

1 Beatriz Van Houtte Alonso

De Camino

7 Nina de Vroome

De mythe van de auto

9 Christophe Van Gerrewey

Bouwen voor de auto in België

15 Wouter Davidts

Bouwen voor de kunst in België

19 Liska Brams

Chantal Akerman & Daniël Robberechts

23 Gerard-Jan Claes & Stéphane Symons

Children's Games van Francis Alÿs

27 Paul Willemsen

Walker Evans

33 Wim Cuyvers

Kobe Matthys (1970-2023)

& 35–56

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.
afgiffekantoor Antwerpen X

Thuis zonder ramen



BEATRIZ VAN HOUTTE ALONSO

Aan C.

*Abro la ventana**Y entras tu*

Lhasa De Sela

Het grootste plezier van de camino van Santiago is het achterwege laten. Het achterwege laten van spullen die al gauw dood gewicht blijken. Het achterwege laten van mensen uit angst dat er geen woorden meer zijn, of juist te veel. Het achterwege laten van plaatsen, hoe aangenaam ook, voor je wortel dreigt te schieten. Dagelijks vervellen, als een slang, soepel en waterdicht. De kans om telkens opnieuw, zonder scrupules, het bos in te gaan.

In mei 2022 bevind ik me in een semi-geïnduceerde leemte tussen een afgelopen project en een potentiële job, ik heb wat spaargeld en overtuig mezelf dat de populaire pelgrimsroute soelaas kan bieden voor mijn schimmig geworden zelf, stijve schouders en compulsieve escapisme. Ik lijd aan middenklassen-millennial-malaise: jaloers, rancuneus op alle versies van mezelf die hadden kunnen zijn en het niet gehaald hebben, *Everything Everywhere All At Once*. Door Segovia, de geadopteerde uitvalsbasis van mijn moeders familie, loopt een van de vele routes naar Santiago, de camino van Madrid. Met een rugzak en een supplementaire koffer, hoofdzakelijk gevuld met te zware boeken en te lichte kleren, vertrek ik met de bus naar Spanje.

Aankomen in San Sebastián na een lange Belgische winter is fluorescerende huid en oranje gloed door gesloten oogleden tussen de surfers en fashionista's aan het strand. Vandaar ligt Segovia op treinafstand, een provincie stad aan de overkant van de Sierra Nevada, gebouwd op een rots aan de samenvloeiing van de rivieren Clamores en Eresma. Segovia staat bekend om een intact Romeins aquaduct, waar in de tijd van mijn grootmoeder nog bronwater door liep, een bijzonder fotogeniek middeleeuws kasteel aan de rand van de afgrond en een onmogelijk genereuze taart met lagen cake, crème, marsepein en likeur genaamd *Ponche Segoviano*. Segovia is ook de stad van oker licht, van mijn grootvader met zijn hoed, waardige, strenge mond en druivensap op de *plaza mayor*, van lange zomers met mijn zussen, vechtend om de hangmat en weinig nood aan vriendjes maken.

In Castilië is het licht meedogenloos. Het maakt wat ver is abstract en vlak, het nabije grillig, gearticuleerd, met scherpe schaduw; feestelijk bebloemde akkerranden. Het vergt evenveel concentratie en gebrek aan schaamte om naar het Castiliaanse landschap te kijken als naar een gezicht. Als verse wandelaar komt daar een overdreven besef van geluid bij, het continue geritsel, geruis, gezoem, gefluit, geknars onder zolen, en de geuren, in het bijzonder die van mijn kindertijd, rozemarijn, geiten en pijnbomen. Drieëndertig kilometer verder kom ik uitgeput en doorweekt aan in de enige herberg in Santa María la Real de Nieva, een motel gelegen tussen graanvelden, een hogesnelheidstreinspoor en een autoweg. De herberg voor pelgrims is gesloten sinds

de uitbraak van de pandemie. Op het menu van de bar staan *macarones con chorizo* terwijl de tv een *corrida* toont. In de vroege ochtend komen landbouwers koffie drinken en praten over de regen die in Galicië gaat vallen.

Op de tweede dag overnacht ik in Nava de la Asunción in de jeugdherberg, waar ik tot laat op de avond de enige gast ben, en ontmoet daar Isabel. Isabel is ongeveer half zo groot als ik, lacht graag, heeft blinkende blauwe oogschaduw en geen papieren. Ze komt van Colombia en krijgt kost en inwoning om de herberg te runnen. Ze vraagt mij of ik niet bang ben om alleen te stappen. Ik zeg van niet, maar ik geef toe dat ik autostop vermijd wanneer ik alleen reis. Ze zegt dat ze het teken van autostop onlangs heeft leren kennen, dat ze het absurd vindt, dat je in Colombia geen vinger moet ophouden om meegenomen te worden. Het is hier veilig, zegt ze: 'Meisjes gaan en staan op het gemak, zonder achterom te kijken. *Que rico, que bueno*. In Colombia verkopen zelfs meisjes van goede familie, met diploma's en alles, hun gezelschap om wat bij te verdienen, tot ze op een dag verdwijnen. Hier voel ik me goed, ik kan alleen gaan wandelen door de velden, gaan zitten, foto's nemen, en niemand zal me lastigvallen.' Ze praat over haar zoon, zijn vriendin en hun dochter ('een dikkerdje, ze houdt van eten, net zoals haar ouders'), over haar man, over de menopauze en bijbehorende opvliegers, over de herbergier 'die alleen aan geld denkt', over hoe mooi Colombia is, en hoe lekker het eten, over de herberggasten die ze gaandeweg heeft leren kennen. Ze vraagt of ik Catalonië ken, of je onderweg iets kan

zien door het raam van de AVE-trein die zo snel gaat. 's Avonds komt ze naar mijn kamer. We praten verder, ze zegt dat ze mij graag heeft, 'que Dios te bendiga'.

In Alcazarén ontmoet ik voor het eerst een medepelgrim, Jaime, een jonge Belg-Nederlander die afwisselend Antwerps en Nederlands praat. Hij heeft een nerveuze lach, zware bril, is verzet op Spaanse linzensoep in blik en beschrijft zichzelf als Peter Pan. Ik luister gretig en vraag door, en pas na een paar dagen besef ik dat het gesprek veranderd is in een licht ergerlijke monoloog. Jaime vertelt dat hij al zeven maanden op stap is, inclusief een sedentaire pauze onderweg tijdens de wintermaanden. Hij komt uit het zuiden en wil naar de Pyreneeën. Hij slaapt twee op de drie nachten in de openlucht. Voor hem is stappen, op de camino en elders, een manier om 'buiten de wereld te staan'. Uit de vaststelling dat hij in steden zelfdestructief wordt (wiet roken, alcohol drinken) concludeert hij dat de maatschappij 'niet gezond is'. Werk degouteert hem niet, maar hij heeft nog niets gevonden dat hem blijvend interesseert. Als ik vraag of hij niemand mist, zegt hij dat hij in Groningen 'niet veel aan het opbouwen was'. Sinds hij dertig is, vindt hij moeilijk vrienden die nog buiten het 'huisje-tuintje-beestje' tijd willen maken voor vriendschap. Hij is op zoek naar een manier om deze levensstijl op lange termijn te organiseren en zou het liefst een levensgezel vinden. Hij zegt dat veel mensen zeggen dat ze zijn voorbeeld van vrijwillig nomadisme willen volgen, maar dat weinigen het effectief doen, of ertoe in staat zijn. Als ik hem vraag hoe hij zijn omzwervingen financiert, blijkt

dat hij elke maand huur ontvangt van een appartement in Nederland waar hij eigenaar van is. Jaime is wat ze in Spanje smalend een *ni-ni* noemen, een onbesliste twintiger of dertiger die studeert noch werkt en direct of indirect financieel afhankelijk is van zijn of haar ouders.



De camino van Madrid bestaat nog maar een tiental jaar en heeft niet dezelfde verkooppunten als bijvoorbeeld de stranden van de Portugese camino en van de camino del Norte, of de mythische geschiedenis van de Franse camino. Het gevolg is dat deze weg voornamelijk wordt bewandeld door een klein aantal veteranen-pelgrims die alle andere wegen al 'gedaan' hebben. Zo is er Tony, een joviale Britse zestiger met bourgondische appetijt, ronde buik en een verrassend hoog wandeltempo die nagenoeg elk jaar een andere camino bewandelt. Een van zijn theorieën: 'If all the world leaders, from Putin to Kim Jong-un, would do the camino together during a couple of weeks, put them together in an *albergue*, the world would be a better place.'

Het betekent ook dat het ritme van de pelgrim wordt bepaald door de schaarse publieke *donativo*-herbergen die op basis van vrije bijdragen worden gerund door *hospitaleros*, vrijwilligers die deel uitmaken van lokale of minder lokale associaties van de camino, zoals Paco, een ietwat onhandige, rigide, maar gepassioneerde veteranen-pelgrim die speciaal uit Murcia is gekomen om pelgrims te verwelkomen in een opgetilde houten bungalow in Puente Duero, binnenin bekleed met landkaarten, postkaarten, *credenciales*, bankbiljetten, schelpen en een briljant antistressgebed:

Concédeme
serenidad para aceptar las cosas que no
puedo cambiar,
coraje para cambiar las cosas que no
puedo aceptar...
y sabiduría para ignorar a todas
aquellas personas que hoy tendría
que matar porque, como todos los
días, 'han vuelto a darme por el culo'.

Geef me
sereniteit om te accepteren wat ik niet
kan veranderen,
moed om te veranderen wat ik niet kan
accepteren...
en wijsheid om al die mensen te
negeren die ik vandaag zou moeten
vermoorden, omdat ze me, zoals elke
dag, opnieuw 'zwaar gekloot' hebben.

De camino van Madrid loopt dwars door het *España vacía*. Het Spaanse platteland, dat niet 'platteland' heet maar *el campo* om de eenvoudige reden dat het niet plat is, loopt leeg. Het is een politiek beladen onderwerp vol contradicties, het best samengevat door twee titels van boeken van Sergio del Molino: *La España vacía* (2016) en *Contra la España vacía* (2021). In het diepe Castilië wandel je op een goudkleurige surrealistische zeebodem tot 'de wereld' er abrupt

doorheen snijdt; elektriciteitsdraden als een zwerm insecten, snelheidstreinen die voor aanzienlijke omwegen zorgen, windmolens met angstaanjagend scherpe armen. En opeens lijkt alles onder het oppervlak diep verbonden. In *visigote*, *mudéjar*, *mozárabe* architectuur. In de zestiende-eeuwse decoratie van Mexicaanse invloed in de kerk van Alcazarén, waar de Mexicaanse priester Jaime en mij vertelt over *menones*, een minderheid in hedendaags Mexico, oorspronkelijk afkomstig uit de Lage Landen: 'ze zijn zoals jullie, blond en groot'. In de graffiti onder een brug dicht bij Zamarramala: *fuck racism*. In de landbouwers die door de oorlog in Oekraïne meer graan mogen zaaien van de Europese Unie. In de Oekraïners die in het klooster van Medina (Arabisch voor 'stad') de Rioseco ('van de droge rivier') worden opgevangen.



Nergens heb ik actiever gediscussieerd over de Europese Unie dan in deze godvergeeten dorpen. In de graanschuur van Spanje is de graanschuur van Europa, die op dat moment in lichterlaaie staat, een veelbesproken onderwerp. In het dorp Villeguillo, met 105 inwoners, een bar, gemeentehuis met twee keer per week bezoek van een dokter, *albergue* en naburige hangar met wekelijkse zumbalessen, raak ik aan de praat met twee landbouwers. Jesús werkt en Alberto is gepensioneerd. Jesús is de zoon van Exuperio ('zoals Antoine de Saint-Exupéry'), die een goede vriend was van Alberto. Alberto is de prater, met veel uitweidingen, Jesús de luisteraar, met sporadisch een scherpe opmerking. Hoe langer de conversatie duurt, hoe onrustiger Jesús wordt, want hij moet terug naar zijn akker. Samen met Juanjo, de barman, praten we over *la vieja del visillo*, het cliché van de oude dorpsvrouw die uit het raam piept, en over de Castiliaanse ramen met traliewerk. 'De Angelsaksen plaatsen gigantische ramen en begrijpen niet waarom wij hier de zon niet meer benutten.' Volgens Alberto zijn de kleine ramen aan het klimaat te wijten, scherpe zomers en winters, maar ook aan het feit dat mensen vandaag wantrouwer zijn. 'Vroeger lieten ze alles open met de sleutel op de deur. Nu komen er mensen van 'buiten'.' Jesús vertelt dat zijn vader aan zijn moeder moest beloven dat hij haar zou meenemen naar de *fiestas* van Coca. Ze is er nooit geraakt, terwijl Coca op een zevental kilometer ligt; ik ben er die dag zelf gepasseerd.

Als ik vraag of het vroeger beter was, is het antwoord ambigu. Alberto zegt dat deze streek in de jaren 1900 heel gedeprimeerd en heel hard was – 'vaders die kinderen kregen met hun dochters en zulke dingen'. Op café gaan tijdens de werkuren, zoals ze nu doen, gebeurde niet. Jesús zegt dat er vroeger meer gewerkt werd, maar dat er ook meer overbleef. Momenteel is het moeilijk omdat alle prijzen zijn gestegen: gas, licht, mest. Hij vermeldt de PAC, *la política agrícola común* (of CAP, Common Agricultural Policy) van de Europese Unie, volgens hem een communistisch systeem: 'De PAC betaalt, of je zaait of niet. De vrije markt zou beter zijn, in plaats van Vdertje Staat die betaalt. Als je vroeger aan het einde van de maand iets overhield, was je trots op je eigen inspanningen.' Hij vermeldt ook Franco, die altijd al het graan opkocht en de nationale schuren vulde. Alberto concludeert: 'Spanje is het land waar je het beste leeft, je eet er goed, het is prachtig, de diversiteit van Noord tot Zuid, strand, bergen, de meeste mensen zijn vrolijk, door onze aderen loopt alle soorten bloed. Het enige probleem zijn de bestuurders.'

'Het probleem is de dienstverlening,' zegt een Madrileense vrouw in Alcazarén met gescheurde ligamenten na een skiongeval. In verschillende dorpen in de provincies van Segovia en Valladolid hangen er aan de gemeentehuizen spandoeken om een permanent medisch centrum op te eisen. In het lege Spanje is een bar belangrijker dan een apotheek of een supermarkt, want naar

een bar ga je niet met de auto. Een school of een crèche is een klein mirakel dat de bevolking zichtbaar verjongt, zoals in Nava de la Asunción. Er is een groot verschil tussen de winter en de zomer. In de supermarkt hoor ik deze dialoog: 'Blijf je heel de zomer?' 'Ze kieperen mij niet eens met het warm water buiten.' Publieke gebouwen zijn bijna standaard multifunctioneel. De burgemeesters werken er tegelijk als landbouwer of in een hooibedrijf. Veel wordt mobiel, zoals de verkoop van brood, kersen, eieren, kippen, aardappelen, *el chatarrero* voor oude apparatuur of *el bibliobus* voor boeken – bestelwagens met schelle megafoons.



Het lege Castilië heeft een eigen ritme. In de vroege ochtend drinken landbouwers koffie aan de toeg. Van tien tot twee opent de school, het gezondheidscentrum, het gemeentehuis, de post. Van twee tot vier is er niemand te zien, behalve in de bar. In de namiddag opent de bibliotheek, de muziekacademie, het zwembad. Vanaf acht uur vind je alle leeftijden op straat. Rond elf uur komen de jonge verliefden buiten. Licht zorgt voor een andere tijdsbeleving, *el sol da vida*, zoals mijn buurvrouw in de bar van Villeguillo het zegt. In België heb je de ochtend, de namiddag, de avond. In Spanje heb je de ochtend, de middag en de namiddag die naadloos overgaat in de nacht. Naar mijn weten heeft het Spaans geen woord voor 'avond'. Ook de pelgrim ontwikkelt een eigen ritme. Dagen zijn lang en vol. Ochtend: stappen, dicht bij doel. Namiddag: wassen, praten, wonden verzorgen, lezen en schrijven, eten, slapen.

De camino is in de eerste plaats een fysieke ervaring. Ik begin er nagenoeg ongetraind aan, met het vertrouwen dat ik goed alleen kan zijn en dat ik graag stap. De laatste keer dat ik met een rugzak heb rondgetrokken was ik zeventien, nu ben ik vijftientig. Na een dag mank ik van de blaren, na een paar dagen van de blaren op die blaren. Als je stilstaat komt de pijn scherper terug, dus kan je maar beter doorstappen. Maar na een week, zoals Tony zegt: 'weet je lichaam wat er gaande is'. De blaren worden eelt, je vat de slaap om tien uur en wordt vanzelf wakker om vijf uur, van de adrenaline of van overenthousiaste medepelgrims in de slaapzaal. Na het vloeken van de pijn komt het plezierige besef dat je lichaam betrouwbaar is, dat het kan herstellen – *it can take you places*. Mijn lichaam wordt receptiever, alerter. Alle sensaties worden versterkt: pijn, genot, honger, koude, warmte, lust, gemis, verdriet, extase. Het voelt soepel, sterk, cyclisch, capabel eerder dan log, scheefgetrokken, disfunctioneel, stijf, entropisch: de onverbiddelijke strijd tegen de race op ouderdom en lelijkheid, gewoonlijk tevergeefs gecompenseerd door in rondjes te lopen, te fietsen, te zwemmen. Het besef dat je minder nek-, schouder- en rugpijn krijgt van een rugzak waar heel je inboedel in zit dan van een onaangename e-mail.



Cuenca de Campos is een kantelpunt. Ik ben een week onderweg. Mijn voeten doen veel pijn, maar ze zijn aan het genezen. Ik kom binnenkort aan op de *camino francés*, waar ik niet langer enkele, maar honderden medepelgrims zal hebben. Ik besluit om twee nachten in een hostel te blijven met, volgens Tony, het beste menu voor twaalf euro in heel Spanje. Na een week slaapzalen heb ik een snurkervrij dubbel bed, een bad en gedubde televisieseries. Ik overweeg om nog een nacht te blijven, luxe went snel. Ik besef dat het me stilstaan een schuldgevoel geeft. Zelfs op de camino is het haast al te verleidelijk, de excuses om vast te houden aan het vooruitzien, aan het plannen zijn makkelijk te verzinnen. De hitte. Een slaapplea vinden. Een op voorhand geboekte terugkeer. Zelfs wanneer er alle tijd is, blijkt het moeilijk om zekerheid los te laten. Ook de camino kan performatief zijn; de prestatie van honderden kilometers afleggen op eigen kracht leent zich ertoe, à la Strava. De camino is op maat van de nerveuze moderne mens, nieuwe idealen verenigen zich met oude, met traagheid en perpetue beweging. Tijd voelt als iets dat continu op zijn einde loopt, in dwingende segmenten, als een sliert worsten, in plaats van kneedbaar, rekbaar, bespeelbaar, als knalroze kauwgom.

