

1 Theodor W. Adorno
Mening waan maatschappij
5 Sulgi Lie
Adorno's Chaplin
11 Fieke Konijn
De make-over van het KMSKA

15 Sudeep Dasgupta
White Balls on Walls
17 Susana Puente Matos
Dolores' ontbijt van Pyke Koch
22 Christophe Van Gerrewey
Rosemarie Trockel in MMK Frankfurt

& 25-40

www.dewitteraaf.be

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

Mening waan maatschappij



Rosemarie Trockel, zonder titel, 2001, aquarel, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett

THEODOR W. ADORNO

Het begrip 'publieke opinie' wordt, ook al heeft het meer dan één betekenis, meestal positief gewaardeerd. Vanaf de filosofie van Plato is het begrip 'mening' als zodanig neutraal en waarde vrij, omdat meningen waar of onwaar kunnen zijn. Daartegenover staan de pathogene, abnormale meningen of waandenkbeelden, die vaak met het begrip 'vooordeel' samenhangen. Volgens dit eenvoudige onderscheid bestaan er enerzijds gezonde en normale meningen, en anderzijds extreme, excentrieke en bizarre meningen. In de Verenigde Staten worden bijvoorbeeld de opvattingen van fascistische splintergroepen tot die van de *lunatic fringe* bestempeld, de krankzinnige rafelrand van de samenleving. Pamfletten van die groepen, waarin ondanks alle eerdere weerleggingen wordt verwezen naar de rituele moorden en de 'Protocollen' van de Wijzen van Zion, vindt men 'bizar'. Inderdaad kan de gekte van dergelijke geschriften nauwelijks worden ontkend, en juist dat laat zulke opvattingen gisten. Daarom moet

het ingeslepen gevolg van de wijdverspreide opvatting gewantwoord worden: dat de normale mening het bij een meerderheid van de bevolking wint van het waandenkbeeld. Tussen beide wereldoorlogen dacht de naïeve lezer van het *Berliner Tageblatt* niet anders: dat de wereld van de common sense het gelijk aan haar zijde zou krijgen, ook al werd die door rabiate groeperingen rechts en links verstoord. Het vertrouwen in de normale mening in plaats van de ideëfixe was dermate groot dat sommige oudere heren op het eigen dagblad bleven vertrouwen toen de krant al lang door de nationaalsocialisten 'gelijkgeschakeld' was, terwijl die, heel gewiekt, alleen maar de oude opmaak in stand lieten. Wat de abonnees moeten hebben ervaren op het moment dat hun bedachtzaamheid van de ene op de andere dag veranderde in hulpeloze dwaasheid, omdat niet langer de algemeen aanvaarde spelregels golden, zou moeten leiden tot een kritische bezinning op het veel te naïeve beeld van opinie als zodanig, dat normale en abnormale meningen vreedzaam en strikt gescheiden naast elkaar afschildert. De veronderstelling dat het normale

waar is en het afwijkende onwaar, is op zich al uiterst dubieus, net als de verheerlijking van een mening op zich, namelijk de heersende mening, die alleen voor waar aanneemt wat iedereen sowieso al van mening is. Sterker: de zogeheten pathische mening, de gedeformeerde vooroordelen, bijgeloven, geruchten, collectieve waandenkbeelden, waarvan de geschiedenis, en vooral die van alle massabewegingen doordrongen is, valt helemaal niet van het begrip 'mening' te scheiden. Het is moeilijk om vooraf te bepalen wat tot de ene of andere soort mening behoort; de geschiedenis heeft laten zien dat hopeloos geïsoleerde en onmachtige opvattingen na verloop van tijd hetzij als verstandig worden geïdentificeerd, hetzij - ondanks hun absurde karakter - de heersende worden. Bovendien vindt de pathische mening, het gedeformeerde en waanzinnige van collectieve ideeën, zijn oorsprong in de dynamiek van het begrip 'mening' zelf, waarin op haar beurt de dynamiek van de samenleving werkzaam is, die noodzakelijkerwijs vals bewustzijn voortbrengt. Wil de weerstand daartegen niet al vanaf het begin gedoemd zijn hulpeloos en futiel te blijven,

dan moet de neiging tot pathische mening uit de normale mening worden afgelezen.

Een mening is het poneren, al dan niet met voorbehoud, van een qua waarheidsgehalte beperkte subjectieve bewustzijnsinhoud als geldig. De vorm van zo'n mening kan echt onschuldig zijn. Als iemand zegt dat hij meent dat het nieuwe faculteitsgebouw zeven verdiepingen heeft, dan kan dat betekenen dat hij dat heeft gehoord van iemand anders, maar het niet precies weet. Heel anders is het wanneer iemand zegt dat hij hoe dan ook van mening is dat Joden een inferieur ras van ongedierte zouden vormen, zoals in het leerzame voorbeeld van Sartres oom Armand, die zich heel wat voelt omdat hij de Engelsen verafschuwt. In dat voorbeeld maakt het 'van mening zijn' geen voorbehoud bij het hypothetische oordeel, maar benadrukt het. Als zo iemand een dergelijke ongegronde, door geen ervaring of feiten gestaafde en ondoordachte mening als de zijne verkondigt, verleent hij die mening, al lijkt hij op het eerste gezicht een voorbehoud in te bouwen, autoriteit, namelijk die van een getuigenis. Daar schemert doorheen dat hij er met

lichaam en ziel achter staat; hij heeft de moed iets hardop uit te spreken wat onpopulair zou zijn, maar wat in werkelijkheid maar al te populair is. Omgekeerd komt het voor dat een gegrond en goed doordacht oordeel iemand ongemakkelijk stemt, maar niet gemakkelijk kan worden weerlegd, en dat het vervolgens gediskwalificeerd wordt door het als louter een mening weg te zetten. In een voordracht ter gelegenheid van de honderdste sterfdag van Schopenhauer werd overtuigend aangetoond dat het verschil van mening tussen Schopenhauer en Hegel niet zo absoluut is als Schopenhauers beledigingen aan het adres van Hegel doen voorkomen, en dat beide denkers elkaar in hun overtuiging over de negativiteit van het bestaan dicht naderen, zonder zich daar bewust van te zijn.¹ Een verslaggever die waarschijnlijk niet meer van Hegel wist dan dat Schopenhauer hem beledigde, voegde aan het bericht over de bevindingen van de spreker de kwalificatie 'naar zijn mening' toe, waardoor die verslaggever zichzelf een superioriteit toedichtte over gedachten die hij nauwelijks kon volgen, laat staan zou kunnen controleren. Het betrof de mening van de verslaggever, niet die van de spreker: die laatste had iets begrepen, terwijl de verslaggever de spreker ervan beschuldigde alleen maar een mening te verkondigen, ofschoon hijzelf, en ten faveure van zichzelf, aan het mechanisme gehoorzaamde dat aan een mening, en wel de eigen, niet-gesaghebbende mening een criterium voor waarheid toekent dat die waarheid in wezen opheft.

Van argeloze meningen, zoals niet precies weten hoeveel etages het nieuwe gebouw heeft, is zelden sprake. Natuurlijk kan een individu over zijn mening nadenken, en ervoor waken die mening te hypostaseren. Maar de categorie van de mening zelf, als objectieve toestand van de geest, is geharnast tegen dergelijk reflecteren. Dat berust in de eerste plaats op eenvoudige bestanddelen van de individuele psychologie. Wie een mening heeft met betrekking tot een deels open vraag, dus zonder een vaststaand antwoord, dat bovendien niet zo eenvoudig te controleren valt als het aantal etages van een gebouw, neigt ertoe aan die mening vast te houden en, in psychoanalytische termen, die mening affectief te bezetten. Het zou dwaas zijn om zich van die neiging vrij te pleiten. Ze berust op narcisme, dus op het gegeven dat mensen tot op de dag van vandaag een gedeelte van hun vermogen om lief te hebben niet op een geliefde ander betrekken, maar op zichzelf, op een verdrongen, heimelijke en daarom giftige manier. De mening die iemand heeft, wordt een bestanddeel van zijn persoon, als een bezit, en alles wat die mening ontkracht, wordt door het onbewuste en het voorbewuste zo geregistreerd alsof aan die persoon zelf schade wordt berokkend. Eigenwijsheid, de neiging van mensen om ridicule meningen zelfs dan nog hardnekkig te verdedigen als de onjuistheid rationeel inzichtelijk is gemaakt, getuigt hiervan. De betweter ontwikkelt, louter om de narcistische krenking als gevolg van een toegegeven onjuiste mening te vermijden, een scherpzinnigheid die zijn intellectuele vermogens vaak ver overstijgt. De intelligentie, die in de wereld wordt aangewend om narcistische onzin te verdedigen, zou waarschijnlijk voldoende zijn om datgene wat wordt verdedigd te veranderen. Rede in dienst van redeloosheid – in Freuds termen: rationaliseren – snelt de mening te hulp en maakt haar zo stellig dat ervan afwijken noch het aantonen van haar absurditeit nog mogelijk is. Op basis van de meest waanzinnige meningen werden verheven denkstelsels opgezet. Je zou bij het ontstaan van een dergelijke stellige mening – een pathogenese – verder kunnen gaan dan de psychologie. Het poneren van een mening, gewoon de uitspraak dat iets zo is, bevat al de mogelijkheid tot fixatie en 'verdinging' nog voordat de psychologische mechanismen, die de mening tot fetisj betoveren, aan bod komen.² De logische vorm van een oordeel, om het even of dat juist of onjuist is, heeft iets dominants in zich, iets bepalends dat wordt weerspiegeld in de hardnekkig vastgehouden mening, als bezit. Een mening hebben, oordelen, keert zich in zekere zin van ervaring af en neigt al tot een waandenkbeeld, terwijl aan de andere kant alleen iemand kan oordelen die zijn verstand gebruikt: dat is misschien wel de diepste en onoplosbare tegenspraak inherent aan het hebben van een mening.

Zonder consequente mening, zonder hypostase van wat niet helemaal gekend wordt, zonder voor waar aan te nemen waarvan nog onbekend is of het wel waar is, is er nauwelijks ervaring of zelfs behoud van het leven mogelijk. De timide voetganger, die op straat loopt en bij oranje licht oordeelt te worden overreden als hij nu nog oversteekt, is er niet helemaal zeker van dat dat ook werkelijk zal gebeuren. De volgende auto kan een meelevende bestuurder hebben, die het gaspedaal niet indrukt. De voetganger die daar altijd op vertrouwt en ondanks het waarschuwingsschijfje van de straat oversteekt, wordt met een grote waarschijnlijkheid een keer overreden, hij is nu eenmaal geen profeet. Hij moet als het ware overdrijven, om zich te gedragen op een manier die het gezond verstand uit zelfbehoud voorschrijft. Ieder denken is een overdrijving, voor zover elke mogelijke gedachte per definitie verder reikt dan de bevestiging door de bekende feiten. Het onderscheid tussen een gedachte en de feitelijke bevestiging ervan herbergt zowel de mogelijkheid tot waarheid als tot waandenkbeeld. Op het gegeven dat van geen enkele gedachte kan worden gegarandeerd dat de verwachting die ze bevat wordt ingelost, kan het waandenkbeeld zich vol vertrouwen beroepen. Op zichzelf staande bondige, in absolute zin betrouwbare afzonderlijke criteria bestaan niet, een geldigheidsoordeel kan alleen binnen een samenstelsel van complexe bemiddelingen worden geveld. Huserl wees er ooit op dat een individu talloze uitspraken als geldig moet accepteren, zonder ze op de onderliggende voorwaarden terug te kunnen voeren of volledig te kunnen verifiëren. De dagelijkse omgang met techniek, al lang niet alleen meer voorbehouden aan mensen met een vakopleiding, leidt voortdurend tot dergelijke situaties. Het onderscheid tussen mening en inzicht, namelijk dat inzicht een geverifieerde mening is, zoals de gangbare kennisleer leert, was meestal een loze belofte waaraan zelden door feitelijke kennisbestanddelen werd voldaan. Mensen zijn individueel en collectief genooddaakt ook met meningen te werken die in principe niet kunnen worden getoetst. Doordat het onderscheid tussen mening en inzicht zelf aan de bestaande ervaring ontglipt, en als abstracte bewering in de verte aan de horizon gloort, boet het onderscheid tussen mening en inzicht in ieder geval subjectief, in het bewustzijn van mensen, aan substantie in. De mensen beschikken niet over middelen om zich makkelijk te wapenen tegen de neiging de eigen mening als een inzicht en het inzicht als 'maar' een mening te beschouwen. Zoals filosofen sinds Heraclitus al die mensen veroordelen, die in de pure mening bleven hangen in plaats van het ware wezen der dingen te herkennen, zo heeft hun elitaire denken de *underlying population* slechts opgezaald met een schuld die in werkelijkheid bij de inrichting van de maatschappij ligt. Want de instantie die de mensen, *ad kalendas graecas*, de beslissing over wat mening versus waarheid afneemt, is de maatschappij. De *communis opinio* komt in de plaats van de waarheid, feitelijk, en uiteindelijk ook indirect in veel positivistische kentheorieën. Over wat waar is en wat alleen maar mening, namelijk toeval en willekeur, beslist niet het bewijs, zoals de ideologie voorschrijft, maar de maatschappelijke macht die datgene brandmerkt als pure willekeur wat niet met de eigen willekeur strookt. De grens tussen de gezonde en de pathische mening wordt in de praktijk bepaald door het heersende gezag, niet door feitelijk inzicht.

Hoe meer die grens vervaagt, des te ongeremder woekert de mening voort. Het mechanisme dat haar kan corrigeren, waardoor ze kennis kan worden, is de betrokkenheid van een gedachte op haar inhoud. Als een gedachte daar vol mee zit, verandert ze en ontdekt zich van het moment van willekeur. Denken is geen louter subjectieve bezigheid, maar in essentie, zoals de filosofie op haar hoogtepunt erkende, het dialectische proces tussen subject en object, waarin beide polen elkaar en zichzelf bepalen. Ook het orgaan van denken, de intelligentie, bestaat niet alleen uit de formele kracht van het subjectieve vermogen om begrippen, oordelen en conclusies correct te vormen, maar kan dit vermogen tegelijkertijd richten op dat wat niet op haar lijkt. Het moment dat in de psychologie cathexis wordt genoemd, de aandacht van het denken voor één bepaald object, staat niet los van dat denken, is niet

alleen psychisch, maar juist een voorwaarde voor de waarheid ervan. Waar cathexis wegwijnt, wordt intelligentie dommer. Blind zijn voor het onderscheid tussen wat wezenlijk en wat niet-wezenlijk is, is daarvan een eerste indicatie. Iets van deze domheid triomfeert telkens wanneer denkmechanismen zich automatisch in gang zetten, stationair draaien, de eigen formalismen en ordebevestigingen in plaats stellen van de zaak zelf. Sporen daarvan bevat de mening die zich aan zichzelf hecht en wrijvingsloos voortbeweegt. Een mening is in de eerste plaats een bewustzijn dat nog geen object heeft. Als zo'n bewustzijn enkel en alleen op de eigen motor verder rolt, zonder contact met wat het meent en zou moeten begrijpen, wordt het te gemakkelijk. De mening, als de nog van haar object gescheiden ratio, volgt een soort van krachtenconomie, volgt de weg van de minste weerstand, als zij zichzelf verliest in allerlei gevolgtrekkingen. Dit lijkt een verdienste, terwijl ze veelal een gebrek impliceert aan wat Hegel de 'vrijheid tot het object' noemde, namelijk de vrijheid van een gedachte om zichzelf in de zaak te verliezen en te transformeren.³ Brecht heeft daar de drastische stelling tegen ingebracht dat degene die A zegt, niet ook B moet zeggen. Een pure mening neigt tot een niet-kunnen-stoppen, dat pathische projectie kan worden genoemd.⁴

Tegelijkertijd wordt de permanente woekering van meningen door het object zelf veroorzaakt. Voor het naïeve bewustzijn neemt de ondoorzichtigheid van de wereld blijkbaar toe, terwijl die toch in veel opzichten transparanter wordt. De overmacht van ondoorzichtigheid voorkomt dat de dunne façade wordt doorbroken en versterkt de naïviteit, in plaats van haar, zoals een argeloos geloof in *Bildung* dat wil, te verminderen. Aan wat kennis niet kan raken eigent de mening zich toe als substituuut voor kennis. Misleidend neemt ze de vreemdheid tussen het kennende subject en de daaraan ontsnappende realiteit weg. De vervreemding verraadt zich vervolgens juist doordat de pure mening niet adequaat is. Omdat de wereld niet van ons is, want heteronoom, kan ze zich louter vertekend uitdrukken in een verbeteren en hardnekkige mening, waarvan de waan er vooral in totalitaire systemen toe neigt de toenemende overmacht van vervreemding te versterken. Daarom volstaat het noch voor kennis noch voor een praktische verandering te wijzen op de onzin van onnoemelijk populaire opvattingen op grond waarvan mensen zich onderwerpen aan typologieën en voorspellingen die een commercieel gereanimeerde en gestandaardiseerde astrologie aan tekens van de dierenriem knoopt.⁵ Mensen geloven niet alleen Stier of Maagd te zijn omdat ze zo naïef zijn de suggestie te volgen van de krantenkolommen, die ze voor waar aannemen, dat er toch iets van moet kloppen, maar ook omdat zulke clichés en stupide adviezen, die slechts verdubbelen wat ze toch al moeten doen, richting bieden, hoe fabelachtig ook, en tegelijk voor even het gevoel van levensvreemdheid verzachten, ook ten opzichte van het eigen bestaan. De krachtige weerstand van een pure mening wordt verklaard door de psychologische werking ervan. Ze biedt verklaringen om de zo tegenstrijdige werkelijkheid zonder tegenstrijdigheden, en zonder dat het veel moeite kost, te ordenen. Daarbij komt de narcistische bevrediging die een gepatenteerde mening biedt, doordat zij haar aanhangers bevestigt dat ze het altijd al hebben geweten, dat zij tot de wetenden behoren. Het zelfvertrouwen van iemand die vastberaden een mening heeft, voelt zich immuun voor ieder afwijkend, tegengesteld oordeel. Die psychologische werking wordt door de pathische mening beter vervuld dan door de vermeend gezonde. Karl Mannheim heeft eens laten zien hoe racistische waandenkbeelden op geniale wijze een massapsychologische behoefte bevredigen, doordat zij het de meerderheid mogelijk maken zich de elite te voelen en zich op een potentieel weerloze minderheid te wreken voor een vermoeden van de eigen onmacht en inferioriteit. De huidige zwakte van het ego, niet alleen psychologisch, maar in het geestelijke mechanisme de reële onmacht van het individu tegenover de maatschappelijk geworden bureaucratie, zou aan een onverdraaglijke mate van narcistische krenking zijn blootgesteld als ze geen compensatie zou zoeken in identificatie met de macht en glorie van het collectief. Juist dat is de functie van pathische menin-

gen, die onophoudelijk voortkomen uit het infantiele en narcistische vooroordeel dat je zelf goed bent, en dat wat anders is minderwaardig en slecht is.

De ontwikkeling van mening tot pathische mening doet denken aan die van sommige dinosauriërs, die door een toenemende specialisatie van de organen steeds beter toegerust werden voor de strijd om het bestaan, wat in de slotfase echter ook misvormingen en woekeringen opleverde. Je zou een dergelijke ontwikkeling bagatelliseren door haar alleen te betrekken op mensen, hun psychologie, of hoogstens een tendens van het denken zelf. De ondermijning van waarheid door mening, met alle noodlottige gevolgen van dien, gaat terug tot wat, dwingend en geenszins als tegenstrijdige aberratie, met de idee van waarheid zelf is gebeurd. Deze idee namelijk, als een objectief, onveranderlijk zichzelf blijvende, uniforme en op zichzelf staande entiteit, was de maatstaf waar Plato het tegenoverstelde begrip van pure mening uit heeft afgeleid, om ze vervolgens te bekritisieren als bedenkelijk subjectief. Maar de geschiedenis van de geest heeft de rigide tegenstelling tussen de Ideeën als het ware en het eenvoudigweg zijnde, in de ban waarvan ongegronde meningen zouden verkeren, als niet-onprobleematisch aangeduid. Aristoteles heeft al geopperd dat de idee en het zijn niet door een afgrond van elkaar worden gescheiden, maar wederzijds van elkaar afhankelijk blijven. De idee van een essentiële waarheid, die bij Plato tegenover de mening, *doxa*, staat, is in toenemende mate kritisch besproken en aangevallen als 'slechts' een mening. De vraag naar de objectieve waarheid is herleid tot het subject dat het kennen en misschien zelfs een dergelijke waarheid uit zichzelf zou moeten voortbrengen. Op haar hoogtepunt bij Kant en Hegel heeft de moderne westerse metafysica geprobeerd de objectiviteit van waarheid met behulp van haar subjectivering te redden, ja, zelfs te vereenzelvigen met het toonbeeld van subjectiviteit, namelijk de geest. Maar dat concept heeft nauwelijks weerklank gevonden bij de mensen, en al helemaal niet in de wetenschap. De natuurwetenschappen danken hun meest overtuigende resultaten juist aan het opgeven van het leerstuk van de zelfstandigheid van waarheid, van de pure vormen, door het ware zonder voorbehoud te beperken tot de primair subjectief waargenomen, te werken feiten. Daarmee krijgt het leerstuk van de op zichzelf staande waarheid iets van haar eigen onwaarheid betaald gezet, van de overmoed van het subject, dat zichzelf tot objectiviteit en waarheid opwerkt en doet alsof er sprake is van overeenstemming of verzoening van subject en object, wat door het tegenstrijdige karakter van de wereld wordt gelogenstraft.

Momenteel wordt de aporie van een objectief concept van de rede obscurantistisch uitgebuit. Omdat niet direct of in absolute zin, als bij een administratieve handeling, kan worden vastgesteld wat waarheid en wat mening is, wordt dat verschil tot meerdere eer van de mening gewoonweg ontkend. De fusie van sepsis en dogmatisme, door Kant al onderkend, waarvan de traditie tot aan het begin van het burgerlijke denken, tot aan de verdediging van Sebond door Montaigne zou kunnen worden getraceerd, viert hoogtij in een samenleving die bang moet zijn voor de eigen rede, omdat ze nog geen rede is. Daarvoor is een formulering in zwang gekomen: geloof in de rede. Omdat ieder oordeel verlangt dat het subject het beoordeelde voor waar aanneemt, er dus in geloof, zou het onderscheid tussen pure mening of geloof enerzijds en een gefundeerd oordeel anderzijds achterhaald zijn. Wie zich rationeel gedraagt zou geloven in de ratio, net als een irrationeel persoon in zijn dogma gelooft. Daarom zou dogmatische instemming met een verondersteld geopenbaarde waarheid eenzelfde waarheidsinhoud hebben als inzicht dat van dogma bevrijd is. In de abstractheid van de stelling verbergt zich haar bedrog. Geloof in het ene geval is hier niet gelijk aan het andere: bij een dogma hecht geloof zich aan uitspraken die tegen de rede ingaan of er incompatibel mee zijn, bij de rede is er niets anders dan de verplichting tot een bepaald gedrag van de geest, die niet gewelddadig verordent of uitwilt, maar zich door de negatie van de onware mening voortbeweegt.⁶ Rede valt niet onder een meer algemeen begrip van mening of geloof. Zij vindt haar specifieke inhoud juist in kritiek op

wat tot deze categorieën behoort. Het individuele moment iets waar te 'vinden', dat overigens ook de hedendaagse theologie als onvoldoende beoordeelt, is niet wezenlijk voor de rede. Haar interesse geldt de kennis; niet wat kennis zelf denkt te zijn. Die voert het subject bij zichzelf vandaan in plaats van het te sterken in zijn eigen efmere overtuigingen. Slechts in de uiterlijke overeenkomst dat in beide gevallen sprake is van een subjectieve toe-eigening van een bewustzijnsinhoud zijn mening en inzicht op elkaar te betrekken; maar eigenlijk is dit gemeenschappelijke, de subjectieve inbeslagname van het object, reeds de overgang naar het onware. De wijze waarop iedere individuele uitspraak – hoe onjuist ook – wordt gemotiveerd, maakt het verschil tussen mening en redelijk inzicht duidelijk. Prachtig onbevangen, niet gehinderd door een al te psychologische toonzetting, schreef Arthur Schnitzler een generatie geleden:

Meestal is sprake van bewuste onoprechtheid wanneer de kerkelijke dogma's gelijk worden gesteld aan wetenschappelijke dogma's, zelfs wanneer die twijfelachtig zijn. Wat – ook ten onrechte – een wetenschappelijk dogma wordt genoemd, dankt die status in ieder geval aan de oprechtheid en arbeidzaamheid van denkers en onderzoekers, en bevestiging door honderdduizenden waarnemingen. Het kerkelijke dogma is in het allerbeste geval de goedgelovige bewering van een visionair, waarin honderdduizenden mensen vaak slechts door terreur werden gedwongen te geloven.⁶

Daarbij moet wel worden opgemerkt dat de rede, wil zij niet feitelijk aan een volgend dogma worden overgeleverd, ook kritisch moet reflecteren op het begrip 'wetenschap' zelf, dat Schnitzler enigszins naïef voetstoots aannam. In dat reflecteren heeft filosofie haar plaats. Toen filosofie nog op zichzelf vertrouwde, was wetenschap voor haar niets anders dan wat een dergelijke zelfreflectie tot stand brengt, en dat daarvan wordt afgezien, is zelf een symptoom van de regressie tot de pure mening.

Want het verzwakte en steeds meer aan de realiteit ondergeschikte bewustzijn verliest ondertussen het vermogen de inspanning te leveren voor reflectie, nodig voor een begrip van de waarheid, die niet verdingd en abstract tegenover louter subjectiviteit staat, maar die zich ontvouwt door kritiek, door wederzijdse bemiddeling van subject en object. Dus in naam van de waarheid, die het waarheidsbegrip als een hersenschim, als een overblijfsel van mythologie uit de weg ruimt, wordt het onderscheiden van waarheid en mening zelf steeds precairder. Natuurlijk koestert het maatschappelijk bewustzijn, dat zich lang geleden van het filosofische bewustzijn, inmiddels een speciaal vakgebied, heeft afgescheiden, dergelijke overwegingen niet. Maar ze worden wel weerspiegeld in de onderzoeksmethoden die het model voor kennis überhaupt werden, het tegendeel van pure mening. Vandaar hun macht. Processen die, als men dat zo kan zeggen, zich in het binnenste van het filosofische begrip afspelen, hebben gevolgen voor het alledaagse en vooral het maatschappelijke bewustzijn. Dat doet stilzwijgend afstand van het verschil tussen waarheid en mening, wat de beweging van de geest niet onberoerd laat. Voor het door de wol geverfde bewustzijn wordt de waarheid vaak een mening, zoals voor de eerdergenoemde verslaggever. Mening op haar beurt neemt de plek in van waarheid. De plaats van de tegelijkertijd problematische en verplichtende idee van waarheid als zodanig wordt overgenomen door de welgevallige idee van waarheid, voor ons allemaal, of in ieder geval voor velen. 'Thirteen million Americans can't be wrong,' luidt een populaire reclameslogan, een getrouwere echo van de tijdgeest dan de in zichzelf gekeerde trots van degenen die zichzelf de culturele elite wanen. De doorsneemening – met de maatschappelijke macht die daarin is samengebond – wordt een fetisj waarop de wezenlijke kenmerken van waarheid worden overgedragen. En het is onvergelijkbaar veel makkelijker het armzalige daarin op te merken, zich daarover boos te maken of erom te glimlachen dan er krachtig tegen op te treden. Ook de wonderlijke onbesuisdheden bij de meest recente opheffing van het waarheidsbegrip in veel – niet alle – tak-



Rosemarie Trockel, zonder titel, 2001, aquarel, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett

ken van het logisch positivisme vallen op, temeer omdat ze binnen de eigen kaders slechts moeilijk kunnen worden weerlegd. Want weerlegging veronderstelt een relatie tussen het denken en het object, veronderstelt eenzelfde ervaring die in naam van de transformatie van het denken tot een van dat object onafhankelijke methode bij het oud ijs is gezet. Actueel is die oude common sense, die zichzelf voordoet als meer dan redelijk en tegelijkertijd geniepig de rede verwerpt omdat het in de wereld niet aankomt op gedachten, maar op bezit en macht, en dat ook niet veranderen wil. Wat zich als onkreukbare scepsis van degeene voordoet die zich geen zand in de ogen laat strooien, is het schouderophalen van de burger, 'wat kan er gebeuren', zoals dat in Becketts *Eindspel* heet, namelijk de zelfgenoegzame verkondiging van de subjectieve relativiteit van alle kennis. Het leidt ertoe dat het halsstarrige en verblinde eigenbelang de maat van alle dingen zijn en blijven moet.

Je kunt dat in de geschiedenis van een van de voornaamste maatschappijtheoretische begrippen als in een reageerbuis onderzoeken, namelijk die van de ideologie. In de volledige theoretische uitwerking van het begrip 'ideologie' was dat gekoppeld aan een theorie van de maatschappij die zichzelf als objectief beschouwde en onderzoek deed naar de objectieve wetmatigheden van maatschappelijke veranderingen, en die over een goede maatschappij nadacht, waarin de objectieve rede zou zijn gereïaliseerd en waarin wat niet logisch was in de geschiedenis, de blinde tegenspreken, terzijde werd geschoven. Ideologie duidt volgens deze theorie op maatschappelijk noodzakelijk vals bewustzijn, dus het tegendeel van een waar bewustzijn, en kon alleen afgeleid worden uit deze tegenstelling, maar tegelijkertijd ook uit objectieve maatschappelijke wetmatigheden, vooral uit de structuurvorm van waren. Zelfs in haar onwaarheid, als de uitdrukking van een dergelijke noodzakelijkheid, zou ideologie ook een fragment van de waarheid zijn. De latere kennisociologie, in het bijzonder van Pareto en Mannheim, liet zich voorstaan op de wetenschappelijk gezuiverde begripsmatigheid en een verlichte houding vrij van dogma's toen ze het bovengenoemde ideologiebegrip verving door wat zij niet toevallig de 'totale ideologie' noemde, die met het blinde totalitarisme maar al te goed overeenstemt.⁸ Ieder bewustzijn zou daarom vooraf bepaald zijn door belangen en pure mening; de idee van waarheid zelf wordt verdund tot een uit deze meningen samengesteld gezichtspunt, niet beschermd tegen het bezwaar dat ook dat perspectief niet anders is dan een mening, en wel van de *freischwebende Intelligenz*. Door deze universele uitbreiding verliest het kritische ideologiebegrip zijn betekenis. Omdat, met respect voor de lieve waarheid, alle waarheden louter een mening zijn, zwicht de idee van waarheid voor de idee van mening. De samenleving wordt door de theorie niet langer kritisch geanalyseerd, maar bevestigd als dat wat ze in toenemende mate werkelijk wordt, een chaos van ongerichte, toevallige idee-

en en krachten, waarvan de blindheid het geheel naar de ondergang drijft.

Hoe moeilijk de zelfvernietiging van de waarheid door een ondoordacht losgelaten proces van verlichting te accepteren valt, zoals Nietzsche al grandioos voorzag, wordt geïllustreerd met buitenissigheden zoals het standpunt over de pathische mening *par excellence*, over het bijgeloof. Kant, subjectivistisch verlichtingsfilosoof in naam van de objectieve waarheid, had bijgeloof ontmaskerd in zijn tegen Swedenborg gerichte tekst 'Dromen van iemand die geesten ziet'. Heel wat empiristen, die weliswaar in tegenstelling tot Kant niets van een constitutieve subjectiviteit moeten hebben, maar in hun reductie van het waarheidsbegrip een onbewust en daarom des te ongeremder subjectivisme huldigen, staan niet zo overtuigd tegenover het bijgeloof. Zij zijn geneigd zich ook hier terug te trekken in de neutraliteit van een conceptloos observerende wetenschapsopvatting. Ook occulte feiten zouden afwachtend, onderzoekend, zonder vooroordelen kunnen worden benaderd. Ze doen afstand van het recht om het bedrog de deur te wijzen, dat erin bestaat dat wat volgens de eigen definitie de grenzen van mogelijke zintuiglijke ervaringen overschrijdt tot onderwerp van zulke ervaringen gemaakt zou moeten kunnen worden. Zelfs tegenover de waan zijn ze ruimdenkend. Er bestaat ook een vals soort vrij van vooroordelen zijn, het afbreken van de gedachte, en zich zonder bezinning inlaten met het onderzoek van geïsoleerd kennismateriaal. Wat vooringenomen en wat onpartijdig is, kan al helemaal niet in abstracto worden aangegeven, maar wordt beslist in de context van zowel kennis als werkelijkheid, waar juist die vraag aan de orde komt. Wel ontbreekt het, in een tot geloofsleer verworpen wetenschap, niet aan personen die zelfs pathische vooroordelen gelaten optekenen en hun theoretische doorgronding, hun deductie tot sociale en psychologische stoornissen afdoen als vooringenomen, terwijl ze menen dat de van vooroordelen gevrijwaarde wetenschap net zo goed een coördinatensysteem zou kunnen bouwen waarin, zoals bij de overleden Marburger psycholoog Jaensch, de 'Autoritaire Persoonlijkheid' positief wordt geëvalueerd en de mogelijkerwijs vrije mensen, die zich daartegen teweeststellen, als decadente zwakkelingen. Dan is het nog een kleine stap naar een wetenschappelijke overtuiging die geen belangstelling heeft voor het begrip 'waarheid' en die tevreden is met de vervaardiging van meer of minder intern consistente classificatiesystemen, waarin wat wordt onderzocht elegant kan worden vastgelegd.

Dat de pathische mening immanent is aan de zogenoemde normale mening, blijkt overduidelijk doordat – in schril contrast met de officiële veronderstelling van een redelijke samenleving met redelijke mensen – ongegronde en onzinnige voorstellingen van iedere soort geenszins uitzonderlijk zijn en geenszins afnemen. Meer dan de helft van de bevolking van de Bondsrepubliek Duitsland vindt dat er toch iets zit in de astrologie, dezelfde astrologie die bij aanvang van de burgerlijke tijd, toen

de methoden van wetenschappelijke kritiek nog niet zo ontwikkeld waren als nu, door Leibniz werd gekenschetst als de enige wetenschap waarvoor hij niets dan verachting koesterde. Hoeveel mensen aanhanger zijn van ontelbaar vaak weerlegde racistische theorieën, bijvoorbeeld de opvatting dat willekeurige schedelkenmerken met karaktereigenschappen samenhangen, kan alleen niet worden aangetoond doordat de angst voor de uitkomsten verhindert dat de enquêtes daarover in de Bondsrepubliek worden afgenomen. De overtuiging dat rationaliteit normaal is, is onjuist. Onder de sterke invloed van de taaie irrationaliteit van het geheel is ook de irrationaliteit van de mensen normaal. Tussen die irrationaliteit en de doelgerichtheid van hun praktisch handelen gaapt een kloof, maar irrationaliteit staat steeds op het punt ook de doelgerichtheid, qua politiek handelen, te overspoelen. Daardoor ontstaat een van de grootste problemen van het begrip 'publieke opinie' ten opzichte van de persoonlijke mening. Zou de publieke opinie op legitieme wijze de controlerende functie uitvoeren die haar sinds Locke volgens de theorie van een democratische samenleving wordt toegekend, dan moet zij zelf op waarheid kunnen worden getoetst. Vandaag de dag is zij alleen toetsbaar als gemiddelde waarde van de meningen van alle individuen. Daarin keren noodzakelijkerwijs de irrationaliteit van die mening, het moment van willekeur en de feitelijke vrijblijvendheid terug; ze is dus juist niet de objectieve instantie die zij volgens haar eigen opvatting claimt te zijn, namelijk het correctief van feilbare individuele politieke handelingen. Als we de publieke opinie daarentegen gelijkstellen met haar zogeheten organen, die meer zouden weten of begrijpen, dan zou het criterium de beschikking over massacommunicatiemiddelen worden, waarvan de kritische benadering niet de minste taak van de publieke opinie behelst. De publieke opinie volledig gelijkstellen met de meningen van een bevolkingslaag die zichzelf als elite ziet, is onverantwoordelijk, doordat in een dergelijke groep de werkelijke kennis van zaken, en daarmee de mogelijkheid tot een oordeel dat meer is dan alleen maar een mening, onlosmakelijk verstrikt raakt met de particuliere belangen, door deze elite beschouwd alsof het algemene belangen zijn. Zodra een elite dat van zichzelf weet en zich als zodanig presenteert, wordt ze het tegenovergestelde van wat ze beoogt te zijn, en leidt ze uit omstandigheden die haar mischien een en ander aan rationale inzichten verschaffen een irrationale heerschappij af. Elite kan men in Gods naam zijn; nooit mag men zich zodanig voelen. Wordt, met het oog op geschetste aporieën, het begrip 'publieke opinie' eenvoudigweg geschrapt, wordt er afstand van gedaan, dan vervalt ook een mogelijkheid, tenminste in een antagonistische samenleving, zolang die nog niet in een totalitaire is overgegaan, om het ergste te verhinderen. De herziening van het Dreyfus-proces, alsmede de val van een minister van Cultuur uit Nedersaksen door het verzet van studenten uit Göttingen waren zonder publieke opinie niet mogelijk geweest. Zeker in westerse landen behoudt ze tot aan de tijden van de volledig verzakelijke wereld iets van de functie die zij eens in de strijd tegen het absolutisme had. In Duitsland echter, waar de publieke opinie zelfs als problematische stem van zelfstandige burgers nooit tot volle wasdom kwam, behoudt ze ook vandaag, omdat ze voor het eerst wat krachtiger lijkt op te komen, iets van de oude machteloosheid.

De karakteristieke vorm van de absurde mening is vandaag de dag het nationalisme. Met nieuwe virulentie infecteert het de hele wereld, en dat in een fase waarin het door zowel de stand van de technische productiekrachten en de mogelijke toekomst van de aarde als één planeet, tenminste in de niet-onderontwikkelde landen, zijn werkelijke basis is kwijtgeraakt en helemaal de ideologie werd die het eigenlijk altijd al was. In het privéleven zijn zelfverheerlijking en wat daarop lijkt verdacht, omdat de uitdrukking ervan het overwicht van narcisme verraadt. Hoe meer individuen in zichzelf verstrikt raken en hoe rampzaliger ze particuliere belangen najagen die in het narcisme naar voren komen en worden versterkt, des te zorgvuldiger moet nu juist dit principe worden verzwegen, moet worden geïnsinueerd dat het gaat om algemeen belang boven eigenbelang, zoals de nationaalsocia-

listische slogan luidde. En precies de kracht van dat taboe op het individuele narcisme, de onderdrukking daarvan, geeft het nationaalsocialisme zijn kwaadaardige macht. In het collectieve leven gelden andere spelregels dan bij individuele betrekkingen. Zo bejubelt bij iedere voetbalwedstrijd het thuispubliek schaamteloos het eigen team, de gastvrijheid geringschattend. Anatole France, vandaag de dag niet voor niets vaak *en canaille* behandeld, constateerde in *Het eiland der pinguïns* dat ieder vaderland boven alle andere in de wereld staat. Het zou volstaan de normen van het burgerlijke privéleven serieus te nemen en tot maatschappelijke normen te verheffen. Maar zo'n goedmoedige aanbeveling miskent de onmogelijkheid dat dit zou moeten gebeuren onder voorwaarden die individuen tot zulke mislukkingen verplichten, hun individuele narcisme zo vaak teleurstellen, hen tot zodanige machteloosheid verdoemen dat ze tot collectief narcisme veroordeeld zijn. Ter compensatie betaalt dan het collectief narcisme aan individuen vervolgens iets van het zelfvertrouwen terug dat door datzelfde collectief werd weggenomen, terwijl zijzelf op teruggave hopen in de waan zich ermee te identificeren. Het geloof in de natie is meer dan ieder ander pathisch vooroordeel de mening als fatum; hypostase van de groep waar je toevallig deel van uitmaakt, waar je toevallig behoort tot iets wat zonder meer goed en superieur is. Dat geloof blaast de afschuwelijke noodsituatiewijsheid dat we allemaal in hetzelfde schuitje zitten op tot een moreel maxime. Het gezonde nationale gevoel onderscheiden van ziekelijk nationalisme is net zo ideologisch bepaald als het geloof in de normale mening tegenover de pathologische mening; onstuitbaar is de dynamiek om het vermeende gezonde nationale gevoel over te waarderen, omdat onwaarheid geworteld is in de identificatie van een persoon met de irrationele samenhang van natuur en maatschappij waarin die persoon zich toevallig bevindt.

Bij het voorgaande sluit de uitspraak van Hegel, die in het begrip 'publieke opinie' reeds de innerlijke tegenspraak op het spoor kwam voordat die zich echt kon ontvouwen, goed aan: de publieke opinie moet tegelijkertijd worden geacht en veracht. Die paradox is niet het gevolg van de wankele besluiteloosheid van degenen die over mening moeten nadenken, maar is direct gelijk aan de tegenspraak in de werkelijkheid zelf, waarop de mening betrekking heeft en die de mening voortbrengt. Er is geen vrijheid zonder mening die van de werkelijkheid afwijkt, maar zo'n afwijking brengt de vrijheid in gevaar. De idee van vrijheid van meningsuiting, die helemaal niet los kan worden gezien van de idee van een vrije samenleving, wordt onvermijdelijk de verdediging van het recht om de eigen mening te uiten en waar mogelijk door te zetten, ook wanneer die mening onjuist, dwaas of rampzalig is. Het recht op vrijheid van meningsuiting om die reden beperken, betekent echter rechtstreeks afstevenen op de tirannie die indirect besloten ligt in de consequenties van het begrip 'mening' zelf. Het antagonisme in het begrip 'vrijheid van meningsuiting' komt erop neer dat het uitgaat van een samenleving van vrije, gelijke en mondigde mensen, terwijl de reële inrichting van die samenleving dat juist verhindert en een toestand van permanente regressie van subjecten produceert en reproduceert. Het recht op vrijheid van meningsuiting veronderstelt een identiteit van een individu en diens bewustzijn met een rationeel algemeen belang, een identiteit die juist wordt verhinderd in een wereld waarin die identiteit qua vorm als gegeven wordt beschouwd.

Vandaag de dag is het zeer problematisch om in naam van de waarheid tegen de pure mening te opponeren, want tussen waarheid en werkelijkheid bestaat een sterke en fatale affiniteit die op haar beurt weer de stelligheid van de mening ten goede komt. De mening van een zottin die haar bed in de slaapkamer anders laat neerzetten om zich te beschermen tegen het gevaar van boosaardige straling is zeker ziekelijk. Maar het gevaar voor straling in een door atoomkracht geteisterde wereld is dermate toegenomen dat haar zorg daarover achteraf door dezelfde rede wordt bevestigd waaraan haar psychotische karakter zich onttrekt. De objectieve wereld benadert het beeld dat vervolgingswaanin van haar ontwerpt. Dat wordt het begrip vervolgingswaanin, en de hele pathische

mening, niet bespaard. Wie vandaag de dag het pathologische van de werkelijkheid met de traditionele categorieën van het mensenverstand hoopt te begrijpen, valt ten prooi aan dezelfde irrationaliteit waartegen hij zich door zijn trouw aan het gezonde mensenverstand denkt te beschermen.

Je zou kunnen stellen dat de pathische mening het verharde, het verdingde bewustzijn, het beschadigde vermogen om ervaringen te kunnen ondergaan is. Identificatie van *doxa* met pure subjectieve rede, zoals steeds herhaald werd vanaf de kritiek van Plato op de sofistiek, benoemt maar één aspect. De mening, en zeker de pathische mening, is tegelijkertijd ook altijd een gebrek aan subjectiviteit en gaat gepaard met de zwakte die daarvan het gevolg is. Dat valt duidelijk af te lezen aan de karikaturen die Plato schetste van de spartelende tegenstanders van Socrates. Waar het subject geen kracht meer heeft voor rationele synthese of, wanhopig door de overmacht, rationele synthese ontkent, daar nestelt zich de mening in. Meestal ligt subjectivisme dan voor de hand; het is eerder of er haast sprake is van een automatisch bewustzijn, dat juist niet het zelfbewustzijn is dat de kennis behoeft om objectief te worden. Wat het subject in de naam van de mening als persoonlijk voorrecht beschouwt, is gewoonlijk een kopie van de objectieve verhoudingen waarin het subject is ingebed. Zijn zogeheten mening herhaalt de gestolde mening van iedereen. Voor het subject, dat geen echte relatie tot een zaak heeft; dat afketst op de vreemdheid en kilte ervan, wordt alles wat het daarover zegt, voor zichzelf en ook in zichzelf een pure mening, een gereproduceerd en geregistreerd gegeven dat ook anders zou kunnen zijn. De subjectivistische reductie tot het willekeurige individuele bewustzijn voegt zich precies naar het onderdanige respect voor een objectiviteit die dat bewustzijn onbetwist laat voortbestaan en er eerbied aan betoont, in de zekerheid dat het, op grond van haar macht, vrijblijvend blijft. Volgens die maatstaf is de rede helemaal niets waard. Het willekeurige van het hebben van een mening weerspiegelt de breuk tussen object en rede. Het subject eerbiedigt die machten door zich te verlagen tot de eigen willekeur. Daarom kan de inhoud van de pathische mening nauwelijks worden veranderd door louter bewustzijn. De verdinging van een bewustzijn dat naar de wereld van de dingen overloopt, ervoor capituleert, eraan gelijk wordt; de wanhopige aanpassing van het bewustzijn dat zich door de kilte en de overmacht van de wereld niet anders kan handhaven dan door deze waar mogelijk te overbieden, vindt zijn basis in de verdinging, door het abstracte principe van de ruilhandel beheerste wereld, waarin afstand wordt gedaan van de onmiddellijkheid van menselijke verhoudingen. Als er werkelijk geen echt leven mogelijk is in het onechte, dan kan daarin eigenlijk ook geen echt bewustzijn voorkomen.⁹ Alleen reëel, niet alleen door een intellectuele correctie zou aan de onjuiste mening te ontkomen zijn. Een bewustzijn dat hier en nu volledig afstand doet van de stelligheid van de mening, en daarmee het pathische principe, zou net zo problematisch zijn als die stelligheid zelf. Het valt ten prooi aan een vluchtige, structuurloze wisseling van intuïties, een weekdierachtige onwezenlijkheid, die bij veel zogeheten fijnzinnige mensen wordt aangetroffen, en die nooit toekomt aan de synthese van inzicht, en invriest in het verdingde bewustzijn. Een dergelijk, in zekere zin paradijselijk bewustzijn past a priori niet bij de werkelijkheid die het moet kennen, die de stelligheid zelf is. Iedere aansporing om tot een echt bewustzijn te komen zou vergeefs zijn. Eigenlijk bestaat dat alleen in de inspanning om onvermoeibaar over de eigen aporieën en zichzelf te reflecteren.

De Angelsaksische gedaante van het probleem 'mening' is de waarheid afzwakken door scepsis. De objectieve kennis van de werkelijkheid, en daarmee de vraag naar haar samenstelling, wordt tot de kennende subjecten gereduceerd, net als hun in geen objectief overkoepelend begrip met elkaar te verzoenen belangen volgens de doctrine van het liberalisme het geheel blindelings zouden reproduceren, dat ze echter tegelijkertijd steeds dreigen te verscheuren. Het latente, voor zichzelf verborgen subjectivisme van de objectief-wetenschappelijke mentaliteit van het Angelsaksische cultuurgebied gaat samen met wantrouwen tegen een ongebreidelde subjectiviteit, met een

voortdurende, inmiddels al ingesleten neiging kennis te relativieren door te verwijzen naar de afhankelijkheid van het kennende subject. Het bewustzijn verweert zich heftig tegen het eigen subjectivisme en daarmee de gedachte dat de positie die het zelf inneemt geen andere legitimiteit heeft dan wat zich uiteindelijk direct aan slechts het individu voordoet, daarmee dus pure mening.

De Duitse poging, en wellicht die van alle volkeren die ten oosten van het mediterrane cultuurgebied leven en nooit helemaal gelatiniseerd zijn, is daarentegen de onaantastbare stelligheid van de idee van objectieve waarheid, die daardoor niet minder subjectief is dan de mening. De capitulatie in Duitsland voor rauwe feiten, en de aanpassing van de gedachte aan de bestaande werkelijkheid in het Westen strookt met een gebrek aan zelfreflectie, de onverbiddelijkheid van groothedswaanin. Beide gedaanten van het bewustzijn, de ene onderworpen aan de feiten, de andere in de waan heerser of schepper van de feiten te zijn, lijken op de uit elkaar gespatte helften van de waarheid die in de wereld niet werd gerealiseerd, een mislukking die ook het denken treft. Uit de scherven laat de waarheid zich niet herstellen. In werkelijkheid gaan beide gedaanten goed samen: wie de wereld waarin hij een plekje zoekt laat zoals ze is, bevestigt haar als het ware zijn, als de wet die ze is, waarvan de dictatoriale geest denkt het zelf te zijn. De traditionele Duitse metafysica, en de geest die haar voortbracht en waarin ze voortleeft, bijt zich vast in de waarheid en vervalst deze tendentius tot iets willekeurigs, een eeuwig pars pro toto. Het positivisme saboteert de waarheid door te verwijzen naar de zogenaamd pure mening en kiest haar kant omdat er niets anders dan die mening overblijft. Tegen beide valt niets anders te beginnen dan de vastberaden inspanning van kritiek. Waarheid heeft geen andere plek dan de wil zich tegen de leugen van de mening te verzetten.

