher Gallery
Opening: 20/01
t/m 24/03

Dominanz des Lichts
Raimund Girke
Patio Gallery
Opening: 20/01
t/m 24/03

Saburo Murakami
Terrace Gallery
t/m 24/03

Eva Steynen.Deviation(s)

Zurenborgstraat 28, 2018 Antwerp
+32 (0)486 209 564
www.deviations.be
fri–sun, 14:00–18:00
(and by appointment)

Shadow Pieces | groupshow
Michiel Alberts, Marie Julia Bollansée, Francis Denys, Benoît Félix, Laure Forêt, Nick Hullegie, Michel Vaerewijck, Io van Oostveldt
Performance Michel Vaerewijck,
'We need larger antennae', 18:00–22:00
Opening: 26/01, 18:00–22:00
26/01–25/02

BAD 2018
Aurélie Gravas, Fred Michiels
ICC, Ghent
08/02–11/02

Marie Julia Bollansée, Christine Clinckx, Els Vanden Meersch
Opening: 09/03, 18:00–22:00
09/03–06/05

Middelheimmuseum

Middelheimlaan 61, 2020 Antwerp
+32 (0)3 288 33 60
www.middelheimmuseum.be
oktober–maart, 10:00–17:00

RECALL SCULPTURE
Beelden uit de collectie van het KMSKA
t/m 18/03

Tommy Simoens

Waalsekaai 31, 2000 Antwerp
+32 (0)3 345 06 01
www.tommysimoens.com
wed–sat, 13:00–17:00

CURFEWS
Quay Brothers
t/m 31/01

Screening of 3 short films by the Quay Brothers with introduction by the artists
Cinema Zuid
31/01, 20:00

Zeno X Gallery

Godtsstraat 15, 2140 Borgerhout
+32 (0)3 216 16 26
www.zeno-x.com
wed–sat, 13:00–17:00
only open during scheduled exhibitions

7 Brushstrokes
Hyun-Sook Song
17/01–24/02

Works on Paper I
Anton Corbijn, Raoul De Keyser, Jan De Maesschalck, Yun-Fei Ji, Johannes Kahrs, John Körmeling, Grace Schwindt, Bart Stolle, Mircea Suciu, Anne-Mie Van Kerckhoven & Cristof Yvoré
17/01–24/02

Silent Dance
Grace Schwindt
Opening: 03/03, 17:00–20:00
07/03–28/04

Works on Paper II
Opening: 03/03, 17:00–20:00
07/03–28/04

At The Gallery

Leopoldstraat 57, 2000 Antwerpen
+32 (0)3 283 04 20
www.atthegallery.be
thu–sun, 12:00–18:00

The Girls Next Door
Elleke Frijters, Charline Tyberghein, Valgerður Sigurðardóttir
curated by Nadia Bijl
NEXT DOOR by At The Gallery
t/m 18/02

Dark Matter
Phil Griffin
NEXT DOOR by At The Gallery
Opening: 24/02, 17:00–21:00
24/02–15/04

Temptations
Antoine Roegiers
At The Gallery
Opening: 24/02, 17:00–21:00
24/02–15/04

Morbelli werd getoond. Het meest fantastische moment in dit circuit van een twintigtal kamers, was de ruimte waarin een klein podium met coulissen werd geïnstalleerd (overgenomen uit Alban Bergs *Lulu* in de versie van Marthaler), waarover de bezoeker naar een backstage ruimte kon lopen, om daar een blik te werpen op *Backyard* (2014) van Demand, met een reconstructie van de achtertuin van een van de daders van de aanslag tijdens een marathon in Boston in 2013. Bij elke stap, elke wisseling van positie, elke deur die werd opengedraaid verscheen een ander, vaak even contrasterend als verwant, even speels als dreigend, facet van eenzelfde universum. Het is een procedé dat ook typisch is voor Kluges teksten en voor zijn langspeelfilms, zoals *Der Angriff der Gegenwart auf die* übrige *Zeit* uit 1985, die in een piepklein bioscoopzaaltje werd vertoond. Narratieve of historische continuïteit en volledigheid is in deze film – net als in Kluges gehele oeuvre – afwezig, en als er ergens zekerheden of inzichten te ontdekken zijn, dan niet in nadrukkelijk geconstrueerde kop-en-staart-verhalen, maar in de clash van anekdotes en personages die aanvankelijk niets met elkaar te maken lijken te hebben, en net daarom iets voor elkaar en voor de kijker kunnen betekenen. Met *The Boat is Leaking, The Captain Lied* toonden Kluge, Viebrock en Demand, samen en afzonderlijk, dat kunst nog steeds waarheden suggereert langs de omweg van de leugen, de constructie en de kunstgreep, en op die manier het wegzinken van de lekkende boot die wij de wereld noemen, mee blijft verijdelen.

Christophe Van Gerrewey

→ *The Boat is Leaking. The Captain Lied* was te zien van 13 mei tot 26 november 2017 in Fondazione Prada, Calle Corner della Regina, 2215, 30135 Santa Croce, Venetië (041/810.91.61; fondazioneprada.org).

Architectuur & Vormgeving

Marie-José Van hee. De Brusselse galerie Maniera is steeds op zoek naar architecten waarvan het werk affiniteit vertoont met de wereld van de beeldende kunsten en design. De huidige editie geeft een podium aan een vrouw, Marie-José Van Hee (1950), die hier overigens samenwerkt met twee andere vrouwen, textielontwerpers Marie Mees en Cathérine Biasino. Van Hee bereikte als stille kracht een vooraanstaande positie in de door mannen overheerste architectuurwereld door rigoureus haar persoonlijke visie te volgen. Curator van de kleine, maar treffende tentoonstelling is Katrien Vandermarliere, die momenteel een boek over de architecte voorbereidt.

Marie-José Van Hee kreeg in de laatste jaren gestaag meer aandacht, en in 2016 raakte de erkenning in een stroomversnelling met enkele evenementen rond de ontwerpersgeneratie waarvan ze deel uitmaakt: het afstudeerjaar 1974 aan Sint-Lucas in Gent. In een soort drieluik stelde ze haar woning in Gent open voor het publiek, werden haar meubelen, ontworpen in samenwerking met schrijnwerker Frank Ternier (LABT), tentoongesteld in het Gentse Design Museum (*Een huis is ook een meubel*), en werd haar werk gepubliceerd in het boek *Autonomous Architecture in Flanders. The Early Work of Marie-José Van Hee, Christian Kieckens, Marc Dubois, Paul Robbrecht and Hilde Daem*. Het jaar 2017 opende weer nieuwe perspectieven: ze werd RIBA International Fellow in Londen, gaf lezingen in onder andere het Barbican Arts Centre en leidde workshops in Oxford, Stockholm en Marseille. Haar werk werd getoond in Genève, Lyon en Princeton.

In al die *exposure* vormt de tentoonstelling bij Maniera een kleinschalig gegeven, maar ze is daarom niet minder kwalitatief of belangrijk. Maniera bood Van Hee de kans om haar meubelwerk te exposeren in zijn volledigheid én in een ruimtelijke setting die haar interieurvisie weerspiegelt. Marie-José Van Hee houdt niet van meubelen *an sich*; haar architectuur en meubelontwerpen zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden, en daarmee sluit ze aan bij de benadering van Adolf Loos, zoals beschreven in *Die Abschaffung der Möbel* (1924). Alleen een tafel en bed kunnen volgens Van Hee als los meubilair gezien worden. Daarbij mogen ze het primaat van de ruimte niet verstoren, maar moeten op minimalistische en multifunctionele wijze het dagelijkse leven ondersteunen. Minimalistisch betekent hier niet puristisch, in de zin van bijvoorbeeld Le Corbusiers meubelen in zijn *cabanon*. De eenvoudige, doordachte vorm gaat immers gepaard met een specifieke en allerminst abstracte materialiteit.

Een woning, en dus ook een interieur, is persoonlijk. Deze eigenheid kan volgens Van Hee niet bereikt worden door

Zicht op Marie-José Van Hee, Maniera, Brussel. Foto: Kristien Daem

industrieel vervaardigde producten, getekend als ze zijn door allerhande normen en commerciële overwegingen, weinig aandacht voor detail of duurzaamheid. Ze laat het postmodernisme, dat onder haar tijdgenoten hoogtij vierde, links liggen. Op een geheel eigen wijze koestert ze het ambachtelijke en het artistieke. Precies in de gestage, interdisciplinaire, ambachtelijke handeling zit voor Marie-José Van Hee immers het plezier van het maken.

In de tentoonstelling zijn *huis-werk-tafel* en *bed-bank* te zien, twee meubelstukken die de uitkomst vormen van een jarenlang ontwerpproces, en *dien-blad-koffer*, een nieuw meubel dat de eerste twee aanvult. De gecombineerde benaming geeft het multifunctioneel karakter van de meubelstukken aan. Ze moeten de gebruiker immers functioneel en gevoelsmatig bijstaan in het wonen en leven.

In *huis-werk-tafel* worden gezwart roestvrij staal en geschilderd, geacetyleerd naaldhout verbonden tot een licht maar stevig object. In de uiterst gave uitvoering zijn de verbindingen nauwelijks zichtbaar. Het tafelblad is gemaakt van balken van verschillende breedtes die door vier draadstangen worden samengebonden. De tafel is bedoeld voor binnen en buiten, om te eten of te werken. Met de poten losgeschroefd kan het tafelblad tegen de wand worden gezet als een architecturaal element, als een deur.

De structuur van *bed-bank* bestaat uit twee balken op poten in geschilderd eikenhout met ertussen een blank cederhouten lattenbodem. Het ontwerp onderscheidt zich doordat alle houten elementen dezelfde sectie hebben, en de poten op verschillende posities staan (hetzij op de hoek, hetzij op een vierde van de lengte). Dit laatste beklemtoont de eenheid van het tweepersoonsbed dat men verkrijgt door twee bedden tegen elkaar te plaatsen. Een bed tegen een muur kan dan weer dienen als canapé. De (vrijstaande) bankfunctie realiseert men met twee bedden, waarvan een verticaal als rugleuning wordt bevestigd met behulp van lederen riemen (een handeling geïnspireerd op een ervaring in een jeugdherberg in Van Hees jonge jaren). De matras, die hier voor het eerst getoond wordt, werd ontwikkeld voor verschillende functies – slapen, zitten, dagdromen – door het Antwerpse *Cover & Couch*: dik genoeg voor nachtcomfort, dun genoeg om geplooid of opgerold te worden; de ene kant vlak, de andere geribd, om te zitten of te slapen. De matras is aangevuld met een reeks van zeven kussens ontworpen in samenwerking met Mees en Biasino.

Dien-blad-koffer is gemaakt in opdracht van Maniera. Het moet *bed-bank* en *huis-werk-tafel* vervolledigen met een bergruimte voor linnen, kussens, boeken, kranten, maar het

Marie-José Van Hee

huis-werk-tafel, 2017, geschilderd tulpenhout, wengé, 200 x 91,5 x 76 cm
Foto: Filip Dujardin

kan ook fungeren als bijzettafel en dienblad. De structuur is een variatie op die van *bed-bank*: geschilderde eiken poten en dwarsbalken met dienblad in cederhout dragen een koffer in geolied rundsleder. Het rundsleder komt in de tentoonstelling nog eens terug in de vorm van een zachte lambrisering met grillig silhouet achter de canapé – een interventie die de ervaring van het ensemble als een huiselijk geheel moet ondersteunen. Het behaaglijke interieur wordt afgebakend door een gordijn uit linnen en wol uit de *Alfred Collection* van Mees en Biasino, dat tegelijk het licht tempert en de ruimte van de galerie intiemer maakt.

De eenvoud van de meubelen van Marie-José Van Hee is misleidend. Hun radicale bescheidenheid en rijkdom geven zich niet in gelijk welke omstandigheid bloot aan de bezoeker; een aangepaste schikking en lichtwerking zijn zonder meer noodzakelijk. Dit werd duidelijk op de tentoonstelling *Een huis is ook een meubel* in het Gentse Design Museum, waar de meubelen niet tot hun recht kwamen in de bestaande architecturale ruimte. Deze tentoonstelling daarentegen slaagt er, dankzij het precisiewerk van curator Katrien Vandemarliere, in om aan de fragiele benadering van Van Hee recht te doen.

Zsuzsanna Böröcz

→ *Marie-José Van Hee*, tot 24 februari in Maniera, Place de la Justice 27-28, 1000 Brussel (0494/78.72.90; maniera.be).

ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA
316	Intenso	Katinka Bock	192 p	21 x 28,5 cm	€ 25,00	ISBN 9789492811134	2018		
314	Alex	Elena Narbutaité	48 p	16 x 24 cm	€ 14,00	ISBN 9789492811110	2018		
313	Dying is a solo	Yael Davids	156 p	23 x 30 cm	€ 24,00	ISBN 9789492811097	2018		
312	Peak Oil (edition with print)	Geert Goiris	68 p + print	24 x 30,5 cm	€ 60,00	ISBN 9789492811103	2017		
311	Dierenboeken / Animal books	Lous Martens	416 p	17 x 23 cm	€ 34,00	ISBN 9789492811073	2017		
310	FUNNELFLUX	Navid Nuur	116 p	21,5 x 29,7 cm	€ 25,00	ISBN 9789492811066	2017		
309	Bill 1	Julie Peeters (editor)	184 p	23 x 31 cm	€ 22,00	ISBN 9789492811080	2017		
308	The Photographic I - Other Pictures	Martin Germann, Steven Humblet (editors)	128 p	20 x 26,5 cm	€ 12,00	ISBN 9789492811059	2017		
307	MECHANISMS	Anthony Huberman (editor)	288 p	21,5 x 21 cm	€ 36,00	ISBN 9789492811042	2017		
306	Exarcheia Athens	Ari Marcopoulos	176 p	17 x 23 cm	€ 20,00	ISBN 9789492811035	2017		
305	The Serving Library Annual 2017/18	The Serving Library & Public Fiction	200 p	21 x 29,7 cm	€ 29,50	ISBN 9789492811011	2017		
304	MCMXCIX	Kara Walker	208 p	15 x 23 cm	€ 24,00	ISBN 9789491843990	2017		

Architectuur & Vormgeving – Terugblik

Drawing Ambience, deSingel. Op initiatief van architectuurdocenten Riet Eeckhout en Arnaud Hendrickx is de tentoonstelling *Drawing Ambience – Alvin Boyarsky and the Architectural Association* naar Antwerpen gekomen. Ze was eerder te zien in onder meer Washington, New York en Berlijn. Uit de persoonlijke collectie van Alvin Boyarsky, die tussen 1971 en 1990 directeur was van de Londense Architectural Association (AA), worden 43 tekeningen getoond van architecten als Zaha Hadid en Frank Gehry, van architect-theoretici zoals Rem Koolhaas en Bernard Tschumi, van groepen als Superstudio en Archigram, en van een resem 'tekenende architecten' als John Hejduk, Alexander Brodsky en Daniel Libeskind. De volledige collectie is nog iets ruimer en is te zien in de gelijknamige publicatie. De verzameling bestaat uitsluitend uit giften van studenten en docenten, wat ook valt af te lezen aan de opdrachten die op de tekeningen staan vermeld, zoals 'to Alvin with friendship. London 7/3/'86 Franco Purini'.

Voor zijn directeurschap had Boyarsky les gegeven aan de Architectural Association (AA), en aan The Bartlett School of Architecture en de University of Illinois. De jaren van zijn directeurschap vallen samen met een periode waarin de architectuurdiscipline zichzelf tracht heruit te vinden. Ook de wijze waarop architectuur wordt voorgesteld, door middel van tekeningen, montages en tekst, onderging daarbij grondige wijzigingen: 'Elke nieuwe houding tegenover architectuur moest wel de modus van de representatie in vraag stellen', schreef Bernard Tschumi in *The Discourse of Events* (1983).

De tentoonstelling is opgebouwd uit drie niet-chronologische hoofdstukken die in elkaar overvloeien. In de eerste ruimte luidt de titel 'Reflecties op de Moderniteit'. De tekeningen tonen de zoektocht naar een omgang met het gedachtegoed van de modernen (het modernisme), om zo voorbij de postmoderne beeldtaal te geraken. De tekening is hier vooral een laboratorium voor vorm en articulatie. In de tweede ruimte, een gang die boven de gelijklopende Dom Hans Van der Laan-expositie werd geconstrueerd, bevinden zich de onderdelen 'Europese Radicalen' en 'Reflecties op de Geschiedenis'. Deze met donker vilt beklede gang toont een eerder ideologische benadering van architectuur, zoals het zoeken naar een gepaste omgang met het oorlogsverleden en de radicale ideeën van de jaren 60 en 70.

Boyarski paste het bestaande AA-curriculum, gebaseerd op het Bauhausmodel, verder aan, zodat de 'units' werden doorgetrokken tot in het eerste jaar. De 'units' waren keuzeonderdelen waarmee studenten hun eigen traject konden samenstellen, en de 'tutors' op een erg persoonlijke manier hun materie konden onderwijzen. De lesgevers waren dan ook iconische figuren zoals Peter Cook (oprichter van Archigram), Bernard Tschumi en Daniel Libeskind, die elk op een heel persoonlijke manier 'op zoek' waren naar architectuur. Zo zien we in de expositie een tekening van de 'Logplug' uit 1970 van Archigram-lid David Greene, een artificiële boomtak die wordt ingeplugd in een 'netwerk', en zo in basisdiensten zoals elektriciteit, water en een telefoonlijn voorziet. De 'Logplug' demonstreert het streven naar een absoluut nomadische architectuur, zonder de natuur te verstoren. Het gouden papier en de pop-letters refereren aan magazines en strips, en staan tegenover de conventionele architecturale gegevens, die eveneens aanwezig zijn op deze voorstelling, zoals de projectinformatie, annotaties en afmetingen.

Over architectuurtekeningen stelde Alvin Boyarsky in een interview met Zaha Hadid dat ze 'als autonome kunstwerken waren, in tegenstelling tot louter illustraties van een gebouw'. Het interview werd gepubliceerd in Hadids *Planetary Architecture Two* (1983), uitgegeven door de AA als tweede van veertien 'folio's'. Deze uitgaven kwamen telkens tot stand naar aanleiding van een tentoonstelling in de AA. Enkele van die folio's zijn te zien in de eerste tentoonstellingsruimte. Het zijn platte vierkante dozen waarin prachtig uitgewerkte platen en een inleidend tekstboek passen. Ze illustreren goed hoe Boyarsky als hoofd van een van de belangrijkste architectuurscholen omging met de tekening. De folio's bieden de architectuurtekening een in grote mate autonome status, en onttrekken het gegeven van de tekening gedeeltelijk aan de eigen discipline. Niet toevallig slaagden architecten die bij AA tentoonstelden er als eersten in om hun tekenwerk wereldwijd bij grote galeries binnen te loodsen. Als nooit tevoren ontstond hiermee ook een bewustwording van een visuele identiteit, die een krachtig marketinginstrument bleek. Van Zaha Hadid toont *The World (89 Degrees)* (1984), de wereld en haar ontwerpen vanuit de lucht gezien, bijvoorbeeld reeds de niet-orthogonale vormentaal die haar latere oeuvre zou karakteriseren. Haar zeer herkenbare vormentaal zou bijdragen aan haar latere sterrenstatus.

Ook het betrekken van een kunstenaar als Eduardo Paolozzi getuigt van Boyarsky's non-conventionele kijk op architectuur en de representatie ervan. Paolozzi's prikkelende collages zijn kleine universums en houden het midden tussen plan, snede en abstracte montage. Zijn AA-folio *Underground Design* (1986) toont de tegelmozaïeken die hij ontwierp voor het metrostation Totenham Court Road, louter in reliëfdruk, een haast onzichtbare techniek die al voorkwam in de folio van Peter Eisenman *Fin d'Ou T Hou S* (1985).

De geselecteerde werken in deSingel maken duidelijk dat het medium van de tekening door studenten (en docenten) vanuit verschillende motivaties wordt geclaimd: verbeelden (Macdonald & Salter), zoeken naar vormen (Libeskind), structureren (Tschumi), concretiseren (OMA) of analyseren (Place). Hoewel het vaak om seriegrafieën gaat, zoals Brodsky's donkere etsen of OMA's voorstel *Boompjes* (een zeefdruk waarin analyses, plannen, snedes, axonometrieën en omgevingsplannen zijn terug te vinden), zijn er ook fijne handgemaakte tekeningen in grafiet (Takamatsu) of olieverfschilderijen (Zoe Zenghelis) te zien. Wonderlijk daarbij is dat het didactisch beleid van de AA nooit tot een dogmatische tekenstijl heeft geleid.