In Cuenca de Campos zijn er naast een hostel met bar een tweede (gesloten) bar, een aantal kerken waarvan er één in gebruik is, een aftakelend, half bewoond klooster en een aantal *palomares* of duiventillen. Vele constructies zijn uit gestampte aarde gemaakt. Achter het klooster ontmoet ik een man die in een blauwe overall hoge grassen snoeit voor zijn portaal. Hij heet Luis Angel, maar iedereen noemt hem Kankel. Ik stel vragen over de aarden constructies die ik al een paar dagen zie in de dorpen. Hij legt uit dat er twee technieken zijn: *adobe*, in blokken, en *tapial*, in lagen. De adobe blokken bestaan uit compacte, leemachtige aarde, in de buurt opgegraven, gemengd met stro en met mallen tot blokken gemaakt. De muren uit *tapial* worden gemaakt met een houten bekisting. De aarde wordt in lagen aangebracht en samengedrukt. Achteraf blijven er gaten waar de bekisting werd bevestigd, net zoals bij het gieten van beton. Soms wordt de muur bedekt met cement of modder. De muren van de *finca*, het landgoed waar Kankel en zijn vrouw Beatriz al vijftien jaar wonen, werden door zijn grootvader gebouwd. Waar de aarde werd opgegraven is een lagune ontstaan en groeien er nu hoge bomen. Kankel toont hoe de *tapial* slijt met de regen. De sleutel is een goede basis – het grootste risico bij aarden muren is infiltratie aan de voet, wat de hele muur onderuithaalt. De meeste aarden muren hebben inderdaad een dertig centimeter hoge opstand uit beton, natuursteen of baksteen. In het dorp is een organisatie gevestigd die workshops over aarden constructies inricht. Ik vertel hem dat er in België veel interesse is in gestampte aarde, wat hem verwondert gezien het natte klimaat. Verderop, in El Burgo Ranero, zal Piedad, een oude vrouw die ongeveer tot aan mijn taille komt, met gegroefde huid en een lichte snor, vertellen dat ze in een adobe huis woont met heel dikke muren, waar het 'warpjes, warpjes' is. 'Nu worden alle huizen in baksteen gemaakt en hebben ze centrale verwarming.'

Kankel nodigt mij uit om 's avonds te komen eten. Beatriz en hij hebben ook hun buurman Erminio uitgenodigd, een zacht-aardige, gebuilde zeventiger die jaren in San Sebastián heeft gewerkt als ingenieur in nucleaire energie en nu is teruggekeerd naar zijn geboortedorp. Hij vertelt me hoe het dorp vroeger was, met 1200 bewoners, drie parochies en altijd levendig, vol *juerga*, over de zware, vaak onbetaalde arbeid op de velden en akkers, over de komst van tractoren die in de jaren vijftig een exodus naar de steden inluidde. De binnenplaats van Kankel en Beatriz staat vol artisjokplanten en Boeddhabeelden. Hun huis is rela-

tief klein, met een rechthoekig grondplan, en in het felpaars geschilderd. Muziek van Buena Vista Social Club weerklinkt en het ruikt geweldig, naar look en hete olijfolie. Kankel ziet er helemaal anders uit. In de voormiddag leek hij een dorpsoudje met te lange neusharen, nu heeft hij zijn haren in een staart en draagt hij een tanktop en een katoenen hippiebroek. Ook hij praat meteen over de Europese Unie wanneer hij hoort dat ik in Brussel woon. Ze hebben gisterenavond nog de film *Adults in the Room* gezien, over de 'kruistocht' van Yanis Varoufakis in de Europese Unie, die hij omschrijft als 'een instituut van controle dat uitsluitend de machtigen dient'. Hetzelfde geldt voor de kerk en de universiteiten, van waaruit 'ze' *los niños guapos*, de knappe jongetjes, wegplukken – de Trudeaus, Macrons, Sanchezzen, Obama's – om er wereldleiders van te maken. 'De universiteit doodt het denken.'

Kankel is geboren in Cuenca de Campos, vertrok op zijn negentiende naar Madrid om te studeren en maakte daar in de jaren tachtig, na de dood van Franco, de *Movida* mee, de contraculturele beweging die in mijn mentale wereld mythische, almodovariaanse proporties aanneemt. Hij zegt: 'La ostia, Madrid was de beste plek ter wereld.' Daarna belandde hij in de marketing, 'op z'n Amerikaans', waar hij een groot talent voor bleek te hebben. Ik vraag hem hoe zijn werk compatibel was met zijn eerdere zelfomschrijving – 'linkser dan de communisten' – en het antwoord luidt: 'jeugd-zondes'. In de late jaren tachtig besliste hij om met zijn toenmalige vrouw, die ook Beatriz heette, Madrid in te ruilen voor de Canarische Eilanden: 'In 1987 was Madrid verzadigd, je moest voor alles reserveren.' Op de Canarische Eilanden ontdekte hij het sjamanisme, dat hij nog steeds praktiseert. Het laatste dat Kankel heeft gedaan voor hij zich samen met Beatriz terugtrok 'als kluzenaars' in zijn geboortedorp, was een eivormige spa ontwerpen – 'marihuana was cruciaal in het ontwerpproces' – en fondsen verzamelen bij Coca-Cola om een documentaire te maken over het Amazonewoud.

Kankel is niet gevaccineerd omdat hij ervan overtuigd is dat het vaccin ontwikkeld is door Bill Gates in het Amerikaanse lab in Wuhan en een chip bevat. Er bestaat al veel langer een medicijn, maar die ontdekking werd verzweigd om vaccins te kunnen verkopen. Ziekenhuizen, in Spanje en elders, hebben zoveel mogelijk mensen met covid gediagnosticeerd omdat ze per geval subsidies kregen. De pandemie heeft sommigen veel geld opgeleverd, dus is ze geïnduceerd. Na enige twijfel zeg ik: 'Je verwacht oorzaak met gevolg.' Erminio lijkt het met mij eens, Kankel reageert zijdelings. Het is duidelijk dat hij de mainstreammedia niet vertrouwt en ik kan moeilijk verantwoorden waarom ik dat wel doe, bijna onvoorwaardelijk. Na een tijd worden zijn denkpatronen zichtbaar: alles is gelinkt, niets is toeval, macht is hiërarchisch en gecentraliseerd, met als laatste stap een buitenaards 'opperbewustzijn'. De machthebbers die de knappe jongetjes strategisch verdelen, plaatsen ook chips in vaccins. Ik vraag hem waar hij zijn informatie haalt. Hij zegt dat er geen budget is voor boeken, maar wel voor een pc met internet. 'Het is onze enige luxe, ik moet verbonden blijven.'

Beatriz is duidelijk pragmatischer. Ze is warm en goedlachs, knipoogt af en toe met genegenheid naar mij. Ze noemt Kankel *cariño*. Zij heeft wel een gsm – Kankel noemt haar aan het einde van de avond, wanneer we contacten uitwisselen, al lachend zijn secretaresse. Over hun radicaal sobere en geïsoleerde levensstijl vertelt Beatriz dat ze in Lanzarote godganse dagen werkte, en wanneer ze niet werkte ook. 'Het was het enige wat ik had.' Er was niet eens tijd om wat ze verdiende uit te geven. Er zijn dingen die ze nu niet meer kunnen doen, zoals reizen, en dat vergde een grote aanpassing, maar zodra ze hier was, vroeg ze zich af waarom ze niet eerder was verhuisd. Tegelijk, zegt Kankel, is het een heel harde, ruige plek. 'We zijn hier als overlevers, in de miserie.' Wat hij *gillipollas*, idioten, zoals Greta Thunberg verwijt, namelijk het establishment een gunst bewijzen door mee te gaan in het spel en het zo in stand houden, doen zij bewust niet. Ze treden buiten het spel, met vijfhonderd euro per maand. Kankel heeft een marketingslogan voor de streek: 'Tierra de Campos, la nada absoluta'. 'Maar we leven goed en eten goed,' voegt

hij eraan toe. De maaltijd is inderdaad heerlijk: gebakken artisjokken met spek, *croquetas* met geflambeerde paddenstoelen en garnalen, tomaat met zout en olijfolie, smeug roerei, cider, wijn en huisgemaakte likeur. Vooral voor Beatriz was het moeilijk, volgens Kankel, omdat ze als *niña fina*, keurig meisje, in Las Palmas is opgegroeid. Hij zegt dat ze amper buitenkomen, niet veel mensen zien. 'Zodra iemand langskomt, zoals jij, klampen we ze aan en nodigen ze uit. Daarom praten we zo veel.'



Als ik lang genoeg stap, bereik ik een soort trance van woede, zonder duidelijk doel of spoor – een zuiverende, verkwikkende woede, die leidt tot veel schrijven en goed slapen. Na een lange dag moederziel alleen onder de vlakke zon, verblijf ik in Santervas de Campos, het geboortedorp van Ponce de León, 'ontdekker' van Florida, beter bekend als het personage in *Pirates of the Caribbean*: niet de levende, fanatieke doch sexy Spanjaard, maar de eenzame zombie, hopeloos op zoek naar de Fontein van de Eeuwige Jeugd. In een poging om 'te vechten tegen de ontvolking' heeft Nuria, een elegante, energieke vrouw, een klein, interactief museum geopend over dit lokale personage. Hoewel het museum weinig tot geen postkoloniale reflectie vertoont (de morele kwestie van de *conquista* lijkt beslecht door de vraag of de vrouw van Ponce de León al dan niet inheems was), kan ik niet anders dan Nuria's enthousiasme en strijdlust bewonderen. De *albergue* van Santervas, ondergebracht in een bakstenen stadspaleis, wordt die week gerund door Julia en Pablo, Madrileense tachtigers die deel uitmaken van een pelgrimsassociatie. Julia heeft sneeuwwit haar, netjes opgestoken met kleurrijke speldjes, en een meisjesachtige allure. Ze draagt een bloemenkleed, zegt weinig en glimlacht veel. Pablo praat meer, heeft een bijna filmisch melancholische blik, schuifelt, zit graag op een bank in de zon. Hij vertelt me dat Julia en hij rond hun zeventigste de camino voor het eerst bewandelden. Nu wandelt enkel Julia nog, terwijl hij met de auto volgt en onderweg wijn koopt. 's Avonds maken ze gebakken eieren met knakworsten voor de twee andere pelgrims en mezelf.

De twee nieuwe pelgrims heten Salvador en Edo. Edo is een uitbundige zeventigjarige Italiaan, caminofanaat en oprichter van de blog *Peregrini per sempre*, die zich in de komende dagen als een caminovader over mij zal ontfermen. Hij is onder de indruk van het feit dat ik eerder schrijf dan douch en concludeert dat ik een echte pelgrim ben. Edo is op slag sympathiek, hoewel ik initieel wat wantrouwig ben tegenover zijn buitenproportionele enthousiasme. Zijn verhalen zijn extreem romantisch: hij ontmoette de liefde van zijn leven, Donatella, op zestigjarige leeftijd, toen ze online communiceerden over hun wandelervaringen. Na de camino besloot hij om zijn grootse koop- en verbouwplannen achterwege te laten en een sober appartement in de Piëmontese bergen te huren, om te kunnen wandelen

en reizen wanneer hij wil. Salvador, een man in de zeventig, staat mij initieel tegen. Hij legt veel uit, corrigeert de museumgidsen, maakt bruuske, min of meer ironische, politiek incorrecte uitspraken. Een dag later is hij aandoenlijk, met zijn gezwollen handen, driehoekige oudemansbillen, zware rugzak, als stille wandelaar. Hij vertelt dat hij vroeger werkte als machinekapitein op vrachtschepen, twee maanden weg op zee en dan drie maanden thuis. Als de pistons van één meter diameter vervangen moesten worden, was het enige criterium dat de boot nooit stil mocht vallen. Hij zegt dat hij het niet mist, 'heel eenzaam', soms twaalf uur aan een stuk werken in de hitte van de machinekamer. 'Op een dag bij aankomst in Algeciras liet ik weten dat ik met pensioen ging en daarna heb ik nooit meer achteromgekeken.'

In Sahagún is er een winkel met een indrukwekkend gamma *compeeds*. De verkoper biedt ook tampons, nootjes en voetmassages aan. Daarnaast is er in Sahagún bagagetransport, het gekletter van wandelstokken op verharde straten, het pelgrimsmenu (ook veganistisch), streamende influencers met selfiesticks, reclame voor taxi's, voor gsm-abonnementen met extra veel data en internationale belminuten, fietsmakers, schoenmakers, rugzakmakers, en een slaapzaal voor meer dan honderd mensen. Mijn eerste reacties zijn: misplaatste frustratie over een gebrek aan 'authenticiteit', eenzaamheid en een plotse, hevige zin om uit te gaan. Maar er is ook vreugde over het heerlijk wijde spectrum aan medewandelaars. Op de *camino francés* vind je lichtvoetige tachtigers, tieners in jeansbroeken, mensen op fietsen, mensen met honden, mensen met ezels, mensen in rolstoelen, jonge vrouwen in leggings, kinderen in buggy's, uit Noorwegen, Letland, Colombia, Zuid-Korea.

De *camino francés* is als een metropolitaanse lijnstad. In Sahagún keuzen twee Spaanse dames op een bank in afwachting van hun lievelingsprogramma *Pasapalabra*. Ze proberen aan Zuid-Koreaanse jongeren uit te leggen dat de massagist niet meer in zijn winkel staat, maar dat ze hem kunnen vinden in de bar. Eerder op die dag waren de jongeren komen eten in het restaurant waar een van de Spaanse vrouwen werkt, en had de chef een kip nagebootst om uit te leggen wat er op het menu stond, aangezien niemand van het personeel Engels spreekt. De avond erop slaap ik in El Burgo Ranero in dezelfde herberg als zij. Terwijl we bijpraten aan de lavabo uit ik mijn oprechte bewondering omdat Jia al 250 kilometer een kleine haardroger meedraagt. De *hospitaleras* van de herberg, moeder Daphne en dochter Lisa, komen van Canada en zijn verliefd op de camino. 's Avonds organiseren ze een praatkring met popcorn om ervaringen te delen. Ik doe dienst als tolk. Een van de gasten is Jeroen, een Nederlander die vertelt hoe hij een boek aan het lezen is 'on how to quit alcohol'. Het concept is dat je moet stoppen met drinken voor het boek uit is. Hij kijkt naar het glas rode wijn naast hem, zegt dat hij vandaag aan het laatste hoofdstuk is begonnen en barst in tranen uit. Een andere gast is Rafael, net als mijn grootvader afkomstig uit La Mancha. Hij vraagt zich af 'wat al deze mensen van over de hele wereld naar hier brengt, op een weg naar het einde van de wereld, oorspronkelijk bewandeld door druïdes, vervolgens strategisch gerecycleerd door het christendom, genoemd naar een heilige die nooit in Spanje is geweest. Vandaag is de camino goed voor een kwart van de Galicische economie, aldus Edo. Dat cijfer vind ik later niet terug, maar het blijkt wel dat in 2017 één pelgrim economisch evenveel impact had als 2,3 'nationale' toeristen. 'De camino is zoals het leven, noch beter, noch slechter. Er zijn mensen die het goed met je voorhebben en er zijn andere mensen die je in de zak willen zetten,' zegt Rafael. Op de vraag of hij veranderd is sinds hij voor het eerst de camino deed, antwoordt hij: 'Ik weet niet of het mijn leven heeft veranderd, behalve dat ik sindsdien ben veranderd en verdikt.' Ik zal aan hem terugdenken bij het lezen van een even nuchter en geestig essay van Rosa Belmonte over de camino, 'Crucifixión o libertad', waarin ze beschrijft hoe ze, een schrijversleven lang, haar uiterste best doet om de camino niet te moeten bewandelen. Het contrast met de lyrische toon van Lisa en Daphne en vele andere internationale pelgrims is groot. Die nacht stormt het door het open raam. De

dag erop blijkt dat een paar van Jia's vrienden heel de nacht ziek zijn geweest, door een voedselvergiftiging of een zonnestlag.

Een van de ontdekkingen van de camino is dat dorpen en steden een begin en een einde hebben, die je in en uit kan wandelen, hoe onmogelijk dat ook lijkt als je er middenin zit, zoals in een supermarkt, of in een liefdevolle relatie. Het begin kondigt zich aan, ook al is de stad nog niet zichtbaar. Punten worden lijnen, dorpen liggen alsmaar dicht bij elkaar, een centraal plein wordt een centrale drukke baan. Opeens zijn er meer winkels dan huizen, groothandels voor alles waar in de stad geen plaats voor is, keukens, verwarming, meubels, auto's, badkamers. Daarna volgt een sequens van laag naar hoog naar laag. Eerst is er de industrie: metalen dozen tussen kleurrijke grassen. De autosnelweg doet zijn intrede. Achter de heuvels is er de eerste glimp van de stad, als iets onwaarschijnlijk, in het bijzonder de statige, grillige, stenen kathedraal, die in het centrum lijkt geparkeerd door buitenaardse wezens. Na de autosnelweg volgt het ziekenhuis, het ingekapselde dorp met historische huizen naast solitaire appartementsgebouwen. Vervolgens komt de hoogbouw, inclusief pogingen tot vervrolijking met gekleurde gevelpanelen. Gaandeweg verandert leegte tussen gebouwen in gebouwen tussen leegte: straten lijnen zich af, de gebouwen worden grilliger, deel van een zorgvuldige puzzel, bomen eerder dan perken. Na dagen buiten de stad is er veel dat ronduit verrassend overkomt, als een reeks stedelijke verklikkers: een bushalte met een McDonaldsaffiche, een interieurwinkel, een verkeerslicht, een nagelalon, een park, een rondpunt met een fontein, een *churrería*, een psycholoog.



In de kathedraal van León ben ik verbluft door de alomtegenwoordige lichamelijkeheid. De Bijbelfiguren en -verhalen hebben mij nog nooit zo menselijk geleken; grotesk, komisch, erotisch. Het Nieuwe Testament: bloed, zweet en tranen. Het Oude Testament: bloed, zweet, tranen en seks. Het bevestigt de theorie dat Jezus' succes te wijten was aan zijn sexy, charismatische persoonlijkheid als communist avant la lettre, zoals de atheïstische essayiste Ana Iris Simón schrijft in *Feria*. In de stad de dag erop eet ik churros, ga ik naar de cinema, lijd ik kou, bezook ik het neogotische semikitscherige paleis van Gaudi, word ik gezegegend door een jonge Oost-Europese kloosterzuster en voel ik me eenzaam. Ik wil zo snel mogelijk weg.

Een paar dagen later kom ik aan in Santibañez, waar Rosario mij verwelkomt in de parochiale herberg. Rosario draagt twee brillen over elkaar, heeft een spectaculaire uitgroei à la Agnès Varda, draagt een groot kruis rond haar hals, en is hilarisch. Over haar uitgesproken Andalusische accent zegt ze: 'Sevillanen slokken hun woorden op, daarom zijn we zo dik.' Rosario helpt een groep Britten. De pelgrims worden begeleid door een jonge, fitte Spanjaard en bij gebrek aan meer informatie doopt Rosario hem tot

guapo. 'Belooft je me dat je exact gaat vertalen wat ik je zeg? Ik ga je heel goed bedienen omdat je knap bent,' zegt ze tegen hem. In de tuin voorzien zij en haar collega in lunch voor wie dat wil: *lentejas*, *alubias*, *filete*, *tortilla*. Een Brit wil *chocolate con churros*. Rosario schiet in de lach, het is snikheer. 'Dat is voor het ontbijt, schat.' Ze zegt *mi niña* tegen een Frans-Spaanse vrouw die ouder is dan zij. Een groep jonge Amerikanen praat over hoe Kendall Jenner komkommers snijdt. Over hen zegt Rosario tegen *el guapo*: 'Ze rekken 's nachts uit.' Wanneer ze hem even later niet vindt, zegt ze: 'Hij ligt in mijn bed, de deugniet.'