Denken, waarschijnlijk niet alleen het denken van vandaag, wordt getest door het uit de weg ruimen van mening; van de letterlijk heersende mening. Die is niet alleen het gevolg van de tekortkoming van kennende subjecten, maar wordt opgedrongen door de hele maatschappelijke structuur en dus de machtsverhoudingen. De verspreiding daarvan biedt een eerste indicatie van het onware: hoe ver de controle over gedachten door de macht reikt. Het kenmerk ervan is banaliteit. Dat het banale, als het vanzelfsprekende, onproblematisch zou zijn; dat daar een laag van het meer gedifferentieerde bovenuit zou steken, is zelf deel van de mening en moet uit de weg worden geruimd. Het banale kan niet waar zijn. Wat in een onware situatie iedereen accepteert, door de situatie als eigen te accepteren, is al, voorafgaand aan de particuliere inhoud, een ideologische uitwas. Een korst van verdingde meningen beschermt het bestaande en zijn wet. Zich daartegen verdedigen levert alleen nog geen waarheid op en kan makkelijk genoeg ontaarden in abstracte negatie. Maar het is de drijvende kracht in een proces waar de waarheid niet buiten kan. De kracht van het denken valt hieraan af te meten dat zij in het streven om de mening uit de weg te ruimen er geen genoegen mee neemt zich puur naar buiten te keren. Het denken moet ook weerstand bieden aan de mening in zichzelf, namelijk tegen de positie of richting die bij de fase van totale vermaatschappelijking hoort, en tegen een positie die zich daartegen gepassioneerd verzet. Dat vormt in het denken dat aspect van een mening waarop het dient te reflecteren, waarvan het de beperktheid moet openbreken. Slecht aan het denken is alles wat zonder reflectie zo'n standpunt herhaalt; zo te spreken als degenen die al vooraf dezelfde mening als de auteur huldigen. In die houding wordt het denken stilgelegd, vernederd tot een uitdrukking van wat geaccepteerd is, en daarmee onwaar. Want denken geeft dan uitdrukking aan datgene waar het niet toe is doorgedrongen, alsof het zijn resultaat zou zijn. Er bestaat geen gedachte zonder resten van een dergelijke mening. Die zijn tegelijk noodzakelijk voor en extrinsiek aan de gedachte. Een belangrijk element van het denken bestaat erin trouw te blijven aan zichzelf, door zichzelf op zulke momenten te loochenen. Dat is de kritische gestalte van het denken. Zij alleen, en niet de zelfgenoegzame instemming met zichzelf, kan tot verandering leiden.

Noten

- 1 Cf. Max Horkheimer, 'Die Aktualität Schopenhauers', in: Max Horkheimer en Theodor W. Adorno, *Sociologica II. Reden du Vorträge*, 2^e druk, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1967, p. 124.
- 2 Noot van de vertaler: *Verdinglichung* en *verdinglichen* zijn termen die ook door Hegel worden gebruikt. In navolging van Hans Driessen in diens vertaling van de *Minima Moralia* (2013) zijn de termen met 'verdinging' en 'verdingen' vertaald.
- 3 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Fenomenologie van de geest*, Amsterdam, Boom, 2013, pp. 45-46, vertaling Willem Visser.
- 4 Cf. Max Horkheimer en Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam, Querido, 1947, p. 220; *Dialektik van de Verlichting*, Amsterdam, Boom, 2007, p. 202, vertaling Michel van Nieuwstadt.
- 5 Cf. Theodor W. Adorno, 'Aberglaube aus zweiter Hand', in: *Soziologische Schriften I*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972, p. 147.
- 6 Noot van de vertaler: Adorno verwijst naar Hegels notie van de 'bepaalde negatie': 'Het scepticisme dat met de abstractie 'niets', of de leegte eindigt, kan vandaar niet verdergaan, maar moet afwachten of en wat voor nieuws het aangeboden krijgt, om het in dezelfde afgrond te slingeren. Wanneer daarentegen het resultaat wordt opgevat zoals het in waarheid is, namelijk als een *bepaalde* negatie, dan is daarmee onmiddellijk een nieuwe vorm ontstaan, en is in de negatie de overgang gemaakt waardoor de voortgang door de gehele reeks van gestalten vanzelf plaatsvindt.' Op. cit. (noot 3), p. 61.
- 7 Arthur Schnitzler, 'Bemerkungen. Aus dem Nachlass', in: *Die neue Rundschau*, nr. 73, 1962, p. 350.
- 8 Cf. Theodor W. Adorno, 'Ideologie', in: *Soziologische Exkurse. Nach Vorträgen und Diskussionen*, Frankfurt, Europäische Verlagsanstalt, 1956, p. 162 e.v.
- 9 Noot van de vertaler: cf. Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, Nijmegen, Vantilt, 2013, p. 28, vertaling Hans Driessen ('Toevluchtsoord voor daklozen'): 'In het onechte is geen echt leven mogelijk.'

Vertaling uit het Duits: Mat Maijer

'Meinung Wahn Gesellschaft' werd als lezing in Bad Wildungen gehouden tijdens de *Hochschulwochen für staatswissenschaftlichen Fortbildung* in oktober 1960. De tekst werd in gewijzigde vorm gepubliceerd in: *Der Monat*, nr. 14, 1961, pp. 17-26, en in: Theodor W. Adorno, *Eingriffe. Neun kritische Modelle*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1963, pp. 147-172.

Amsterdam Galleries

SLEWE GALLERY

until 20/05
JORIS GEURTS, RONALD NOORMAN

02/06–08/07
INTERLACE
Teresiña Talarico

Kerkstraat 105 A
020.625.72.14
wo–za: 13:00–18:00
(en op afspraak)
www.slewe.nl

31/05–04/06
AMSTERDAM ART WEEK

EENWERK

until 27/05
HORIZON
A WORLD UNTO ITSELF
Koos Breukel

until 21/10
CYCLES OF GROWTH
Claudy Jongstra

Koninginneweg 176
062.299.87.72
do–za: 13:00–18:00
(en op afspraak)
www.eenwerk.nl

10/06–29/07
EASY LOOKING / SUMMER EXHIBITION
Woody van Amen

ANDRIESSE EYCK

26/05–28/05
Art Island, IJmuiden
Silvia Gatti (solo)

Leliegracht 47
+31(0)20.623.62.37
wo–za: 13:00–18:00
(enkel op afspraak
max. 2 pers)
www.andriesse-eyck.com

02/06–15/07
MANY NAMES
Jakup Ferri

GALERIE VAN GELDER

02/06–30/07
Opening: 02/06, 17:00–20:00
in GvG:

FORMULA ONE
Lee McDonald

in AP:
IN BETWEEN FOUND OBJECT AND ALREADY MADE
Nicolas Chardon, Kimball Gunnar Holth, Klaas Kloosterboer,
Christian Marclay, Olivier Mosset, Rob Scholte

26/05–28/05
ART ISLAND 2023
Lee McDonald

Planciusstraat 9 A
020.627.74.19
di–za: 13:00–17:30
www.galerievangelder.com

GALERIE RON MANDOS

until 09/07
WANDERING
Daniel Arsham

26/05–28/05
ART ISLAND 2023

Prinsengracht 282
+31(0)20.320.70.36
wo–za: 12:00–18:00
zo: 12:00–17:00
www.ronmandos.nl

31/05–04/06
AMSTERDAM ART WEEK

Hedendaagse kunst Gent

Galerie S&H De Buck

Zuidstationstraat 25 09 225 10 81
do–za, 15:00–18:00 en op afspraak
Gesloten: zondag en feestdagen /
jan–feb / juli–aug / herfst-, paas- en
krokusvakantie: enkel op afspraak
www.galeriedebuck.be
www.siegfrieddebuck.be

Currently showing

Johan Clarysse, Sven Verhaeghe, Phillip Henderickx, Christina Mignolet, Patrick Verlaak, Stefaan Van Biesen, Frans Labath, W. Vynck, Hervé Martijn, Hans Defter, Geert De Smet, Christine Marchand, Robine Clignett, Maureen Bachaus, Frans Westers, Andreas Lyberatos, Jeton Muja, Koen Blanckaert, May Oostvogels, Patrick Keulemans, Mathieu Lobelle, Alessandra Ruyten, Jeroen Daled, Kathleen Ramboer, Hanne Lamont, Jan de Zutter, Sarah Strosse, Luc Mabilie, Luc Cappaert, Kees De Kort, Berrie Van Beers, Valerie Decler, Koen De Cock e.a.

Hedendaagse juwelen en
objecten van Siegfried De Buck
Permanent

019

Dok-Noord 5L, 9000 Gent
info@019-ghent.org
www.019-ghent.org

BILLBOARDS

Michaël Bussaer

t/m 23/05 (i.s.m. Design museum
Gent, Drapstraat 2, Gent)

Laure Prouvost

t/m 01/07 (i.s.m. artlead.net,
Dok-Noord 5L, Gent)

Nel Aerts

t/m 01/07 (i.s.m. artlead.net &
Be-Part, Fabriekskaa 1, Kortrijk)

FLAGS

Lisa Vlaeminck

t/m 01/06 (Schipperskaai, Gent)

Guy Rombouts

t/m 01/07 (Jan Hoetplein, Gent)

S.M.A.K.

Jan Hoetplein 1 09 323 60 01
di–vr 09:30–17:30 za–zo 10:00–18:00
smak.be

Broodthaerskabinet

t/m 28/05

Oei

Guy Rombouts

t/m 30/05

Healing the Museum

Grace Ndiritu

t/m 10/09

Several Reenactments

Haegue Yang

t/m 10/09

Fabulous Oldest Hits

Pieter Engels

22/04–10/09

Motel Corona

relance-aankopen Vlaamse Gemeenschap

t/m 05/11

Marc De Cock: Een denkbeeldig

portret in kunstwerken Uit de Collectie Matthys-Colle & S.M.A.K.

t/m 05/11

Vandenhove. Centrum voor architectuur en kunst

Rozier 1
do–za 14:00–18:00
www.ugent.be/vandenhove

Beelden van de boekentoren
Met werk van Dirk Braeckman, Kristien Daem, Jan De Cock, Walter De Mulder, Carl De Keyzer, Geert Goiris, Lucien Hervé, Candida Höfer, Jan Kempenaers, Aglaia Konrad, Marie-Jo Lafontaine, Agnes Maes, Paul Robbrecht, François Schuiten, Emile Sergysels, Walter Vorjohann en anderen.

Ter gelegenheid van deze
tentoonstelling brengt A&S/Books
een publicatie uit.
t/m 17/06 (gesloten op 18/05)

Herbert Foundation

Coupure Links 627 A
+32 (0)456 21 63 57
herbertfoundation.org

It is..., it isn't... The Collection of
Annick and Anton Herbert

Met werk van onder andere Carl
Andre, Robert Barry, Marcel Brood-
thaers, Donald Judd, Sol LeWitt, Richard
Long, Bruce Nauman, Gerhard Richter,
Robert Ryman, Thomas Schütte en Jan
Vercruyse.

t/m 04/06 enkel te bezoeken via
rondleiding: wekelijks op zondag
om 14:30. Reservatie via de website.
Finissage: 04/06

Distance Extended / 1979–1997.
Part II. Works and Documents
from Herbert Foundation

Met werk, documenten en muziek van Dan
Graham, Mike Kelley, Martin Kippenberger,
Michelangelo Pistoletto, Dieter Roth, Franz
West en Helmo Zoernig

t/m 04/06, enkel te bezoeken in
groep. Meer informatie via de
website.
Finissage: 04/06

Aankomend event

Dieter Roth: Books and Music
Laura Hanssens in gesprek met
Dr. Dirk Dobke (Dieter Roth
Foundation)

21/05, 11:00

KIOSK

Louis Pasteurlaan 2
ma–zo 12:00–18:00
www.kiosk.art

ACADEMIA

Various Artists

t/m 04/06

Thematic Apperception Test:
Tell us a Story with a Beginning
and an End.

No Sovereign Author (in KIOSK)

t/m 04/06

Un Abécédaire de la Psychiatrie
No Sovereign Author

Museum Dr. Guislain
t/m 04/06

R.S.V.P. portrait series II

Kristien Daem

t/m 04/06

Des prières sans réponse

Marthe Bolda

t/m 04/06 (Horta tuin)

Omgeving Celbeton

KIOSK in Dendermonde

t/m 04/06

Het Brievenproject

wekelijks

Planet Akkor

Felipe Muhr

Until the end of it all
Zie website

Kunsthal Gent

Lange Steenstraat 14
za–zo 11:00–18:00
en tijdens events of op afspraak
www.kunsthal.gent
info@kunsthal.gent

Cura's Garden

Ben Thorp Brown with Jan Minne

26/05–28/09

Looking Forward, Dancing
Backward (Curatorial Studies at
KASK & Conservatorium)

Felipe Arturo, Juan Pablo Echeverri,
Vincent Ferrané, Tarek Lakhri, Wang
Mengfan, Almagul Menlibayeva, Julieth
Morales, Hwayeon Nam, Sheida Soleima-
ni, Evelyn Taocheng Wang and Xiyadie

26/05–25/06

Endless Exhibition –

permanently on view:

Martin Belou, Bram de Jonghe, Theo De
Meyer, Eva Fábregas, Olivier Goethals,
Rudi Guedj, Jesse Jones, Felix Kinder-
mann, Prem Krishnamurthy, Egon Van
Herreweghe & Thomas Min, Thomas Ren-
wart, Charlotte Stuby, Joëlle Tuerlinckx,
Steve Van den Bosch...

DEVELOPMENT

PROGRAMME spring /
summer 2023

Syllabus Reading Group

We sell reality

Love file

Apparatus 22

nes·nor·nae

The Constant Now

POC POC

EVENTS

See www.kunsthal.gent events

for all upcoming activities

AYNITL private art lab

Roderoestraat 2
vr–zo 14:00–18:00
0471 44 13 62
www.croxhapox.org

Nicolas Leus

Manon Leneveu

19/05–28/05

Christophe Lezaire

Charlotte Vandembroucke

02/06–11/06

Tatjana Pieters

Nieuwevaart 124/001
wo–zo 14:00–18:00 en op afspraak
+32 9 324 45 29
www.tatjanapieters.com

Pollinators

Fleur De Roeck

t/m 18/06

Crystal Clear

Noa Verkeyn

t/m 18/06

Old Man Essentials

Felix Baudry

24/06–10/09

Sober

Arthur Dufoor

24/06–10/09

NADA New York

Ria Bosman

18/05–21/05

Ballroom Project / Borgerhub,

Antwerp

Ilke Cop, Charles Degeyter & Ben Edmunds

18/05–21/05

regio Gent

Deurle

Museum Dhondt Dhaenens

Museumlaan 14, 9831 Deurle
wo–zo 10:00–17:00
www.museumdd.be

Het Erf

t/m 21/05

Antichambre #5

Peter Lemmens

t/m 21/05

Fruits of Labour

11/06–20/08

Maria Blondeel

Continuous Remastering (BORDEN)

(Museum Gevaert-Minne)

09/09–19/11

Mark Manders

The Absence of Mark Manders

(Woning Van Wassenhove)

17/09–19/11

Hopstreet Gallery

Museumlaan 16

0496 54 44 54

www.hopstreet.be

'Alles van waarde is weerloos'

A dialogue with the collection

DMDC

11/06–20/08 (gesloten 17/07–03/08)

Deinze

Museum van Deinze en de Leiestreek

L. Matthyslaan 3–5 09 381 96 70
di–vr 14:00–17:30, za–zo 10:00–12:00
en 14:00–17:00

www.mudel.be

Riverside

t/m 17/09

Beestig

Nazaire Beusaert

t/m 28/05

Myriad Pursuits

Jan De Vliegheer

27/05–17/09

Opening: 26/05

Poemtata

25/06–20/08

Opening: 24/06

Galerie D'Apostrof

Pastoriestraat 59 0494 53 45 66

vr–zo 15:00–18:00 en na afspraak

www.dapostrof.be

Moment

Kathleen Huys - Anne

Vanoutryve

t/m 04/06

Otegem

GALERIE 10 A

Zolderstraat 10a 0495 57 60 31
za–zo 14:00–18:00 of op afspraak
galerie10a.be

Afterglow of a daydream

Jonas Loellmann en Dominique

Vangilbergen

t/m 18/06

Machelen-aan-de-Leie

Roger Raveel Museum

Gildestraat 2–8 09 381 60 00

woe–zo 11:00–17:00, gesloten op ma en di
www.rogerraveelmuseum.be

Unreadiness

Jan Vercruyse, Nel Aerts, John

Murphy

t/m 10/09

Het niets, het licht en de dingen

Een greep uit de collectie van

het Roger Raveel Museum

t/m 21/01/24

Waregem

BE PART

Gemeenteplein 12

www.be-part.be

Pirate Pavilion

Nico Dockx & VOET

Architectuur

Locatie: Park Baron Casier,

Stationsstraat 34, Waregem

26/08 t/m 30/09

Kortrijk

BE PART KORTRIJK

www.be-part.be

Paardenstallen, Korte Kapucijnenstraat z/n

Openingsuren en info via www.be-part.be

BILLBOARD

Nel Aerts

t/m 07/07 (i.s.m. artlead.net &
019, Fabriekskaa 1, Kortrijk)

‘Al gaande komen’: Adorno’s Chaplin

SULGI LIE

Lichte voeten

Het beroemde dictum van Karl Marx dat het materialisme een omkerings- en omdraaiingsproces is, waardoor de fenomenen weer ‘op hun voeten in plaats van op hun kop’ worden gezet, bevat impliciet ook een komische component waar tot dusverre weinig aandacht aan is gewijd. Niet alleen is de verstrooide denker, die met zijn gezicht afgewend naar de sterren- en ideeënhemel de waterput voor zijn voeten over het hoofd ziet – zoals de antieke wijsgeer Thales overkwam – een bij uitstek komische figuur. De gehele lichamelijke organisatie van de idealistische filosoof wordt doorgaans gekenmerkt door een ontkenning van de voeten – alsof het hoofd geen drager heeft die er het fundament van kan zijn, geen steunpunt dat het kan aarden. Toch is het te simpel om te zeggen dat het materialisme het idealistische hoofd slechts op zijn organisch-lichamelijke geheel wijst en daar opnieuw prothetisch twee voeten aan vastmaakt, alsof het alleen de bedoeling heeft om het gezond verstand weer op de benen te helpen. In dat geval zou er weinig veranderd worden aan de hiërarchie van boven en onder, geest en lichaam, hemel en aarde. In plaats van een louter pragmatische toevoeging van de voet aan het hoofd, kan de materialistische methode beter worden omschreven als een letterlijke omdraaiing van iets dat op zijn kop staat, zoals Marx’ uitspraak suggereert: een ronduit acrobatische inspanning, waarbij hoofd en voeten niet alleen fysiek van plek moeten ruilen, maar evengoed van rol moeten wisselen. Met andere woorden: het materialisme verplicht het hoofd ertoe een voet te worden en de voet een hoofd. De komische formule van het materialisme zou dan zijn: de kop in de grond steken, om met de voeten te kunnen denken – een verdraaiing en vervorming van het lichaam, waarbij de voeten de zwaartekracht weerstaan en naar het lichte en moeiteloze streven, alsof ze aan de materialiteit van het fysieke lichaam zijn ontsnapt. Dat een dergelijke acrobatische meta- of anamorfose van het lichaam de signatuur van de slapstickkunst van Charlie Chaplin uitmaakt, is wat de cryptische miniatuur ‘Zweimal Chaplin’ (1969) van Theodor W. Adorno op compacte wijze beweert.

De naam ‘slapstick’ bevat zelf al de verandering van het zware in het lichte, van geweld in spel: de luide *slaps* van de *stick* brengen geen geweld toe, maar maken juist dat de stok van zijn doel vervreemd raakt en gesublimeerd wordt. Het woord gaat etymologisch gezien terug op een soort klapperstok. Letterlijk in het Nederlands vertaald betekent de Engelse samenstelling *slapstick* zoiets als ‘klap(pen)stok’, maar de etymologie van dat woord gaat weer terug op het Italiaanse woord *bataccio*, dat verwijst naar een stok die in de Venetiaanse *commedia dell’arte* op het toneel werd gebruikt: een knuppel met twee houten oppervlakken die tegen elkaar aan klappen. Hiermee deelden de komische personages elkaar op het toneel klappen uit, zonder elkaar ooit werkelijk te raken.¹ Daarbij brachten de tegen elkaar aan klappende houten delen bij elke klap wel een knal voort – de onomatopoëtische *slap* – die de akoestische illusie moest doen ontstaan dat er aan de komische tegenspeler daadwerkelijk een klap was uitgedeeld. Hoewel het element van *Schadenfreude* onbetwistbaar een van de gevoelsparadoxen van de slapstick uitmaakt, moet de affiniteit van lachen met lijden en omgekeerd – die de slapstick zo kenmerkt – van simpel leedvermaak worden onderscheiden. Het gaat er bij de ‘oerscène’ van alle slapstick evengoed om dat de schade die door de schijnklap ogenschijnlijk wordt toegebracht, tegelijkertijd haar eigen negatie ondergaat – dus dat de pijn met het uiteenspaten van het klapgeluid niet alleen lichamenlijk concreet wordt, maar ook in lucht opgaat.

Twee

Het is geen toeval dat de films die op Adorno’s goedkeuring kunnen rekenen bijna allemaal komedies zijn, waarbij hij een bijzonder enthousiasme voor de slapstickfilms van Charlie Chaplin en The Marx Brothers aan

de dag legt. Waar de conjunctie ‘Adorno en film’ in de afgelopen decennia in verregaande mate uit de taboesfeer getrokken is, valt echter niet hetzelfde over ‘Adorno en het komische’ te zeggen: hoe kan immers een theorie van het komische worden verwacht van een denker die zich de ontwikkeling van een ‘droeve wetenschap’ heeft opgelegd?² Toch is er bij Adorno wel degelijk een theorie van het komische te vinden – niet alleen impliciet, anekdotisch verstrooid over zijn hele oeuvre, maar ook uiterst expliciet in de slechts vijf pagina’s tellende tekst ‘Zweimal Chaplin’. De eenvoud van de titel contrasteert sterk met de meanderende wendingen van de tekst, waarin zich aan de hand van het getal ‘2’ een duizelingwekkend spel van verdubbelingen, splitsingen, spiegelingen en herhalingen ontvouwt. Adorno’s theorie van het komische is een theorie van dat ‘tweemaal’. Allereerst verwijst het ‘tweemaal’ naar de structuur van Adorno’s tekst zelf, die uit twee delen is samengesteld: het eerste deel, met als titel ‘Von Kierkegaard propheetzeit’ (‘Door Kierkegaard voorspeld’) verscheen in 1930 voor het eerst in de *Frankfurter Zeitung* en het tweede deel, met de titel ‘In Malibu’ in 1964 in de *Neue Rundschau*. Samen zijn beide teksten uiteindelijk in 1969 onder de titel ‘Zweimal Chaplin’ (‘Tweemaal Chaplin’) in de Suhrkamp-uitgave *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica* gepubliceerd. Het schisma op het niveau van de verwoording – van de titel – vindt haar tegenhanger in datgene wat verwoord wordt: de tekst draait onvermoeibaar om de figuur van de dubbelganger, die volgens Adorno uiteindelijk aan ieder ‘stellen’ van de eigen identiteit ten grondslag ligt: ‘Zo word ik juist door de stelling dat ik met mezelf samenval, als het ware meteen al tot iets gemaakt dat van mij verschilt. Oog in oog met het concept identiteit wordt men meteen getroffen door een soort schok van het dubbelgangerschap, door de schokken- de vaststelling dat men ‘zich’ helemaal niet zo simpelweg ‘zelf’ is.’³ Het is deze continue verdubbeling, die tegelijkertijd een verdraaiing of vervorming is, die centraal staat in Adorno’s dialectische theorie van het komische – en die innig verbonden is met zijn centrale concept van ‘mimesis’, waarin eveneens een nabootsen (verdubbeling) en een gelijk maken (effenen, eenwording) zit gevat. Dat Adorno’s theorie van het komische er een zal zijn die het komische weigert los te zien van de droefheid die er onlosmakelijk mee verbonden is, is misschien geen grote verrassing. Maar in zijn teksten zien we ook dat er ronduit komische stijlfiguren worden ingezet en dat Adorno zelf regelmatig in bijna onverbloemd zotte en kinderlijke schrijfwijzen vervalt. Met de treurige wetenschap correspondeert kennelijk een geestige.

Al gaande komen

In ‘In Malibu’, beschrijft Adorno hoe hij zelf door de schok van het dubbelgangerschap getroffen wordt alshij op een Hollywoodfeestje tijdens een hachelijk moment door Chaplin pantomimisch wordt nagedaan. Maar ook Chaplin, zo begint Adorno, heeft een dubbelganger, zij het dan een uit een ander tijdsgewricht: de Berlijnse komiek Beckmann, waarvan Søren Kierkegaard in 1843 in *De herhaling* een karakterschets geeft. Niet Chaplin herhaalt Beckmann, van wie moeilijk kan worden gezegd dat Chaplin hem kan hebben gekend, maar wie eerder kwam herhaalt de latere. De dubbelganger treedt als eerste op. Adorno begint zijn tekst met dit inzicht in de proleptische tijdsstructuur van de komische herhaling:

In een van zijn vroege, onder pseudoniem geschreven geschriften, getiteld *De herhaling*, gaat Kierkegaard uitvoerig in op de klucht, trouw aan de overtuiging die hem er dikwijls toe brengt in het afval van de kunst te zoeken wat aan de pretentie van grote afgeronde kunstwerken mogelijkerwijs ontsnapt. Hij komt daar te spreken over het oude Friedrichstädter theater in Berlijn en beschrijft een komiek genaamd Beckmann op zo’n manier dat dit portret, met de milde getrouweid van een daguerreotype, dat van de latere Chaplin in herinnering roept.⁴

Door Beckmann, bijna honderd jaar vóór Chaplin, als een soort paradoxale ‘voorwaartse herinnering’ te zien, geeft Adorno een eigen herhaling van Kierkegaards herhalingsconcept. Zoals Kierkegaard het stelde: ‘Herhaling en herinnering zijn dezelfde beweging, alleen in tegengestelde richting, want wat herinnerd wordt, is geweest, wordt achterwaarts herhaald; terwijl daarentegen de eigenlijke herhaling voorwaarts wordt herinnerd.’⁵

Tegelijkertijd is ook meteen de materialistische omkering in dit openingscitaat zichtbaar. Adorno verplicht zich hiermee namelijk tot Kierkegaards antiburgerlijke waardering voor de klucht als populair-komisch theaterstuk dat ontstaat is van elke pretentie een kunstwerk te willen zijn. ‘De lucht in de schouwburg,’ schreef Kierkegaard, ‘is ook tamelijk zuiver, niet geïnfecteerd door het zweet van een publiek met gevoel voor kunst, of door de uitwasingen van een publiek met enthousiasme voor de kunst.’⁶ Adorno’s solidariteitsverklaring met Kierkegaards verdediging van de klucht als lager genre postuleert de materialistische affirmatie van wat hij ‘van de kunst afvallen’ (*den Abfall von Kunst*) noemt. De materialist, en de komische materialist al zeker, wendt de blik naar het ‘afval’ van de kunst. Zijn of haar affiniteit ligt bij de komedie, die qua genre, in vergelijking met de tragedie, niet alleen als de mindere van de twee geldt, maar ook in algemene zin ‘afvalt van’ de schone kunsten – *qualitate qua* slechte kunst of zelfs niet-kunst. En daarmee zijn we terug bij de dialectische herwaardering van hoofd en voeten: het materialisme zou het materialisme niet zijn als het de neus ervoor zou ophalen ook afval aandacht waardig te achten. In de sfeer van wat ‘van de kunst afgevallen is’ gedijt niet alleen het komische, maar ook de cinema, die volgens Siegfried Kracauer door een constitutieve band met de lagere materie wordt gekenmerkt: ‘De cinema is materialistisch gezind; zij beweegt zich van ‘onder’ naar ‘boven’.⁷ De komisch-cinematische materialist is een verzamelaar van afval, hij of zij graaft met de handen door het vuil op zoek naar een wereld vol ‘scheuren en barsten’.⁸

Maar voordat Adorno onder verwijzing naar Kierkegaard op het onderwerp comedy overgaat, gaat zijn aandacht eerst uit naar de daguerreotypie, een van de vroegste vormen van fotografie. Het portret dat Kierkegaard met Beckmann schetst van Chaplin heeft de ‘milde getrouweid van een daguerreotype’. Deze in 1839 ontwikkelde techniek, gebaseerd op het belichten van gepolijste koperen platen met een zilverlaagje dat met chemische dampen moest worden behandeld, was in haar beginjaren berucht om de lange belichtingstijden die nodig waren om de afbeelding scherp te krijgen. Daguerreotypen leidden bij geportretteerden tot de legendarisch geworden ‘staarkramp’ en bij fotografen tot vergiftiging ten gevolge van de chemische dampen. Zoals blijkt uit sporadische verwijzingen naar de daguerreotypie was Kierkegaard bekend met het medium, dat in zijn tijd nog in opkomst was. Bijna als voorafspiegeling van Andy Warhols uitspraak over ieders ‘fifteen minutes of fame’ vinden we bij Kierkegaard de volgende bewering: ‘Met de daguerreotype zal iedereen in staat zijn zijn portret te laten maken – vroeger was dat alleen weggelegd voor de prominenten; en tegelijk wordt er van alles gedaan om te maken dat we er allemaal hetzelfde uitzien, zodat we maar één portret nodig zullen hebben.’⁹ Hoewel de daguerreotypie het nadeel had dat de ermee gemaakte afbeeldingen uniek waren, omdat er van de gebruikte koperplaat geen kopieën konden worden gemaakt (en de techniek zich in die zin niet goed van de schilderkunst wist te emanciperen), ziet Kierkegaard de daguerreotypie als voorteken van de ondergang van de burgerlijke representatiestructuur. Ook al is het kunstwerk in dit vroege tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid nog niet in staat tot een massale verspreiding van identieke kopieën, en ook al bewaart het fenomeen van de fotografische kopie ergens nog de aura van een origineel, volgens Kierkegaard nivelleert en egaliseert de daguerreotypie de identiteit van het geportretteerde subject dusdanig dat deze tot een

allemansniveau wordt teruggebracht. Het singuliere wordt krachtens deze reproductie tot iets efemeers en willekeurig, terwijl het efemere en willekeurige tot iets singuliers worden. Dat de daguerreotypie het voortbrengen van dubbelgangers dient, kan met Kierkegaard ook worden begrepen als het komisch potentieel van een losgelaten willekeur die in dit medium mogelijk wordt, waarbij ook het lagere, ongeordende en ondergeschikte tot zijn recht komt. ‘In de klucht [...] heeft het mindere deel van het gezelschap succes door de abstracte categorie ‘überhaupt’, en bereikt die door een toevallige concretisering.’¹⁰ Het komische brengt een contingentie voort waardoor ook lichamelijke gebreken langs de weg van deze quasifotografische ‘toevallige concretisering’ in het ideale worden getrokken: ‘Of er één o- of x-benen heeft of te opgeschoten is of voor zijn tijd in zijn groei is gestuit, kortom het in een of ander opzicht defecte exemplaar kan best in de klucht gebruikt worden en het effect dat hij veroorzaakt, hoeft niet op berekening te berusten. Direct na het ideale komt namelijk het toevallige.’¹¹ Zo anticipeert Kierkegaard de komische transformatie van afval tot toeval die zwakheden als sterktes en onvermogen als vermogen presenteert. Om terug te komen op de voeten: dat de zogenaamd misvormde X-benen niet alleen capabeler zijn dan rechte benen, maar in hun toevallige concreetheid de belichaming van wellicht meer ideale ledematen zijn, is een van de centrale lessen van Charlie Chaplins onnavolgbare waggelloopje, met beide voeten zijwaarts naar buiten gekeerd.

In de langere passage die Adorno uit *De herhaling* aanhaalt, ontwikkelt Kierkegaard een proleptische daguerreotypie van Beckmanns idiosyncratische loopje als voorafschaduw van een Chaplin die nog komen gaat. Over Beckmann naar analogie van Chaplin beweert Adorno, naar analogie van Kierkegaard:

Hij kan niet alleen lopen, maar hij kan komen aanlopen [*gehend kommen*]. Dat is iets heel anders, komen aanlopen, en door die genialiteit improviseert hij tegelijk de hele setting en kan hij niet alleen een reizend handwerksgezel uitbeelden, maar kan hij als zo’n handwerksgezel komen aanlopen, en wel zo dat je alles beleeft, dat je staande in het stof op de landweg het vriendelijke dorp ziet liggen en de stille geluiden in het dorp hoort, dat je het voetpad zelf ziet, dat daar beneden langs de dorpsvijver loopt als je afslaat bij de smid – waar je Beckmann ziet aankomen met zijn plunjezak op zijn rug, zijn stok in de hand, zorgeloos en onverdroten. Hij kan zo het toneel op komen lopen, met een sliert straatjongens die je niet ziet achter zich aan.¹²

Maar wat houdt dat dan precies in, ‘komen aanlopen’, of dichter bij het Duitse *gehend kommen*: ‘al gaande komen’? Een prismatische lezing van deze raadselachtige omkering legt de kern van Adorno’s theorie van het komische bloot, aangezien het ‘tweemaal’ er tegelijk als herhaling en als tegenspraak in terugkomt. Uit het oogpunt van het gezond verstand lijkt ‘al gaande komen’ een logische tegenspraak te zijn: ofwel kom je ergens vandaan, ofwel je gaat ergens naartoe, maar je kunt niet tegelijkertijd gaan en komen, verschijnen en verdwijnen. Maar wanneer je je twee mensen voorstelt die op elkaar aflopen, verdwijnt de tegenspraak: de ene gaat op de komende andere af en omgekeerd. Nu is het niet zo dat er in Kierkegaards beschrijving van Beckmanns act een ander op hem afkomt. Beckmann staat alleen op het toneel. Als tegenspraak van twee tegenovergestelde bewegingen veroorzaakt het ‘al gaande komen’ dus een soort vectoriële kortsluiting in het lichaam. Maar is Chaplins beroemde waggelloopje niet juist een voorbeeld van deze kortsluiting van gaan en komen – zien we niet dat de voeten zo gekromd zijn dat ze, op het moment dat ze naar voren bewegen, altijd tegelijkertijd ook achteruit lijken te willen gaan? De eenrichtingsopstelling van fysiologisch gezien ‘normaal’ ontwikkelde voeten wordt bij Chaplin tijdens het lopen door de zijwaarts en achterwaarts gebogen voorvoeten geremd, alsof er in zijn gang altijd



een weerstand zit, een komen in het gaan zelf ingebouwd. Chaplins gang is een tegen-gang, een tegendraads gaan. In de onmogelijke fysica van de slapstickcomedy werkt zelfs de eenvoudigste en natuurlijkste van alle lichaamsbewegingen zich in tegenover-gestelde krachten uiteen. 'Al gaand komen' kan wat dat betreft als formule voor een komisch antagonisme op het niveau van het lichaam zelf worden gelezen, die de benen en voeten zoals bij Kierkegaard X-vormig een tweedeling oplegt, de eenrichtingsordering van de voeten onderbreekt en een 'tweemaal' doet ontstaan. In zijn hoedanigheid van 'al komend gaande' is Chaplin een wandelend antagonisme, maar de verdraaiing van de voeten en de daarmee gepaard gaande tweedeling lijkt hem ondanks de orthopedische probleemstand geen pijn te doen. Wat voor het gezonde lichaam een kwelling zou zijn, is bij Chaplin geheel in vlees en bloed overgegaan. Deze virtuositeit van het verdraaide kan op gezag van zowel Adorno als Kierkegaard als de 'pijnloze tegenspraak' van het komische worden omschreven. In zijn studie *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen* (1962) citeert Adorno de volgende passage uit Kierkegaards *Afsluitend onwetenschappelijk naschrift*:

Het komische is in elke levensfase aanwezig (telkens anders is alleen de situatie waarin het aanwezig is), want overal waar leven is, is tegenspraak en waar sprake is van tegenspraak, daar is ook het komische van de partij. Het tragische en het komische zijn een en hetzelfde, voor zover beide de tegenspraak tot betekenis hebben, echter het tragische is van de twee de lijdende tegenspraak en het komische de smarteloze.¹³

Dankzij de komische illusie wordt de pijn van de tegenspraak in de figuur van de al gaande komende Chaplin tot pijnloosheid gesublimeerd. Dat het komische de pijn van het tragische echter niet simpelweg negeert, maar anamnestic bewaart, blijkt op indrukwekkende wijze uit de openings-

scène van Chaplins *The Gold Rush* uit 1925, misschien wel de beroemdste van zijn films.

Nog voordat Charlie, The Tramp, zelf voor het eerst in beeld treedt, wordt er een panorama van een goudzoekersnederzetting in Alaska getoond. Een anonieme massa van goudzoekers strompelt moeizaam over een bergpas omhoog. In rijen naast elkaar trekken ze als een soort slagorde van gewonden een streep door het sneeuwlandschap. In een opeenvolging van uit verschillende hoeken genomen shots zien we de eerste uitgeputte arbeiders in de sneeuw instorten. Na deze korte proloog komt The Tramp 'al gaande komend' vanaf de linkerkant in beeld en zet zodoende de bewegingsrichting van de massa voort. Deze syntactische aaneenschakeling van het leed van willekeurige lichamen en de vrolijk waggelende Charlie brengt een intieme band tot stand tussen massa en individu. Hoewel het gracieuze loopje van The Tramp in schril contrast staat tot het zojuist nog waargenomen leed, staat in zijn lichaam de 'pijn van het negatieve' gegrift.¹⁴ Het anonieme leed wordt gecodeerd in de 'toevallige concretisering' die het slapsticklichaam is: in het waggelloopje zijn de verwonde voeten van de lijdende mensenmassa te herkennen. De goudzoekers (ver)gaan en Charlie komt, maar al komend bewaart hij lichamen een onbewuste herinnering aan de vergaand gaanden. Of omgedraaid, zoals in Kierkegaards voorwaarts herinnerde Beckmann anticipeert de massa de komende komiek.

Deze lichamelijke allegorie brengt nog een andere mogelijke connotatie van het 'al gaande komen' aan het licht. In het citaat dat Adorno aanhaalt, beweert Kierkegaard dat Beckmann niet slechts een ambachtsjongen 'moet voorstellen' en in die zin representeert, maar dat hij als het ware diens materiële lagen doordringt en hem met huid en haar belichaamt. Ook zonder coulissen verschijnt in Beckmanns lichaam 'de gehele theatrale enscenering' als imaginerende improvisatie van een afwezig werelddecor, ja, zelfs van een hele wereld, compleet met straten, wegen, dorpen en vijvers, en met smeden en

'straatjongens, die je niet ziet'. De komische verbeelding laat Kierkegaard iets zien dat helemaal niet te zien is: de afwezige aanwezigheid van een wereld die in de verbeelding haar gehele tactiele materialiteit uitstraalt. Deze kan alleen beleefd en ervaren worden door middel van de al gaande komende Beckmann. Het lichaam opent zich zodoende in de sfeer van het materiële, maar ook in die van het collectieve: het sleept niet alleen dorpshandwerkslieden achter zich aan, maar ook dakloze en berooide straatkinderen – kleine *tramps*, zogezegd.

Dat Adorno in Kierkegaards omschrijving van Beckmann, als een figuur met een 'plunjezak op zijn rug, zijn stok in de hand, zorgeloos en onverdroten' een bijna fotografisch natuurgetrouw beeld van Chaplins expressieve materiaal herkende, is nauwelijks verwonderlijk te noemen als we deze vergelijken met de openingsscène van *The Gold Rush*, waarin The Tramp bepakt met stok en buidel al gaande naar Alaska komt. Maar anders dan Beckmann, die zijn weg door een stoffig en idyllisch dorpslandschap vervolgt, balanceert Chaplin van meet af aan in een vijandige naturomgeving op de rand van een afgrond, die voortdurend aan het gevaar van een val blijft herinneren.

Brokkelige aarde

In *The Gold Rush* heeft de aarde zelf een precieze samenstelling, met vele 'barsten en kloven', en als hij daar over uitglijdt, kan de al gaande komende ieder moment in de bodemloze diepten worden gestort. Maar Chaplin wordt steeds voor zijn val behoed, zoals in 1926 ook Kracauer schreef in zijn beroemde recensie van de film:

Voor het kleine wormpje Chaplin, dat hulpeloos en helemaal alleen door de sneeuwstorm en door de goudzoekersstad kruipt, deinzin de elementaire krachten terug. Net op tijd komt er telkens weer een of andere toevalligheid op hem toegesnel om hem uit de

greep van het gevaar te rukken – gevaaren, waarvan hij de volle omvang niet beseft. Zelfs een beer is hem vriendelijk gezind, zoals een beer uit een sprookje. Zijn onmacht is dynamiet, zijn humor overmeestert de lachers volkomen en maakt veel meer dan alleen ontroering los, want hij raakt aan de bestaansvorm van onze wereld zelf.¹⁵

Door tussenkomst van het toeval worden zelfs de natuurwetten contingent: in plaats van hem in de afgrond te storten, ontweekt het uitglijden in de sneeuw zich tot een virtuoze versiering van het waggelloopje, en de sprookjesachtig vriendelijke beer wandelt zachtjes achter Chaplin aan zoals de straatjongens ooit achter Beckmann aanliepen. De beer is zichtbaar voor ons, maar onzichtbaar voor The Tramp zelf die, als al gaande komende, misschien niet alleen aan waggelende eenden of pinguïns verwant is, maar ook aan de tapdansende beer. Zonder met elkaar te communiceren, houden beide schepsels muzikaal gelijke tred. In het kielzog van The Tramp moeten niet alleen de ellendige goudzoekers uit de proloog, maar ook de gehele dierenwereld als onzichtbare reisgezellen worden gezien – niet alleen de daadwerkelijk aanwezige, zoals de beer, maar ook de virtueel aanwezige, zoals de eend en de pinguïn. De beer komt en gaat weer, hij verdwijnt weer in zijn hol, maar in Chaplins gang 'komt' de beer telkens en telkens opnieuw – de beer is zelf een herhaling van Chaplin. Maar de verwantschap tussen Chaplin en de zwarte beer ontstaat alleen omdat het dier tegen zijn natuur ingaat en alle honger ontbeert. Anders dan de echte beren in Werner Herzogs *Grizzly Man* (2005), die de dierenvriend uiteindelijk verscheuren, heeft de beer van Chaplin geen trek in mensenvlees. Hoewel hij ongetemd is en vrij in het wild leeft, weet hij volgens de wijze der komische fictie zijn eigen natuur te weerstaan: Chaplins beer is een gesublimeerde. Ook voor hem geldt wat Kracauer in dezelfde tekst over Chaplin schrijft: 'Hij heeft geen wil, in plaats van het instinct tot zelfbe-



houd, in plaats van machtswellust bestaat bij hem slechts een leegte, evenzeer *blanco* als de sneeuwvelden van Alaska.¹⁶ Om de onderliggende conceptuele overeenstemming tussen het komische, mimesis en sublimatie te kunnen begrijpen, is dit 'dynamiet van de onmacht' cruciaal. Ook de beer valt niet met zichzelf samen: de beer, die eveneens de signatuur van het komische 'tweemaal' draagt, is de tegennatuurlijke 'teruggekeerde' van zichzelf, een gesublimeerde dubbelganger, om niet te zeggen een teddybeer – oftewel een 'Teddie' (de bijnaam van Adorno). Deze utopie van het komische als reflexief omgekeerde vrede doorstraalt ook de esoterische beelden die Adorno in het derde en laatste deel van zijn miniatuur gebruikt, met rechtstreekse verwijzing naar *The Gold Rush*:

Wie daar komt aanlopen [Der gehend Kommende] is Chaplin, die als een trage meteor de wereld schampt, ook als hij stil lijkt te staan, en het imaginaire landschap dat hij met zich meebrengt is daarvan de aura, die hier, in de oorverdovende stilte van het dorp, samenpakt tot een transparante vrede, terwijl hij met stok en hoed, die hem goed staan, verder wandelt. De onzichtbare sliert straatjongens is de staart van de komeet, die de aarde bijna zonder dat ze het beseft in tweeën snijdt. Als men denkt aan de scène in *The Gold Rush* waarin Chaplin als een spookachtige foto in de levende film in het goudzoekersdorp komt aanlopen en kruipend in de hut verdwijnt, lijkt het wel alsof deze figuur, plotseling door Kierkegaard herkend, als stoffering het stedelijke landschap van 1840 bevolkte en de ster zich nu eindelijk losmaakt van deze achtergrond.¹⁷

Daarbij heeft Adorno vermoedelijk de scène voor ogen gestaan waarin Charlie in de sneeuwstorm voor het eerst de hut van Big Jim binnengaat en visueel haast door de witte werveling van de sneeuw lijkt te worden verzwolgen. Maar misschien dacht hij ook aan een latere scène, waarin Charlie eenzaam door de sneeuw de danssalon van het dorpje inwandelt.

De passage waarmee Adorno zijn extatische kosmologie van het komische afsluit, tegelijk ook de meest cryptische, moet in overeenstemming met de 'kruipende' traagheid van Chaplins slow motion woord voor woord worden gelezen. Met het 'kruipen' – dat Adorno hier uit Kracauers omschrijving van Chaplin als 'kruipende worm' overneemt – verschijnt er opnieuw een dierlijke metamorfose van het al gaande komende op het toneel: Chaplins loopje wordt niet alleen door een zijwaartse of een achterwaartse, maar ook door een horizontale gang gekenmerkt, een zich wormachtig voortbewegen zonder ledematen, een keverachtig kruipen of buikschuiven – of het kruipen van kinderen, voordat ze hebben geleerd rechtop te lopen en hun handen zich nog niet van de voeten hebben geëmancipeerd. De materialistische acrobatiek van de lichaamsverdraaiingen, die reeds het op-zijn-kop-staan en de uiteendrijving van de voeten kende, wordt met het vervallen tot de buikligging nog eens verrijkt. Als Chaplins al gaande komen ook een kruipen is, zoals Adorno met Kracauer aanneemt, dan is aan de verticaliteit van het gaan ook een denkbeeldige horizontaliteit immanent – en is wat op vier poten gaat immanent aan wat op twee benen loopt. De kruipende is inniger verbonden met zijn voeten en buik dan de lopende met zijn opgerichte kin en zijn idealistische oog. Wat in het zich oprichten ook verloren gaat, is het voor de buikligging van het dier zo kenmerkende, expressieve materiaal van de reukzin, zoals Horkheimer en Adorno in de *Dialectiek van de Verlichting* (1944) stellen, de meest mimetische van alle zintuigen:

In de polyvalente neigingen van de reuklust leeft het oude heimwee naar het allerlaagste voort, naar de onmiddellijke eenwording met de omringende natuur, met aarde en slijk. Van alle zintuigen is het de daad van het ruiken – dat wordt aangelokt zonder zich in het andere te objectiveren – die het meest zinnelijk getuigt van de drang om zich in dat wat anders is te verliezen en eraan gelijk te worden. Daarom is de geur, als waarneming én als wat erin waargenomen wordt – en die twee worden in het ruiken één – meer uitdrukking dan andere zintuiglijke waarnemingen.¹⁸



Geen kruipen zonder ruiken: wat voor Kracauer het materialisme van onder is, heet bij Horkheimer en Adorno 'verlangen naar het ondergelegene', naar datgene wat iemand voor de voeten valt – naar de olfactorische osmose met de aarde. Dat die aarde een uiterst brokkelige samenstelling heeft en geen vaste grond biedt, werd in Chaplins dans op de afgrond aan het begin van *The Gold Rush* al getoond. Niets staat verder af van Adorno's uitspraak over de vereniging met de aarde dan de rustiek-reactionaire voorstelling van een identiteitsvestigende 'erfverbintenis', waaraan de nazileuze *Blut und Boden* bestialer dan ooit uitdrukking gaf. De aarde van Adorno en Chaplin is bloedarm en bodemloos, met andere woorden: de aarde vestigt geen vaderland (*Heimat*) meer. Charlie is als *tramp* het ultieme filmicoon van de eeuwig thuisloze voetreiziger die een aarde zonder geboortegrond bewandelt, maar niet bewoont.

Dat aarde en vaderland van elkaar verwijderd, zelfs vervreemd zijn geraakt, is ook de kwintessens van Adorno's al even raadselachtige essay 'Schubert' (1928). Daarin schrijft hij over Schuberts vermeende folklorisme het volgende: 'De taal van deze Schubert is dialect, maar het is een dialect zonder aarde. Het heeft de concreetheid van een thuisland, maar het is in plaats van een thuisland alleen een herinnering daaraan. Nergens is Schubert verder van de aarde verwijderd dan wanneer hij haar citeert.'¹⁹ Herinnerde geboortegrond, geciteerde aarde: het gaat hier om schijn, niet om substantie, om verschijning en niet om wezen. Het 'dialect zonder aarde' werpt ook een ander licht op Kierkegaards schijnbare idealisering van de landelijke dorpsidylle: het weersprekt Kierkegaards kleinburgerlijke Biedermeier-nostalgie die op het grootste-delijke toneel van een Berlijns theater lijkt te verlangen naar een overzichtelijke thuisstreek. Maar zoals al uit het citaat bleek, breekt Kierkegaard zelf met het restauratieve idee van een *Heimat* door Beckmanns aarde met thuisloze straatjongens te bevolken. Kierkegaards Biedermeier is – om

de titel van een beroemd pianostuk van Schubert te citeren – een 'Wanderfantasie', een eindeloze en rusteloze reis zonder echt doel of vaste grond onder de voeten, over een doorploegde aarde, 'de fysieke verschijning van de dood', doorploegd en doordrenkt met dood en vergankelijkheid, meer afgrond dan grond.²⁰ Misschien is de Adorno's Chaplin voorwaarts herhalende Beckmann die we vinden bij Kierkegaard zelf door Schuberts *Wanderer* voorwaarts herhaald: 'Waar de dood getoond wordt, ontsluit zij zich: in de aanblik van de intiemste nabijheid echter heft de natuur zichzelf op. Daarom leidt geen enkele weg van Schubert naar de genre- of provinciale vaderlandskunst, maar enkel naar de diepste depravatie (ontaarding) en naar een muziek van de veranderde mens, bevrijd van een realiteit die nog nauwelijks wordt aangesproken.'²¹

In Adorno's materialisme van de aarde wordt alle natuur getekend door de dood, zoals de dood ook 'ingeschreven is in de natuurlijke samenhang'.²² In haar commentaar op het Schubert-essay verwoordt Gabriele Geml het treffend: 'Aarde is het amorf, het stof tot wat wij ooit zullen worden.'²³ In die zin doet Kierkegaards 'platelandswegenstof', waar de voeten van Beckmann/Chaplin al gaande komend overheen kruipen, ook altijd het doodsstof van de creatuurlijke materie opwaaien. Wat Adorno 'depravatie' noemt, betekent ook: geen kruipen zonder (weg)kwijnen. Vandaar dat Adorno zich elders onmiskenbaar solidair verklaart met dode honden: 'Tot het materialisme dus behoren in de kern de ervaring van het lijk, van de ontbinding, van datgene wat op het dierlijke lijkt. Ik denk daarbij zelf aan een ervaring uit mijn kindertijd. Ik zag de vrachtwagen van een vilder voorbijrijden met daarop een aantal dode honden en vroeg me plotseling af: Wat is dat daar? Wat weten wij eigenlijk? Zijn wij dat zelf ook?'²⁴ Ook Chaplin herkent zichzelf in de huiverende hond die in de ijskoude hut aan zijn voeten ligt – en beschermt deze als een trouwe metgezel.