Superstudio

New-New York uit Il monumento continuo (Continuous Moment), 1969

Met deze inspirerende werken toont Boyarsky's collectie fragmenten uit een conversatie die binnen de AA plaatsvond, maar ook veel verder reikte. De tentoonstellingen en tekeningen maakten deel uit van een systeem van internationale uitwisseling dat nog steeds doordringt in het architectuurdiscours vandaag. **Louis De Mey**

→ *Drawing Ambience – Alvin Boyarsky and the Architectural Association* liep tot en met 10 december 2017 in deSingel, Desguinlei 25, 2018 Antwerpen (03/248 28 28; desingel.be).

Le Corbusier's vierde dimensie. De naam Le Corbusier, pseudoniem voor Charles-Édouard Jeanneret-Gris (1887-1965), doet de gedachten meteen richting architectuur gaan. De Zwitsers-Franse architect was met zijn ideeën over standaardisering en rationele vormgeving immers de wegbereider van het moderne bouwen. Hij muntte de term 'machine à habiter', of woonmachine, die nog steeds tot de verbeelding spreekt. En zijn stedenbouwkundige plannen voor onder andere de Indiase stad Chandigarh gelden als blauwdruk voor talloze nieuwbouwwijken. Veel minder bekend is dat Le Corbusier zijn leven lang iedere ochtend vulde met schrijven, schilderen, beeldhouwen en tekenen. Dat vrije werk beschouwde hij als zijn laboratorium, de 'miraculeuze vierde dimensie'. Lange tijd hield de architect dit werk voor zich. Pas in de jaren 30 kwam hij ermee naar buiten, toen zijn naam als architect al ruim en breed was gevestigd.

Nog minder mensen zullen weet hebben van de link tussen Le Corbusier en Cobra. In 1937 werd Cobra-lid Asger Jorn gevraagd een bijdrage te leveren aan Le Corbusiers *Pavillon des Temps Nouveaux* voor de Wereldtentoonstelling in Parijs. Vanaf die tijd hielden de twee contact. Jorn schreef niet minder dan twaalf essays over het werk van de architect – overigens nooit het autonome – en stopte daar pas mee na Le Corbusiers dood.

Xander Karskens, de nieuwe directeur van het Cobra Museum in Amstelveen, maakt behendig gebruik van dat stukje vrijwel vergeten geschiedenis om het tentoonstellingsprogramma van zijn gespecialiseerde instituut op te rekken. De selectie van tachtig werken van Le Corbusier – vooral tekeningen, maar ook schilderijen, sculpturen en zelfs een paar wandtapijten – combineert hij met de eigen collectie. Niet alleen gunt de tentoonstelling ons een blik op een onbekend deel van Le Corbusiers artistieke praktijk, ze weet zijn beeldend werk ook te verbinden met zijn architectuur.

De minder positieve kanten van het genie worden hierbij overigens niet onder het tapijt geveegd. Le Corbusier collaboreerde met het Vichy-regime en was behalve een antisemiet en een bewonderaar van het fascisme ook een misogyne macho. Dat wordt allemaal benoemd in de zaalteksten, maar ook gerelativeerd: er golden nu eenmaal andere zeden in dat tijdsgewricht. De manier waarop Le Corbusier vrouwen tekende – zij waren zijn favoriete onderwerp – wordt getypeerd als 'voyeuristisch' en 'objectiverend' en in lijn met de patriarchale verhoudingen tijdens het modernisme. Le Corbusiers liggende en vaak naakte vrouwen worden na verloop van tijd wel steeds abstracter. Ze gaan steeds meer lijken op de stillevens met theepotten, flessen en borden die hij maakte in de tijd dat hij het purisme aanhing, een afgeleide en, volgens Le Corbusier, zuiverdere versie van het kubisme.

Feministen hebben Le Corbusier desalniettemin steevast weggezet als vrouwenhater, zeker nadat hij de spierwitte wanden van Eileen Grays Zuid-Franse Villa E1027 met verf en kwast te lijf ging. Toen er foto's verschenen van de spiernaakte architect in actie werd Le Corbusiers schilderwerk al snel bestempeld als de territoriumdrift van een jaloers mannetje dat niet kan verdragen dat een vrouw ook eens succes heeft. Dat de architect zijn toevoeging aan E1027 deed op uitnodiging van Grays partner Jean Badovic en al jaren het nudisme praktiseerde, deed er niet meer toe voor de beeldvorming. De Deense kunstenaar Jakob Kolding zet het gegeven in perspectief met een hedendaagse reactie. Hij knipte de foto van de blote Le Corbusier uit, blies hem op en zette hem als cut-out op een podium. Hij oogt ronduit schlemielig. Die indruk wordt nog eens versterkt door de sculpturen die Kolding eromheen plaatste, waaronder een stoer beeld van de Nederlandse beeldhouwster Lotti van der Gaag (1923-1999) en de geabstraheerde Napoleon van de Deense Cobra-kunstenaar Henry Heerup (1907-1993). Koldings twee- en driedimensionale collages duiken her en der op in de tentoonstelling. Ze relativeren de mythes rondom Le Corbusier, maar bevragen ook de vooroordelen die kijkers eventueel hebben.

De tentoonstelling maakt de interessante ontwikkelingen in het beeldend werk van de architect overtuigend zichtbaar. Vanaf de jaren 30 werkt Le Corbusier steeds meer met kleur. Hij omarmt motieven als de stier en de vogel. In zijn serie met de Ilias als onderwerp laat hij zich inspireren door de negentiende-eeuwse John Flaxman en citeert hij zelfs diens compositie met Helena en Paris. Zijn obsessie met het machinale en het rationele maakt gaandeweg plaats voor meer organische vormen en processen. Het resulteert in de jaren 50 in zijn modulorsysteem, waarbij niet de machine, maar het menselijk lichaam wordt opgevoerd als de maat der dingen. Weliswaar een mannelijk lichaam – 1,83 meter was het uitgangspunt – maar uit een tekening als *Chez Moi* blijkt dat Le Corbusier ook ruimte laat voor het vrouwelijke. Het liggende naakt omarmt de plattegrond van Chandigarh en wordt er een geheel mee.

De tentoonstelling begint en eindigt met de architectuur die de perceptie van Le Corbusier altijd voor een belangrijk deel zal blijven bepalen. Schetsen van zijn hand zijn gecombineerd met een studie voor Constants utopische bouwproject *New Babylon* en een keramieken huisje van de eerder genoemde Heerup. Het is een traditioneel geval met puntdak dat zo scheef staat als een krab – in alles het tegenovergestelde van een woonmachine. Een grootheid als Le Corbusier moet kunnen tegen zo'n plaagstootje. **Edo Dijksterhuis**

→ *Le Corbusier's vierde dimensie* liep tot 7 januari 2018 in het Cobra Museum voor Moderne Kunst, Sandbergplein 1, 1181 ZX Amstelveen (020/547.50.50, cobra-museum.nl).

Zicht op 'Le Corbusier's vierde dimensie', Cobra Museum voor Moderne Kunst, Amstelveen © FLC/Pictoright, 2017. Foto: Peter Tijhuis

Tentoonstellingsagenda

Adverteerders van *De Witte Raaf* worden gratis in de agenda opgenomen. Opname van andere initiatieven gebeurt via een steunabonnement (€ 60) voor zes vermeldingen of een abonnement (€ 30) voor een eenmalige vermelding.

Kijk voor meer info en een wekelijks geactualiseerde agenda op www.dewitteraaf.be.

België

Aalst

Netwerk – Centrum voor Hedendaagse Kunst
Houtkaai z/n – 053.78.89.81
wo-vr 11-17u, za-zo 14-18u
❑ 'They Keep Chewing Walls' – Chrysanthi Koumianaki [3/2 tot 29/4]
❑ 'SCI FI AGIT PROP' – Tamás Kaszás [3/2 tot 1/7]

Antwerpen

At The Gallery
Leopoldstraat 57 + 55 (next door)
03 283 04 20
do-zo 12-18u
❑ 'NEXT DOOR: The Girls Next Door. Curated by Nadia Bijl' – Elleke Frijters, Charline Tyberghein, Valgerður Sigurðardóttir [tot 18/2]
❑ 'NEXT DOOR: Dark Matter' – Phil Griffin [24/2 tot 15/4] ❑ 'Tentations' – Antoine Roegiers [24/2 tot 15/4]

Axel Vervoordt Gallery – Kanaal
Stokerijstraat 19 – 0477 88 80 60
do-za 14-17u of op afspraak
❑ Saburo Murakami [tot 24/3]
❑ Raimund Girke [tot 24/3]
❑ 'Gazing into Sphere' – Kimsooja [tot 24/3]

deSingel Internationale Kunstcampus
Desguinlaan 25 – 03.248.28.28
wo-zo 14-18u, bij voorstellingen 19-23u
❑ 'BWMSTR Label / De jonge stad' – Dingeman Deijs [7/2 tot 31/3]
❑ 'Natura Naturans' – Coussée en Goris architecten [22/2 tot 10/6]
❑ 'Het Architectuur-kabinet' – Ben Murphy [28/2 tot 8/4]

ECCE HOMO
Route langs 9 locaties: Museum Mayer van den Bergh, Maagdenhuismuseum, Plantentuin Den Botaniek, Sint-Joriskerk, Galerie Geukens & De Vil, Marion De Cannière...
www.eccehomoantwerpen.com
❑ 'Ecce Homo – hedendaagse Belgische kunst. 63 kunstenaars op 9 locaties. Curatoren: Geukens & De Vil, Marion De Cannière, Eric Rinckhout' [tot 25/2]

Eva Steynen.Deviation(s)
Zurenborgstraat 28 – 0486 209 564
vr-zo 14-18u (of na afspraak)
❑ 'Shadow Pieces' – Michiel Alberts, Marie Julia Bollansée, Francis Denys, Benoît Félix, Laure Forêt, Nick Hullegie, Michel Vaerewijck, Io van Oostveldt [26/1 tot 25/2] ❑ Marie Julia Bollansée, Christine Clinckx, Els Vanden Meersch [9/3 tot 6/5]

Extra City Kunsthal
Eikelstraat 25 – 31 – 03 677 16 55
wo-zo 13-18u
❑ 'On Monumental Silences' – Ibrahim Mahama [27/1 tot 4/3]

FotoMuseum (FoMu)
Waalse Kaai 47 – 03/242.93.00
di-zo 10-18u
❑ 'Mirror' – Ai Weiwei [tot 18/2]
❑ 'Ebifananyi' – Andrea Stultiens [tot 18/2] ❑ Harry Gruyaert [9/3 tot 10/6]

Galerie Annette De Keyser
Generaal Belliardstraat 19 – 03 231 90 56 / 0476 333 934
ma-vr: op afspraak, za 14-18u
❑ 'Resonance Room 3' [tot 31/3]

Galerie Annie Gentils
Peter Benoitstraat 40 – 03 216 30 28
wo-za 14-18u
❑ 'On a mangé tout le chocolat' – Elke Andreas Boon [21/1 tot 18/3]

LLS Paleis
Paleisstraat 140
do-zo 14-18 uur
❑ Joëlle Tuerlinckx [5/3 tot 15/4]

M HKA
Leuvenstraat 32 – 03.260.99.99
di, wo/vr-zo 11-18u, do 11-21u
❑ 'De Collectie' [tot 5/4/2020]
❑ 'INBOX: w wh at*' [tot 4/2]
❑ 'Collectie-presentatie: The Chronicle' – Nikita Kadan [tot 29/4]
❑ 'AAAAA' – Cevdet Erek [tot 29/4]
❑ 'Collectie-presentatie: Above the Bay of Naples from Via Partenope, Naples, September 2008' – Craigie Horsfield [tot 29/4] ❑ AMVK [9/2 tot 13/5]
❑ 'Hugo Roelandt – Een keuze uit het archief' [9/2 tot 29/4] ❑ 'INBOX: Ziekenhuisschool 2018' [9/3 tot 25/3]

Maurice Verbaet Art Center
WAW Building Mechelsesteenweg 64A
0479/71 37 59
vr-zo 13-18u
❑ 'Nieuwe permanente overzichtstentoonstelling met selectie van naoorlogse Belgische topwerken uit de private collectie Caroline & Maurice Verbaet'

Middelheimmuseum
Middelheimlaan 61 – 03 288 33 60
okt-maart / di-zo: 10-17u
❑ '(RE)CALL SCULPTURE – Beelden uit de collectie van het KMSKA' [tot 18/3]

Pedrami Gallery
Verbindingsdok – Westkaai 10
0488 49 96 68
wo-zo 13-17u
❑ 'RUMI' – Koen Broucke, Athar Jaber, Tamara Van San, Haider Jabbar [tot 1/3]

Ruimte Morguen
Waalse Kaai 21-22 – 03/248.08.45
vr-za 14-18u (of op afspraak)
❑ 'REPRINT' – Marco Jacobs [26/1 tot 17/3]

Tim Van Laere Gallery
Verlatstraat 23-25 – 03.257 14 17
di-za 13-18u
❑ 'Always Trust The Artist' – Gelatin, Marcel Dzama, Adrian Ghenie, Kati Heck, Edward Lipski, Jonathan Meese, Ryan Mosley, Aaron Van Erp [25/1 tot 17/3]

Tommy Simoens
Waalsekaai 31 – 03 345 06 01
wo-za 13-17u
❑ 'Curfews' – Quay Brothers [tot 31/1]

Trampoline
Vlaamse kaai 47 – 0493 07 81 53
do-vr 14-17u30, za 14-18 (of op afspraak)
❑ 'CASA DE MONOS' – Dodi Espinosa [25/1 tot 10/3]

Zeno X Gallery
Godtsstraat 15 – 03 216 16 26
wo-za 13-17u
❑ '7 Brushstrokes' – Hyun-Sook Song [tot 24/2] ❑ 'Works on Paper I' – Raoul De Keyser, Johannes Kahrs, John Körmeling, Grace Schwindt, Bart Stolle, Anne-Mie Van Kerckhoven... [tot 24/2]
❑ 'Silent Dance' – Grace Schwindt [7/3 tot 28/4] ❑ 'Works on Paper II' [7/3 tot 28/4]

Asse

Galerie De Ziener
Stationsstraat 55 – 02/452.77.86
vr-zo 15-18u (of op afspraak)
❑ 'IN 2 MINDS' – Werner Cuvelier – Norman Dilworth [tot 25/2]

Brugge

De Bond (Cultuurcentrum Brugge)
Buiten Smedenvest 1 – 050 44 30 40
wo-ma 13-18u (di gesloten)
❑ 'La respiration des yeux dans le cadre' – Christian Rizzo [tot 28/1]

Erasmus's – Utopia Contrast Art Galerie
Ezelstraat 62 – 0498 75 43 37
050 70 53 38
vr-zo 15-18u (en op afspraak)
❑ Marie-Claire Gouat, Mirella Duprix, Robert Kayser [tot 4/3]

Galerie Pinsart
Genthof 21 – 050/67.50.66
vr-zo 14-18u
❑ Goedele Peeters [3/3 tot 15/4]

Groeningemuseum
Dijver 12 – 050 44 87 11
di-zo 9u30-17u
❑ 'Colard Mansion en de Brugse drukkerswereld in de tweede helft van de vijftiende eeuw' [1/3 tot 3/6]

Sint-Janshospitaal
Mariastraat 38 – 050/33.56.66
di-zo 9u30-17u
❑ 'Smoke, Ashes, Fable' – William Kentridge [tot 25/2]

Brussel

ARGOS centrum voor audiovisuele kunsten
Werfstraat 13 – 02.229.00.03
wo-zo 11-18u, eerste wo/maand 11-21u
❑ Faraway / Nearby' – Ria Pacquée, Duane Michals, Herman Asselberghs, Alfredo Jaar, Louise Bourgeois... [28/1 tot 22/4] ❑ 'Black Box: A Film' – Marie José Burki [28/1 tot 18/2]
❑ 'Black Box: To Each His Own Mask' – Tine Guns [22/2 tot 11/3]

Art & Design Atomium Museum (ADAM)
Belgiëplein 1 – 02 669 49 29
wo-ma 10-18u (gesloten op dinsdag)
❑ 'A Tribute to Componibili, i.s.m. Kartell Museo (Milaan)' – Anna Castelli Ferrieri, Ron Arad en Nendö, Philippe Starck, Mario Bellini, Ferruccio Laviani... [tot 29/1] ❑ 'Soviet Design. Red Wealth' [24/1 tot 21/5] ❑ 'Peter Ghyczy. 50 Years of Functionalism' [7/2 tot 11/3]

Beursschouwburg
A. Ortsstraat 20 – 02.550.03.50
wo-za 12-22u
❑ 'Mural: Helgi Thórsson' [2/2 tot 31/5]
❑ 'black box: Soft Film' – Sara Cwynar [2/2 tot 3/2] ❑ 'black box: Silica' – Pia Borg [7/2 tot 10/2] ❑ 'black box: The Craft' – Monira Al Qadiri [14/2 tot 17/2]
❑ 'black box: Life Imitation' – Chen Zhou [21/2 tot 24/2] ❑ 'black box: The Aalto Natives' – Erkka Nissinen & Nathaniel Mellors and [14/3 tot 17/3]

Boghossian Stichting – Villa Empain
Franklin Rooseveltlaan 67
02 627 52 30
di-zo 11-18u
❑ 'Ways of Seeing' – James Turrell, Gustav Metzger, Kara Walker, Markus Schinwald, Hans-Peter Feldmann, James Casebere... [tot 18/2] ❑ 'Instantanés d'Orient' – Jaber Al Azmeh, Moath Alofi, Mouna Karray, Rania Matar, Douraïd Souissi, Stephan Zaubitzer [tot 11/2]

Botanique
Koningsstraat 236 – 02.226.12.11
wo-zo 12-20u
❑ 'Where I find myself' – Joel Meyerowitz [tot 28/1] ❑ 'Eyes Wild Open' – Robert Frank, William Klein, Ed van Der Elsken, Takuma Nakahira, Tiane Doan Na Champassak, Gilles Roudière... [22/2 tot 22/4]

BOZAR
Ravensteinstraat 23 – 02.507.83.91
di-zo 10-18u, do 10-21u
❑ 'Watching You Watching Me. A Photographic Response to Surveillance' [25/1 tot 18/2] ❑ 'Henry Van de Velde Awards 17' [31/1 tot 15/4]
❑ Dirk Braeckman [1/2 tot 29/4]
❑ 'Raw Poetry' – Randa Maroufi, Mostafa Saifi Rahmouni & Youssef Ouchra [6/2 tot 17/3] ❑ 'Les réparateurs du ciel' – Hassan Darsi [6/2 tot 17/3]
❑ 'Schrank' – Benoit Platéus [9/2 tot 3/6] ❑ 'Beauty is everywhere' – Fernand Léger [9/2 tot 3/6] ❑ 'Spanish Still Life' – Velázquez, Goya, Picasso, Miró, ... [23/2 tot 27/5] ❑ 'Con Amore. Een tentoonstelling voor Hugo Claus' [28/2 tot 27/5]

CENTRALE for contemporary art
Sint-Katelijneplein 44 – 02.279.64.44
wo-zo 10u30-18u
❑ 'Private Choices – 11 Brussels collections of contemporary art' [tot 27/5]

CIVA Stichting
Kluisstraat 55 – 02 642 24 50
di-zo 10u30-18u
❑ 'La Cité des enfants' [tot 31/12]
❑ 'The Bench: a Microscopy' – Simon Boudvin, Francis Cape, Ann Veronica Janssens, muller van severen, Julien De Smedt... [tot 28/1]

Fondation A Stichting
Van Volxemlaan, 304 – 02 347 05 82
do-zo 13-18u
❑ 'A Right to Stand' – Robert Adams [28/1 tot 18/3]

Galerie Greta Meert
Vaartstraat 13 – 02.219.14.22
di-za 14-18u
❑ Thomas Struth [1/2 tot 29/3]

Galerie Jan Mot
Kleine Zavel 10 – 02 514 10 10
wo-vr 14-18u30, za 12-18u30 (of na afspraak)
❑ 'The Way They Looked at Each Other' – Mario Garcia Torres [tot 27/1]
❑ 'Summer Thoughts' – Sven Augustijnen [9/2 tot 24/3]