De *meseta* rond León heeft onder pelgrims geen goede reputatie: vlak, saai en schaduwwarm. Wat vooral opvalt, is de aanwezigheid van water, continu stromend door kleine kanaaltjes tussen de akkers en wandelpaden. Dicht bij Villares de Orbigo raak ik aan de praat met Andrés langs het veld waarop hij loek teelt. Zijn tractor pompt water uit een kleine stroom en verspreidt het naar sproeiers. Hij legt uit dat de kanaaltjes *acequias* heten, een woord van Arabische afkomst. Het water komt uit grote, hooggelegen reservoirs verspreid over de provincie. Als een weg en een *acequia* kruisen, loopt het water via twee putten en een tunnel onder de weg door. De *acequias* hebben metalen valpoortjes of *paletas* die af en toe opengezet worden, een irrigatietechniek die *riego a manta* heet als het gehele veld onder water staat, of *riego a camas anchas* als het water in sloten wordt geleid. Hij legt uit dat 'omwille van hernieuwbare energie en zo' de staat een beleid van *concentración* wil invoeren. Een paar artikels online en in *El Mundo* leren dat Andrés verwijst naar het beleidsplan voor *concentración parcelaria*, goedgekeurd door de *Junta de Castilla y León* in een decreet van 2018. Kleine percelen worden juridisch samengevoegd tot grotere entiteiten of *fincas* om de rurale infrastructuur te 'rationaliseren' en om te investeren in toegangswegen. Elke grondeigenaar legt de documentatie van zijn percelen voor en krijgt in ruil een zo klein mogelijk aantal equivalente percelen toegewezen. Na publicatie van de plannen en het verzamelen van bewijsstukken ligt de finale beslissing bij het gemeentebestuur, op basis van een enquête bij de grondeigenaars. Vervolgens plant de *Junta* om het bestaande irrigatiesysteem te moderniseren en de voorkeur te geven aan ondergrondse kanalisering, elektrische pompen en watertoevoer onder hoge druk.

Andrés vertelt dat je in de toekomst ook irrigeren 'gewoon van thuis uit op je gsm' zal kunnen doen. Hij bevestigt dat het jobs bedreigt en legt uit dat er protesten zijn van landbouwers – een paar dagen eerder had ik al een spandoek gezien met 'NO a la concentración'. Vroeger werkte hij in een mijn, in *la sierra* vlakbij. Het was de laatste mijn die sloot in de streek, drie jaar geleden. Hij werkte niet ondergronds, maar transporteerde kool in voertuigen met wielen die even hoog waren als zijn huidige tractor, 'gemaakt in de VS en in Japan'. Gelukkig werkt hij sinds zijn vijftiende, waardoor hij

nu een volwaardig pensioen heeft van tweeduizend euro. 'Maar andere, jongere gasten hebben hun plan moeten trekken.' Met een Hollywoodlach en zijn vingers tegen elkaar gebaart hij dat de dorpen vroeger vol liepen, nu zijn het 'fantomdorpen'.



Voor wie wekenlang in één richting stapt, verandert het landschap traag en tegelijk verrassend snel. Over een afstand van twintig kilometer kunnen er nieuwe geuren, kleuren en constructies verschijnen. Je ziet iets voor het eerst, en dan blijf je het zien en vraag je je af hoe het mogelijk is dat je het niet eerder hebt opgemerkt: watertorens, ommuurde begraafplaatsen omringd door cipressen, ruwe, kleurrijke gordijnen voor de deuren in Castilië. *Palomares*, aarden muren en stapels keien in Tierra de Campos. *Acequias* in de *meseta* rond León. Bloeiende bezemstruiken, en later gekartelde leien dakranden in de Montes de León. Opgetilde graanschuurtjes en ranke eucalyptusbomen in Galicië. Op de klim naar de Cruz de Fierro wordt de aarde dieprood, de bloemen worden felgeel en donkerpaars, en hogerop eerder geroosterd geel, oudroze en wit. Soms ruikt het kruidig, soms zoet, met scherpe, zure kantjes, soms luchtig en lauw, naar pijnbomen. Ook de architectuur verandert zienderogen naargelang je stijgt. De aarde, stenen en leien waar je op stapt, zijn iets verder tot huizen gestapeld, geschrapt, gestampt.

In Santa Catalina slaap ik in een *albergue donativo* gerund door een Fransman die tijdens zijn vierde camino besloot zijn leven om te gooien. Hij gaf zijn werk als leerkracht op, kocht een bouwvallig huis, lapte het op terwijl hij *tapas* maakte in Astorga, betaalde zijn lening af en opende zijn herberg. De *albergue* is kleurrijk, heeft een oneffen vloer, overal hangen psychedelische doeken en dromenvangers. Er is een klein podium voor musicerende pelgrims. Davids lievelingsheilige en lievelingsauteur zijn respectievelijk Franciscus van Assisi en Paulo Coelho. Hij heeft lange wimpers, zet Jacques Brel en Lhasa De Sela op om mij een plezier te doen, verleidt graag en stroperig. Zijn leuzen zijn 'Les problèmes n'existent pas' en 'Si tu changes ta vision sur le monde, le monde change'. In de herberg overnachten ook Anna, Tice, Max (die tot voor kort verlamd was) en zijn vriend Kai, een veertiger met surfalures. Tegen David vertelt Kai dat hij 'met pensioen' is. David: 'Jij bent slim.' 'Nee, ik had geluk. In 2011 zei een vriend: er is iets nieuws waar je in moet investeren, het heet *bitcoin*.' 'Dus jij bent een van die *bitcoin millionnaires*?' 'Nee, niet miljonair, maar genoeg om met pensioen te gaan.' Later vraag ik aan Kai of hij het niet vreemd vindt om met pensioen te zijn. Hij zegt van niet, er staat nog veel 'op zijn lijst', maar hij wil niet oneindig reizen. 'Ik zou wel een stuk land willen kopen en aan permacultuur doen, maar momenteel zijn de prijzen gek hoog, en dat wil ik niet betalen. Ik denk dat er een bubbel is, dus ik wacht en ondertussen reis ik.'

Mensen die uit de ratrace stappen lijken op elkaar, mensen die dat niet doen nog meer. De camino doet je opvallend veel nadenken over tegengestelden: wat het betekent om te wonen en wat het betekent om te werken. Na een paar weken wandelen lijken cynisme, scepsis en ironie me niet meer de hoogste vormen van intelligentie. Zogenaamd goedkope wijsheden klinken plots als openbaringen. David, een jonge Spanjaard uit Murcia die fietst naar Santiago, zegt dat hij lessen zal trekken uit de camino en ze zal toepassen op zijn leven. Ik heb die zin al vaak gehoord en wou dat ik hetzelfde kon zeggen, maar ik kan me niet inbeelden hoe. Ik vraag hem wat hij er precies mee bedoelt. Hij zegt: '*ser dueño de mi tiempo*', baas zijn over mijn tijd. Minimaal werken en sober leven als hoogste vorm van autonomie – zon, muziek, boeken, mensen. Hij raadt me aan om de Libanese auteur Khalil Gibran te lezen.

Hoe ooit ten volle tijd te 'hebben' als je om anderen geeft? Hoe genoeg(en) nemen,

zoals André Gorz suggereert, rust vinden, dankbaar en vrijgevig zijn verzoenen met aspiratie, in de meest zuivere zin van het woord, om sterk, betekenisvol, relevant werk te maken, te handelen zodat het aan iets of iemand bijdraagt, waardering voelen, zelfvoorzienend zijn, en dat zonder uitgebuit, uitgeput te worden, een vraag die zich bijvoorbeeld acuut stelt in het late werk van Audre Lorde, of die weerklinkt in de term *bullshit jobs* van David Graeber. Werken, of het nu uit passie, noodzaak, hebzucht of uit nood aan bevestiging is, blijft binnen de huidige economie gevoelig aan uitpersing, en het verschil is het geld dat je eraan overhoudt. Hannah, een Engelse vriendin die werkte voor TK Maxx, zei ooit: 'Wanting to like your job is so middle class.' Het idee dat werk iets 'voor jou' moet zijn, dat het je definieert, dat werk zonder overgave geen echt werk is, in tegenstelling tot werk als een objectief middel tot een doel, zij het maatschappelijk of persoonlijk. Of is het *middle class* om te stellen dat het *middle class* is om je werk graag te willen doen?



De camino is wakker liggen van sokken. Zoals elke dag ga ik 's avonds mijn was ophalen, maar deze keer vind ik mijn kousen niet. Ik heb twee paar stapsokken mee, plus één paar minder goede voor noodgevallen – ze drogen traag. Die nacht slaap ik slecht. Ik word wakker met de eerste wandelaars, rond vijf uur, ga naar beneden in pyjama, met lange ongekamde haren, mijn ogen halfopen in het donker. 'Ik zoek mijn sokken.' Blijkt dat de discrete Nederlander Tice ze heeft, omdat we bijna dezelfde sokken hebben – zelfde merk, kleur en model, andere lengte en maat. We praten bij, over zijn werk als verpleger, over San Sebastián waar hij gewoond heeft omdat zijn ex Baskisch was. Ik luister half aandachtig, in extase over mijn sokken.

De vrouwelijke reiziger ondervindt zowel economische nadelen als voordelen. Enerzijds is het ofwel lastiger ofwel gevaarlijker om te besparen op verblijf, transport en eten. Een groot pluspunt van de camino is het beperkte risico dat je in stukken eindigt op de bodem van een rivier. En toch beginnen veel van mijn mentale omzwervingen, tot mijn grote frustratie en schaamte, al te vaak met 'als ik een man was'. Als ik een man was, met veel spieren, zou ik zonder geld reizen, gas en kookgerei meedragen, onder de blote hemel slapen, in een hangmat of in een tent, met herten als gezelschap, of beren, door Latijns-Amerika trekken. Maar dan zijn er Alexandra David-Néel of Sanmao of Virginie Despentes, die in *King Kong Théorie* Camille Paglia citeert om risico boven (zelf)restrictie te verkiezen. Handelen naar een wereld zoals je die gezien hebt, of naar een wereld zoals je die uitgelegd kreeg, of beslissen om die wereld te negeren, zonder schroom, *lo que te salga de los huevos*. Anderzijds word je wel eens getraakteerd op eten, drinken, wiet. In het bergdorp Acebo verblijf ik in de *albergue municipal*, gerund door *hospitalero* Mauricio.

Zijn passie is vogels. In een artikel beschrijft hij de *vencejo* of gierzwaluw:

Sus largas alas falciformes, su silueta oscura esbelta, fácil y ligera, [...] contrastaba con la intensa luz del cielo y se desplazaba en el aire con una sensación de profunda libertad y autonomía.

Zijn lange valkachtige vleugels, zijn slanke donkere silhouet, gemakkelijk en licht, [...] contrasteerde met het intense hemellicht en bewoog zich door de lucht met een gevoel van diepe vrijheid en autonomie.

In ruil voor jonge, vrouwelijke aandacht krijg ik *caldo gallego* met aardappelen en bonen, een les ornithologie en tips over de beste plek om de zonsopgang te zien.



Mijn burgerlijke opvoeding is recht evenredig met het plezier waarmee ik wildplas, wildkak, wildbloed, zweet, stink. Tegelijk voel ik me aantrekkelijker dan ooit, mijn lichaam niet als iets dat ik moet dressereren en corrigeren, maar als een bijzonder vernuftig en plezierig vehikel. In Ponferrada, aan de overkant van de Montes de León, ontmoet ik Mar. Het is haar eerste dag. Ze heeft naar eigen zeggen een slecht gevoel voor oriëntatie, dus stel ik voor om samen de stad uit te wandelen. Ik vertel haar het verhaal van de sokken. Mar ziet er stijlvol uit, met een kleurrijk ensemble van legging en jasje. Ze ging de camino bewandelen met haar twaalfjarige, anorectische dochter, maar dat bleek te ambitieus. Mar was vroeger orkestzangeres, werk waar ze een talent voor slaap aan heeft overgehouden, waar en wanneer dan ook. Vandaag werkt ze als imagoconsultant en geeft ze les aan een modeschool. Ze is erg bezig met de verduurzaming van de sector, wat ze 'de-intoxicatie' noemt. Het is voor haar een van de redenen om de camino te doen, beseffen welke kleren je werkelijk nodig hebt en ze opnieuw waarderen. We praten over Spaanse bruidsjurken met valse 'Made in Spain'-etiketten, over gekleurde rivieren in Bangladesh, en over het huren van kledij. Ze heeft ook een passie voor Rusland. Ze studeert al jaren Russisch en legt me uit dat je 'ik ga naar het toilet' op twee manieren kan zeggen: ik ga naar het toilet voor altijd, of ik ga even naar het toilet. Het fonetische verschil is miniem.

In zowel de Spaanse politiek, de pers als in alledaagse conversaties duikt een paradox op: de geschiedenis van het land is even alomtegenwoordig als taboe. Mar komt uit een familie Catalaanse Republikeinen die tijdens de burgeroorlog via de Pyreneeën naar Mexico vluchtten. Haar vader leeft tot op vandaag tussen de twee landen – 'Als hij hier is wil hij daar zijn, en als hij daar is wil hij hier zijn.' Ze beschrijft haar vader, zichzelf en haar man als *catalanistas*, of Catalaanse nationalisten, hoewel ze dat naar eigen zeggen niet altijd zijn geweest. Samen met haar man en zijn bedrijf voor licht- en geluidinstallaties heeft ze veel gewerkt voor de *independentistas*, om politieke bijeenkomsten mee te organiseren. Haar vader heeft drie gebroken ribben overgehouden aan het referendum van 1 oktober 2017. Ze denkt dat als het Grondwettelijk Hof het referendum legaal had verklaard of niet zo hardhandig had gereageerd, er vandaag veel minder Catalaanse nationalisme zou zijn. Mar vindt dat iedereen gehoord moet worden, zelfs aanhangers van Franco die tot voor kort 'bloemen legden in *el Valle de los Caídos*'. Ze vertelt hoe haar man een paar jaar geleden tijdens het wandelen van de camino zichzelf beschreef als nationalist, waarop een van zijn nieuwe kompanen besloot om hem voor de rest van de tocht te negeren. Toen ze in België was, heeft ze Puigdemont en zijn *casa de la república* bezocht in Waterloo.

In de omgeving van Herrerías heb ik twee medewandelaars. Kike is een vijftigjarige Valenciaan zonder voortanden, het

gevolg van hevige chemotherapie en mogelijk overmaats druggebruik. John is een zeventigjarige Brit zonder zijtanden, een met enige trots gedragen *battle scar* door het verijdelen van de ontvoering van een jong meisje in Marbella. Kike komt uit Valencia en hij zegt dat er *horchata* door zijn aders loopt, 'daarom heb ik het altijd koud'. Hij is heel mager en heeft een lange grijze geitensik waar hij regelmatig door wrijft. Kike bewandelt de camino ter nagedachtenis van een vriend. Ze waren vorig jaar samen tot in Astorga geraakt en Kike beloofde dat hij tot in Santiago zou wandelen. Zijn vriend kijkt toe vanuit de hemel en beschermt hem, zegt hij. Kike is gelovig, maar misprijst de kerk. Zijn geloof is iets tussen hem en God, niemand anders. Op YouTube luistert hij naar christelijke popmuziek en bekijkt hij video's met alternatieve theorieën over Jezus' leven. Als hij een frisse pint drinkt, verklaart hij luid 'bendito sea el señor'. 's Avonds voert hij een ritueel van 'energieherlading' uit, met salominische kaarten om zijn verblijfplek en iedereen die er zich bevindt bescherming te bieden. Ook Kike houdt van vogels. Hij zegt dat God ons alles gegeven heeft wat we nodig hebben: rivieren om te baden, vis om te eten, zon om op te warmen. Zijn favoriete uitdrukkingen zijn *toda la Peña*, *pin pán pin pán*, *me mola mogollón*, *nano* en *la vida es una tombola*. Franco noemt hij Don Paquito. Hij doet me vaak lachen en wordt daar zichtbaar blij van. Hij zegt: 'Hay que reirse' – 'Lachen is belangrijk.' Hij heeft de gewoonte om kleine spulletjes die hij onderweg vindt mee te nemen – 'daarom is mijn rugzak zo zwaar'. Zonnebrilglazen, een hoed, wandelstokken, een stukje metaal 'van het knapste lege huis ooit', een rinkelend metalen bolletje. Af en toe raapt hij resten sandwich op, met tortilla, ham, kaas 'die de jonge gasten niet hebben opgegeten'. In een kleine portefeuille draagt hij pasfoto's van zichzelf mee, op verschillende leeftijden.

Voor sommigen is het perpetuum mobile van de camino een keuze, een tijdelijke omleiding van hun dagelijkse leven, voor anderen is het een refuge. Kike behoort tot de tweede categorie. Ik had hem al ontmoet in Acebo, waar hij buiten moest slapen omdat hij geen *credencial* had – het paspoort van de pelgrim. In Herrerias besluit ik ook onder een afdak langs de rivier te slapen. Die dag kom ik Maryam tegen, die me zegt dat buiten slapen 'de beste manier is om je met de natuur te verbinden'. Voor mij is het een 'ervaring', voor Kike gekend terrein. Kike is militair geweest tot hij 35 werd. Hij is in Bosnië, Afghanistan en Irak geweest, en zegt dat het leven van een militair niet is als op televisie. 'Ik heb dingen gezien.' Hij kan naar eigen zeggen overleven als je hem in een bos zou droppen: een hut en vuur maken, jagen, vissen. Door zijn dienst als militair krijgt hij maandelijks een som geld, maar hij leeft op straat. Zijn uitkering is klein, maar hij zou er in principe een goedkope kamer mee kunnen huren. Hoewel hij het onderweg zijn moe is, zegt hij dat niet te willen. 'Wat zou ik doen, heelder dagen in een appartement gekluisterd aan de tv?'

De camino is als een ponykamp, een extreme condensatie van ervaringen en relaties. Na een aantal dagen stappen maken Kike en ik ruzie alsof we elkaar jaren kennen. Kike heeft een probleem aan zijn darmen en stapt heel traag. Ik wil dat hij zich laat verzorgen, maar hij is bang van dokters en ziekenhuizen, en denkt ook dat ze hem niet zouden opnemen omdat hij een of ander document van de ziekteverzekering mist – het ligt bij zijn zus. Soms krijgt hij in

de ochtend woedeaanvallen en zegt dat hij niet meer mee wil stappen. Hij vindt het vernederend dat John en ik soms voor zijn eten betalen. Hij stapt opmerkelijk sneller als hij achter een groep vrouwen in leggings loopt. Als hij mij iets op zijn gsm toont, vang ik op dat hij fan is van vrouwen in leggings – hij bloost, trekt het toestel weg, noemt het *porquerias*, viezigheden.

John valt op omdat hij de camino doet in een spierwit hemd terwijl hij een omgebouwde Duitse kinderwagen voortduwt. De buggy heeft al vierduizend kilometers afgelegd en nog nooit problemen vertoond. Onder meer een tent, een indrukwekkende collectie pijnstillers en een massagemachine worden getransporteerd. Daarom doopt Kike hem tot *el doctor*. John woont op een boot in het Verenigd Koninkrijk. Hij omschrijft zichzelf als een *East London boy*, die over de jaren *further East* is uitgeweken. Zijn tweede bijnaam is *el capitán*. John ademt rock-'n-roll. Hij luistert graag naar Lee Perry, 'de vader van de reggae', naar 'Working class hero' en 'Hallelujah' in de versie van Jeff Buckley – 'er is niets zachts of meligs aan dat nummer'. Hij omschrijft zichzelf als een ex-hippie, die in de jaren zestig 'op en af ging op King's Road', gekleed in een groen velours pak. Als jonge gast had hij met een paar vrienden de ambitie om een band te starten. Een kleine, Zuid-Aziatische kerel bood zich aan als zanger. Ze wezen hem af, 'het waren vrij racistische tijden'. Later zagen ze hem terug op televisie als de voorman van Queen.