Alles is aards, daarvan getuigt de kruipgang van het gekwelde schepsel. Maar in Adorno's wonderlijke tekst ontspruit uit het materialistisch kruipen ook een volledig onaardse beweging die niet van de voeten naar het hoofd leidt, maar rechtstreeks naar de sterrenhemel. Om de laatste passage nogmaals aan te halen: Chaplin lijkt op een 'trage meteor' die niet op de wereld neerstort, maar deze alleen 'schampt', en die de 'aura' van een 'imaginair landschap' en van een 'transparante vrede' heeft. Op het kosmische beeld van de meteor met aura wordt vervolgens nogmaals gevarieerd met dat van een komeet met een onzichtbare staart die de aarde bijna 'in tweeën snijdt', maar zonder dat ze het merkt, alsof ook de komeet en de staart geen fysieke substantie, geen lichamelijke hebben. Ten slotte wordt ook het kruipen als een mediale epifanie, een 'spookachtige foto', verheven boven zijn materiële zwaartekracht, zoals ook Chaplin zich als een 'ster', als een lichaamsloze verschijning losmaakt van de achtergrond. Adorno haalt hier een overvloed aan immateriële fenomenen aan om de door Kierkegaard geprofeteerde Chaplin te stileren als een etherische verschijning. Kruipen is ook zweven.

Noten

- 1 Noot van de vertaler: het woord 'klapstok' wordt in het Nederlands al gebruikt voor een type Gispes-kapstok die op een bepaalde manier kan worden ingeklapt. Het woord 'klapperstok', een in vieren gekleefde, houten stok (met vier 'klapperende' delen bovenaan) die wordt gebruikt bij het trainen van politiehonden, benadert het mechanisme van de Venetiaanse *batacchio* beter. Het Duitse woord *Schlagstock*, dat de elementen *slap* (*Schlag*) en *stick* (*Stock*) behoudt, heeft echter de bijkomstigheid, 'wapenstok' te betekenen en ook bij de Duitse politie in gebruik te zijn.
- 2 Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflecties uit het beschadigde leven*, Nijmegen, Vantilt, 2013, p. 259, vertaling Hans Driessen.
- 3 Theodor W. Adorno, *Philosophische Terminologie. Band 2*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, p. 134.
- 4 Theodor W. Adorno, 'Tweemaal Chaplin', in: *Zonder richtlijn. Parva aethetica*, Octavo, Amsterdam, 2012, vertaling Mark Wildschut, p. 82.
- 5 Soren Kierkegaard, *De herhaling. Een proeve van experimenterende psychologie door Constantinus Constantius*, Damon, Eindhoven, 2008, vertaling Annelies van Hees, p. 9.
- 6 Idem, p. 42.
- 7 Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1964, p. 400.
- 8 Theodor W. Adorno, op. cit. (noot 2), p. 257.
- 9 Geciteerd in: Susan Sontag, *Over fotografie*, A.W. Bruna & Zoon, Utrecht/Antwerpen, 1979, vertaling Henny Scheepmaker, pp. 159-160.
- 10 Soren Kierkegaard, op. cit. (noot 6), p. 39.
- 11 Idem.
- 12 Geciteerd in: Theodor W. Adorno, op. cit. (noot 4), p. 83.
- 13 Geciteerd in: Theodor W. Adorno, *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1962, p. 28.
- 14 Alfred Schmidt, 'Begriff des Materialismus bei Adorno', in: Ludwig von Friedeburg en Jürgen Habermas (red.), *Adorno-Konferenz 1983*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1983, p. 24.
- 15 Siegfried Kracauer, 'The Gold Rush', in: idem, *Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, p. 167.
- 16 Idem, pp. 165-166.
- 17 Theodor W. Adorno, op. cit. (noot 4), p. 83.
- 18 Max Horkheimer en Theodor W. Adorno, *Dialectiek van de Verlichting. Filosofische fragmenten*, Amsterdam, Boom, 2007, p. 199, vertaling Michel van Nieuwstadt.
- 19 Theodor W. Adorno, 'Schubert', in: idem, *Moments musicaux*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1964, p. 35.
- 20 Idem, p. 33.
- 21 Idem, pp. 35-36.
- 22 Idem, p. 33.
- 23 Gabriele Geml, *Adornos Kritische Theorie der Zeit*, Stuttgart, J.B. Metzler, 2020, p. 329.
- 24 Theodor W. Adorno, op. cit. (noot 3), p. 181.

Vertaling uit het Duits: Krijn Mengelers

Afbeeldingen: Charlie Chaplin, *The Gold Rush*, 1925

Deze tekst is een bewerking van het eerste hoofdstuk uit *Gehend kommen. Adornos Slapstick: Charlie Chaplin & The Marx Brothers*, Berlijn, Vorwerk 8 Verlag, 2022, pp. 21-42.

De make-over van het KMSKA

FIEKE KONIJN

Elf jaar lang was het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen gesloten voor renovatie. De feestvreugde was dan ook groot toen het eind september 2022 weer opende.

Dergelijke lang slepende vernieuwings-trajecten zijn in de museumwereld geen zeldzaamheid, zeker wanneer een historisch gebouw tegelijk gerestaureerd, gemoderniseerd en uitgebreid moet worden. De prijsvraag voor de vernieuwing werd zelfs al in 2003 uitgeschreven. Evenals andere renoverende musea kreeg het KMSKA te maken met tegenvallers: oplappende kosten, onvoorziene constructieproblemen, meer asbest dan verwacht, directeurswissels én publieke frustratie over een steeds weer uitgestelde openingsdatum.

Daar staat tegenover dat zo'n lang intermezzo ook ruimte geeft voor zelfreflectie en allerlei werkzaamheden waar een museumstaf doorgaans te weinig tijd voor heeft. Het KMSKA heeft de tijd gebruikt om uitgebreid collectieonderzoek te doen, restauraties uit te voeren en een hernieuwde opstelling van de collectie te doordenken. Er is een moderniseringslag gemaakt met een website waarop de volledige collectie doorzoekbaar is. Van ieder werk is daarin de verwervingsgeschiedenis opgenomen en er is onderzoek gedaan naar sporen van het koloniale verleden, waarover een toekomstige tentoonstelling wordt beloofd. Met de opening verscheen ook een kloekke publicatie over de geschiedenis van het uit 1890 stammende museum. Om ondertussen zichtbaar te blijven, zijn werken uit de collectie op andere locaties in Antwerpen te zien geweest (zoals in de kathedraal en in het MAS) en zijn ze de wereld over gereisd, wat zich kan uitbetalen in goodwill voor bruiklenen.

Twee musea onder één dak

Architect Dikkie Scipio van KAAAN Architecten in Rotterdam won de prijsvraag met een verrassende oplossing voor de verlangde extra expositieruimte. Door een bouwdeel van vier verdiepingen als een doos in de voormalige binnenhoven te schuiven, kon een tweede verticaal museum ontstaan dat interieur noch exterieur van het negentiende-eeuwse gebouw zou verstoren. De nieuwe toevoeging, door Scipio woordspelig 'inbreiding' genoemd, openbaart zich pas als je het KMSKA binnenkomt. In feite zijn twee afzonderlijke musea gecreëerd die als gescheiden werelden opereren; het ene in de vormtaal van de negentiende eeuw, het andere in de vorm van een *white cube* met zelfs witte, hinderlijk spiegelende gietvloeren.

De negentiende-eeuwse expositiezalen zijn tijdens de renovatie van latere toevoegingen ontdaan en zoveel mogelijk teruggebracht in de originele staat. De wanden worden als vanouds geleed met een lambrisering en zijn gesaust in het vroegere donkere kleurenpalet. Samen met architectonische details als de gereconstrueerde deuromlijstingen versterkt dat de oorspronkelijke ruimtebeleving. Terug in de tijd voeren eveneens de gerestaureerde donkerrode pluche zitmeubels. Verheugend is dat een belangrijke kwaliteit van het ontwerp van de eerste architecten, Jean-Jacques Winders en Frans Van Dijk, namelijk de toetreding van daglicht, behouden is gebleven. Er zijn al veel te veel musea die het uitsluitend met kunstlicht moeten doen. Bij het oude gebouw gebeurt dat op straatniveau via vensters die daarnaast voor een connectie met de omliggende stad zorgen, op de eerste verdieping via daklichten. De benedenverdieping van het nieuwe bouwdeel ontvangt daglicht langs lichtkokers, op de bovenverdieping straalt het uit een raster-vormige overkapping van kleine schaaldaken. Scipio's 'inbreiding' is ontegenzeggelijk een ingenieuze oplossing, maar wel een met verstrekkende gevolgen, niet alleen voor de routing door het museum, maar ook voor de presentatie, in het bijzonder van de moderne kunst uit de collectie.

Het uitgangspunt van de architect om naast het negentiende-eeuwse museum



Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, De Keyserzaal, foto Karin Borghouts, 2022



Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, foto Karin Borghouts, 2022

een even krachtige contemporaine tegenhanger te plaatsen, impliceert dat de bezoeker een scherp contrast tussen vroeger en nu ervaart en bij zijn rondgang steeds voor keuzemomenten komt te staan. Eigentijdse faciliteiten en de moderne kunst hebben plaats gekregen in de 'inbreiding'. Voorlopig – een tijdelijke ingreep – voert een deurtje op de begane grond (en niet de monumentale trap) van de façade naar het onthaal met garderobe, kluisjes en toiletten. De hagelwitte uitvoering blijkt meteen al niet praktisch, want er loopt veel vuil in vanaf de straat. Vanuit deze onderbouw leidt een witte smalle spiltrap omhoog naar de oorspronkelijke entreehal op de piano nobile, met als moderne toevoegingen aan weerszijden het restaurant en de museumwinkel.

Hier aangekomen zijn er meerdere mogelijkheden. Recht vooruit de De Keyserzaal overstekend verlokt het drie bij vijf meter grote schilderij *De laatste dag* van Pierre Alechinsky uit 1964 je om naar de vleugels voor moderne kunst te gaan op niveau 1 van het nieuw ingestoken bouwdeel. De andere optie is om in de De Keyserzaal (vernoemd naar de schilderijen met de verheerlijking van de Vlaamse schilderkunst van Nicaise De Keyser uit 1862) omhoog te stijgen – naar een 'tweede piano nobile' op niveau 2. Dit is de entree naar het negentiende-eeuwse museum met daarin de oude meesters, bestaande uit een klassieke enfilade van zalen rondom een middenas met

twee grote pronkzalen. Dit parcours is op geen enkele wijze verbonden met het museum voor moderne kunst in de nieuwbouw, dat zijn eigen circulatie heeft via trappen en liften – naar niveau 3 met een prentenkabinet en naar niveau 4 met het vervolg van de moderne kunst. Met behulp van het zeer duidelijk vormgegeven foldertje met de museumplattegrond is er wel uit te komen, maar bezoekers zullen het geheel bij een eerste keer als labyrintisch ervaren. Mogelijk ontsnapt zo aan de aandacht dat er zich op het niveau van de piano nobile in het oude gebouw nóg een circuit van zalen bevindt dat met behoud van de indeling is gerenoveerd voor tijdelijke tentoonstellingen.

Met haar strikte scheiding tussen ruimtes voor oude en moderne kunst wist Scipio een zwaar stempel op het KMSKA te drukken, wat des te opmerkelijker is omdat het museum om diverse redenen juist van een chronologische presentatie heeft afgezien en verbindingen tussen oude en moderne kunst wil tonen. Het roept de vraag op hoe het proces van besluitvorming tijdens die lange bouwperiode is verlopen. Heeft de opdrachtgever, met name het museum, wel tegenspel geboden tegen de uitgesproken opvattingen van de architect? Geconfronteerd met de vuilstrepen op de witte vloeren direct na de opening antwoorde het architectenbureau aan *Gazet van Antwerpen* (27 september 2022): 'Het klassieke gedeelte van het museum, waar

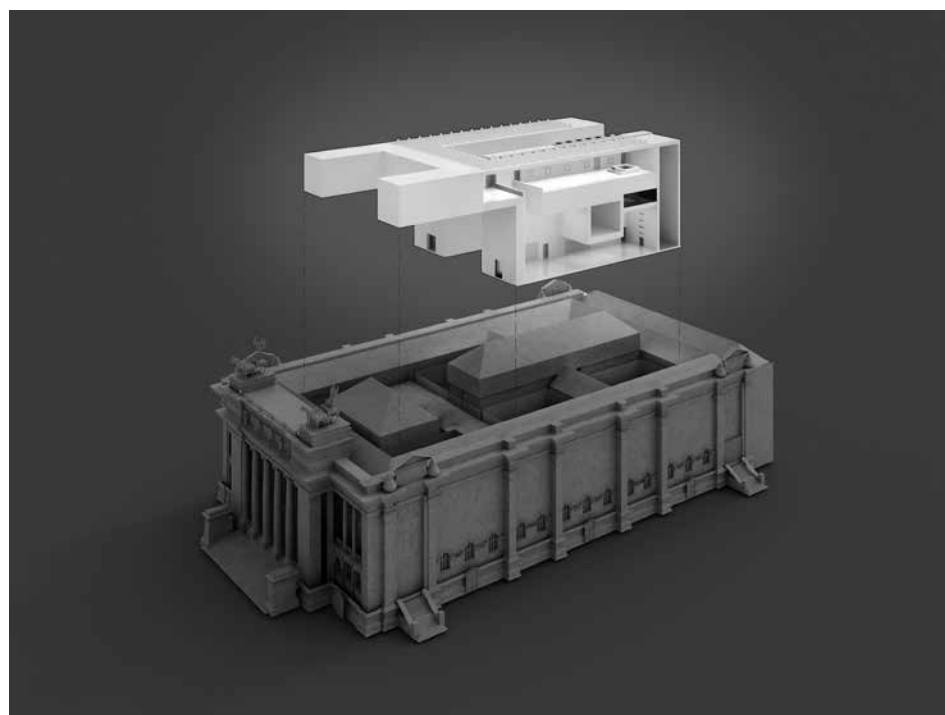
de oude kunst hangt, voelt met zijn matte kleuren en natuurlijke materialen heel aards. Het nieuwe gedeelte met zijn moderne kunst is bewust ontdaan van alle kleur. Het wit van de muren, vloer en plafond voelt 'zen' aan, alsof de ruimtes los van de werkelijkheid staan. De reflectie van de witte hoogglans vloeren versterkt dat gevoel.'

Een dergelijke verregaande dematerialisering maakt niet alleen de ruimtes los van de werkelijkheid, maar ook de kunst en het beschouwen ervan. Niet voor niets heet de spectaculaire hoge witte steektrap die Scipio ontwierp om van niveau 1 naar niveau 4 te komen *Stairway to Heaven*. Naast het verblindende wit maken de afmetingen en de hoogte van de zalen in de moderne uitbreiding (de 'inbreiding' dus) dat de kunstwerken dreigen te zweven in de ruimte. Alleen in de linkervleugel op het eerste niveau – de afdeling gewijd aan James Ensor – is een onderverdeling gemaakt in twee middelgrote en vier kleinere zaaltjes. De overige ruimtes zijn in één oogopslag te overzien en lijken eerder geschikt voor installaties dan voor de bescheiden maten van de werken die er een plek moesten krijgen en die om een zekere intimiteit vragen.

Transhistorische presentatie

Het KMSKA verschilt qua collectieprofiel van encyclopedische musea als het British Museum of nationale musea als het Rijksmuseum. Het is bovenal een stadsmuseum met in de collectie een aantal belangrijke kernen die deels zelfs afkomstig zijn van het middeleeuwse Sint-Lucasgilde en de zeventiende-eeuwse Antwerpse academie. Als instituut dankt het KMSKA zijn bestaan aan de Franse tijd en de opleving van het Vlaamse zelfbewustzijn na de afscheiding van Nederland in 1830. In 1810 werd bij decreet van Napoleon een museum opgericht dat verbonden werd met de stedelijke academie. Intussen was bij de Franse bezetting in 1794 een groot aantal kunstschatten verdwenen, onder meer uit kerkelijk bezit geroofd voor het geplande megalomane Musée Napoleon in het Louvre. Na de verloren slag bij Waterloo werden ze in 1815 gerecupereerd en deels toegewezen aan het academiemuseum dat in 1816 zijn deuren opende voor publiek.

Het zwaartepunt van de destijds nog bescheiden verzameling lag bij Rubens en renaissancekunst uit de zestiende en zeventiende eeuw. Van groot belang voor de verruiming van de canon was vervolgens de verzameling van ridder Florent van Erborn (1784-1840) die in 1841 aan het museum werd nagelaten. Van Erborn was tijdens



KAAAN Architecten, ontwerp 'inbreiding' Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 2003

het Hollandse bewind onder koning Willem I burgemeester van Antwerpen en geldt als een pionier voor de herwaardering van de laatmiddeleeuwse kunst van de vijftiende en zestiende eeuw. Aan deze omvangrijke schenking, die van een verbluffend gevoel voor kwaliteit getuigt, dankt het KMSKA zijn huidige topstukken, van onder anderen Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Jean Fouquet, Simone Martini, Hans Memling en Antonello da Messina.

Vanaf 1850 werden ook werken van levende meesters aangekocht, zodat de negentiende-eeuwse salonkunst goed vertegenwoordigd is. Al lag de nadruk op de Vlamingen en kunstenaars uit de Antwerpse school – trots uitgedragen met de bouw van het nieuwe museum in 1890 en de iconografie van zijn De Keyserzaal – toch werd voor de periode tot aan 1900 in bescheiden mate verzameld uit internationale schilderscholen, waaronder overwegend de Hollandse.

Wat betreft de twintigste-eeuwse moderne kunst heeft het accent in Antwerpen veeleer exclusief op de Vlaamse kunst gelegen, in tegenstelling tot de musea in Gent of Brussel, die daarnaast een internationale context bieden. Conservator Walther Vanbeselaere, van 1948 tot 1973 aan het museum verbonden, leefde met name zijn voorliefde voor Vlaamse expressionisten uit. Verder leunde het museum met aankopen en schenkingen sterk op de inbreng van particuliere verzamelaars en museumvrienden, wat tot een omvangrijke representatie van de oeuvres van James Ensor en Rik Wouters in de collectie heeft geleid.

Vooraf van de jaren zestig kwam echter ook de Vlaamse overheid tot het inzicht dat er nood was aan een instelling die de moderne kunst meer op de voet en ook grensoverschrijdend zou volgen. Dat leidde in Antwerpen tot de oprichting van het ICC (Internationaal Cultureel Centrum) in 1970 en het M KHA (als het museum voor hedendaagse internationale kunst) in 1982.

Maar wat is nu de positie van het KMSKA in het Belgische museumlandschap en het toekomstige verzamel- en presentatiebeleid? Wordt vastgehouden aan de erfenis van Antwerps en Vlaams zelfbewustzijn, mogelijk onder invloed van het stadsbestuur en politieke partijen? Of verbreedt het museum zijn visie naar contemporaine internationale kunst, ook om recht te doen aan de diversiteit van de Antwerpse bevolking? De huidige presentatie lijkt daartoe een aanzet te geven.

Tot de sluiting in 2011 volgde de bezoeker op de bovenverdieping een chronologisch tracé van de late middeleeuwen tot en met de negentiende eeuw. De benedenverdieping liet de ontwikkeling zien van de Belgische kunst van de twintigste eeuw, met Amedeo Modigliani, Lovis Corinth, Kees van Dongen, Karel Appel en Ossip Zadkine als enkele internationale accenten daartussen. De ambitie om echt een overzicht te geven bleek niet haalbaar wegens de leemtes in de collectie. Bovendien kwam een conventionele periodisering naar stromingen in de museumwereld steeds meer onder vuur te liggen. Hierbij aanknappend viel al meteen in 2012 het besluit om de chronologie te vervangen door een gecombineerde thematische en transhistorische ordening.

Terwijl er in de loop van de twintigste eeuw wel degelijk andere presentatiemodellen dan de evolutionaire chronologische zijn beproefd, bleef het toch vaak bij losse of tijdelijke initiatieven. Vanaf de jaren tachtig zijn alternatieven voor een dergelijk narratief echter een hoofdrol gaan spelen in het conceptuele discours en in de praktijk toegepast zowel in collectiepresentaties – onlangs bijvoorbeeld in het MoMA in New York – als in tijdelijke tentoonstellingen. Rond 2000 is met name de term ‘transhistorisch’ in zwang gekomen om aan te duiden dat een kunstwerk de potentie heeft om temporele en ruimtelijke kaders te overstijgen.

Kunstbeschouwing – zo redeneert men bij transhistorische presentaties – speelt zich in principe af in het heden van het subject, zodat ieder object altijd een actualiteitswaarde heeft naast zijn tijdgebonden of culturele betekenis. Deze opvatting wil verwantschappen aantonen, een gedeelde artistieke attitude of transculturele verbanden. Steeds wordt de shocktherapie van het onverwachte ingezet om los te komen van ingesleten kijkgewoonten en een nieuwe inhoud te genereren los van de canon. Het associatieve karakter van transhistorische ‘dialogen’ vraagt om een open houding om ze te ‘verstaan’. Het intuïtieve proces

waarlangs ze tot stand komen kan echter lastig te volgen zijn, en ertoe leiden dat de bezoeker zich overgeleverd voelt aan de subjectiviteit van de samensteller.

Moderne meesters

Dit speelt in het KMSKA het meest bij de ‘moderne meesters’. Het betoog in de afdeling gewijd aan Ensor is goed te volgen. In plaats van chronologisch is zijn oeuvre gegroepeerd naar terugkerende motieven als de haven, de zee, het stillevens of de binnenhuiselijke wereld van de vrouw. Bij de combinaties met andere kunstenaars gaat het hier steeds om tijdgenoten met een verwante thematiek of hand van schilderen. Het levert bijvoorbeeld een boeiende vergelijking op tussen *Adam en Eva uit het paradijs verjaagd* (1887) en *De nieuwe generatie* (1892) van de met Ensor bevriende Jan Toorop, een langdurig bruikleen uit Museum Boijmans Van Beuningen. De historische context wordt in de vier kleine tussenzaaltjes verder uitgediept met documentair materiaal over Ensors artistieke en commerciële contacten.

Voor de overige afdelingen van de moderne kunst op niveau 1 en 4 zijn de thema’s ‘licht’, ‘kleur’ en ‘vorm’ gekozen. Dit sluit aan bij een tot ver in de jaren zeventig vigerende formalistische kunstopvatting, waarin inhoud en betekenis ondergeschikt zijn aan visuele kwaliteiten als kleur, vorm of compositie. Het narratief van een steeds verder loslaten van de zichtbare wereld is regelmatig ingezet om de acceptatie van abstracte kunst te bevorderen, iets wat bij de rondleidingen in het KMSKA nog steeds lijkt mee te spelen. Behalve dat het maar één bepaalde visie is, en dan nog een gedateerde, blijkt bij het bekijken van de opstelling ook hoe inwisselbaar de indeling in een van de drie thema’s in de praktijk kan zijn.

Bij het thema ‘licht’ pakken de contrasten en overeenkomsten wisselend uit. Jef Verheyens *Morgen* (1965), *Variatie* (z.d.) en *Zwarte ruimte* (1959) vormen samen met *Lichtwerk* (1961) van Paul Van Hoeydonck een mooie introductie op de zaal. De hooggehangen anonieme *Calvarie* uit de veertiende eeuw, het spijkerwerk *Donker veld* (1979) van Günther Uecker en het landschap *De hemel weent over de puinen* van Jacob Smits botsen onderling stevig, maar bij nadere beschouwing delen zij evenwel een zekere transcendentale sfeer. Hoe verschillend de lading van een nachtelijke scène met een lichtbron kan zijn, moet blijken uit de spirituele *Aanbidding door de herders* (c. 1616-1617) van Jacob Jordaens naast de onheilspellende scène op *Het leven* (1924) van Frits Van den Berghe.

De witte Zero-collage van Walter Leblanc (1958) lijkt er echter puur voor het contrast boven te hangen. Wel erg ver uit elkaar liggen de natuurlijke lichtinval op *Man in stoel* (1876) van Henri De Braekeleer en het surreële maantje op *Zestien september* (1956) van René Magritte. Zo kun je natuurlijk nog wel een tijdje doorgaan. Het is al met al het meest verhelderend wanneer er een duidelijke relatie bestaat tussen lichtbehandeling en voorstelling, zoals bij de groepjes landschappen en stadsgezichten.

Als opmaat tot het thema ‘kleur’ begint de vierde verdieping met een uitgebreide presentatie van sculpturen en schilderijen van Rik Wouters, gemengd met een enkel werk van Ensor en van de futurist Jules Schmalzigaug om de verwantschap in hun kleurgebruik te tonen. De langgerekte zalen links en rechts daarvan zijn gewijd aan respectievelijk kleur en vorm. Bij de zaal ‘Kleur’ zijn de combinaties soms lastig te volgen en lijken zij neer te komen op een schikking naar rode, blauwe, grijze en bruine tinten, of vleeskleurige voor naakten, onafhankelijk of het om figuratie of abstractie gaat. Zo komt het portret *Monseigneur Gerasimos Messara* (1928) van Van Dongen naast het abstracte *Groen/Zwart* (1970) van Amedée Cortier te hangen en rijmt de grijze haardos van Georg Brandes (1928) op zijn portret door Lovis Corinth met de grijze verfstreken op het abstracte *Dode rede* (1958) van Englebert Van Anderlecht. Er zijn veel interessante en mooie coloristen in deze zaal verenigd, maar het blijft een vrij willekeurig samenraapsel.

De opstelling bij het thema ‘vorm’ leunt sterk op het modernistische vertoog van een steeds verder vereenvoudigen van de werkelijkheid naar abstraherende of geometrische vormen. De roterende cirkelvorm (1966) van Julio Le Parc nodigt bijvoor-



Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Stairway to Heaven, foto Karin Borghouts, 2022



Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. foto Karin Borghouts, 2022



Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. foto Karin Borghouts, 2022



Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Rubenszaal, foto Karin Borghouts, 2022

beeld uit tot een vergelijking met de ronde dameshoofdjes op *De likeurdrinksters* (1922) van Gustave Van de Woestyne. De vlakverdeling op de uitgepuurde compositie van Georges Vantongerloo (bruikleen Mu.ZEE) lijkt te zinspelen op de houding van *Zittend naakt* (1917) van Amedeo Modigliani. Op de tegenoverliggende wand hangen beneden de grote *Compositie* (1921) van Jozef Peeters, het intieme *Stillevens* (1917) van Marthe Donas en een klein schilderijtje met de Heilige Romuald (1435) van Fra Angelico. Niet alleen het kleurenpalet van de drie komt overeen, ook vestigt het kubistische stillevens de aandacht op de wonderlijke geometrische rotsen van Fra Angelico, daarmee herinnerend aan de uitspraak van Maurice Denis dat iedere voorstelling in essentie te herleiden is tot een plat vlak bedekt met kleuren in een bepaalde orde. Het is een manier van kijken die afstamt van het academieverwijf.

Bij een haastige rondgang zal de bezoeker veel ontgaan – de maat van de zalen helpt niet mee. Maar wie de nodige tijd neemt kan het, gestuurd door de ritmische groepering van de kunstwerken, zeker ervaren als een

hernieuwde kennismaking met de collectie. Dat neemt niet weg dat het verlangen opkomt om ook eens een opstelling te zien rond een *inhoudelijke*, bijvoorbeeld sociale of politieke thematiek. Daarvoor ontbreekt het bepaald niet aan aanknopingspunten.

Oude meesters

In het museum voor oude meesters waren de twee erezalen in de centrale as oorspronkelijk gewijd aan Rubens en Van Dyck. Met de omslag naar de thematische ordening is alleen de Rubens-zaal gebleven en belicht de andere zaal de iconografie van de contrareformatie. In het verlengde van de as volgen twee zalen met de onderwerpen ‘Macht’ en ‘Onmacht’. Van daaruit zijn twee zalencircuits te volgen, het ene met religieuze thema’s, het andere met wereldlijke onderwerpen als ‘landschap’, ‘portret’ of ‘vermaak’. Beide komen uit op een verbindende vleugel met de negentiende eeuw.

Per zaal zijn met kleinere of grotere tijdsprongen ensembles samengesteld die elkaar qua betekenis versterken. Behalve in de negentiende eeuw is steeds modern werk toegevoegd, waaronder een aantal langdurige bruiklenen van Museum Boijmans. Het transhistorische combineren is in het oude museum veel gemakkelijker te volgen dan bij de moderne meesters aangezien figuratie er steeds de sleutel toe vormt. Een paar voorbeelden: in de zaal ‘Verlossing’ staat de kruisdood centraal met drie topstukken, te weten het drieluik met de Bewening van Rubens en Van Dyck (1618), het drieluik *De zeven sacramenten* (1440-1445) van Rogier van der Weyden en de *Calvarie* (1475) van Antonello da Messina. De blikvanger is hier de aan een hoge paal gehangen *Schmerzmann I* (2006, bruikleen) van Berlinde De Bruyckere. Het werkt iets te makkelijk als een letterlijke uitvergrotting van de contorsies van Antonello’s gehangenen. Elders in deze zaal vullen de kleine ingetogen *Man van smarten* (2001) van Bill Viola (bruikleen Boijmans) en die van Ensor de devotiestukken veel subtieler aan.

Mooi gevonden in de zaal ‘Macht’ is hoe de autoriteit die de marmeren bustes van landvoogden van de Spaanse Nederlanden uitstralen op losse schroeven komt te staan met het rebelse *Koningen van Egypte II* (1982, bruikleen Boijmans) van Jean-Michel Basquiat en met *Pierre de Wissant* (1884-1886), een van de ‘burgers van Calais’, van Auguste Rodin. Hier en daar permittent het museum zich ook een grapje: zo duikt *De mandril* (1926, bruikleen Boijmans) van Oskar Kokoschka brutaal op tussen de portretten van Frans Hals en Rembrandt.

De Madonna-zaal die in de publiciteit van het museum wordt gepromoot met Jean Fouquets *Madonna* (ca. 1450) als de Antwerpse *Mona Lisa* pakt minder gelukkig uit. Het ligt niet aan de confrontatie van de drie totaal verschillende Madonna’s van Fouquet, Rubens en Van Eyck met twee schilderijtjes van Luc Tuymans (door hemzelf uitgekozen) en een van Marlene Dumas (beide 1992, bruiklenen Zeno X), die is spannend genoeg. Maar in deze opstelling, met drie zeer kleine schilderijtjes als postzegeltjes op de wanden, wordt het pretentius. Dan wint het intieme zaaltje ‘Gebet’ ruimschoots met *Heilige Barbara* (1437) van Van Eyck, het *Orsini polyptiek* (1320-1330) van Simone Martini en andere werken voor privédevotie, wat verrassend goed combineert met de ijle geabstraheerde dansfiguren in Fausto Melotti’s *De dans* (1972).

De rondgang in het oude gebouw besluit met drie schitterend ingerichte zalen voor de kunst van de negentiende eeuw. Ze vormen bijna een museum op zich met hun evocatie van een historische salonopstelling waarin alle destijds favoriete onderwerpen losjes naar thema geordend de revue passeren. Alles bij elkaar werkt deze diversiteit aan presentatiemodellen verfrissend en komen de sterke kanten van de collectie duidelijker naar voren dan voorheen. Dat de inrichting niet spijkervast is gedacht, blijkt al uit de ingevoegde bruiklenen. Er is ruimte voor verandering en experiment. Enkele zalen in het circuit zijn opengelaten voor interventies in opdracht en er is een *artist in residence*-programma om aansluiting te vinden bij de kunst van vandaag. Er zijn punten genoeg waarover gediscussieerd kan worden. Een opening is tenslotte niet meer dan het begin van een nieuwe periode waarin een museum zich verder kan ontwikkelen.

CON- TEM- PO- RARY ART DEN HAAG

NEST

De Constant Rebecqueplein 20b
+31 (0)70/365.31.86
do–vr 13:00–20:00
za–zo 13:00–18:00
www.nestruimte.nl

70%

Titia Frieling en Gijs Frieling
Tentoonstelling bij No Limits! Art Castle in
SEXYLAND World in Amsterdam.
t/m 21/05

Double Plus Good

Philippe Parreno en Rirkrit Tiravanija,
Lucy McKenzie en Lucile Desamory,
John Baldessari en Matt Mullican, Louise
Bourgeois en Tracey Emin, Sara Blokland en
Jaya Pelupessy, Rodrigo Hernández en Rita
Ponce de Léon, Aukje Dekker.
Gecureerd door Heske ten Cate en Laurie
Cluitmans, in samenwerking met Aveline
de Bruin, Collectie de Bruin-Heijn en het
Portugese Quetzal Art Centre.
02/06–23/07
Opening: 02/06, 20:00–23:00

GALERIE MAURITS VAN DE LAAR

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

GEOLOGIËN & Plooiën ploegen

Henri Jacobs (werk op papier, tekeningen,
wandkleden, keramiek)
t/m 04/06

HOOGTIJ #73

26/05, 19:00–23:00
www.hoogtij.net

Art Island

Susanna Inglada
26/05–28/05

Cannibal Politics

Jan Brokof (werk op papier)
11/06–09/07

Transit

Dieter Mammel (schilderijen)
11/06–09/07

GALERIE RAMAKERS

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

It is time to tell

Michel Hoogervorst
Schilderijen en werk op papier
t/m 11/06

Sculpture garden

Met onder anderen Guido Geelen, Maria
Roosen, Warffemius, Sjoerd Buisman, André
Kruysen, Hieke Luik, Reinoud Oudshoorn,
Jan van Munster, Ossip, Johan de Wit,
Michael Johansson, David Nilson
18/06–23/07

STROOM DEN HAAG

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

Positions: Elsewheres

Tentoonstelling met werk van 5 internationale
kunstenaars verbonden aan Den Haag:
Andrius Arutiunian, Louis Braddock Clarke
en Zuza Zgierska, Iliada Charalambous,
Anastastija (Nastija) Kiake, en Narges
Mohammadi. Vertretpunt voor de werken
van de kunstenaars is Den Haag, de stad die
als (inter)nationaal centrum van macht en
gezag haar identiteit voor een belangrijk deel
ontleent aan haar relatie tot andere plaatsen.
t/m 02/07

HOOGTIJ #73

26/05, 19:00–23:00
www.hoogtij.net

WEST DEN HAAG

Location: Former American Embassy
Lange Voorhout 102
wo–zo 12:00–18:00
do 12:00–21:00
www.westdenhaag.nl

Le Livre De Mallarmé

Alphabetum XIII
t/m 25/06

8810 Tampa Avenue

Marc Trujillo
i.c.w. Jurriaan Benschop
t/m 16/07

Gödel, Escher, Bach

Eleanor Antin, Christian Bök, Peter Campus,
Richard Cavell, Louisa Clement, John
Conway, Wim Crowel, Hanne Darboven,
Simon Denny, Randolph Dible, Hansje Van
Halem, Georg Herold, London Fieldworks,
John C. Lily, Herlinde Koelbl, Ernst Mach,
Matan Mittwoch, Joke Olthaar, Daphne
Oram, Royden Rabinowitch, Arthur Reinders
Folmer, Tom Richards, Marcus Du Sautoy &
Victoria Gould, Eugene Van Veldhoven
19/05–20/08

ALLES=GOED

Anne-Mie Van Kerckhoven
19/05–18/05/24

Ghost Reading

Kenneth Moreno Kiernan, Laszlo Goudman,
Marcos Kueh, Megan Hadfield & Lennart
Lahuis
26/05–25/06

Events:

Marcel Breuer Architectuur

Guided tours in the former American
embassy
Every Sunday 12:30 (Nederlands) &
16:30 (English)

Free Thursday Nights

West would like to invite everyone to come
to the museum for free.
Every Thursday 12:00–21:00

1646

Boekhorststraat 125
do 13:00–21:00
vr–zo 13:00–18:00
www.1646.nl

HOOGTIJ #73

26/05, 19:00–23:00
www.hoogtij.net

Natuurlijk

Ghita Skali
t/m 09/07

Background Evening

Ghita Skali
07/07, 19:00

Residency

Ádám Ulbert
In samenwerking met Budapest Gallery
15/06–15/07

De dynamiek van diversiteit

SUDEEP DASGUPTA

In november 1995 demonstreerde een lid van de Guerrilla Girls samen met studenten van de Rijksacademie voor het Stedelijk Museum. Aanleiding was de tentoonstelling *The American Perspective*. Honderdtwintig schilderijen uit het Whitney Museum werden naast honderd werken uit het Stedelijk gezet. Er waren slechts twee vrouwen vertegenwoordigd: Georgia O'Keefe en Agnes Martin. Op een van de spandoeken werd *The American Perspective* weggezet als 'White Balls on Walls', om aan te geven dat instituten, inclusief kunstmusea, door witte mannen gedomineerd worden die de kunst van vrouwen of mensen van kleur negeren.

De schelle taal strookte met de confronterende werkwijze waar de Guerrilla Girls ondertussen bekend om staan. Een dergelijke strijdvaardigheid manifesteert zich vandaag voornamelijk rondom de term 'diversiteit'. In de documentaire *White Balls on Walls* uit 2022 exploreert Sarah Vos (1968) hoe het Stedelijk Museum probeert om te gaan met cultuurverschillen, die soms worden begrepen als 'raciaal' en soms als 'etnisch'. Vos kon filmen achter de schermen van het instituut waarvan Rein Wolfs in december 2019 directeur werd. Als een vlieg op de muur woonde ze vergaderingen bij, die tijdens de pandemie vaak online verliepen. De soundtrack is soms komisch of spottend bombastisch, dan weer dreigend of onheilspellend, maar de openingsscène maakt duidelijk dat diversiteit een politieke opdracht is. Tijdens een gesprek met Wolfs stelt Touria Meliani (GroenLinks), wethouder Kunst en Cultuur, Evenementen, Inclusie en Antidiscriminatiebeleid in Amsterdam, het helder: 'Elke culturele instelling die structurele subsidie wil in deze stad zal zich moeten verhouden tot alle mensen in deze stad. Dat is voor mij diversiteit en inclusie. En dat was er te weinig. [...] Ik zeg tegen elke instelling: 'Laat zien hoe je dat gaat doen en hoe je dat gaat bereiken.'

De kloof van bijna dertig jaar tussen de documentaire en de protestactie waaraan de titel is ontleend, roept vragen op over de transformatie van het discours. Hoe kon boos en gedreven verzet tegen uitsluiting zich samenballen in een ogenschijnlijk neutrale term als 'diversiteit'? Is de urgentie minder hoog – is de strijd minder relevant – omdat die verondersteld onschuldige term een periode heeft ingeluid met gevarieerdere collecties en tentoonstellingen? Kopen musea consequent kunstwerken aan uit verschillende regio's van de wereld, en van kunstenaars die zich niet in de witte en mannelijke mainstream ophouden? Veroorzaken die kunstwerken in publieke tentoonstellingen een substantiële heroverweging van hoe het publiek ze ervaart? En verandert daardoor het denken over kunst als categorie? Ik vermoed dat het antwoord een redelijk stellige *nee* is. Met andere woorden: de term 'diversiteit' markeert geen historische situatie die aanzienlijk veranderd is sinds 1995. Zoals het gesprek tussen Wolfs en Meliani aangeeft, is diversiteit in de kunstwereld veeleer een taak die je moet opknappen dan een pluim op je hoed.

De relatie tussen de politiek en kunstmuzea is uiteraard onderdeel van een breder probleem dat sinds lang deel uitmaakt van de kunstgeschiedenis, en van esthetische vertogen van kunstenaars, critici en media. Moeten politiek engagement en artistieke praktijken op elkaar betrokken worden? En zo ja, hoe? Volgens sommige opvattingen moet kunst gered worden van overwegingen die niets met esthetiek te maken hebben. In 1996 schreef Hal Foster in *The Return of The Real* dat 'tegenstellingen die de receptie van kunst nog steeds kwelen – esthetische kwaliteit tegenover politieke relevantie, vorm tegenover inhoud – al even vertrouwd en vruchteloos waren in 1934', het jaar waarin Walter Benjamin zijn bekende lezing 'De auteur als producent' uitsprak. De relatie tussen kunst en politiek vandaag nog steeds als oppositie aan de orde stellen, moet dan ook op hoon worden onthaald. Het betekent echter niet dat het makkelijk te formuleren is hoe een witte en mannelijke geschiedenis van kunstinstututen ontmanteld kan worden. Vooral in het licht van hun plicht om



socialle situaties en een lokaal publiek te weerspiegelen – en vanwege de rol die kunst kan spelen in de wereld binnen en buiten het museum – staan kunstinstellingen voor grote, zij het welgekomen uitdagingen.

Gezien de soms vijandige reacties op *White Balls on Walls* kan het lijken alsof de term 'diversiteit' de dreiging impliceert van een dictatoriaal regime van ideologen die erop uit zijn om het heiligdom van kunst te vernietigen. In een opiniestuk in *NRC Handelsblad* zette Jan Christiaan Braun, verzamelaar en in de jaren tachtig initiatiefnemer van Museum Overholland, Meliani weg als een indringer. Dat haar vraag naar inclusie en diversiteit op geen enkel verzet kon rekenen, veroorzaakte bij Braun 'stijgende verbazing en ongemak': 'Het zou de directeur toch in de eerste plaats moeten gaan om de kwaliteit van de kunstwerken en het blijvende belang ervan voor toekomstige generaties? De kleur van de maker en of die wel of niet met een piemel is uitgerust, is van ondergeschikt belang.' De esthetische 'kwaliteit' van kunstwerken heeft volgens Braun nog steeds niets te maken met kunstenaars, noch met hun door de kunst bemiddelde relatie met de wereld. De ogenschijnlijk zeer verouderde tegenstelling tussen kunst en politiek blijkt in het Nederlandse debat levend en wel.

De film van Sarah Vos is waardevol voor zover ze zich richt op de alledaagse, vermoedende en vaak minutieuze procedurele dimensies van het proces waarmee het Stedelijk diversiteit in beleid omzet. Sommige discussies, bijvoorbeeld over welk percentage van de collectie door vrouwelijke kunstenaars of makers van kleur moet worden aangeleverd, zijn tenenkrommend, maar ze tonen wel aan dat diversiteit complexer is dan ze op het eerste gezicht lijkt. Zodra kunstinstututen worden onderkend als *publieke* instituten vraagt dat om een beleid rond de zogenaamde drie P's: *public*, *personnel* en *pictures*, en die laatste categorie gaat ook over het betitelen van kunstwerken, ze 'kaderen' en plaatsen, zowel in de ruimte als door middel van taal.

De relatie tussen kunst en politiek die *White Balls on Walls* aan het licht brengt, werpt een belangrijke vraag op over de sociale plek en de functie van een museum. Op welk publiek oriënteert het zich? Moeten alle Amsterdammers zich aangesproken voelen? Of is het internationale circuit belangrijker, dat niet alleen kunstkenner omvat, maar ook toeristen voor wie musea niet te missen bestemmingen zijn? Is het niet vooral de vraag naar winstgevendheid en bezoekersaantallen – die paradoxaal genoeg kan overlappen met zowel de noodzaak van diversiteit als met de hang naar autonomie – die de geldstromen beïnvloedt, van zowel de overheid als van sponsors?

De nadruk op culturele identiteit, inclusief ras, gender en seksualiteit, werd door Hal Foster, eveneens in *The Return of The Real*, enigszins inaccuraat omschreven als een 'nieuw paradigma' dat 'het burgerlijk-kapitalistische kunstinstuut diepgaand beïnvloedt [...] inclusief de definities van kunst en kunstenaar, identiteit en gemeenschap en de vormen van uitsluiting die ermee gepaard gaan'. Dat paradigma was niet nieuw, want al in de jaren zeventig en tachtig werden kunst en identiteit door kunstenaars aangekaart, op verhelderende, complexe en productieve wijze. Vooral de kwestie van 'zichtbaarheid' problematiseerde noties omtrent locatie en anderszijn, door in vraag te stellen of identiteit te situeren valt op een plek 'die altijd *elders* is, in het domein van de *ander*', om opnieuw Foster te citeren. Die aannames, ingebed in hedendaagse termen, impliceert dat diversiteit niet enkel te bereiken valt door een *buiten* op te zoeken waar de *ander* zich ophoudt, onaangestast door de invloed van het Westen. Het is een dergelijk niet-relatieel en onhistorisch begrip van samenlevingen en culturen dat foutieve vertogen veroorzaakte in de trant van: 'zij' doen artisaanaal werk, wij maken kunstwerken; of nog: 'primitivisme' is een omschrijving voor de kunst van 'Afrika', en de invloed ervan op het westerse modernisme moet worden tentoongesteld. Toen ze terugblikte op 'Primitivism' in *20th Century Art*, schreef Grace Rogers overtuigend dat op die ondertussen berucht geworden tentoonstelling in het MoMA in 1984 'de tribale [...] cultuur gelezen werd door een expliciet esthetische lens, waardoor de historische context van de objecten buiten beschouwing bleef, net als hun culturele betekenis en hun plaats'.

Het is één manier om 'diversiteit' in te pakken – als een ahistorisch, gedecontextualiseerd kader voor niet-westerse kunst. Het anders-zijn van die kunst wordt dan benadrukt door te wijzen naar inclusie en zichtbaarheid, in gecompromitteerde vorm. De tentoonstelling uit 1984 bracht een ander facet aan het licht: welke *vorm* neemt zichtbaarheid aan, door wie, en met welke esthetische en politieke aannames en effecten? Zichtbaarheid uitdrukken in percentages biedt geen antwoord op die vraag, en het negeert de rijke geschiedenis van kunstwerken gemaakt door vrouwen en mensen van kleur waarmee net die simplistische noties omtrent identiteit in vraag werden gesteld. Hoe gender wordt beleefd, door wie en waar, en hoe dat te exploreren valt, en esthetisch ondervraagd – *dat* zijn de vragen die dergelijke kunst stelt, eerder dan te vertrekken van een vaststaande identiteit die vervolgens simpelweg door kunst te manifesteren valt.

Mirror Mirror uit 1987 van Carrie Mae Weems ensceneert bijvoorbeeld een antagonistische dialoog op het kruispunt van racisme en gendernormen via het sprookje over Sneeuwvitje. Een zwarte vrouw kijkt in de spiegel, maar een witte vrouw kijkt terug. Het onderschrift licht toe wat er gebeurt: 'Kijkend in de spiegel vroeg de zwarte vrouw: 'Spiegeltje, spiegeltje aan de wand, wie is de mooiste in het land?' De spiegel zegt: 'Sneeuwvitje, jij zwarte teef, en knoop het in je oren!' Het kunstwerk legt de sociale werkelijkheid bloot van racistische normen over vrouwelijke schoonheid, eerder dan de kant-en-klare identiteit van een groep zichtbaar te maken. Ook een kunstenaar als Sherrie Levine onthult in haar werk hoe 'fotografie hardnekkig medeplichtig blijft aan de operaties van het spektakel', zoals Abigail Solomon-Godeau het in

1985 omschreef. De categorie 'vrouw' gaat dan niet over zichtbaarheid, maar over hoe vrouwelijke kunstenaars zich hebben toegelegd op enerzijds een kunsthistorische mediakritiek, en anderzijds op een ondervering van de normen waarmee lichamen en groepen geësthetiseerd worden voor consumptie.

De Black Arts Movement in de jaren zestig en zeventig werd gekenmerkt door de bevestiging van een zwarte cultuur, maar ook door een omstreden debat over wat die 'zwartheid' betekent. De interne diversiteit van de leden en hun geschiedenissen in de Verenigde Staten en hun relatie tot de 'Derde Wereld', maar ook de concurrerende invloeden in literatuur, kunst en muziek, brengen eloquent de productieve kracht tot uitdrukking van een *gebrek* aan consensus. Het dynamische en conflicterende begrip van kunst in relatie tot 'zwartheid' speelde zich dus zowel op een esthetisch als op een politiek niveau af. Die historische dimensie is cruciaal: het gaat niet om zichtbaarheid, maar om de vormen die deze zichtbaarheid kan aannemen. Ook op de door Sunil Gupta en Tessa Boffin in 1990 gecureerde tentoonstelling *Ecstatic Antibodies. Resisting the AIDS Mythology* werden op esthetische wijze beelden geconstrueerd van seksualiteit en gender, niet om statische, ahistorische ideeën van seksuele minderheden zichtbaar te maken, maar om hen te situeren in een context van moorddadig beleid en homofobie, binnen de geschiedenis van Groot-Brittannië.