Hopstreet
Sint-Jorisstraat 109 – 02 511 05 55
do-za 13-18u (of op afspraak)
❑ 'Who Else ?' – Egon Van Herreweghe [tot 3/3]
❑ 'Window project #12: Sensory Deprivation Series' – Baktash Sarang (Invited by Michel Dewilde) [tot 3/3]

ING Art Center
Koningsplein 6 – 02 547 22 92
di-zo 10-18u, wo 10-21u
❑ 'Urban Projects' – Christo & Jeanne-Claude [tot 25/2]

ISELP – Institut Supérieur pour l'Etude du Langage Plastique
Waterloolaan 31 – 02 504.80.70
di-za 11-18u30
❑ 'On sort en bande, Labor of Love, Salad jours. Une proposition de Béatrice Delcorde' [9/2 tot 22/4]

Istituto Italiano di Cultura di Bruxelles
Livornostraat 38
ma-vr 9u30-13u, 14-17u
❑ 'Rendez-vous' – Serena Fineschi – Alessandro Scarabello met Hans op de Beeck [tot 9/3]

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België
Regentschapsstraat 3 – 02.508.32.11
di-vr 10-17u, za-zo 11-18u
❑ 'Bruegel. Unseen Masterpieces. When art meets technology' [tot 16/3/2020]
❑ 'Magritte, Broodthaers & de hedendaagse kunst' [tot 18/2]
❑ 'Marcel Lecomte. Heimelijke hoeken van het surrealisme' [tot 18/2]

La Loge
Kluisstraat 86 – 02/644.42.48
do-za 12-18u
❑ Andreas Angelidakis [7/2 tot 24/3]

MANIERA
27-28, Place de la Justice – 0494 787 290
wo-za 14-18u
❑ Marie-José Van hee [tot 24/2]

Meessen De Clercq
Abdijstraat 2a – 02 644 34 54
di-za 11-18u
❑ 'Ma' – José María Sicilia [tot 27/1]
❑ 'Même rayé à mort, un simple rectangle' – Aurélien Froment [9/2 tot 17/3]

Museum van Elsene
Jean Van Volsemstraat 71 – 02.515.64.22
di-zo 9u30-17u
❑ Robert Doisneau [tot 4/2]
❑ Élodie Antoine [tot 4/2]
❑ 'HOP ! Kunsttentoonstelling voor kinderen' [tot 4/2]

NICC Vitrine
rue Lambert Crickx 1 – 0485 24 40 31
24 uur op 7 dagen zichtbare vitrine
❑ 'Seni Camara' [tot 4/2]

WIELS Centrum voor Hedendaagse Kunst
Van Volxemlaan 354 – 02 340 00 53
di-zo 11-18u, 1ste en 3de wo/maand 11-21u
❑ 'Le pays où tout est permis' – Sophie Podolski [tot 1/4]
❑ 'Paroles' – Saâdane Afif [1/2 tot 22/4]

Xavier Hufkens
St.-Jorisstraat 6 & 107 – 02.639.67.30
di-za 11-18u
❑ Evan Holloway [tot 17/2]
❑ 'HORIZONTE' – Esther Kläs [2/2 tot 17/3] ❑ Jonathan Horowitz [8/3 tot 14/4]

Charleroi

BPS 22
Boulevard Solvay 22 – 071 27 29 71
di-zo 11-19u
❑ 'Fig.' – Marcel Berlanger [10/2 tot 27/5] ❑ 'Derrière le soleil – Extra View' – Pauline Beugnies [10/2 tot 8/4]

Musée de la Photographie
Avenue Paul Pastur 11 – 071 43 58 10
di-zo 10-18u
❑ 'La lumière et les choses' – Marc Trivier [tot 22/4] ❑ '17ème Prix National Photographie Ouverte' [tot 22/4] ❑ 'Boîte noire: Maraudeur' – Bénédicte Loyen [tot 22/4] ❑ 'Galerie du Soir: Retour sur images' [tot 22/4]

Deinze

Galerie D'APOSTROF
Pastoriestraat 59 – 0494 534 566
vr-zo 15-18u (of na afspraak)
❑ 'Take this Waltz' – Mohammed Alani, Andrea Freckmann, Kenan Hasimbegovic [tot 4/2] ❑ 'The Mathematics of Resonant Bodies' – Ritsart Gobyn, Frank Van den Bergh, Frank Van Hiel [4/3 tot 25/3]

Museum van Deinze en Leiestreek
Lucien Matthyslaan 3-5 – 09 381 96 70
di-vr 14-17u30, za-zo 10-12, 14-17u
❑ 'Bietenoogst zien en sterven. Alle schilderijen van Emile Claus in de Bietenoogstzaal, aangevuld met een selectie van zijn sterkste tekeningen' [tot 17/6] ❑ 'Dank u Hermine! Schenking Hermine Van der Vennet' – Van de Woestyne, Minne, De Cock, Montigny, ... [tot 17/6]

Deurle

MDD (Museum Dhondt-Dhaenens)
Museumlaan 14 – 09.282.51.23
wo-zo 10-17u, zomer 10-18u
❑ 'Playground' – Thomas Lerooy [tot 4/3]
❑ 'Steine legen, Äpfel lesen' – Maki Na Kamura [tot 4/3]

Drogenbos

FeliXart Museum
Kuikenstraat 6 – 02.377.57.22
do-zo 10u30-17u
❑ 'Moderne kunst uit het Interbellum. Collectie van het KMSKA' [tot 31/12]
❑ 'Felix De Boeck. Historische tentoonstellingen' [tot 28/1]
❑ 'Static Movement' – Jean-Pierre Maury et Dirk Verhaegen [tot 28/1]
❑ 'Constructivistische verbanden: Noord en Zuid' – Wobbe Alkema, Felix De Boeck, Marthe Donas, Carel Willink, Hendrik Werkman, Jozef Peeters... [18/2 tot 6/5]

Eupen

ikob – Museum für Zeitgenössische Kunst
Rotenberg 12 – 087.56.01.10
wo-zo 13-18u
❑ André Butzer [tot 4/3]

Genk

C-mine
C-mine 10/1 – 089 65 44 90
ma 13-17u, di-zo 10-17u
❑ David Bade & Tirzo Martha [28/1 tot 11/3]

Gent

BARBÉ-URBAIN
Penitentenstraat 29 – 09 391 39 13
wo-zo 14-18u, On Appointment: 7/7
❑ Therefore, there is only light' – Jeanine Cohen, Kasper De Vos, Ode de Kort [tot 25/2] ❑ Xavier Robles de Medina [2/3 tot 8/4]

Croxhapox
Zilverhof 34 – 0479 45 37 79
do-zo 14-18u
❑ Toon Boeckmans [25/1 tot 28/1]
❑ Thu Lê Thi hu [1/2 tot 3/2] ❑ Maike Garnica [8/2 tot 11/2] ❑ Marlies Vander Straeten & Yuna Lucas [15/2 tot 25/2]
❑ Sacha Eckes [4/3 tot 11/3]
❑ 'blind date' [12/3 tot 18/3]

Design Museum Gent
Jan Breydelstraat 5 – 09 267 99 99
ma-di, do-vr 9u30-17u30, za-zo 10-18u
❑ 'Hello, Robot. Design tussen mens en machine' [tot 15/4] ❑ 'Unfold – Designer of the Year 2017' [tot 18/3]

galerie Carrington
Burgstraat 18k – 0484 82 94 41
vr-zo 14-18u
❑ 'Pillars. Curated by Jota Castro' – Bianca Bondi, Ella de Burca, Ghazel, Roberta Gigante, Sabrina Montiel Soto, Griet van de Velde [tot 27/1]

Galerie Jan Dhaese
Ajuinlei 15 B – 0477.43.77.94
do-za 14-18u, zo 11-14u
❑ 'Architecture/Landscape' – LG White/Bob Szantyr [21/1 tot 25/2]

Galerie Pont & Plas
Hooiaard 6 (hoek Graslei)
09 225 07 69
do, vr 13u30-18u, za 11u30-17u
❑ amparo de backer Mezquida [tot 27/1]
❑ Machteld Lambeets [25/2 tot 26/5]

Herbert Foundation
Coupure Links 627 A
contact@herbertfoundation.org
za-zo 11-17u
❑ 'Time Extended / 1964-1978. Works and Documents from the Herbert Foundation' – On Kawara, Mario Merz, Dan Graham, Carl Andre, Niele Toroni... [tot 30/6] ❑ 'The Konrad Fischer Years/1964-1978' [tot 30/6]

Kiosk
Louis Pasteurlaan 2 – 09.267.01.68
ma-vr 14-18u, za-zo 11-18u
❑ 'Fragments, Particles and the Mechanisms of Growth' – Nazgol Ansarinia [tot 4/2] ❑ 'Exquisite Rotation' – Nida Sinnokrot [17/2 tot 8/4]

Kristof De Clercq Gallery
Tichelrei 82 – 0474 57 12 91
vr-zo 14-18u (en op afspraak)
❑ 'Islands and Objects' – Nahum Tevet [tot 25/2]

Museum Dr. Guislain
Jozef Guislainstraat 43 – 09.216.35.95
di-vr 9-17u, za-zo 13-17u
❑ 'De geschiedenis van de psychiatrie' [tot 30/12/2020] ❑ 'Verborgen Werelden – Permanente collectie' [tot 30/12/2020]
❑ 'Out of the box. Een ontmoeting tussen wetenschap en stad' [tot 27/3]
❑ 'Emoties gaan naar het werk' – Zoe Beloff [tot 27/5] ❑ 'Angst' [tot 27/5]

Museum voor Schone Kunsten Gent
Citadelpark – 09.240.07.00
di-vr 9u30-17u30, za-zo 10-18u
❑ 'Old Masters and Flemish Primitives' [tot 1/1/2020] ❑ 'Restauratie Lam Gods' [tot 31/12/2019] ❑ 'Metafloristiek' – Gerda Steiner en Jörg Lenzlinger [tot 31/10] ❑ 'Written Room' – Parastou Forouhar [tot 31/12] ❑ 'From Bosch to Tuymans: a vital story. Casting new light on the permanent collection' [tot 28/2]
❑ Medardo Rosso [10/3 tot 24/6]

SMAK
Jan Hoetplein 1 – 09 240 76 01
di-vr 9u30-17u30, za-zo 10-18u
❑ 'Over Schilderen' – Gerhard Richter [tot 18/2] ❑ 'Europalia Indonesia – Performance Klub' [tot 18/2]
❑ 'Uit de Collectie / 60-jarig bestaan van de Vrienden v/h S.M.A.K' [tot 18/2]
❑ 'Archief Raoul De Keyser' [tot 18/2]
❑ Hiwa K [10/2 tot 13/5]
❑ 'Ars Viva 2018' – Anna-Sophie Berger, Oscar Enberg en Zac Langdon-Pole [10/2 tot 13/5]

Stadsmuseum Gent – STAM
Godshuizenlaan 2 – 09/269.87.90
9-17u, wo gesloten, za-zo 10-18u
❑ 'Stad en universiteit. Sinds 1817' [tot 27/3]

Grimbergen

Prinsenbos
Pastoor Woutersstraat
❑ 'Untitled (Sculpture)' – Barry Flanagan [tot 28/12/2020]

Hasselt

CIAP
Lombaardstraat 23 – 011 22 53 21
wo-vr 11-18u, za-zo 13-17u
❑ 'Van het reiken en het aarden' – Rein Dufait [28/1 tot 8/4] ❑ 'subject 23' – Alice De Mont [28/1 tot 8/4]
❑ 'A scented dialogue between the postman and his electronic shadow' – Guy Bleus [28/1 tot 8/4]

Cultuurcentrum Hasselt
Kunstlaan 5 – 011.77.15.19
di-vr 10-17u, za-zo 13-17u
❑ 'Lucifer needs fire' – Charlotte Lybeer, Barry Camps, Michael Dans, Bart Van Dijck [tot 28/1] ❑ 'SCHNITTstellen' – Diana Herz [tot 28/1]
❑ Sarah Van Marcke [tot 28/1]
❑ 'YOUNG forever' [10/2 tot 10/6]

Modemuseum Hasselt
Gasthuisstraat 11 – 011 23 96 21
di-zo 10-17u
❑ 'Forever YOUNG' [10/2 tot 2/9]

Hornu

Centre d'Innovation et de Design – CID
Rue Sainte Louise 82 – 065 65 21 21
di-zo 10-18u
❑ 'Do you see the king?' – Patrick Marchal [tot 11/2]
❑ 'From Belgium with light' [tot 25/2]

MAC's – Grand-Hornu
Rue Sainte-Louise 82 – 065 65 21 21
di-zo 10-18u
❑ 'Cabinet d'amateurs #13 consacré à la revue DITS' [11/2 tot 8/4]
❑ 'Otchi Tchiornie' – Adel Abdessemed [4/3 tot 3/6]

Kemzeke

Verbeke Foundation
Westakker – 03 789 22 07
do-zo 11-18u
❑ 'Lost in Garbage' – Frank Castelyns, Maarten Vanden Eyden, Marc Claes, Truus vanden Boezem... [tot 1/4]

Knokke

Bogertgallery
Zeedijk-Het Zoute 732 – 050 688 236
wo-ma 11-18u
❑ Jan Schoonhoven Jr. [tot 12/3]

Galerie Ronny Van de Velde
Zeedijk 759 – 050 60 13 50
do-ma 11-18u
❑ 'Fragments and Echoes – Selection of drawings and watercolours' – James Ensor [tot 28/1]

La Louvière

Centre de la Gravure et de l'Image imprimée
Rue des Amours 10 – 064 27 87 27
di-zo 10-18u
❑ 'Hier vloekt men niet' – Damien Deroubaix [tot 1/4]

Leuven

Bibliotheek Rechtsgeleerdheid
Tiensestraat 41
ma-vr 9-19u, za 10-13u
❑ 'Visionary History' – Louis De Cordier, Helmut Stallaerts, Willem Oorebeek, Joachim Devillé, Lise Duclaux... [tot 31/1]

M van Museum Leuven
Vanderkelenstraat 28 – 016 22 69 06
ma-di, vr-zo 11-18u, do 11-22u (gesloten op wo)
❑ 'M-collectie. Verzamelen is een kunst' [tot 21/4/2019] ❑ 'M-collectie. De kracht van beelden' [tot 21/4/2019]
❑ 'M-collectie. Alles voor de vorm' [tot 30/5] ❑ 'M-collectie. Meesters in beeld' [tot 19/8] ❑ 'Over de grens. Middeleeuwse beeldhouwkunst uit de Lage Landen. Collectie Suermondt-Ludwig-Museum / M-collectie' [tot 27/5]
❑ Edgard Tytgat [tot 8/4]
❑ Dirk Braeckman [2/2 tot 29/4]

Stuk Kunstencentrum
Naamsestraat 96 – 016.23.03.20
di-vr 18-22u, za-zo 14-18u
❑ 'Artefact 2018: This Rare Earth – Stories from Below' – Jimmie Durham, Susanne Kriemann, Milo Rau, Justin Bennett, Lara Almarcegui... [13/2 tot 1/3]

Liège

BIP2018 – Biennale de l'image possible
Les Chiroux, Les Brasseurs, la Boverie, la Galerie Satellite, la SPACE, la Galerie Les Drapiers, La Châtaigneraie et le Cercle des Beaux-Arts – 04 220 88 82
wo-zo 14-19u, zo 11-18u
❑ 'Biennale de l'Image Possible' [17/2 tot 1/4]

Espace 251 Nord
Rue Vivegnis 41 – 04 227 10 95
wo-za 14-18u
❑ 'RESURGENCES' – Sarah Caillard, Wolf Vostell, Charlotte Beaudry, Gijs Milius & Gauthier Oushoorn, Benoit Platéus, Delphine Deguislage, Xavier Mary & Loup Sarion, Arts anciens d'Afrique – Asie – Océanie et Europe... [tot 24/2]

Lier

Stedelijk Museum Wuyts-Van Campen en Baron Caroly
Van Cauwenberghstraat 14
03 800 05 55
di-zo 10-12u 13u-17u
❑ 'Bruegelland, de invloed van Pieter Bruegel de oude op de schilderkunst in de Lage Landen' – Pieter Breughel, Jan Steen, Ignatius Josephus Van Regemorter, Henri De Braekeleer, Gustave Van de Woestyne, Constant Permeke... [tot 25/2]

Machelen-Zulte

Roger Raveelmuseum
Gildestraat 2-8 – 09.381.60.00
wo-zo 11-17u
❑ 'Mutter, 1985' – Bernd Lohaus [tot 31/1] ❑ 'Provinciale Prijs Beeldende Kunst 1997-2017' – Jonas Van Steenkiste, Sander Buyck, Filip Berte, Hannes Van Severen, Ante Timmermans, Stief Desmet, Anouk De Clercq, Mo Becha, Ilse Joliet, Elke Andreas Boon [tot 11/2]

Mechelen

Cultuurcentrum Mechelen
Minderbroedersgang 5 – 015.29.40.00
do-zo 13-18u
❑ 'Photo Friction' – Charlotte Lybeer, Michèle Matyn, Arno Roncada, Nicolas Provost... [27/1 tot 15/4]

De Garage, Ruimte voor Actuele Kunst
Onder dne Toren 12A – 015.29.40.00
do-zo 13-18u
❑ 'Disconditions' – Dirk Vander Eecken [tot 4/3] ❑ 'Selected Works / 1992-2017' – Niels Donckers [tot 4/3]

Galerie Transit
Zandpoortvest 10 – 015 336 336
vr-zo 14-18u (of na afspraak)
❑ 'Parallel Universum' – Karel Breugelmans [25/2 tot 25/3]

Cc Strombeek
Gemeenteplein 1,
1853 Strombeek-Bever

MUSEUM CULTUUR STROMBEEK GENT

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België

NARCISSE TORDOIR
& FENDRY EKEL
12.01— 07.03.2018

Merksem

cc Merksem
Nieuwdreef 135 – 03 641 62 10
ma 15u30-22u, di-vr 10-22u, za 8-13u
❑ 'kunstINgang #10' – William Ludwig Lutgens [tot 30/3]

Mons

Musée des Beaux-Arts – BAM
Rue Neuve 8 – 065 40 53 24
di-zo 10-18u
❑ 'After the deluge' – David LaChapelle [tot 25/2]

Oostende

Kunstmuseum aan zee – Mu.Zee
Romestraat 11 – 059 50 81 18
di-zo 10-18u
❑ 'The Raft. Art is (not) Lonely / expo op verschillende locaties te Oostende / Curatoren: Jan Fabre – Joanna De Vos' [tot 15/4] ❑ 'Comitee Mu.ZEE stelt voor ENTER #7: Marie Zolamian' [tot 28/1] ❑ 'Een gesprek tussen collecties uit Kinshasa en Oostende' [tot 12/8]

Otegem

Deweer Gallery
Tiegemstraat 6 A – 056.64.48.93
wo-vr, zo 14-18u (en op afspraak)
❑ '35 years Panamarenko & Deweer Gallery – A Brilliant Story Since 1983' [7/2 tot 11/3] ❑ 'Collector's Room #18: Out of Time – In Search of Stillness' – Norbert Witzgall, Thomas Kratz, Gabriele Beveridge, Nasan Tur, Angela Bulloch... [7/2 tot 11/3] ❑ 'Avondland' – Marc Bauer [7/2 tot 11/3]

Stavelot

Galerie Triangle Bleu
Cour de l'Abbaye – 080.86.42.94
do-zo 14-18u30 (of op afspraak)
❑ 'Seriously. Group show sous commissariat de Jérôme Lefèvre' [4/2 tot 8/4]

Strombeek-Bever

Cultuurcentrum Strombeek
Gemeenteplein 4 – 02.263.03.43
ma-za 10-22u zo 10-18u
❑ 'Saksi Bisu (Silent Witness) / Let me take you to a Tropical Paradise' – Elisabeth Ida [tot 29/1] ❑ 'Mona Lisa Painting' – Sander Motmans [tot 6/2] ❑ 'Running With Light' – Lore Vanelslande [tot 7/3] ❑ 'Les Cent Ans de la 'Fontaine' de Marcel Duchamp' [tot 6/2] ❑ Narcisse Tordoir & Fendry Ekel [tot 7/3] ❑' De Wand: Rumiko Hagiwara' [tot 16/3] ❑ 'Fake Barok' – Narcisse Tordoir [tot 4/2] ❑ 'In de Wind: Koyuki Kazahaya' [tot 4/2]