John heeft in de jaren tachtig zes jaar in Marbella gewoond, dat hij omschrijft als een fantastische maar harde plek, waar je je dromen kon beleven 'maar niet kon meenemen'. Hij organiseerde feestjes en concerten, bracht een lijn gezeefdrukte T-shirts uit en ontwikkelde artistieke lichtinstallaties voor op de bodem van zwembaden, 'maar ik werd vroeg of laat altijd afgezet'. Hij heeft een theorie over Spanje: 'The Spanish have been partying since Franco died.' Telkens als we een plek tegenkomen met banken, water en plaatsen voor vuur, merkt hij op: 'Dit land is zo beschaafd, niet zoals Amerika, waar er niet eens ziekteverzekering is.' Over de camino zegt hij: 'Dit is wat je kan doen als je geen *nine to five* job hebt.' Ik vraag hem hoe hij het voor elkaar kreeg. 'Engeland was heel welvarend, je kon werken voor een maand en er zes van leven. Mijn moeder zei wel dat ik papieren moest invullen, *for the old days*, en dat heb ik gedaan. Dankzij haar heb ik nu een pensioen.'

Stappen met Kike is oog krijgen voor leegstaande gebouwen, afdaken, beschuttingen, droge oppervlaktes, waterfonteinen, slaapplekken. Als het regent of gaat regenen, is een afdak nodig. Als het te hoog is, moet je rekening houden met de wind, om te zien vanwaar de regen zal komen. Belangrijk is opstijgend vocht. Kike zoekt meestal een karton om zijn slaapzak op te leggen, of paletten om hoger te liggen. Hij slaapt met al zijn kleren aan en bedekt zijn gezicht. Zonder zijn hoorapparaten – die hij cool vindt omdat ze lijken op de nieuwe oortjes van Apple – hoort hij weinig en slaapt rustig door. Camera's vindt hij goed, ze geven hem een veilig gevoel. Meestal vraagt hij of hij ergens mag slapen, in een leeg huis of aan een tankstation. Zon is over het algemeen beter, maar dan worden draaizijn en schaduw belangrijk. Passage van mensen en koplampen is te vermijden. Na een paar dagen doe ik onbewust iets dat Kike mij doet vragen of ik een *señorita* ben. John noemt mij *the virgin vagabund*.

Kike kijkt naar leegstaande gebouwen omdat hij een pelgrimsherberg wil openen. Binnen een paar jaar krijgt hij naast zijn militaire uitkering een klein pensioen en kan hij misschien een lening aangaan. Hij wil een herberg starten die goedkoper is dan alle andere, met een moestuin en een paar koeien, en waar honden welkom zijn.

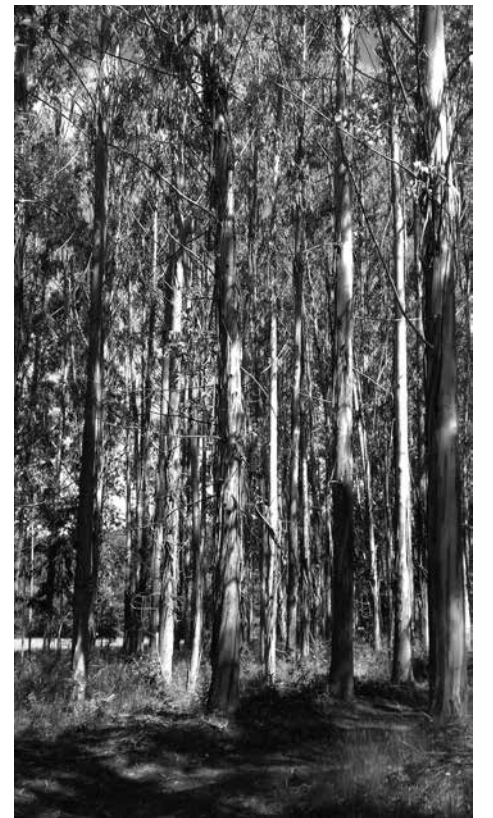


Op het laatste stuk van de camino komen nervositeit en melancholie bovendrijven. De aandacht verschuift naar de toekomst; het naderende Santiago betekent terugkeer. Andere wandelaars beginnen pas in Sarria en stappen enkel de laatste honderd kilometer. Ze zien er opvallend fris en monter uit, dragen propere sportschoenen en ordentelijke rugzakken. John noemt ze, met enig snobisme, de *whizzies and whoozies* omdat ze zo snel willen gaan, of de Booking.com-pelgrims. Voor mij zijn de laatste vredige plekken Alto do Poio, gelegen in mistige hoogten tussen laaghangende buien, en Melide, een van de laatste steden voor Santiago. In Alto do Poio is er enkel een herberg, met *caldo*, gigantische tortilla's, excentrieke herbergiers en een puppy, de lokale ster. Ik ontmoet Marie Caroline, die de camino in León is begonnen in een elektrische rolstoel. Ze legt vijftien kilometer per dag af, het bereik van de batterij. Ze rijdt alleen en vertrouwt erop dat pelgrims helpen met haar regenkap en haar begeleiden naar de badkamer. Haar automobiel is bekleed met een roze spandoek waarop een Bijbelcitaat staat: 'Tout est possible à celui qui croit.' In Melide slaap ik in de herberg van Karina, een Franse vrouw die zo verliefd was op de camino dat ze besloot om een bestaand etablissement op te knappen. Ze heeft een zachte stem, twin-kelogen en houdt van pastelkleuren. Tijdens het hoogseizoen woont ze in de achtertuin in een omgebouwde caravan 'die even oud is als ik', samen met haar twee katten. In het laagseizoen woont ze met haar man in Angers. Een tweetal jaar geleden deed ze de camino met haar zoon en besefte ze dat ze 'de navelstreng moest doorknippen'.

De camino mag dan anders lijken dan de korte, dagelijkse, huiselijke cycli, het blijft een lus, langgerekt, asymmetrisch, met een scherpe bocht en een snelle terugval. Van Santiago onthoud ik het warme licht op de lichtgele natuursteen, de lange rij voor het certificaat, het blijde weerzien van medepelgrims op Plaza del Obradoiro en het overmaatse wierookvat *Botafumeiro* dat midden in de kathedraal hangt, zogenaamd om de lichaamsgeuren van pelgrims enigszins te verzachten, en dat al sinds de middeleeuwen. Op weg naar het station ontmoet ik taxichauffeur Lola, die verklaart: 'Hoy no se vive, se compite' – 'Vandaag leeft men niet, men concurreert.' In de bus naar Segovia glijden op een onwerkelijke manier dorpen voorbij die ik de afgelopen weken traag en ver achter me heb gelaten. De golvende groene Castiliaanse granen die ik heb zien verbleken in de zon zijn glanzend wit. Na vijf weken kom ik aan in een thuis zonder ramen. De houten kaders liggen voor onderhoud bij de schrijnwerker. Als ik door

de raamopening kijk, zie ik heel de weg tot Santiago. De verte is nabij, op wandelafstand, doorgedrongen.

Vrijwillig vertrekken is weten dat je kan terugkeren, dat je geliefd bent, dat er grond is om op te staan. *Eros* is een afwezige aanwezigheid, schrijft Anne Carson, verlangen heeft ruimte nodig. Er is vertedering en er is angst voor overgave, oplossing, het hevig verdedigen van het ik dat door de jaren heen en met grote moeite is bijeengeraapt, een ik dat nochtans nooit helemaal van mij was. Intimiteit is genadeloos eerlijk, als licht in een paskamer, je verstoppen onmogelijk. Er is weinig plaats voor vormeloosheid, enkel woorden, woorden, woorden als wapens die je weigert los te laten, woorden die nooit meer van jou zullen zijn zodra je ze uitspreekt, voor altijd hun slaaf. Soms moet je diep inademen tot je wervels kraken.





Kröller
Müller

SARAH VAN SONSBEECK. MOLES OF MODERNISM

10.06.2023 - 03.12.2023

Moles of Modernism van Sarah van Sonsbeeck is een speelse ode aan de kunstgeschiedenis en het toeval, dat het leven vaak bepaalt. Verspreid door de ruimtes van de voormalige museumentree en buiten in het gras liggen meer dan tachtig 'molshopen' van brons, glas, keramiek, was, rubber, gips en zelfs vogelzaad. Al deze materialen verwijzen naar kunstwerken in de collectie van het Kröller-Müller Museum.

krollermuller.nl

De heilige machine

NINA DE VROOME

'Ik geloof dat de auto tegenwoordig een vrij nauwkeurig equivalent is van de grote gotische kathedralen: ik bedoel een grote schepping die hoort bij de tijd, met hartstocht ontworpen door onbekende kunstenaars, die meer als beeld dan als gebruiksvoorwerp geconsumeerd wordt door een heel volk, dat zich met haar een volkomen magisch voorwerp toe-eigent.'¹ Met deze woorden begint Roland Barthes zijn essay over de nieuwe Citroën DS in 1956. Een auto is niet enkel een gebruiksvoorwerp, het is vooral een magisch object. Dat Barthes de auto vergelijkt met een gotische kathedraal zet aan het denken: is een auto een monument uit een andere tijd? En wat gebeurt er als we de auto bekijken als een vorm van sacrale architectuur?

Toen hij een kathedraal bezocht, stelde Marcel Proust zich voor hoe de vier dimensies zich daar ontvouwen. Geïnspireerd door de toen pas ontwikkelde relativiteitstheorie exploreerde hij het concept van de 'wereldlijn', het traject dat een object in de ruimtetijd beschrijft. Een kathedraal werd op die manier 'een bouwwerk dat als het ware een ruimte van vier dimensies besloeg – met als vierde de Tijd – en dwars door de eeuwen zijn schip ontrolde, dat van travee tot travee, van kapel tot kapel niet alleen een paar meter leek te winnen en af te leggen, maar ook een hele reeks tijdperken zegevierend achter zich liet [...].'² Zonder door het landschap te bewegen, maakt de kathedraal een reis door de tijd. Wanneer je dit tijdsschip binnenstapt, treed je in relatie met het verleden. Je wordt een reiziger, al is het slechts als verstekeling. Ook een auto treedt in relatie met het verleden, niet alleen tijdens zijn gestage reis door de ruimtetijd, maar eveneens door het pompen van zijn hart.

In de verbrandingsmotor wordt een ontzaglijke hoeveelheid tijd verteerd. Om te begrijpen hoe een automotor tot zoiets in staat is, is het noodzakelijk de aarde niet te bekijken als een kogel die door de ruimte schiet, maar eerder als een schil. Bruno Latour noemde het bewoonbare gedeelte van de aarde de 'kritieke zone'. Daarmee wees hij resoluut het woord 'globalisering' af, dat een allesomvattende ronde invloedssfeer impliceert, waarbinnen alle levensprocessen en economische wetten op elkaar inwerken. De bewoonbare zone is immers minder uitgebreid en dunner uitgespreid dan het idee van een planetaire kogel doet vermoeden. De kritieke zone strekt zich slechts enkele kilometers boven en onder onze voeten uit en is dus veel eerder als het membraan van een zeepbel. De bewoonbare zone is flinterdun. De aarde als globe omvat voornamelijk minerale materie. Het kritieke laagje leven is in deze visie slechts een neveneffect.

Wat er allemaal gebeurt in deze kritieke zone bepaalt echter wel de levensvoorwaarden van alle organismen. Wanneer we het idee van de globe inruilen voor dat van de kritieke zone, wordt zichtbaar hoezeer verre tijdsvakken tijdens levensprocessen met elkaar verstrengeld zijn geraakt. Het simpele feit dat wij kunnen ademen is het resultaat van het leven en sterven van onnoembaar veel micro-organismen die ooit zuurstof als afvalstof in de atmosfeer loosden, waarna de levensvormen die na hen kwamen gedwongen werden om aeroob te worden. Iedere ademtocht staat in relatie tot deze vroege bacteriën die een gas uitstootten dat voor hun tijdsgenoten giftig was.

Sindsdien ontstonden groene planten en ademende dieren, waaronder uiteindelijk de mens. Vanaf het begin ademden we de zuurstof van levende planten in en stond ons leven in verband met de levenden. Ruim 250 jaar geleden greep onze soort plotseeling een levenslaag aan die voorheen ver buiten ons bereik lag. Het gebruik van fossiele brandstof is een verstrengeling van het diepe verleden met het heden én de verre toekomst. Tijdens de verbranding van fossielen komen levensprocessen met elkaar in verband die door een ontzaglijke afgrond van elkaar verwijderd zijn in de tijd. Toen algen, diatomeeën en dieren stierven in het mesozoïcum, zonken ze naar de bodem of pakten zich samen in moerassen.³ Gedurende miljoenen jaren werden al deze



Karl-Hugo Schmözl, Ford-Pavillon, Messsegelände Köln, 1950



Fossiele boomstomp in steenkoolmijn, 1918, foto J. Horgan, Jr.



Cindy Sherman, Untitled Film Still #48, 1979

lichamen bedekt met sedimenten en samen-geperst onder stijgende druk, totdat ze in elkaar opgingen. Ze verhardden tot steen en werden steenkool of vormden door verhitting in de aardkorst petroleum, de zwarte stroperige grondstof voor benzine en diesel. Het hart van een auto wordt gevoerd met dit leven van soms tweehonderd miljoen jaar oud. De motor zet het gedestilleerde verleden om in snelheid en stoot de rest uit als rook. Een wolk van opgebruikte historie.

Een auto consumeert dus tijd op twee manieren: een wagen doorkruist de ruimtetijd en wordt aangedreven door een destillaat van geschiedenis. Een file is dus niet enkel banale tijdsverspilling, maar ook een excessieve opoffering van geschiedenis. De nutteloze verkwesting van kostbare, haast magische vloeistof doet denken aan een ritueel. Zijn niet alle sacrale verbrandingen een offer aan de natuur, die door de menselijke instrumentalisering haar 'oorspronke-

lijke intimiteit heeft verloren?'⁴ We hebben de natuur en onszelf tot object gemaakt, en dat object moet vernietigd, misbruikt, vrijgemaakt worden, althans volgens Georges Bataille. De auto is een heilige machine die excessen produceert en die natuurlijke geschiedenis vernietigt om zichzelf vrij te maken, zich vooruit te stuwten. De auto is een object met als drijfveer een proces van opoffering; een fataal auto-ongeluk is dan een excessieve verwezenlijking van een vernietigend potentieel.

Plechtstatige tonen resoneren doorheen het proustiaanse tijdsschip. De meeste kathedralen zijn uitgerust met een mythische machine: het orgel. Dit gigantische instrument blaast lucht door metalen pijpen en brengt een geluid voort dat tegelijk ontzagwekkend en bloedstollend is. In zijn boek over de politieke economie van muziek ziet Jacques Attali geluid als een vorm van geweld; geluid *verstoort*. Muziek is een kanalisering van dit geweld en dus een 'simulacrum' van 'de rituele moord', 'een kleine vorm van offer'.⁵ Sacrale muziek noemt hij een 'organisatie van gecontroleerde paniek', en de transformatie van dissonantie naar harmonie is er een van angst naar vreugde.⁶ In de kerk wordt de toehoorder bespeeld door het orgel; hij is overgeleverd aan de goddelijke grillen van chaos en de belofte van verzoening.

Proust zag een gelijkenis tussen de orgelspeler en de automobilist. Zo beschreef hij de handelingen van de bestuurder: 'Van tijd tot tijd raakte hij het dashboard aan en bespeelde een van de registers van de in de auto verborgen orgels, waarvan we de muziek nauwelijks opmerken, behalve bij snelheidsveranderingen; muziek die abstract is, geheel symbool en getal en die doet denken aan de harmonie die naar men zegt de sferen voortbrengen wanneer ze in de ether rondraaien.'⁷ De autorit door het Franse landschap wordt een kosmische ervaring. Een auto resonanceert met de wereld; het geluid van de motor vanbinnen en de banden op het asfalt overspoelen het landschap. Overall, zelfs onder boomkruinen en op heuvelruggen, is deze harmonie aanwezig. Het ruisen van de zee doet denken aan een verre snelweg.

De kathedraal is het huis van God, een lege ruimte die wordt geladen met een idee: de creatie van het universum en de tijd. In de geschiedenis is er maar één andere bewoner bekend, en dat is Quasimodo. In *La poétique de l'espace* heeft Gaston Bachelard erop gewezen hoe de kathedraal voor zijn eenzame bewoner achtereenvolgens 'het ei, het nest, het huis, het vaderland, het heelal is geweest'. In de woorden van Victor Hugo, in *Notre-Dame de Paris*: 'Men zou bijna kunnen zeggen dat hij er de vorm van had aangenomen, zoals de slak de vorm van zijn slakkenhuis aanneemt. Het was zijn woning, zijn hol, zijn omhulsel... Hij zat er in zekere zin aan vast zoals de schildpad aan zijn schild. De ruige kathedraal was zijn pantser.'⁸

Rudy Kousbroek beschrijft in *De archeologie van de auto* hoe het menselijk lichaam in relatie staat tot het lichaam van de auto, en hoe de auto het exoskelet van de mens vormt. De auto is niet gewoon een omhulsel, maar wordt een lichaamsdeel, een extensie van het lichaam. Het duidelijkst voelde Kousbroek dit wanneer hij zijn eigen auto inruilde voor een vrachtauto.

Niet alleen is de sensatie van 'gezwollen' te zijn onmiskenbaar, maar men wordt zich bewust dat men werkelijk probeert om zich fysiek smaller te maken als men tussen twee obstakels door moet: men houdt de adem in en trekt de schouders bij elkaar. Men bukt onwillekeurig als men onder iets laags door wil, of, subtieler nog, men heeft de *sensatie van bukken*.⁹

De Quasimodo van vandaag is de automobilist, die zijn lichaam voegt naar zijn omhulsel en het bewoont als een tweede thuis. Een auto bewonen is merkwaardig, want het transformeert de bestuurder tot nomade. De vakantie-ganger die in zijn busje slaapt, simuleert het nomadenbestaan. Voor steeds meer mensen is dit echter geen rollenspel, maar een realiteit. Met name Noord-Amerikanen leven steeds vaker 'vanuit hun auto' omdat ze geen huur kunnen betalen

en leven van tijdelijke contracten. In de film *Nomadland* van Chloé Zhao uit 2020 wordt hun bestaan geromantiseerd. Ze verwarmen kant-en-klare maaltijden met een kampeerstelletje, doen hun gevoeg in een plastic emmer, rillen van de kou in een geïmproviseerd bed, en dit alles op de parkeerplaats van de Amazon-fabriek waar ze werken.