Al deze voorbeelden brengen belangrijke punten aan het licht voor de discussie. Er bestaat, ten eerste, een rijke geschiedenis van esthetische praktijken die identiteit exploreren, ondervragen en problematiseren. Deze kunstwerken zijn, ten tweede, onderdeel van een sociaal ingebed, historisch engagement met de wereld *waar kunstinstututen deel van uitmaken*. De waarde van kunst komt voort uit werkelijkheden waar kunstenaars creatief op reageren, door die realiteiten te ondervragen, tegen te werken en te transformeren. Een vraag om diversiteit is geen oproep tot grotere numerieke inclusie, maar wel tot het herkennen van het belang van die dimensies van de esthetische ervaring. En diversiteit, tot slot, gaat niet om het zichtbaar maken van 'een ander' die zich ook elders bevindt. Esthetiek in een 'multicultureel tijdperk' kan een uitnodiging zijn om te zien hoe kunstwerken uitvergroten wie we zijn, en hoe en waar we ons positioneren ten opzichte van anderen – hoe dat 'wij', dankzij kunst, tot stand komt in een wereld bepaald door uitwisselingen, beïnvloeding, conflicten en grenzen. *White Balls on Walls* herinnert, op het juiste moment, aan het belang van een oud debat: kunst is altijd al het onstabiele veld geweest voor culturele expressie, met een dynamiek die ontstaat dankzij iedereen van wie de interventies in de esthetische configuratie van de wereld niet worden herkend.

Vertaling uit het Engels: Christophe Van Gerrewy

White Balls on Walls van Sarah Vos ging in première op 11 november 2022 op het Internationaal Documentair Filmfestival Amsterdam.

Antwerp Art

LLS Paleis

Paleisstraat 140, 2018 Antwerp
+32 (0)3 337 03 87 lls-paleis.be
thu–sun, 14:00–18:00 (and by appointment)

Double Standard
Keren Cytter
t/m 18/06

Deelname aan Antwerp Art Weekend
18/05–21/05

Talk about the book 'Keren Cytter Does Not Like to Share' with Mathilde Supe (author) and Keren Cytter. Interview conducted by Suchan Kinoshita.
03/06–15:00

Middelheim- museum

Middelheimlaan 61, 2020 Antwerp
+32 (0)3 288 33 60 middelheimmuseum.be
tue–sun; may–aug: 10:00–20:00

Kunst in de Stad – Public Figure #4
Iván Argote
Stadspark Antwerp
t/m 19/05/24

Kunst in de Stad – Mimesis
Lili Dujourie
Leopold de Waelplaats 2, Antwerp
Kunst in de Stad – The Long Hand
Sammy Baloji
Cockerillkaai, Antwerp

valerie_traan gallery

Reyndersstraat 12, 2000 Antwerpen
+32_475 75 94 59
thu–sat, 14:00–18:00
www.valerietraan.be

My dream never has walls
Fernanda Fragateiro & Haleh Redjaian
t/m 24/06

Ingrid Castelein
at The Galleries Show 4 – Oudaan – Antwerp:
during Antwerp Art Weekend
Opening 18/05, 12:00–21:00
t/m 21/05, 12:00–18:00

Micheline Szwajcer

Verlatstraat 14, 2000 Antwerp
+32 (0)3 237 11 27 gms.be
wed–sat 10:00–18:00 (and by appointment)

Luciano Fabro
t/m 15/07

Keteleer Gallery

Pourbusstraat 3–5, 2000 Antwerpen
+32 (0)3 283 04 20 keteleer.com
tue–sat, 10:00–18:00

Stephan Balkenhol
t/m 24/06

Antwerp Art Weekend
18/05–21/05

Paper Cuts
**Bjarne Melgaard, Benjamin Moravec,
Koen Theys, Leo Copers, Enrique Marty,
Femmy Otten, Elly Strik, Joris Van
de Moortel, Shafei Xia**
28/06–27/08

Eva Steynen. Deviation(s)

Zurenborgstraat 28, 2018 Antwerp
+32 (0)486 209 564 deviations.be
thu–sat, 14:00–18:00 (and by appointment)

array of primitive values
Johannes Ulrich Kubiak
18/05–17/06

Antwerp Art Weekend
18/05–21/05

BORGER Nocturne
09/06, 18:00–21:00

Art Gallery De Wael 15

Leopold De Waelstraat 15, 2000 Antwerpen
dewael15.art thu–sun, 14:00–18:00

Enlightenment
Amber Geuns
t/m 18/06

Antwerp Art Weekend
18/05–21/05

I C (Interacting Cameras)
**Nele Van Canneyt, Peter H. Waterschoot,
Naser Kianersi, Vita Duffeleer, Magi Jansen**
01/07–30/07

Axel Vervoordt Gallery

Stokerijstraat 19, 2110 Wijnegem
+32 (0)3 355 33 00 axelvervoordtgallery.com
sat, 11:00–18:00

Spheres and Sack Paintings
Bosco Sodi
t/m 15/07

I Am the Tablet
Peter Buggenhout
t/m 02/09

Otty Park

Laar 54, 2140 Borgerhout
+32 (0)489 32 64 97 ottypark.be
thu–sat, 14:00–18:00 (And by appointment)

Laisse Béton
Adrien Tirtiaux
t/m 27/05

AI
Benny Van den Meulengracht-Vrancx
02/06–08/07

FRED & FERRY

Leopoldplaats 12, 2000 Antwerpen
thu–sat, 13:00–18:00
fredferry.com

Artwork of the month
Robbert&Frank Frank&Robbert
18/05–02/07

Archipel @DEWEER Gallery – Otegem
**Mirthe Klück, Thé van Bergen,
Manon van den Eeden**
04/06–02/07

Zeno X Gallery

Godtsstraat 15, 2140 Borgerhout
Leopold de Waelplaats 16, 2000 Antwerp South
+32 (0)3 216 16 26 zeno-x.com

Zeno X Borgerhout
wed–sat, 13:00–17:00

Lacuna
Grace Schwindt
t/m 24/06

Works on Paper
**Mounira Al Solh, Pélagie Gbaguidi &
Anne-Mie Van Kerckhoven**
t/m 24/06

Zeno X Antwerp South
wed–sat, 13:00–18:00

Square
**Jan De Maesschalck, Paulo Monteiro,
Hyun-Sook Song & Bart Stolle**
t/m 24/06

Antwerp Art Weekend
18/05–21/05

Art Basel
15/06–18/06

Een reconstructie van *Dolores*

SUSANA PUENTE MATOS

Of Botticelli zijn schilderij *De laster van Apelles* (1494-1495) in opdracht maakte – voor zijn trouwste beschermheer Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici bijvoorbeeld – of voor eigen oogmerk, is niet bekend. Het feit dat hij het kleine werk op paneel (62 x 91 cm) een paar jaar later cadeau gaf aan een vriend in Rome, lijkt te wijzen op het laatste en opent een zelfs nog breder scala aan mogelijke drijfveren om dit onderwerp te schilderen.¹ De voorstelling is gebaseerd op een ekfrasis van de antieke satiricus Lucianus (125-180) over een verloren gegaan schilderij van Apelles. Een andere belangrijke bron voor het thema is Leon Battista Alberti's verhandeling *De Pictura* (1435), waarin gerept wordt van een 'prachtige artistieke inventie' met 'zoveel zeggingskracht [...] dat zij zelfs zonder beeltenis tot de verbeelding spreekt.' En verder: 'Als dit verhaal alleen bij het vertellen al zo aanspreekt, bedenk dan eens hoeveel plezier en genot een schildering ervan door Apelles de kijker geschonken moet hebben.'² Misschien was het paneel voor Botticelli dus een oefening in albertiaanse zin, net zoals voor andere kunstenaars die de uitdaging aangingen om dit verloren meesterwerk te herscheppen. Maar ook als we dit aannemen, blijven we zitten met vragen over de verschillen tussen Botticelli's herschepping en Alberti's beschrijving van de voorstelling: zo heeft de rechter bij Botticelli ezelsoren en strekt hij zijn hand uit naar Calumnia, die aan haar rechterhand een onschuldige man meesleurt; terwijl de rechter in Alberti's versie 'heel grote oren' heeft, niet gebaart en Calumnia de onschuldige aan haar linkerhand meevoert, afgezien van nog andere verschillen.³ Als het Botticelli's bedoeling was Apelles' verloren schilderij zo getrouw mogelijk te reconstrueren – om de voorstelling uit te proberen of als proeve van zijn eigen kunnen – waarom veroorloofde hij zich dan zo veel creatieve vrijheid?

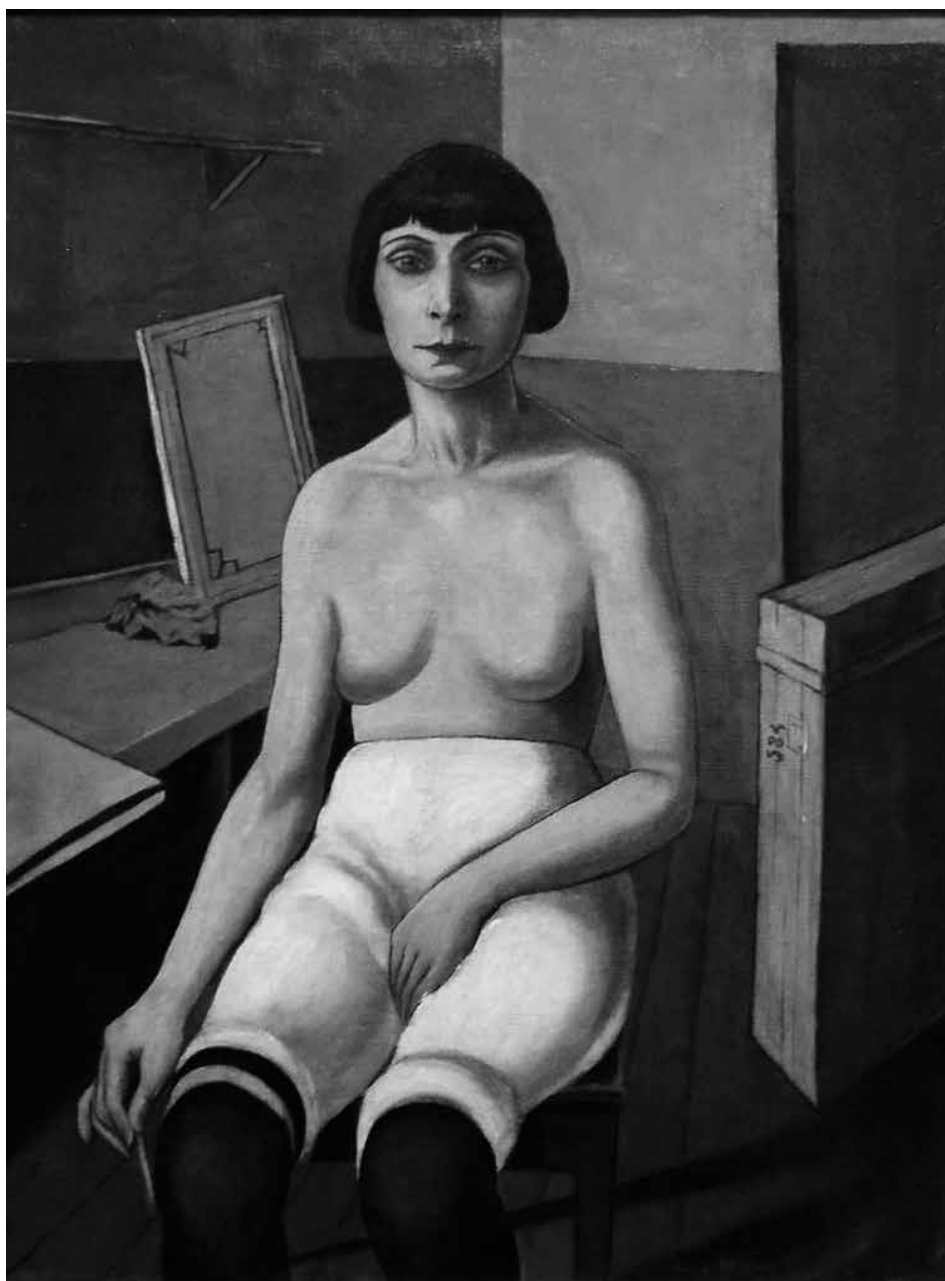
Bij de reconstructie van iets dat verloren is gegaan, moet je je van elke beslissing rekenschap geven. Dat althans was mijn ervaring toen ik als kunsthistoricus samenwerkte met de schilders Ellen de Groot en Bernardien Sternheim bij de reconstructie van het verloren schilderij *Dolores' ontbijt* (1927) van de magisch realist Pyke Koch (1901-1991). Hoewel niet Pyke Kochs eerste werk, zoals soms wordt beweerd, was *Dolores' ontbijt* wel een van zijn eerste tentoongestelde werken, samen met *Vrouw met grammofoon* (Museum MORE).⁴ Beide schilderijen waren in maart 1928 te zien op de tentoonstelling van De Onafhankelijken in het Stedelijk Museum te Amsterdam. Hierna keerde *Dolores* terug naar Kochs atelier om daar minstens dertien jaar te blijven staan alvorens door de kunstenaar te worden vernietigd, waarschijnlijk tussen 1941 en 1945.⁵ Ergens eind jaren 1920 of begin jaren 1930 werd het doek door Koch gefotografeerd. Deze foto werd op haar beurt gefotografeerd en deze foto-van-een-foto werd voor het eerst afgedrukt in de eerste *catalogue raisonné* van Koch van de hand van Carel Blotkamp, verschenen in 1972.⁶ Daarop is een zittende naakte vrouw te zien, half verscholen achter een met een kleed gedekte tafel met daarop een leeg bord, een smeermes, een met rozen versierde kom en een fluitketel naast een open raam dat uitgaat op een winters stadstafereel.

Een meesterlijke artistieke inventie

Aangezien ik zelf geen schilder ben, was mijn drijfveer om opdracht te geven tot een reconstructie niet zozeer het op de proef stellen van mijn eigen kunnen, als wel een poging om de kwaliteit van Kochs voorstelling vast te stellen. Sinds het verschijnen in 1941 van de eerste monografie over Koch door Jan Engelman, geschreven in nauwe samenwerking met de kunstenaar zelf, speelt *Dolores* een belangrijke rol in Kochs persoonlijke mythologie als zijn eerste, meesterlijke poging tot schilderen: 'Hij deed kandidaatsexamen en was in 1927 vrijwel gereed voor zijn doctoraal toen hij plotseling die studie er aan gaf en zich aan den ezel zette om zijn eerste schilderij te maken:



Ellen de Groot, *Dolores*, 2022, naar Pyke Koch, *Dolores' ontbijt*, 1927



Rudolf Schlichter, *Sitzende Jenny*, 1922-1923, Berlinische Galerie, Berlijn

'Dolores' ontbijt', schrijft Engelman. 'Geen academie, geen privaattlessen, geen teekenaavonden met model, geen meerdere kennis van de kunstgeschiedenis dan de eerste de beste student... Aldus begon de schilder Koch zijn loopbaan, met blind vertrouwen, als een moderne primitief.'⁷ Dertig jaar later beschreef Blotkamp, wederom in nauwe samenwerking met de kunstenaar, *Dolores' ontbijt* met meer nuance: 'Het eerstgenoemde schilderij markeert Kochs plotselinge en definitieve overgang van de status van amateur naar die van professional,' schrijft hij. '*Dolores' ontbijt* is een ambitieus schilderij. Het is een meesterproef, het tastbare bewijs van Kochs ambitie om schilder te zijn.'⁸ Deze reputatie houdt tot op de dag van vandaag stand, getuige het commentaar van Roman Koot in de tentoonstellingscatalogus *De Wereld van Pyke Koch* uit 2017: 'Er lijkt echt sprake van een plotselinge bekeering tot de schilderkunst. Een aantal jeugdtekeningen uit 1917 [...] laten nog geen groot talent zien.'⁹

Simpel gesteld was mijn onderneming bedoeld om een antwoord te vinden op de vraag of de compositie in de oorspronkelijke afmetingen, geschat op 100 x 80 cm – veel groter dan de paginagrote reproductie in het boek – een idee, een artistieke vondst wist over te brengen.¹⁰ Want zoals Alberti belerend stelt, formaat doet ertoe: 'Let op dat je niet doet zoals de meesten die op een klein kleitablet leren tekenen,' schrijft hij. 'Ik heb liever dat je oefent door de dingen groot te tekenen, op gelijke grootte als in de werkelijkheid. In kleine tekeningen blijven ook grote zwakheden makkelijk verborgen; in grote is zelfs de kleinste zwakheid makkelijk zichtbaar.'¹¹

Ik was bang dat *Dolores* louter als een 'meesterproef' beschouwd kon worden omdat het schilderij was vernietigd en slechts overgeleverd was als kleine, wazige, primitieve zwart-witfoto. Er moet een reden zijn geweest waarom Koch het slechts eenmaal tentoongestelde en vervolgens verhindeerde dat er een afbeelding van verscheen in Engelmans monografie, tot diens irritatie.¹² Wat Kochs redenen ook geweest mogen zijn, op dat moment vlak voor de vernietiging besloot hij *Dolores* buiten het publiek oog te houden. Dit wijst erop, voor mij althans, dat Koch onzeker was over de kwaliteit van het schilderij.

Technische mankementen

Mogelijk ging het ontstaan van *Dolores* van meet af aan gepaard met technische uitdagingen. In de eerste week van maart 1928, vlak voor de opening van de Onafhankelijken-tentoonstelling, maakt Pyke in een brief aan zijn zus Jo Planten-Koch melding van een probleem met een temperalaag in een van de twee schilderijen die hij had ingestuurd:

De dag dat mijn verhuizing overging, zat ik al weer 's middags in die leege voorkamer te schilderen, omdat ik een van m'n twee ingezonden schilderijen dat verpest was met eiwit wat was gaan coaguleren moest repareren, en 't heelemaal overschilderen –; 't eind was dat ik 't nog +- geheel nat naar Adam heb moeten transporteren.¹³

Dat techniek belangrijk was voor Koch is goed gedocumenteerd. Weliswaar studeerde hij niet aan een kunstacademie, hij nam wel deel aan een cursus schilderschemie aan de Utrechtse universiteit en las het handboek *Schilderkunst: materiaal en techniek* (1921) van de in München gevestigde restaurator Max Doerner.¹⁴ In eerder onderzoek wordt beweerd dat Koch zich hier pas in verdiepte nadat zijn collega-schilder en mentor Erich Wichman (1890-1929) *Dolores* en *Vrouw met grammofoon* had gezien, maar uit de hierboven geciteerde brief maak ik op dat hij misschien al eerder advies kreeg dat te doen en voor de vervaardiging van *Dolores* zijn eigen olie- en temperaverven probeerde te mengen.

In februari 2022 bezochten Ellen, Bernardien en ik Museum MORE om twee vroege werken van Koch aan een onderzoek te onderwerpen met het oog op het kleuren-

palet, materialen en technieken: *Vrouw met grammofoon* en *Leeuw in interieur I* (1929), geschilderd naar aanleiding van het overlijden van Wichman.¹⁵ Beide werken zijn op 'een scherpe, metalige manier' geschilderd, zoals kunstcriticus Kasper Niehaus van *De Telegraaf* het verwoordde naar aanleiding van Kochs tentoongestelde werken in 1928.¹⁶ Beide zijn ook geschilderd op fijn portretlinnen in een procedé van dunne laagjes verf over elkaar waardoor ze een doorschijnende glans krijgen. Hieruit zou je kunnen afleiden dat Koch in de trant van de oude meesters probeerde te schilderen, maar de werkwijze zou ook – zo dacht ik – kunnen voortvloeien uit het feit dat hij voorheen gewend was in aquarel te werken. In dit verband wees Ellen op schijnbaar lukrake, witte verfstreekjes van onder tot boven op de bruine open deur in *Leeuw in interieur I*, 'alsof Koch de controle over zijn penseel verloor'. Te oordelen naar de gladdere, glanzende afwerking van de rest van het schilderij leek het onwaarschijnlijk dat deze ruwe, opvallende vlekken opzettelijk waren. Daar komt nog bij dat Koch in 1972 de moeite nam om dezelfde voorstelling een tweede keer te schilderen, ditmaal op paneel (Centraal Museum Utrecht). De twee werken zijn min of meer identiek, afgezien van de deur, die in de tweede versie donker en mat is, kortom vlekkeloos.

Misschien zijn ook de kronkelige witte sliertjes in *Leeuw in interieur I* een gevolg van de temperastolling die Pyke noemt in de brief aan zijn zus? De door Koch gebruikte mengverhoudingen kunnen er debet aan zijn dat zijn pigmenten van het bindend medium en de drager zijn losgekomen, waardoor de nog steeds zichtbare ontkleuring is ontstaan. Op grond van de zwart-witfoto, waarin de muur achter Dolores pikzwart is, kunnen we aannemen dat de achtergrond van het oorspronkelijke schilderij extreem donker was. Het zou goed kunnen dat de volledige achtergrond van *Dolores' ontbijt* zo'n zelfde euvel vertoonde als de zichtbare ontkleuring op de deur in het donkerste oppervlak van *Leeuw in interieur I*.

Groenig lichaam

Ellen bestelde bij Van Beek een schilderdoek van 100 x 80 cm, het in de catalogi geschatte formaat, en projecteerde een scan van de gereproduceerde gefotografeerde foto van *Dolores* op het portretlinnen. Hierbij bleek 2,5 cm van de bovenzijde van het geprojecteerde beeld van het doek te vallen. Ellen vergrootte het doek waardoor het uiteindelijke schilderij een afmeting van 80 x 102,5 cm zou krijgen. Ofwel was de precieze afmeting in de meervoudige 'vertaling' verloren gegaan, ofwel was Kochs doek wat onregelmatig, in die tijd niet ongebruikelijk.

Koch begon met een reeks voorbereidende schetsen, intussen verloren gegaan, die hij vervolgens op schaal uitzette op het doek.¹⁷ Ellen trok het geprojecteerde beeld direct over op het doek, in lichtgroene olieverf (Old Holland en Rowney) sterk verdund met terpentijn. Vervolgens bracht ze de onderschildering aan in tinten groen van donker tot licht, waardoor er een soort *verdaccio* ontstond dat uiteindelijk zou doorsijpelen in *Dolores' witte* huid en haar het 'groenig lichaam' zou geven dat Engelman noemt in zijn monografie.¹⁸

Als ik af en toe langsging bij Bernardiens atelier in Amsterdam, zag ik een vergrootglas naast een blocnote en pen liggen en Blotkamps catalogus opengeslagen op de bladzijde met de reproductie van *Dolores*. 'We proberen erachter te komen bij welk huis deze schoorsteen hoort,' zei Bernardien dan bijvoorbeeld en wees naar het groepje gebouwen achter het raam in het schilderij. Het was het moeilijkste deel voor Ellen om te schilderen, niet alleen omdat de reproductie zo klein en vaag is (sommige van de gedaanten direct onder het raam moest Ellen schilderen als onherkenbare 'schaduwen'), maar ook omdat de ruimte perspectivisch niet klopt, waardoor zij niet alleen alle eigenaardige fouten van Pyke Koch moest analyseren, maar ze ook nog eens moest nabootsen. De belettering op het gebouw uiterst rechts waarvan alleen het woord 'DE' leesbaar is rust zowat op de grond van de verdwijnende straat, de met sneeuw bedekte treden van de trapgevel ter linkerzijde hellen naar voren en kloppen niet in verhouding tot elkaar, en de afmetingen van de vensters lijken niet goed te zijn weergegeven.



Sandro Botticelli, De laster van Apelles, 1494-1495, Uffizi, Florence



Pyke Koch, Vrouw met grammofoon, 1928, collectie Museum MORE, © Pictoright



Pyke Koch, Leeuw in interieur I, 1929, collectie Museum MORE, © Pictoright

Ellen had het schilderdoek besteld en in april meegenomen naar Frankrijk met het plan er gedurende de zomer aan te werken terwijl ze haar bed and breakfast runde. Hoewel ook Koch in Utrecht in de zomer aan *Dolores* was begonnen, vroeg ik me af of schilderen in het zonnige zuiden op het platteland, met gasten die kwamen en gingen, van invloed zou zijn op de uitkomst van het project. Koch had zich eenzaam gevoeld toen hij *Dolores* schilderde: 'Op die etage waar ik begon te schilderen, was ik veel alleen,' schreef hij in 1976 aan zijn zoon Floris Alexander. 'Het was een ietwat schimmelig oud huis op het Jansveld. De vrienden uit m'n studententijd waren weg.'¹⁹

Parallelen kunnen op de meest onverwachte momenten ontstaan. Veel van de bloemen die Ellen in het voorjaar had aangeplant waren halverwege de zomer verwelkt en verdord, waardoor haar juli iets kreeg van *Dolores' benauwde* en kale winter. 'Ja, de verzengende hitte (vier weken lang boven de 35 °C),' schreef ze me in augustus, 'waarin alles lijkt te creperen, werkt op mij deprimerend en claustrofobisch.'²⁰

Poëtische tekortkomingen

Kochs onzekerheid over het schilderij kan ook van poëtische aard zijn geweest: misschien drukte zijn artistieke vondst niet uit wat hij bedoelde. *Dolores* werd door twee recensenten van de tentoonstelling opgemerkt. Een van hen, die schreef voor de *NRC*, maakt melding van de 'harde ongevoeligheid' van zijn inzendingen 'waar, bij Dolores, het naakt, niet om het naakt, maar om de voorstelling geschilderd is, een voorstelling die ons ten slotte onverklaarbaar blijft.'²¹ Deze eerste kritiek van zijn eerste tentoongestelde werk heeft er mogelijk ingehakt bij Koch. Na een eenmansexpositie in het Stedelijk Museum in 1955, die hem rehabiliteerde, verzamelde de kunstenaar nauwgezet en in categorieën geordend alle kritieken op zijn werk in een boekje van negen bladzijden.²² Veel later, na Kochs dood in 1991, schrijft Blotkamp over een vel papier dat hij in diens atelier had aangetroffen met daarop in Kochs handschrift: 'Wij zijn – als mensen – in de macht van een voorstelling.'²³ Hij gaat daarbij niet in op de vraag van wie dit citaat afkomstig is, of dat het misschien de eigen woorden van de kunstenaar zijn; zelf vermoed ik dat Koch mogelijk de opmerking van de anonieme criticus over *Dolores* in gedachten had, een 'onverklaarbare voorstelling' die hij de rest van zijn artistieke leven probeerde te verbeteren en perfectioneren.

Of Koch zijn schilderijen vervolgens perfectioneerde door ze iets raadslachtigs te geven is een andere vraag die discussie verdient. 'Ik heb hoe langer hoe meer begrepen welk een onverhoeds-machtig wapen de gemeenplaats is,' schreef Koch in 1955 aan de Belgische criticus Marc Eemans. 'Stel u voor: ik beeldde in een reeks 'seizoenen', de winter af als een vrouw met een takkenbos en de Lente met een pasgeboren lam... U ziet: ik zorg ervoor dat zelfs mijn minst lucide tegenstanders iets te lachen hebben.'²⁴ Je zou kunnen stellen dat Koch zijn best deed een ogenschijnlijk begrijpelijk vernislaagje aan te brengen over een inherent onverklaarbaar onderwerp.

Waar het bij *Dolores* wellicht aan schortte, was een uiterlijke vorm die verhulde wat in andere opzichten een alledaagse biografische voorstelling lijkt te zijn. Zonder kennis van Kochs leven en persoon in 1927 slaat het schilderij ofwel dood en blijft 'onverklaarbaar', ofwel wordt het op grond van de naaktheid van het model gezien als portret van een 'losbandige' of 'erotisch onverzagbare' vrouw, zoals sommige kunsthistorici beweren.²⁵ Dat hoeft niet het geval te zijn. De glazige uitdrukking van de geportretteerde zegt ons weinig. We weten niet waar zij zich bevindt. Ze draagt niets dat iets onthult over haar karakter, smaak of economische status. We weten alleen dat zij jong is, maar niet naïef – vermoedelijk ergens halverwege de twintig, dezelfde leeftijd als Koch toen hij haar schilderde.

Op die leeftijd woonde Koch in Utrecht, en daarom is de gedachte dat de stad buiten het raam een zekere gelijkenis vertoont met de Domstad niet al te vreemd. Hij schilderde het doek in 'een ietwat schimmelig oud huis op het Jansveld' toen zijn vrienden 'weg waren': vandaar de donkere, sombere en benauwde ruimte met uitzicht over de stad, en een tafel gedekt – voor zover we kunnen zien althans – voor één persoon.

De interpretatie van *Dolores* als portret van een 'losbandige' vrouw berust deels op het idee dat het model een vreemde was en louter diende om hem in staat te stellen het naakt zo goed mogelijk weer te geven.²⁶ Koch zag het model, Gerarda 'Grada' Johanna Theodora Reijmers (1905-1991), in een bar in Utrecht toen hij op stap was met vrienden. Nadat hij haar een poosje van een afstandje had aangestaard, stapte hij op haar af en vroeg haar nadrukkelijk, in het bijzijn van haar vriendinnen, of zij model wilde staan voor een schilderij.²⁷ Grada Reijmers bleef zestig jaar lang bevriend met Koch en poseerde meermaals voor hem. Misschien stond zij ook model voor een volgend schilderij, *Suicide et Souvenir* (1928), dat Koch schilderde voor vrienden, waarin zij *en profil* te zien is, met gesloten ogen en een glimlach op haar gezicht, schuin boven een romantische collage van herinneringen en dromen van zelfdoding. Ook is zij in eenzelfde zijaanzicht te zien in een portret van haar dat Koch in 1958 schilderde.

Het door Koch gehanteerde realisme stelt de kijker in staat de uiterlijke vorm van wat wordt afgebeeld te herkennen, maar wat Franz Roh (in zijn essay uit 1925 waarin hij de benaming 'magisch realisme' introduceerde) de 'inwendige figuur' noemde, de innerlijke betekenis van het object, kan alleen worden bevroed door mensen met intieme kennis van de kunstenaar en zijn universum van verwijzingen.²⁸ In een ongepubliceerde ingezonden brief aan de *NRC* wilde Grada Reijmers' echtgenoot Jan Reinier Voûte na de dood van de kunstenaar in 1991 enkele misverstanden over Kochs oeuvre uit de wereld helpen die in zijn ogen voortvloeiden uit een gebrek aan kennis over de geportretteerde in *Dolores*. Voûte beschrijft Grada als 'charmant', als iemand die 'elegantie uitstraalde'.²⁹ De inwendige figuur van Dolores valt niet per se samen met Reijmers, maar met een gevoeligheid van Koch zelf die hij met Reijmers identificeerde. In *Dolores* lijkt zij een gevoeligheid te vertegenwoordigen die overeenkomt met wat Koch jaren eerder aan een vriend toevertrouwde:

Ondanks m'n groote en intense levenslust (want ik weet dat en voel dikwijls dat die in me is) heb ik hier soms dagen dat ik in buien ben waarin ik zoo graag eens lang en zacht zou willen uithuilen. En ik weet niet of het waar is, maar ik verdenk me er toch van dat ik er me misschien eigenlijk wel tegenin zou moeten of kunnen zetten maar dat wil of durf of kan ik niet.³⁰

Weet de kijker eenmaal wie zij was, dan is hij of zij minder geneigd te denken dat zij een losbandige vrouw of prostituee verbeeldt. De kijker die weet wie Koch was, begrijpt zijn esthetische aantrekkingskracht tot haar, en zijn mogelijke beweegredenen om haar in zijn eigen, donkere en steriele omgeving te plaatsen: als een belichaming van zijn levenslust – ondanks de omstandigheden, zonder hoop op plezier of spijt. Dolores lijdt, zoals haar naam in het Latijn aangeeft, aan verdriet of pijn, maar door haar fiere houding geeft zij voor te volharden. Een zweem van heldhaftigheid, later door Koch opgeroepen in de licht omhoog gekrulde lippen van zijn oudere, vrouwelijke tronies, is in *Dolores' ontbijt* al zichtbaar, in een koud en eenzaam tafereel.

Een vlekkeloos meesterwerk?

Ik was opgelucht toen ik in oktober 2022 Ellens voltooid schilderij voor het eerst zag. Ik meende te kunnen zien waarom *Dolores* critici in een tentoonstelling van 370 schilderijen zou zijn opgevallen. Zoals Blotkamp in 1972 schreef, markeert het schilderij een stilistische breuk met het verleden en is het qua compositie een prototype van Kochs toekomstige vrouwenportretten.³¹ In het schilderen ervan vond Koch, zoals hij criticus Laurens van der Wals in 1931 vertelde, 'een vorm waarin hij zich zou kunnen uiten'.³² Maar waar, en hoe, vond hij deze vorm?

Welke bron Botticelli gebruikte voor zijn reconstructie van Apelles' verloren gegane schilderij is nog steeds onderwerp van discussie: de ezelsoren van de rechter wijzen erop dat hij zijn voorstelling niet alleen aan Alberti ontleende, zoals mogelijk wel gold voor noordelijke kunstenaars als Brueghel



Rudolf Schlichter, Speedy, 1938-1940, privécollectie, courtesy Richard Nagy Ltd., Londen



Pyke Koch, Portret H.M. de Geer, 1940, Centraal Museum, Utrecht, foto Ernst Moritz, © Pictoright

en Dürer, die de rechter met 'erg grote oren' afbeeldde. Sommige onderzoekers hebben geopperd dat hij Lucianus' tekst in een Latijnse vertaling of in het originele Grieks gelezen heeft en bepaalde aspecten daaraan ontleende, en andere aan Alberti, en zo zijn eigen creatie samenstelde. Maar dit veronderstelt dat Botticelli het Grieks of Latijn voldoende beheerste om Lucianus te lezen – iets dat niet erg waarschijnlijk is, gezien het feit dat hij voortijdig van school was gehaald om in de leer te gaan bij een goudsmid.³³ Ook de willekeur van sommige van Botticelli's keuzes maakt dit onaannemelijk.

Kennis van Botticelli's leven en de rest van zijn oeuvre kan hier opheldering verschaffen. Zijn beschermheer, Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, had een bijzonder populair commentaar in de volkstaal op de *Divina Commedia* van Dante gefinancierd, verschenen in 1481 en geschreven door de Florentijnse humanist Cristoforo Landino, die twee decennia daarvoor samen met Federico da Montefeltro door Botticelli was geportretteerd. Hoewel sommigen denken dat De' Medici Botticelli opdracht gaf de *Commedia* te illustreren, gaan anderen ervan uit dat Botticelli de 92 illustraties voor zijn eigen plezier en in zijn vrije tijd maakte.³⁴ Wat zijn drijfveer ook geweest mag zijn, Botticelli boog zich jarenlang over Dante's *Divina Commedia*, waarmee zich nog een andere mogelijke bron voor de reconstructie aandient: Landino's commentaar op het 23ste canto van de *Hel*.³⁵ Landino verwijst naar het schilderij in zijn bespreking van de zesde *bolgia* van Dante's *Hel*, de kring van hypocrisie, waarin monniken gehuld in loden capes het gekruisde lichaam van Kajafas vertrapten, de hogepriester die samenzwoer om Christus te doden. Hij haalt Lucianus' ekfrasis aan op een manier die strookt met alle typerende kenmerken van Botticelli's *Laster van Apelles*. Als Landino inderdaad Botticelli's bron is geweest, zou dat niet alleen de overeenkomsten verklaren tussen de capes van de monniken in zijn illustratie van het 23ste canto en de cape van het zinnebeeld Berouw in zijn *Laster*, maar ook een bredere context geven aan dit late wereldlijke schilderij: als bewijs van Botticelli's bespiegelingen over de ondeugden en deugden die in Dante's

epische gedicht voor het voetlicht worden gebracht.

Sta je voor het schilderij *Dolores* in zijn oorspronkelijke afmetingen, dan dringt de vraag zich op welke bronnen Koch gebruikte voor deze vorm. Want *Dolores* was dan niet zijn eerste schilderij, maar verschilde toch radicaal van de zachte, idyllische en melancholieke werken die eraan voorafgingen. Blotkamp baseerde zijn opvattingen op de foto-van-een-foto en vergeleek de vorm van *Dolores* met het werk van de Vlaamse Primitieven. Maar in zijn oorspronkelijke afmetingen roept *Dolores* eerder iets op dat dicht bij Kochs eigen tijd staat: 'Het doet mij heel erg denken aan de kunstenaars van de Neue Sachlichkeit,' merkte Julia Dijkstra op, curator van Museum MORE, bij het zien van de reconstructie.

Zou het kunnen dat Koch *Dolores* vernietigde omdat het schilderij een te opvallende gelijkheid vertoonde met een schilderij van Rudolf Schlichter, *Sitzende Jenny* (1923)? Dat schilderij was te zien geweest in de invloedrijke galerie Neue Kunst van Hans Goltz in München en stond afgedrukt in de catalogus van die galerie.³⁶ Koch kan deze catalogus onder ogen zijn gekomen via Charley Toorop, die na 1925 composities begon te ontleenen aan Otto Dix en Rudolf Schlichter om haar eigen werk een impuls te geven. Vergelijken we Kochs en Toorops werk met respectievelijk dat van Schlichter en Dix, dan valt dezelfde bijstelling op: Koch en Toorop *zuiveren* de kunstenaars van de Nieuwe Zakelijkheid door hun onderwerpen te deseksualiseren.

Is het verband tussen Schlichter en Koch eenmaal gelegd, dan valt het moeilijk nog te negeren: denk aan Schlichters *Margot* (1924) en Kochs *Bertha van Antwerpen* (1931). Het opvallendst van allemaal echter is de gelijkheid tussen Schlichters cranachiaanse portret van zijn vrouw, *Speedy* (1938), en Kochs portret van zijn eigen vrouw dat hij het jaar daarop begon, *Portret H.M. de Geer* (1940). 'Volgens mij zit Schlichters schilderij van Speedy erin, dat voel ik gewoon,' zei Bernardien, die de eerste was die mij op deze gelijkheid wees. Koch keek naar de oude meesters, maar net als Botticelli bekeek hij hen wellicht via het werk van iemand veel dichterbij zijn eigen tijd.

'Wij allen, iedere schilder die ik persoonlijk of uit levensbeschrijvingen ken, wij allen komen *ergens vandaan*,' lezen we in Paul Citroens *Ontaarde Kunst*, een spottend commentaar op Nederlandse realistische kunstenaars die tijdens de Duitse bezetting van officiële zijde gesteund werden. 'Wij hebben onze voorouders, onze leraren of school, waar wij dan verder op doorwerken of tegenwerken, in ieder geval, ons schilderen heeft een voorgeschiedenis. [...] Maar Koch komt *nergens vandaan*. Die is, om zo te zeggen, als uit de hemel gevallen.'³⁷ Misschien werpt de gereconstrueerde *Dolores* toch wat licht op Kochs oorsprong. Simpelweg door het schilderij zijn oorspronkelijke afmetingen terug te geven, worden we gedwongen de onvolkomenheden en de ontleening van de vorm onder ogen te zien. Koch kwam niet uit de hemel gevallen, daarvan kunnen we zeker zijn, en zijn oeuvre, een verzameling herziene composities van andere schilders, cineasten en fotografen, is verre van vlekkeloos.³⁸ Maar wat moet een kunsthistoricus aanvangen met een kunstenaar zonder geschiedenis?

Noten

- 1 Ronald Lightbown, *Sandro Botticelli. Life and Work*, Londen, Thames & Hudson, 1989, p. 235.
- 2 Leon Battista Alberti, *On Painting* [oorspronkelijke publicatie 1435-1436], New Haven, Yale University Press, 1970 [eerste druk 1956], p. 91, vertaling en introductie John R. Spencer.
- 3 Angela Drensen, 'From Dante to Landino: Botticelli's Calumny of Apelles and its Sources', in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 2017, p. 329.
- 4 Zie tekeningen van Pyke Koch geschenken door Marinus van der Goes van Naters aan het Centraal Museum, Utrecht, gedateerd 1910-1917; brieven van Pyke Koch aan Van der Goes van Naters, 1917-1922. Literatuurmuseum Archief, Den Haag, inv. nr. K 61277; zie ook *Portret Hans Philips* (1925), afgedrukt in Blotkamp, *Pyke Koch*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1972, p. 52.
- 5 Jan Engelman maakt geen melding van de vernietiging van het schilderij in zijn monografie *Pyke Koch*, Amsterdam, Elsevier, 1941, en Kochs zoon, geboren in 1940 en samen met Koch woonachtig aan de Oude Gracht tot 1947, beweert het nooit te hebben gezien.

- 6 Mailwisseling met Carel Blotkamp, 31 oktober 2022.
- 7 Engelman, *Pyke Koch*, Amsterdam, Elsevier, 1941, pp. 6-7.
- 8 Blotkamp, op. cit. (noot 4), p. 54.
- 9 Roman Koot, 'Pyke Koch in Utrecht: 'Een Stad met een Koppig Karakter'', in: *De Wereld van Pyke Koch*, Utrecht en Zwolle, Centraal Museum en WBooks, 2017, p. 24.
- 10 Blotkamp, op. cit. (noot 4), p. 155.
- 11 Op. cit. (noot 2), p. 94.
- 12 Pyke Koch aan Jan Engelman, ongedateerde brief (waarschijnlijk begin 1941), inv. nr. E 03171 B2 Literatuurmuseum Archief (LMA), Den Haag.
- 13 Brief van Pyke Koch aan Jo Planten-Koch, maart 1928. Planten Archief, inv. nr. 2.
- 14 Op. cit. (noot 5), p. 7; op. cit. (noot 4), p. 29.
- 15 Met dank aan curator Marieke Jooren van Museum MORE die ons deze mogelijkheid bood.
- 16 Kasper Niehaus, 'De Onafhankelijken openen de deuren', *De Telegraaf*, 3 maart 1928, p. 9.
- 17 Ongepubliceerde brief aan NRC van Jan Reinier Voûte, echtgenoot van het model voor *Dolores* Gerarda Voûte Reijmers, 'Een paar herinneringen aan Pyke Koch', ontwerp van een brief aan Wout Woltz, gedateerd 2 nov. 1991, vertaald en per e-mail opgestuurd door Lodewijk Voûte aan de auteur dezes d.d. 27 feb. 2020.
- 18 Op. cit. (noot 5), p. 7.
- 19 Koch, 5 september 1976, inv. nr. 285, in brieven aan Floris Alexander (inv. nrs. 277-286), PKA, RKD, Den Haag.
- 20 Mail van Ellen de Groot aan de auteur, 17 augustus 2022.
- 21 'De Onafhankelijken', *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 1 april 1928, p. 1.
- 22 'Expositie Pyke Koch Stedelijk Museum te Amsterdam, 16 december 1955-16 januari 1956. Aanhalingen uit de critiek.' E.G. Planten Archief, RKD, inv. nr. 3.
- 23 Carel Blotkamp, 'The Invisible Oeuvre', in: Talitha Schoon (red.), *Pyke Koch. Drawings and Paintings*, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 1995, p. 16.
- 24 Pyke Koch aan Marc Eemans, gepubliceerd in *De Periscope*, v. II, 1955, p. 9; drukfouten zijn gecorrigeerd naar een door Koch geannoteerd exemplaar. Gereproduceerd in Carel Blotkamp, *Pyke Koch*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1972, pp. 129-131.
- 25 Op. cit. (noot 4), p. 55; Louis van Tilborgh, 'Freudian Motifs in the oeuvre of Pyke Koch', in: op. cit. (noot 23), pp. 152-153.
- 26 Op. cit. (noot 4), p. 55.
- 27 Ongepubliceerde brief aan NRC van Jan Reinier Voûte: 'Pyke Koch (PK) op basis van gesprekken met Peter Koch (PFC)' – Interview met P.F.C. Koch door Lida Meursing (transcriptie).
- 28 'Preface' in Franz Roh, *Postexpressionisme: Realisme magique. Problèmes de la peinture européenne la plus récente*, vertaling Jean Reubrez, Parijs, Presses du Réel, 2013, p. 9.
- 29 Ibid., noot 27.
- 30 Koch aan Marinus van der Goes van Naters, 30 jan 1918, inv. nr. K 61277, LMA.
- 31 Blotkamp 1972, p. 55.
- 32 Laurens van der Wals, 'Pyke Koch', in: *De Kunst der Nederlanden* (1931), p. 346.
- 33 Op. cit. (noot 1), p. 19.
- 34 Barbara J. Watts, 'Sandro Botticelli's Drawings for Dante's *Inferno*: Structure, Topography, and Manuscript Design', in: *Artibus et Historiae*, nr. 32, 1995, p. 163; op. cit. (noot 1), p. 282.
- 35 Op. cit. (noot 3), p. 325.
- 36 *Zehn Jahre Neue Kunst in München. Der Ausstellung Zweiter Teil Gemälde*, januari/februari 1923, p. 21. Met dank aan Dr. Wolfgang Schöddert, Berlinische Galerie.
- 37 Paul Citroen (onder het pseudoniem P. Aretino), *Ontaarde Kunst*, 's-Graveland, De Driehoek, 1945, p. 35.
- 38 Zie op. cit. (noot 31), p. 28; Ype Koopmans, 'Pyke (Pieter Frans Christiaan) Koch', in: *Magie en Zakelijkheid. Realistische Schilderkunst in Nederland 1925-1945*, Zwolle/Arnhem, Waanders Uitgevers/Museum Arnhem, 1999, p. 192.

Vertaling uit het Engels: Caroline Meijer

Dolores van Ellen de Groot wordt tentoongesteld vanaf 20 april tot 23 november in Museum MORE, Hoofdstraat 28, Gorssel.

KUNSTHAL GENT CURATORIAL STUDIES DANCING FORWARD 27.05–25.06.2023 A group show curated by the Curatorial Studies class of 2022–23 at KASK & Conservatorium LOOKING BACKWARD

Felipe Arturo, Juan Pablo Echeverri, Vincent Ferrané, Tarek Lakhri, Wang Mengfan, Almagul Menlibayeva, Julieth Morales, Hwayeon Nam, Sheida Soleimani, Evelyn Taocheng Wang, Xiyadie

KUNSTHAL GENT	—Caermersklooster— Lange Steenstraat 14	kunsthall.gent info@kunsthall.gent	Weekends 11:00 – 18:00
------------------	--	---------------------------------------	---------------------------

17 FEB > 3 SEP

SURREAL SCIENCE

WONDERKAMER VAN KUNST EN WETENSCHAP

COLLECTIE LOUDON SALVATORE GRANCIO

OUDSTE · MUSEUM · VAN · NEDERLAND

<p>Lucy Beech</p> <p>Ooze</p>	<p>Kelly Sinnapah Mary</p> <p><i>The Fables of Sanbras</i></p> <p>In samenwerking met Sour Grass</p>
<p>Tomas Dirrix, Koen Taselaar, en Simone Trum en Loes van Esch van Team Thursday ontwerpen een nieuwe omgeving in MELLY.</p>	<p>Falke Pisano</p> <p><i>not to be governed like that by that</i></p>
<p>Vier samen Keti Koti met ons op 1 juli 2023, een project door Boris van Berkum en Marian Markelo.</p>	

9 juni–19 november 2023

Witte de Withstraat 50, Rotterdam

84 STAPPEN

Sinds 2021 is onze derde verdieping getransformeerd in een evoluerend initiatief op het snijpunt van kunst en onderwijs, met een tentoonstelling die voortdurend wordt geactiveerd door publiek programma's. De huidige tentoonstelling bestaat uit werken van: The Feminist Health Care Research Group {Inga Zimprich}; Moosje M Goosen en Daily Practice {Suzanne Weenink}; Maïke Hemmers; Raja'a Khalid; Tromarama; en Anna Witt.

Kunstinstituut Melly

Lente/Zomer 2023 Programma

FOTO CASPARI DE GEUS

Billboard van Ken Lum in het Rotterdamse straatbeeld (1990)

De beste kunstenaar ter wereld

CHRISTOPHE VAN GERREWEY

De bijna onmogelijke taak bestaat hierin, zich door de macht van de anderen noch door de eigen onmacht dom te laten maken.

Theodor W. Adorno¹

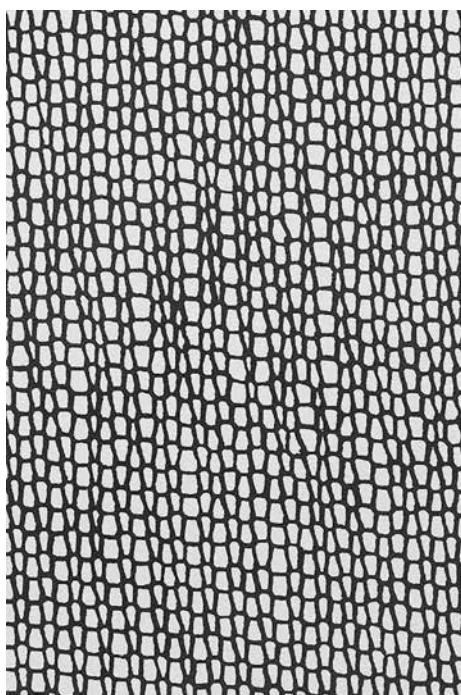
Wie is Rosemarie Trockel? Dat is de verkeerde vraag, zo blijkt meteen aan het begin van haar overzichtstentoonstelling in Frankfurt. In de eerste zaal, in het hart van het Museum für Moderne Kunst, is een werk uit 1998 op de muren aangebracht met als titel *Prisoner of Yourself*. Het is een gezeefdrukt patroon, in een naast elkaar herhaald vlak van ongeveer twee bij twee meter, van een onregelmatig, felblauw weefsel – textiel waarop is ingezoomd, een vliegengaas dat in een deuropening hangt, of eerder nog een vangnet met relatief grote mazen. Voor een retrospectieve is het een even sterk als wankelmoedig openingswerk. Bijna elke kunstenaar – Trockel, geboren in West-Duitsland in 1952, werd zeventig in 2022 – wordt na verloop van tijd klemgezet door het eigen oeuvre, net zoals elk mens door het leven loopt met een boei aan het been – een verleden waartegen alle toekomstige keuzes onvermijdelijk worden afgezet, als ze er al niet onherroepelijk door vertraagd worden. Als we een eigen identiteit ontwikkelen en creëren, moeten we ons dan vervolgens in overeenstemming met de daarbij horende eigenschappen gedragen? Hoe valt te vermijden dat een overzichtstentoonstelling een einde aankondigt, of in het beste geval een periode van *late style* inluidt, vol zelfcitaten waarmee op bekende motieven wordt voortgeborduurd?