Turnhout

De Warande
Warandestraat 42 – 014 41 69 91
wo-zo 11-17u
❑ 'Ontmaskerd Maske' – Nel Aerts [tot 18/2]

Taxandriamuseum
Begijnenstraat 28 – 014 43 63 35
di-za 14-17u, zo 11-17u
❑ 'Manen en laarzen. Bijzondere verschijningen tijdens Turnhoutse veldslagen' – Koen Broucke [tot 31/1]

Veurne

Emergent
Grote Markt 26 – 0478 77 62 57
za-zo 14-18u, schoolvakanties: vr-zo 14-18u
❑ 'Koorts' – Damien De Lepeleire, Ghazel, Loek Grootjans, Anna Lange, Nitin Shroff, Isabelle Wenzel [11/2 tot 15/4] ❑ 'Nabeeld' – Anno Dijkstra [11/2 tot 15/4]

Waregem

BruthausGallery
Molenstraat 84 – 0473 636963
za-zo 14-18u (en op afspraak)
❑ 'A Sadistic Frenzy' – Haider Jabbar [21/1 tot 25/2]
❑ 'DIFRNCE' – Damien De Lepeleire, Stanislas Lahaut, Oleg Matrochin, Gauthier Oushoorn, Lieven Segers, Robin Vermeersch, Kathleen Vinck [10/3 tot 25/3]

Welle

Galerie EL
Drieselken 40 – 053.66.43.82
vr-zo 15-18u en na afspraak
❑ Nikolaas Demoen [21/1 tot 4/3]

Wetteren

Loods 12
Koophandelstraat 12 – 0496 63 93 58
za–zo 14–18u
❑ 'I.A.N.A' – Willem Cole [25/2 tot 25/3]

Duitsland

Aachen

Kunsthaus NRW Kornelimünster
Abteigarten 6 – 02408 6492
do-za 14-18u, zo 12-18u
❑ 'Reflecting' – Dan Dryer, Elke Kania und Marcel Schumacher, Tim Gorinski, Catherina Cramer... [tot 25/2]
❑ 'Collection with loose ends 03' – Thea Djordjadze, Andreas Fischer, Django Hernandez, Martin Pfeifle, Franziska Windisch... [tot 25/3]

Ludwig Forum für Internationale Kunst
Jülicherstrasse 97-109
0241 180 71 04
di-zo 10-17u, do 10-20u
❑ 'Art x Cuba. Contemporary Perspectives since 1989' [tot 18/2]
❑ 'Research project: The Invention of the Neue Wilde' – Noemi Weber/ Nobuyuki Osaki [tot 25/2] ❑ 'Digital Games – Art and Computer Games' [tot 15/4]
❑ 'Dis/order – Art and Activism in Russia since 2000' [tot 18/2]

Neuer Aachener Kunstverein – NAK
Passstrasse 29, Stadtgarten
0241 50 32 55
di-zo 14-18u
❑ Jan Hoeft & Xavier Mary [21/1 tot 11/3]

Suermondt-Ludwig-Museum
Wilhelmstrasse 18 – 0241 47980 40
di-zo 10-17u
❑ 'Porträts in Radierung und Kupferstich' – Anthonis van Dyck [tot 4/2]
❑ 'Schutz und Trutz. Die lothringische Hausmadonna der Sammlung Ludwig' [27/1 tot 25/2]

Augsburg

Glaspalast
Beim Glaspalast 1 – (0821) 324 – 4107
di 10-17u
❑ 'Uproar in Augsburg. German Paintings of the 1960s to 1980s' [tot 31/12/2019]

Baden-Baden

Museum Frieder Burda
Lichtentaler Allee 8 b – 072213 98 98-0
di-zo 10-18u
❑ 'America! America! How real is real?' – Andy Warhols, Jeff Koons, William N. Copley, Cindy Sherman, Jeff Wall [tot 21/5]

Staatliche Kunsthalle Baden-Baden
Lichtentaler Allee 8a – 07221.232.50
di-zo 10-18u
❑ 'If Found Please Return to Lagos' – Emeka Ogboh [tot 4/2] ❑ 'Ausstellen des Ausstellens' [2/3 tot 17/6]

Berlin

Akademie der Künste – Hanseatenweg
Hanseatenweg 10 – 030,200 57-2000
11-21u
❑ 'Benjamin und Brecht. Denken in Extremen' [tot 28/1]

Akademie der Künste – Pariser Platz
Pariser Platz 4 – 030.200 57-0
10-22u
❑ '150 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen' [tot 30/1]
❑ 'Koloniales Erbe. C& Center of unfinished business' – Julia Grosse / Yvette Mutumba [24/1 tot 30/6]
❑ 'Koloniales Erbe. O Sacudimento da Casa da Torre und O Sacudimento da Maison des Esclaves em Gorée' – Ayrson Heráclito [26/1 tot 31/1]
❑ 'Koloniales Erbe. Im Schiffbruch nicht schwimmen können' – Marcel Odenbach [26/1 tot 24/2]

Bauhaus-Archive/Museum of Design
Klingelhöferstraße 13 – 030.254.002.43
wo-ma 10-17u
❑ 'New bauhaus chicago: experiment photography and film' [tot 5/3]

Berlinische Galerie
Alte Jakobstr. 124-128
030 789 02 600
wo-ma 10-18u
❑ '3612,54 M³ VS 0,05 M³' – Monica Bonvicini [tot 26/2] ❑ 'What Do You Want Here' – Cyrill Lachauer [tot 30/4]
❑ 'Lots of Pictures – Lots of Fun' – Eduardo Paolozzi (1924-2005) [9/2 tot 28/5]

Gemäldegalerie
Matthäikirchplatz – 030 266424242
di-wo, vr: 10-18u, do 10-20u,
za-zo 11-18u
❑ 'In neuem Licht. Werke in der Wandelhalle' [tot 31/12]
❑ 'Mantegna and Bellini. Masters of the Renaissance' [1/3 tot 30/6]

KINDL – Zentrum für zeitgenössische Kunst
Am Sudhaus 2 – 030 832 15 91 20
wo-zo 12-18u
❑ 'Silo of Silence – Clicked Core' – Haegue Yang [tot 13/5]
❑ 'Contemporary Ruins' – Francis Alÿs, Clemens Botho Goldbach, Gordon Matta-Clark, Manit Sriwanichpoom, Dorothee Albrecht... [tot 11/2]

Kunstbibliothek
Matthäikirchplatz – 030 266 42 42 42
di-vr 10-18u, za-zo 11-18u
❑ 'Research in the Kunstbibliothek. The Painter Josef Block (1863-1943)' [tot 28/1] ❑' Unboxing Photographs. Work in the Photo Archive' – JUTOJO, Ola Kolehmainen, Joachim Schmid, Elisabeth Tonnard, Akram Zaatari [16/2 tot 27/5]

Kupferstichkabinett
Matthäikirchplatz – 030 266 42 42 42
di-vr 10-18u, do 10-20u, za-zo 11-18u
❑ 'Willi Baumeister. The Draftsman. Figure and Abstraction in the Works on Paper' [tot 8/4]

KW Berlin
Auguststrasse 69 – 030.24 34 59 0
wo-ma 12-19u, do 11-21u
❑ 'K, A Year with Prem Krishnamurthy' [3/2 tot 16/12] ❑ 'The Log-0-Rithmic Slide Rule: A Retrospective' – Trix & Robert Haussmann [10/2 tot 29/4]
❑ 'Stepping Stairs' – Judith Hopf [10/2 tot 15/4]

Martin-Gropius-Bau
Niederkirchnerstrasse 7 – 030/254.86.777
wo-ma 10-19u
❑ 'Jews, Christians and Muslims. Scientific Discourse in the Middle Ages 500-1500' [tot 4/3] ❑ 'ISM Hexadome. Immersive Sound and 360° Visual Exhibition' [1/3 tot 30/4]

Neuer Berliner Kunstverein
Chausseestrasse 128-129
030.280.70.20
di-zo 12-18u, do 12-20u
❑ 'Harun Farocki Retrospektive' [tot 28/1] ❑ 'The Crack-Up' – Claire Fontaine [tot 26/1]
❑ 'Rosa, Karl, Bertolt, Herbert and the others' – Alfredo Jaar [tot 30/8]

ngbk – neue Gesellschaft für bildende Kunst
Oranienstraße 25 – 030 616 513 -0
12–19u, wo-vr 12-20u
❑ 'Left Performance Histories' – Mladen Stilinovic, Sanja Ivekovic, Christine Schlegel, Tamás Király, Raša Todosijevic... [3/2 tot 25/3]

Schinkel Pavillon
Oberwallstrasse 1 – 030 20886444
do-zo 12-18u
❑ 'Panoramafreiheit' – Oliver Laric [tot 28/1] ❑ Jordan Wolfson [9/2 tot 1/4]

Tchoban Foundation Museum für Architekturzeichnung
Christinenstraße 18a – 030 43 73 90 90
ma-vr 14-19u, za-zo 13-17u
❑ 'Centrifugal Tendencies. Tallinn – Moscow – Novosibirsk' – Leonhard Lapin, Yuri Avvakumov, Alexander Brodsky... [tot 18/2] ❑ 'Visions of World Architecture. Illustrations from the Royal Academy Lectures of Sir John Soane' [3/3 tot 17/6]

Bonn

Bonner Kunstverein
Hochstadenring 22 – 0228 69 39 36
di-zo 11-17u, do 11-19u
❑ Fredrik Værslev [3/2 tot 1/4]

Bundeskunsthalle Bonn
Friedrich Ebert-Allee 4
0228 91 71 200
di-wo 10-21u, do-zo 10-19u
❑ Ferdinand Hodler (1853–1918) [tot 28/1] ❑ 'Weather report – about weather culture and climate science' [tot 4/3]
❑ 'DOSSIER GURLITT – Nazi Art Theft and its Consequences' [tot 11/3]
❑ 'Federal Prize for Art Students' [tot 28/1] ❑ 'Traces in Space – Konrad Adenauer Foundation's artists' programme' [23/2 tot 22/4] ❑ 'Germany is not an Island. Contemporary Art Collection of the Federal Republic of Germany Acquisitions 2012-2016' [8/3 tot 27/5]

Kunstmuseum Bonn
Friedrich-Ebertallee 2 – 0228 77 62 60
di-zo 11-18u, wo 11-21u
❑ 'Versiegelte Zeit' – Nadia Kaabi-Linke [tot 28/1] ❑ 'Von der Liebe in den Dingen. Die Sammlung Wilfried und Gisela Fitting' [tot 28/1] ❑ Heidi Specker [22/1 tot 27/5] ❑ 'Masterplan/ kino' – Thomas Scheibitz [1/2 tot 29/4]

Bremen

GAK – gesellschaft für aktuelle Kunst
Teerhof 21 – 0421 50 08 97
di-zo 11-18u, do 11-20u
❑ 'The Director's Theatre Writer's Theatre' – Than Hussein Clark [tot 25/2]
❑ 'Jahresgaben 2017/2018' [tot 25/2]

Kunsthalle Bremen
Am Wall 207 – 0421/329.08.24
wo-zo 10-18u, di 10-21u
❑ 'Welttheater' – Max Beckmann [tot 4/2] ❑ 'Geschenk Papier von Dürer bis Grosz' [tot 1/4] ❑ 'Fokus Junge Kunst. Bremen 2017' – Amina Brotz, Conor Eric Gilligan, Matthias Ruthenberg, Michael Schmid [tot 18/3]

Dortmund

Dortmunder U – Zentrum für Kunst und Kreativität
Leonie-Reygers-Terrasse
(0)231.50-24723
di-wo 11-18u, do-vr 11-20u,
za-zo 11-18u
❑ 'The Hard Drawing' – Dan Perjovschi [tot 30/11] ❑ Fransje Killaars [tot 2/6/2019] ❑ 'Afro-Tech and the Future of Re-Invention' [tot 22/4]
❑ 'MO Schaufenster #20: „Today I want to show You…"' – Bastian Hoffmann [tot 4/3] ❑ 'Sturm auf den Winterpalast – Forensik eines Bildes' [tot 8/4]
❑ 'Die Grenze' [tot 8/4]
❑ 'clash' – wenz n warrass [tot 13/3]

Duisburg

LehmbruckMuseum
Friedrich-Wilhelm-Strasse 40
0203 283 26 30
di-vr 12-17u, za-zo 11-17u
❑ 'Hauchkörper als Lebenszyklus' – Rebecca Horn [tot 2/4]

Düren

Leopold-Hoesch-Museum
Hoeschplatz 1 – 02421 252561
di-zo 10-17u, do 10-19u
❑ 'Beyond the Box. Sammlung Dohmen' – Rodney McMillian, Michael E. Smith, Haegue Yang, Mel Chin, Rolanda Teicher-Yekutiel, Georges Adéagbo... [tot 11/3] ❑ 'Günther Uecker – Huldigung an Hafez' [tot 11/3] ❑ 'Hoesch Talents 2017 / Jahresgaben Museumsverein Düren 2017' [tot 11/3]

Düsseldorf

K20, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen
Grabbeplatz 5 – 0211.83.81.130
di-vr 10-18u, za-zo 11-18u, 1ste wo/ maand: 10-22u
❑ 'Lines of Sight' – Carmen Herrera [tot 8/4]

K21, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen
Ständehausstrasse 1 – 0211.83.81.600
di-vr 10-18u, za-zo 11-18u, 1ste wo/ maand: 10-22u
❑ 'Artist's Rooms' – James Turrell, Pamela Rosenkranz, Hans-Peter Feldmann, Imi Knoebel, Alexandra Bircken... [tot 31/3]
❑ 'Against Photography. An Annotated History of the Arab Image Foundation' – Akram Zaatari [tot 25/2]

KAI 10 Raum für Kunst
Kaistraße 10 – (0)211 99 434 130
di-za 12-17u
❑ 'Affect Me. Social Media Images in Art' – Forensic Architecture, Lynn Hershman Leeson, Thomas Hirschhorn, Rabih Mroué, Thomas Ruff… [tot 18/2]

KIT – Kunst im Tunnel
Mannesmannufer 1b –
0049.211.8920.769
di-zo 11-18u
❑ 'ACADEMY' [tot 7/2] ❑ 'Meeting the Universe Halfway' – Yesim Akdeniz, François Dey, Jen Liu, Kubilay Mert Ural, Ceel Mogami de Haas, Christoph Westermeier, Müge Yılmaz [3/3 tot 3/6]

Kunsthalle Düsseldorf
Grabbeplatz 4 – 0211.899.62.43
di-zo 11-18u
❑ 'ACADEMY' [tot 7/2]
❑ 'Welcome to the Jungle' [3/3 tot 21/5]

Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen
Grabbeplatz 4 – 0211.32.70.23
di-zo 11-18u
❑ 'Class Languages. Exhibition, Magazine, Debate' – Kai Althoff/Isa Genzken, Jutta Koether, Hanne Lippard, Josef Strau, Peter Wächtler... [tot 28/1]

Museum Kunst Palast
Ehrenhof 5 – 0211.89.962.60
di-zo 11-18u, do/za 11-21u
❑ 'SPOT ON: 1937. The 'degenerate art' in Düsseldorf' [tot 31/8] ❑ 'Jan Fišar – The Frauke Thole Collection' [tot 4/3]
❑ 'Das Rembrandt-Experiment' [9/3 tot 24/6]

Essen

Museum Folkwang
Museumsplatz 1 – 0201 88 45 444
di-wo 10-18u, do-vr 10-20u, za-zo 10-18u
❑ 'Outside In – Inside Out' – Dorota Walentynowicz / Nanna Krogh Lauritsen [25/1 tot 11/3] ❑ 'Sand for the Gears' – Klaus Staeck [9/2 tot 8/4] ❑ 'Visiting Masterpieces Edvard Munch: Yearning and Expectancy' [16/2 tot 22/4]

Esslingen

Galerie der Stadt Esslingen – Villa Merkel/Bahnwärterhaus
Pulverwiesen 25 – 0711 3512.2640
di 11-20u, wo-zo 11-18u
❑ 'Networking the Unseen' – Brook Andrew, Lily Hibberd und Curtis Taylor, Katrin Petroschkat, Michael Erglis, Barbara Herold & Florian Huth... [tot 4/3]

Frankfurt am Main

Deutsches Architektur-Museum – DAM
Schaumainkai 43 – 069-212 38844
di, do-zo 11-18u, wo 11-20u
❑ 'Frau Architekt – Over 100 years of women in architecture' [tot 8/3]
❑ 'SOS BRUTALISM – Save the Concrete Monsters!' [tot 2/4] ❑ 'DAM PREIS 2018 – The 25 best buildings in/ from Germany' [27/1 tot 6/5]

Frankfurter Kunstverein
Markt 44 – 069.219.31.40
di-zo 11-19u, do 11-21u
❑ 'I am here to learn: On Machinic Interpretations of the World' – Dries Depoorter, Trevor Paglen, Jerry Galle, Zach Blas & Jemima Wyman... [15/2 tot 8/4]

Museum für Moderne Kunst MMK
Domstrasse 10 – 069 212 304 47
di-zo 10-18u, wo 10-20u
❑ 'I Am a Problem – Staged by Ersan Mondtag' – Jack Smith, Will Benedict, Georg Herold, Bettina Rheims, Marlene Dumas, Robert Gober... [tot 18/2]
❑ 'Head or tail' – Lisa Pahlke and Richard Leue [tot 4/2] ❑ 'A Tale of Two Worlds. Experimental Latin American Art in Dialogue with the MMK Collection 1940s-1980s' [tot 2/4]

Portikus
Alte Brücke 2 / Maininsel
069/2199.8760
di-zo 11-18u, wo 11-20u
❑ 'Hell Notes' – Moyra Davey [tot 28/1]
❑ 'A Hard White Body, a Soft White Worm' – Candice Lin [10/2 tot 8/4]

Schirn Kunsthalle Frankfurt
Am Römerberg – 069.29.98.82.20
di,vr-zo 10-19u, wo-do 10-22u
❑ 'Splendor and Misery in the Weimar Republic – From Otto Dix to Jeanne Mammen' [tot 25/2]
❑ Basquiat [16/2 tot 27/5]

Städel Museum
Dürerstrasse 2 – 069.60.50.98. 234
di-wo/za-zo 10-18u, do-vr 10-21u
❑ 'Rubens. The Power of Transformation' [8/2 tot 21/5]

Freiburg

Kunstverein Freiburg
Dreisamstrasse 21 – 0761.349.44
di-zo 12-18u, wo 12-20u
❑ Hans-Christian Lotz [26/1 tot 11/3]

Hamburg

Bucerius Kunst Forum
Rathausmarkt 2 – 040 36 09 96 0
dagelijks: 11-19u, do 11-21u
❑ 'The Magic of Things' – Karl Schmidt-Rottluff [27/1 tot 21/5]

Deichtorhallen
Deichtorstrasse 1/2 – 040 32 10 32 50
di-zo 11-18u, 1ste do/maand 11-21u
❑ Peter Saul [tot 28/1]
❑ 'Gute Aussichten Deluxe: New German Photography After The 'Düsseldorf School' [26/1 tot 21/5]

Hamburger Kunsthalle
Glockengießerwall – 040 24 86 26 12
di-zo 10-18u, do 10-21u
❑ 'Uncharted Territory: The Elephant and the Feather' – Jose Dávila [tot 10/6]
❑ Anita Rée (1885-1933) [tot 4/2]
❑ 'Artist's Books: The Collection' [tot 2/4] ❑ 'The Modern Landscape' – Thomas Gainsborough (1727-1788) [2/3 tot 27/5]

Kunstverein Hamburg
Klosterwall 23 – 040 32 21 57
di-zo 12-18u
❑ Rayyane Tabet [tot 18/2]
❑ 'And yet my mask is powerful' – Basel Abbas and Ruanne Abou-Rahme [3/2 tot 29/4] ❑ 'Women Between Buildings' – Nicole Wermers [3/3 tot 13/5]

Hannover

Kestner Gesellschaft
Goseriede 11 – 0511 32 70 81
di-zo 11-18u, do 11-20u
❑ Christa Dichgans [26/1 tot 8/4]
❑ 'The Art of Behaving Badly' – Guerrilla Girls [26/1 tot 8/4]