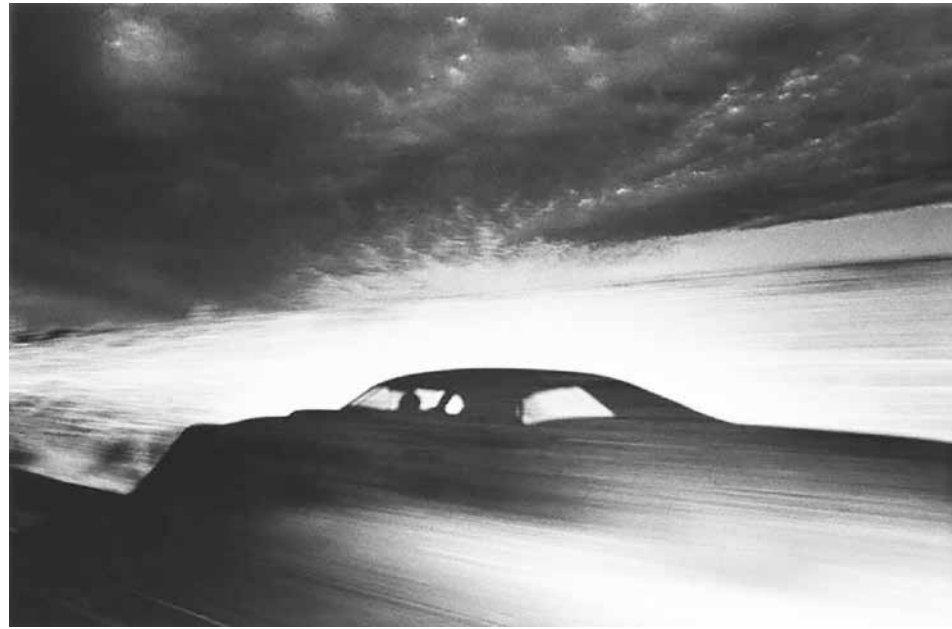
Aan de basis van hun ongelofelijke optimisme ligt de vrijheid om te reizen. Met hun wagen zijn de nomaden mobiel, en die mobiliteit draagt bij aan de vorming van de mythe rond hun nomadenbestaan, die inhoudt dat zij op ontdekkingsreis zijn. Rijden, onderweg zijn in een zelf omgebouwde camper doet denken aan de talloze roadmovies die Hollywood heeft voortgebracht. De *van dweller* is een avonturier die mensen en landschappen ontdekt tijdens een tocht waarin niet het einddoel maar de reis zelf belangrijk is. Zo wordt armoede vertaald in de Amerikaanse Droom. Gezamenlijk houden ze de mythe in stand. In de auto komt de realiteit in aanraking met haar metaforische ruimte. Wie heeft een huis van steen nodig als je kunt leven in een idee?

Langzaam beginnen zich de vormen van een onafzienbaar bouwwerk af te tekenen. Wanneer je in deze auto als metaforische ruimte zit, is de carrosserie zo ver verwijderd dat je slechts vaag in de verte de materie van glas en metaal kunt ontwaren. Deze kathedraal op wielen verenigt een dichte wasem van vrijheidsideologie, status, kracht, avontuurlijkheid en bovenal de droom van de consumptiemaatschappij waarin alles tot genoeg wordt genuttigd, verbruikt en verterd.

Ontmaagding is een wezenlijk hedendaags genot: het openmaken van een nieuwe verpakking, het voor de eerste keer dragen van een kledingstuk, of met je modderige voeten in een gloednieuwe auto stappen om over een onaangestaste steppe te rijden. De beeldvorming van een bepaald type auto is gebaseerd op het verlangen om diepe bandensporen achter te laten. Een SUV – *sport utility vehicle* – verbruikt meer energie door zijn hogere gewicht en heeft daardoor ook een langere remweg. Door zijn hoge bumper is een botsing voor voetgangers en fietsers dodelijker, en is ook het zicht op de weg minder goed. Maar de SUV geeft ook dat gevoel van 'gezwollenheid' dat dit type wagen zo bevredigend maakt. De mogelijkheid om de gebaande paden te verlaten geeft de bestuurder een hypothetisch grenzeloze vrijheid. Deze beeldspraak heeft een sterke figuurlijke connotatie die niets met werkelijke paden te maken heeft. Toch geeft het feit dat je met je wagen zou kunnen gaan waar anderen niet komen een gevoel van avontuurlijkheid.

De mythes zoals Roland Barthes ze beschreef waren specifiek voor het Frankrijk van de jaren vijftig. De Citroën DS zou als mythe vandaag niet meer kunnen bestaan. De elegante en toch timide gezinsauto die democratisch en toegankelijk was voor een hele natie, werd vervangen door een heel nieuwe mythe van egocentrische avontuurlijkheid en stoutmoedigheid. Waar Barthes de auto een 'godin' noemde ('DS' klinkt als *déesse*), is de naam van de SUV in essentie tegenstrijdig: iemand die in een auto zit is niet sportief, en moet bovendien zoals iedereen stapvoets aanschuiven als het licht op rood staat. Rondrijden in een SUV is als het dragen van een tropenhoed en kaki hemd in het stadspark. Een mythe zou geen mythe zijn als ze zich door feiten liet doorprikken. Het doet geheel niet ter zake dat de auto zijn doel voorbijschiet. Het gaat om de symbolische, maatschappelijke, ideologische en dus mythische betekenis van dit vervoermiddel, dat losstaat van de materiële werkelijkheid. De symbolische realiteit van de consumententotaliteit doet ieder ander belang verbleken. Doordat de mythe van de automobieliteit wordt verdedigd met de loyaliteit van gelovigen, zullen bekommernissen met betrekking tot schaarste, veiligheid, milieu of ruimtegebruik altijd worden afgedaan als profane bijzaken.

Naast de mythes van vrijheid en avontuurlijkheid is er die van veiligheid, meer bepaald voor wie in de wagen zit. De Quasimodo achter het stuur waant zich in een sferisch schild dat zich door de wereld baant zonder ermee in contact te komen. Net zoals de kathedraal lijden, ziekte en armoede buitensluit, zo scheidt een chique auto het gepeupel van een ruimte die doordrongen is van klasse en comfort. Deze tegenstelling tussen het buiten en het binnen is exemplarisch



Ikko Narahara, *Shadow of Car Driving Through Desert, Arizona*, 1971



John Carpenter, *Christine*, still, 1983



West Palm Beach, 1 maart 2018

voor de verhouding van de automobilist tegen opzichte van zijn omgeving. Binnen in het voertuig ben je beschermd tegen andere weggebruikers en het milieu. Je kunt ermee door verdord gewas en achterbuurten rijden, langs demonstraties en tentenkampen, maar nooit zullen de aandoeningen van de meutes je infecteren. De auto is een geharnaste bubbel die immunologische bescherming biedt.

De reden van deze reine reiziger is om door regen en wind ver weg van het vuil en de chaos te rijden naar een vers gewassen veld. Daar stopt hij, zomaar in het midden. Hij laat de motor nog even in zichzelf ronken, zet hem dan uit en wordt overspoeld door een perfecte stilte. Hij opent de deur en laat zich naar buiten glijden. Zijn blik valt op een koe, die hem en zijn auto met grote waterogen aankijkt. De zon glinstert op haar gouden vacht, de koe bekijkt hen met een goddelijke onverschilligheid.

Miljoenen heilige koeien staan stil in de straten. Ze staan er uren, dagen en jaren. Ze zijn glanzend en glad, onaantastbaar. In het hindoeïsme krijgen enkel levende koeien ruim baan. Tijdens zijn reis door India kon A. den Doolaard zijn verbazing niet verbergen toen het verkeer in een grote stad bijna geheel tot stilstand kwam omdat een koe zich op een knooppunt had geposteerd. Mensen bleven wachten in hun voertuig totdat het dier de weg zou verlaten. Den Doolaard beschreef hoe het straatbeeld werd gevuld door de 'traptaxi, door felkleurige autobussen en door vrachtauto's, wier eigenaars de hele carrosserie hebben

vol gekalkt met landschappen en dierenwerelden, alsof ze een poging hebben gedaan om de vierwielige, als zielloos ondervonden moderne indringer, toch in te passen in de aloude vertrouwde wereld van de bezielde schepselen'.¹⁰ Auto's werden met arcadische taferelen verlevendigd in een poging ze op te nemen in de sfeer van de verbeelding, van de *animatie*. De koe, als bringer van het leven, laveerde door de chaotische grootstad en herkende haar eigen beeltenis op voertuigen die met hun rondgang ode brachten aan het ware heilige dier.

Toch zijn koeien en auto's aan elkaar gewaagd als het gaat om bezieling. Het komt uiteindelijk neer op een voorrangskwestie: wie moet het veld ruimen voor wie? In onze zogezegd moderne cultuur krijgt juist het levenloze object voorrang. Koeien, kinderen, flaneurs, fietsers en alle anderen die ademen moeten ervoor wijken. De automobilist laat zich leiden door zijn onderbewuste, zoals een helderziende zich laat leiden door zijn wichelroede. Een auto zweeft tussen ding en wezen in, als inerte materie die zich tot leven laat wekken door brandstof – *essence*. Door onze spiegelneuronen kunnen we pijn voelen bij het zien van een kras in de carrosserie. Het idee dat een auto kwetsuren kan oplopen is animistisch, anachronistisch, spiritualistisch, en toch voelt het volkomen logisch. Het is misschien daarom dat er zo weinig auto's worden aangevallen, zelfs in de nacht wanneer ze 'slapen' en niemand kijkt. Wellicht vreest de vandaal hun wraak, en droomt hij van auto's die vlammend en zonder bestuurder op hem afkomen,

helemaal 'auto-mobiel' geworden, zichzelf voortstuwend zoals ze heimelijk altijd al deden. Hij woelt in zijn slaap, ziet hoe de auto's hun mensen niet meer nodig hebben en hen omverrijden op weg naar de horizon.

Het blijft voorlopig een veilige nachtmerrie. Zo opvallend is de aanval van de auto's niet, hij is veel geraffineerder. De meest effectieve methode tot overheersing is immers het creëren van afhankelijkheid. Overal ter wereld nestelen mensen zich iedere dag in de zachte vering van hun wagen. De mens wordt door zijn eigen auto getemd, gedomesticiseerd, maar ook geïnfantiliseerd. Peter Sloterdijk heeft het over een 'uterus op wielen' wanneer hij de psychologische effecten van autorijden beschrijft.¹¹ De automobiel induceert zelfs een vorm van regressie; vanuit deze baarmoeder bezien bestaat de illusie van een totaal gebrek aan consequenties. Het is daarom dat veel bestuurders zich laten meeslepen door kinderachtige gedragingen zoals voor kruipen, aankleven en voorbijsteken. De auto verenigt extreme posities: de geborgenheid van de baarmoeder en de roes van onoverwinnelijkheid.

Volgens Sloterdijk is er daarnaast sprake van een dieper 'archetypisch geweld' dat zich richt op de bestuurder zelf. Wanneer de auto optrekt, wordt het lichaam blootgesteld aan fundamentele natuurkrachten. In een accelererende auto ontstijgt de bestuurder de historische ontwikkeling van zijn eigen lichaam. Het wandelend en ademend wezen wordt in een voertuig radicaal uit evolutionair gegroeide reflexen gestoten. Een versnelling brengt het lichaam na miljoenen jaren van klimmen, sluipen en rennen in een staat van agitatie. G-krachten ontstaan doordat een lichaam wordt geforceerd tot een beweging die geweld doet aan het verlangen van alle materie: een toestand van inertie. Het is wellicht hierom dat autorijden zo opwindend kan zijn, omdat de auto een instrument wordt dat het lichaam buiten zijn evolutionair gegroeide krachtenveld brengt.

Zoals Ballard zei, is het dodelijk ongeluk het ultieme moment waarin alles samen komt: 'elementen van erotiek, agressie, verlangen, snelheid, drama, kinesthetische factoren, de stiling van beweging, consumptiegoederen, status'.¹² Sloterdijk noemt mobiliteit de occulte kinetische religie van de moderniteit. Misschien is het ware gedenkteken voor onze cultuur het karkas van een auto dat zich rond een boom heeft gevouwen. De boom groeit gestaag verder en vormt zich naar het metaal. Er ontstaat een hybride vorm van stilstand en groei, van dood en tijd, een monument dat natuur en techniek laat samengaan tot een afgodbeeld. Uit de wonden stroomt geen felrood bloed, maar heldere en fluorescerende *essence*.

Noten

- 1 Roland Barthes, *Mythologieën*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1975 [1957], p. 193, vertaling C. Jongenburger.
- 2 Marcel Proust, *Swanns kant op*, Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennep, 2015 [1913], p. 68, vertaling Martin de Haan en Rokus Hofstede.
- 3 Clifford C. Walters, 'Origin of Petroleum', in: Chang Samuel Hsu, Paul R. Robinson (red.), *Springer Handbook of Petroleum Technology*, New York, Springer International Publishing, 2017, pp. 357-379.
- 4 Sven Lütticken, 'Het nut van verspilling', in: *De Witte Raaf*, nr. 82, 1999, p. 4.
- 5 Jacques Attali, *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, Parijs, Presses Universitaires de France, 1977, p. 10.
- 6 Idem, p. 56.
- 7 Marcel Proust, 'Journées en automobile', in: *Pastiches et mélanges*, Parijs, Gallimard, 1971 [1907], p. 67.
- 8 Gaston Bachelard, 'Het nest', in: *Raster*, nr. 116, 2006 [1958], p. 80, vertaling Jacq Vogelaar.
- 9 Rudy Kousbroek, *De archeologie van de auto*, Amsterdam, Meulenhoff, 1989, p. 38.
- 10 A. den Doolaard, *Prinsen, priesters en paria's. Reizen door India en Thailand*, Amsterdam, Querido, 1962, p. 93.
- 11 Peter Sloterdijk, 'Wir fahren immer auf dem Maternity Drive', in: *Ausgewählte Übertreibungen. Gespräche und Interviews*, Berlin, Suhrkamp, 2015, p. 42.
- 12 Lynn Barber, 'The Penthouse Interview. J.G. Ballard. Sci-Fi Seer', in: *Penthouse Magazine*, nr. 5, 1970, p. 29.

De auteur werd voor het schrijven van dit artikel ondersteund door het Fonds Pascal Decroos voor Bijzondere Journalistiek.

Doorrijland

CHRISTOPHE VAN GERREWEY

Het blijft een klassiek moment op familiebijeenkomsten, wanneer een oom of tante eraan herinnerd wordt dat ik geen auto heb en evenmin een rijbewijs. Het gaat om feesten die meestal plaatsvinden op plekken die haast onmogelijk te bereiken zijn, dus zo vergezocht is de vraag niet. 'Hoe hou je het vol?' vragen ze, vol ongeloof, maar ook met een beetje medelijden. 'Hoe krijg je het geregeld?' De vanzelfsprekendheid van een leven met een auto lijkt mij direct te onderscheiden van verwanten, over de generatiegrenzen heen. Voor mijn ouders was het nog mogelijk, hoe onwaarschijnlijk dat ook mag klinken, om op hun eenentwintigste verjaardag gratis een rijbewijs af te halen op het stadhuis – het rijexamen werd in België pas verplicht in 1977. Ik heb neven die om de drie jaar een nieuwe auto kopen, als iets om naar uit te kijken en om trots op te zijn. Het is een machine die onmisbaar is voor de organisatie van hun leven, zoals dat voor zoveel mensen geldt. Een anekdote over een vriendin van een familielid die haar partner en diens verkavelingswoning wou verlaten, bewijst dat: het eerste dat ze deed was op Facebook vragen of iemand een goedkoop autootje in de aanbieding had staan, waarmee ze de breuk ongewild wereldkundig maakte. Het bewijst, nogal letterlijk, de veronderstelde band tussen auto's en vrijheid, maar het geeft ook aan wat voor een privilege het is om uit te kunnen roepen: 'Ik haat auto's!', zoals ik pleeg te doen, of om af te kondigen dat 'als er één apocalyptische uitvinding bestaat in de twintigste eeuw, dan is het de automobiel eerder dan de atoombom', zoals Kenneth Frampton dat deed tijdens een lezing in 1999.¹

De contradicties van leven met of zonder auto zijn uiteengezet in een essay van Rachel Cusk uit 2019, getiteld 'Autorijden als metafoor'. 'Tegenwoordig', schrijft Cusk, 'zie ik vaker een man of een vrouw voorbijfietsen met een kind en een zware lading boodschappen op de bagagedrager gesnoerd, uit alle macht voorttrappend in de regen terwijl hij of zij wordt ingehaald door een stroom auto's, of ik zie ze stilstaan voor een stoplicht naast een grote nette auto waarin een andere, kalme ouder met kind zit.'² Wie is er, in dit scenario, het slechtst aan toe? En hoewel principiële keuzes gemaakt kunnen worden, gebaseerd op rationale argumenten – auto's zijn vervuilend, duur, gevaarlijk en (sinds de eeuwwende) bijna altijd lelijk; ze staan vaak stil in het verkeer; ze veroorzaken agressief gedrag; als een dwangbuis isoleren ze je van de rest van de wereld; en als je niet achter het stuur zit, en afhankelijk van de chauffeur, kan je wagenziek worden – wordt de keuze voor een transportmiddel in de meeste gevallen gemaakt onder druk van de omstandigheden, wat een vrije keuze natuurlijk uitsluit. In België maken die omstandigheden, voor de meeste inwoners, een auto noodzakelijk, in die mate dat het niet moeilijk is om de indruk te krijgen dat dit land bestaat ter ere van auto's eerder dan van mensen.

Als kind werd mij vaak verteld – en dat ging altijd gepaard met trots, zowel bij mij als bij de verteller van het verhaal – dat een astronaut in de ruimte twee helder verlichte fenomenen kan onderscheiden op onze planeet: de Chinese Muur en, helemaal aan de andere kant (en veel kleiner), België, verlicht door een gebiedsdekkend netwerk van straten en snelwegen, met een overeenkomstig aantal van 2,2 miljoen lantaarnpalen, ingeschakeld van valavond tot 's ochtends vroeg. Hoewel volgens een recente regel het licht uitgaat wanneer het kan, bevestigde ruimtevaarder Thomas Pesquet in 2017, rapporterend vanuit het International Space Station, vierhonderd kilometer boven de aarde, dat 'België zich zoals gewoonlijk helder onderscheidt'.³ Belgische nachten hadden in de tweede helft van de twintigste eeuw zonder uitzondering een geeloranje gloed, afkomstig van lagedrukknatriumlampen, die het voorbije decennium stelselmatig vervangen zijn door leds. De officiële reden voor dit ongebreidelde energiegebruik is veiligheid: als bestuurders 's nachts alles kunnen zien, zullen er zich minder ongevallen voordoen, iets wat statistieken helaas tegenspreken. De officieuze reden is financieel: elektrici-



Jacques Moeschal, Signal, Groot-Bijgaarden, 1963, foto Kasper Akhoj, 2021

teit verbruiken brengt energiebedrijven geld op, net als de (ex-)politici die in de beheerraden van die bedrijven zetelen, terwijl ook de regio's en gemeentes minder overheidsgeld zouden ontvangen als ze minder zouden uitgeven.⁴

Door al die lampen, tunnels, pylonen, kabels, draden, straten, wegen, snelwegen, vrachtwagens en auto's is België niet alleen zichtbaar getekend, maar de Belgen moeten ook leven met een uitzonderlijke geluidsmix, beschreven in *Boze tongen*, een roman van Tom Lanoye uit 2002: 'In de verte zingt uiteraard de snelweg onophoudelijk – een diepe bastoon die niet weg te denken valt, een mens mag wonen waar hij wil, overal passeren wagens en camions, dichtbij, verafronkende motoren, denderende wielen, de geluidsband van een natie, dag en nacht.'⁵ Buitenlandse bezoekers vinden dat lawaai waarschijnlijk niet erg, als ze het al opmerken. Voor hen kan België inderdaad overkomen als één groot, goed onderhouden en efficiënt wegennetwerk – geen bestemming en niet eens een echte plek, maar eerder 's werelds eerste doorrijland', zoals Rem Koolhaas het omschreef in een gesprek met Douglas Coupland in 1994.⁶ Koolhaas en zijn bureau OMA werkten sinds het eind van de jaren tachtig aan Euralille, de uitbreiding van de stad Rijsel, dicht bij Brussel dan bij Parijs, met een bedrijvenpark en een hogesnelheidstreinstation. Rijdend van zijn kantoor in Rotterdam naar de bouwerven in Frankrijk, passeerde de Nederlandse architect twee keer per week door België, in beide richtingen, achter het stuur van een zwarte Maserati Quattroporte. De ervaring van deze natie als pure weginfrastructuur, vrij toegankelijk om je voort te bewegen tussen landen die belangrijker zijn als bestemmingen – een vervormde echo van het ontstaan van België als bufferstaat – werd reeds onder woorden gebracht in 1974 door kunst-historicus Barbara Reise. 'Ik heb grappen gehoord', zo schreef ze in een reportage, 'over het voordeel van trans-Europese supersnelwegen die je toelaten om door België te passeren zonder te stoppen.'⁷ Het reisverslag van Reise was actueel, in de zin dat de snelwegen en straten van België nagenoeg vervolledigd waren in het midden van de jaren zeventig – of vanaf dat decennium werden verreikende infrastructuurwerken alleszins schaars. 1972 was een recordjaar: meer dan 276 kilometer nieuwe snelweg werd beschikbaar. Al aan het einde van 1973 en in het begin van 1974, ten gevolge van het olie-embargo en een prijstoename van brandstof met meer dan driehonderd procent, werden er zes autoloze zondagen georganiseerd – dagen waarop de overheid bestuurders verbood om een voertuig te gebruiken met een verbrandingsmotor. De verlaten wegen, in combinatie met een bijna totale stilte, leken te suggereren dat een

virus of een gas de bevolking had uitgeroeid. Elders herleefde het openbare leven, tijdelijk, als nooit tevoren, met stoeten, wandeltochten en de herintrede van paard en kar.