In de expositie in Frankfurt, gecureerd door de kunstenaar en Susanne Pfeffer, de directeur van het MMK, wordt echter op een heel vrije en open manier op het oeuvre van Trockel teruggeblikt. De opstelling is niet chronologisch – hoewel de recentste werken zich voornamelijk boven, op de derde verdieping bevinden – en evenmin zijn de werken volgens thema, invalshoek of medium gerangschikt. Als deze titelloze retrospectieve een concept heeft, dan is het gebaseerd op een proactieve vlucht: alles wordt in het werk gesteld om te vermijden dat de kunstenaar gevangen wordt gezet in een historisch narratief of in een inhoudelijk kader.

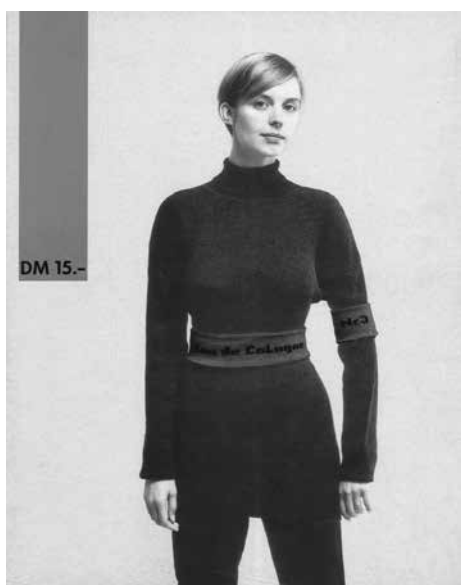
Dat risico is lange tijd groot geweest. Trockel werd eind jaren tachtig internationaal bekend met een reeks *Strickbilder* of gebreide schilderijen, waarvan er een aantal in 1993 in De Pont in Tilburg werden getoond op haar eerste solo in Nederland. (Een sculptuur van Trockel werd al in 1986 door Saskia Bos geselecteerd voor Sonsbeek 86.) Dergelijke werken kunnen als haar voornaamste artistieke inventie beschouwd worden – als iets dat nog niet in die vorm bestond en dat zij heeft uitgevonden. Als reactie op de vernieuwde bloei van de schilderkunst, zoals die bijvoorbeeld in het werk van de Junge Wilde in Duitsland tot uiting kwam, maar ook op artistieke praktijken waarin verondersteld typisch vrouwelijke activiteiten of eigenschappen werden gecultiveerd, besloot ze om houten schilderijkaders te bekleden met breistof. Deze stukken textiel had ze niet zelf gebreid, maar werden door een breimachine geproduceerd, en bevatten meestal een logo of patroon dat in een raster werd herhaald. In een van deze vaak titelloze ‘schilderijen’ is bijvoorbeeld in grijze drukletters tussen de zwarte wol het keurlabel ‘Made in Western Germany’ gebreid, schijnbaar eendeloos herhaald in evenwijdige regels. In een ander werk wordt op de linkerhelft het logo van Woolmark afgebeeld, terwijl op de rechterhelft het Playboykonijn systematisch en even groot in rijtjes staat. Het ene handelsmerk garandeert sinds 1937 de kwaliteit van wollen artikelen, terwijl het andere embleem de ‘mooiste’ of de meest ‘aantrekkelijke’ vrouwenlichamen pretendeert te serveren. Zoals in haast het gehele oeuvre van Trockel is het resultaat meerduidig of contradictorisch. Het veronderstelde geniale karakter van de meestal door mannen beoefende schilderkunst wordt bespot, maar uiteindelijk hangt er toch nog steeds een mooi, vlak en hanteerbaar kunstobject tegen de



Prisoner of Yourself, 1998, MMK, Frankfurt, 2023



Prisoner of Yourself, 1998, detail



Eau de Cologne, nummer 3, 1989, cover, Monika Sprüth Galerie

muur, dat het etiket ‘kunst’ draagt zoals een trui het label van Woolmark, of zoals een naakte vrouw zich als een Playboy Bunny aandient. Breien, een activiteit die traditioneel door vrouwen wordt uitgeoefend, al dan niet als hobby of werk, wordt herleid tot een industriële en seriële – technische – aanwezigheid, waar geen mensen meer voor nodig zijn. En toch leidt dit niet tot perfectie, omdat die door de materialiteit van de werken zelf wordt gesaboteerd: er zitten foutjes in de weergave van de logo's en kleine onregelmatigheden in het weefsel. Wol is te zacht om volstrekt repetitief en uniform te kunnen zijn, wat de werken toch weer tot unieke kunstwerken maakt – tot objecten die niet zomaar in serie te produceren vallen, en die net daarom duur en begeerd kunnen zijn.

In de receptie van de *Strickbilder* werd Trockel vrij snel als een feministische kunstenaar weggezet – als iemand die vooral kunst maakt om aandacht op te eisen voor de unieke positie van de vrouw, of om minstens aan te klagen dat vrouwen onder-

drukt worden, niet het minst in de kunstwereld. Dat Trockel geassocieerd werd met de galerie van Monika Sprüth in Keulen, versterkte dat imago, ook omdat ze meewerkte aan de drie nummers van *Eau de Cologne*, het tijdschrift van Sprüth, die tussen 1985 en 1989 verschenen, en waarin enkel vrouwen aan bod kwamen. Ook uit een andere, vrij bekende reeks van werken, waarin Trockel gietijzere kookplaten tentoonstelde als verticale en ‘minimalistische’ elementen tegen de muur, leek te kunnen worden opgemaakt dat ze uitsluitend de positie van de vrouw in de keuken bekritiseerde. Een dergelijk werk uit 1992 met twee kookplaten, licht verschillend in grootte, en met als titel *Ohne Titel (Junggesellenplatten)*, nuanceert of compliceert die interpretatie meteen: dit is de minimumversie van het fornuis voor de mannelijke vrijgezel (die niet meer moet doen dan theezetten en ernaast een ei koken), en tegelijkertijd een huiselijke versie van Duchamps *machine célibataire*.²

Toch blijft de vraag terecht, op een meer theoretisch niveau, die Anne M. Wagner in 1992 stelde in het eerste nummer van *Parkett* waarin Trockel aan bod kwam: ‘Hoe feministisch zijn de objecten van Rosemarie Trockel?’ Die vraag kon Wagner enkel met voorbehoud positief beantwoorden.

We worden uitgenodigd, denk ik, om die term [feminisme] opnieuw te verbeelden en om dus ontvankelijk te zijn voor boodschappen die we nog niet gehoord hebben op deze geheel eigen toon; evenmin hebben die boodschappen op een simpele of bepalende manier te maken met het ‘genderbewustzijn’ van hun maker. De uitnodiging bestaat erin te onderzoeken wat het precies is dat maakt dat deze objecten de individualiteit van hun maker *overschrijft*, niet het minst wanneer een dergelijke notie enkel in termen van gender wordt begrepen. Meer nog: we worden uitgenodigd om met speculaties te beginnen die misschien zelfs, als alles goed gaat, aan haar intenties ontsnappen. Die uitnodigingen lijken me de moeite waard om aan te nemen en om als feminist te omarmen.³

In de eerste grote studie in boekvorm die aan Trockels oeuvre is gewijd, verschenen in 2019, verwoordde Katherine Guinness het beknopter: deze kunst sluit aan bij een traditie van ‘nieuw-oud’ feminisme, zoals ontwikkeld door theoretici als Simone de Beauvoir, Shulamith Firestone en Monique Wittig. Het gaat om kunst die feministisch is zonder ‘opgesloten te worden door duidelijk feministische paradigma’s over lichamelijke identiteit, identificatie en belichaming’.⁴ Zichtbaar zijn als vrouw, letterlijk en figuurlijk, is daarbij niet het belangrijkste oogmerk. Integendeel, zo benadrukt Guinness met een citaat van Peggy Phelan: ‘Zichtbaarheid is een valkuil.’⁵ Trockel blijft inderdaad nagenoeg onzichtbaar – er circuleren weinig portretten van haar, ze geeft nauwelijks interviews, en haar beeltenis duikt slechts spaarzaam op in haar werk – maar dat neemt niet weg dat ze wel degelijk met visueel materiaal werkt dat al dan niet terecht met vrouwelijkheid wordt geassocieerd, zoals breigoed. Het cruciale verschil is echter dat ze dit materiaal aanbiedt als iets universeels, en niet als iets typisch vrouwelijks. De feministische inzet van het

oeuvre van Trockel bestaat erin dat ze de grondstof waarmee universele claims worden gemaakt, wil uitbreiden en herdefiniëren. Ook – of liever: *bij uitsteking* – een vrouw kan een Elckerlijc of een *Everyman* zijn. Zo vat Guinness het samen in *Schizogenesis. The Art of Rosemarie Trockel*.

Wanneer een vrouwelijke kunstenaar als Trockel geplaatst wordt in de positie waarin ze bekeken wordt, dan is dat, vaker wel dan niet, een valstrik waarin ze altijd weer opnieuw ingeschreven zal worden als vrouwelijk, en dus niet als neutraal. Het voorzichtige spel neutraal te blijven, en dus in een positie van universaliteit, is een spel dat Trockel [...] meesterlijk speelt [...].⁶

Al deze theoretische overwegingen worden door *Prisoner of Yourself*, bij aanvang van de expositie in Frankfurt, bevestigd en toch ook weer geïroniseerd. Het behangpapier van gezeefdrukte weefsels verwijst openlijk naar Trockels *greatest hits*, terwijl ze er zich tegelijkertijd mee probeert te distanceren van de gebreide ‘schilderijen’ die haar tot een gevangene van zichzelf dreigen te maken. De *Strickbilder* zijn in die allereerste zaal weliswaar prominent aanwezig dan ooit, maar dan enkel nog als afbeelding, als een patroon dat de muren verhuult. De vraag is wie hier gevangen wordt gehouden door wie. Trockel als artiest met een uitgebreid oeuvre en een plaats in de kunstgeschiedenis? Trockel als kunstenaar op leeftijd die door het museum tot een retrospectieve wordt verplicht? Trockel als abstractie en als merk, enkel nog levend en werkelijk binnen de muren van de kunstwereld (wat dit beeldmotief tot een soort gepersonaliseerde Buren zou maken)? Trockel als vrouw die feministisch wil zijn, maar dan niet enkel en alleen omdat ze een vrouw is? Trockel als levend organisme met een oud geworden lichaam, want lijken de blauwige structuren in *Prisoner of Yourself* niet ook op celweefsel, op een van de miljoenen biologische membranen die een menselijk mee stutten, zo goed en zo kwaad als mogelijk? Of toch weer Trockel als mens, een net levend waarin iedereen zich vrijwillig kan laten vangen, als de mazen tenminste niet te groot blijken, en ontsnapping alsnog toelaten?

Prisoner of Yourself – de titel, het werk en de connotaties ervan, de manier waarop het de tentoonstellersbezoeker omsluit, aangebracht op drie verschillende wanden van het museum – geeft bovendien het hoofdthema weg van Trockels oeuvre, dat inderdaad universeel genoemd kan worden. Heel vaak is aangenomen dat haar werk geen rode draden kent, dat het niet te interpreteren valt, dat het niet ‘gevangen’ kan worden in woorden of tekst (ook een ‘tekst’ is een weefsel, zoals de Latijnse etymologie aangeeft), dat het niet traditioneel feministisch is, maar dat er ook geen andere ‘ismen’ op toe te passen zijn, en dat het daarom beter is, als criticus, om het ‘open’ karakter ervan te respecteren. In een bespreking in *De Witte Raaf* van een monografie van Trockel uit 1998 stelde Sven Lütticken die neiging al vast:

Zelden zal in één catalogus zo vaak Deleuze zijn aangehaald, als rituele bezwering opdat de lezer toch vooral begrijpt dat Trockels werk een rizoom is en vele ingangen kent. Men zou iets meer het besef tentoon mogen spreiden dat dit de criticus niet van de taak ontslaat de vluchtlijnen en niveaus in Trockels oeuvre in kaart te brengen, hoe onvolledig dergelijke pogingen ook mogen zijn.⁷

Ook de huidige retrospectieve in Frankfurt wil Trockel met opzet ongrijpbaar houden, en in de recensies – een catalogus is er nog niet – is opnieuw gewaarschuwd voor ‘ideologische projecties en al te gemakkelijke interpretaties van haar werk’; is het oeuvre omschreven als ‘een vloeiend markt mischiefs, wars van hiërarchie en vol mogelijkheden’; en is Trockel – in een vilein stuk in *Die Zeit* – afgeserveerd als ‘de raadskoningin’ die ‘kunst van haar betekenis wil bevrijden’.⁸ Het zijn uitspraken die al dan niet ongewild afbreuk doen aan de coherentie en de kracht van Trockels oeuvre, dat altijd

weer, weliswaar op zeer verscheiden manieren, draait om één ding: macht – het vermogen om het gedrag, het leven, de gevoelens en de gedachten van anderen te bepalen. Of beter nog (want negatiever): macht hebben is in staat zijn iemand iets te laten doen zonder dat die daar zelf voor zou kiezen. Macht is het beter weten en die wetenschap impact kunnen laten hebben; niet alleen oordelen, maar ook in een positie verkeren om aan dat oordeel onmiddellijke en verstrekkende gevolgen te geven.

In alles wat Trockel de afgelopen veertig jaar gemaakt heeft, staat één vraag centraal: wie heeft het voor het zeggen? *Prisoner of Yourself* geeft aan – dankzij de titel alleen al – dat het antwoord op die vraag heel eenvoudig kan zijn, maar daarom niet minder vreselijk: ikzelf. Want niet de anderen zijn het, maar ik ben het die over mezelf regeert. Van alle machtsaanspraken op mijn persoon is mijn eigen aanspraak de grootste, en dat 'ik' een constructie ben die door allerlei maatschappelijke processen en structuren wordt geproduceerd, verandert daar niks aan. Is het immers niet Rosemarie Trockel zelf die in de jaren tachtig is begonnen breiwerk te maken? Had ze niet gewoon een andere 'roeping' kunnen kiezen dan kunstenaar worden in een door mannen gedomineerde kunstwereld? En is zij het niet die eind 2022 besloten heeft om nog maar eens naar die breiwerken te verwijzen, door haar retrospectieve – waartoe ze toch evenmin verplicht zal zijn geworden, het geladen geweer van de museumdirecteur tegen de slapen gedrukt – te openen met *Prisoner of Yourself*?

Om er geen misverstand over te laten bestaan, eindigt de tentoonstelling in het MMK, twee verdiepingen hoger en maar liefst driehonderd kunstwerken later, met een object dat ook *Prisoner of Yourself* heet, maar dat uit 2016 dateert. Blijkbaar duurt de gevangenschap al een tijdje, en blijkbaar is de detentie zo strikt dat Trockel evenmin aan haar eigen zelfgekozen titels kan ontsnappen, die zich – de eerste *Prisoner of Yourself* dateert uit 1998 – halsstarrig opnieuw aanbieden, na precies het aantal jaren waarin je verondersteld wordt volwassen te zijn geworden. Dit recentere werk is een sculptuur uit geglaazuurd keramiek: een witte, niet-reflecterende slaapkamerspiegel met een donkerblauwe lijst, ruw aangezet zoals een kind het zou tekenen, vastgeketend aan de muur door middel van een korte ketting met vier dikke, witte schakels. De onmogelijke vraag of een mens een object of een subject is – of we iets of eerder iemand zien als we in de spiegel kijken – is zelden zo kernachtig verbeeld. Dit is een spiegel die weigert te spiegelen, en die precies door die negatie wel eens meer macht over ons zou kunnen uitoefenen dan wanneer de reflectie niet achtergehouden werd. In een tekst in een nummer van *Parkett* uit 2014 over de objecten in keramiek van Trockel, citeerde Gregory H. Williams uit het essay 'Zu Subjekt und Objekt' van Adorno: 'Potentieel, hoewel niet actueel, kan objectiviteit zonder subject gedacht worden, maar subjectiviteit niet zonder object.'⁹ 'We hebben onze objecten nodig,' schrijft Williams, 'maar zij hebben ons niet altijd nodig.'¹⁰ Als *Prisoner of Yourself* aan het begin van deze retrospectieve een reflectie is op het kunstenaarschap op late leeftijd, dan is het werk met dezelfde titel een spottende vingerwijzing voor de bezoeker die net een grote kunsttentoonstelling met meer dan driehonderd objecten van begin tot eind heeft doorlopen, en die meent er iets – wat dan ook – van te hebben begrepen. Ook dat is natuurlijk een kwestie van macht, die altijd vertrekt van de aanname iets of iemand 'door te hebben'. Trockel confronteert ons met de macht die we over kunstwerken kunnen of willen uitoefenen wanneer we de pretentie hebben om ze te interpreteren, wat toch altijd neerkomt op een vorm van zelfherkenning, en dus op een negatie van het object zelf. Nog eens Adorno, uit *Minima Moralia*, met een passage waardoor elke kunstcriticus (of althans elke hermeneut) zich aangesproken kan voelen: 'Zoals je vroeger pas tevreden was als je het mishandelde speelgoed een jammerkreet had ontlokt, zo laat je nu de dingen pas met rust als je hun geheim ontzutseld hebt.'¹¹

Het is niet verwonderlijk dat in een oeuvre met een dergelijke hoofdbekommernis dieren een sleutelrol gaan spelen, als wezens die verondersteld worden zich op te houden ergens in het midden tussen de mens als klassiek en 'ultiem' subject enerzijds en



Ohne Titel (Junggesellenplatten), 1992

een wezenloos ding, een object, anderzijds, en die daarom niet meer lijken te kunnen bestaan zonder dat er op de een of andere manier macht over hen wordt uitgeoefend. Het tweede grote werk in Frankfurt hangt in de eveneens drie verdiepingen hoge traphal na het atrium met *Prisoner of Yourself*. Het is een even mooie als angstaanjagende zeehond in gegoten brons, ondersteboven opgehangen met een massieve ketting rond de achtervinnen. De sculptuur, bijna anderhalve meter lang en tachtig kilogram zwaar, is levensecht, met uitzondering van één toevoeging: een blonde haarextensie, als een krans rond de nek gedrapeerd. De volledige titel van dit werk uit 1991 is *Ohne Titel ('Es gibt kein unglücklicheres Wesen unter der Sonne als einen Fetischisten der sich nach einem Frauenschuh sehnt und mit einem ganzen Weib vorlieb nehmen muss' K.K.: F.)*. De ondertitel is een citaat van Karl Kraus uit zijn tijdschrift *Die Fackel*, waarin wordt gesuggereerd dat het wel erg sneu is om naar één deel van een menselijke lichaam te verlangen – een schoen, maar bijvoorbeeld ook een borst – omdat je het hele lichaam er meteen bij moet nemen. De sculptuur doet denken, door de ophanging aan het plafond van een gelijkaardig donker volume, aan *Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch* van Beuys uit 1985, een werk in de collectie van het MMK in Frankfurt. Bij Trockel gaat het niet bepaald om een mythische en spirituele ode aan artistieke creativiteit, maar om een kritiek op de gewelddadige abstracties die met verlangen en jagen gepaard gaan, op vrouwen of op zeerobben, en met als einddoel een liefkoosd lichaamsdeel of een kostbare vacht. Het opzetstukje dat de zeehond draagt is een verwijzing naar Brigitte Bardot: Trockel slaagde erin om op een veiling een pruik te bemachtigen die gebruikt werd door een stuntman in een van Bardots films, terwijl het ook bekend is dat Bardot al sinds de jaren zeventig als actrice de zeehondenjacht aanklaagt.

De tentoonstelling in Frankfurt kan bekritiseerd worden, paradoxaal genoeg, omdat er te weinig te zien is, hoewel dat ook nog eens aantoont hoe resistent of ongepast Trockels oeuvre is voor het genre van de retrospectieve, gewoon omdat elke selectie altijd gebreken vertoont, en de werken elkaar nodig hebben. De zwartwitvideo *Mr. Sun* uit 2000 is één werk dat wel aanwezig is en waarin Bardot eveneens een rol speelt. Drie minuten lang wordt een fornuis traag gefilmd, terwijl B.B. haar song uit 1966 met de gelijknamige titel zingt, als een ode aan een man, aan de zon, maar misschien ook aan de warme schijf van een kookvuur: 'When your rays come to me / I feel warm inside, stay with me.' Om de volle draagwijdte van het belang van Bardot in dit artistieke universum te begrijpen, hadden er toch nog andere werken geselecteerd moeten worden, en dan vooral de titelloze vitrinekast uit 1993 met documenten, boeken en voorwerpen over het leven en werk van B.B., die door Trockel verbonden wordt – op aangeven van de identieke initialen – met Bertolt Brecht. Ze beschouwt Bardot, zo zei ze tegen Lynne Cooke in 2002, 'als een interessant voorbeeld van de contradicties en inconsistenties van engagement in onze tijd. Terwijl Brecht, om te onderwijzen, wijst op de schande van alles wat bestaat, is Bardot gewoon zelf schandalig. [...] Bardot koppelt menselijke schande aan een herinnering aan het dier.'¹²



Ohne Titel ('Es gibt kein unglücklicheres Wesen unter der Sonne als einen Fetischisten der sich nach einem Frauenschuh sehnt und mit einem ganzen Weib vorlieb nehmen muss' K.K.: F.), 1991, Emanuel Hoffmann-Stiftung, Kunstsammlung Basel



Prisoner of Yourself, 2016, Sprüth Magers, foto Axel Schneider

Die 'herinnering' aan het dier, en aan het dierlijke dat nog altijd in mensen schuilt, komt vaak terug op de tentoonstelling en compliceert ook de machtsverhouding: het zou naïef zijn om te denken dat wij, als mensen, onaangedaan blijven onder de aanwezigheid van dieren, en dat zij niet ook, al was het dan enkel in de beschouwing, onze meerdere kunnen zijn. In 1994 publiceerde Trockel een kunstenaarsboek, als catalogus bij een tentoonstelling in Zweden, getiteld *Jeder Tier ist eine Künstlerin* – ook een zinspeling op Beuys. In het tekstgedeelte van die publicatie, getiteld 'Footnotes' en samengesteld door Wilfried Dickhoff, zijn twee citaten opgenomen die kunnen verhelderen wat er gebeurt wanneer dieren artistiek materiaal worden dat aanspraak maakt

op universaliteit.¹³ Het eerste citaat is van Nietzsche, uit *De vrolijke wetenschap* – aforisme 224, getiteld 'Kritiek van de dieren'.

Ik vrees dat de dieren de mens beschouwen als hun soortgenoot die op hoogst gevaarlijke wijze zijn gezonde dierenverstand verloren heeft, – als het waanzinnige dier, als het lachende dier, als het wenende dier, als het ongelukzalige dier.¹⁴

Nietzsche draait de zaken om: in plaats van de mensen die naar de dieren kijken en hen menen te begrijpen, zijn het nu de dieren die over voldoende subjectiviteit beschikken om, niet zonder meewarigheid, naar mensen te kijken. Kijken in plaats van bekeken worden: is dat niet het grootste privilege – de belangrijkste, stille en daarom des te vollediger vorm van macht? Zichtbaarheid is een valstrik. In Frankfurt wordt dat vooral duidelijk in een klein kamertje zonder ramen op de tweede verdieping, waar een reeks van tien tekeningen uit 1984 te zien is, getiteld *Hoffnung*. De wanden van deze ruimte zijn paars geschilderd, een kleur die in een recensie door Stefanie Manthey als 'liturgisch' is omschreven, maar die ook iets pauselijks heeft, als de ultieme belichaming van macht.¹⁵ De tekeningen hebben ongeveer de grootte van een A4, rechtopstaand, en zijn gemaakt met waterverf, inkt, pastel en kleurkrijt. Ze tonen telkens de kop van één aap, als een min of meer reglementaire pasfoto: de dieren glimlachen, ze kijken recht voor zich uit (in de lens, als het ware), en een deel van hun schouders is zichtbaar. De aap is als onderwerp prominent aanwezig in de kunstgeschiedenis, van Dürer tot Warhol. Er is waarschijnlijk geen enkel werk van Trockel dat niet op de een of andere manier refereert aan artistieke voorgangers, als het voor een kunstenaar van haar generatie überhaupt mogelijk zou zijn om dat te vermijden. Wat haar apen bijzonder maakt, is de tegelijkertijd realistische en geïmproviseerde manier waarop ze zijn afgebeeld. Trockel volgde van 1974 tot 1978 een traditionele, haast ambachtelijke opleiding aan de Kunstgewerbeschule in Keulen, en de ogenschijnlijke contradictie tussen haar artistieke 'kunde' en een doorgedreven conceptuele aanpak is wat haar oeuvre nog het meest kenmerkt. (Bovendien studeerde ze ook antropologie, als onderdeel van een lerarenopleiding vooraleer ze besloot een opleiding tot kunstenaar te volgen.) Opvallend aan *Hoffnung* is hoe de verschillende technieken gecombineerd worden zonder elkaar tegen te werken, vooral zichtbaar in, zoals Anne M. Wagner het treffend omschreef, 'de donkere poelen van inkt bij de ogen en neusgaten, het staccato penseelwerk, zodat de borstelharen zichzelf heruitvinden als vacht'.¹⁶ Het is alsof deze dieren zo voorzichtig en tastend mogelijk zijn weergegeven, en pas kunnen lijken op echte apen langs allerlei representatieve en mediale omwegen. De conceptuele vraag is vervolgens waarom deze reeks *Hoffnung* heet. Wie kan of mag hier hopen? Zijn het de apen zelf die, het citaat van Nietzsche indachtig, naar ons kijken en zien hoe hopeloos we zijn? Hebben zij nog een ziel terwijl wij dat woord alleen nog met schaamte en sentiment kunnen gebruiken – 'anima en animal zijn in Trockels lexicon maar een haarlengte van elkaar verwijderd,' om opnieuw Wagner te citeren.¹⁷ Is het dat wat verloren is gegaan bij de evolutie van aap tot mens? Is er hoop, oneindige hoop, zoals Kafka het beklemtoonde, niet zozeer voor ons als wel voor apen? Of ligt de hoop dan toch bij ons, omdat wij, als mensen, afbeelden kunnen maken van apen, terwijl dit omgekeerd niet mogelijk is? Is het dat wat ons 'redt', en wat ons dan toch een relatief onschuldige vorm van macht verleent: het vermogen tot representatie – tot kunst? Of is eerder het omgekeerde waar: zijn dieren ook als kunstenaar onze meerdere, omdat ze op een natuurlijke wijze toegang hebben tot het esthetische – en esthetisch zijn? Het zou, zoals Melitta Kliege heeft gesuggereerd, deze apentekeningen ook tot zelfportretten kunnen maken.¹⁸ Is dat de *Hoffnung* uit de titel: de hoop van een kunstenaar om een aap te worden, en om te kunnen schilderen als een aap, zoals in *Le Singe peintre* uit 1740 van Jean Chardin?

Bij aanvang van de publicatie *Jeder Tier ist eine Künstlerin* uit 1994 staat nog een citaat, nog voor dat van Nietzsche, dat in die richting wijst. Het is een uitspraak van



Hoffnung, 1984, SMK – The National Gallery of Denmark

Claude Lévi-Strauss, afkomstig uit het lange gesprek dat Didier Éribon met hem voerde, en dat in boekvorm is verschenen in 1988.

Naar mijn mening moet de mens zichzelf ervan overtuigen dat hij een kleine plaats in de schepping inneemt, dat de rijkdom ervan hem overspoelt en dat geen van zijn esthetische uitvindingen ooit zal concurreren met die van een mineraal, een insect of een bloem. Een vogel, een kever, een vlinder nodigen uit tot dezelfde vurige contemplatie die we reserveren voor Tintoretto of Rembrandt, maar ons oog heeft zijn frisheid verloren, we weten niet meer hoe we moeten kijken.¹⁹

Als *Hoffnung* een reflectie is op dat inzicht – een bevestiging zowel als een ontkenning ervan – dan zijn er in Trockels oeuvre, en ook op de tentoonstelling in Frankfurt, verschillende werken die een natuurlijk of dierlijk fenomeen veel directer als een readymade in de kunst naar binnen halen. In al die gevallen blijven machtsverhoudingen een rol spelen – tussen mens en dier, of tussen dieren onderling – en het is nooit zo dat Trockel in alle naïviteit oog vraagt voor natuurschoon. Meer nog: het is het verlies van die naïviteit, die pakweg apen vermoedelijk wel nog bezitten, die centraal staat. De video *Die Gleichgültige* uit 1994 is bijvoorbeeld een fragment van een film uit 1933 van Jean Painlevé – de allereerste opname op 35 mm van zeepaardjes. Het vrouwelijke zeepaardje produceert eieren die ze tijdens het paren in de broedzak van een mannelijk zeepaardje deponeren, waar ze vervolgens worden bevrucht en 'gedragen'. In het fragment dat Trockel selecteerde, is de geboorte zichtbaar, als de nog heel kleine wezens worden losgelaten in de wereld vanuit de mannelijke buidel. Het is een fascinerend, maar ook licht weerszinnig fenomeen, onder meer omdat de vader kokhalzende bewegingen lijkt te maken, precies om zijn kroost tevoorschijn te schudden. In elk geval biedt het een soort vreemde schoonheid waartoe mensen vooralsnog niet in staat zijn, omdat reproductie bij ons op biologisch vlak nu eenmaal anders is geregeld. De esthetische en ethische 'voorsprong' zoals die respectievelijk in het citaat van Lévi-Strauss en Nietzsche werden samengevat, worden in *Die Gleichgültige* dus gecombineerd, hoewel precies die titel, die zoiets als 'de onverschillige' betekent, zoals vaak bij Trockel nog een dubbele sarcastische toets toevoegt: vader zeepaard kan het niet schelen dat hij zijn kinderen 'uitwerpt', want daarna laat hij ze toch aan hun lot over. Of verwijst de onverschilligheid veeleer naar de relatieve impact van biologische factoren: waarom zou het een verschil maken hoe dieren en mensen zich voortplanten? Veel belangrijker is het toch wat er na de geboorte gebeurt?

Eveneens in 1994 maakte Trockel *Napoli*, te zien in dezelfde grote zaal op de tweede verdieping als *Die Gleichgültige*. Deze film – de opnames werden door Trockel zelf gemaakt – toont de bewegingen van om en nabij vijf miljoen zwaluwen in het luchtruim boven Napels, terwijl 'Third Stone from the Sun' klinkt, een nummer op de debuutelpje van Jimi Hendrix uit 1967. De

vogels blijken zich heel goed te kunnen organiseren, zoals onderzoek van Giorgio Parisi, Nobelprijswinnaar voor Natuurkunde in 2021, eind jaren negentig aantoonde. Ze vliegen samen zonder duidelijke leider(s): elke vogel houdt onafgebroken zes of zeven andere vogels in de gaten, en dat volstaat om het voortbewegen van de zwerm te garanderen, in de juiste richting bovendien. Het is opnieuw iets waar mensen enkel van kunnen dromen, zeker in een stad als Napels waar nog steeds meer dan tweehonderd familieclans, al dan niet lid van de Camorra, het voor het zeggen hebben zonder al te veel consideratie voor elkaar. De suggestie, zoals in de tentoonstellingsgids, dat ook Jimi Hendrix over 'zwerminelligentie' beschikte toen hij in 'Third Stone from the Sun' verschillende muzikale vormen met elkaar combineerde, is misschien een vorm van overinterpretatie, maar het toont alleszins aan dat interpreteren bij Trockel niet zozeer 'futiel' is, zoals Gudrun Inboden het aan Lyotards boek over Duchamp ontleende, als wel op een genereuze manier mogelijk – Trockel toont haar publiek het verlangen naar interpretatie, maar ze verleent ook de macht tot begrip.²⁰

Trockel heeft met echte dieren gewerkt, zij het niet op deze tentoonstelling. Op documenta X in 1997 maakte ze samen met Carsten Höller *A House for Pigs and People*: een betonnen constructie met twee ruimtes gescheiden door een eenrichtingsspiegel. De varkens zagen zichzelf, de mensen konden naar de varkens kijken. Die dominante relatie werd schijnbaar tegengewerkt door een helling in het menselijke gedeelte van het paviljoen, die de toeschouwers ertoe aanzette om te gaan liggen of zitten. Het menselijke privilege om op twee in plaats van vier poten rechtop te lopen, werd op die manier tijdelijk teruggedraaid, ook om aan te duiden, zoals Sven Lütticken het omschreef in zijn recente boek *Objections. Forms of Abstraction*, dat 'deze baanbrekende verschuiving niet opgeheven kan worden door een eenrichtingsspiegel te zetten tussen de twee soorten'.²¹ *A House for Pigs and People* en andere projecten die Trockel samen met Höller realiseerde, werden in 1999 tentoongesteld in Parijs en verzameld in een boek onder de noemer *Maisons*.²²

Een antecedent in het oeuvre van Trockel dateert al uit 1993, een houten gebouwje voor kippen dat voor het eerst werd tentoongesteld in de tuin van galerie Xavier Hufkens in Brussel, tijdens haar eerste solo in België. *Hühnerstall* is ook aanwezig in Frankfurt, zij het zonder de kippen waarvoor het werd ontworpen. In Brussel waren die dieren wel aanwezig, en toeschouwers konden door kleine ronde gaatjes in de wand van het hok, dat tegen het raam van de galerij stond opgesteld, kijken of er al eieren waren. Dat bleek niet het geval – vermoedelijk was de situatie toch iets te stresserend. De *chicken coop* was niet te koop, maar het was wel mogelijk om de bouwplannen aan te schaffen.²³ Mochten er wel eieren geproduceerd zijn, dan zouden ze zijn uitgeblazen door Xavier Hufkens – ere wie ere toekomt – om daarna van de eierschalen een gordijn te kunnen maken. Een dergelijk fragiel kamerscherm – *Ohne Titel (Eiervorhang)* – is in Frankfurt wel voorhanden, een verdieping lager dan de *Hühnerstall*, waar het in een ondiepe nis hangt: bij Trockel zijn toef- of uitgangen wel vaker illusies. De perfecte sculpturale vorm van het ei, ontgaan van de reproductieve inhoud, wordt – in dit geval met Broodthaers als voorbeeld – herleid tot een leeg, onvruchtbaar, en opnieuw functioneel gebruiksvoorwerp.

De derde ruimte van de expo in het MMK – na de inkomhal met *Prisoner of Yourself* en de traphal met de opgehangen zeerob – bevat een wel heel bijzondere categorie van dat soort objecten: het vijftigtal boekontwerpen of *book drafts*, tot stand gekomen tussen 1982 en 1997. Het gaat om covers of omslagen bij vermoedelijk lege boeken die Trockel voorzag van een collage of een tekening en een titel. De cruciale relatie tussen titel en kunstwerk – de manier waarop een titel altijd deel wordt van een werk en de inhoud of de interpretatie ervan mede bepaalt – blijft enerzijds bestaan, maar wordt anderzijds opgeheven. Dit zijn immers titels van boeken die enkel als object voorhanden zijn, en waarvan de inhoud nog geschreven of gemaakt moet worden. *Ich bin Dan Graham* is zo'n titel, uit 1992 – het boek zit in de collectie van het MoMA, maar werd aan het MMK uitgeleend. Het is een object van 1,3 centi-



Die Gleichgültige, 1994



Napoli, 1994

meter hoog, 10,5 centimeter breed en 14,6 centimeter lang. Een strookje van ongeveer 1 centimeter van de zwarte rug is om de cover geplooid, en daarnaast is een zwart-witfoto te zien van een jonge vrouw die poseert naast de badkuip, de tribune en het betonnen torenplatform van een zwembad. De titel, in fletsgele letters, staat bovenaan, met de naam van de vorig jaar overleden kunstenaar in drukletters. Enerzijds is het ontcijferingswerk dat Trockel altijd provoceert hier nog groter, want er is wel een titel, maar geen werk, of er is enkel de verpakking van het werk, het omslagbeeld. Anderzijds heeft de lezer totale vrijheid, want het boek is leeg, en het kan gefantaseerd worden op basis van enkele gegevens – de titel, de auteur, de omslag. Dat de macht tot weten in dit geval toch grotendeels bij de kunstenaar blijft liggen, blijkt uit een tekst van Brigid Doherty uit 2020. Zij was in staat om met Trockel over dit kunstwerk te mailen, en zo kwam ze aan de weet dat de jonge vrouw op de cover de kunstenaar zelf is, terwijl de foto gemaakt werd door diens vader tijdens een uitstapje naar Berlijn ergens in de jaren zestig. Het afgebeelde zwembad is het Olympiastadion, gebouwd tussen 1934 en 1936, wat volgens

Doherty 'een vergelijking suggereert tussen enerzijds Trockels begrip van de architectuur van het Derde Rijk en het volgehouden recreatieve gebruik ervan in de jaren zestig, en anderzijds Grahams kritische verkenningen van Amerikaanse buitenwijken in diezelfde periode'.²⁴ Die vergelijking is uiteraard mogelijk, maar toch zijn de verschillen met *Homes for America* groot. Daarom is het waarschijnlijk beter, ook voor wie niet over het mailadres van Rosemarie Trockel beschikt, om de boekontwerpen in hun geheel te beschouwen, zoals ze ook worden tentoongesteld. Of liever: om ze elk afzonderlijk en allemaal samen te zien als een 'uitvinding' en een concept, zoals het *Strickbild*. Wat is dat immers, een boek waarvan de tekst zelf ongeschreven blijft, en de pagina's onbedrukt? Moet dat als een mislukking worden beschouwd, of als een oningevulde belofte – een onvoltooid project? Is uitstel afstel? Of varieert Trockel hier op de bekende slotgedachte van Flauberts *L'Éducation sentimentale*: het beste boek is het boek dat ongeschreven is gebleven?

Ook deze vraag kan weer tot een kwestie van vermogen en overwicht worden gemaakt. Wiens schuld is het immers dat een boek ongeschreven blijft? Of omgekeerd: wie beschikt er over de macht om een boek *geschreven* te laten worden? Fantaseren over nieuwe romans, om dan die dromen abrupt af te breken vanuit het besef dat het geen zin heeft? Wie zou het uitgeven? Wie zou het lezen? Hoe snel zou het boek vergeten worden! De *Buchentwürfe* van Trockel zijn emanaties van de vergeefsheid van creatie, en natuurlijk toch ook weer ontkenningen van die onbeduidendheid. Het zijn emblemen voor artistieke twijfel, en wat is twijfel anders dan een machtsstrijd met jezelf en met de hele wereld tegelijkertijd? Wie weet ooit zeker wie er meepraat als je met jezelf zit te overleggen?

De twee versies van *Prisoner of Yourself*, uit 1998 en 2016, wijzen eveneens in die richting, maar het klassieke sleutelwerk over de interne krachtmeting die elk menselijk bewustzijn is, blijft in Trockels oeuvre, net als in de tentoonstelling in Frankfurt, de video *Continental Divide*, ook uit 1994, met een lengte van 18 minuten en 30 seconden. Het is een van de weinige werken waarin de kunstenaar zelf optreedt: in een donkere ruimte zit Trockel vastgebonden en met een bloedneus op een stoel, terwijl ze door zichzelf ondervraagd wordt. Beide blonde vrouwen zijn identiek gekleed, en als een onorthodoxe en gewelddadige detective onderwerpt de ene Trockel de andere steeds weer aan dezelfde vraag: wie is de beste kunstenaar ter wereld? Die identiteit – in politie-



Hühnerstall, 1993, Xavier Hufkens, Brussel

films gaat het meestal om de naam van een moordenaar – is van levensbelang, maar welke naam de zittende Trockel ook noemt (Horn, Polke, Richter, Graham enzovoort), haar ondervraagster neemt er geen genoegen mee, en als de naam Trockel valt is een vuistslag het antwoord. Ondertussen weerklinkt Ravels Bolero.

Continental Divide is natuurlijk een reflectie op de competitieve kunstwereld, en een satirische reactie op het gebruik om een top honderd van kunstenaars samen te stellen – iets wat, zo schrijft Lynne Cooke in een beschouwing bij dit werk, de Duitser Willy Bongard in de jaren tachtig maandelijks deed.²⁵ De vorm van het werk doet ook denken aan de video's waarin Bruce Nauman – die door Jan Hoet aan het eind van de twintigste eeuw stelselmatig als de beste kunstenaar ter wereld werd omschreven – mensen met elkaar ruzie laat maken, iets wat de titel ook tot een verwijzing zou maken naar de Amerikaanse culturele hegemonie, met Europese kunstenaars steeds weer op achtervolging aangewezen – in 1994 had Trockel net een niet geheel succesvolle Amerikaanse 'tournee' achter de rug. Maar *Continental Divide* is toch ook, en wezenlijker want universeler en existentiëler, een even pijnlijke als humoristische verfilming van de splitsing tussen ego en superego – van de onmogelijke taak, haast een mensenleven lang, om te achterhalen wat je moet doen, om een evenwicht te vinden tussen wat je kan en wat de wereld van je verwacht. Waarom vraagt Trockel aan zichzelf wie de beste is? Toch ook en vooral om een rolmodel aan te duiden dat ze daarna kan 'volgen'? Wie ambitie en talent heeft, moet zichzelf ertoe brengen de beste kunstenaar ter wereld te identificeren en vervolgens gewoonweg hetzelfde doen. Of is het eerder zo dat wie een model nodig heeft, er zelf nooit echt een zal worden?

De vraag of Trockel zichzelf als gids kan nemen, of ze ondertussen op haar zeventigste genoegen mag nemen met wat ze al die jaren gedaan en gemaakt heeft, en zich dan misschien eindelijk zo niet als de beste, dan toch als een heel goede kunstenaar mag beschouwen, blijft in Frankfurt terugkeren. De titelloze tentoonstelling in het MMK bevat ook enkele recente en een paar nieuwe werken, die als kleine retrospectieven op te vatten zijn, of als pogingen om ouder werk weer als nieuw tentoon te stellen. Ze maken deel uit van de *Clusters*, in zekere zin ook bijna een nieuw genre te noemen, die Trockel ontwikkelde sinds 2015: grote, picturale werken, tussen vijf en negen meter breed, waarin zo'n tien tot dertig digitale prints in onregelmatige rasters bij elkaar worden gezet; snapshots gemaakt met een iPhone, geësceneerde foto's, digitale montages, en inderdaad ook reproducties en herconfiguraties van ouder werk. Het zijn ondoorgrondelijke beeldraadsels, die door Brigid Doherty ver-



Ohne Titel (Eiervorhang), 1998, MMK, Frankfurt, foto Frank Sperling

bonden zijn met Benjamins begrip, uit diens essay over het surrealisme, van de 'wereldse verlichting' – een notie die Benjamin afzette tegen de 'religieuze verlichting', en waarop Trockel inderdaad leek te zinspelen wanneer ze *Cluster V* uit 2019 de ondertitel *Subterranean Illumination* meegaf.²⁶ De *Clusters* zijn zeker indrukwekkend en door hun afmetingen zelfs monumentaal, maar ze komen toch ook over als insceneringen van machteloosheid – als pogingen om fragmenten van een oeuvre te mixen met het restafval van onze beeldcultuur, in de hoop dat er alsnog een constellatie ontstaat. Tenzij het er Trockel natuurlijk om te doen is, met deze werken als clusterbommen, een maatschappij te straffen die verslaafd is aan een opeenvolging van disparate informatie, incidenten, anekdotes, onbenulligheden en afbeeldingen.

Het is een vermoeden dat doet denken aan wat Arthur C. Danto in 1991 schreef, naar aanleiding van de reeks tentoonstellingen van Trockel in de Verenigde Staten.

Waar ik het meest op reageer in het werk van Trockel, is het gevoel dat ze alles van ons weet – ons kent op ons kleinst en op ons slechtst – en toch op de een of andere manier het gevoel geeft dat we vergeven zijn. Deze combinatie zou ooit als een vrouwelijke deugd zijn beschouwd, toen de heilige maagd nog werd beschouwd als de paradigmatische vrouw, en het is zeker geruststellend om het op te merken in ons over het algemeen meedogenloze tijdperk, om te bedenken dat er nog steeds moreel begaafde individuen zijn die het belichamen. Trockel is taai, soms zo scherp als Duchamp, soms zo



Ich bin Dan Graham, 1992, MoMA, New York



Continental Divide, 1994

angstaanjagend als Beuys. Maar ze is ook aardiger tegen wie ze beschuldigt – ons – dan een van hen beiden dat ooit zou kunnen zijn.²⁷

Wat voor een macht zou Trockel hebben als zij kon oordelen over schuld, boete en vergiffenis! En waarom zou je naar een museum gaan om er absolutie te ontvangen, als was het een kerk? Het Museum für Moderne Kunst in Frankfurt heeft daar alleszins niets mee gemeen. Het gebouw werd voltooid in 1991 met Hans Hollein als architect, en het kreeg al snel de bijnaam *Tortenstück*, vanwege het driehoekige perceel, maar ook door de rozige laagjes stucwerk die het maniëristische gebouw aan de buitenzijde versieren, ritmeren en op schaal van de stad brengen. De directeur, Jean-Christophe Ammann, had openlijk zijn twijfels bij de architectuur, die hij bij zijn aanstelling in 1989 van een voorganger cadeau had gekregen. Wat de huidige expositie toont, meer dan der-

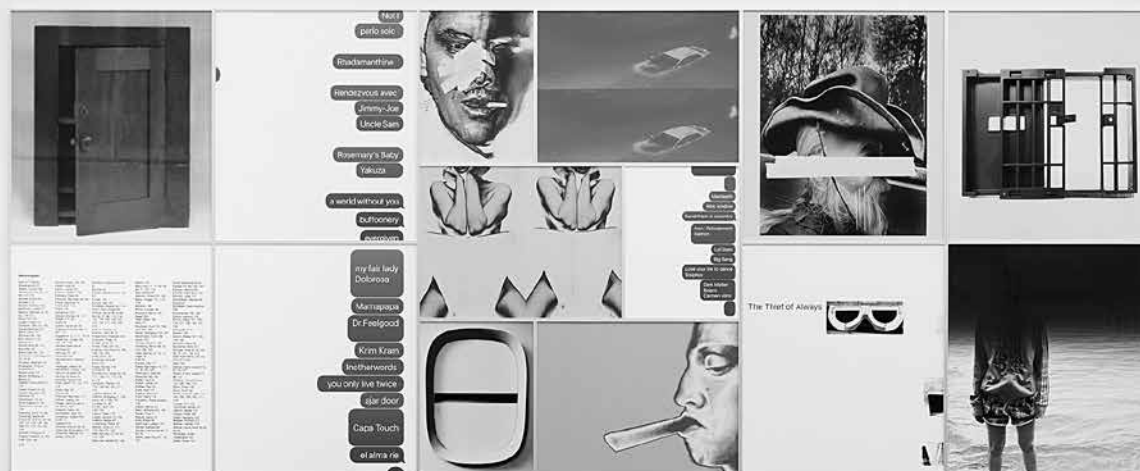
tig jaar later – op de openingstentoonstelling was Trockel trouwens een van de jongste kunstenaars – is dat die twijfels nergens voor nodig zijn. Het volledige gebouw van Hollein wordt met werk van Trockel ingevuld. Alle ruimtes, hoe onregelmatig of idiosyncratisch ook, met of net zonder enig daglicht of uitzicht, blijken een haast vanzelfsprekende biotoop voor de sculpturen, schilderijen, tekeningen, video's en installaties, die allemaal samen, omgekeerd, de waarde tonen van dit gebouw, dat zonder al te veel aanpassingen – een vijftal ruimtes zijn herschilderd in bijvoorbeeld zwart, oker of blauw – een wandeling mogelijk maakt langs meer dan twintig zalen en driehonderd werken. Kunst en architectuur lijken weer voor elkaar gemaakt, en net omdat ze zichzelf kunnen zijn, houden ze elkaar overeind. Hier wordt dan toch bewezen, dankzij een oeuvre dat even onvermoeibaar als illusieus al het geweld van de wereld verkennt, dat een machtsevenwicht mogelijk is – dat macht het product van twee gelijke factoren kan zijn. Jammer dat het niet kan blijven duren.