Sprengel Museum Hannover
Kurt-Schwitters-platz – 0511 168 438 75
di 10-20u, wo-zo 10-18u
❑ 'El Lissitzky. The Abstract Cabinet. The New Reconstruction' [tot 31/12]
❑ 'Kalibrierung 5 – Bild und Wirklichkeit' – Margret Eicher and Adi Hoesle [tot 18/2]
❑ 'Figures in Motion: Rineke Dijkstra and the Collection of the Sprengel Museum Hannover' [27/1 tot 6/5]

Karlsruhe

Städtische Galerie Karlsruhe
Lorenzstrasse 27 – 0721/133.44.01
wo-vr 10-18u za-zo 11-18u
❑ 'Mut zur Freiheit. Informel aus der Sammlung Anna und Dieter Grässlin im Dialog' [tot 11/3]

Zentrum für Kunst und Medientechnologie – ZKM
Lorenzstrasse 19 – 0721 81 00 0
wo-vr 10-18u, za-zo 11-18u
❑ 'ZKM_Gameplay' [tot 31/3]
❑ 'Radical Software. The Raindance Foundation, Media Ecology and Video Art' [tot 28/1] ❑ 'AppArtAward 2016 – Highlights' [tot 31/12] ❑ 'The Art of Immersion' [tot 28/1] ❑ 'Datumsoria: the Return of the Real' [tot 18/3] ❑ 'Open Codes. Living in Digital Worlds' [tot 5/8]
❑ 'Resonances. 40 years of the Kunststiftung Baden-Württemberg' [tot 18/2] ❑ 'Feminist Avant-Garde of the 1970s from the Sammlung Verbund Collection, Vienna' [tot 8/4] ❑ 'Global Control and Censorship' [26/1 tot 1/3]

Kleve

Museum Kurhaus Kleef
Tiergartenstrasse 41 – 02821 75 010
di-zo 11-17u
❑ 'Proteus en Polymorphia' – Hendrick Goltzius & Pia Fries [tot 11/2]

Köln

Museum Ludwig
Heinrich-Böll-Platz – 0221 221 26165
di-zo 10-18u, 1ste do/maand 10-22u
❑ 'Painting as Immersion' – James Rosenquist [tot 4/3] ❑ 'Black Power – Flower Power. Photographs' – Pirkle Jones and Ruth-Marion Baruch [3/2 tot 3/6] ❑ 'Emigration-Film-Politics' – Günter Peter Straschek (1942–2009) [3/3 tot 1/7]

SK Stiftung Kultur
Im Mediapark 7 – 0221.226.24.33
do-di 14-19u, wo gesloten
❑ 'Berliner Secession und Russisches Ballett: Ernst Oppler (1867-1929)' [tot 28/1] ❑ 'Il deserto rosso now – Photographic Reactions to Antonioni's Classic Film' – Sophia Kesting, Guido Guidi, Alessandra Dragoni, Alexander Rosenkranz, Jakob Wierzba, Xiaoxiao Xu... [tot 28/1] ❑ 'A Look at the Collection: Trophy and Treasure' – Francesco Neri [tot 28/1]
❑ 'Atmospheric Conditions – Photographic impressions of landscapes and living environment' – Laurenz Berges, Michael Collins, Paola De Pietri [2/3 tot 8/7]

ABONNEER OP DE WITTE RAAF

www.dewitteraaf.be

ABONNEMENT: € 30
STEUNABONNEMENT: € 60

ABONNEMENT + BOEK: € 40 / € 45
ABONNEMENT + EDITIE: € 70

Overschrijving op naam van vzw De Witte Raaf, op rekeningnummer **BE33 4222 1816 1146 / NL73 TRIO 0784 9288 35** met vermelding van uw naam, adres, e-mailadres en mededeling 'Abo DWR', of betaal met paypal via de website.
Meer info: thomas@dewitteraaf.be

Wallraf-Richartz-Museum
Martinstrasse 39 – 0221.221.221.19
di-zo 10-18u / 1ste en 3de do: 10-22u
❑ 'Sunny with Cloudy Intervals. Natural Spectacles in Netherlandish Painting' [tot 4/2] ❑ 'A Revolution in Printmaking – The Italian Chiaroscuro Woodcut of the Sixteenth Century' [tot 4/2]
❑ 'Tintoretto – A Star was Born' [tot 28/1]

Krefeld

Kaiser Wilhelm Museum
Karlsplatz 35 – 02151.975.58-0
di-zo 11-17u
❑ 'Voyage to Italy' – Victor Burgin [tot 8/4]
❑ 'The Insatiable Eye. The travels of the landscape painter Adolf Höninghaus (1810/11-1882)' [tot 8/4]

Leverkusen

Museum Morsbroich
Gustav-Heinemann-Strasse 80
0214 855 56 29
di-wo,vr-zo: 11-17u, do 11-21u
❑ 'Gegen die Strömung. Reise ins Ungewisse' – Daniel Richter, Bas Jan Ader, Björk, Panamarenko, Bruce Nauman... [28/1 tot 29/4]

Mönchengladbach

historical Städtisches Museum
Bismarckstraße 97 – 02161 25 26 31
di-vr 11-17u, za-zo 11-18u
❑ 'VON DA AN (FROM THEN ON). Temporary re-opening of the Städtisches Museum in Mönchengladbach spaces, works, visualizations from the anti-Museum 1967–1978' [tot 18/2]

Museum Abteiberg
Abteistrasse 27 – 02161 25 26 31
di-vr 11-17u, za-zo 11-18u
❑ 'The future of drawing is the computer. The New in the Etzold Collection – K.O. Götz Recommends New Media Starting 1961' – Herbert W. Franke, Manfred Mohr, Frieder Nake, Georg Nees, K.O. Götz, François Morellet, Jesús Rafael Soto, Victor Vasarely... [tot 18/2]
❑ 'VON DA AN (FROM THEN ON). Spaces, works, visualizations from the anti-Museum 1967-1978' [tot 18/2]
❑ '2000' – Henrike Naumann [11/3 tot 10/6]

München

Haus der Kunst
Prinzregentenstrasse 1 – 089.211.27.115
ma-zo 10-20u, do 10-22u
❑ 'Archive Gallery: Summer 1937 in Munich' [tot 4/2] ❑ 'Der Öffentlichkeit – Von den Freunden Haus der Kunst: Centrifuge' – Sarah Sze [tot 12/8]
❑ 'Again and Again – Sammlung Goetz at Haus der Kunst' [tot 8/4] ❑ 'Capsule 08: The Procedure' – Polina Kanis [tot 18/3] ❑ 'Going Forth: The Institute of Reconciliation' – Oscar Murillo [tot 18/3]
❑ 'Procession' – Kiki Smith [2/2 tot 3/6]
❑ 'Blind Faith: Between the Visceral and the Cognitive in Contemporary Art' [2/3 tot 19/8]

Kunstbau München/Lenbachhaus
Luisenstraße 33 – 089.233.320.00
di 10-20, wo-zo 10-18u
❑ 'Picture Perfect – Views from the 19th Century' [tot 31/12] ❑ 'Painting To The Point' – Gabriele Münter (1877-1962) [tot 8/4] ❑ 'Joseph Beuys. Impeccable Pictures 1945-1984' [tot 18/3]

Museum Brandhorst
Kunstareal. Theresienstrasse 35a
di-zo 10-18u, do-10-20u
❑ 'Cy Twombly: in the studio' [tot 26/8]
❑ 'Pop Pictures People' [tot 30/6]
❑ 'Social Synthetic' – Seth Price [tot 8/4]

Pinakothek der Moderne / Neue Pinakothek
Barer Strasse 40 – 089.23.805118
P. der Moderne: di-zo 10-18u, do 10-20u / Neue P.: wo-ma 10-18u, do 10-20u
❑ 'FUTURO. A Flying Saucer in Town' [tot 3/6] ❑ 'The Michael & Eleonore Stoffel Foundation acquires five works by Anselm Kiefer' [tot 1/7]
❑ 'Does permanence matter? ephemeral urbanism: cities in constant flux' [tot 18/3]
❑ 'Métal' – Germaine Krull [tot 10/6]
❑ Paul Flora [tot 11/2]
❑ 'Araki.Tokyo' [tot 4/3]
❑ 'Beyond the New' – Hella Jongerius & Louise Schouwenberg [tot 16/9]
❑ 'A Good Neighbour: In cooperation with the Istanbul Biennial' [tot 1/4]
❑ 'In Focus: Georg Baselitz turns 80' [23/1 tot 18/2] ❑ Fritz Winter [3/2 tot 10/6] ❑ 'Sketchbooks from the Collection of the Staatliche Graphische Sammlung München' [22/2 tot 21/5]
❑ 'Paul Klee. Construction of Mystery' [1/3 tot 10/6]

Sammlung Goetz
Oberföhringer Strasse 103
089 95 93 96 9 – 0
do-vr 14-18u, za 11-16u
❑ 'Generations Female Artists in Dialog Part 1' [22/2 tot 13/7]

Villa Stuck
Prinzregentenstraße 60 – 089.45.55.51.25
di-zo 11-18u, 1ste vrijdag/maand: 11-22u
❑ Efrat Natan / Nahum Tevet [tot 28/1]

Münster

Kunsthaus Kannen
Alexianerweg 9 – Kappenberger Damm
02501.966.205.60
di-zo 13-17u
❑ '20. Jahresausstellung 2017' [tot 28/1]
❑ 'Dibujos de Cuba. Outsider Art aus Havanna' [4/2 tot 28/5]

Westfälischer Kunstverein
Rothenburg 30 – 0251 46 157
di-zo 11-19u
❑ 'Saalbadereien / Bathhouse Quackeries' – Slavs and Tatars [3/2 tot 15/4]

Neuss

Langen Foundation – Raketenstation Hombroich
Raketenstation Hombroich 1 – 02182 5701- 0
dagelijks 10-18u
❑ 'Limbo' – FORT [tot 8/4]

Nordhorn

Städtische Galerie Nordhorn
Vechteaue 2 – 05921/97.11.00
di-vr 14-17u, za 14-18u, zo 11-18u
❑ Berenice Güttler [tot 28/1]
❑ Florian Auer [24/2 tot 29/4]

Nürnberg

Kunsthalle Nürnberg
Lorenzer Straße 32 – 0911 231 28 53
di, do-zo 10-18u, wo 10-20u
❑ 'On with the show' [tot 25/2]

Neues Museum
Luitpoldstrasse 5 – 0911 240 20 69
di-zo 10-18u, do 10-20u
❑ 'Von der Kunst, ein Teehaus zu bauen. Exkursionen in die japanische Ästhetik' [tot 18/2]

Siegen

Museum für Gegenwartskunst Siegen
Unteres Schloss 1 – 0271.405.77.0
di-zo 11-18u, do 11-20u
❑ '6 x Francis Bacon … and other highlights of the Lambrecht-Schadeberg Collection' [tot 18/2]
❑ 'You and Me' – Takako Saito [tot 28/2]
❑ 'Presentation of the Contemporary Art Collection' [11/3 tot 21/5]

Stuttgart

Kunstmuseum Stuttgart
Kleiner Schlossplatz 1
(0) 711 216 21 88
di-zo 10-18u, vr 10-21u
❑ Ann-Kathrin Müller [tot 7/10]
❑ 'Patrick Angus. Private Show' [tot 8/4]
❑ 'Reinhold Nägele. Chronist der Moderne' [27/1 tot 3/6]

Staatsgalerie Stuttgart
Konrad-Adenauer-Straße 30-32
0711 . 470 40 0
di-zo 10-18u, do 10-20u
❑ 'Marcel Duchamp zu Gast im Schaufenster Sohm' [tot 18/2]
❑ 'The Master of Messkirch. Catholic Splendour during the Reformation' [tot 2/4] ❑ 'Painted, Printed, Used Image and Book in the Late Middle Ages' [9/2 tot 27/5]

Wolfsburg

Kunstmuseum Wolfsburg
Hollerplatz 1 – 05361 2669 69
di-zo 11-18u
❑ 'The Loop in Art, Film, Architecture, Music, Literature and Cultural History' – Michael Maier, Erik Satie, Eadweard Muybridge, Raymond Roussel, Gertrude Stein, Andy Warhol, Nam June Paik, OMA, Ragnar Kjartansson... [tot 18/2]
❑ '1968' – Robert Lebeck [4/3 tot 22/7]

Kunstverein Wolfsburg
Schloss Wolfsburg – 05361.674.22
wo-vr 10-17u, za 13-18u, zo 11-18u
❑ 'Gruppe Schloßstraße 8' [tot 4/2]

Wuppertal

Von der Heydt-Museum
Turmhof 8 – 0202.563.62.31
di-zo 11-18u, do 11-20u
❑ 'MEHR LICHT! – Werke aus der Sammulung' [tot 25/2]
❑ 'Aufbruch in die Moderne' [tot 5/8]
❑ Edouard Manet [tot 25/2]

Frankrijk

Metz

Centre Pompidou Metz
1, parvis des Droits de l'Homme
03 87 15 39 39
ma,wo-do 10-18u, vr-zo 10-19u
❑ 'Law of Peripheral Units' – Kishio Suga [tot 5/3] ❑ 'Japanorama. Nouveau regard sur la création contemporaine' [tot 5/3] ❑ Dumb Type [tot 14/5]

Paris

Bibliothèque Nationale de France
Quai François Mauriac – 01 53 79 59 59
di-za 10-19u zo 12-19u
❑ 'Paysages français. Une aventure photographique, 1984-2017' – Robert Doisneau, Raymond Depardon, Thibaut Cuisset, Michaël Kenna, Elina Brotherus, Bernard Plossu… [tot 4/2]

Centre Pompidou
Place Georges Pompidou
01 44 78 12 33
wo-ma 11-21u (sluiting kassa: 20u / gesloten op di / do 11-23u
❑ 'L'oeil écoute' [tot 1/4] ❑ 'Musée en oeuvre(s) : nouvelle présentation des collections contemporaines' [tot 31/12]
❑ 'André Derain 1904-1914. La décennie radicale' [tot 29/1]
❑ 'Photographisme. Klein, Ifert, Zamecznik' [tot 29/1] ❑ Jean Echenoz [tot 5/3] ❑ César [tot 26/3] ❑ 'Hors Pistes 2018 : La Nation et ses fictions' [tot 4/2] ❑ 'Lignes de vies' – Sheila Hicks [7/2 tot 30/4] ❑ David Goldblatt [21/2 tot 7/5] ❑ 'Divine violence' – Broomberg & Chanarin [21/2 tot 21/5]

Fondation Cartier
Boulevard Raspail 261 – 01 42 18 56 50
di 11-22u, wo-zo 11-20u
❑ 'Mali Twist' – Malick Sidibé [tot 28/2]

Fondation Louis Vuitton
8 avenue du Mahatma Gandhi
01 40 69 96 00
ma, wo, do 12-19u, vr 12-21u, za-zo 11-20u
❑ 'Being Modern – MoMA in Paris' [tot 5/3]

Grand Palais
Avenue Winston-Churchill – 01.44.13.17.17
wo 10-22u, do-ma 10-20u / Grand Palais, Nef: ma,wo,zo: 10-19u, do-za 10-22u
❑ Irving Penn (1917-2009) [tot 29/1]
❑ 'Gauguin the alchemist' [tot 22/1]

Jeu de Paume
Place de la Concorde 1 – 01.47.03.12.41
di 11-21u, wo-zo 11-19u
❑ 'Un regard en mouvement' – Raoul Hausmann [6/2 tot 20/5] ❑ 'Médiations' – Susan Meiselas [6/2 tot 20/5]
❑ 'Dicta' – Damir Ocko [6/2 tot 20/5]

Le Plateau – Frac Ile de France
Rue des Alouettes 33 – (0)1 76 21 13 41
wo-zo 14-19u, 1ste wo/maand 14-21u
❑ 'U+25A6' – Stéphane Dafflon [1/2 tot 15/4]

MAM – Musée d'Art moderne de la Ville de Paris
11-13 Av du Président Wilson
01.53.67.40.00
di-zo 10-18u, do 10-22u
❑ 'Beyond, 2017' – Sheila Hicks [tot 1/6]
❑ 'New Presentation – Permanent collections' [tot 1/6] ❑ 'Endnote, tooth' – Ian Kiaer [tot 4/3] ❑ Jean Fautrier (1898-1964) [26/1 tot 20/5]
❑ 'Urban Riders' – Mohamed Bourouissa [26/1 tot 22/4]

Musée d'Orsay
Rue de la Légion d'Honneur
01 40 49 48 14
di-zo 9u30-18u, do 9u30-21u45
❑ 'Degas Danse Dessin. Un hommage à Degas avec Paul Valéry' [tot 25/2]

Musée de l'Orangerie
Jardin des Tuileries – 01 44 77 80 07
wo-ma 9-18u
❑ 'Dada Africa, sources et influences extra-occidentales' [tot 19/2]

Musée du Louvre
Quai du Louvre 34-36 – 01.40.20.50.50
wo-ma 9-18u, wo/vr 9-21u45
❑ 'Théâtre du pouvoir' [tot 2/7]
❑ 'Dessiner en plein air. Variations du dessin sur nature dans la première moitié du 19e siècle' [tot 29/1]

Musée national Eugène Delacroix
Rue de Furstenberg 6 – 01.44.41.86.50
wo-ma 9u30-17u30
❑ 'A Museum, a Collection celebrating Eugene Delacroix Twelve years of Acquisitions 2002-2014' [11/2 tot 29/6]

Petit Palais – Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris
Avenue Winston Churchill
01 53 43 40 00
di-zo 10-18u
❑ 'L'art du pastel de Degas à Redon. La collection du Petit Palais' [tot 8/4]
❑ 'Dutch artists in Paris, 1789-1914' [6/2 tot 13/5]

Villeneuve d'Ascq

LaM – Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut
1 allée du Musée – 03 20 19 68 88
di-zo 10-18u
❑ 'Pierre Mercier, les règles du jeu' [tot 22/4] ❑ Nicolas Schöffer [22/2 tot 20/5]

Groot-Brittannië

Cornwall

Tate St Ives
St Ives – (0)1736 796 226
di-zo 10-16u20
❑ 'Virginia Woolf. An Exhibition Inspired By Her Writings' [10/2 tot 29/4]

Leeds

Henry Moore Institute
The Headrow 74 – 0113.234.31.58
di-zo 11-17u30, wo 11-20u
❑ 'Devices' – David Dye [tot 18/2]
❑ 'Becoming Henry Moore' [tot 18/2]

Liverpool

Tate Liverpool
Albert Dock – 0151.709.32.23
10-17u
❑ 'Everybody Razzle Dazzle: take a ride on the Dazzle Ferry by Peter Blake' [tot 6/4/2019] ❑ 'Artist Rooms: Roy Lichtenstein in Focus' [tot 17/6]
❑ John Piper (1903-1992) [tot 18/3]
❑ 'We are ghosts' – Mary Reid Kelley and Patrick Kelley [tot 18/3]
❑ 'Surrealism in Egypt: Art et Liberté 1938-1948' [tot 18/3]

London

Barbican Art Gallery
Level 8 Barbican Centre – 020/7638.41.41
za-wo 10-18u, do-vr 10-21u
❑ 'Boom for Real' – Jean-Michel Basquiat (1960-1988) [tot 28/1]
❑ 'Agadir' – Yto Barrada [7/2 tot 20/5]
❑ 'Another Kind of Life. Photography on the Margins' [28/2 tot 27/5]

National Gallery
Trafalgar Square – 0171/300.80.00
10-18u, vr 10-21u
❑ 'Display: Leonardo, Michelangelo, Raphael around 1500' [tot 28/1]
❑ 'Drawn in Colour: Degas from the Burrell' [tot 7/5] ❑ 'Reflections: Van Eyck and the Pre-Raphaelites' [tot 2/4]
❑ 'Monochrome: Painting in Black and White' [tot 18/2] ❑ 'Lake Keitele: A Vision of Finland' [tot 4/2] ❑ 'Murillo: The Self Portraits' [28/2 tot 21/5]

Royal Academy of Arts
Piccadilly – 020 7300 8000
dagelijks 10-18u, vr 10-22u
❑ 'Etching: The Infernal Method' [tot 19/2] ❑ Anthony Eyton [tot 27/1]
❑ 'From Life' – Jeremy Deller, Gillian Wearing, Yinka Shonibare, Farshid Moussavi, Chantal Joffe... [tot 11/3]