Langer dan anderhalve eeuw was het aanleggen van wegen cruciaal geweest voor het land. Léopold Genicot omschreef het in 1948 als volgt in zijn boek *Histoires des routes belges depuis 1704*.

Een van de meest algemeen aanvaarde ideeën in het jonge koninkrijk België is ongetwijfeld de bruikbaarheid van goed verbonden wegen. Het valt dagelijks na te lezen, met de grootsheid van die dagen, in de kranten zowel als in officiële documenten. Het spookt door hoofden van politici, ambtenaren, publicisten zonder onderscheid van strekking, zakenmannen en landeigenaars. De overheid, de députés, de schepencolleges, de directieraden, de eenvoudige burgers – iedereen is doordrongen van dit idee. Iedereen is er innig van overtuigd dat de vermenigvuldiging van wegen [...] de beste manier is om te verzekeren dat de nieuwe staat zich op alle vlakken zal verheffen.⁸

Wat in deze samenvatting buiten beschouwing blijft, is hoe al die wegen gebruikt kunnen of moeten worden, en door wie – en welke breuklijnen dit kan veroorzaken, of uitdiepen, in de samenleving. De overtuiging dat een aanzienlijke toename van de aanleg van wegen noodzakelijk was, diende zich pas echt aan bij het begin van de twintigste eeuw, omdat een kleine maar machtige elite heel erg ongeduldig met een auto wenste te rijden, zij het dan voornamelijk als tijdverdrijf in het weekend. Veel meer dan de eerdere soorten van transport, bescheiden in aard zowel als in grootte, is het de auto die een vlak, effen, recht en ononderbroken oppervlak vereiste, en die dus de ontwikkeling van een wegennetwerk noodzakelijk, dringend en drastisch maakte. Een apparaat dat nog geen onderdeel uitmaakte van het dagelijkse leven van de bevolking, ging toch de evolutie van het territorium bepalen. De gevalstudie België bevestigt wat André Gorz schreef in 1973, in een periode waarin het voor velen stilaan duidelijk werd dat auto's niet de algemene zegen waren waarvoor ze moesten doorgaan. Het essay 'L'idéologie sociale de la bagnole' werd gepubliceerd in een van de eerste nummers van *Le Sauvage*, een Frans maandblad gewijd aan ecologische thema's, zoals vervuiling, geloof in oneindige groei en overconsumptie. In de eerste zinnen van deze tekst onthulde Gorz een verrassende analogie tussen auto's en een woningtype.

Met de eigen auto is in wezen hetzelfde mis als met het paleis of de villa aan de

Côte d'Azur. Het zijn voor het exclusieve genot van een heel rijke minderheid bedachte luxegoederen, die in niets voor de massa bedoeld waren. Anders dan met de stofzuiger, de radio of de fiets, die niets van hun gebruikswaarde verliezen als iedereen er beschikking over heeft, heeft een auto, net als de villa aan de kust, alleen zin zolang de massa er niet over beschikt. Want in ontwerp en oorspronkelijk doel is de auto een luxeproduct. En luxe kun je per definitie niet democratiseren: als iedereen er over beschikt, heeft niemand er meer wat aan; iedereen rijdt, hindert en verdringt de anderen en wordt door de auto's gehinderd en verdrongen. [...] Neemt een auto niet net als een villa met strand schaarse ruimte in beslag? Bederft hij de weg soms niet voor andere weggebruikers (voetgangers, fietsers en mensen die gebruik maken van de tram of de bus)? Verliest hij niet zijn gebruikswaarde als iedereen zijn eigen auto heeft en gebruikt? En toch zijn er tal van demagogen die beweren dat ieder gezin recht heeft op minstens één auto en dat de 'staat' er maar voor moet zorgen dat iedereen zijn auto makkelijk kan parkeren en er mee in de steden kan rijden, en dat alle autobezitters op hetzelfde moment met een snelheid van 150 km per uur op vakantie of voor het weekend weg moeten kunnen. [...] Het massa-automobilisme betekent een absolute overwinning van de burgerlijke ideologie op het niveau van het dagelijks leven: het geeft iedereen steeds het gevoel dat iedereen zich ten koste van alle anderen kan laten gelden en bevoorraden. [...] Het automobilisme toont aan hoe een luxevoorwerp door zijn eigen verbreiding zijn waarde kan verliezen, zonder dat die praktische ontwaarding ook het einde van de ideologische waarde ervan betekent: de mythe van het genot en voordeel van de eigen auto blijft leven, ook al zou een algemeen openbaar vervoer hem in ieder opzicht weerleggen.⁹

In België kwam het pleidooi voor meer geplaveide en betonnen wegen inderdaad van rijke pressiegroepen, die voortkwamen uit verenigingen van wielertoeristen – een fiets hebben was in de negentiende eeuw evenmin voor iedereen weggelegd.¹⁰ Bijna als zielsverwanten – of voorlopers – van Filippo Marinetti en de futuristen, streefden deze renteniers, zakenmannen en edellieden naar een absoluut recht op snelheid, en naar een modernisering van de bestaande, vaak erg ongeschikte wegen, ongeplaveid of aangelegd met ongelijkmatige kasseistenen. Toen in 1896 de Automobile Club de Belgique werd opgericht, beschikte slechts een van de stichtende leden over een eigen wagen. In 1898 organiseerde de club een racewedstrijd, over een afstand van 150 kilometer, tussen Brussel en Spa, de stad waar in 1921 het circuit van Francorchamps werd ingehuldigd. Op de poster voor het evenement uit 1898 staat een oude man in een bloedrode mantel – zowel Vadertje Tijd als Pietje de Dood – gezeten in een automobiel, met in de rechterhand een zandloper en in de linkerhand een zeis. De gevaren van het autorijden waren blijkbaar deel van de pret, en de dood was onlosmakelijk met rijden verbonden. De winnaar van de race werd baron Pierre de Crawhez, voorzitter van de Automobile Club.

Octave Mirbeau was geen lid van deze bende, maar het had gekund. In 1907 publiceerde deze Franse schrijver de roman *La 628-E8* – de titel verwijst naar de nummerplaat van zijn auto, een in 1904 door de Franse constructeur Fernand Charron geproduceerde viercilinder waarmee hij door Frankrijk, België, Duitsland en Nederland reed, samen met een chauffeur die, indien nodig, ook als mecanicien kon optreden. Mirbeau bespote België zoals ook Baudelaire dat zo'n vier decennia eerder had gedaan, hoewel hij satirischer schreef, en hij was ook in staat om van zijn verworvenheden te genieten. Zijn reisverslag – een langgerekte ode aan de auto – toont hoe België aan het begin van de twintigste eeuw allesbehalve een doorrijland was, zoals deze episode aangeeft, met de auteur op weg naar België.

Nabij Mechelen, wat een vreugde! Arbeiders zijn de kasseien aan het verwijderen... Vanaf nu, neem ik aan, zullen we over de elastische zijde rollen van splinternieuwe macadam... Plots schudde een geweldige klap ons door elkaar. De auto zonk tot aan de naven in een moeras, woedde, rommelde en rookte, hulpeloos. Een gesprongen waterleiding heeft, net op deze plek, de grond verzacht en weggeduwd, en de weg is veranderd in een diep meer van kleverige modder... We hebben hulp nodig, een beetje vernederend, van twee paarden, om ons rijtuig uit deze kuil te trekken. En daarna hervatten de kasseien hun pijnlijke golvingen... Ah! Deze wegen!... Deze wegen!¹¹

Eenmaal in Antwerpen, op de Meir, wordt de auto van Mirbeau ogenblikkelijk een attractie.

Moet ik echt geloven dat er zo weinig auto's zijn of passeren in Antwerpen, dat de onze zulk een nieuw of zeldzaam spektakel is? Het zou verrassend zijn. Het veroorzaakte een sensatie, dat valt niet te ontkennen; het veroorzaakte zelfs een schandaal. Mensen kijken ernaar, met een soort bezorgde nieuwsgierigheid, als naar een onbekend beest, waarvan ze niet weten of het lief of stout is, of het bijt of zich laat strelen. [...] Dan, na een paar minuten, is het een echte massa die ieder moment groter en groter wordt. Mensen verzamelen de moed om het chassis aan te raken, dan spelen ze met de versnellingspook, de handrem, de koppeling, totdat ze zelfs de vergrendeling van de motor kap losmaken. Al snel kunnen we de verwarde hoofden niet meer onderscheiden, en we zien alleen golvingen, draaikolken, een bewegend, rijdend oppervlak waaruit geruis opstijgt.¹²

Aan het begin van de vorige eeuw waren auto's zeker iets om naar uit te kijken. In 1900 bezaten 715 Belgen een auto, met een bevolking van bijna 7 miljoen. In 1913 was dat aantal al gestegen tot 10.168 (terwijl 6090 bewoners over een motorfiets beschikten, en 522.827 over een fiets). In 1950 was de auto al dominant geworden op Belgische wegen, met 273.599 eigenaars. De meeste van deze auto's werden geproduceerd, of samengesteld, in plaatselijke vestigingen van buitenlandse bedrijven: een afdeling van de Ford Motor Company opende in 1922 in Antwerpen, net als die van General Motors (1924) en Chrysler (1926). De Franse bedrijven Citroën en Renault kozen, in 1924 en 1925, voor Brussel. Sinds het eind van de twintigste eeuw heeft de sluiting van enkele van deze bedrijven – zoals Renault of Ford – door een verhuizing naar lageloonlanden, diepe trauma's op de arbeidsmarkt veroorzaakt. En toch bestond de nationale vloot in 2021 (met een bevolking van 11,5 miljoen) uit bijna zes miljoen passagiersvoertuigen – één auto per twee bewoners – en nog een miljoen vrachtwagens.

De aanleg van de eerste Belgische snelweg, enkel toegankelijk voor auto's en vrachtwagens, begon in 1937, maar hij werd pas voltooid in 1956. Als de enige directe verbinding tussen Brussel en Oostende, met een lengte van 105 kilometer, werd deze weg meteen intensief gebruikt, door pendelaars en dagjesreizigers. Dat deze Belgische slagader naar de kust leidt, toont nog maar eens de oorsprong van auto's en hun infrastructuur in vrije tijd en toerisme. Het initiatief voor de snelweg, geïnspireerd door de Amerikaanse *parkway*, de Italiaanse *autostrada* en de Duitse *Autobahn* uit de eerste decennia van de twintigste eeuw, kon op verzet rekenen. Tijdens een parlementair debat in 1936 toonde een christendemocraat zich ernstig maar dialectisch bezorgd over wat hij beschouwde als 'de bouw van een Grote Muur van China' – de metafoer doet ongewild denken aan de toekomstige concurrent van België in het blikveld van ruimtevarenders – die Vlaanderen in twee helften zou verdelen, en waarvoor velen onteigend zouden worden: 'Ik kan heel goed begrijpen dat wie van Brussel naar de kust reist om uit te gaan rusten het idee van een motorweg excellent vindt, maar ik begrijp ook de getroffen huisbewoners die dat idee belachelijk vinden.'¹³

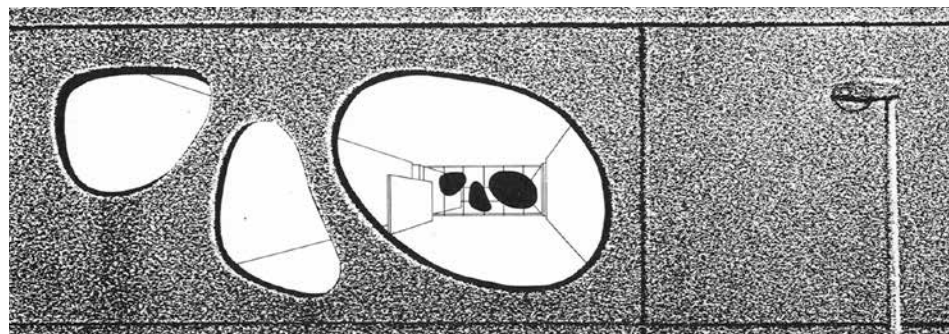
Touring clubs verenigden zich met associaties van ingenieurs, die droomden van de technologische transformatie van het



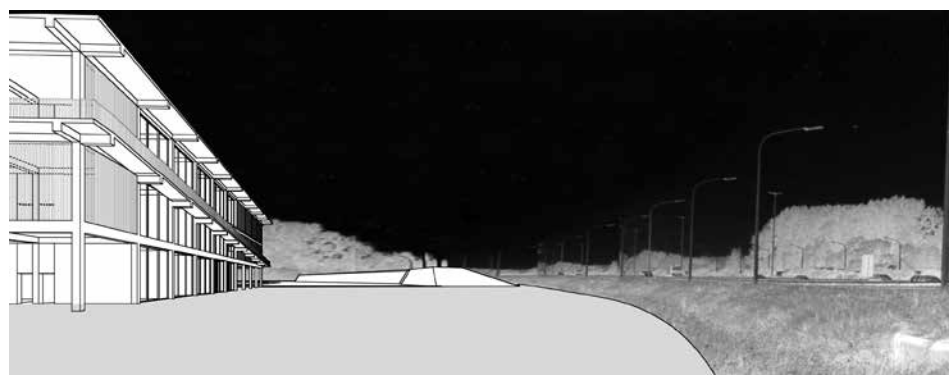
Luc Deleu/T.O.P. Office. Schaal & perspectief, Luik, 1986, collectie Vlaams Architectuurinstituut, Antwerpen



noA. Onderstation Petrol, Antwerpen, 2009, foto Kim Zwarts



Stéphane Beel, Uitbreiding deSingel, Antwerpen, 1989, collage



Wim Cuyvers, Crematorium, Sint-Niklaas, 2004

landschap. Om politici te overtuigen werd benadrukt hoeveel jobs deze infrastructuurwerken zouden opleveren, en hoe gunstig ze zouden zijn voor de logistieke operaties van de industrie. De weg effenen vroeg echter tijd, en het nationale budget werd slechts stelselmatig verhoogd, om dan weer te verkleinen net voor en tijdens de Tweede Wereldoorlog. Toen dat conflict uitbarstte, was een strook aangelegd van 28 kilometer van die eerste autosnelweg, op het redelijk onbereikbare, maar ook nog relatief lege platteland van Vlaanderen. Asphalt gebruiken leek voor de hand te liggen: lagen steenslag, met een fijne korst van teer of bitumen, en zand of grind – gemengd nog voor de aanleg, in tegenstelling tot de openstapel van materialen in macadam, een type wegeaanleg dat al in het begin van de negentiende eeuw werd ontwikkeld. Asphalt werd voor het eerst gebruikt in 1870 in New Jersey, uitgevonden en gepatenteerd door Edward De Smedt, een Belgische ingenieur die was geëmigreerd om aan Columbia University te studeren.¹⁴ Het probleem was dat bitumen als natuurlijk materiaal niet beschikbaar was in België, en evenmin in Congo. Bitumen kan ook geëxtraheerd worden uit petroleum, maar België produceert geen olie. Het alternatief was cement, een belangrijk onderdeel van het beton dat grindwegen van een harde korst kon voorzien, en dat niet geïmporteerd hoefde te worden. De cementindustrie wist automobilistenverenigingen te overtuigen, en de eerste autosnelweg werd in beton aangelegd: twee lagen van 8 en 15 centimeter, op een laag van dik waterbestendig papier, en gewapend waar nodig. De bedekking van de eerste strook werd zo goed en zo effen uitgevoerd dat twee automobilisten het stuk uitkozen voor snelheidstesten in 1948: op Belgische bodem behaalden de Britse kolonel Gardy Gardener en de Italiaanse graaf Miriami een snelheid van 256 kilometer per uur, iets waar ze elders nog niet in geslaagd waren.¹⁵ Echt groots was hun verwezenlijking niet: het wereldwijde snelheidsrecord over land lag op dat moment al twee keer zo hoog. Bovendien bleef de excellentie van

de Belgische wegen uitzonderlijk, en kasseien verdwenen nooit helemaal. Vandaag zijn, voor ontwerpers en bedrijven, hobbige wegen nog steeds een proeftuin voor het evalueren van de ophanging van auto's, vereeuwigd in de notie van de *Belgian Road Test*, terwijl dezelfde historische stroken dienst blijven doen als slagvelden tijdens populaire wielervedstrijden.

De aanpassing, vernieuwing en uitbreiding van het netwerk kenden een start aan het begin van de jaren vijftig, met geld van het Marshallplan, van autobelastingen en overheidsleningen. In 1949 werd Henri Hondermarcq directeur van het ministerie voor Bruggen en Wegen. Een jaar later presenteerde hij zijn programma voor duizend kilometer nieuwe motorwegen, vooral in het noordelijke en veel vlakkere gedeelte van het land, als verbindingen tussen de grote steden. Het project werd in 1951 gepubliceerd in de *Annales des travaux publics de Belgique*, in een artikel met de lapidaire titel 'De modernisatie van het Belgisch wegennet'. De toon was alarmerend. Zonder wegen was het land ten dode opgeschreven: 'De regering lijkt niet te beseffen welke aanzienlijke schade een dergelijke situatie veroorzaakt voor onze economie.'¹⁶

De urgentie werd ook voorgeschreven door Europese integratie- en eenmakingsprocessen. In 1950 kwam het *Comité des transports intérieurs du Conseil économique pour l'Europe* bijeen in Genève, om in een netwerk van autosnelwegen te voorzien in geheel Europa. De totale lengte werd berekend op 58.000 kilometer, als verbinding tussen 25 landen. Elke weg kreeg een nummer, voorafgegaan door de letter E. De autosnelweg tussen Brussel en Oostende zou onderdeel worden van de E40, de langste Europese baan, meer dan 8000 kilometer lang, van Calais in Frankrijk tot aan Ridder in Kazachstan. Hondermarcq herschiep België als het Europese doorrijland bij uitstek, met Antwerpen en Brussel in *pole position*. Beide steden beschikken sindsdien over ringwegen, als twee aorta's die het verkeer in alle richtingen verspreiden – of die verstoppen, wanneer de auto's zo talrijk zijn

dat ze collectief tot stilstand komen. Beide ringwegen zijn exemplarisch voor het gehele netwerk en de evolutie ervan tijdens de tweede helft van de twintigste eeuw. Een project om de ring rond Antwerpen – voorlopig enkel driekwart van een cirkel – te voltooien met een groot viaduct, de Lange Wapper, werd gelanceerd in 2000 maar geannuleerd na een referendum in 2010, en vervangen door een project voor een tunnel. In Brussel wordt een plan voorbereid voor de verbreding van de ring, die momenteel drie rijvakken in elke richting telt. Het is niet zeker dat beide projecten iets zullen veranderen aan de positie van België als het Europese land met de meeste files.