Noten

- Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflecties uit het beschadigde leven*, Nijmegen, Vantilt, 2013, p. 47, vertaling Hans Driessen.
- Wilfried Dickhoff, 'Ohne Titel (Junggesellenplatten)', 1991', in: *After Nihilism. Essays on Contemporary Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 208-211.
- Anne M. Wagner, 'How Feminist are Rosemarie Trockel's Objects?', in: *Parkett*, nr. 33, 1992, p. 66.
- Katherine Guinness, *Schizogenesis. The art of Rosemarie Trockel*, Minneapolis/Londen, University of Minnesota Press, 2019, p. 6.
- Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, Londen, Routledge, 1993, p. 6.
- Katherine Guinness, op. cit. (noot 2), p. 7.
- Sven Lütticken, 'Rosemarie Trockel', in: *De Witte Raaf*, nr. 78, 1999, p. 39.
- Fionn Meade, 'Rosemarie Trockel', in: *Metropolis M*, nr. 2, 2023, p. 98; Luuk Vulkers, 'Het kunstenaarsoeuvre als vlooiemarkt. Rosemarie Trockel in MMK Frankfurt', in: *HART*, nr. 232, 2023, p. 49; Hanno Rauterberg, 'Die Rätselfürstin', in: *Die Zeit*, 5 januari 2023.
- Theodor W. Adorno, 'Dialektische Epileptomena. Zu Subjekt und Objekt', in: *Kulturkritik und Gesellschaft III*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003, p. 747.
- Gregory H. Williams, 'Blocked Access. Rosemarie Trockel's Recent Ceramic Works', in: *Parkett*, nr. 95, 2014, p. 53.
- Theodor W. Adorno, op. cit. (noot 1), p. 103.
- Lynne Cooke, 'In Medias Res', in: Rainald Schumacher (red.), *Rosemarie Trockel*, München, Sammlung Goetz, 2002, p. 23.
- Wilfried Dickhoff, *Rosemarie Trockel. Jedes Tier ist eine Künstlerin*, Lund, AB Propexus, 1993.
- Friedrich Nietzsche, *De vrolijke wetenschap*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1999, p. 153, vertaling Pé Hawinkels.
- Stefanie Manthey, 'Rosemarie Trockel. Das Eigene stetig neu betrachten', *Kunstbulletin*, nr. 4, 2023, p. 90.
- Anne M. Wagner, 'Trockel's Promise', in: Catherine de Zegher (red.), *Rosemarie Trockel. Metamorphoses and Mutations. Drawing Papers 18*, New York, The Drawing Center, 2001, p. 16.
- Idem.
- Melitta Kliege, 'The Power of Expectation', in: Birte Frenssen (red.), *Rosemarie Trockel. Bodies of Work 1986-1998*, Keulen, Oktagon Verlag, 1998, p. 63.
- Claude Lévi-Strauss, Didier Éribon, *De près et de loin*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1988, p. 241.
- Gudrun Inboden, 'To Interpret is Futile', in: op. cit. (noot 18), p. 9.
- Sven Lütticken, *Objections. Forms of Abstraction, Volume 1*, Berlijn, Sternberg Press, 2022, p. 364.
- Suzanne Pagé (red.), *Maisons/Häuser. Carsten Höller Rosemarie Trockel*, Keulen, Oktagon Verlag, 1999.
- Wilfried Dickhoff, 'An Oblique Encounter with Ovulation', in: op. cit. (noot 18), p. 35.
- Brigid Doherty, 'Rosemarie Trockel. Subterranean Illumination', in: Carla Donauer, Vera Munro, Alice Guston (red.), *Rosemarie Trockel. A Gift of My Parents*, Keulen, Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, 2020, p. 20.
- Lynne Cooke, op. cit. (noot 12), p. 29.
- Brigid Doherty, op. cit. (noot 24), pp. 9-28.
- Arthur C. Danto, 'Rosemarie Trockel', in: *The Nation*, nr. 11, 1991, p. 423.

Afbeeldingen: © Rosemarie Trockel & VG Bild-Kunst, Bonn, 2022

Rosemarie Trockel, tot 18 juni, Museum für Moderne Kunst, Domstraße 10, Frankfurt am Main.



CLUSTER VI – Door Ajar, 2021, Sprüth Magers, foto Axel Schneider

Kan niet bestaan niet

Een podcast over niet-gemaakte kunst door de Brakke Grond en Mister Motley

Luister iedere week naar een nieuwe aflevering

MISTER MOTLEY

EMMA JÄÄSKELÄINEN

V

S L O
M O
MO TH ER

15.04.—02.07.2023
PUBLIEKSPROGRAMMA:—17.06.2023, 16:00—18:00
VLEESHAL—CENTRUM—VOOR—HEDENDAAGSE—KUNST—MIDDELBURG—NL—
WWW.VLEESHAL.NL
OPEN:—WO—VR 13:00—17:00 & ZA—ZO 11:00—17:00—

Christiaan Bastiaans

14.05
25.06

CLUBSOLO

museumbijdrage M HKA clubsolo.nl

The Ground Up And The Washed Down

08.07.—27.08.2023

Curated by:
YIN YIN WONG
HIEKE PARS
RAFFIA LI
JUNGHUN KIM
GAYATRI KODIKAL
GABI DAO
FILEONA DKHAR
DAGMAR BOSMA

A Tale of A Tub
Space for contemporary art and culture, Rotterdam
www.ataleofatub.org



25 Beeldende kunst

Femmy Otten. We Once Were One

Merel van Tilburg

Roni Horn. Recent Drawings

Christophe Van Gerrewey

Katja Novitskova. Model Earth

Fabienne Rachmadiev

Raphaëla Vogel. KRAAAN

Dominic van den Boogerd

Positions: Elsewheres

Masha van Vliet

Grace Ndiritu

Gertjan Oskar

Dirk Braeckman. Déboires de l'âme

Steven Humblet

32 Architectuur & Vormgeving

Style Congo. Heritage & Heresy

Robby Fivez

33 Publicaties

Maria Sibylla Merian. Changing the Nature of Art and Science

Daniël Rovers

Uitgewoond & Operatie

Wooncoöperatie

Thijs Lijster

36 Tentoonstellingsagenda

39 Colofon

223

mei–juni 2023
jaargang 38

Beeldende kunst

Femmy Otten. We Once Were One. Een naakte vrouwenfiguur van veelkleurig beschilderde bijenwas zit met opengevulde benen op een verhoging, haar hoofd precies op ooghoogte. De bollende, gespannen vorm van haar buik suggereert een zwangerschap. De figuur is iets kleiner dan een mens. Je zou haar zo kunnen wegdragen, en op deze schaal kun je haar met het oog makkelijk verkennen – of leren kennen.

De solotentoonstelling van Femmy Otten (1981) in Schiedam opent krachtig. Het beeld verspert de doorgang. Dat komt doordat er een lange stalen balk van de borst van de vrouw horizontaal naar de muur loopt. Er is geen sprake van penetratie, wel van een balancerings- of kracht-oefening. De figuur, iets vooroverleunend, stut het uiteinde van de balk tegen haar borstkas met een lapje verhuisdekken ertussen. Een eindje verderop hangt een slappe piemel van was met scrotum over de balk, nog iets verderop drie tongen van was. Deze losse lichaamsdelen lijken wat uitgerekt van het hangen, een beetje zoals een vrouwenlichaam wordt opgerekt door de krachten die erop inwerken tijdens de zwangerschap.

Het indringende beeld *Rainbow Woman II* (2021) is kwetsbaar en intiem. Het schudt je wakker en introduceert direct een aantal kenmerkende elementen van Ottens hier tentoongestelde werk van de afgelopen tien jaar: de sculpturale aandacht voor lichamelijkeheid en lichaamsdelen; de interesse in fysiek-emotionele ervaringen, in het bijzonder van de vrouw; het inzetten van de persoonlijke leefomgeving; het hardnekkig 'omdenken' van kunsthistorische conventies; de wil om te verbeelden wat er nog niet is, zoals kunst over zwangerschap; en het eigenzinnige gebruik van een telkens van betekenis veranderende reeks symbolen, vaak verwijzend naar de historische iconografie.

In *Rainbow Woman II* zijn dat drie witte amandelvormen. Twee ervan zijn als ogen op de borsten van de vrouwenfiguur geschilderd en één verticaal over de zwangere buik. Het christelijke symbool voor de onbevleete ontvangenis en Maria's hemelvaart wordt hier ook een verwijzing naar het op handen zijnde 'openscheuren' van het vrouwelijk lichaam, én roept de vulva in gedachten.

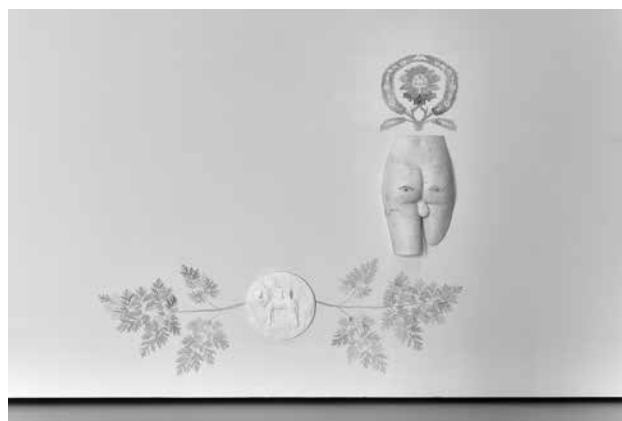
In Ottens recente werk heeft de vulva vele verschijningsvormen. Naast de amandelvorm, die terugkeert in meerdere werken, is er een schilderij dat op ingenieuze wijze meerdere betekenissen van het woord 'kruis' verbeeldt. En samen met neuzen, oren, lippen en een piemel bepalen figuratieve vulva's het marmeren wandrelief *Ontklede Dagen II* (2020). De vulva heeft in geen van deze werken een seksuele connotatie, net zomin als de altijd slappe mannelijke geslachtsdelen in Ottens oeuvre. Ze verwijzen eerder naar het ontbreken van vooral vrouwelijke geslachtsdelen in de kunstgeschiedenis. En ook, in Ottens recente werk, naar zwangerschap en bevalling.

Op een olieverfschilderij uit 2022 (zonder titel) naast de ingang zien we een uitsnede van een vrouwenromp, eigenlijk alleen een bolle buik en twee bovenbenen met een open-gespreide vulva waaruit een klein stukje van een babyhoofd piept. Dat hoofdje gaat half bedekt onder fijne witte ritmische arabesken op doorzichtig blauw – een kabbelend golfpatroon in een onderwaterbevalling. Daartegenover, in een subtiele (titelloze) marmeren wandrelief-met-wandtekening, hangt tussen twee witte vrouwenbilden ondersteboven een klein (marmeren) mensenhoofd.

Wanneer de vulva andere gedaantes aanneemt en metamorfoseert tot een vouw of vormenspel laat Otten zien hoeveel formele en suggestieve potentie in de kunstgeschiedenis onbenut is gebleven. Op het olieverfschilderij *Gordijn* (2022) tekent zich in de plooiën van het blauwe gordijn met decoratieve plooiën voorzichtig de vorm van een vulva af. Duidelijker nog is de metamorfose tot gewaad in een magistrale, totemachtige uit een boomstam gesneden vrouwenfiguur, aan wie de tentoonstelling haar titel ontleent. De langgerekte, statig uitwaaiende draperieën suggereren onmiskenbaar een monumentale vulva, inclusief clitoris. *We Once Were One* (2022) verwijst naar de symbiotische eenheid van geliefden, het verlies ervan, en de mogelijkheden tot nieuwe verbinding. Het lindehouten beeld heeft een letterlijk complement in een berg houtschaafsel op de grond. De man is van de vrouw af geschaafd, zou je kunnen zeggen. Een overblijfsel van hem bevindt zich op haar achterhoofd in de vorm van een penis en scrotum, die dienstdoen als knotje.



Femmy Otten, *Rainbow Woman II*, 2021 & *We Once Were One*, 2021–22, Stedelijk Museum Schiedam, foto Aad Hoogendoorn



Femmy Otten, zonder titel, 2021–2022, Stedelijk Museum Schiedam, foto Aad Hoogendoorn



Femmy Otten, *One Tear at a Time*, 2020, Stedelijk Museum Schiedam, foto Aad Hoogendoorn

Op de benedenverdieping in Schiedam zijn nog twee kleinere zalen gewijd aan twee andere motieven. Ten eerste zeegezichten, die Otten met olieverf op doek schildert of aan de – intieme – binnenkant van holle houten voorwerpen, zoals een lepel, een kleine sequoiahouten komvorm of een uitgehold blok hout. Haar zeegezichten zijn plaatsgebonden. Ze komen enkel tot stand in haar studio in Den Haag, als de zee dichtbij is. Haar doel daarbij is vergelijkbaar met haar streven vorm te geven aan een lichaam. Ze wil het niet beheersen of onderwerpen als een uiterlijke verschijningsvorm, maar juist de nadruk leggen op de ervaring. Zo blijft het ongewisse bewaard, op te gaan in een oneindig 'niets'. De kleine schaal van de zeegezichten werkt daarbij humoristisch en versterkt de persoonlijke beleving van grenzeloosheid. Een schilderij van een baby in de golven brengt die twee belevingswerelden weer bij elkaar, via het 'oceanische' gevoel dat in de psychoanalyse staat voor het vervagen van de grenzen tussen moeder en zuigeling.

Een tweede motief zijn lange rode haren. Van Otten zelf en van haar drie zussen, maar ook van de gevallen verleiderster Maria Magdalena, en – algemener – de naar bewegingsvrijheid zoekende vrouw. De referentie aan met name Donatello's houten beeld met uitgekerfde lange haren van Maria Magdalena (1453–1455) is visueel maar niet inhoudelijk: bij Otten hebben haren niets met schaamte te maken. Ze meanderen door haar werk als verbindinglijnen, symbolen van vrouwelijkheid, elementen van schoonheid of gewoon als zichzelf. Elders in de tentoonstelling liggen twee bergen menselijke haren als residu; tijdens weekenden vindt

een performance plaats waarbij het lange haar van een performer onder een verticaal opgehangen anoniem tapijt van de Amsterdamse School uit steekt.

Het is verleidelijk – met de melancholische tentoonstellingstitel *We Once Were One* in gedachten – om elk tranend oog in Ottens werk te lezen als teken van treurnis en verlies. Er loopt van alles uit die ogen: waterdruppels, tongen en lange dunne rode haren in een decoratief patroon van parallelle arabesken. Toch leent Ottens werk zich niet tot deze eenzijdige interpretatie. Otten werkt langzaam, en voor haar is kijken altijd ook luisteren: je openstellen en ontbloten, en daarmee verbinding mogelijk maken. Wanneer er tongen uit de ogen van een van haar figuren stromen, wordt kijken communiceren.

De meanderende herhaling van motieven en vormen zorgt voor een coherente beeldwereld, en de tentoonstellingscenering verdubbelt de echo's en het beeldrijm in Ottens werk. Voor drie sculpturen in de laatste zaal maakte Otten voor deze tentoonstelling nieuwe sokkels van gekleurde bijenwas. Dit materiaal brengt het begin en eind van de tentoonstelling samen. Eenmaal buiten duurt het niet lang voor een hardere, gefragmenteerde werkelijkheid de mogelijkheid van verbinding als leidend principe verdringt. Toch beklijft er iets van Ottens wenswereld. Waarschijnlijk omdat zij schoonheid zo goed weet in te zetten als beeldvehikel.

Merel van Tilburg

→ Femmy Otten, *We Once Were One*, tot 25 juni, Stedelijk Museum Schiedam, Hoogstraat 112.

UNREADINESS

JAN VERCRUYSSE
NEL AERTS
JOHN MURPHY

16.04 — 10.09.2023
ROGER RAVEEL MUSEUM

RR
M Roger Raveel Museum

WWW.
ROGER RAVEEL MUSEUM
.BE

Celbeton
Dendermonde
1957-75
VRIJPLAATS
VOOR KUNST
EN KRITIEK
12.05.-
30.07.23

Expo in Zaal 't Sestich
Bibliotheek
Kerkstraat 111
9200 Dendermonde

Open:
wo-do-vr-zo (13-17 u.) za (10-17 u.)

Info:
www.omgevingcelbeton.be
stadsmuseum@dendermonde.be
052 21 30 18

Omgeving
**CEL
BET
ON**



STAD DENDERMONDE Vlaanderen verbeelding werkt

via: Els Verhaeren, p/a Franz Courtensstraat 41, 9200 Dendermonde
Foto: Frank Philipp, Celbeton Dendermonde, 1961, Collectie Fotomuseum Antwerpen, 6432/11 © Frank Philipp



MUSEUM VAN DEINZE EN DE LEIESTREEK
LUCIEN MATTHYSLAAN 3-5, 9800 DEINZE MEER INFO: WWW.MUDEL.BE
Di-vr: 14u-17u30, za-so: 10u-12u & 14u-17u 09/381.96.70

27 | 05 - 17 | 09



JAN DE Vlieghe
MYRIAD PURSUITS MYRIAD PURSUITS MYRIAD PURSUITS MYRIAD PURSUITS

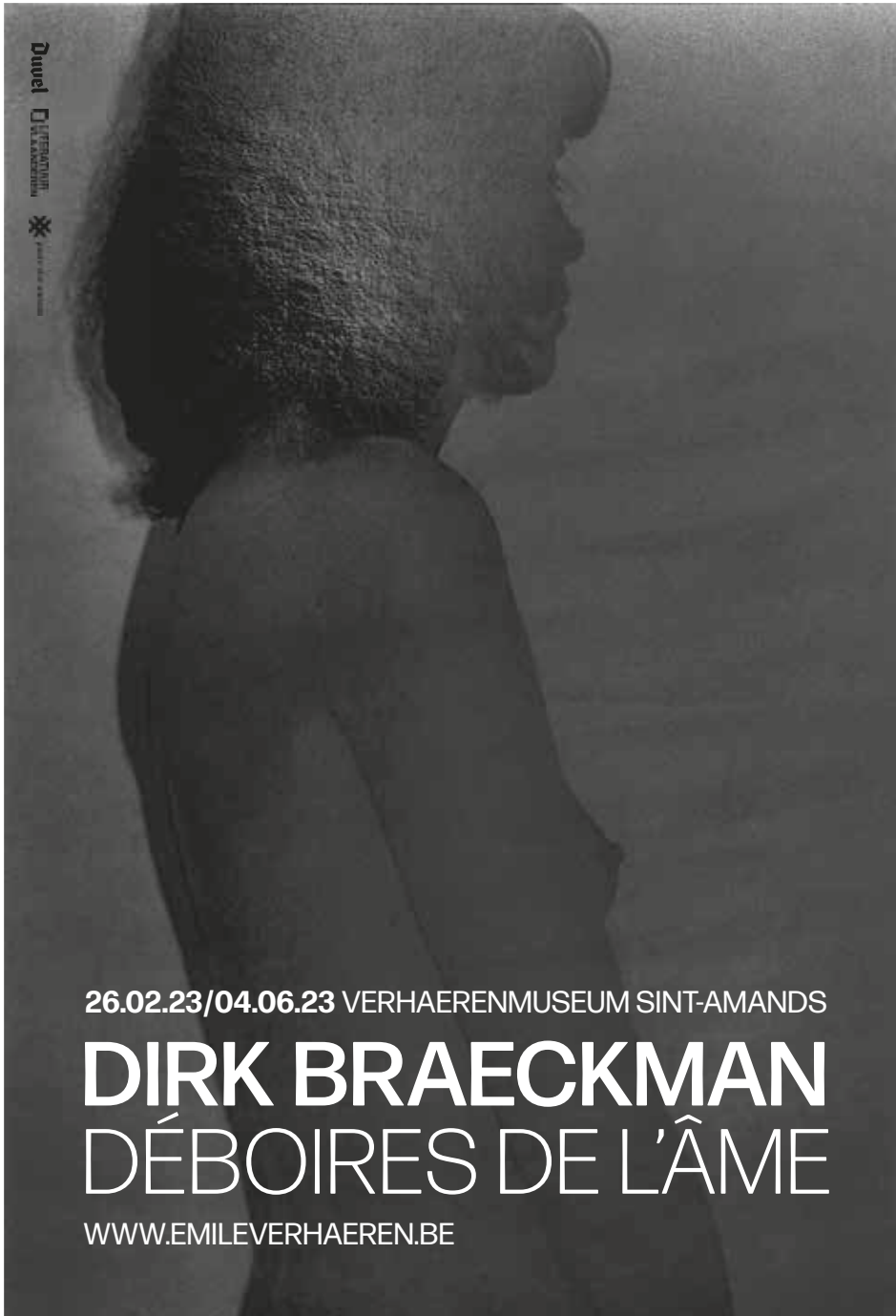
muDEL Deinze Vlaanderen verbeelding werkt MUSEUM MUSEUM

Duvel  

26.02.23/04.06.23 VERHAERENMUSEUM SINT-AMANDS

DIRK BRAECKMAN
DÉBOIRES DE L'ÂME

WWW.EMILEVERHAEREN.BE



Roni Horn. Recent Drawings. Roni Horn (1955) werd vooral bekend met haar fotografische essays – portretrekeningen waarin door kleine variaties, zoals in *You Are the Weather* uit 1997, herhaling tegen eigenheid wordt uitgespeeld. Ook op haar tentoonstelling in 2016 in De Pont in Tilburg (*De Witte Raaf*, nr. 180) stond fotografie centraal. Als er echter iets is dat Horn de afgelopen vier decennia nagenoeg dagelijks heeft gedaan, dan is het tekenen of ander tweedimensionaal – niet-fotografisch – werk maken. In 2019 liep in het Menil Drawing Institute in Texas de programmatische getitelde, tweedelige tentoonstelling *When I Breathe, I Draw*, en ook in de zaaltekst van Horns solo dit voorjaar in galerie Xavier Hufkens wordt benadrukt dat de tekening 'het enige medium is waarmee ze consistent heeft gewerkt gedurende haar uitgebreide carrière'.

Recent Drawings toont drie reeksen op evenveel verdiepingen van de in 2022 geopende uitbreiding van de galerie – een ontwerp van Robbrecht en Daem Architecten, bijna integraal in lichtgrijs beton uitgevoerd. De eerste reeks, vlak na de ingang, heet *Wits' End Mash* en bestaat uit negen zeefdrukken op papier van ongeveer 150 centimeter breed en 130 centimeter hoog. Wat ze tonen lijkt op woordwolken of *tag clouds*: visuele weergaves van termen die op een website gehanteerd worden, waarin de woorden (*tags*) die vaker gebruikt worden groter staan afgebeeld. In de versies van Horn zijn er uiteraard een paar significante verschillen. Het gaat niet om afzonderlijke woorden, maar om Engelstalige uitdrukkingen, zegswijzen, gemeenplaatsen of metaforen, zoals *happy as a clam, too sad for words, don't bite the hand, when in Rome, close but no cigar, now or never* en *see the writing on the wall*. Horn liet deze uitspraken in verschillende kleuren met de hand neerschrijven door verschillende mensen en zette ze vervolgens naast en over elkaar in een zeefdruk. Het onderstreept het menselijke eerder dan het digitale of technologische karakter van deze *word clouds*: dit is wat mensen tegen elkaar *zeggen* – het is, met andere woorden, omgangstaal, die op een wat knullige manier aangeeft hoe moeilijk het kan zijn om iets tot uitdrukking te brengen en met anderen te communiceren. Dat de priegelige krabbels op gelijke grootte worden weergegeven is eveneens betekenisvol: er is geen hiërarchie te ontdekken; er zijn geen frasen die belangrijker, dominanter of 'impactvoller' te noemen zijn en die daarom groter zouden moeten worden afgedrukt. *Wits' End Mash* toont – in een tijdperk waarin chatbots als

Cassandra's een onbegrijpelijke toekomst prevelen – hoe taal altijd tekortschiet, en net daarom onmisbaar en waardevol is. We zijn haast onafgebroken *at our wits' end*, maar toch blijven we dergelijke woordgroepen gebruiken om aan die situatie gevolg te geven en dingen met elkaar te delen. Vanuit die optiek geeft de reeks van Horn – monumentaal in formaat, maar opgebouwd uit minuscule graffiti – uiting aan zowel het falen als het standhouden van menselijke taal.

Op de kelder verdieping – die dankzij de royale lichtinval allesbehalve als dusdanig wordt ervaren – hangt de reeks *Frick and Fracks*: negen groepen van acht vellen papier, beschilderd in gouache en waterverf. Ook deze werken hebben een niet-artistische tegenhanger: het geheugenspel waarbij een veertigtal kaartjes omgekeerd op tafel liggen en je moet zien te onthouden waar de identieke paren zich bevinden. Elke *Frick and Frack* – de titel verwijst naar een komisch duo uit Zwitserland en is een uitdrukking die gebruikt wordt om te verwijzen naar twee mensen die nauwelijks van elkaar te onderscheiden zijn – bestaat uit vier keer twee 'koppels' van afbeeldingen die net niet identiek zijn, want ze zijn met de hand geschilderd. De onmogelijkheid van totale equivalentie – of omgekeerd: de mogelijkheid van echt verschil – wordt aanschouwelijk gemaakt, net als het inzicht dat enkel in een even perfecte als helse wereld het ene met het andere kan samenvallen.

Op de bovenverdieping, tot slot, hangt een reeks die anekdotischer van aard is, of die alleszins minder conceptueel te duiden valt, hoewel ook hier gebruik wordt gemaakt van de spanning tussen de twee delen van één geheel, of van de relatie tussen twee naar elkaar verwijzende elementen. Het gaat om een suite van 33 beeldparen, als dubbelpagina's van een geïllustreerd boek. De titel van deze reeks (afgekort tot *Red Figure*) is een lange, in principe oneindige zin – een opsomming, tussen puntkomma's, van ogenschijnlijk totaal ongerelateerde fenomenen of gebeurtenissen, zoals 'een vervelende bende snotneuzen in rode skipakken in een Noord-Amerikaanse buitenwijk', of 'een aantrekkelijke jonge Italiaanse vrouw, gekleed in het rood, die achtervolgd wordt door een lesbische seriemoordenaar'. In de afbeeldingen zelf komt die willekeur ook terug, bijvoorbeeld wanneer de foto van een witte raaf naast een vel papier wordt gezet met, tegen een rode achtergrond, de tientallen keren herhaalde, handgeschreven uitroep 'I am paralyzed with hope'. Samenhang ontstaat, in deze juxtapositie, dankzij de biografie van de kunstenaar, die elke afzonderlijke tekening van een datum en een plek heeft voorzien: de vogel werd gespot op 13 februari 2020 in New York City; de even wanhopige als hoopvolle kreet werd neergeschreven op 15 februari 2020 in Austerlitz, een stadje in de staat New York, en wordt middels een lichtblauwe post-it toegeschreven aan de Amerikaanse stand-upcomedian Maria Bamford. *Red Figure* toont dus, als een aan de muur gehangen visueel dagboek, wat Roni Horn de afgelopen jaren zoal heeft gezien, gedacht, gehoord, gelezen en vervolgens op papier heeft gezet. De reeks wordt aangeboden als een invitatie om eenheid en coherentie, of alleszins patronen en motieven te ontwaren in het leven van iemand anders – iets wat meestal makkelijker is, en vaak ook aangenamer, dan hetzelfde ondernemen in je eigen bestaan.

Christophe Van Gerrewey

→ Roni Horn. *Recent Drawings*, van 17 maart tot 6 mei, Xavier Hufkens, Sint-Jorisstraat 6, Brussel.



Roni Horn, *Frick and Fracks*, 2018/2022, Xavier Hufkens, Brussel



Roni Horn, *Wits' End Mash (get under my skin)*, 2019, Xavier Hufkens, Brussel



Katja Novitskova, *Pattern of Activation (C. Elegans)*, 2023, courtesy van de kunstenaar en Kraupa-Tuskany Zeidler

Katja Novitskova. Model Earth. In de lichte vleugel boven in het Fries Museum komen oeroude rotstekeningen samen met algoritmisch gegenereerde beelden. Voor haar solotentoonstelling *Model Earth* wilde Katja Novitskova (1984) de bezoeker het gevoel geven door hedendaagse grotten met kunst te lopen. Tussen herkenbare Novitskova-beelden als de serie *Invasion Curve* (2017) – aan het plafond hangen digitale prints op polyurethaanwas in organische vormen – zijn op de witte muren meer dan levensgrote tekeningen aangebracht die variaties lijken op prehistorische rotstekeningen. De tekeningen zijn zo abstract dat het zowel mensen als planten of dieren kunnen zijn, en ze nemen zelfs de vorm van sporen aan. Dit is een belangrijk thema in Novitskova's werk: de abstractie van data, algoritmes en kunstmatige intelligentie, die het synthetische met het 'natuurlijke' verbindt en daardoor vervaagt.

Model Earth is verdeeld over vier kleine ruimtes en toont zeer recent en veel ouder werk, maar voelt aan als een enkele installatie met meerdere componenten. Dat pakt goed uit. Het maakt het mogelijk verbanden te leggen binnen het oeuvre van de kunstenaar. Op zichzelf staand zijn de werken soms obscuur. Wat betekent bijvoorbeeld de tekst 'start-bias encoded-finish' op een doorzichtig stuk zwevend plastic? Al heen en weer lopend door de ruimtes beginnen overeenkomsten tussen vormen, kleuren en materialen op te vallen. Wat dat betreft had de expositie best nog groter mogen zijn; dit werk komt binnen het bredere oeuvre beter tot zijn recht.

Novitskova bracht in 2010 de culthit *Post Internet Survival Guide* uit: een handleiding voor de complexiteit van de digitale informatiestroom. Daarbij legde ze het virtuele en digitale domein vast in een materieel object – een boek en een installatie. Dat procedé past ze ook toe in het recentere *Annual Report* (2018). Het gaat om prints, gebaseerd op datasets, die zijn aangebracht op rechthoekige platen die doen denken aan een kleitablet, zij het dat deze klei synthetisch is. Op een van die tabletten staat in grote letters 'Rate of Extinction'. Het is een omineuze, roodgekleurde grafiek die steil omhoogschiet in het meest recente tijdvak; jaartallen ontbreken. In het bijschrift valt te lezen dat Novitskova zich heeft gebaseerd op klimaat- en biodiversiteitdata. De prints zien er door hun vorm (de 'kleitablet') 'gedateerd' uit. Nieuwe informatie overschrijft in een razend tempo oudere informatie.

Door die algoritmisch gegenereerde beelden vast te leggen op klassieke culturele dragers laat Novitskova de kijker opnieuw nadenken over de betekenissen van afzonderlijke beelden die in een eindeloze digitale stroom zelden beklijven. Op een van de werken uit de serie *Earthware* (2019) staat bijvoorbeeld een gnoe. Zijn oog licht oranje op in de camera. Hij is vastgelegd op 13 juni 2017 om 23.21 uur met een wildcamera. De datum staat in de zwarte rand van het digitale beeld, dat is geprint op een grote aluminium plaat. Gaten in de plaat zijn opgevuld met zilveren nagellak. Een mensachtige figuur, zoals op de rotstekeningen elders in de tentoonstelling, is door Novitskova naast het dier geplaatst.

Bij deze beelden wordt gebruikgemaakt van fotografie, en daarmee is de verwachting gewekt van loutere representatie. Maar de technologie waarmee de beelden zijn verzameld omvat meer dan een camera die vastlegt, namelijk ook een algoritme dat beeld genereert. Die digitale momentopname krijgt hier de status van kunst, op een rechthoekig 'doek' op een witte museummuur. De gnoe was daar, keek recht naar de lens en werd het middelpunt van het werk.

De gecombineerde installatie *Pattern of Activation (C. elegans)* uit 2017 lijkt dan weer op het decor van een twintigste-eeuwse sciencefictionfilm. Op een spiegelvloer krioelen aluminium spiralen, van waaruit wormachtige wezens oprijzen, geprint op epoxyplastic. Uit hetzelfde materiaal zijn grijze eieren gemaakt, die ook een uitvergrote microscopische opname zouden kunnen zijn van bacteriën, virussen of sporen. Grijs en zilver wisselen af met rood, oranje, paars en neongroene vlekken. 'Caenorhabditis elegans' is de naam van een rondworm waarvan het genoom volledig is ontcijferd en waarvan een complete digitale simulatie bestaat. Deze worm wordt veelvuldig gebruikt in laboratoriumonderzoek. Het nietige, maar voor de technologie zo belangrijke wezen wordt door de kunstenaar tot hoofdrolspeler verheven in zijn eigen set. De *C. elegans* is hier een acteur, geen anoniem proefkonijn.

De nieuwe video-installatie *Gardens of the Galaxy* (2023) biedt een zeer snelle opeenvolging van beelden. Zo snel dat je niet alles kunt onderscheiden, en er ook niet al te lang naar kunt kijken. Een aantal beelden zijn op den duur herkenbaar: een hert, zebra, luipaard, gnoe, konijn, raaf, emoe,

die Keure

printing



printing.diekeure.be — printing@diekeure.be — @diekeureprinting

O-68

Art Gallery O-68

17/5 - 21/5: VOLTA New York
Solo van Wieteke Heldens

11/6 - 9/7: Intertwined Surroundings
Annebel Bruschinski en Lise Sore

11/6, 15-17 uur: opening met performance
door Ratri Notosudirdjo

27/8 - 24/9: Onze Belgische Maatjes
kunstenaars van WARP (BE) o.a. Benny Luyckx



Oranjestraat 74, Velp, NL
+31 6 1259 4329

Open tijdens expositie: do-za
van 15-17 uur (en op afspraak)
www.gallery-o-68.com

Constructs of Dwelling

20.05.-17.06. 2023

with work by:
Jorieke Rottier, Ellen Yiu,
Jue Yang, Lee Eun Young,
Cecile Reijnders,
Wapke Feenstra
& Martin La Roche

tonkruse.nl/RSOL

R.S.O.L.
Deventer NL

Tentoonstellingszaal Zwijgershoek Sint-Niklaas

EXPO BURCHT MALPERTUUS

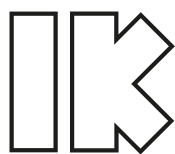
11 juni - 22 oktober 2023

Myrthe van der Mark | Ian De Weerd | Kasper De Vos
Leyla Aydoslu | Adriaan Rees | Marius Ritiu | Jadot&Barbier
Hans Lemmen | Benny Luyckx | Veronika Pot | Els Dietvorst
Cindy Morlion | Simon Masschelein | Jan Van Imschoot
Jim Jilborn | Karen Oger | Joseph Beuys

Zwijgershoek 14, Sint-Niklaas (SteM-site) www.ccsint-niklaas.be

etoging van vorige zondag. Even later werd hij

STICHTING



KEYWORKS

Steven Aalders

- 17 maart t/m 16 juli 2023 tijdens openingsuren
- en t/m 27 augustus alleen op afspraak

www.stichtingik.nl ■ @stichtingik ■ Dam 6 B ■ 4331 GJ Middelburg ■ Nederland
za en zo 14 - 17 uur en op afspraak



Katja Novitskova, Earthware 06.13.2017, 2019, in samenwerking met PWR Studio

gazelle, mens en bizon. Ze zijn *gesnapt* op verschillende plekken op aarde, door verschillende wildcamera's op verschillende tijdstippen. Het getik en geruis van de beelden vormt een compositie op zich. Het oplichtende oog van de gnoe, slechts een fractie van een seconde te zien, is een visuele echo van de oplichtende ogen van zijn op doek vastgelegde 'individuele' soortgenoot uit de reeks *Earthware*.

De wildcamerabeelden in *Gardens of the Galaxy* worden afgewisseld met gepixelde beelden, bolletjes die bloedcellen blijken te zijn. Een enorme hoeveelheid aan plaatsen, tijden, organismes wordt hier samengeperst tot een video van nog geen minuut. In de begeleidende zaaltekst staat vermeld dat de beelden uit datasets afkomstig zijn die door vrijwilligers geïndexeerd worden om AI 'te trainen in het herkennen van beelden'. De nadruk van de tentoonstelling lijkt zo vooral te liggen op hoe de mens omgaat met natuur en technologie, of dat nu een kleitablet, rotstekening of dataverzameling is. Wie de zaalteksten als ondersteuning beschouwt in plaats van als duiding, kan ook uitkomen bij een andere vraag, die impliciet door Novitskova's werk wordt gesteld: wat als wij onszelf in de bizon, de gnoe of in de *C. elegans* herkennen? Het doet denken aan wat mediatheoreticus Bogna Konior schreef: dat in relatie tot technologie mensen ook voor de vraag staan wat het onmenselijke in hen is, en hoe ze zichzelf definiëren in relatie tot dat onmenselijke, dat zowel dier als algoritme kan zijn.

Fabienne Rachmadiev

→ Katja Novitskova. *Model Earth*, tot 2 september, Fries Museum, Wilhelminaplein 92, Leeuwarden.

Raphaëla Vogel. KRAAAN. In het midden van de museumzaal staat een sportauto op een platform dat langzaam ronddraait. Het is een Spitfire, een Engels model dat ooit werd aangeprezen als 'sportwagen voor de vrouw'. Een zwartglanzende haarvlecht op de zitting moet het kittige karakter benadrukken; op de kentekenplaat staan de letters M-AMA. De twee koplampen projecteren video-beelden in de vorm van kattenogen die traag over de wanden glijden. De opnamen zijn gemaakt met een lens van 360 graden, waardoor de horizon soms kromt tot een volmaakte cirkel die goed de pupil van een oog zou kunnen zijn. Een kunstig gecoiffeerde poedel markeert enthousiast plessend zijn territorium, terwijl muziek uit een parfumreclame voor Chanel klinkt. *A Woman's Sports Car* (2018) zinspeelt op allerlei gemeenplaatsen, over vrouwen, auto's, poedels, en over het kunstbedrijf. Zoals de hond zijn domein afbakt en zijn gedrag de grenzen van de museale betamelijkheid aftast, zo markeert Raphaëla Vogel (1988) haar artistieke positie door vooringenomen denkbeelden met speels plezier te ontregelen.

Het ingesleten vooroordeel dat vrouwen niet kunnen autorijden bijvoorbeeld, wordt gelogenstraft in de video-installatie *Einparken* (2013-2018). De beelden zijn gefilmd door de zijruit van Vogels bestelbus, die met knarsende banden in één vloeiende beweging achteruit wordt ingeparkeerd. Het dierenvel dat als filmscherm dient, hangt in een frame van verchromde buizen, waarmee binnen de museumruimte een eigen parkeerplaats wordt gecreëerd. Vogel voltooit haar werken pas wanneer ze die op locatie installeert. Weinigen zijn daar zo bedreven in als zij. Haar tentoonstelling in De Pont bestaat uit een dozijn installaties waarin sculptuur, video, performance en muziek in een verrassende mise-en-scène samenkomen.

In de vroege video's uit 2011 zien we de kunstenaar in haar atelier à la Bruce Nauman prutsen met allerlei materialen en gereedschappen, zoals een camera aan een elastiek. Vogel werkt steevast alleen, zonder crew; ze doet alles zelf, van camerawerk tot montage en geluid. In vrijwel alle video's verschijnt ze zelf in beeld. Tegelijk is zij ook degene die met behulp van een drone of een selfiestick regisseert hoe ze wordt bekeken.

In *Uterusland* (2017-2019) roetsjt ze door een waterglijbaan met een levensechte babypop, alsof moeder en kind samen door hetzelfde geboortekanaal glibberen. Aan het plafond hangen afgietsels van drainageslangen van een volautomatische melkmachine. De titel van de installatie suggereert een attractie in een pretpark, in de vorm van een gigantische baarmoeder wellicht, maar in de gefilmde performance oogt de doorweekte kunstenaar eerder uitgeput en afgemat dan ontspannen. Vogel waakt ervoor haar publiek volledig onder te dompelen in een hypnotische roes. Haar burleske over baren en borstvoeding heeft het aantoonlijke van schuifdeurtheater dat door zijn onvolkomenheid altijd als schouwspel transparant blijft.

Her en der in de tentoonstelling blijkt de liefde van de kunstenaar voor de volkse oorsprong van de entertainmentindustrie, voor slapstick, carnaval en circus. In *Können und Müssen* (2022) wordt een groot anatomisch model van een penis voortgetrokken door een stoet giraffen van polyurethaan, ingespannen met een koperen ketting die als een slap urinestraaltje uit de plasbuis komt. Blijkbaar neemt deze praalwagen van prostaatproblemen de almacht van de mannelijke potentie niet al te serieus.

De omvangrijke installatie *Rollo* (2019) bestaat uit een tiental reusachtige schaalmodellen van bekende bouwwerken, afkomstig uit een voormalig attractiepark. Het Vrijheidsbeeld, de Tower Bridge, de Arc de Triomphe, de bezienswaardigheden horen letterlijk en figuurlijk tot de hoogtepunten van de westerse beschaving. Ze worden onderling verbonden door buizen die in het midden samenkomen in een constructie die is volgehangen met ronde, metalen luidsprekers en daardoor wel iets weg heeft van het Brusselse Atomium. Uit de speakers klinkt Nina Simones 'Ain't Got No, I Got Life', de bitterzoete klaagzang van een vrouw die niets bezit behalve haar lichaam en haar leven. Boven dit Madurodam van de vrije wereld torent een ledscherm met duizelingwekkende beelden van Vogel die hoog op een bouwkraan is geklauterd. Je zou er een spiegel van westerse hoogmoed in kunnen herkennen, maar ook een ode aan filmmaker Helke Sander, die in 1985 reconstrueerde hoe een jonge moeder met twee kleine kinderen een bouwkraan in Hamburg beklom en dreigde te springen als ze geen betaalbare woonruimte zou krijgen. Sanders ijzingwekkende film – zeer ongeschikt voor kijkers met hoogtevrees – is elders in



Raphaëla Vogel, A Woman's Sports Car, 2018, courtesy van de kunstenaar, BQ, Berlin, foto Eddo Hartmann

de tentoonstelling te zien, samen met een gruijzige muziekdocumentaire uit 1980 over krakers, punks en antifascisten in West-Berlijn. In beide films wordt roekeloze creativiteit gemobiliseerd in de strijd tegen het grootkapitaal.

Aantekeningen over 'Das Verhältnis von Sein und Bewusstsein im System des Kapitalismus' volgens Karl Marx zijn te lezen in *The (Missed) Education of Miss Vogel* (2021), dat bestaat uit een reeks beschilderde hertenhuiden. Als een soort sjamanistische schoolschriften weerspiegelen ze de kennis die de kunstenaar gedurende haar leerjaren heeft opgedaan: over de correspondentie tussen beeld en geluid in de films van Eisenstein bijvoorbeeld, de dressuur van paarden, en Bourdieus theorie over de correlatie tussen inkomen en smaak. Op een van de dierenvelen prijkt Johann Wolfgang von Goethe naast Rudi Carrell. De Alkmaarse koning van het Duitse televisieamusement had



Raphaëla Vogel, The (Missed) Education of Miss Vogel, 2021, courtesy van de kunstenaar, BQ, Berlin, foto Eddo Hartmann

CKV — Centrum Kunstarchieven Vlaanderen

Wapenstraat 32, 2000 Antwerpen +32 3 205 36 16

CKV

Het Centrum voor Kunstarchieven Vlaanderen (CKV) legt zich toe op de zorg voor beeldende kunstarchieven. De dienstverlening van het centrum richt zich op actoren uit het brede veld zoals kunstenaars en hun erven, curatoren, kunstorganisaties, verzamelaars en stichtingen of nalatenschappen, critici, galleries en andere kunstprofessionals en staat hen met raad en daad bij in het bewaren en ontsluiten van hun archief.

Vragen? Contacteer ons via de website ckv.muhka.be of stuur ons een mailtje via ckv@muha.be
Volgen? Dat kan via onze nieuwsbrief, Instagram of Facebook [@ckvcentrum](https://www.facebook.com/ckvcentrum)

ooit een hit met de meezinger 'Goethe war Gut', waarin hij de rijkdommen van de gevierde dichter prees ('Goethe war gut / Man, der konnte reimen!').

Wat Vogels tentoonstelling zo inspirerend maakt, is het gemak waarmee de kunstenaar zich vrijelijk allerlei cultuuruitingen toe-eigent, van sportwagens tot schlagers, en deze weet in te zetten voor spitsvondige speculaties over de maatschappelijke betekenis van kennis en kunst vandaag. Wie bepaalt het beeld? Wie kijkt toe? Leent kunst zich nog voor subversief verzet? En hoe onschuldig is amusement? Met grote, theatrale gebaren brengt Raphaela Vogel zogenaamde zekerheden over gender en klasse aan het wankelen. Haar tentoonstelling is een overtuigend bewijs dat buiten de pot plassen verfrissend kan zijn. **Dominic van den Boogerd**

→ *Raphaela Vogel. KRAAAN*, tot 27 augustus, De Pont, Wilhelminapark 1, Tilburg.

Positions: Elsewheres. Stroom in Den Haag is nog een van de weinige presentatie-instellingen in Nederland die zich specifiek richt op de eigen stad. De focus ligt op Haagse kunstenaars en het programma neemt de verbinding met de stedelijke omgeving als inhoudelijk uitgangspunt. De huidige tentoonstelling *Positions: Elsewheres* presenteert vijf werken die systemen en processen blootleggen die de zeggenschap en macht over de publieke ruimte bepalen: in de stad, maar ook elders in de wereld of zelfs in het universum. Daarnaast kunnen we volgens Stroom, dat net als veel andere kunstinstellingen tegenwoordig van expliciet maatschappelijk engagement getuigt, lessen trekken uit de tentoonstelling. Elk van de werken biedt namelijk ook een voorstelling van hoe het anders kan. De vraag is wel of deze voorstellen überhaupt worden gehoord door de relevante instanties. Met andere woorden: wat is de impact van dit engagement, dat zich afspeelt binnen de veilige muren van de tentoonstellingsruimte?

Het werk *Commoning (un)common ground* van Iliada Charalambous komt voort uit haar voorstel voor een buurt-vertegenwoordiging in de 'multiculturele' Schilderswijk. Het doel is om mensen zeggenschap te geven over hun eigen leefomgeving. Zij stelde honderd bewoners van de Stationsweg, een drukke winkelstraat die uitkomt op station Hollands Spoor, vragen over onderwerpen als migratie, integratie en discriminatie. De soms zeer tegengestelde meningen staan als citaten geschreven op betonnen zitblokken die in een slinger door de ruimte staan opgesteld. Bezoekers worden uitgenodigd om hun mening met inkt en penseel toe te voegen, waar hier en daar op niet al te subtiele wijze gehoor aan is gegeven. 'You either assimilate or go home' staat op een van de blokken te lezen, waarop iemand anders heeft gereageerd met: 'go f yourself'. Blijkbaar wordt het werk 'gebruikt' alsof het in de openbare ruimte staat, maar het valt te betwijfelen of dit de dialoog is die de kunstenaar voor ogen had. Hoewel de zaaltekst stelt dat de blokken gedurende de tentoonstelling dienen om lokale groepen met elkaar in gesprek te laten gaan, zodat participatie kan ontstaan, verbeeldt het werk eerder een Twitterachtige polemiek.

Een menshoge, wankel theekop op een schotel (*Concrete Exchange*) van Narges Mohammadi staat symbool voor de gentrificatie in verschillende Haagse volksbuurten. Mohammadi verwijst hier enerzijds naar thee drinken als sociaal ritueel binnen gemeenschappen die door gentrificatie gedwongen worden te verhuizen, anderzijds naar de hippe koffietentjes die vaak de laatste fase van gentrificatie inluiden. De kop en schotel hebben ook een negatieve component: een mal die als metafoor voor de openbare ruimte fungeert. De kunstenaar biedt het werk als monument ter adoptie aan, op voorwaarde dat er een goede plek wordt gevonden en dat de ontvangers hetzelfde aantal uren dat Mohammadi en haar team in de realisering van het werk staken in een buurtinitiatief investeren.

In *The Irresistible Powers of Silent Talking* verdiept Andrius Arutiunian zich in de bewakingsinstrumenten van de in Den Haag gevestigde organisatie Europol, die het mandaat heeft over de Europese grenscontrole. In een beeld- en geluidsinstallatie, die door een wirwar aan kabels – duidelijk bewust – rommelig en ingewikkeld oogt, legt hij de werking van het controversiële herkenningssysteem iBorderCtrl bloot. Om dat te begrijpen, is echter wel een nauwkeurige lezing van de tentoonstellingsfolder nodig. iBorderCtrl ondervraagt mensen die de grens zijn overgestoken en beslist vervolgens louter op basis van iemands gezichtsuitdrukking (dus niet diens woorden) of die persoon de waarheid spreekt. Arutiunian keert het systeem om. Hij laat het algoritme de expressie van de virtuele avatar die het inter-



Narges Mohammadi, *Concrete Exchange*, 2023, Stroom Den Haag, foto Naomi Moonlion

view afneemt beoordelen. De zes emoties die het algoritme meet, worden in de installatie verwerkt in verschillende geluidskanalen, die een snerpend geluid voortbrengen. Het onwetenschappelijke, willekeurige karakter van dit soort systemen schreeuwt zichzelf van de daken.

Ook in de installatie van Anastasija Kiakie in het souterain wordt niet meteen duidelijk waar je naar kijkt. De *found footage*-achtige filmbeelden en de met rode lijnen omcirkelde hoopjes aarde op de grond komen op een sferisch aantrekkelijke manier samen. Een tweede scherm laat een reeks oude fotoafdrukken van planten zien. Langzaam worden de thema's duidelijk – geografie, de bodem, lucht, oor-

logsvoering, wapenhandel. Voor de precieze betekenis blijft een lezing van de begeleidende tekst nodig. Welke belofte of alternatieve mogelijkheid dit werk biedt, blijft ongewis.

Het laatste werk, *Meteorite 82149*, van Louis Braddock Clarke en Zuzanna Zgierska, gaat in discussie met het Museum-Omniversum in Den Haag, dat een waardevolle collectie meteorieten bezit. Wanneer een meteoriet in een museum wordt vertoond, wordt deze meestal doorgezaagd om de binnenkant te laten zien. De resten worden voor wetenschappelijke experimenten gebruikt of verhandeld. De twee kunstenaars tonen een nieuwe methode om deze meteorieten tentoon te stellen, namelijk door met een 3D-printer een replica te maken die kunstmatig tien miljoen jaar is verouderd. De niet van echt te onderscheiden nepmeteoriet wordt op een voetstuk als waardevol kunstobject gepresenteerd. Daarnaast staat een wandinstallatie van honderdtwintig 3D-geprinte plakjes van de meteoriet. Het is een onverwachte vorm van 'institutionele kritiek', die wat de politieke lading betreft niet direct bij de andere werken aansluit.

Positions: Elsewheres zit conceptueel prima in elkaar, vooral dankzij de goedgeschreven teksten in de tentoonstellingsgids, die ook in audio worden aangeboden. In de ruimte zelf komen de vijf werken niet echt bij elkaar en visueel zijn ze niet allemaal even prikkelend. Voor een tentoonstelling die stelt alternatieven te bieden voor de gevestigde systemen, is het resultaat behoorlijk hermetisch en naar binnen gekeerd. Een echte verbinding met plaatsen elders – in de vorm van een publiek programma in dialoog met de organisaties die in de werken centraal staan, of door kunstwerken op andere locaties in de stad te tonen – had het sterker gemaakt.