Serpentine Gallery
Kensington Gardens – 020 7402 6075
di-zo 10-18u
❑ 'Wade Guyton. Das New Yorker Atelier, Abridged' [tot 8/2]

Tate Britain
Millbank – (0)20 7887 8888
10-18u
❑ 'Impressionists in London, French Artists in Exile (1870-1904)' [tot 7/5]
❑ 'Echoes' – Marguerite Humeau [tot 15/4] ❑ 'All Too Human Bacon, Freud and a century of painting life' [28/2 tot 27/8]

Tate Modern
Bankside – 020.78.87.86.87
zo-do 10-18u, vr-za 10-22u
❑ 'Hyundai Commission: SUPERFLEX' [tot 2/4] ❑ 'Not Everyone Will Be Taken Into the Future' – Ilya & Emilia Kabakov [tot 28/1] ❑ 'Red Star Over Russia: A Revolution in Visual Culture 1905-55' [tot 18/2] ❑ Modigliani [tot 2/4]
❑ 'Picasso 1932 – Love, Fame, Tragedy' [8/3 tot 9/9] ❑ Joan Jonas [14/3 tot 5/8]

Victoria and Albert Museum
Cromwell Road – 0171/938.83.61
10-17u45, vr 10-22u
❑ 'Contemporary Korean Ceramics' [tot 11/2] ❑ 'Balenciaga: Shaping Fashion' [tot 18/2] ❑ 'Woman's Hour Craft Prize' [tot 5/2] ❑ 'Eclectic: posters acquired through the Julie and Robert Breckman Print Fund' [tot 4/3] ❑ 'Opera: Passion, Power and Politics' [tot 25/2]
❑ 'Lustrous Surfaces' [tot 26/4]
❑ 'Winnie-the-Pooh: Exploring a Classic' [tot 8/4] ❑ 'Ocean Liners: Speed and Style' [3/2 tot 17/6]

Whitechapel Art Gallery
80 Whitechapel High Street
(0)20 7522 7888
di-zo 11-18u, do 11-21u
❑ 'Commissions from Performa's Archives' – Mike Kelley, Jérôme Bel, Arto Lindsay, Yvonne Rainer, Omer Fast... [tot 4/3] ❑ 'The Frisson of the Togetherness' – Leonor Antunes [tot 9/4]
❑ 'ISelf Collection: The Upset Bucket' [tot 1/4] ❑ 'Matt + Fiona – Room for Art' [tot 4/3] ❑ 'Artists' Film International' – Patrick Hough, John Skoog, Ørjan Amundsen [30/1 tot 1/4]
❑ 'Theatre of the Natural World' – Mark Dion [14/2 tot 13/5] ❑ 'Art Capital: Art for the Elizabeth line' [13/3 tot 6/5]

Luxemburg

Luxembourg

Casino Luxembourg Forum d'Art Contemporain
Rue Notre-Dame 41 – 02 22 50 45
ma,wo,vr-zo 11-19u, do 11-23u
❑ 'Blackbox: Raw Identities' – Violaine Higelin, Sarah Hill, Anthony Marquelet, Tameka J. Norris aka Meka Jean [tot 29/1] ❑ '2045–1542 (A History of Computation)' – Fabien Giraud, Raphaël Siboni [27/1 tot 15/4]
❑ 'Exprmntl, un film de Brecht Debackere' [31/1 tot 2/4]

Mudam Luxembourg
Park Dräi Eechelen 3 – +352 45 37 85 1
do-ma 10-18u, wo 10-23u
❑ 'Hard to picture – A tribute to Ad Reinhardt' – Luis Camnitzer, Sara Cwynar, Judith Hopf, Kerry James Marshall, Álvaro Oyarzún, Lili Reynaud-Dewar, Olav Westphalen [tot 28/1] ❑ Su-Mei Tse [tot 2/4]
❑ 'Flatland / Abstractions narratives #2' – Reinhard Mucha, Raphaël Zarka, Philippe Decrauzat, Liam Gillick... [tot 2/4]
❑ João Penalva [3/3 tot 16/9]

Nederland

's-Hertogenbosch

Stedelijk Museum 's-Hertogenbosch SM's
De Mortel 4 – 073 627 36 80
di-zo 11-17u
❑ 'Celebrating Ceramics – 100 jaar Ettore Sottsass' [tot 18/2]
❑ 'StyleDrive' [tot 18/2]
❑ Marc Monzó [tot 4/3]

WILLEM TWEE
Boschdijkstraat 100 – 073 6123422
ma-vr 9-17u30, za-zo 11-17u
❑ 'Distortion. Werken uit het S.M.A.K en Museum De Pont. (curator: Loek Grootjans)' – Joseph Beuys, Rosemarie Trockel, Herman van Ingelgem, Suchan Kinoshita, Wolf Vostell... [tot 25/3]

Amersfoort

Kunsthal KAdE – Kunsthal in Amersfoort
Eemplein 77 – 030 422 50 30
di-zo 11-17u
❑ 'Tell Freedom. 15 South African artists' [27/1 tot 6/5]

Amstelveen

Cobra Museum voor Moderne Kunst
Sandbergplein 1-3 – 020.547.50.38
di-zo 11-17u
❑ 'Cobra Kunstprijs Amstelveen 2017: Spectres of Want' – Christian Friedrich [tot 28/1]
❑ 'The Aalto Natives' – Nathaniel Mellors and Erkka Nissinen [tot 25/2]
❑ 'Van huiskamer tot heelal' – Eugène Brands [tot 20/5]

Amsterdam

andriesse eyck galerie
Leliegracht 47 – 020 623 62 37
wo-vr 11-18u, za 13-18 (en op afspraak)
❑ '#satisfyingslime' – Emmeline de Mooij [tot 3/3]

Art Singel 100
Singel 100 – 020 625 77 64
vr-zo 14-17u (en op afspraak)
❑ Chantal van Houten [tot 11/2]
❑ Judith Heinsohn [17/2 tot 11/3]

De Appel
Broedplaats Lely, Schipluidenlaan 12
020 625 56 51
❑ 'SCI FI AGIT PROP' – Tamás Kaszás [27/1 tot 1/4]

De Brakke Grond
Nes 45 – 020.622.90.14
ma-vr 10-18u, za-zo 13-18u
❑ 'White Horse/Twin Horse (rehearsing an exhibition)' – Revital Cohen & Tuur Van Balen [tot 28/1]

De Oude Kerk
Oudekerksplein 23 – 020 625 82 84
ma-za 10-18u, zo 13-17u30
❑ 'NA' – Christian Boltanski [tot 29/4]

EYE Film Instituut Nederland
IJpromenade 1 – 020 5891400
dagelijks 10-19u
❑ Jesper Just [tot 11/3]

Fotografie Museum Amsterdam (Foam)
Keizersgracht 609 – 020.551.65.00
ma-wo 10-18u, do-vr 10-21u, za-zo 10-18u
❑ Anouk Kruithof [tot 28/1]
❑ 'The Following is a True Story' – Romain Mader [tot 7/2] ❑ 'Part and Whole' – Theo Simpson [tot 1/4]
❑ 'Back to the Future' [tot 28/3]
❑ 'Human Nature' – Lucas Foglia [2/2 tot 15/4] ❑ 'The Other Half' – Jacob Riis (1849-1914) [16/2 tot 15/4]

Framer Framed
IJpromenade 2 – 020 763 09 73
di-vr 13-21u, za-zo 11-21u
❑ 'Some Things Hidden – A collaboration between Framer Framed and Castrum Peregrini' – Lynn Hershman Leeson, Batia Suter, Sara Blokland, Femmy Otten... [tot 11/3]

Galerie Fons Welters
Bloemstraat 140 – 020.423.30.46
di-za 13-18u (of op afspraak)
❑ 'Let it Come Down' – Jennifer Tee [27/1 tot 10/3] ❑ 'Unlearn' – Esteban Cabeza de Baca [27/1 tot 10/3]

Galerie Onrust
Planciusstraat 7 – 020 420 22 19
wo-za 13-18u (en op afspraak)
❑ 'Woman – Snake – Bird' – Emma Talbot [tot 17/2]
❑ Toon Verhoef [24/2 tot 31/3]

Galerie Ron Mandos
Prinsengracht 282 – 020 320 70 36
wo-za 12-18u
❑ Esiri Erheriene-Essi [tot 17/2]
❑ Isaac Julien [tot 17/2]
❑ Renato Nicolodi [24/2 tot 31/3]

Hermitage Amsterdam
Amstel 51 – 020.530.87.55
dagelijks 10-17u
❑ 'Hollandse Meesters uit de Hermitage. Oogappels van de tsaren' [tot 27/5]

Huis Marseille
Keizersgracht 401 – 020 531 89 89
di-zo 11-18u
❑ 'Jerusalem Stone' – Ad van Denderen [tot 4/3] ❑ 'Setting the Stage: Pyongyang, North Korea, Part 2' – Eddo Hartmann [tot 4/3]

Kunstverein
Hazenstraat 28 - 020 3313203
do-za 13-18u
❑ 'Drawings from Rikers' – Joe Gibbons [14/2/ tot 28/4]

P////AKT
Zeeburgerpad 53 – 06 542 70 879
do-zo 14-18u
❑ Wouter Venema [tot 11/2]
❑ Emiel Zeno [tot 11/2] ❑ Rein Dufait [4/3 tot 1/4] ❑ Emiel Zeno [4/3 tot 1/4]

PS
Madurastraat 72
vr-za 13-17u
❑ '1-52' – Geoff & Eilidh Lucas [tot 27/1]
❑ 'Quietly (quietly)' – Tim Ayres [4/2 tot 10/3]

Reutengalerie Amsterdam
prinsengracht 510 – 020 6207537
wo-za 13-18u
❑ 'UNDERTOW' – Lon Robbé [27/1 tot 4/3]

Rijksmuseum
Museumstraat 1 – 020 6747 000
dagelijks 9-17u
❑ 'Het debuut van De Stijl' [tot 22/4]

Slewe Galerie
Kerkstraat 105 A – 020.625.72.14
wo-za 13-18u
❑ Ian Davenport [tot 24/2] ❑ 'Works on Paper' – Adam Colton [3/3 tot 7/4]

Stedelijk Museum Amsterdam
Paulus Potterstraat 13 – 020.573.29.11
dagelijks 10-18u, vr 10-22u
❑ 'Ik ben een geboren buitenlander – Aspecten van migratie in de collectie van het Stedelijk Museum' [tot 2/6]
❑ 'Keith Haring Canvas Returns to the Stedelijk' [tot 3/6] ❑ 'Jump into the Future. Art of the 90s and 2000s – The Borgmann Donation' [tot 4/3] ❑ 'The Mad Masters' – Stefan Tcherepnin [27/1 tot 3/6] ❑ 'Traversée du Fantasme' – Catherine Christer Hennix [9/2 tot 29/4]

The Merchant House
Herengracht 254 – 020 845 5955
vr: 12-19u30 (en op afspraak)
❑ 'Making Things Happen: Young Artists in Dialogue II' – Elsa Tomkowiak & Mary Sue [tot 28/1] ❑ 'Making Things Happen: French Young Artists – Remix 1' – Elsa Tomkowiak, Sylvie Bonnot, Mary Sue, Zhu Hong [2/2 tot 25/3]

Unfinished Systems of Non–Knowledge
Waag Society/Nieuwmarkt 4, Trippenhuis/Kloveniersburgwal 29
❑ 'Unfinished Systems of Non – Knowledge PART 2: On Wandering / Two-day public event' [9/2 tot 10/2]

Van Gogh Museum
Paulus Potterstraat 7 – 020.570.52.00
dagelijks 9-18u, vr 9-22u
❑ Zeng Fanzhi / Van Gogh [tot 5/3]

Zone2source
Amstelpark: Glazen Huis, Orangerie en Rietveld Huis – Europaboulevard 2
06 100 875 43
vr-zo 13-17u (of op afspraak)
❑ 'Grounding the Map / Mapping the Ground' – Amy Balkin, Esther Polak en Ivan van Bekkum, Cora Jongsma, Antti Tenetz [tot 4/3]

Arnhem

DE GROEN Fine Art Collection
Weverstraat 40 – 026 3033 455
wo-zo 10-18u
❑ 'Within Reach' – Sjoerd Knibbeler [tot 25/3]

Bergen

Museum Kranenburgh
Hoflaan 26 – 072 589 89 27
di-zo 11-17u
❑ '1993. Terugblik op de allereerste tentoonstelling / bloemlezing van de geëxposeerde werken van de Bergense School, foto's en archiefmateriaal' [18/2 tot 21/5] ❑ 'Do it like Droog – 25 jaar Droog Design' [18/2 tot 21/5] ❑ Jaap Mooij (1915-1987) [18/2 tot 21/5]
❑ 'Jeanne Oosting Prijs '17' [18/2 tot 21/5]

Breda

Club Solo
Kloosterlaan 138 – 06 18 11 08 30 / 06 520 531 90
wo-zo 11-17u
❑ 'Solo 15 – i.s.m. M HKA' – George Korsmit [26/1 tot 25/2]

Delft

38CC
Hooikade 13 – 06 381 29 525
wo-zo 13-17u
❑ 'The Making Of' – Adrian Paci, Katrin Korfmann, Peter Jordaan [27/1 tot 18/3]

Den Haag

Fotomuseum Den Haag
Stadhouderslaan 43 – 070 33 811 44
di-zo 11-18u
❑ 'Life in Cities' – Michael Wolf [tot 22/4]

Galerie Maurits van de Laar
Herderstraat 6 – 070 364 01 51
wo-za 12-18u, laatste zo/maand 13-17u
❑ 'The Wild' – Anouk Griffioen, Jim Holyoak, Ed Pien, Sebastiaan Schlicher [tot 4/2]
❑ Ronald Versloot [17/2 tot 18/3]

Galerie Nouvelles Images
Westeinde 22 – 070/346.19.98
di-vr 11-17u, za 12-17u
❑ LUCEBERT & Bojan Fajfric, Peggy Franck, Arjan Helmond, Frederique van Rijn [27/1 tot 17/3]

Galerie Ramakers
Toussaintkade 51 – 070 363 43 08
wo-za 12-17u, zo 13-17u
❑ Judith Maria Kleintjes / Ien Lucas [tot 4/2] ❑ Klaus Baumgärtner [18/2 tot 18/3]

GEM Museum voor Actuele Kunst
Stadhouderslaan 43 – 070/338.11.33
di-zo 11-18u
❑ 'Now or Never#4 / Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten (KABK) Den Haag' [27/1 tot 18/3]

Gemeentemuseum Den Haag – gM
Stadhouderslaan 41 – 070.338.11.11
di-zo 10-17u
❑ Anton Heyboer (1924-2005) [tot 4/2]
❑ 'Poëtisch zwart' [tot 25/3]
❑ Uta Eisenreich [tot 28/1]
❑ 'Verfijning op papier' – Marthe Wéry (1930-2005) [tot 4/3] ❑ 'Art Deco – Paris' [tot 4/3] ❑ 'Haagse Chic. Steltman – 100 jaar sieraden & zilver' [tot 18/2]
❑ Frans Hoogendoorn [tot 18/2]
❑ 'Keramist. Hans de Jong (1932-2011)' [tot 18/2] ❑ 'González, Picasso en vrienden' [tot 2/4]

Museum Beelden aan Zee
Harteveldstraat 1 – 070.358.58.57
di-zo 10-17u
❑ 'No Excuses!' – Tirzo Martha [tot 4/2]
❑ 'Stil en Standvastig' – Jan Spiering (1937-1994) [tot 18/2] ❑ 'Utopia' – André Volten [9/2 tot 25/5]

Nest
De Constant Rebecqueplein 20b
070 3653186
do-zo 13-17u
❑ 'Another Dimension' – Gabey Tjon a Tham, Panamarenko, Boris de Beijer, Gabriel Lester... [tot 18/3]

Parts Project
Toussaintkade 49 – 062 890 06 91 / 0)628900691
do–za 12-17u, zo 13-17u
❑ 'Personal Pop' – Mohammed Shah Jahan Miah (1976-2015) [18/2 tot 29/4]

Stroom Den Haag
Hogewal 1-9 – 070.365.89.85
wo-zo 12-17u
❑ 'Back-up' – Jan Rosseel [tot 18/2]
❑ 'OpZicht: Sarojini Lewis' [tot 6/2]
❑ 'Ondertussen: Anna Moreno' [tot 4/3]
❑ 'The Congo Tribunal' – Milo Rau [10/3 tot 8/4] ❑ OpZicht: Afra Eisma [07/02 tot 25/03]

twelve twelve
Prinsestraat 53 – 06 38020338
do-za 11-18, zo 12-17u
❑ 'Post-Traumatic' – Peter Koole [tot 4/2]

West
Groenewegje 136 – 070 392 53 59
wo-za 12-18u (of op afspraak)
❑ 'Ethics into Aesthetics' – Gustav Metzger [tot 4/2]
❑ Gary Hill [16/2 tot 13/5]

West Museumkwartier
Lange Voorhout 34 – 070 392 53 59
wo-zo 12-18u
❑ 'Ethics into Aesthetics' – Gustav Metzger [tot 4/2]
❑ Gary Hill [16/2 tot 13/5]

Diepenheim

Drawing Centre Diepenheim
Kuimgaarden 1 – 0547 352 828
wo-zo 11-17u
❑ 'The Wake, The Watch, The Walk' – Nik Christensen [tot 25/2]

Kunstvereniging Diepenheim
Grotestraat 17 – 0547 352143
wo-zo 11-17u
❑ 'The fox and the grapes' – Nina Boas, Ruta Butkute, Raewyn Martyn... [tot 25/2]

Dordrecht

Dordrechts Museum
Museumstraat 40 – 078 770 8708
di-zo 11-17u
❑ 'Johan Barthold Jongkind (1819-1891) / Jongkind & vrienden' – Monet, Sisley, Boudin, Daubigny... [tot 27/5]
❑ 'Verstild Dordrecht – op de drempel van de 20ste eeuw' [tot 27/5]

Eelde

Museum De Buitenplaats
Hoofdweg 76
di-zo 11-17u
❑ 'Erik Odijk en de kleine school van het sublieme' [tot 4/3]

Eindhoven

MU
Torenallee 40-06 – 040 296 16 63
ma-vr 10-18u, za 11-17u, zo 13-17u
❑ 'Life Time. Biological Clocks of the Universe' [tot 18/2]

Onomatopee – bookshop and exhibition space
Willemstraat 27 – (0)408433854
do-zo 13-17u (en op afspraak)
❑ 'Onomatopee 142 – We Are The Market!' – Cindy Moorman, Harmen de Hoop, Everyday criticality, Disarming Design, David Blamey... [tot 25/2]

Van Abbemuseum
Bilderdijklaan 10 – 040.238.10.00
di-zo 11-17u, 1ste do/maand 11-21u
❑ 'Van wie is de straat? Visies op onze publieke ruimte' [tot 31/3/2019]
❑ 'The Making of Modern Art – Een verhaal over moderne kunst' [tot 3/1/2021]
❑ 'The Way Beyond Art' [tot 3/1/2021]
❑ 'Here or there? Locating the Karel I Archive' – Michael Karabinos [tot 4/3]
❑ 'Werksalon – activities with constituencies' [tot 3/1/2021]
❑ 'Manifestos. Do you have anything to declare?' [tot 28/1] ❑ '100 jaar De Stijl: ECHOES' [tot 26/1] ❑ 'Rasheed Araeen: A Retrospective' [tot 25/3]
❑ 'Top Ten on Tour: Masterpieces acquired for the Netherlands thanks to the BankGiro Lottery' [tot 28/1]
❑ 'After Laughter' – Michèle Matyn [tot 15/4] ❑ 'Hartmut Andryczuk from the LS Collection' [6/2 tot 4/5]

Gorssel

MORE – Museum voor modern realisme
Hoofdstraat 28 – 0575-76 03 00
di-zo 10-17u
❑ '4 Realisten / De serene blik' – Floris Verster, Jan Mankes, Dick Ket, Henk Helmantel [4/2 tot 13/5]

Groningen

Groninger Museum
Museumeiland 1 – 050.366.65.55
di-zo 10-17u
❑ 'Albarta ten Oever (1772–1854): A Woman in Art' [tot 2/4]
❑ 'Romanticism Today!' [tot 2/4]
❑ 'Romanticism in the North – from Friedrich to Turner' [tot 6/5]