Zoals deze korte geschiedenis aangeeft, werden de Belgische wegen voorbereid en gepromoot door lobbygroepen, rijke hobbyisten en machtige industriëlen, berekend door economen, ontworpen door ingenieurs en – in een laatste, bijna zuiver administratieve fase – goedgekeurd, gebudgetteerd en ondertekend door politici. Architecten lijkten geen rol te hebben gespeeld.¹⁷ Eén uitzondering is Jacques Moeschal, de architect en beeldhouwer die op Expo 58 de Pijl van de Burgerlijke Bouwkunde ontwierp – tachtig meter lang, als een ode aan de kracht van beton. Moeschal is ook bekend van de bouw van drie sculpturen langs snelwegen. De eerste, voltooid in 1963, bevindt zich langs de ring rond Brussel, op een middenstrook tussen vier vakken, bij aanvang van de allereerste Belgische autosnelweg. Een tweede beeldhouwwerk was voorzien aan de andere kant van de E40, in Oostende, maar die realisatie bleef uit. Het object ten westen van Brussel is 23 meter hoog – een holle kolom in beton, zonder sokkel, ondersteuning biedend aan een open curve, ter plaatse gestort. In 1959 schreef Moeschal het manifest 'La Route des Hommes', met een grootse openingszin: 'De weg is de meest opvallende indicatie van hoe beschaafd een land is.' Hij was zich echter ook bewust van de monotonie die rijden kan veroorzaken.

Veroordeeld om kilometerslang te leven op het ritme van de auto, rijdend langs lange linten van cement waaruit alle levensvormen, met uitzondering van het mechanische, zorgvuldig verwijderd zijn, ervaart de Mens, bewust of niet, een onpeilbare droefenis. [...] Om sculptuur met de weg te integreren, heeft de beeldhouwer, in nauwe samenwerking met alle andere betrokkenen, de taak om in een origineel werk de geest en het streven van de Mens te symboliseren. [...] Uniek, vrij en transcendent, zouden [deze vormen] – door onze wegen af te boorden – getuigenis afleggen van het feit dat zelfs in de eeuw die het mechanische, het utilitaire en het geprefabriceerde viert, de voorrang van de Mens nooit betwijfeld is.¹⁸

Het is, uiteraard, een valse tegenstelling: als iets 'de voorrang van de Mens' tot uitdrukking brengt, dan wel het mechanische, het utilitaire en het geprefabriceerde. Moeschal gaf de abstracte sculptuur uit 1963 de titel *Signal*, wat – net als zijn gebruik van het totaliserende substantief 'Mens' om zowel de waarde als het welzijn van de mensheid aan te duiden – een teken des tijds was, en een uiting van het diepgaande geloof dat om het even wat mensen creëren met de samenleving in gedachten – of het nu om auto's, wegen of sculpturen gaat – positief en betekenisvol is.

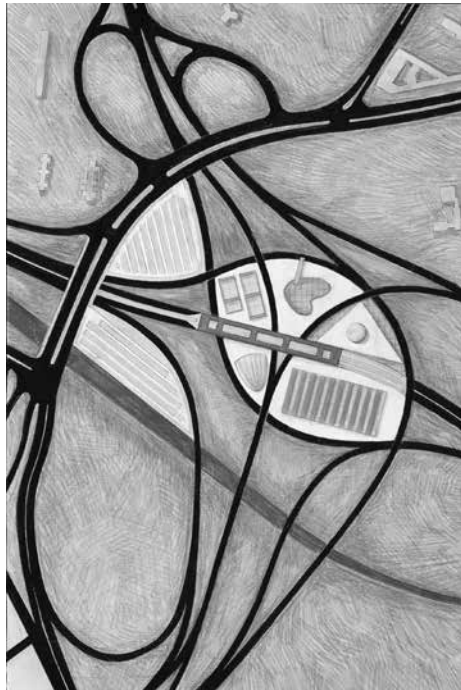
Op de meeste foto's van *Signal* moet het unieke, klauwende object de skyline delen met tal van andere verticale elementen, allemaal identiek, in twee rijen. Het geldt voor vele architectuurfoto's genomen in België: er is altijd wel minstens één lantaarnpaal te zien. Het profiel – als een zwanenhals, of als een mens, hoofd gebogen, berustend, kin op de borst – is een stille en meestal veronachtzaamde getuige van de meeste gebouwen, en het signaleert de laattijdigheid van architecten als het erop aankomt het territorium te organiseren: de belangrijkste beslissingen zijn al genomen. In 1986 moet Luc Deleu iets gelijkaardigs hebben gedacht, toen hij uitgenodigd werd om bij te dragen aan een kunsttentoonstelling in Luik onder de Place Saint-Lambert, in een betonnen labyrint van ruimtes die gevuld zouden worden met trams, bussen en auto's. In een poging de geesten van bezoekers te verlichten, besefte hij dat deze kelders ook verlicht moesten worden om te kunnen functioneren. Door

twee lantaarnpalen op hun kant te leggen, toonde hij eveneens de enorme schaal van deze objecten: hoger dan een deur overschrijden de lampen de schaal van het menselijk lichaam.

Er bestaat ook een zwart-witcollage die getuigt van de alomtegenwoordigheid van straatverlichting, speels gemaakt door Stéphane Beel in 1989, toen hij een binnen-deur ontwierp voor de foyer van de Singel, een gebouw van Léon Stynen, gerealiseerd tussen 1964 en 1980, naast de ring rond Antwerpen. Beel besloot de zwevende, golvende gaten in Stynens betonnen façade – een knipoog naar Le Corbusiers parlement in Chandigarh – te kopiëren door ze te projecteren als zwarte, aardappelvormige vlekken op de glazen panelen van de deur, alsof ze door de gevel gevlogen zijn enkel en alleen door de kracht van het verkeer vlakbij, zonder van hun koers af te wijken. De lantaarnpaal lijkt zich buiten het vlak van de tekening te bevinden, en de betonnen façade is als een televisiescherm gevuld met ruis.

Eén kilometer naar het westen, aan de andere kant van het spaghettiknooppunt en heel dicht bij de Schelde, bevindt zich een ander gebouw dat bewaakt wordt door een lantaarnpaal. Dit gebied werd, gedurende de eerste helft van de twintigste eeuw, gevuld met loodsen en aanlegsteigers; de American Petroleum Company, een voorganger van ExxonMobil, hoopte Antwerpen om te toveren tot de hoofdstad van de Europese petroleumindustrie, met financiële steun van het stadsbestuur. Na de Tweede Wereldoorlog vluchtten bedrijven echter weg uit de stad, en de omgeving raakte in verval. Op een leeg hoekterrein besloot de beheerder van het hoogspanningsnet een onderstation te bouwen, om hoogspanning in middenspanning om te zetten, die dan verdeeld wordt naar kleinere cabines. Het stadsbestuur rekende op een merkteken in het landschap dat de herontwikkeling van dit gebied kon begeleiden, met woningen aan één kant en nieuwe ecologische industrie aan de andere. De architecten van noA, die de wedstrijd wonnen in 2004, besloten de installaties te stapelen tot op een hoogte van 23 meter – bij toeval dezelfde hoogte als *Signal* van Moeschal. Alleen de transformatoren staan nog buiten, achter het kubusvormige betonnen volume. Deze massa – geschilderd in petroleumblaauw, een kleur die twijfelt tussen zwart en groen – heeft een sterk aura; vanaf de invalswegen van de ring onthult het volume zichzelf gradueel, op een vage, zowel komische als dreigende manier. De voorgevel, 24 meter breed aan de kant van de Schelde, heeft één grote blinde opening die lucht binnenlaat, als een gigantische kieuw.¹⁹ De achtergevel is doorboord met een raster van twintig kleine, zwarte, vierkante ventilatiegaten. Het beton werd ter plaatste gestort in een bekisting van onbehandelde planken; het puilt een beetje uit de voegen tevoorschijn, wat strepen trekt over de volledige balk, hoewel niet uniform van aard: het is alsof gelijnd papier vervaagd is na herhaald kopiëren. De doorsnede bevestigt een vermoeden: dit onderstation is niet geheel rechthoekig, maar leunt zachtjes voorover in de richting van de Schelde, alsof het die licht verzonken positie comfortabeler vindt, of evenwichtiger. Het vreemde aan de lantaarnpaal vlakbij is dat deze lamp van stroom wordt voorzien door de blauwe kubus die ze verlicht – de echte primaire bron van energie blijft, zoals gewoonlijk, onzichtbaar. Eveneens buiten beeld blijft, vijftig meter lager en honderd meter naar rechts, de Kennedytunnel onder de Schelde, 690 meter lang – genaamd naar de Amerikaanse president JFK en feestelijk geopend op zaterdag 31 mei 1969, toen duizend voetgangers van de rechter- naar de linkeroever wandelden, op een driebaansvak dat, enkele uren later, verboden terrein zou worden, tenzij voor chauffeurs. Vandaag verwerkt deze tunnel meer dan 160.000 voertuigen per dag, en de bestuurders kunnen, als ze goed opletten, een glimp opvangen van het stuk architectuur, bovenaan de berm, dat de stad van stroom voorziet, maar dat ook herinneringen oproept aan de liters petroleum die auto's nog steeds opslokken.

Het meest extreme en toch lucide voorbeeld van de link tussen architectuur, auto's en verlichting werd in 2004 voorgesteld door Wim Cuyvers, toen hij deelnam aan een wedstrijd voor een crematorium, langs dezelfde snelweg die naar het onderstation leidt, maar dan zo'n twintig kilometer naar



Willem Jan Neutelings, Ringcultuur, 1988, archieven Neutelings Riedijk, Rotterdam

het zuiden. Cuyvers voorspelde het gebouw van het Nederlandse bureau Claus & Kaan dat de wedstrijd zou winnen, en dat voltooid werd in 2008.

Op deze plek van exclusie wordt [...] een landschapspark gemaakt waar begraven en verstrooid wordt: de dood in het groen en de dood in de stilte, de valse natuur waar de eenden en de zwanen op de vijver drijven, waar de boorden keurig geknipt zijn en waar het geluid van de autosnelweg (zo goed als mogelijk) is weggefilterd door de begroeide berm. Zoals de zieken en de gekken zijn de doden gedoemd te verblijven in de valse natuur en in de stilte.²⁰

Het project dat Cuyvers voorstelde was anders: hij weigerde de realiteit van het sterven en het rouwen te bedekken onder architecturale pathetiek, sentiment of poëzie. De kunstmatigheid van de situatie zou niet verdwijnen in een pastoraal landschap, en de onophoudelijke aanwezigheid van voorbij zoevende auto's en vrachtwagens zou niet worden ontkend. Een fotocollage toont dit alternatieve crematorium – een rationalistische structuur in beton, open langs alle zijden, als een machine voor verassingen maar ook om afscheid te nemen – aan de linkerzijde, met drie rijen lantaarnpalen en het stromende verkeer aan de rechterkant, en met wat overblijft van de berm in het midden. Veelvuldige herhaling – van architectuurelementen, van auto's en lampen, van lawaai, maar ook van onafgebroken sterven en verdwijnen – onthult hier de doodsdrijf van een samenleving.

Al deze projecten tonen dat architecten geen rol speelden in het plannen van de bewegingen van België's zes miljoen auto's, maar de resulterende infrastructuur, en de gebruikers ervan, waren uiteraard in hun gedachten. Het architectuurpubliek zit, in vele gevallen, op de bestuurders- of de passagiersstoel, en gebouwen zijn ontworpen om op hun uitzicht te anticiperen. In 1988 publiceerde Willem Jan Neutelings een boek met als titel *De Ringcultuur*, gebaseerd op een studie van de infrastructuur rond Antwerpen. Het was een kleine theorie van de architectuur gezien vanaf de autosnelweg en – belangrijker – gebruikt door automobilisten die zelf niet in de grote stad woonden. Daarom was de aanpak van Neutelings anders dan die van Donald Appleyard, Kevin Lynch en John R. Myer in hun boek *The View from the Road* uit 1965. Zij hoopten ingenieurs te inspireren en te verlichten door de 'potentiële schoonheid' te benadrukken van hun verwezenlijkingen, 'in contrast met de huidige lelijkheid'.²¹ Bijna een kwart eeuw later werden snelwegen, ringen en bruggen door Neutelings als vanzelfsprekend beschouwd – als een landschap dat natuurlijk was geworden zonder nog te kunnen worden aangepast. De enige optie was de 'Ringcultuur' te accepteren en te exploiteren als een reservoir vol activiteiten en dus ook architecturale opdrachten.

Joggingbanen en evenementenhallen, recreatieparken en rockpaleizen, brico-markten en motel-ketens, volkstui-



OMA/Rem Koolhaas, Stad aan de Stroom, Antwerpen, 1989, archieven Geert Bekaert, Universiteit Gent

nen en meubelparadijzen, handelsbeurzen en bandencentrales, sportcomplexen en forensengarages: de massa-activiteiten rijgen zich als een collier rond de Europese steden, tussen centrum en suburbs, langs de langgerekte stadssnelwegen.²²

Als overdreven en geformaliseerde versie van wat zich al voordeed, schoof Neutelings vijf typologieën naar voren: een stadsvestibule als een 'transitmachine' voor pendelaars, een distributiehuis voor goederen, een handelscentrale als *coworking space*, een hotel voor verschillende verblijfsperiodes, en een communicatiepaleis om evenementen te organiseren. Samengevoegd lijken deze vijf grote gebouwen sterk op wat OMA/Rem Koolhaas, het bureau waarvoor Neutelings werkte, voorstelde voor een wedstrijd in 1989. Het ging om een project voor de herontwikkeling van de zuidelijke periferie van Antwerpen en het belandde in 1995 in *S,M,L,XL* als onderdeel van de categorie 'Extra large'. De titel van het hoofdstuk, 'Dolphins', werd ontleend aan de vorm van één deel van de Antwerpse ring – waar wegen splitsen en krommen, net als ze uit de Kennedytunnel komen – dat inderdaad lijkt op een dolfin die boven het wateroppervlak uit is gesprongen. In Koolhaas' toelichting worden de meer wanhopige aspecten onthuld van dit plan – de marges van snelwegknooppunten en klaverbladen volpompen met activiteiten en architectuur – in die mate dat de ketting rond de stad haast een strop wordt, aangesnoerd door een eindeloos aantal chauffeurs.

Wat als die miljoenen mensen die nu in alle onschuld heelder regio's wurgen met het brute feit van hun simpele bestaan, in plaats van gestrand te zijn in het pervers flexibele labirynth van de laat-twintigste-eeuwse cultuur – je weet nooit waar de volgende blokkade zich voordoet – daadwerkelijk zouden worden ondergebracht? Waarom geen uitgestrekte bastaardsteden ontwerpen: gigantische architecturale accommodaties, grootse buffergebouwen, stedelijke buitenposten buiten de stad, stedelijke obstakels die eenvoudigweg alle stromen absorberen, alle goederen opslokken, net als de auto's en de mensen, van waar ze ook mogen komen? Snelwegen zouden er plots in kunnen doodlopen; ze zouden gebruikt kunnen worden om goedkoop te parkeren, en om dan trein, tram, bus te nemen, of wat het ook is dat overleeft uit een meer collectieve periode, naar het centrum – om van wat dan ook te transfereren naar waar dan ook...²³

Het is er niet van gekomen, of toch niet op die manier. Auto's kunnen niet altijd rijden, en nu en dan moeten ze stoppen, parkeren en hun passagiers lossen. Of ze individueel of collectief gestald worden, naast alleenstaande huizen of in supergrote gebouwen in het niemandsland langs autosnelwegen – het is een consequentie van het leven van hun eigenaars. De opkomst van de auto veroorzaakte ook de proliferatie van de garage,

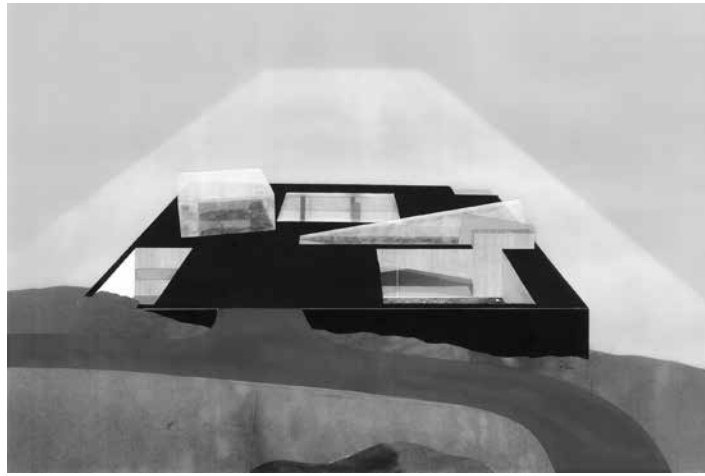
in miljoenen gevallen een bijgebouw van een vrijstaande woning. Er is gesuggereerd dat de allereerste garage van dat type ontworpen werd door Frank Lloyd Wright voor het Robie House, gebouwd in Chicago tussen 1909 en 1910.²⁴ Frederick Robie was de zoon van een fietsmaker, maar hij probeerde zijn vader te overtuigen om ook automobielen te produceren. Hij knutselde een experimentele motorwagen in elkaar, en zijn vrouw Lora was een van de eerste vrouwen in Amerika die met een auto reed. Het Robie House, gebouwd in rode baksteen, is een breed bemeten, laag, horizontaal stuk architectuur. De woonvertrekken bevinden zich net als de inkomhal aan de linkerkant van het perceel, en de dienstruimtes liggen rechts. Een ijzeren dubbele poort in de tuinmuur, met horizontale ruitpatronen op ooghoogte, leidt naar een genereuze oprit, terwijl de garage zelf drie voertuigen kan stallen achter drie identieke dubbele deuren, met bovenaan een raam.

Er bestaat in België een tegenhanger van dit huis, met – niettegenstaande verschillen – vergelijkbare eigenschappen; het werd rond dezelfde tijd gebouwd en is evenzeer canoniek, hoewel het nooit vanuit het oogpunt van de auto is bekeken. Het Palais Stoclet werd gebouwd tussen 1905 en 1911 in Brussel en ontworpen door de Oostenrijkse architect Josef Hoffmann. De opdrachtgever, Adolphe Stoclet, werd geboren in 1871, acht jaar voor Fredrick Robie. Ook hij was een ingenieur, maar met expertise in een ander transport: hij werd tewerkgesteld door Italiaanse en Oostenrijkse spoorwegbedrijven. Het was in deze hoedanigheid dat hij in aanraking kwam met het werk van Hoffmann en de Wiener Secession. Zijn vrouw, Suzanne Stevens, groeide op in een familie van kunstcritici, schilders en verzamelaars; ze was de tante van de Franse architect Robert Mallet-Stevens. Toen zowel zijn vader als zijn broer onverwacht stierven in 1904, werd Adolphe directeur van de Société Générale de Belgique, de belangrijkste bank en investeringsmaatschappij die België ooit gekend heeft – op haar hoogtepunt controleerde de Société bijna de helft van het industriële patrimonium, inclusief wapenfabrieken en mijnen in Congo. Stoclet vestigde zich in Brussel en liet zich een familiepaleis bouwen – een haast waanzinnig gesofisticeerd huis, als een hypertrofie van alles dat de Wiener Werkstätte dierbaar was, maar dat te extreem werd bevonden voor Wenen zelf, wat bijvoorbeeld tot uiting komt in de drie beroemde, grote mozaïeken van Gustav Klimt in de eetkamer. Uiterlijkheden zijn wat telt, en als er een waarheid bestaat, dan moet die verhelderd worden: elk aspect van de structuur en de constructie, net als de massa en het gewicht van de gebruikte materialen, bleef aan het zicht onttrokken. De bekleding met wit, Noors Turillimarmmer (Hoffmann wou eigenlijk glas gebruiken) lijkt een zelfstandig leven te leiden, resulterend in een bijna volledige dematerialisering van de architectuur – een tektonische misdaad zonder weerga. 'De gevel liegt, en daarin heeft ze waarschijnlijk gelijk,' zo schimpte een lid van een groep Belgische architecten tijdens een bezoek in 1912.²⁵ Het getuigt van een woondroom – met alle comfort van het platelandsleven, een nagenoeg onverstoord privacy, en een relatieve nabijheid van de stad – die zich, twee wereldoorlogen later, over het territorium zou verspreiden, zij het op kleinere schaal, en in een gedemocratiseerde, verwaterde en meestal ronduit lelijke versie.