Masha van Vliet

→ *Positions: Elsewheres*, tot 2 juli, Stroom Den Haag, Hogewal 1-9, Den Haag.



Andrius Arutiunian, *The Irresistible Powers of Silent Talking*, 2023, Stroom Den Haag, foto Naomi Moonlion

Grace Ndiritu. Met haar herinterpretatie van de collectie van het Antwerpse Fotomuseum gooit de Brits-Keniaanse kunstenaar Grace Ndiritu (1982) al enkele maanden hoge ogen. Ze dwingt de bezoeker aan de hand van een zelf ingesproken audiogids om met een vertraagde en verdiepende blik te kijken naar de door haar geselecteerde fotowerken. Ndiritu pleit voor een 'belichaamd' en 'associatief' museumbezoek dat alle zintuigen wil aanspreken: zo laat ze het kijken, na het uittrekken van de schoenen, voorafgaan door ademhalingsoefeningen en meditatie. Aan de hand van een atypische houten scenografie, geïnspireerd door Californische huizen uit het midden van de twintigste eeuw, kan de collectie anders worden bekeken en beleefd. Doorkijkjes, zitplaatsen, leuningen, planten en textielgebruik maken van het FOMU inderdaad een andere plek.

Ton Quik

Meer dan een beeld

gestoorde verhoudingen

www.uitgeverij-ijzer.nl

www.stichting-grensovergang.nl



€ 27,50

272 pagina's

200 ills. kleur

isbn 9789086842773





Grace Ndiritu Reimagines the FOMU Collection, FOMU, Antwerpen, 2023, foto We Document Art



Grace Ndiritu, Healing The Museum, SMAK, Gent, 2023, foto Dirk Pauwels



Ndiritu's *mid-career-survey* in het SMAK kan echter veel minder overtuigen. Waar de interventie in het FOMU getuigt van een sterke, singuliere visie en samenhang, biedt *Healing the Museum* een weinig indrukwekkend overzicht van haar praktijk. De onevenwichtige opeenvolging van zalen, begeleid door holle tentoonstellingsteksten vol *buzzwords* ('ecologische en pandemische problemen', 'collectieve rituelen', 'transitie', 'transgressieve en alternatieve systemen', 'offgrid leven', 'alles vloeit'), kan maar gedeeltelijk gecompenseerd worden door de kracht van 'The Temple', een grote installatie zoals in het FOMU die als apotheose moet fungeren.

In het openingswerk, *Black Beauty. For a Shamanic Cinema* uit 2016, laat Ndiritu het fictieve model Alexandra Cartier in gesprek gaan met niemand minder dan Jorge Luis Borges. De indrukwekkende tweekanaalsvideo-installatie wordt echter meteen gecontamineerd door geluid uit de daaropvolgende ruimte, wat de aandacht voor het werk allesbehalve ten goede komt, en wat contradictorisch mag heten in een zaal met als titel 'North, Deep Time' en als ondertitel 'Time to Contemplate'. In de prachtig geësceneerde video- en performanceruimte in zaal twee ('East, Community. Time to Protest') worden Ndiritu's betrachtingen beter ontsluitend: een kring van rode kussens op de grijze tapijtvloer weerspiegelt een performance die is gedocumenteerd in een zwart-witvideo (*Event Structure Holistic Reading* uit 2022), en grote cirkelvormige textielwerken, de zogenaamde *Protest Carpets*, hangen tegen de wanden van de zaal. De video toont een diverse groep jonge mensen die in een cirkelvormige constellatie met elkaar en met de kunstenaar in dialoog gaan en documenteert een 'sociale actie' van Ndiritu, een performance in samenwerking met haar theatergroep Plant Theatre for Plant People. Pamfletten en bor-

den dragen boodschappen als 'save the mushrooms', 'free the plants', 'tree yourself' en 'repair your roots', en worden door de deelnemers, gehuld in tijdens workshops gemaakte outfits, door de straten van Aberdeen gedragen. Door de restanten van haar ecoprotest de museumruimte binnen te brengen, wil Ndiritu aantonen, zo stelt de zaaltekst, dat het museum niet alleen 'mensen bij elkaar brengt', maar ook de 'capaciteit [heeft] om de ziel van de natuurlijke wereld, de planten en de bomen, aan te raken'.

Het traject doorheen de verschillende zalen die telkens één (vermoedelijk representatief) werk van Ndiritu naar voren schuiven, culmineert in 'The Temple', in de zaal met als titel 'West, Healing. Time to Change', waarin ze net als in het FOMU een kritische blik op de museumcollectie werpt. In de centrale zaal van het museum levert Ndiritu een lovenswaardige poging om onze relatie met kunst en de sociale codes van de instelling te herdenken. In een radiaal georganiseerde opstelling worden werken uit de collectie van het SMAK op onverwachte manieren met elkaar geassocieerd (werk van Leen Voet hangt bijvoorbeeld naast dat van Mariella Simoni en Gerhard Richter), en oude bekenden (zoals René Daniëls of Marlene Dumas) worden afgewisseld met nieuwe ontdekkingen, waartoe misschien ook nog het goed vertegenwoordigde werk van Ndiritu zelf gerekend kan worden. Door het ontbreken van naambordjes (duiding bevindt zich enkel in de brochure) en dus door de afwezigheid van de kunstenaars zelf, wordt de aandacht gelegd op de objecten 'zoals ze zijn'. De scenografie leidt de blik naar het midden van de ruimte, waar zitzakken opnieuw oproepen tot rust, contemplatie en genezing.

De centrale vraag is uiteraard of een museum, en het SMAK in het bijzonder, überhaupt *healing* nodig heeft. Wanneer in

de geschiedenis van het museum was die plek ooit een plaats voor 'spirituele verbondenheid'? Is het moderne museum, zoals dat ontstaan is in de negentiende eeuw, niet fundamenteel gestoeld op systemen van 'exclusie'? En als dit 'helen' wel gepast zou zijn, is Ndiritu dan een goede heelmeeester? Slaagt ze erin om de 'toxische' geschiedenis van het museum achter zich te laten door het problematische heden in vraag te stellen en meteen ook een betere toekomst te garanderen?

Het is onvermijdelijk dat Ndiritu, met deze tentoonstelling, gebruikmaakt van net die systemen die ze aanklaagt en die ze een gebrek aan 'spiritualiteit en verbinding' verwijt. Haar inspanningen verliezen hun kracht door de manier waarop ze zich voegt naar de instituties die ze wil ondermijnen. Het is immers nog steeds Ndiritu zélf die, als individuele kunstenaar, het museum dient te helen aan de hand van een monografische overzichtstentoonstelling. Een uitdaging van traditionele en marktvriendelijke tentoonstellingspraktijken is het allerminst, en of het veel zal tweebrengen buiten het museum is evenzeer twijfelachtig. Hoewel ze het auteurschap van kunstenaars uit de collecties van het SMAK en het FOMU op losse schroeven zet (en ook dat is relatief, want veel bezoekers zullen pakweg een Dumas meteen herkennen), relativeert ze die geste door met grote gebaren het auteurschap over dit project te claimen. Tussen al de naamloze objecten in de centrale tempel prijkt er een groot citaat op de muur – 'Repair and Restitution. Two sides of the same coin' – getekend: Grace Ndiritu, 2022.

Ndiritu's pretenties lijken haast tegengesteld aan de manier waarop ze zichzelf en haar werk presenteert en contextualiseert. Zo neemt ze discursief afstand van het reguliere en historische tentoonstellen, maar slaagt ze er niet in om die afstand tot het uiterste door te drijven. Ndiritu's genezingsproject is met andere woorden ongevaarlijk, omdat de materiële basis die de kunstwereld – en de wereld in het geheel – van crisis naar crisis sleept, niet in vraag wordt gesteld. Nostalgie verlangen naar spiritualiteit, en naar verbondenheid die nooit echt bestaan heeft, leidt tot risicolose symptoombestrijding. Als pseudoradicale en 'activistische' onderneming past *Healing the Museum* dan ook probleemloos binnen het huidige museumproject van het SMAK en van de hedendaagse kunstwereld in het algemeen: een relatief diverse representatie van stemmen is mogelijk, zolang ze geen echte bedreiging vormen voor de fundamenten van het systeem.

Gerjtan Oskar

→ Grace Ndiritu. *Healing the Museum*, tot 10 september, SMAK, Jan Hoetplein 1, Gent, *Grace Ndiritu Reimagines the FOMU Collection*, tot 7 januari 2024, FOMU, Waalsekaai 47, Antwerpen.

Dirk Braeckman. Déboires de l'âme. In de kleine zaal van het Emile Verhaerenmuseum in Sint-Amands loopt een fascinerende tentoonstelling over het fotografisch werk van Dirk Braeckman (1958). Diens werk wordt geconfronteerd met tekeningen en illustraties van Odilon Redon, Félicien Rops en Léon Spilliaert, een schilderij van Xavier Mellery en gedichten van Emile Verhaeren en Charles Baudelaire. De these die de expo naar voren schuift, is dat het werk van Braeckman beïnvloed zou zijn door het zwarte symbolisme van de late negentiende en vroege twintigste eeuw. Die invloed zou zich zowel formeel (in zijn voorkeur voor duistere beelden) als inhoudelijk (door de keuze voor bepaalde motieven) laten gelden.

De formele en thematische gelijkenissen zijn inderdaad aanwijsbaar. Dat wordt al meteen duidelijk in de confrontatie tussen een geschilderd interieur van Xavier Mellery en een donkere interieurfoto van Braeckman. Geen van beiden kiest voor een heldere beschrijving, maar eerder voor een intieme sfeerschepping. De twee interieurs geven zicht op een besloten ruimte: geen vensters, geen openingen naar een wereld daarbuiten. Beide ruimtes worden suggestief belicht, maar de wijze waarop Braeckman het licht inzet is radicaler en gewelddadiger. Terwijl het atmosferische licht bij Mellery het interieur aarzelend verkent, laat Braeckman een agressief flitslicht dof botsen tegen de achterliggende muur. Het explosieve licht dat verheldering moest brengen, versterkt slechts het gevoel van een claustrofobische benauwenis. In het schilderij van Mellery opent zich een ruimte, in het beeld van Braeckman stuiten we op een ondoordringbaar scherm: achter het opengeschoven gordijn geen openbaring, geen verlossing. Waar het schilderij nog een zekere diepte suggereert, wordt de foto puur oppervlakte, een beeld dat de kijker buitensluit.

In de museumzaal treft de bezoeker verderop vitrines aan waarin enkele beelden uit de reeks (en het boek) *Sisyphus*



Dirk Braeckman, M.R.P.O.-99, 1999, courtesy Zeno X Gallery, Antwerpen



Leon Spilliaert, Solitude (Silhouette), 1902, privécollectie, foto Luc Schrobiltgen

van Braeckman liggen uitgesteld. In deze beelden wordt het thematisch verband tussen Braeckman en het symbolisme het zichtbaarst: de tweespraak tussen seks en dood. De reeks bestaat uit een serie gefragmenteerde reproducties van een bestaand beeld – een pornografische afbeelding. Nooit krijgen we zicht op de hele scène, we zien louter fragmenten van lichamen: een romp, een hoofd, een hand, een been, een ontblote borst. Soms breken de ledematen door het kader van de foto heen, reiken ze ons zieltogend de hand of stampen ze verwoed om zich heen. We ontmoeten hier opstandige lijven die zich teweerstellen tegen het strakke, snijdende, agressieve kader waarin ze opgesloten worden. De beelden zijn vaak stevig bewerkt. Door over- of onderbelichting in de donkere kamer verliezen de contouren hun scherpte, smelten lichamen en objecten samen tot een woelige vlek, een teken van de intieme extase. Net zoals in het duistere interieurbeeld lijkt het hier toch eerder te gaan om foto's die zichzelf uitwissen, die hun eigen verdwijning in zich dragen.

In dit intense spel, waarbij een beeld tot leven wordt gewekt om het vervolgens des te meer aan ons zicht te onttrekken, raakt het werk van Braeckman aan de essentie van het symbolisme. Ook daar is er sprake van een terugwijken-de kracht, van sluiers die tegelijkertijd tonen en verbergen, van iets dat zich aankondigt maar zich nooit ten volle manifesteert, van vormen die oplossen in een vage, onbestemde ruimte.

En toch: ondanks de donkere toon van Braeckmans beelden zijn ze niet zo zwaarmoedig als de gedichten en de tekeningen van de hier verzamelde symbolisten. Er is geen

sprake van weemoed, van melancholie, van verveling, van doodsangst en levensverachting zoals we die in de gedichten van Verhaeren en Baudelaire aantreffen. De weeë geur van verval valt nergens te bespeuren. Geen spoor ook van die alles verterende eenzaamheid waarvoor de geïsoleerde figuur in de pentekening van Léon Spilliaert symbool lijkt te staan. Ja, Braeckman isoleert ook figuren, zoals in de zeven kleine foto's die de tentoonstelling afsluiten. We zien hier vrouwenhoofden die zich van ons afwenden en enkel nog hun zwijgzame achterkant presenteren. Maar hoe sensueel zijn deze beelden: niet de sensualiteit van een smachtende blik, van een naakte aanwezigheid, maar de zinnelijkheid van golvend haar dat zachtjes door je handen glijdt.

Het verglijden van kijken naar voelen dat de kijker hier ervaart, is cruciaal in Braeckmans beeldstrategie. Het suggereert dat het verband tussen Braeckman en het symbolisme vooral moet worden gezocht in de manier waarop hij het fotografisch medium inzet, eerder dan in een voorliefde voor gelijkaardige thema's. Zijn foto's, zo lijkt het wel, willen huid worden. Ze hopen het kijken, de afstandelijke, vorsende blik in te ruilen voor de intimiteit van de aanraking. Een prachtig voorbeeld daarvan is het grote naakt (*M.R.P.O.-99*) dat ook is opgenomen in de expo. Het beeld toont een naakte vrouw, in profiel, met enkel de zijkant van het gelaat naar ons toegekeerd. Wanneer de blik zich naar boven wendt, naar de schouders en de onderkant van de nek, is te zien dat zich daar een pokdalige klontering heeft gevormd. Nu pas merken we dat we (opnieuw!) naar een foto van een foto aan het kijken zijn.

Wat zich hier naar boven woelt, is de materiële drager van de naaktfoto die door de weerkaatsing van het felle flitslicht interfereert met de reproductie ervan. Het beeld ontdebelt zich, krijgt reliëf, wordt tastbaar. Dit beeld vraagt, nee, smeekt erom aangeraakt te worden, maar toegeven aan die verleiding zou de betovering verbreken. Het is 'maar' een beeld. De paradox van Braeckmans superieure spel met licht en duisternis – met fotografie dus – bestaat erin dat hij het oeroude verlangen naar een waarachtige verschijning tegelijkertijd activeert en frustreert.

Steven Humblet

→ Dirk Braeckman, *Déboires de l'âme*, tot 4 juni, Emile Verhaerenmuseum, Emile Verhaerenstraat 71, Sint-Amands.

Architectuur & Vormgeving

Style Congo. Heritage & Heresy. Precies tien jaar geleden publiceerde Debora Silverman het derde en laatste deel van haar controversiële artikel 'Art Nouveau, Art of Darkness. African Lineages of Belgian Modernism'. Ze betoogt dat de Belgische art nouveau stevig verankerd zat in het koloniale verleden. Volgens Silvermans polemische tekst is de golvende lijn in de architectuur van bijvoorbeeld Victor Horta een bewuste imitatie van de zweepslagen waarmee de Congolese bevolking werd gefolterd en uitgeperst – een interpretatie die eerder historisch onderzoek, en dus ook de invloed van architecturale en artistieke ontwikkelingen buiten België, als irrelevant aan de kant schuift.

Hoewel Silvermans theorie op *Style Congo* in het CIVA niet expliciet vermeld wordt – ze trad wel op in het lezingenprogramma – lijkt deze fundamentele herinterpretatie van de art nouveau een belangrijke leidraad te zijn geweest voor de curatoren. Nu de stad Brussel zich in 2023 tot *Capital of Art Nouveau* kroonde, verwoordt de bondige introductietekst van de tentoonstelling goed wat er op het spel staat: 'de politiek van culturele representatie en toe-eigening' wordt verkend 'aan de hand van zowel hedendaagse artistieke en architecturale interventies als historische documenten'. De selectie lijkt bewust zeer breed: sommige bijdragen blijven zeer dicht bij de architectuur (van de art nouveau), terwijl andere documenten 'toe-eigening' breder zien dan een louter architecturale kwestie. De centrale installatie, een bijdrage van het Brusselse architectuurcollectief Traumnovelle, verzamelt een heleboel archiefstukken uit de collectie van het CIVA, gepresenteerd op gaasrekken. Er worden voornamelijk ontwerpen getoond voor paviljoenen waarmee België de eigen kolonie verbeeldde op internationale tentoonstellingen.

De chronologische opstelling van Traumnovelle start met een beeld van de inmiddels bekende maar niet minder schokkende Zoo Humaine op de Antwerpse wereldtentoonstelling van 1885 en eindigt met een beeld van een Congolese soldaat die het Congopaviljoen op Expo 58 moest 'bewaken'. Op het eerste gezicht lijkt Traumnovelle met deze opstelling te suggereren dat er weinig evolutie zat in de nationale representatie van Congo tussen 1885 en 1958, maar de veelheid aan documenten toont toch een grote variëteit aan architectuurstijlen en -projecten. Een kritische positie wordt vooral zichtbaar in de nieuwe beelden die Traumnovelle maakte van Horta's nooit gerealiseerde Congopaviljoen voor de wereldtentoonstelling van Parijs in 1900, en die opvallen tussen de historische bronnen. In deze fascinerende, fotorealistische beelden verschijnt het gebouw slechts als een schim, overgroeid en overschaduwd door de Congolese natuur.

Wie het dichtst bij het centrale thema van *Style Congo* blijft, is de Brusselse fotograaf Chrystel Mukeba: in een

the ecstatic being stuk

W
ww.
artefact- →
festival. 25.06
be 2023

Een tentoonstelling met werk van Julius Bockelt, Fia Cielen, Laurie Dall'Ava, Nan Goldin, Tom Hannes, Hanne Lippard, Henri Michaux, Warre Mulder, Matt Mullican,

Laure Prouvost, Ben Russell, Selkie, Jeanne Susplugas, Emma Talbot, Myrthe Van der Mark en Sophie Whettnall.



Traumnovelle, Congolisation, CIVA, 2023, foto Filip Dujardin



Chrystel Mukeba, Leonie Ngoie, Hotel van Eetvelde, 2022

reeks portretten van Belgen van Afrikaanse afkomst, gefotografeerd in enkele sleutelwerken van Victor Horta, wordt op een zeer directe manier de 'eigendom' van dit erfgoed bevraagd. Van Rossella Biscotti zijn er twee historische foto's van de wereldtentoonstelling in Brussel van 1935 te zien, enerzijds van het paviljoen van de stad Brussel en anderzijds van het paviljoen van Belgisch Congo. De combinatie herinnert eraan hoe in 1935 – de paviljoenen bevonden zich vlak tegenover elkaar – architectuur werd ingezet om het 'zelf' en de 'ander' te verbeelden, en hoe beide van elkaar afhankelijk waren. Ruth Sacks' *The Unmade Pavilion* (2022) bestaat uit een reeks gietijzeren objecten, gebaseerd op de ontwerptekeningen van Victor Horta's Congopaviljoen uit 1900. De objecten vormen samen een bouwdoos: het paviljoen was geconcipeerd als een demonteerbaar bouw pakket dat heropgebouwd zou worden als het centrale gebouw van de koloniale overheid in Boma. Als een verzameling langzaam wegroeiende bouwblokken die nauwelijks in elkaar passen, verbeeldt *The Unmade Pavilion* echter vooral de dysfunctie van het koloniale overheidsapparaat. Paoletta Holst en Johan Lagae tonen in een video hoe architectuur, en die van de woning in het bijzonder, een cruciaal instrument vormde om een *chez-soi* te creëren in de kolonie. Door in te zoomen op de marges van foto's en plannen uit een publicatie van de Belgische agronoom Edmond Leplae over de ideale koloniale woning, tonen ze echter de limieten aan van die aanpak. In Judith Barry's *The Work of the Forest* (1992) zijn drie houten schermen – gebaseerd op een ontwerp van Paul Hankar voor de internationale expo in Brussel 1897 – de drager voor een projectie van video's, die als een carousel rond de bezoeker draaien, en die eveneens de connectie onderzoeken tussen de exploitatie van Congo en de rijkdom van België, verbeeld door de art nouveau.

Anderen bijdragen staan verder af van de architectuur. Jean Katambayi Mukendi confronteert de vooruit-

gangsbelofte van de wereldtentoonstelling van 1931 van Lubumbashi (toen nog Elisabethville) met de observatie dat elektriciteit anno 2023 nog steeds niet overal aanwezig is in de stad. Op een houten wand worden verschillende objecten die deze vooruitgang symboliseren verlicht door gloeilampen. De prachtige reeks foto's van Peggy Buth, genomen tijdens de renovatie van het Afrikamuseum in Tervuren, onderzoekt hoe het museum probeert om te gaan met de problematische representatie van Belgisch Congo, en de beelden van lege sokkels en verdwaalde bustes leggen die zoektocht op een tastbare manier vast. De meest exploratieve bijdragen komen van Gabriela Ortiz en Ayoh Kré Duchâtelet. Gabriela Ortiz geeft op een scherp humoristische wijze een stem aan de tropische planten die als motieven in de art nouveau werden geïncorporeerd, of die zelfs letterlijk als onderdeel van (wereld)tentoonstellingen of in tropische serres werden geëxposeerd. De planten die in de beelden van Traumnovelle het Congopaviljoen van Horta overwoekeren, spelen in de op het eerste gezicht naïeve en lieflijke tableau's van Ortiz een giftige rol, in droomverhalen over het wreken van koloniaal geweld. In een van de triptieken 'wordt de Groene Rooibos, die groeit op de dode lichamen van het koloniale geweld van de Belgische koloniale macht, prachtig giftig, en laat de Belgische koningin in de eeuwige slaap van antiekoloniale dromen vallen'.

Eenzelfde bijtende satire kenmerkt het werk van Ayoh Kré Duchâtelet. Zijn filmische sciencefictionessay, vergezeld van een soundtrack, verhaalt over een vreemde 'ziekte' die sinds de negentiende eeuw alle westerse kunstenaars 'besmette' met een perverse fascinatie voor de kolonie. Hoewel de tekst de lezer aanvankelijk als passieve toeschouwer langs de excessen van koloniaal geweld voert, culmineert het verhaal in de dood van een van de protagonisten van het Belgische kolonialisme, die in vlammen opgaat: 'Hij kronkelde van de pijn, schreeuwde als een big, en bracht met zijn



Ruth Sacks, The Unmade Pavilion (Iron), 2022

offer het mooiste eerbetoon aan de kronkelige vormen van deze zogezegd nieuwe kunst [*art dit nouveau*]'.

De 'hertoe-eigening' van de art nouveau in het CIVA, en de 'dekoloniale herschikking van de private en publieke ruimte' die de curatoren van *Style Congo* met hun tentoonstelling beogen is van essentieel belang. Sommige werken zijn eerder polemisch dan genuanceerd, maar is nuance nog aan de orde wanneer de stad Brussel opnieuw het architecturale patrimonium te gelde wil maken in een citymarketingcampagne? De koloniale wortels van al die Brusselse gebouwen zijn intussen gekend, of zouden dat moeten zijn, en de politieke recuperatie van de art nouveau in het dekoloniale debat is absoluut noodzakelijk. **Robby Fivez**

→ *Style Congo. Heritage & Heresy*, tot 3 september, CIVA, Rue de l'Ermitage 55, 1050 Brussel.



Jan Cobbaert *Impulsions colorées*

26 mai au 9 juillet 2023
Lancz Gallery

NL : Jan Cobbaert is een Belgische schilder, tekenaar, graveur, beeldhouwer, keramist, glas-in-loodontwerper en juwelenontwerper, geboren te Heverlee op 24 juni 1909. Cobbaert schildert het dagelijkse leven, maar ook het plezier van een vakantie aan zee en vooral de speelse en fantasievolle wereld van zijn kinderen. Hij laat zijn impulsen de vrije loop en maakt grote, levendige doeken, waarin felle kleuren en krachtig omlijnde vlakken met elkaar botsen. Zijn schilderijen zijn als totembeelden die een eerbetoon zijn aan een verheven natuur. De voorliefde voor helder rood, geel en blauw wordt gecombineerd met vervaagd roze, zacht mauve, pastel groen en licht beige of oranje wit. Lagen van kleuren laten hun doorschijnendheid trillen, ze verzachten of intensiveren bepaalde tonen in een instinctief evenwichtig spel.

FR : Jan Cobbaert est un peintre, dessinateur, graveur, sculpteur, céramiste, créateur de vitraux et de bijoux belge, né à Heverlee le 24 juin 1909. Cobbaert peint aussi bien la vie de tous les jours que les plaisirs de vacances à la mer, et surtout, le monde de jeux et de fantaisie de ses enfants. Il laisse libre cours à ses impulsions et produit de grandes toiles puissamment animées, faisant raisonner des couleurs éclatantes et se heurter des surfaces délimitées avec vigueur. Ses peintures se présentent comme des images de totems qui rendent hommage à une nature exaltée. La prédilection pour le rouge, le jaune, le bleu éclatants s'accommode fort bien de roses délavés, de mauves tendres, de verts pastels et de blancs légèrement beiges ou orangés. Des couches superposées de couleurs font vibrer leur translucidité, atténuent ou intensifient certains tons en un jeu équilibré d'instinct.

Tentoonstelling van 26 mei tot 9 juli 2023.

Open van dinsdag tot vrijdag van 14 tot 18u, zaterdag van 11 tot 13 en van 14 tot 18u en zondag van 14 tot 18u.

Exposition du 26 mai au 9 juillet 2023.

Accessible du mardi au vendredi de 14h à 18h, le samedi de 11h à 13h et de 14h à 18h et le dimanche de 14h à 18h.

Rue Ernest Allardstraat 15 | Brussel 1000 Bruxelles | GSM +32 475 24 82 65 | patrick.lancz@skynet.be | www.lanczgallery.be

Publicaties

Maria Sibylla Merian. Changing the Nature of Art and Science. Toen kunst aan steeds meer 'begrip' onderhevig en dus leesbaar werd op basis van wat Baumgarten eind achttiende eeuw de 'aesthetica' noemde, werd de natuur minder vatbaar voor hermeneutisch begrip, aldus Hans Blumenberg in *Die Lesbarkeit der Welt*. De metafoor van het 'boek der natuur' raakte in onbruik. De experimentele methode kwam op en plaatste de eigen ervaring en waarneming, met behulp van de microscoop, tegenover overgeleverde kennis op schrift. Met het ontstaan van de kunstgeschiedenis als apart vakgebied ontstond ook ruimte voor de biologie. Baumgarten en Kant gaan vooraf aan Cuvier en Darwin. Toch merkt Blumenberg op dat in het centrale begrip van de biologie, de evolutie, nog altijd een leesmetafoor aanwezig is – met *evolutio* werd ooit het ontrollen van een boekenrol aangeduid. 'Wat taalkundig nabij was, lag wat inhoud betreft ver uit elkaar.'

Maria Sibylla Merian (1647-1717) combineerde in haar oeuvre biologische observatie met artistieke representatie, zonder zelf dat onderscheid te maken. Ze leefde in een tijdperk waarin de kunstgeschiedenis haar niet kon inpalmen, en de natuur evenmin in een wetenschappelijke ordening stond. Carl Linnaeus werd een halve eeuw na haar heengaan geboren. Merian groeide op in een welvarend gezin in Frankfurt; familieleden waren werkzaam als drukker en graveerder. Haar stiefvader was een schilder, die portretten produceerde van bloemen vergezeld van insecten, slakken en kevers. Al op haar dertiende begon ze de metamorfosen van rupsen in vlinders te tekenen en bij te houden. Ze trouwde op haar achttiende met een leerling van haar vader, de oudere Johann Andreas Graff. In de loop van tien jaar kregen ze twee dochters.

Rond haar vijfendertigste trok Merian van Duitsland naar Friesland, om er met haar dochters te gaan wonen in de religieuze gemeenschap van labadisten, op Walta State in Wieuwerd. Een van de leefregels was seksuele onthouding, en het huwelijk van Merian strandde. Ze verhuisde naar Amsterdam, knoopte contacten aan met botanisten en verzamelaars, en reisde in 1699 naar Suriname om onderzoek te doen naar tropische vlinders en andere 'onderkruipsels'. In 1705 bracht ze het foliovolume *Metamorphosis insectorum Surinamensium* uit, dat in verschillende internationale collecties belandde.

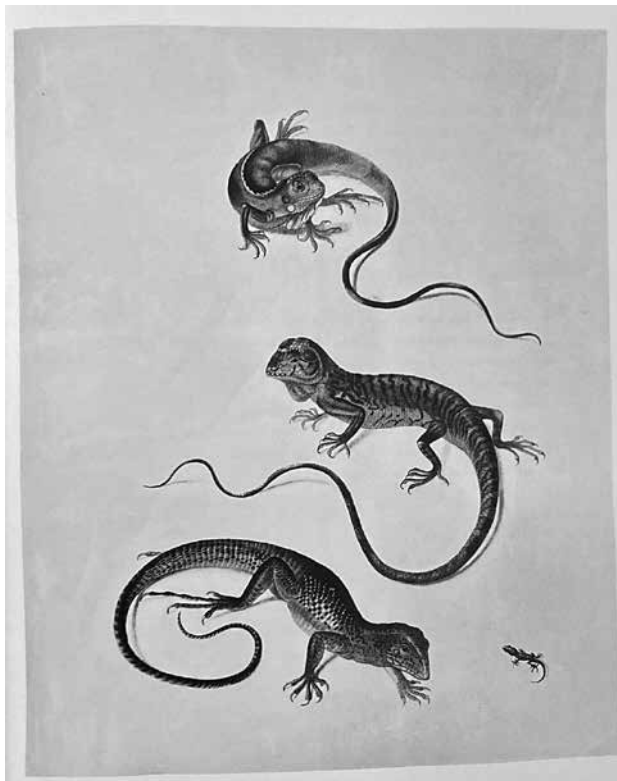
Onlangs verscheen het boek *Maria Sibylla Merian. Changing the Nature of Art and Science*, met de laatste stand van het onderzoek naar haar oeuvre. Een streng oordeel over de titel is snel gegeven. Dit is een bundel lezingen van een symposium uit 2017, verkleed als koffietafelboek. Het bevat de typische defecten van dergelijke academische verzamelingen. De teksten zijn gericht op een publiek van specialisten en bevatten onnodige herhalingen, zelfs al in de eerste twee inleidende teksten. De in het Engels gehanteerde stijl is neutraal, je zou kunnen zeggen vlak, en meestal wordt bij aanvang keurig aangekondigd wat besproken zal worden; handig bij een lezing, irritant bij een boekhoofdstuk.

Er zijn ook voordelen, zoals de verscheidenheid aan invalshoeken, en het feit dat biologen én kunsthistorici aan het woord komen om onbekendere aspecten van dit oeuvre uit te lichten. Boekenhistoricus Marieke van Delft, in 2017 redacteur van de prachtige facsimile-uitgave van het Surinaamse insectenboek door Lannoo en de Koninklijke Bibliotheek, schrijft over de koloniale context van dat magnum opus. Labadisten waren al eerder naar Suriname getrokken om daar een gemeenschap op te zetten. Een getuige meldde dat sekteleiden ervan overtuigd waren als weldoeners door de slaven te worden onthaald, wat anders uitdraaide, en gaandeweg gingen ook zij hun macht door lijfstraffen uitoefenen. Merian was kritisch voor de plantagehouders, in de eerste plaats omdat ze niet in flora en fauna waren geïnteresseerd, behalve in suikerplanten. Over de behandeling van slaven maakte ze zich geen illusies; ze meldt onder meer dat indiaanse vrouwen, van wie ze veel over giftige planten leerde, kruiden gebruikten om zichzelf te aborteren, zodat hun kinderen niet geketend hoefden op te groeien.

Wat maakt Merian als natuurwetenschapper en als kunstenaar zo meesterlijk? Dat ze een vrouw was, werd al in de achttiende eeuw door uitgeverij als verkoopargument gebruikt. Feit is dat ze in de natuurwetenschappen altijd als amateur is beschouwd. Ze had geen opleiding Latijn kunnen volgen, waardoor ze afhankelijk was van behulpzame vertalers zoals de Amsterdamse botanicus Caspar Commelin. Een decennium eerder dan erkende wetenschappers als Swammerdam, Redi en Malpighi legde ze in



Maria Sibylla Merian, blad met twee vlinders uit het Studienbuch voor *Metamorphosis*, circa 1700, Germanisches Nationalmuseum, Neurenberg



Maria Sibylla Merian, Vier studies van reptielen: hagedis (*Tropidurus* sp.), kleine oorloze hagedis (*Holbrookia* sp.), gewone ameiva (*Ameiva ameiva*) en gekko (fam. Gekkonidae), circa 1700, archief van de Russische Academie van Wetenschappen, Sint Petersburg

haar *Studienbuch* de metamorfose vast van ei tot pop tot rups en vlinder.

Veel van haar teksten werden pas na haar overlijden vertaald in gebrekkig Latijn of Frans, vaak danig ingekort. Illustraties werden lukraak toegevoegd en opnieuw en foutief ingekleurd. Die veronachtzaming heeft tot (feministische) tegenbewegingen geleid, niet in de laatste plaats in de kunsten en de literatuur, waar Merians leven vaak is verbeeld. Mettertijd werd aangenomen dat ze anoniem schelpentekeningen heeft bijgedragen aan *D'Amboinsche Rariteitkamer* (1705) van de Duitse botanist Georg Rumphius, en dat haar rol later is uitgevlakt. Bert van de Roemer weerlegt die claim in een nauwgezette visuele vergelijking.

Het uitzonderlijke talent dat Merian als natuurvorser meebracht, was dat van een tekenaar, schilder en etser, waarvoor ze was opgeleid. Zo kon ze de totstandkoming van haar werk in de verschillende fases begeleiden. Ze beeldde vlinders, insecten en tropische fauna binnen hun natuurlijke habitat af, een novum, en gaf verschillende levenscycli binnen één tekening weer. Ze hechtte veel waarde aan de weergave in kleur, wat ook een innovatie was ten opzichte van haar voorgangers. Ze had grote invloed op de Britse naturalist Mark Catesby (1683-1749), die zich liet inspireren door haar kleurgebruik en composities in zijn weergave van de flora en fauna van Amerika.

De laatste jaren bewegen kunst en natuurstudie naar elkaar toe, niet meer om planten en dieren te ordenen, maar eerder om in herinnering te roepen welke verscheidenheid en pracht zich 'in het wild' bevindt – dat wat verloren dreigt te gaan in de zucht naar wat economische groei wordt genoemd. Het is een reden voor de huidige belang-

stelling voor Merians oeuvre. In het boek staan twee bijdragen over hedendaagse kunstenaars die in haar geest werken, en eerlijk gezegd behoren ze tot de minst interessante teksten. In het geval van kunstenaar Joos van de Plas is het de zelfpromotie die stoort, in tegenstelling tot Merian, die haar werk – of beter gezegd: de schepping – liet spreken. Een ander essay noemt een tiental kunstenaars en collectieven uit voornamelijk de Duitstalige wereld die zich bezighouden met ecologie en natuur. Hier zou de naam van Miek Zwamborn aan kunnen worden toegevoegd, die er met haar boek *Wieren* uit 2018 nog eens op wees dat schoonheid een conventie is, en dat we moeten leren zien welke natuurlijke rijkdom er onder het oppervlak bestaat, in kluwens en wemelende slierten. Daniël Rovers

→ Bert van de Roemer, Florence Pieters, Hans Mulder, Kay Etheridge, Marieke van Delft (red.), *Maria Sibylla Merian. Changing the Nature of Art and Science*, Tiel, Lannoo, 2022, ISBN 9789401485333.

Uitgewoond & Operatie Wooncoöperatie. 'In geluk kan je niet wonen,' zo luidt een beroemde uitspraak van de Amsterdamse wethouder Jan Schaeffer. Later, voor een poster voor de gemeenteraadsverkiezingen van 1978, werd dat gecensureerd tot 'In geouwehoer kun je niet wonen'. *Uitgewoond. Waarom het hoog tijd is voor een nieuwe woonpolitiek* van Cody Hochstenbach en *Operatie Wooncoöperatie. Uit de wooncrisis door gemeenschappelijke bezit* van Arie Lengkeek en Peter Kuenzli laten echter zien dat geluk je wel degelijk uit je woning kan zetten en op straat doen belanden. Bijvoorbeeld het geluk van VVD-minister Stef Blok, die tijdens een vastgoedconferentie in 2014 vol trots vaststelde dat hij Nederland aantrekkelijk had gemaakt voor vastgoedinvesteerders door de markt verder te dereguleren, zodat zij de huurprijzen konden verhogen.

Dat we in Nederland in een serieuze wooncrisis zitten, zal niemand ontgaan zijn. Wie het niet aan den lijve, of aan dat van zijn naasten, ondervindt, heeft wel iets meegekregen van de felle woonprotesten in grote steden. Nederland is daarin zeker niet uniek, maar net zoals elk ongelukkig gezin op zijn eigen manier ongelukkig is – zoals Tolstoj ooit schreef – zo kent de Nederlandse wooncrisis een heel eigen geschiedenis. 'Geen enkel land perkte vrijwillig de sociale sector zo sterk in,' schrijven Lengkeek en Kuenzli, en ook Hochstenbach vertelt uitgebreid hoe jarenlange woonpolitiek deze crisis veroorzaakt heeft.

Hochstenbachs boek is opgehangen aan een elftal mythes, een reeks neoliberale heilige huisjes (*pun intended*) die hij vakkundig omver schopt, zoals: 'Het is je eigen schuld als je op straat belandt', 'Kopen is beter dan huren', 'Sociale woningen zijn bedoeld voor arme mensen' en 'Beleggers zijn creatieve ondernemers'. Sommige worden met humor ontkracht, bijvoorbeeld wanneer Hochstenbach afrekenet met de gedachte dat millennials spaarzamer zouden moeten zijn door te berekenen hoeveel avocado's je zou moeten eten om de prijsstijging van een starterswoning bij te houden. Niettemin hebben ze allemaal een enorme impact gehad. De gedachte, bijvoorbeeld, dat kopen beter is dan huren is dusdanig ingesleten dat we er niet eens meer bij stilstaan. Wie zijn hele leven huurt wordt gezien als een loser, niet in de laatste plaats omdat huren tegenwoordig veel duurder is dan het maandelijks hypotheekbedrag. Wat we daarbij echter vergeten, is dat dat prijsverschil het resultaat is van een woonpolitiek waarin huizenbezit actief gestimuleerd werd, zodat 'kopen is beter' een *selffulfilling prophecy* wordt.

Hochstenbach laat mooi zien hoe de politieke ideologie die hierachter schuilgaat ook in de taal doorsijpelt. Zelfs de term 'wooncrisis' is misleidend; beter kunnen we spreken over een volkshuisvestingscrisis. De term 'volkshuisvesting', die een maatschappelijke taak veronderstelt, is gaandeweg vervangen door de 'woningmarkt'. Minister Blok was er trots op dat hij in 2010 het ministerie van Volkshuisvesting had afgeschafte; voortaan zou de markt het oplossen. Die geschiedenis gaat veel verder terug. Lubbers wilde, in navolging van Thatcher, woningbezit stimuleren om overheidsuitgaven en -verantwoordelijkheden te verminderen. De PvdA ging daar later enthousiast in mee: voor de arbeider zou de woning een appeltje voor de dorst zijn en een ticket naar de middenklasse. Geen van beide redeneringen bleek te kloppen, want 'woonvermogen sijpelt niet door naar een brede laag van de bevolking, het blijft hangen bij de rijkste dertig procent'. Ondertussen gingen sociale huurwoningen in de uitverkoop en werden mensen met een modaal inkomen die toch bleven zitten als 'scheefwoningers' of 'weigerwoningers' bekeken. Waarom zou je uit de buurt moeten ver-

Jap Sam Books

Independent publisher of books on art, architecture, visual culture, design, philosophy and theory www.japsambooks.nl



De Onderstroom / The Undercurrent. Robbie Cornelissen & Karin van Dam Diana Wind/Museum Rijswijk, Eleonoor Jap Sam [eds.], text Cornel Bierens, Arnoud van Aalst | *Anton Rooskens. Beyond / Voorbij Cobra* Marguerite Tuijn, Eliane Odding | *Hannah van Bart* Laurie Cluitmans/Centraal Museum, Eleonoor Jap Sam [eds.], text Hans den Hartog Jager, Allie Biswas, Hannah van Bart, Bart Rutten | *Displace.* Elena Khurtova Amelia Groom, Elena Khurtova

WWW.POSTURE-EDITIONS.COM

posture
editions

RIJSART GOBYN

FABRICE SOUVEREYNS

DIETER DURINCK

GUY ROMBOUITS

trekken waar je fijn woont en waar je je sociale leven hebt? Bovendien krijgen deze 'scheefwoners' – samen met, allicht, migranten – de schuld in de schoenen geschoven voor het gebrek aan betaalbare huurwoningen dat in feite het gevolg is van privatisering en deregulering.

Een van de doelstellingen van het boek, zo schrijft Hochstenbach in de inleiding, is de lezer kwaad maken. Kwaad over de politiek die ons in de volkshuisvestingscrisis heeft doen belanden, en over al het leed dat die crisis veroorzaakt: naast dak- en thuisloosheid ook 'uitgesteld' leven (het op de lange baan schuiven van kinderen krijgen, of uit elkaar gaan), onzekerheid, armoede en schaamte. Bij Hochstenbach komt die woede niet alleen uit zijn tenen, maar ook uit zijn hart; hij wisselt historische feiten en argumenten af met verhalen over de staat van de huurwoning van zijn moeder, en over zijn vader die korte tijd op straat leefde nadat zijn zaak failliet ging. Daardoor slaagt hij zonder meer in zijn doelstelling; het boek laat je verbijsterd achter, niet alleen over zoveel kwaadaardige en klassengedreven woonpolitiek, maar ook over hoe we al die mythes zo lang hebben kunnen slikken. Het antwoord op die laatste vraag is misschien niet eens zo moeilijk te beantwoorden: de crisis was al lang in de maak, maar pas de laatste jaren begint ook de middenklasse hem te voelen.

Een andere doelstelling van Hochstenbach is laten zien dat het anders kan. Dat doet hij middels een duik in de geschiedenis, die aantoont dat vanaf het begin van de twintigste eeuw verzezen wijken zoals het Gele Blok in Amsterdam, de Oosterparkwijk Groningen en Geitenkamp in Arnhem. Zoals Michel de Klerk, de ontwerper van het Gele Blok en Het Schip, stelde: 'Niets is mooi genoeg voor de arbeider die al zo lang zonder schoonheid heeft moeten leven.' Daarnaast worden een aantal recentere coöperaties besproken, zoals De Nieuwe Meent in Watergraafsmeer, waar bewoners zonder winst oogmerk experimenteren met collectief wonen.

Hochstenbach besteedt uiteindelijk relatief weinig ruimte aan deze alternatieven. Wie daar dieper in wil duiken, kan terecht in het boek van Arie Lengkeek en Peter Kuenzli, dat geheel gewijd is aan de geschiedenis, theorie en praktijk van wooncoöperaties. De coöperatie is, simpel gezegd, een derde, in Nederland veelal vergeten, woonvorm 'tussen' kopen en huren in, een vorm van 'collectief eigendom, individueel gebruik' zoals de auteurs het formuleren. Ze gaan uitgebreid te rade bij onze oosterbuurlanden om daar inspirerende voorbeelden aan te wijzen, met name in Zürich, Wenen en München. Daar zijn coöperaties allerminst vergeten of in onbruik geraakt, maar juist zeer succesvol: in Zürich hebben 123 *Genossenschaften* een aandeel van bijna twintig procent van het woningaanbod. De huurprijs van appartementen wordt vastgesteld op basis van de werkelijke kosten, waardoor de leden veel minder betalen dan op de vrije markt.

Waar Hochstenbach de 'gouden eeuw' van de volkshuisvesting laat beginnen met de Woningwet van 1901, daar stellen Lengkeek en Kuenzli dat er toen ook iets verloren is gegaan. De Woningwet zorgde ervoor dat de bestaande coöperaties werden afgeschaft of ingekapseld: wooncorporaties werden het uitvoeringsinstrument voor overheidsbeleid, maar daarin ontbrak de zeggenschap in besluitvorming van de bewoners. Het zijn slechts twee letters verschil, maar een *corporatie* is geen coöperatie. Burgers werden in feite niet langer vertrouwd om de volkshuisvesting zelf te regelen. Vanaf 1901 nam het aantal nieuw opgerichte coöperaties razendsnel af, tot rond het nulpunt in 1920. Toen vervolgens, vanaf de jaren negentig, de corporaties marktspelers werden, bleef er geen alternatief meer over.

Lengkeek en Kuenzli benadrukken dat het hier niet slechts gaat om een praktische oplossing voor de wooncrisis; coöperaties zijn niet alleen een praktijk, maar ook een filosofie. Dat leggen ze uit in twee theoretische hoofdstukken, waarin ze aansluiten bij de groeiende literatuur over de *commons* (zoals van, onder anderen, Elinor Ostrom, Tine de Moor en Kate Raworth) en waarin ze reflecteren op het 'recht op de stad', in lijn met het werk van Henri Lefebvre, David Harvey en Stavros Stavrides. De theoretisch rijke hoofdstukken situeren het fenomeen 'wooncoöperatie' in bredere discussies over de strijd tussen commodificatie en financialisering enerzijds en een alternatieve economie van 'gemeengoed' anderzijds.

Het mooiste en meest inspirerende hoofdstuk is dat waarin ze ingaan op de architectuur van de *Genossenschaften*. Daarin snijden de auteurs een onderwerp aan dat in eerdere, soortgelijke studies over wonen en de stad (zoals Harveys *Rebel Cities* (2010), of *Building and Dwelling* (2018) van



Michel de Klerk, Volkswoningbouwcomplex Het Schip in Amsterdam, 1931-1937
Collectie Mark Kolthoff



Müller Sigrüst Architekten, Kalkbreite complex, 2014, Volker Schopp

Richard Sennett) onderbelicht blijft: hoe zou een stad eruit zien als die gebaseerd zou zijn op de *commons*? Wonen als *commons* impliceert een andere manier van bouwen. Ten dele is die gebaseerd op de modernistische gedachte van licht en lucht, maar ze bespreken ook vormen van flexibele architectuur, waarin appartementen van grootte kunnen veranderen, gezinswoningen verbonden kunnen worden met gemeenschappelijke ruimtes, of juist opgedeeld in plekken die als kantoor of atelier dienen. Er zijn *Genossenschaften* met deelsystemen voor fietsen, gastenkamers voor logés, speeltuinen waar je vanuit alle appartementen zicht op hebt, of zelfs kraamkamers (zoals Kalkbreite in Zürich).

'Het is het hedonisme van de commons,' schrijven de auteurs, inderdaad een vorm van *luxury communism*, een term die we als oxymoron zijn gaan beschouwen, maar wat zeker niet zo hoeft te zijn. Hoewel het allemaal bijna te

mooi klinkt om waar te zijn, staven de auteurs, als heden-daagse Ostroms, alles met feiten en cijfers, en bovendien met foto's en bouwtekeningen (het boek is rijk geïllustreerd en prachtig vormgegeven). Waarom gebeurt het dan niet, of te weinig, in Nederland? Niet zozeer praktische bezwaren, maar veel wetten staan in de weg, zo laten de auteurs zien aan de hand van hun eigen poging om in Rotterdam een wooncoöperatie van de grond te krijgen, die strandde in een systeem dat enkel ruimte biedt voor corporaties en projectontwikkeling. Toch laten initiatieven in Den Haag (Roggeveenstraat) en Utrecht Overvecht zien dat het wel kan.

'Pessimisme van het intellect, optimisme van de wil,' zei Antonio Gramsci ooit. Als Hochstenbach de eerste helft van het citaat voor z'n rekening neemt, dan Lengkeek en Kuenzli de tweede. Dat is niet helemaal fair, want ook Hochstenbach komt met alternatieven en ook Lengkeek en Kuenzli maken zich boos, maar wat ik vooral wil zeggen, is dat deze boeken elkaar perfect aanvullen. Bovendien maken ze duidelijk dat het hier om veel meer gaat dan wonen. Een betaalbare woning is de basis voor een menswaardig bestaan, stelt Hochstenbach, en Lengkeek en Kuenzli schrijven dat het niet slechts gaat om hoe 'ik' wil wonen, maar om hoe wij samen willen leven.

Je zou elke woonwethouder, beleidsmaker, planoloog, architect, en vooral Mark Rutte en woonminister Hugo de Jonge eerst eens flink met het boek van Hochstenbach om de oren willen slaan, om vervolgens zijn of haar neus in het boek van Lengkeek en Kuenzli te drukken. **Thijs Lijster**

→ Cody Hochstenbach, *Uitgewoond. Waarom het hoog tijd is voor een nieuwe woonpolitiek*, Amsterdam, Das Mag, 2022, ISBN 9789493248090; Arie Lengkeek en Peter Kuenzli, *Operatie Wooncoöperatie. Uit de wooncrisis door gemeenschappelijke bezit*, Amsterdam, Valiz, 2022, ISBN 9789493246065.

ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS
446	De Cleene & De Cleene	Capital Compression	20 + 12 p	14 x 21 cm	€ 10.00	ISBN 9789464460391	2023	
445	Karel Martens	Small Prints	48 p	17 x 24 cm	€ 28.00	ISBN 9789464460377	2023	
444	Irene Kopelman	Marine Models	200 p	21 x 28 cm	€ 30.00	ISBN 9789464460360	2023	
443	Philip Metten	Five Works	88 p	23.5 x 31.5 cm	€ 40.00	ISBN 9789464460322	2023	
442	Yael Davids	I am Going to be Your Last Teacher - A Workbook	196 p	23 x 30 cm	€ 32.00	ISBN 9789464460315	2023	
441	Katinka Bock	Der Sonnenstich	92 p	24 x 31.5 cm	€ 30.00	ISBN 9789464460346	2023	
440	Robby Müller	Amsterdam Photos	68 p	29.7 x 40.5 cm	€ 25.00	ISBN 9789464460353	2023	
439	Marlene Dumas	Cycladic Blues	64 p	21 x 29.7 cm	€ 20.00	ISBN 9789464460339	2022	
438	Marc Nagtzaam	Present	40 p + insert	21.5 x 29.5 cm	€ 20.00	ISBN 9789464460308	2022	
437	James Beckett	The Sceptical Structures of Max	120 p	14.5 x 27 cm	€ 18.00	ISBN 9789464460285	2022	
436	Simon Boudvin	MOTIVI - A Graphic Index	200 p	24.5 x 32.5 cm	€ 28.00	ISBN 9789464460292	2022	
435	Jan Kempenaers	Belgian Colonial Monuments 2	80 p	22 x 22 cm	€ 26.00	ISBN 9789464460278	2022	

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

Zig Zag Gallery
 ☐ Diverse hedendaagse Poolse schilderkunst [tot 30/06]

Antwerpen

Art gallery De Wael 15
 ☐ Enlightenment – Amber Geuns [tot 18/06] ☐ I C (Interacting Cameras) [01/07 tot 30/07]

Axel Vervoort Gallery – Kanaal
 ☐ Spheres and Sack Paintings – Bosco Sodi [tot 15/07] ☐ I Am the Tablet – Peter Buggenhout [tot 02/09]

deSingel Internationale Kunstcampus
 ☐ On Sculpture – permanent beeldencourcour [tot 31/08]
 ☐ Een wandeling – Marie-José Van Hee architecten [tot 21/05] ☐ Tafelzetting #4 – Maxime Prananto [tot 18/06]
 ☐ Intersections: Invisible in Architecture [17/05 tot 03/07]

Eva Steynen.Deviation(s)
 ☐ array of primitive values – Johannes Ulrich Kubiak [18/05 tot 17/06]

FotoMuseum (FoMu)
 ☐ Susan Meiselas [tot 04/06]
 ☐ When the body says Yes – melanie bonajo [tot 04/06] ☐ Grace Ndiritu Reimagines the FoMU Collection [tot 07/01/2024]

FRED & FERRY

☐ Artwork of the month – Robbert & Frank Frank&Robbert [18/05 tot 02/07]

Galerie Annette De Keyser
 ☐ Io sono – Francesco Russo [tot 24/06]
 ☐ cuore – Fiamma Diletta Cremonese [tot 24/06]

Galerie Annie Gentils
 ☐ Limbo – Stefaan Dheedene [tot 17/06]

Gallery Sofie Van De Velde
 ☐ An angel, kissing spring – Dirk Van Saene [tot 18/06]
 ☐ Willy De Sauter [24/06 tot 25/08]
 ☐ Heidi Ukkonen [24/06 tot 27/08]

GNYP Gallery

☐ Portraits – Zachary Armstrong [tot 15/07]

Keteleer Gallery

☐ Stephan Balkenhol [tot 24/06]
 ☐ Paper Cuts – Ely Strik, Leo Copers, Femmy Otten, Bjarne Melgaard... [28/06 tot 27/08]

Kunsthal Extra City

☐ Periphery [tot 31/12]
 ☐ Ring of Animals – Young In Hong [tot 21/05] ☐ The Group – Marcin Dudek [tot 08/10]

LLS Paleis

☐ Double Standard – Keren Cytter [tot 18/06]

M HKA

☐ Ze heeft vele namen – Dora García [tot 21/05] ☐ ANTENA. Luisteren naar de muren / Superhost 2023 – Céline Gillain [tot 24/12] ☐ INBOX: Call Me By Your Meme Vol. 1 [tot 21/05]
 ☐ Mass (and Individual) Moving [tot 03/09] ☐ In dialoog met vuur – Askhat Akhmedyarov [tot 03/09]
 ☐ Als een gedicht zijn gezicht verliest – Marcel van Maele [tot 03/09]
 ☐ RE: ANKER – Ignace Cami [tot 03/09]

MAS – Museum aan de Stroom

☐ Zeldzaam en onmisbaar. Topstukken uit Vlaamse collecties – Magritte, Bacon, Ensor, Moore, Jordaens, Rubens... [tot 25/02/2024] ☐ StolenMemory [tot 21/05]

Micheline Szwajcer

☐ Luciano Fabro [tot 15/07]

ModeMuseum Antwerpen (MoMu)

☐ Geometrically Wired – tussen kleding en kunst – IO Van Oostveldt [tot 30/07]
 ☐ Man Ray en mode [tot 13/08]

Otty Park

☐ Laisse béton – Adrien Tirtiaux [tot 27/05] ☐ AI – Benny Van den Meulengracht-Vrancx [02/06 tot 08/07]

Stadspark

☐ Publiek Figuur #4 – Iván Argote [tot 19/05/2024]

valerie traan gallery

☐ My dream never has walls – Fernanda Fragateiro & Haleh Redjaian [tot 24/06]
 ☐ At The Galleries Show 4 – Oudaan – Ingrid Castelein [18/05 tot 21/05]

Zeno X Gallery

☐ Lacuna – Grace Schwindt [tot 24/06]
 ☐ Works on Paper – Mounira Al Solh, Pélagie Gbaguidi, Anne-Mie Van Kerckhoven [tot 24/06] ☐ Square – Jan De Maesschalck, Paulo Monteiro, Hyun-Sook Song, Bart Stolle [tot 24/06]

Asse

Galerie De Ziener
 ☐ EEN GROEP [21/05 tot 25/06]

Brugge

Biekorf Exporuimte
 ☐ Project Grow 3.0 – Jamz Jamezon & DJ Grazzoppa [tot 09/06]

Gruuthusemuseum

☐ Tales from the underground. Bruges in the year 1000 [tot 03/11/2024]

Brussel

ARGOS centrum voor audiovisuele kunst
 ☐ From Signal To Decay, Volume 4 – Trevor Mathison [27/05 tot 24/09]

Baronian

☐ Melody Lanes – Charlotte vander Borgh [tot 27/05] ☐ I copied this page in one country and the other page in another land – Mekhtar Garabedian [tot 27/05] ☐ Among others, flowers, horses, shade and wind – Marie José Burki [01/06 tot 15/07] ☐ Whatever Seems Solid – Dean Monogenis [01/06 tot 15/07]

Beige

☐ Summer Show [26/05 tot 01/07]

Beursschouwburg

☐ Black(s) to the Future. Quiet Refusal – Sybil Coovi Handemagnon, Kyo Kim, Fallon Mayanja, Nicolas Pirus, Mawena Yehouessi [tot 21/05]

Botanique

☐ Moving Mountains – Bastiaan van Aarle [25/05 tot 09/07] ☐ Les Marcel – Collection R.PATT [25/05 tot 30/07]

BOZAR

☐ Swedish Ecstasy. Hilma af Klint, August Strindberg and other visionaries [21/05/01] ☐ Michel François [tot 21/07]
 ☐ Barok in Firenze [tot 21/07] ☐ The Harlem Fantasy '82 [20/05 tot 17/09]

CENTRALE for contemporary art

☐ La Foule – Robberto & Milena Atzori [tot 11/06] ☐ Wolken boven Brussel (Nuages) – Yannick Ganseman [tot 17/09]
 ☐ Le spectacle – Angélique Aubrit & Ludovic Beillard [tot 17/09]
 ☐ Mehdi-Georges Lahlou – Candice Breitz [tot 17/09]
 ☐ Antoine Waterkeyn [22/06 tot 05/11]

Cinemathek

☐ Afterimage: an exhibition and film program around avant-garde British film journal 'Afterimage' [05/06 tot 23/06]

CIVA Stichting

☐ Style Congo. Heritage & Heresy [tot 03/09]

CLEARING

☐ I am calling the police! – Josip Novosek [tot 27/05]
 ☐ The Needle and the Chisel – Daniel Dewar & Grégory Gicquel [tot 27/05]
 ☐ Summer group show [08/06 tot 22/06]
 ☐ Daisy Sheff [08/06 tot 22/06]

Dépendance

☐ Ed Atkins [tot 20/05]
 ☐ On living – With taste [03/06 tot 15/07]

Design Museum Brussels

☐ Zéphir Busine. Designer [tot 27/08]
 ☐ Brussels Queer Graphics [17/05 tot 05/11]

Etablissement d'en face projects

☐ Edelweiss – Gauthier Oushoorn [tot 21/05]

Fondation A Stichting

☐ 100 Jahre – Hans-Peter Feldmann [tot 02/07]

Fondation CAB

☐ Expanding Art – André Cadere (1934-1978) [tot 15/07]

Galerie Greta Meert

☐ Sophie Nys [tot 01/07]
 ☐ Never Before Seen Footage of Woodstock – Jacob Kassay [tot 01/07]

Hopstreet

☐ Fragments – Tinus Vermeersch [tot 08/07]

IMAL

☐ The Artwork As A Living System [tot 24/09]

ISELP – Institut Supérieur pour l'Etude du Langage Plastique

☐ Là où je me terre – Charlotte Lybeer, Léa Belousovitch, Harold Lechien, Katherine Longly... [tot 01/07]

Jan Mot

☐ Silent Floaters – Trevor Yeung [tot 15/07]

Joods Museum van België

☐ 236 – Land(escapes from the 20th Convoy – Jo Struyven and Luc Tuymans [tot 14/08] ☐ Four Sisters – Chantal Akerman, Marianne Berenhaut, Sarah Kaliski, Julia Piroette [tot 27/08]

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België

☐ Onze verzameling in vraag [tot 30/07]
 ☐ For Love's s(n)ake! – Johan Van Mullem [tot 23/07]

La Loge

☐ Infinite Play – Marina Pinsky [tot 02/07]

Lancz Gallery

☐ Impulsions colorées – Jan Cobbaert [26/05 tot 09/07]

Mendes Wood DM

☐ The Labours of Hercules – Vojtech Kovarik [tot 27/05] ☐ Cristallino segreto – Paula Siebra [03/06 tot 05/08]

WIELS Centrum voor Hedendaagse Kunst

☐ Nuit américaine – Marc Camille Chaimowicz [tot 13/08] ☐ Night in the Garden of Love – Shezad Dawood [18/05 tot 13/08] ☐ Tapta. Espaces souples – Tapta / Met Greet Billet, Hana Miletić and Richard Venlet [18/05 tot 13/08]

Xavier Hufkens

☐ Forms from Nature – Milton Avery [tot 10/06] ☐ Paul McCarthy [26/05 tot 22/07] ☐ What the body can do – Walter Swennen [09/06 tot 05/08]

Charleroi

BPS 22

☐ Glory VI – Au temps où nous n'étions pas des hommes – Pietro Fortuna [20/05 tot 27/08] ☐ Le secret des couleurs – Adrien Lucca [20/05 tot 27/08]
 ☐ Anachronismes – Émelyne Duval [20/05 tot 27/08]

Musée de la Photographie

☐ Corée du Nord – Stéphan Gladieu [tot 21/05] ☐ War-Toys – Brian McCarty [tot 21/05] ☐ Ciseler l'ombre – Vasco Ascolini [tot 21/05] ☐ Earth in the Mouth – Ewelina Rosinska [tot 21/05]
 ☐ Syllogomanie – Dimitri Michaux [tot 21/05] ☐ Mémoire de rivières – Gaël Turine [03/06 tot 24/09] ☐ Garage Stills & Fringe Nature – Jacqueie Maria Wessels [03/06 tot 24/09] ☐ SIXMILLE – Sarah Lowie [03/06 tot 24/09]
 ☐ Canvas – Héloïse Boulanger [03/06 tot 24/09] ☐ BAB SEBTA – Randa Maroufi [03/06 tot 24/09]

Deinze

Galerie D'APOSTROF

☐ Moment – Kathleen Huys – Anne Vanoutryve [tot 04/06]

Museum van Deinze en de Leiestreek (Mudel)

☐ Beestig. Nazaire Beeusaert [tot 21/05] ☐ Myriad Pursuits – Jan De Vliegheer [27/05 tot 17/09]
 ☐ Poemtata [25/06 tot 20/08]

Dendermonde

Zaal 'T Sestich, Bibliotheek Dendermonde

☐ Celbeton – Dendermonde – 1957-1975. Vrijplaats voor kunst en kritiek [tot 30/07]

Deurle

Hopstreet Deurle

☐ 'Alles van waarde is weerloos' – A dialogue with the collection DMDC [11/06 tot 20/08]

MDD (Museum Dhondt-Dhaenens)

☐ Beeldtuint: Frame Series, Work No. 10 – Meta Drčar [tot 25/08]
 ☐ Beeldtuint: Moon in the Tree – Martine Feipel / Jean Bechameil [tot 15/09] ☐ Beeldtuint: Not Yet Titled – Alma Allen [tot 15/09] ☐ Het Erf. De collectie van Irma en Jules Dhondt-Dhaenens [tot 21/05] ☐ Antichambre #5 – Peter Lemmens [tot 21/05]
 ☐ Sory-installatie – Guillaume Bijl [tot 21/06] ☐ Fruits of Labour [11/06 tot 20/08]

Eupen

ikob – Museum für Zeitgenössische Kunst
 ☐ All Our Yesterdays – Liil Djourie, Sophie Nys, Angyvir Padilla [tot 27/08]
 ☐ Experientia Constante – Cristian Pineda [tot 27/08]

Genk

C-mine

☐ Designerscollectief HET LABO: LABO ENZO [tot 29/05]
 ☐ Enzo Mari (1932-2020). Curated by Hans Ulrich Obrist with Francesca Giacomelli – OpenStructures, Tacita Dean, Mimmo Jodice, Adrian Paci, Nanda Vigo, Danh Vo, Virgil Abloh ... [tot 29/05] ☐ Design is dead – LUCA School of Arts [tot 29/05]

Jester

☐ Charming for the Revolution – Carly Rose Bedford, Pauline Boudry & Renate Lorenz, Toon Fibbe [tot 02/07]

Gen

CONVENT Space for Contemporary Art
 ☐ CONVENT invites Jelle Martens & Veva Leye [tot 21/05]

Herbert Foundation

☐ Distance Extended / 1979-1997. Part II – Dan Graham, Mike Kelley, Martin Kippenberger, Michelangelo Pistoletto, Dieter Roth, Franz West, Heimo Zobernig [tot 04/06]
 ☐ It is..., it isn't... The Collection of Annick and Anton Herbert [tot 04/06]

Kiosk

☐ Gent, speelveld van de beeldende kunst, 1957-1987 – Het brievenproject [tot 31/10] ☐ ACADEMIA – Various Artists [tot 04/06] ☐ Thematic Apperception Test: Tell us a Story with a Beginning and an End – No Sovereign Author [tot 04/06] ☐ R.S.V.P. portrait series II – Kristien Daem [tot 04/06]

Kristof De Clercq Gallery

☐ Dancing with Nietzsche – Joris Ghekiere [tot 28/05]

Kunsthal Gent

☐ Endless Exhibition – permanently on view [tot 31/01/2024] ☐ Looking Forward, Dancing Backward (Curatorial Studies at KASK & Conservatorium) [26/05 tot 25/06] ☐ Cura's Garden – Ben Thorp Brown with Jan Minne [26/05 tot 28/09]

Museum Dr. Guislain

☐ Op losse schroeven. Over zenuwpezen, zwartkijkers en zielenknijpers [tot 31/12]
 ☐ De Windstoot. Over de macht van de beperking [tot 01/10]
 ☐ Un Abécédaire de la Psychiatrie – No Sovereign Author [tot 04/06]

SMAK

☐ Broodthaerskabinet [tot 28/05]
 ☐ Marc De Cock: Een denkbeeldig portret in kunstwerken. Uit de Collectie Matthys-Colle & S.M.A.K. [tot 05/11]
 ☐ Oei – Guy Rombouts [tot 30/05]
 ☐ Healing The Museum – Grace Ndiritu [tot 10/09] ☐ Several Reenactments – Haegue Yang [tot 10/09] ☐ Fabulous Oldest Hits – Pieter Engels [tot 10/09]
 ☐ Motel Corona Relance-aankopen van de Vlaamse Gemeenschap [27/05 tot 05/11]

Tatjana Pieters

☐ Crystal Clear – Noa Verkeyn [tot 18/06] ☐ Pollinators – Fleur De Roeck [tot 18/06] ☐ Old Man Essentials – Felix Beaudry [24/06 tot 10/09]
 ☐ Sober – Arthur Dufoer [24/06 tot 10/09]

VANDENHOF Centrum voor Architectuur en Kunst / UGent

☐ Beelden van de boekentoren – Dirk Braeckman, Candida Höfer, Jan Kempenaers, Kristien Daem, Paul Robbrecht, Agnes Maes... [tot 17/06]

Hasselt

Cultuurcentrum Hasselt
 ☐ CCHA omkaderd: AI 50 jaar een levendig modernistisch gebouw [tot 28/05]

Modemuseum Hasselt

☐ We Need to Talk about Fashion – Lanvin, Vionnet, Alexander McQueen, Vivienne Westwood, Raf Simons, Comme des Garçons... [23/06 tot 18/02/2024]

Z33

☐ Cornershop of Daydreams – Ila Colley, Metincan Güzel, Yun-Chu Liang [tot 04/06] ☐ Healing Water [tot 20/08]
 ☐ FORMAT 2023: water expeditions [tot 20/08] ☐ River of Rebirth [tot 27/08]

Hornu

Centre d'Innovation et de Design – CID
 ☐ Futuro Gentile – Michele De Lucchi and AMDL CIRCLE [tot 27/08]

MAC's – Grand-Hornu

☐ Dans l'instant – Angel Vergara [tot 08/10]

Kasterlee

Frans Masereel Centrum
 ☐ Metaverse Landscapes – Simon Denny [01/07 tot 01/10]

Kortrijk

Budaburg
 ☐ Billboards Kortrijk: Nel Aerts [tot 07/07]

Leuven

M Leuven
 ☐ M-collectie. Alles voor de vorm [tot 31/03/2024]
 ☐ Collectie: Bewogen [tot 31/03/2024]
 ☐ Collectie: Neem je Tijd [tot 31/03/2024]
 ☐ Museum in beweging [tot 31/03/2024]
 ☐ Collectiepresentatie: Maria Lactans [tot 31/03/2024] ☐ The Migration of the Wings – Jill Magid [tot 10/09]
 ☐ Leen Voet [tot 10/09]
 ☐ Huma Bhabha [09/06 tot 29/10]

PARCUM

☐ In beeld geboren [tot 22/10]

Stuk – Huis voor dans, beeld en geluid
 ☐ Like snakes, the roots of trees. Coil themselves from rock and sand – Elise Eeraerts en Roberto Aparicio Ronda [tot 17/05] ☐ ARTEFACT 2023: The Ecstatic Being – Between knowing and understanding – Henri Michaux, Fia Cielen, Matt Mullican, Hanne Lippard, Emma Talbot... [08/06 tot 25/06]

Liège

Galerie Satellite

☐ Feu collectif – Layla Saäd [tot 18/06]

Gare de Liège-Guillemins

☐ Comme tombées du ciel, les couleurs in situ et en mouvement – Daniel Buren [tot 15/10]

La Boverie

☐ Private Views. Collections privées d'art contemporain – Liège [tot 13/08]

Lovenjool

Whitehouse Gallery

☐ Tellus – Caroline Le Méhauté [tot 11/06] ☐ The Remedy – dedicated to my father – Tim Volckaert [tot 11/06]

Machelen-Zulte

Roger Raveelmuseum

☐ Het niets, het licht en de dingen. Een greep uit de collectie van het Roger Raveel Museum [

▣ **Entrevidas** – Anna Maria Maiolino [25/05 tot 27/05] ▣ **Centers of Dominance** – Judit Reigl [30/06 tot 08/10] ▣ **75/75** – Isa Genzken [13/07 tot 27/11]

Neuer Berliner Kunstverein

▣ n.b.k. Facade: VÖL. XXVIII – Haris Epaminonda [tot 31/08] ▣ **Billboard: Queen B** – Carrie Mae Weems [tot 27/08] ▣ **Hide the Real, Show the False** – Trevor Paglen [10/06 tot 06/08] ▣ **Rehearsals for Peace** – Anca Benera & Arnold Estefán [10/06 tot 06/08]

Pergamonmuseum

▣ **Filtered Time** – Liam Gillick [tot 15/10] ▣ **Rhythm and Colour**. Fore-grounding Music in Indian Album Paintings (16th-18th Centuries) [tot 25/06]

Schinkel Pavillon

▣ **Human Is**. A re-examination of humanism via the orbit of science fiction – David Cronenberg, Diane Severin Nguyen, Mike Kelley, Alexander Kluge, Tishan Hsu... [tot 23/07]

Tchoban Foundation Museum für Architekturzeichnung
▣ ArchiVision. 10th Anniversary of the Museum for Architectural Drawing [02/06 tot 03/09]

Bielefeld

Kunsthalle Bielefeld
▣ Verknüpfungen. Blick in die Sammlung #5 [tot 30/07] ▣ **Bad Color Combos** – Yto Barrada [tot 30/07] ▣ **Summit** – Aurel Dahlgrün [tot 30/07] ▣ **miteinander gegenüber #7** – Kleine und große Dämonen – Alberto Giacometti / Martin Disler [tot 30/07]

Kunstverein Bielefeld
▣ Construire Libre – Bruther [tot 02/07]

Bonn

Bonner Kunstverein

▣ Cameraperson and the Discipline of Photography – Kirsten Johnson, Timothy Kelly [tot 27/05] ▣ **The First Finger** – Tolia Astakhishvili [tot 30/07]

Bundeskunsthalle Bonn

▣ 1920s! In the Kaleidoscope of Modernism [tot 30/07] ▣ **Interactions** [tot 15/10] ▣ Josephine Baker. Freedom – Equality – Humanity [18/05 tot 24/09] ▣ **Who we are**. Reflecting a Country of Immigration [26/05 tot 08/10]

Kunstmuseum Bonn
▣ **Space for Imaginative Actions**. New Presentation of the Collection [tot 31/01/2024] ▣ **Das maximale Minimum** – Wiebke Siem [01/06 tot 17/09]

Bremen

GAK – gesellschaft für aktuelle Kunst
▣ **Crystal Room** – Artistic research residencies at GAK project space [tot 11/06] ▣ **Doch alle eine Insel?** [tot 18/06] ▣ **Verkettung** – Karina Burjakov [tot 25/06]

Kunsthalle Bremen

▣ **VEGA** – Verein für erzählerische Geschichtsaufarbeitung – Samuel Nyholm and Olav Westphalen [tot 20/08] ▣ **Art Unites!** The early years of the collection [tot 20/08] ▣ **Youth vs. Crisis**. A Generation in Search of a Future [tot 10/09] ▣ **Reactions**. Intervention in the collection [15/07 tot 15/10]

Düren

Leopold-Hoesch-Museum
▣ **Blank, Raw, Illegible**. Artists’ Books as Statement (1960-2022) [tot 03/09]

Düsseldorf

K20, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen
▣ **Poetry of Colors** – Etel Adnan [tot 16/07]

K21, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen
▣ “Lines and Lines” – Traces of a Collaboration – Sol LeWitt and Konrad Fischer [tot 21/09/2023]

KAI 10 Raum für Kunst
▣ **Phantoms and Other Illusions** – Ismaël Joffroy Chandoutis, Nedko Solakov, Dove Allouche, Alice Channer... [tot 03/09]

KIT – Kunst im Tunnel
▣ **13 Mornings**. A Literary Exhibition with Jana Buch and Thea Mantwill [tot 04/06] ▣ **RAW** – Ulrike Kazmaier, Dylan Maquet, Sabrina Podemski, Johannes Raimann, Moritz Riesenbeck [17/06 tot 24/09]

Kunsthalle Düsseldorf
▣ **IM FOYER: l’archive d’Amuse** – Matthias Wollgast [tot 21/05]

▣ **there are a couple of things that bother me** – Peter Piller [tot 21/05] ▣ **MUR BRUT 27: Collective** Subconscious – Cristiana Cott Negoescu [18/05 tot 30/07] ▣ **The Inescapable Intertwining of All Lives** – Keltie Ferris, Ilse Henin, Hayv Kahraman, Gisela McDaniel, Soraya Sharghi, Emma Talbot [24/06 tot 17/09] ▣ **IM FOYER: Anarchive** – Béla Pablo Janssen [24/06 tot 17/09]

Museum Kunst Palast
▣ **Die GROSSE Kunstausstellung NRW 2023** [03/06 tot 09/07]

Essen

Museum Folkwang
▣ **New Worlds**. Discovering the Collection [tot 30/06/2024] ▣ **Stopover 2023**. M.A. Photography [tot 11/06] ▣ **Planet Earth: 21st Century** – Daniela Comani [tot 11/06] ▣ **Color, Code, Communication** – Rafaël Rozendaal [tot 20/08] ▣ **Intertwined Conditions / 3** – Katarína Dubovská [tot 25/06]

Frankfurt am Main

Deutsches Architektur-Museum – DAM
▣ **Europäischer Architektur fotografie-Preis architekturbild 2023** – Nicole Keller & Oliver Schumacher [tot 02/07]

Frankfurter Kunstverein
▣ **And This is Us 2023** – Young Art from Frankfurt [tot 11/06] ▣ **Eva & Franco Mattes** [14/07 tot 10/09]

Museum für Moderne Kunst MMK
▣ **Rosemarie Trockel** [tot 18/06] ▣ **Amt 45 i** – Cameron Rowland [tot 15/10] ▣ **One Can Only Hope and Wonder** – The Critics Company [tot 30/07]

Portikus

▣ **Tales of the Altersea** – Lap-See Lam [tot 28/05] ▣ **Assembly**. Interventionen im öffentlichen Raum – James Gregory Atkinson, Thomas Bayrle, Ayşe Erkmen, Slavs and Tatars, Sung Tieu [tot 16/07]

Schirn Kunsthalle Frankfurt
▣ **Niki de Saint Phalle** [tot 21/05] ▣ **Monster Chetwynd** [tot 29/05] ▣ **Elizabeth Price** [tot 29/05] ▣ **Plastic World** [22/06 tot 01/10] ▣ **Martha Rosler** [06/07 tot 24/09]

Städel Museum

▣ **Images of Italy**. Places of Longing in Early Photography [tot 03/09] ▣ **Phantom Islands** – Philipp Fürhofer [tot 05/11] ▣ **Outstanding!** The Relief from Rodin to Picasso [24/05 tot 17/09] ▣ **Sunrise**. East – Ugo Rondinone [28/06 tot 05/11]

Freiburg

Kunstverein Freiburg
▣ **Biennale für Freiburg: Das Lied der Straße** [16/06 tot 30/07]

Hamburg

Bucerius Kunst Forum
▣ **Menschenbilder** – Gabriele Münter (1877–1962) [tot 21/05] ▣ **Lee Miller**. A Photographer between War and Glamour [10/06 tot 24/09]

Deichtorhallen

▣ **Where the world is Melting** – Ragnar Axelsson [tot 18/06] ▣ **Secret of Light** – Ralph Gibson [tot 20/08] ▣ **All Systems Fail** – Sarah Morris [tot 20/08] ▣ **Ridiculously Yours! Art, Awkwardness and Enthusiasm** [tot 27/08] ▣ **GUTE AUSSICHTEN 2021/2022/2023**. New german photography [01/07 tot 17/07]

Hamburger Kunsthalle
▣ **Eight Centuries of Art**. The Permanent Collection of the Hamburger Kunsthalle [tot 31/12/2025] ▣ **Making History**. Hans Makart and the Salon Painting of the 19th Century [tot 31/12] ▣ **On Hybrid Creatures**. Sculpture in Modernism [tot 31/07] ▣ **Impressionism**. Franco-German Encounters [tot 31/12] ▣ **Collection** – something new, something old, something desired [tot 18/02/2024] ▣ **No Illusions**. Painting in Space – Cornelia Baltes, Shila Khatami, Ingo Meller, Rolf Rose [tot 31/10] ▣ **1923: The Faces of an Era** [tot 24/09] ▣ **Double Vision** – Vija Celmins / Gerhard Richter [tot 27/08] ▣ **Periscope!** Pop and Agitation in Werner Nöfer’s Graphic Art [26/05 tot 24/09]

Kunsthaus Hamburg
▣ **Eccentric 80s**: Tabea Blumenschein, Hilka Nordhausen, Rabe perplexum, and Contemporary Accomplices [tot 21/05] ▣ **SPEAKING BACK**. Davi mitalusauid dekolonisieren / Decolonizing Nordic Narratives [03/06 tot 01/10]

Kunstverein in Hamburg
▣ **The Educational Web** – Afterall ArtSchool, AGENCY, BPA// Berlin Program for Artists, Chto Delat School of Emergencies, MASS Alexandria, Maumaus, RAW Material Company, SCCA-Tamale [tot 06/08]

Hannover

Kestner Gesellschaft
▣ **Bañistas** – Diango Hernández [tot 04/06] ▣ **To Infinity** – Klára Hosnedlová [tot 04/06] ▣ **everything I have ever touched** – Diedrick Brackens [tot 04/06] ▣ **The Institute of Queer Ecology** Hysteria [tot 04/06] ▣ **Flux of Things** – Rodrigo Hernández [tot 04/06] ▣ [gə zɛlʃaft]/Future Scenarios [tot 04/06]

Kunstverein Hannover
▣ **Uncomputables** – Agnieszka Kurant [tot 16/07]

Sprengel Museum Hannover
▣ **Elementarteile**. Grundbausteine des Sprengel Museum Hannover und seiner Kunst [tot 31/12/2024] ▣ **The Real Thing** – Glenn Brown [tot 18/06] ▣ **Abenteuer** Abstraktion [tot 31/12] ▣ **Welche Moderne?** Insider und Outsider der klassischen Avantgarden [tot 17/09] ▣ **Laboratory of Modernism** – Art from 1924 to 1945 from the graphic art collection [17/05 tot 30/07]

Karlsruhe

Zentrum für Kunst und Medientechnologie – ZKM
▣ **Spaces of life** – Ole Scheeren [tot 04/06] ▣ **The intelligent.museum** is around the corner [tot 04/06] ▣ **Renaissance 3.0** – A Base Camp for New Alliances of Art and Science in the 21st Century [tot 07/01/2024] ▣ **Exhibition: Driving the Human** – Seven prototypes for ecosocial renewal [17/06 tot 26/11] ▣ **Ulrike Rosenbach**. Today is tomorrow [24/06 tot 07/01/2024] ▣ **Nowhere and Everywhere at the Same Time** – William Forsythe [01/07 tot 06/08]

Kiel

Kunsthalle zu Kiel
▣ **The Wild, the Weird and the Wonderful**. Focusing on nature in the Kunsthalle Collection [tot 24/09] ▣ **Lovis Corinth** – The Prints [tot 28/05]

Kleve

Museum Kurhaus Kleef
▣ **Jürgen Paatz** [tot 11/06]

Köln

Kölnischer Kunstverein
▣ **ram spin cram** – Marie Angeletti [tot 02/07]

Kolumba Kunstmuseum
▣ «making being here enough» Place & Self – Roni Horn, Lutz Fritsch, Merlin Bauer, Terry Fox... [tot 14/08]

Museum Ludwig
▣ **Schultze Projects#3** – Minerva Cuevas [tot 30/11/2024] ▣ **Ursula** – That’s Me. So What? [tot 23/07] ▣ **Image/Counterimage** – Tarrah Krajinak / VALIE EXPORT, Sanja Ivecović, Ana Mendieta, Carrie Mae Weems [tot 27/08] ▣ **HERE AND NOW** at Museum Ludwig: Modernism in Ukraine 1900–1930s & Daria Koltsova [03/06 tot 24/09]

SK Stiftung Kultur

▣ **Frames of Reference** – Lucinda Devlin [tot 16/07] ▣ **Frames of Reference** – Lucinda Devlin [tot 16/07]

Temporary Gallery

▣ **Vibrant Waters**. Photoszene Co-Labs! [tot 11/06] ▣ **Langer Tag** – Naem Mohaiemen [14/06 tot 18/06]

Wallraf-Richartz-Museum
▣ **Das ganze Drama?** Shakespeares „First Folio“ (1623) [tot 11/06]

Krefeld

Haus Esters/Museum Haus Lange
▣ **Productive Spaces**. Art and Design from Krefeld [tot 10/09]

Kaiser Wilhelm Museum
▣ **Friends of Art** – 40 Years of Collecting [tot 15/10]

Leverkusen

Museum Morsbroich
▣ **yours truly** [tot 29/10] ▣ **Schauraum** [tot 31/12]

Mannheim

Kunsthalle Mannheim
▣ **Focus Collection Newly Presented** ▣ **CryptoGallery #ONE** – Christoph Faulhaber [tot 15/10] ▣ **Reload: Feminism** [tot 25/06] ▣ **1.5 Degrees**. Interdependencies between Life, the Cosmos, and Technology [tot 08/10] ▣ **The Insect**. On Depiction in the Art of Drawing and in Science [tot 20/08] ▣ **Itamar Gov** [06/07 tot 24/09]

Mönchengladbach

Museum Abteiberg
▣ **Fluxus-Kollektion** von Erik Andersch (1940-2021) – Feldversuch #2: Brecht – Filliou [tot 06/08] ▣ **100 Jahre Stiftung Walter Kaesbach** – Expressionismus am Museum Abteiberg [tot 07/01/2024] ▣ **Hochsicherheitsgesellschaft** – Julia Scher [tot 20/08]

München

Haus der Kunst
▣ **Wonderland** – Karrabing Film Collective [tot 30/07] ▣ **00000000-pus** – Katalin Ladik [tot 10/09] ▣ **All-Over** – Hamid Zénati [tot 23/07] ▣ **Trace** – Formations of Likeness. Photography and Video from The Walther Collection [tot 23/07] ▣ **Rirkrit Tiravanija** [tot 29/05] ▣ **Holy. Energy. Masters. ars viva 2023** [tot 09/07] ▣ **Lost Arc** – Paul Valentín [tot 05/11] ▣ **Archiv 451: Trikont Verlag** [30/06 tot 07/01/2024] ▣ **Sitzung** – Martino Gamper [01/07 tot 31/03/2024]

Kunsthau München/Lenbachhaus
▣ **The Remains of 100 Days** ... documenta and the Lenbachhaus [tot 21/05] ▣ **Life? or Theater?** – Charlotte Salomon [tot 10/09] ▣ **Now that I can hear you my eyes hurt (Tumult)** – Natascha Sadr Haghghian [23/05 tot 08/10]

Museum Brandhorst
▣ **From Andy Warhol to Kara Walker**. Scenes from the Collection [tot 14/07/2024] ▣ **What Happened** – Nicole Eisenman [tot 10/09] ▣ **La vie en rose** – Brueghel, Monet, Twombly [tot 22/10]

NS-Dokumentationszentrums München
▣ **T0 BE SEEN**. queer lives 1900–1950 [tot 21/05] ▣ “**Wichtiger als unser Leben**“, Das Untergrundarchiv des Warschauer Ghettos [29/06 tot 07/01/2024]

Pinakothek der Moderne / Neue Pinakothek
▣ **Mix & Match**. Rediscovering The Collection [tot 14/01/2024] ▣ **Unkempt Paintings**. German Art since 1960 from the Collection of Duke Franz of Bavaria [tot 03/10] ▣ **Life in the city** – Friedrich Seidenstücker (1882–1966) [26/05 tot 24/09] ▣ **Beautiful and vulnerable**. Human Images from the Garnerus Collection [16/06 tot 24/09]

Villa Stuck
▣ **We Rise by Lifting Others** – Marinella Senatore [tot 10/09] ▣ **Hypnogiril 23** – Dominique Gonzalez-Foerster [tot 04/06]

Münster

Kunsthau Kannen
▣ **Wo versteckt sich das Geheimnis?** [tot 04/06] ▣ **Wenn das Motiv dich nicht mehr loslässt...**. Reihung und Rhythmus in Bild und Keramik [04/06 tot 24/09]

Westfälischer Kunstverein
▣ **Canvas Automata** – Taslima Ahmed [tot 11/06] ▣ **RADAR**: Sophie Rebentisch [tot 11/06]

Neuss

Langen Foundation – Raketenstation Hombroich
▣ **Controlled Burn** – Julian Charrière [tot 06/08]

Thomas Schütte Foundation
▣ **Skulpturen** – Thomas Schütte [tot 30/07]

Nürnberg

Kunsthalle Nürnberg
▣ **Blinde Passagiere** – Oliver van den Berg [tot 04/06] ▣ **Bis die Zeit vergeht** – Alex Müller [24/06 tot 01/10]

Neues Museum Nürnberg
▣ **Roadrunner** – Caroline Achaintre [tot 11/06] ▣ **Material+** Questions of the Future in Design [tot 03/09] ▣ **Momentum**. The Art of the Moment [26/05 tot 24/09]

Rheinsberg

Kurt Tucholsky Literaturmuseum
▣ “**Selbstverteidigung**“ für Alfred Apfel – Marcel Odenbach [tot 09/07]

Siegen

Museum für Gegenwartskunst Siegen
▣ **New Discoveries**. Lambrecht-Schadeberg Collection and Contemporary Art Collection in the MGKSiegen [tot 11/02/2024] ▣ **Photographic Notes**. Works from the Contemporary Art Collection [tot 06/08] ▣ **Maintaining and Disappearing** – Laurenz Berges [tot 06/08] ▣ **Views into the Green**. Landscapes in the Work of Freud, Morandi, Sander and Struth [tot 13/08] ▣ **MGKWalls** – Philipp Timischl [tot 14/01/2024]

Stuttgart

Kunstmuseum Stuttgart
▣ **Frischzelle_29**: Hannah J. Kohler [tot 17/09] ▣ **AI** and a future community. Shift [tot 21/05] ▣ **From 1914 till Ukraine** [tot 23/07]

Staatsgalerie Stuttgart
▣ **Sound and Space** – Alison Knowles [tot 09/07] ▣ **Anti-Fashion** – Cindy Sherman [tot 10/09]

Wolfsburg

Kunstmuseum Wolfsburg
▣ **Re-Inventing Piet**. Mondrian and the Consequences [tot 16/07] ▣ **70 Years of the Volkswagen Factory 1953** – Peter Keetman [tot 25/06] ▣ **Friendships**. Collaborative Works from Dada to Now [tot 24/09]

Kunstverein Wolfsburg
▣ **Coming Home**. Das Ende postkolonialer Phantasmen [26/05 tot 06/08]

Wuppertal

Von der Heydt-Museum
▣ **Fokus Von der Heydt**: ZERO, Pop und Minimal – Die 1960er und 1970er Jahre [tot 16/07]

Frankrijk

Dunkerque

Frac Grand Large
▣ **Chaleur humaine** – Triennale Art & Industrie [10/06 tot 14/01/2024]

Lens

Louvre Lens
▣ **Paysage**. Fenêtre sur la nature [tot 23/07]

Metz

Centre Pompidou Metz
▣ **La Répétition** [tot 27/01/2025] ▣ **Un monde à soi** – Suzanne Valadon (1865-1938) [tot 11/09] ▣ **Worldbuilding**. Jeux vidéo et art à l'ère digitale [10/06 tot 15/01/2024] ▣ **Bonne Chance** – Elmgreen & Dragset [10/06 tot 01/04/2024]

Centre Pompidou
▣ **Germaine Richier** (1902-1959) [tot 12/06] ▣ **Moi Ver** [tot 28/08] ▣ **Laboratoires / observatoires** – Lynne Cohen / Marina Gadonneix [tot 28/08] ▣ **Norman Foster** [tot 07/08] ▣ **Over the Rainbow** [28/06 tot 13/11]

Fondation Henri Cartier Bresson
▣ **Mystery Street** – Vasantha Yoganathan [tot 03/09] ▣ **l’autre couronnement** – Henri Cartier-Bresson [tot 03/09]

Fondation Louis Vuitton
▣ **Basquiat x Warhol**, à quatre mains [tot 28/08]

Jeu de Paume
▣ **Le bégaiement de l’histoire** – Thomas Demand [tot 28/05] ▣ **Paris, le monde, la mode** – Frank Horvat [16/06 tot 17/09] ▣ **Le rythme des images** – Johan van der Keuken [16/06 tot 17/09]

Lafayette Anticipations
▣ **Atelier en résidence**: Cécile B. Evans [tot 30/06] ▣ **OPERA III** : ZOO “The Day of Heaven and Hell” – Pol Taburet [21/06 tot 03/09]

Le Bal
▣ **Entre nous** – Joanna Piotrowska [tot 21/05]

MAM – Musée d’Art moderne de la Ville de Paris
▣ **Donation Anni et Josef Alberspar**. The Josef and Anni Albers Foundation [tot 25/06] ▣ **Voyage vers l’intérieur** – Anna-Eva Bergman (1909-1987) [tot 16/07] ▣ **Mondes parallèles** – Marie Bourget, Helmut Federle, Hélène Garache, Hubert Kiecol, Charlotte Rampling, Anne-Marie Schneider, Pierre Weiss [tot 10/09] ▣ **Donation Zao Wou-Ki** [tot 01/12]

MEP – Maison Européenne de la Photographie
▣ **Zanele Muholi** [tot 21/05] ▣ **Diane Severin Nguyen** [tot 21/05] ▣ **I See You** – Rineke Dijkstra [07/06 tot 01/10] ▣ **Poetry of the Earth** – Maya Rochat [07/06 tot 01/10]

Musée d’Orsay
▣ **Pastels**. De Millet à Redon [tot 02/07] ▣ **Manet / Degas** [tot 23/07]

Musée de l’Orangerie
▣ **Matisse**. Cahiers d’art, le tournant des années 30 [tot 29/05] ▣ **Contrepoint contemporain** – Philippe Cognée [tot 04/09]

Musée du Louvre
▣ **Naples à Paris**. Le Louvre invite le musée de Capodimonte [07/06 tot 08/01/2024]

Musée du Luxembourg
▣ **Léon Monet**. Frère de l’artiste et collectionneur [tot 16/07]

Musée National Eugène Delacroix
▣ **Delacroix et les arts**. “Un pont mystérieux” [tot 18/09]

Petit Palais – Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris
▣ **Sarah Bernhardt**. Et la femme créa la star [tot 27/08]

Colofon

met de steun van de
Vlaamse overheid



Redactie

Christophe Van Gerrewey, Noortje de Leij, Daniël Rovers

Redactiesecretariaat en publiciteit: Thomas Olbrechts
(thomas@dewitteraaf.be)
Correctie: Annemiek Seeuws (quickredfox.be)
Vormgeving: Inge Ketelers

Bestuur: Peter Bernaerts, Arnold Heumakers,
Marc De Kesel, Yasmine Kherbache

Adviesraad: Mieke Bal, Ann Demeester, Caroline Dumalin,
Fieke Konijn, Louise Osieka, Nina Serulus, Merel van
Tilburg, Bart Verschaffel, Camiel van Winkel

Thema's van de komende nummers:

redigeren en corrigeren, uitrangeren, Zwitserland,
subsidies, grandeur en misère van de boekbespreking.

Bijdragen (ongevraagde inzendingen) over deze en
andere onderwerpen kunnen worden ingestuurd via
redactie@dewitteraaf.be

Personalialia

Theodor W. Adorno (1903-1969) was een Duits socioloog, filosoof, musicoloog, componist en literatuurcriticus. Recente vertalingen: *Aspecten van het nieuwe rechtsradicalisme* (Octavo), *Dialectiek van de Verlichting* (Boom) en *Minima Moralia* (Vantilt).

Dominic van den Boogerd is coördinator artistieke begeleiding en research aan het postacademische kunstenaarsinstituut De Ateliers in Amsterdam en kunstcriticus.

Sudeep Dasgupta is associate professor aan de Amsterdam School for Cultural Analysis (UVA). Zijn publicaties handelen over beeldcultuur en esthetiek, kritische theorie, globalisering en postkoloniale studies, feminisme en *queer theory*.

Robby Fivez is postdoctoraal onderzoeker (UGent en VUB) in het kader van het EOS-onderzoeksproject *Construction History. Above and Beyond*. Hij voltooide begin dit jaar zijn proefschrift *A Concrete State. Construction Materials and Building Ambitions in the (Belgian) Congo*.

Christophe Van Gerrewey is auteur van enkele romans, redacteur van *De Witte Raaf* en professor architectuurtheorie (EPFL Lausanne). Een essaybundel over architectuur in België verschijnt volgend jaar bij MIT Press.

Steven Humblet is criticus, docent, onderzoeker en curator. Hij doceert fotogeschiedenis (KASK Antwerpen) en is voorzitter van onderzoeksgroep Thinking Tools.

Fieke Konijn is kunsthistorica, doceerde aan de VU Amsterdam en gaf leiding aan de master Museumconservator. Ze publiceert over museumgeschiedenis en presentaties in musea.

Sulgi Lie is gastprofessor aan het department kunsttheorie en esthetiek van de Universität der Künste Berlin, en auteur van *Towards a Political Aesthetics of Cinema. The Outside of Film* (2020) en *Gehend kommen. Adornos Slapstick. Charlie Chaplin & The Marx Brothers* (2022).

Thijs Lijster is filosoof, publicist en universitair docent kunst- en cultuurfilosofie (Rijksuniversiteit Groningen). Eind vorig jaar verscheen *Wat we gemeen hebben. Een filosofie van de meenten* bij De Bezige Bij.

Gertjan Oskar studeerde kunstwetenschappen (UGent) en is projectcoördinator in het Frans Masereel Centrum in Kasterlee.

Susana Puente Matos is kunsthistoricus en schrijft een proefschrift over het werk van Pyke Koch.

Fabienne Rachmadiev is schrijver en kunsthistoricus. Ze publiceert essays, fictie en kunstcritiek in onder andere *de Gids*, *De Groene Amsterdammer*, *Metropolis M* en *NRC Handelsblad*.

Daniël Rovers is schrijver en redacteur van *De Witte Raaf*. Begin 2022 verscheen de roman *Vergeeten meesters*.

Merel van Tilburg is universitair docent kunstgeschiedenis (Rijksuniversiteit Groningen) en is als wetenschappelijk onderzoeker verbonden aan de Université de Genève.

Masha van Vliet is redacteur bij het Stedelijk Museum Amsterdam.

Praktische gegevens

ISSN: 0774-8523
BTW nummer: BE 0456.630.567
Verschijningsritme: tweemaandelijks

Planning	verschijnt	deadline
nummer 224	15 juli 2023	15 juni 2023
nummer 225	20 september 2023	20 augustus 2023
nummer 226	15 november 2023	15 oktober 2023
nummer 227	25 januari 2024	20 december 2023
nummer 228	15 maart 2024	15 februari 2024
nummer 229	15 mei 2024	15 april 2024

Oplage: 14.000 ex. Gratis beschikbaar in archieven, 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 kunt u een (steun)abonnement nemen. Via www.dewitteraaf.be kunt u een doorlopend (steun)abonnement nemen. U kunt 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
Abonnement + boek € 45,00
Steunabonnement € 60,00
Losse nummers € 10,00

Tarieven Buitenland

Abonnement € 40,00
Abonnement + boek € 50,00
Steunabonnement € 60,00
Losse nummers € 10,00

Raadpleeg het boekenaanbod via www.dewitteraaf.be
Meer info: thomas@dewitteraaf.be

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

Uitgever: DWR/TWR vzw
Postbus 1428, B-1000 Brussel 1
Tel. 32(0)2 223.14.50
<http://www.dewitteraaf.be> – e-mail: info@dewitteraaf.be
Verantwoordelijke uitgever: Thomas Olbrechts,
Kersbeeklaan 113, 1190 Brussel



Xavier Hufkens

6 rue St-Georges | St-Jorisstraat

Paul McCarthy

26 May – 22 July 2023

44 rue Van Eyck | Van Eyckstraat

Milton Avery

Forms from Nature

20 April – 10 June 2023

107 rue St-Georges | St-Jorisstraat

Walter Swennen

What the body can do

9 June – 5 August 2023

6 rue St-Georges | St-Jorisstraat, 1050 Brussels, Belgium
www.xavierhufkens.com +32(0)26396730

LE LIVRE DE MALLARMÉ ALPHABETUM XIII

24.03.2023 – 25.06.2023

8810 TAMPA AVENUE MARC TRUJILLO

07.05.2023 – 16.07.2023

GOEDEL ESCHER BACH

19.05.2023 – 20.08.2023

ELEANOR ANTIN, CHRISTIAN BÖK, PETER CAMPUS, RICHARD CAVELL, LOUISA CLEMENT, JOHN CONWAY, WIM CROUWEL, HANNE DARBOVEN, SIMON DENNY, RANDOLPH DIBLE, HANSJE VAN HALEM, GEORG HEROLD, LONDON FIELDWORKS, JOHN C. LILY, HERLINDE KOELBL, ERNST MACH, MATAN MITTWOCH, JOKE OLTHAAR, DAPHNE ORAM, ROYDEN RABINOWITCH, ARTHUR REINDERS FOLMER, TOM RICHARDS, MARCUS DU SAUTOY & VICTORIA GOULD, EUGENE VAN VELDHOVEN

ALLES=GOED ANNE-MIE VAN KERCKHOVEN

19.05.2023 – 18.05.2024

GHOST READING KENNETH MORENO KIERNAN, LASZLO GOUDMAN, MARCOS KUEH, MEGAN HADFIELD & LENNART LAHUIS

26.05.2023 – 25.06.2023

VENUE: FORMER AMERICAN EMBASSY BV MARCEL BREUER / OPEN: WEDNESDAY TILL SUNDAY 12:00 – 18:00 H. & THURSDAY 12:00 – 21:00 H.