Haarlem

De Hallen Haarlem
Grote Markt 16 – 023.511.57.75
di-za 11-17u, zo 12-17u
❑ 'A Global Table – Frans Hals Museum / De Hallen Haarlem Fellowship – Transhistorical Curating' [tot 11/3]

Frans Halsmuseum
Groot Heiligland 62 – 023/511.57.75
di-za 11-17u, zo 12-17u
❑ 'De kunst van het lachen. Humor in de Gouden Eeuw' [tot 18/3]

Heerenveen

Museum Belvédère
Oranje Nassaustraat 12 – 0513 644 999
di-zo 11-17u
❑ 'Zwart-wit foto's van de Nederlandse Nul-kunstenaar Jan Schoonhoven' – Lothar Wolleh [tot 28/1]
❑ 'Constructivistische verbanden: Noord en Zuid' – Jozef Peeters, Michel Seuphor, Wobbe Alkema, Karel Maes, Jozef Peeters, Carel Willink... [tot 28/1]
❑ Gerard Janssen en Matthijs Hendriks [tot 28/1] ❑ 'Vaste collectie met gastexposanten' [1/2 tot 18/2] ❑ 'Giorgio Morandi en Bologna' [24/2 tot 10/6]

Heerlen

SCHUNCK
Bongerd 18 – 045 5772200
di-zo 11-17u
❑ 'De mystiek van Wahlwiller' – Aad de Haas [tot 28/1] ❑ 'The End of Sitting. Werklandschap, tentoonstelling en randprogramma' [tot 18/2]
❑ '27 EAP. Euregionale Architectuur Prijs 2017' [tot 15/12] ❑ 'Mies van der Rohe Award 2017' [28/1 tot 14/3]
❑ 'Punk + Dans + Kunst: Angry movements' [28/1 tot 13/5] ❑ 'Klushuis; Van Bijlmermeer tot Bleijerheide' [28/1 tot 17/6] ❑ 'Muurschildering' – Femmy Otten [28/1 tot 30/9]

Hoorn

Hotel Maria Kapel
Korte Achterstraat 2a – 0229-752252
wo-za 13-17u
❑ 'Still life w/ longdrink glasses, ping-pong balls and footnotes' – Vincent Vulsma [tot 24/2]

Leeuwarden

Fries Museum
Wilhelminaplein 92 – 058 255 55 00
di-zo 11-17u
❑ 'Mata Hari: de mythe en het meisje' [tot 2/4]
❑ 'Phantom Limb – Art beyond Escher' – Marc Philip van Kempen, Funda Gül Özcan, Lieven Hendriks, Thomas Huber, Patrick Corillon... [26/1 tot 6/1/2019]
❑ 'Bearable' – Feiko Beckers [26/1 tot 29/4]

Keramiekmuseum Princessehof
Grote Kerkstraat 11 – 058.2.948.958
di-zo 11-17u
❑ 'EKWC@Princessehof' – Caroline Coolen [tot 6/5]
❑ 'In Motion. Ceramic reflections in contemporary art' – Céleste Boursier-Mougenot, Roger Hiorns, Meekyoung Shin, Claire Verkoyen, Geng Xue, David Zink Yi [tot 6/5]
❑ 'Monk' – Johan Tahon [tot 25/11]
❑ 'Design III' – Floris Wubben [tot 25/11]
❑ '100 jaar Princessehof' [tot 31/12]

Leiden

Galerie LUMC
Leids Universitair Medisch centrum/ Albinusdreef 2 – 071 526 31 78
dagelijks: 8-20u
❑ 'Aanwinsten 2016-2017 voor de LUMC-collectie' [tot 8/4]

Maastricht

Bonnefantenmuseum
Avenue Ceramique 250 – 043 329 01 90
di-zo 11-17u
❑ 'Verzameling Jacques & Miny Defauwes' [tot 27/5]
❑ 'New Suns' – Kahlil Joseph [tot 25/3]
❑ 'Randy' – Robin de Puy [26/1 tot 13/5]
❑ 'Beating around the bush. Episode #5 – Old masters never die Starring' – Edward Lipski, Johan Tahon, Helen Verhoeven [26/1 tot 2/12]
❑ 'Making Money For My Friends' – Juliaan Andeweg, Bob Eikelboom, Daniel van Straalen [26/1 tot 24/6]
❑ 'Rembrandt, Appel, Steen, Monet, Picasso. Tien topstukken on tour – voor Nederland verworven dankzij de BankGiro Loterij' [3/3 tot 25/3]

Bureau Europa – Platform for Architecture
De Timmerfabriek – Boschstraat 9
043.350.30.20
wo-zo 11-17u
❑ 'Unvollendete. Nooit gebouwd Maastricht' [tot 2/4]

Marres – Huis voor Hedendaagse Cultuur
Capucijnenstraat 98 – 043.327.02.07
di-zo 11-17u
❑ 'Marres Currents #5: I Spy, I Spy a little lie' [tot 4/2]
❑ 'Dreaming Awake. Developed by Luiza Mello and Valentijn Byvanck in collaboration with Dominique Gonzalez-Foerster, Daniel Steegmann Mangrané and Luiz Zerbini' [10/3 tot 3/6]

Middelburg

Vleeshal Middelburg
Markt 1 / Zusterstraat 7 – 0118/65.22.00
wo-vr 13-17u, za-zo 11-17u
❑ 'Show Personality, Not Personal Items' – Leda Bourgogne, Nora Turato, Evelyn Taocheng Wang [28/1 tot 2/4]

Zeeuws Museum
Abdij (plein) – (0) 118 65 30 00
di-zo 11-17u
❑ 'Romeinse kust' [tot 6/5]
❑ 'Landschappen' – Jos de Putter [tot 6/5]
❑ 'Zeeuws Museum X Das Leben am Haverkamp' [17/2 tot 3/3/2019]

Otterlo

Kröller-Müller Museum
Houtkampweg 6 – 0318.59.12.41
di-zo 10-17u (beeldentuin open tot 16u30)
❑ Carel Visser (1928-2015) [tot 8/4]
❑ 'De mecenas en de 'verversbaas'. Helene Kröller-Müller en Bart van der Leck' [tot 2/4]
❑ 'Spiral jetty' – Robert Smithson [tot 15/4]

Roermond

Cuypershuis
Pierre Cuypersstraat 1 – 0475 359 102
di-zo 11-16u30
❑ 'Limburg Design Award – interieurvormgeving' – NOMAN studio, Sabine Marcelis, Jólan van der Wiel, Formafantasma, Overtreders W, Studio Drift [tot 25/2]

Rotterdam

A Tale of a Tub
Justus van Effenstraat 44
vr-zo 13-18u (of na afspraak)
❑ 'Emma van der Put / Winner of C.o.C.A. Foundation Art Prize' [9/2 tot 15/4]

Het Nieuwe Instituut
Museumpark 25 – 010.440.12.00
di-wo 11-17u, do 11-21u, vr-zo 11-17u
❑ 'Finders Keepers. The Life of Things / Samengesteld door design en crafts magazine 'MacGuffin'' [tot 11/2]
❑ 'Archief Interpretaties' – Studio Makkink & Bey, Rotor, Erica Scourti, What Remains (Amber Griffiths, Dave Griffiths, Arnaud Guillon, Aymeric Mansoux, Marloes de Valk) [tot 11/2]
❑ 'Letters to the Mayor' [tot 11/2]

Joey Ramone
Josephstraat 166 – 010 7515201
do-za 12-18u
❑ 'toxiTropea' – Various Artists [8/2 tot 24/2] ❑ 'Spooky Action at a Distance' – Yasser Ballemans [3/3 tot 14/4]

Kunsthal Rotterdam
Westzeedijk 341 – 010 – 44 00 301
di-za 10-17u, zo 11-17u
❑ 'Cabin Crew. Fashion in the Air' [tot 4/2] ❑ 'Meester van de droom' – Paul Delvaux (1897-1994) [tot 25/2]
❑ 'Prix de Rome Beeldende Kunst 2017' – Melanie Bonajo, Rana Hamadeh, Saskia Noor van Imhoff, Katarina Zdjelar [tot 25/2] ❑ Jeroen Oerlemans [tot 4/3] ❑ 'Circus Europa' – Michael Kvium [8/2 tot 6/5] ❑ 'Hyperrealism: Sculpture' – George Segal, Duane Hanson, John DeAndrea, Juan Muñoz, Berlinde de Bruyckere, Maurizio Cattelan... [10/3 tot 1/7] ❑ 'Chinese Journey' – Eli Dijkers [10/3 tot 7/6]

Museum Boijmans Van Beuningen
Museumpark 18-20 – 010 44 19 400
di-zo 11-17u
❑ 'Simplicity and Spirituality' – Dom Hans van der Laan and Ad Dekkers [tot 28/1] ❑ Rhonda Zwillinger [tot 28/1]
❑ 'Gehouwen, gesneden, geschonken – Middeleeuwse beelden uit de collectie Schoufour-Martin Read' [tot 28/1]
❑ 'The Colony' – Dinh Q. Lê [tot 4/2]
❑ 'Sensory Spaces 12 – Abraham Cruzvillegas' [tot 28/1] ❑ Tomas Rajlich [10/2 tot 27/5] ❑ 'Good evening to the people living in the camp' – Joost Conijn [10/2 tot 7/5] ❑ 'Sensory Spaces 13' – Anne Hardy [10/2 tot 27/5]

Nederlands Fotomuseum
Wilhelminakade 332 – 010.203.04.05
di-vr 10-17u, za-zo 11-17u
❑ 'Collectie Wingender – bijzondere Nederlandse fotoboeken' [tot 22/4]
❑ 'Giflandschap Revisited' – Wout Berger [tot 22/4] ❑ 'Unwired' – Jacqueline Hassink [tot 6/5] ❑ 'De collectie belicht door Charlotte Dumas' [tot 9/12]

TENT
Witte de Withstraat 50 – 010 413 54 98
di-zo 11-18u
❑ 'International Film Festival Rotterdam' – Yervant Gianikian en Angela Ricci Lucchi [25/1 tot 4/2]
❑ 'In a World We Can't See' – Arthur Kleinjan, Ine Lamers, Margo Onnes, Anoek Steketee [25/1 tot 1/4]

Witte de With
Witte de Withstraat 50 – 010 411 01 44
di-zo 11-18u, 1ste vr/maand 11-21u
❑ 'Lerole: footnotes (The struggle of memory against forgetting)' – Dineo Seshee Bopape [tot 18/2] ❑ 'Kunsthalle for Music' – Jonathan Bepler, Libia Castro, Dominique Gonzalez-Foerster, Ari Benjamin Meyers, Olafur Olafsson, The Residents / Ensemble: Bergur Thomas Anderson, Billy Bultheel, Sandhya Daemgen, Sara Hamadeh, Alexander Iezzi, Nanna Ikonen, Jackson Moore, Pau Marquès [26/1 tot 3/3]

Schiedam

De Ketelfactory
Hoofdstraat 44 – 010 473 81 23
vr-zo 13-17u
❑ 'Attraction/ Rejection' – Diederik Klomberg [27/1 tot 8/4]

Stedelijk Museum Schiedam
Hoogstraat 112 – 010 246 36 57
di-zo 11-17u
❑ 'Sticky Business – De verleiding van suiker in de kunst' [tot 18/2] ❑ 'Circus Henny' – Marcel van Eeden [tot 4/3]
❑ 'Volkskrant Beeldende Kunst Prijs 2018' – Feiko Beckers, Anne Geene, Rosa Johanna, Benjamin Li, Kevin Osepa [3/2 tot 15/4] ❑ 'Wij waren de Gusto. Foto's 1959-1961' – Cas Oorthuys [3/2 tot 15/4] ❑ 'Alles en Niets' – Jan Henderikse [3/3 tot 10/6]

Sittard

Museum De Domijnen
Ligne Sittard, Ligne 5, 6131 – 0464513460
di-zo 11-17u
❑ 'De Hollandse Savanne. Een tentoonstelling over water, energie en de infrastructuur van de cloud' – Sara van der Heide, Johan Rosenmunthe, Allora & Calzadilla, Yuri Pattison... [21/1 tot 1/4]

Tilburg

De Pont – Museum voor hedendaagse kunst
Wilhelminapark 1 – 013.543.83.00
di-zo 11-17u, do 11-20u
❑ 'WeerZien. 25 jaar De Pont' [tot 18/2]

TextielMuseum
Goirkestraat 96 – 013 536 74 75
di-vr 10-17u, za-zo 12-17u
❑ 'Ornamental Patterns – Amsterdam School Mohair Velvets' [tot 4/3]
❑ 'Stories – Dutch Design Damask' [tot 4/11] ❑ '1920's Jazz Age / Fashion & Photographs' [tot 27/5]

Utrecht

Centraal Museum
Nicolaaskerkhof 10 – 030.236.23.62
di-zo 11-17u, 1ste do/maand 11-21u
❑ 'Rietveld en Van Baarencollectie Kunst en vormgeving 1915-1930' [tot 31/12/2019] ❑ 'De Wereld van Utrecht – Topstukken uit de vijf collecties' [tot 30/4/2020] ❑ 'De Wereld van Pyke Koch' [tot 18/3] ❑ 'Bye Bye De Stijl' – Erik van Lieshout, Mary Heilmann, Remy Jungerman, Katja Mater... [tot 4/3]

Museum Catharijneconvent
Lange Nieuwstraat 38 – 030/231.38.35
di-vr 10-17u, za-zo 11-17u
❑ 'Luther' [tot 28/1]

Wassenaar

Museum Voorlinden
Buurtweg 90 – 070 512 1660
11-17u
❑ 'Stage of Being' – Robert Zandvliet, Francis Alÿs, Hans Bellmer, Mark Manders, Thomas Struth... [tot 13/5]

Zundert

Vincent Van Goghhuis
Markt 26-27 – 076 5978590
wo-vr 10-17u, za-zo 12-17u
❑ 'In de geest van Van Gogh' - Arnulf Rainer, Marlene Dumas, Nel Aerts, Robert Zandvliet, Marc Mulders... [tot 11/3]

Zwitserland

Aarau

Aargauer Kunsthaus
Aargauerplatz – 062 835 23 30
di-zo 10-17u, do 10-20u
❑ 'Wild Thing. Swiss Art of the 1980s from the Raguse Collection' [tot 15/4]
❑ 'Stowaways. A Journey through Swiss Painting' [27/1 tot 15/4] ❑ 'Manor Art Award 2018: Cédric Eisenring' [27/1 tot 15/4] ❑ Andriu Deplazes [27/1 tot 15/4]

Basel

Fondation Beyeler
Baselstrasse 101 – 061.645.97.00
dagelijks 10-18u, wo 10-20u
❑ Georg Baselitz [21/1 tot 29/4]

Kunsthalle Basel
Steinenberg 7 – 061 206 99 19
di-wo,vr 11-18u, do 11-20u30, za-zo 11-17u
❑ 'Performance Process. New Swiss Performance Now' [tot 18/2]
❑ 'Sculture' – Yuri Ancarani [9/2 tot 29/4] ❑ Michael E. Smith [2/3 tot 21/5]

Kunstmuseum Basel
St. Alban-Graben 16/20/60 – Hauptbau/ Neubau/Gegenwart – 061/206.62.62
di-wo, vr-zo 10-18u, do 10-20u
❑ 'Russen. Fokus Sammlung Im Obersteg' [tot 4/3] ❑ 'Fokus Fischli and Weiss: The Way Things Go' [tot 25/2]
❑ Werner von Mutzenbecher [tot 25/2]
❑ 'Michael Clegg & Martin Guttmann. 120 Jahre nach dem Ersten Zionistenkongress in Basel' [tot 25/3]
❑ 'Fokus Papier' – Walter Dahn [tot 22/4] ❑ 'Works on Paper' – Georg Baselitz [21/1 tot 29/4] ❑ 'The Picasso Donation at 50' [10/3 tot 12/8]

Museum Jean Tinguely
Paul-Sacher-Anlage 1 – 061 681 93 20
di-zo 11-18u
❑ 'Performance Process. 60 Years of Performance Art in Switzerland' [tot 28/1]

Bern

Kunsthalle Bern
Helvetiaplatz 1 – 031 350 00 40
di-vr 11-18u, za-zo 10-18u
❑ 'Local Dreams – Kunsthalle Bern Archive Exhibition' [tot 4/2]
❑ 'Cantonale Berne Jura' [tot 4/2]
❑ 'Die Zelle' – Cosima von Bonin, Heimo Zobernig, Tom Burr, John Armleder... [24/2 tot 6/5]

Kunstmuseum Bern
Hodlerstrasse 8 – 12 – 031 328 09 44
di 10-21u, wo-zo 10-17u
❑ 'Van Gogh to Cézanne, Bonnard to Matisse. The Hahnloser Collection' [tot 15/4] ❑ 'Liquid Reflections. Highlights from the Anne-Marie and Victor Loeb-Foundation' [tot 28/1]
❑ 'DOSSIER GURLITT "Degenerate Art" – confiscated and sold' [tot 4/3]

Zentrum Paul Klee
Monument im Fruchtland 3
(0)31 359 01 01
di-zo 10-17u
❑ 'Klee im Krieg' [tot 3/6]

Luzern

Kunsthalle Luzern
Bürgenstrasse 34-36 – 041 412 08 09
wo-za 15-20u30, zo 14-18u
❑ 'Aus Strom' – Quido Sen, Anina Hug, Livia Müller, Viola Clematide, Daniel Imboden, Ylena Katkova, Yoan Mudry, David Herren [tot 18/2]
❑ '7 Tage-7 Jahre' – Bruno Murer [24/2 tot 8/4]

Kunstmuseum Luzern
Europaplatz 1 – (0)41 226 78 00
di-zo 11-18u, wo 11-20u
❑ 'Shouting is Under Calling' – Taryn Simon [24/2 tot 17/6] ❑ 'Karneval der Tiere Aus der Sammlung des Kunstmuseums' [24/2 tot 6/1/2019]
❑ 'Vereinslokal Utopia' [9/3 tot 1/4]

Winterthur

Fotomuseum Winterthur
Grüzenstrasse 44 – +41 52 234 10 60
di-zo 11-18u, wo 11-20u
❑ 'The Hobbyist – Hobbies, Photography and the Hobby of Photography' [tot 28/1]
❑ Balthasar Burkhard [10/2 tot 21/5]

Kunstmuseum Winterthur
Museumstraße 52 – (0)52 267 51 62
di 10-20u, wo-zo 10-17u
❑ 'Sonar / Tomorrow's Sculpture' – Katinka Bock [27/1 tot 2/4]
❑ 'Räume besetzen. Werke von Bildhauerinnen' [27/1 tot 12/8]
❑ 'Women. Frauenbilder durch die Jahrhunderte' [24/2 tot 17/6]
❑ 'The Female Touch. Porträtminiaturen' [24/2 tot 17/6]

Museum Oskar Reinhart
Stadthausstrasse 6 – 052 267 51 72
di-zo 10-17u, do 10-20u
❑ 'Museum Oskar Reinhart: Das 19. Jahrhundert – Blütezeit der Miniaturmalerei' [tot 28/2]

Zürich

Kunsthaus Zürich
Heimplatz 1 – (0)44 253 84 84
di, vr-zo 10-18u, wo-do 10-20u
❑ 'Praised and ridiculed. French Painting 1820-1880' [tot 28/1]

Migros Museum für Gegenwartskunst
Limmatstrasse 270 – +41 44 277 20 50
di,wo,vr 11-18u, do 11-20u, za-zo 10-17u
❑ 'Extra Bodies – The Use of the ‹Other Body› in Contemporary Art' [tot 4/2]
❑ 'Extra Bodies – The Use of the ‹Other Body› in Contemporary Art' – Christoph Schlingensief, Santiago Sierra, Vanessa Beecroft, Artur Zmijewski, Yves Klein... [tot 4/2] ❑ Charles Atlas [17/2 tot 13/5]
❑ 'Collection on Display: Communities, Rules and Rituals' [17/2 tot 13/5]

Museum für Gestaltung – Schaudepot
Toni-Areal, Pfingstweidstrasse 96
043 446 67 67
di-zo 10-17u, wo 10-20u
❑ 'Design Studio: Processes' [tot 15/7]
❑ 'The Happy Show' – Stefan Sagmeister [tot 11/3] ❑ 'MyCollection: Stefan Sagmeister' [tot 11/3]

**De volgende 'De Witte Raaf' verschijnt op 15 maart 2018. Gegevens voor de agenda moeten binnen zijn vóór 15 februari 2018 op het postbusadres: Postbus 1428, 1000 Brussel 1.
e-mail: info@dewitteraaf.be**

**The next issue of 'De Witte Raaf' will be released on March 15th, 2018. Please send your information before February 15th, 2017 to: Postbus 1428, B-1000 Brussel 1.
e-mail: info@dewitteraaf.be**

ART SINGEL 100

Singel 100, 1015 AD Amsterdam
vrijdag, zaterdag en zondag
van 14:00 - 17:00 uur en op afspraak
e-mail galerie@artxs.nl

www.artxs.nl

Chantal van Houten
oil paintings
20 januari - 11 februari 2018

Judith Heinsohn
sculptures and drawings
17 februari - 11 maart 2018

Colofon

met de steun van de Vlaamse overheid

Flanders State of the Art

Personalia

Godart Bakkers Freelancecurator en -auteur. Hij is artistiek directeur van Art Cinema OFFoff, theoriedocent aan de KASK School of Arts in Gent en filmprogrammator voor het European Media Art Festival (EMAF) in Osnabrück.

Koen Brams Onderzoeker, curator en publicist. Initiator van The Mobile and Temporary Studio for Research and Production. Samensteller van de *Encyclopedie van fictieve kunstenaars* (Amsterdam, Nijgh & Van Ditmar, 2000; Frankfurt, Eichborn Verlag, 2003; Zürich, JRP/Ringier, 2011). Recente publicatie: *Opus 1. The Artist's Beginnings* (redactie i.s.m. Ulrike Lindmayr en Dirk Pültau), Amsterdam, Roma Publications, 2015. Recente tentoonstelling: *Jef Cornelis – TV works (1964-1997)* / *Jef Cornelis – Obras de Televisão (1964-1997)*, Galeria da Culturgest, Porto, 23 mei – 29 augustus 2015.

Steven Humblet Freelancekunstcriticus, onafhankelijk onderzoeker en curator. Hij promoveerde aan de Universiteit Gent met een proefschrift over de fotografische representatie van Fifth Avenue, New York. Hij doceerde Fotogeschiedenis en Fototheorie aan verschillende kunsthogescholen.

Hilda Ide Latiniste. Ze was lerares in het Secundair Onderwijs en assistente aan de Universiteit Gent voor didactiek der oude talen. Tevens was ze actief in de vakcentrale ACOD (sector onderwijs), een afdeling van de socialistische vakbond ABVV. Ze engageerde zich voor vrouwenrechten. Stichtend lid van de Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst te Gent.

Dirk Lauwaert (1944-2013) Schreef o.a. over film, fotografie, beeldende kunst en mode. Hij doceerde jarenlang Fototheorie en Fotogeschiedenis aan de Hogeschool Sint-Lukas en Cultuursociologie aan het RITCS, beide te Brussel. Belangrijke uitgaven zijn *Artikels* (Brussel, De Gelaarsde Kat, 1996), *Dromen van een expeditie – Geschriften over film 1971-2001* (Nijmegen, Vantilt, 2006), *Lichtpapier – Teksten over fotografie* (Antwerpen, FotoMuseum, 2007) en *Onrust* (Aalst, balanseer, 2011). In 2013 verscheen postuum *De geknipte stof* (Tielt, Lannoo), dat zijn teksten over mode en kledij bundelt.

Bart Meuleman Schrijver en theatermaker. De voorbije jaren maakte hij voorstellingen voor Toneelhuis, KVS en NTGent, waaronder de monoloog *Martens* (2006) en twee voorstellingen op basis van het werk van Maurice Gilliams: *Gregoria* (2011) en *De man in de mist* (2012). Met Herwig Ilegems schreef en regisseerde hij de komische serie *Duts* voor Canvas (2010). In 2014 verscheen zijn autobiografische roman *De jongste zoon* (Amsterdam/Antwerpen, Querido). *Kijkverdriet (verhalen)*, (Antwerpen, Plantin Instituut *voor Typografie*, 2017) is zijn recentste publicatie.

Mieke Rijnders Hoofddocent Kunstgeschiedenis aan de Faculteit Cultuur- en Rechtswetenschappen van de Open Universiteit. Haar onderzoeksinteresse gaat uit naar de museale en kunstkritische receptie van moderne kunst. Samen met Ellinoor Bergvelt en Deborah Meijers redigeerde ze het boek *Kabinetten, galerijen en musea. Het verzamelen en presenteren van naturalia en kunst van 1500 tot heden* (Zwolle, WBOOKS, 2013). Ze is de samensteller van *Realisme in Nederland. Critici kiezen positie 1925-1945*, het zevende deel van de reeks *Kunstkritiek in Nederland 1885-2015* (Rotterdam, nai010 uitgevers, 2016). Recente publicatie: *'De voorstelling waarin ik leefde'. De politieke wereld van Pyke Koch*, in: Marja Bosma & Hans Schopping (red.), *De wereld van Pyke Koch* (tentoonstellingscatalogus Centraal Museum, Utrecht), Zwolle, WBOOKS, 2017, pp. 42-83.

Michael White Hoofd van het departement Kunstgeschiedenis van de University of York. Hij is gespecialiseerd in de geschiedenis van de Europese avant-gardes en publiceerde tal van bijdragen over abstracte kunst, dada en constructivisme. Hij promoveerde over Theo van Doesburg en koestert een bijzondere interesse voor De Stijl. Hij is de auteur van *De Stijl and Dutch Modernism* (Manchester University Press, 2003) en coauteur van *Het verhaal van De Stijl: Van Mondriaan tot van Doesburg* (i.s.m. Hans Janssen, Antwerpen, Ludion, 2011). Hij trad op als raadgevend curator voor de tentoonstelling *Theo van Doesburg and the International Avant-Garde* (Tate Modern, Londen, 2010) en was cocurator van *Mondrian and his Studios* (Tate Liverpool, 2014).

Denise Winteroy (1919-2017) Weduwe van Karel Geirlandt (1919-1989), de eerste voorzitter van de Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst. Ze was onder meer werkzaam voor de VOZOR (Vereniging voor Onderlinge Zeeverzekering tegen Oorlogsrisico's). Daarnaast was ze actief in het Intercultureel Vrouwencentrum Antwerpen (I.V.C.A.).

Redactie

Zakelijke leiding: **Dirk Mertens** (dirk.mertens@dewitteraaf.be)
Redactiesecretariaat & Publiciteit: **Thomas Olbrechts** (thomas@dewitteraaf.be)
Samenstelling en eindredactie eerste katern pp. 1-23 (themadossier Dirk Lauwaert): **Bart Meuleman & Dirk Pültau**
Samenstelling en eindredactie eerste katern pp. 24-34: **Dirk Pültau** (dirk@dewitteraaf.be)
Samenstelling tweede katern (Ondertussen): **Laura Herman** (laura.herman@dewitteraaf.be)
Eindredactie tweede katern (Ondertussen): **Laura Herman & Dirk Mertens**
Corrector: **Dirk Mertens**
Correctie english abstracts: **Jim O'Driscoll**
Vormgeving: **Inge Ketelers**

Praktische gegevens

ISSN: 0774-8523
BTW nummer: BE 0456.630.567
Verschijningsritme: tweemaandelijks

Planning	verschijnt	deadline
nummer 192	15 maart 2018	15 februari 2018
nummer 193	15 mei 2018	15 april 2018
nummer 194	15 juli 2018	15 juni 2018
nummer 195	15 september 2018	15 augustus 2018
nummer 196	15 november 2018	15 oktober 2018
nummer 197	20 januari 2019	20 december 2018

Oplage: 14.000 ex. Gratis beschikbaar in archieven, artotheken, bibliotheken, culturele cafés, culturele centra, galeries, instellingen voor hoger en deeltijds kunstonderwijs, kunstboekhandels, musea en stichtingen voor beeldende kunst

Abonnement

De Witte Raaf is een gratis meeneemkrant. Wenst u dat *De Witte Raaf* thuisbezorgd wordt of wilt u het tijdschrift financieel ondersteunen, dan kan u een (steun)abonnement nemen. Via PayPal kan u op www.dewitteraaf.be een doorlopend (steun)abonnement nemen. U kan het bedrag ook overschrijven. Vermeld uw adres, e-mailadres en het nummer waarbij het abonnement moet ingaan. Let op: gebruik het juiste rekeningnummer voor uw land! Losse nummers van De Witte Raaf kunnen op dezelfde wijze worden (na)besteld.

Rekeningnummers

KBC Brussel	BE33 4222 1816 1146
TRIODOS Nederland	NL73 TRIO 0784 9288 35

Buitenland (binnen Europa):
IBAN: BE33 4222 1816 1146 – BIC: KREDBEBB
Gelieve in de mededeling het nummer te vermelden waarmee u uw abonnement wilt laten beginnen!

Tarieven België en Nederland

Abonnement	€ 30,00
Steunabonnement	€ 60,00
Losse nummers	€ 10,00

Tarieven Buitenland

Abonnement	€ 40,00
Steunabonnement	€ 60,00
Losse nummers	€ 10,00

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

Uitgever: DWR/TWR vzw
Postbus 1428, B-1000 Brussel 1
Tel. 32(0)2 223.14.50
http://www.dewitteraaf.be – e-mail: info@dewitteraaf.be
Verantwoordelijke uitgever: Thomas Olbrechts,
Kersbeeklaan 113, 1190 Brussel

Advisory Board

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

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

Bart Meuleman & Dirk Pültau – Editorial
The editorial introduces the theme of this issue: the writing of the Flemish essayist Dirk Lauwaert (1944-2013), one of the most important writers on art and culture in Flanders since the sixties. The issue focusses on Lauwaert's television critiques and his (early) texts on photography.
Dirk Lauwaert (1944-2013) – essay writing

Dirk Lauwaert – The Method of the Subjective
This is a series of four texts by Dirk Lauwaert that were presented as lectures at the Royal Museum of Fine Arts of Belgium, Brussels, in June 1994. The lectures are entitled respectively *The option of coherence*, *The option of detail*, *The option of opposition* and *The option of embedding*, and they discuss the author's methodology as an essayist and art critic. A connecting thread through these lectures is the primacy of experience as a basis for reflection on art.
essay writing – film – writing methodology

Bart Meuleman – Chronicle of a fully loaded life, after the fall from paradise
This chronicle of the life and work of Dirk Lauwaert covers the period from about 1970 until his death in 2013. The text is accompanied by a collection of fragments from Lauwaert's television critiques written for the Belgian Dutch-language magazine *Spectator* between 1972 and 1976.
Dirk Lauwaert (1944-2013) – essay writing – photography critique – television critique

Bart Meuleman – The unquestionable piece of furniture
In 1972 Dirk Lauwaert purchased a television set in order to be able to write about this medium in its manifold facets. For the next four and a half years he would call himself a 'professional TV watcher'. In this essay Bart Meuleman comments on Lauwaert's desperate and ultimately unavailing attempts to get this 'monstrous' medium under control.
Dirk Lauwaert (1944-2013) – essay writing – television critique

Steven Humblet – '...a catastrophy, a revolution; a turnover'. Dirk Lauwaert on photography
This text focusses on Dirk Lauwaert's early writings on photography published between 1977 and 1986 in the Belgian newspapers *De Nieuwe Gazet* and *De Nieuwe Gids*, and in the periodical on culture *Kultuurleven*. Humblet discusses a number of crucial themes in these texts, such as the presentational setting of photographs (in books versus exhibition spaces), and the search for an adequate approach towards photography and an appropriate 'way of speaking' on the medium, characterized by a balance between distance and involvement. Finally he analyses Lauwaert's employment of a comparative strategy to get a hold on the specific character of photographic images.
Dirk Lauwaert (1944-2013) – essay writing – photography critique

Dirk Lauwaert – Atget, photographing Paris / Flash Photography – the mentality of a technique / The word in the photographic images of Robert Frank / Cecil Beaton, The snob with the aristocracy
Next to Humblet's essay four short essays by Dirk Lauwaert are published – on Eugène Atget, Robert Frank, Cecil Beaton and on a publication discussing 'flash photography'. These appeared in the Flemish newspapers *De Nieuwe Gazet* and *De Nieuwe Gids* between 1982 and 1986.
Eugène Atget – Cecil Beaton – Robert Frank – photography

Dirk Lauwaert – Round Midnight
This essay is a metaphorical exploration of 'day' and 'night' (and their mutual relationship) as 'existential conditions' or 'ways of being' in the world, in connection with art.
art – Dirk Lauwaert – light – sexuality

Godart Bakkers – *De Andere Film* and *Kort Geknipt*, or how marginal film was introduced to Flemish living rooms
This text discusses two series of programmes broadcast by the Flemish television company BRT between 1969 and 1976, both dedicated to alternative or 'marginal' films: *Kort Geknipt* [*Cut Short*] (1969-1970), presented by Eric de Kuyper and Dirk Lauwaert, and *De Andere Film* [*The Other Film*] (1971-1976), presented by Eric de Kuyper and Emile Poppe.
alternative film – Eric de Kuyper – Dirk Lauwaert – television

Mieke Rijnders – Art dearticized. The new presentation of the collection of the Van Abbemuseum
This article discusses the new collection exhibition at the Van Abbemuseum (Eindhoven), which primarily consists of two parts entitled *The Making of Modern Art* and *The Way Beyond Art*. Rijnders criticizes the curators for their lack of interest in the history of the Van Abbe collection and their lack of respect for the individual (and original) art work and its specific qualities.
modern art – museum collections – Van Abbemuseum, Eindhoven

Michael White – A present full of style, a future without 'Stijl'?
This text looks back on the 100th anniversary in 2017 of the Dutch art movement De Stijl via a discussion of three exhibitions which were held to celebrate it: *Rietveld's Masterpiece; Long live De Stijl!* (Centraal Museum Utrecht, 4 March to 11 June 2017), *100 Years De Stijl – De Stijl in the Stedelijk* (Stedelijk Museum Amsterdam, 3 December 2016 to 27 November 2017) and *The Discovery of Mondriaan* (Gemeentemuseum Den Haag, 3 June to 24 September 2017). White focusses on how De Stijl influenced fashion, but even more on how fashion in its turn influenced the reception and image of De Stijl and how this mutual influence is mirrored by these three exhibitions.
De Stijl – fashion – modern art – popular culture

Koen Brams – 'What he valued, he defended with fervour'. Interview with Denise Winteroy on the early life and work of Karel Geirlandt (1919-1989)
This in-depth interview with Denise Winteroy-Geirlandt (1919-2017) focusses on the life of her husband Karel Geirlandt (1919-1989) until 1957, when Geirlandt became the first president of the Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst [*Association for the Museum of Contemporary Art*] that led to the foundation in 1975 of the Museum of Contemporary Art (now the S.M.A.K.) in Ghent.
Karel Geirlandt (1919-1989) – Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst (Ghent)

Koen Brams – Interview with Hilda Ide, daughter of René Ide (1905-1969), first vice-president of the Association for the Museum of Contemporary Art
In this short interview Hilda Ide talks about her father René Ide (1905-1969), the first vice-president of the Association for the Museum of Contemporary Art in Ghent (now the S.M.A.K.).
René Ide (1905-1969) – Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst (Ghent)

Participants Main Section Galerie A (NL), AKINCI (NL), ALBADA JELGERSMA Gallery (NL), andriesse eyck galerie (NL), artlead.net (BE), ASPN (DE), Willem Baars Projects (NL), Rod Barton (UK), Base-Alpha Gallery (BE), Vriend van Bavink (NL), van den Berge (NL), Francis Boeske Projects (NL), BorzoGallery (NL), Rutger Brandt Gallery (NL), Caroline O'Breen (NL), Ellen de Bruijne Projects (NL), Les filles du calvaire (FR), C&H gallery (NL), Kristof De Clercq gallery (BE), Cosar HMT (DE), Marian Cramer Projects (NL), l'étrangère (UK), Galerie la Ferronnerie (FR), Flatland Gallery (NL), Annet Gelink Gallery (NL), GNYP Gallery (DE), GRIMM (NL), Rianne Groen (NL), Gerhard Hofland (NL), Hopstreet Gallery (BE), Galerie Iragui (RU), Juliette Jongma (NL), Roger Katwijk (NL), Krokus (SK), Martin Kudlek (DE), Maurits van de Laar (NL), RonLangArt (NL), Galerie Wouter van Leeuwen (NL), Livingstone gallery (NL), Lumen Travo (NL), Galerie Ron Mandos (NL), mariondecannière (BE), Kunsthandel Meijer (NL), NOUVELLES IMAGES (NL), Galerie Onrust (NL), Ornis A. Gallery (NL), Pablo's Birthday (USA), PHOEBUS Rotterdam (NL), Private View (IT), Galerie Ramakers (NL), The Ravestijn Gallery (NL), (re)D. (BE), Michel REIN (BE), ROEHRS & BOETSCH (CH), MIEKE VAN SCHAIJK (NL), Barbara Seiler (CH), SEXAUER (DE), Slewe (NL), Stigter Van Doesburg (NL), Frank Taal (NL), tegenboschvanvreden (NL), TORCH (NL), Upstream Gallery (NL), Galerie VIVID (NL), Galerie Wagner + Partner (DE), Galerie Fons Welters (NL), The White House Gallery (BE), Galerie Zink (DE), ZERP Galerie (NL), Martin van Zomeren (NL)

Participants New Art Section galleria Acappella (IT), NIR ALTMAN GALERIE (DE), balzer projects (CH), Billlytown (NL), CØPPERFIELD (UK), Galerie Kai Erdmann (DE), FOLD Gallery (UK), HAWAII-LISBON (PT), House of Egorn (DE), JOEY RAMONE (NL), KANT (DK), Irène Laub Gallery (BE), MADRAGOA (PT), MARTINETZ (DE), GALERIE EVA MEYER (FR), mini galerie (NL), Galerie Tobias Naehring (DE), NOME (DE), PLUS-ONE Gallery (BE), The RYDER Projects (UK), unttld contemporary (AT)

Participants Intersections Lieven Segers – Base Alpha Gallery (BE), Ariane Loze – DASH (BE), Henk Stallinga – Gerhard Hofland (NL), Dan Walwin – Kunstfort Vijfhuizen (NL), Maarten Bel – MILK (NL), Banz & Bowinkel – ROEHRS & BOETSCH (CH), Salim Bayri – SIGN (NL), Maze de Boer – Tijdelijk Museum (NL) a.o.

Participants Commonities CINNNAMON (NL), DOPPELGAENGER (IT), galerie dudokdegroot (NL), Division of Labour (UK), Galerie Dix9 (FR), Dürst Britt & Mayhew (NL), Annie Gentils Gallery (BE), Galerie Mathias Güntner (DE), Kersgallery (NL), Kisterem (HU), Galerie Mazzoli (DE), Daniel Marzona (DE) / Erik Nordenhake (SE), THE MERCHANT HOUSE (NL), PSM (DE), Eduardo Secci Contemporary (IT), Van Zijll Langhout / Contemporary Art (NL)

Participants Projections Ali Kazma – AKINCI (NL), Juliette Blightman – Galerie Isabella Bortolozzi (DE) & Galerie Fons Welters (NL), Dor Zlekha Levy – Braverman Gallery (IL), Nemanja Nikolic – Galerie Dix9 (FR), Jennifer West – Lundgren Gallery (ES), Hans Op de Beeck – Galerie Ron Mandos (NL), Mamali Shafahi – Mohsen Gallery (IR), Laure Prouvost – Galerie Nathalie Obadia (FR) / Carlier Gebauer (DE) / Lisson Gallery (UK), Arno Nollen – Galerie Onrust (NL), Slobodan Valentincic – P74 Gallery (SI), Shezad Dawood – A Tale of a Tub (NL), Rafaël Rozendaal – Upstream Gallery (NL)

Participants Open Air Loek Grootjans – C&H Gallery (NL), Luuk Schröder – Rianne Groen (NL), Kevin Bauer – Prospect & Concepts (NL), Yair Callender – NEST (NL), Bruno Zhu – La Plage (FR), Maurice Meewisse – Joey Ramone (NL), Anne de Vries – Martin van Zomeren (NL)

MAIN SPONSOR

citizen M hotel