In het Palais Stoclet hebben auto's een gelijkaardige plek als in het Robie House. Eveneens aan de rechterkant van het perceel bevindt zich een brede poort in het hek, tegenover de garagedeuren, geflankeerd door twee conisch geknipte coniferen.²⁶ Er zijn zelfs twee buitenruimtes voor de auto: een grote esplanade of voortuin, van de straat gescheiden door hekwerk, en een kleinere binnenkoer, met een buitendiensttrap. In de compositie van Hoffmann maakt een onderdoorgang het onderscheid tussen die twee ruimtes, als een tweede poort, met een pergola erbovenop, om ervoor te zorgen dat de garage onderdeel blijft van het volume van het huis – als een van de vele kamers. Aan de rand van het perceel is die autokamer toch cruciaal: eerder dan de deur voor voetgangers is het de toegangspoort voor auto's die is georiënteerd op het langgerekte plein langs de Tervurenlaan, een boulevard die op vraag van Leopold II werd aange-



Joseph Hoffmann, Palais Stoclet, Brussel, 1911, foto Wim Robberechts, 2010



Xaveer De Geyter, Villa Brasschaat, Antwerpen, 1989, collage

legd. Komend uit het centrum van Brussel, is het dat wat je ziet: de korte zijde van het huis met de garagepoort (en met, in de achtergrond, de kleine toren), terwijl de langere flank, evenwijdig aan de boulevard, zich slechts langzaam onthult. Die receptie was belangrijk, als het al niet de bestaansreden van het huis was: de familie Stoclet-Stevens bezat een belangrijke kunstcollectie van Egyptische beelden, Italiaanse schilderijen en Japanse prenten; hun huis was uitgerust met een klein theater; ze organiseerden artistieke soirées en ontvingen honderden notabelen, architecten en kunstenaars, onder wie Igor Stravinsky, Sergei Diaghilev, Jean Cocteau, Auguste Perret en H.P. Berlage – bezoekers die steeds vaker met de auto arriveerden. In 1954 werden het portiek en de poort vergroot, na verwerving van het aangrenzende perceel.

Ondertussen was het de norm geworden om met een auto onder één dak te leven, maar een afstand bleef begrijpelijkerwijze bestaan. Tachtig jaar na de voltooiing van het Palais Stoclet ontwierp Xaveer De Geyter in Brasschaat een huis dat de wijdverspreide suburbane afhankelijkheid van de auto cool en hyperbewust aantoonde, maar dat ook getuigt van de democratisering, net als van de afname in schaal en grandeur, van de eengezinswoning. Beschikken over een paleis met een tuin en een garage was, voor de familie Stoclet aan het begin van de twintigste eeuw, extreem en exceptioneel. In de jaren negentig was het voor verlichte bouwheren en hun architecten een privilege geworden dat niet meer als dusdanig werd ervaren, gewoon omdat het met de meerderheid van de bevolking werd gedeeld. Er was in elk geval geen sprake meer van een huistheater, van exquise muurschilderingen of van een uitzonderlijke kunstcollectie. André Gorz' connectie tussen de auto en de villa als luxegoederen voor het exclusieve plezier van een heel rijke minderheid veroorzaakt hier een knetterende kortsluiting, op een moment in de geschiedenis waarop het van elk middenklassegezin verwacht werd om niet enkel een alleenstaande woning te bezitten, maar eveneens een auto, vaak zelfs voor ieder volwassen familielid. Hoewel de plaats van de auto en het belang ervan voor de bewoners niet afnam, was dat wel het geval voor de ruimte, zowel mentaal als materieel, waarin deze geactualiseerde woondromen zich konden ontplooiën – niet als een invitatie voor analyse en kritiek, maar eerder als het gecombineerde resultaat ervan. Het is betekenisvol dat het huis van De Geyter deel uitmaakt van een trio: voor twee haast identieke percelen links tekenden de bevriende architecten Beel en Neutelings een gelijkaardig project, hoewel dat van Neutelings nooit werd gebouwd.²⁷

De Geyter ontwierp het huis in Brasschaat voor een gezin met twee tieners, en de manier waarop ouders en kinderen samen apart leven, met afzonderlijke appartementen op dezelfde verdieping, doet denken aan de Villa dall'Ava die hij in die periode eveneens ontwierp in een voorstad van Parijs, als projectarchitect voor OMA/Rem Koolhaas. De splitsing van de generaties is even onorthodox als de schikking van de auto en de bewoners langs een horizontale lijn en niet, zoals gebruikelijk voor alleenstaande huizen, door middel van een verticale as. Die horizontale scheiding komt ook voor in de Villa Savoye uit 1931, het bekendste voorbeeld van het samenleven van auto's en bewoners. Bij Le Corbusier wonen auto's op de gelijkvloerse verdieping; bij De Geyter wordt die volgorde omgekeerd: het mense-

lijk leven grijpt beneden plaats en de auto's blijven boven. Die omkering is mogelijk omdat het huis gedeeltelijk is ingegraven in een kleine, met dennenbomen bedekte duin; aan de straatkant is het huis enkel langs boven toegankelijk. Een rood-wit gestreepte slagboom sluit de smalle oprijlaan af. Auto's kunnen dus tussen de sporen slalommen en tot op het dak rijden, om dan buiten te parkeren of in de garage, met dunne, slanke, verticaal opgestelde blokken groenig glas. Een stalen vangrail verhindert dat de auto's in een van de patio's naar beneden storten. Een eenvoudige trap leidt naar beneden, naar de keuken, vanuit de glazen garage; een meer ceremoniële hellingbaan snijdt vanaf het parkeerdak recht het centrum van het huis binnen en markeert het onderscheid tussen de woonvertrekken van de ouders en van de kinderen. De baan wordt overdekt met een hellend volume, bekleed in aluminium, doorboord met kleine cirkelvormige openingen, en bekroond met een scheve schoorsteen.

De atmosfeer op dit platform, zeker 's nachts, is niet bepaald typisch voor een Vlaamse verkaveling. Hoewel de meeste inwoners van Brasschaat – een rijk villa-district, beschouwd als het Versailles van Antwerpen – hier niet op hun gemak zouden zijn, voelt hun auto zich vast als een vis in het water, met de stralende garage als aquarium. En toch zendt het dak van dit huis – zowel representatieve façade, entree als parkeergarage – de auto ook terug naar de plek van oorsprong: de snelweg. Je auto parkeren vooraleer deze villa te betreden is als stoppen voor een alcoholcontrole of als inschepen op een clandestiene onderzeeër. Het landschap versterkt die indruk. De tuin in Brasschaat werd ontworpen door OMA-medewerker Yves Brunier, en werd georganiseerd – zowel exuberant als laconiek – als een dubbele herhaling van het grondplan van het huis. Het resultaat, vanuit de woongedeeltes beneden, is een opmerkelijk perspectief door de montage van compositorische patronen. Vanaf het platform benadrukt de dichtheid aan groen en bomen in de vier windrichtingen (en hoe dun of illusoir ook) nogmaals hoe dit suburbane huis, net als de weginfrastructuur waarvan het afhankelijk is, uit een territorium is weggesneden dat, niet eens zo lang geleden, landelijk en groen was – het soort omgeving die door de entente tussen wagen en woning zowel wordt verlangd als vernietigd.

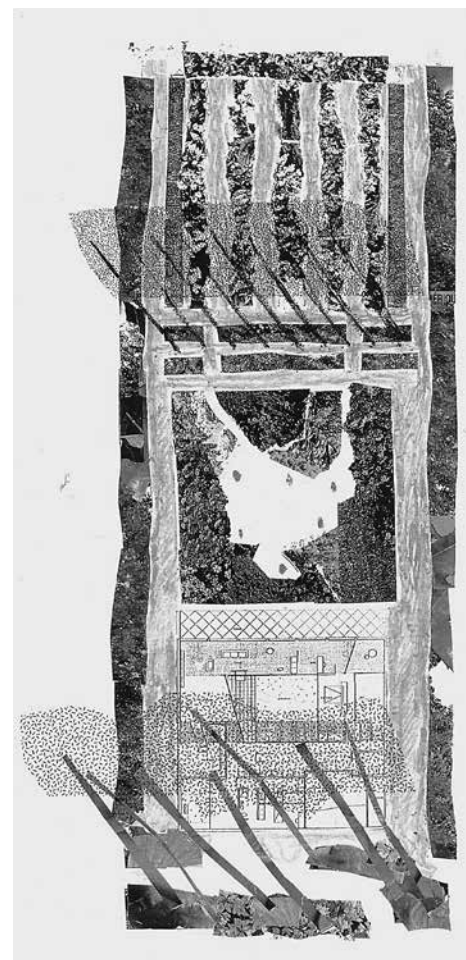
De volgende fase in het huwelijk – ondertussen een eeuw oud – tussen doorrijland België en de auto grijpt plaats, in de eerste decennia van de eenentwintigste eeuw, in de stad. Of liever: het vindt daar geen plek meer, en net dat is van belang. In 1973 was André Gorz pessimistisch over de toekomst van steden, die hij omschreef als vergaarbakken voor auto's.

Als de auto moet winnen, is er maar één oplossing: het afbreken van de steden [...]. De auto heeft de stad onbewoonbaar gemaakt. De stad stinkt, is vol lawaai, verstikkend, stoffig en zo vol, dat de mensen 's avonds de deur niet meer uit willen. Het is een vicieuze cirkel: geef ons meer auto's om te kunnen ontsnappen aan wat de auto's aanrichten. Ooit was de auto een luxartikel en een bron van voorrechten, nu is hij een levensbehoefte geworden: we hebben hem nodig om aan de hel van de autostad te kunnen ontsnappen.²⁸

De oplossing die Gorz voorstelde was ogenschijnlijk antistedelijk. Aangezien hij even-

min geloofde in de verdiensten van massatransport, was hij ervan overtuigd – een pleidooi dat in de buurt komt van dat van Jane Jacobs in *The Death and Life of Great American Cities* uit 1961 – dat mensen beter zouden stoppen met zich voort te bewegen. Die stilstand zou dan kunnen plaatsvinden in 'hun wijk, hun gemeente, hun stad van menselijk formaat'.²⁹ Tot op zekere hoogte is Gorz' voorspelling uit 1973 een halve eeuw later bewaarheid geworden: veel steden verbannen de auto, maar dan voornamelijk omdat je rijk genoeg moet zijn om in de stad te kunnen wonen, en op die manier ook over de middelen beschikt om het zonder auto te stellen. Meer dan een eeuw nadat rijke mensen hun pleziertjes haalden uit gevaarlijke autoraces is dat de echte rijkdom: in een stad kunnen leven *zonder* auto. België blijft een doorrijland, maar dan met steden als enclaves. De middelgrote stad Gent toont dat aan. Sinds 2012 wordt de stad bestuurd door een coalitie van socialisten, groenen en liberalen, en het wordt er heel moeilijk gemaakt om nog met een auto rond te rijden. Op basis van een circulatieplan uit 2017 werden voetgangerszones uitgebreid, parkeertarieven verhoogd en straten van auto's gevrijwaard, en werd het onmogelijk om Gent nog als een doorrijstad te gebruiken, gewoon omdat auto's onophoudelijk naar de buitenring worden gedraineerd.

Het heeft implicaties voor die andere soort van 'autogebouwen': de garages waarin voertuigen collectief worden geparkeerd, losgesneden van de huiselijke sfeer. Historisch gezien bevonden dergelijke verzamelpunten zich in stadscentra, omdat het nu eenmaal voor de hand ligt om je auto daar te parkeren. Een bekend voorbeeld is de Parijse Garage Rue de Ponthieu, in 1906 gebouwd door Auguste Perret (en afgebroken in 1970),



Yves Brunier, Villa Brasschaat, tuin, Antwerpen, 1989, collage

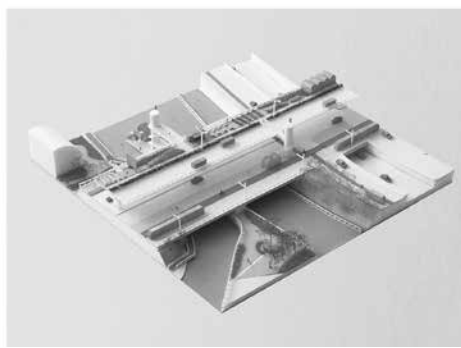
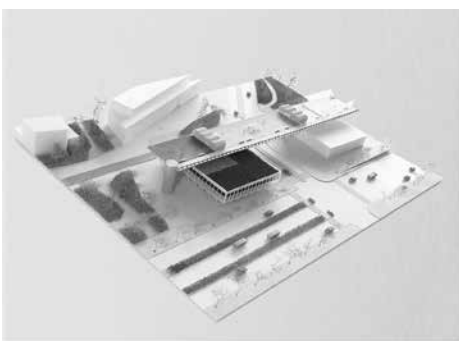
met de Champs-Élysées om de hoek. Auto's werden verticaal omhooggetild door een lift, en dan, op paletten, op horizontale sporen gezet, om vervolgens een tijdelijk plekje te krijgen. Buiten werd een groot ornament van ijzer, glas en staal aangebracht op een eenvoudig betonnen karkas.³⁰ In België zou het duren tot de Wereldtentoonstelling van 1958 – die het gemotoriseerde verkeer deed toenemen, en waarvoor ook de binnenstad van Brussel werd geherstructureerd – vooraleer dit gebouwtype dominant werd. In de jaren vijftig was de parkeergarage met meerdere verdiepingen, toegankelijk via cirkelende hellingbanen, wijdverspreid geraakt in de Verenigde Staten.³¹ Een Belgische ondernemer die in zijn hoedanigheid van vicewereldkampioen waterski de wereld rondreisde, was danig onder de indruk geraakt van dergelijke constructies. Hij besloot een gelijkaardig gebouw te financieren: het kreeg de naam Parking 58, telde vijf verdiepingen van 75 bij 31 meter, en bood plaats aan duizend auto's in het hart van Brussel, vlak bij de winkelstraten. Een enkele spiraal regelde het verkeer van boven naar beneden. Opmerkelijk – een staaltje ingenieurskunst – is dat de parkeerruimte volledig gevrijwaard bleef van kolommen.³² De buitenkant was volstrekt banaal, als het zoveelste kantoorgebouw. In 1967 was het nogmaals Jacques Moeschal die werd uitgenodigd om dit stuk infrastructuur te verfrazieren met een abstract teken op de gevel, in roestvrij staal. Aanvankelijk was Parking 58 allesbehalve een succes: de Wereldtentoonstelling, buiten de stad, lag te ver weg en de auto was nog niet alomtegenwoordig. Voor meer dan tien jaar werd de garage verhuurd aan Volkswagen, een firma die er tijdelijk duizenden Kevers kon onderbrengen, gefabriceerd in het nabijgelegen Vorst, en die daarna werden verspreid over het land.³³ Parking 58 werd afgebroken in 2017 en vervangen door een kantoorgebouw met een ondergrondse parking met meer dan 500 plaatsen.

De parkeergarage van de eenentwintigste eeuw bevindt zich niet meer in de stad, maar aan de stadsrand, als een vestiaire waar je je jas en je tas achterlaat vooraleer een ander en aangenamer klimaat te betreden. In Gent werd in 2010 een wedstrijd georganiseerd voor een bovengronds parkeergebouw voor ongeveer vijfhonderd auto's, naast de uitrit van de autosnelweg die Antwerpen met Rijsel verbindt. Het winnende ontwerp, een samenwerking tussen de architectuurbureaus Havana en L.U.S.T., werd voltooid in 2022. Opgetrokken in wit beton herinnert dit parkeergebouw, op het eerste gezicht, aan wat is omschreven als het architecturale prototype van de parkeergarage: Le Corbusiers *Maison Dom-ino* uit 1914, geïnspireerd door een constructiesysteem dat al in 1892 werd gepatenteerd door François Hennebique.³⁴ Het gebouw in Gent lijkt inderdaad op een reeks horizontale betonnen vloeren verbonden door kolommen, als het skelet van een gebouw dat op vlees en spieren wacht, in een nabije, autoloze wereld, om opnieuw geprogrammeerd te worden als iets helemaal anders. Bij nader inzien is het complexer en minder generiek: om zoveel mogelijk open ruimte rondom de garage te bewaren, heeft het gebouw een minimale voetafdruk en een plan in de vorm van een boemerang, met één gebogen en één vlakke vleugel. De samenstellende vlakken, en vaak ook de parkeerplaatsen, zijn driehoeken en parallellogrammen. Automobilisten die een plekje zoeken rijden de verschillende banen op, terwijl de andere chauffeurs naar beneden rijden. Op een van de volumes met trappen en een lift is een klok geïnstalleerd die deze garage omvormt tot een modern belfort. En op het dak staan lantaarnpalen, als pelikanen vlak voor ze opstijgen, die bestuurders kunnen helpen om zich te herinneren waar ze hun auto geparkeerd hebben.

Het directe doel van de garage is een nabijgelegen marktplein van auto's te bevrijden, zodat het van een openluchtparking een groene publieke ruimte kan worden. Hetzelfde geldt voor de stad Gent in het geheel: het idee is dat wie de stad wil bezoeken de auto hier kan achterlaten en de tram of de bus naar het centrum kan nemen. Momenteel is het nog steeds de gigantische en imposante fly-over vlakbij – een betonnen gevaarte dat haast aangeraakt kan worden vanaf de bovenste vloer van de garage, op ongeveer dezelfde hoogte – die deze functie vervult, door rechtstreeks van



Havana/LUST, Parking Ledeborg, Gent, 2022, foto Stijn Bollaert



51N4E, Fly-over, Gent, 2019, maquettes

de autosnelweg tot in het centrum te leiden. Nu er nieuwe parkeerfaciliteiten zijn, lijkt het aannemelijk om dat stuk infrastructuur af te breken: het dateert uit 1972, heeft een lengte van anderhalve kilometer, en heeft voortdurend nood aan reparatie. Een groot gedeelte van het stadspark dat er destijds voor werd opgeofferd, zou in ere kunnen worden hersteld. Maar het zou ook jammer zijn om dit onwaarschijnlijke monument te verwijderen. De fly-over biedt, ondanks alles, een grootstedelijke manier om naar de stad te kijken en om de stad te benaderen – om de skyline te zien, en de stedelijke structuur te begrijpen en te lezen. En waarom zou een dergelijke ervaring enkel vanuit een auto mogelijk zijn? Bovendien vereist het afbreken van een dergelijke brug ook veel energie. Een pleidooi om in onbruik geraakte snelwegen te behouden dateert al uit de vroege jaren tachtig, en staat in het enigszins vergeten boek *Wasting Away* van Kevin Lynch, de Amerikaanse stedenbouwkundige die mee de theorie (en dus de verantwoording) van autosteden opstelde.

Publieke routes door dichtbevolkte gebieden, als ze niet te gespecialiseerd zijn (zoals eertijds de verhoogde trein), en als hun continuïteit niet onderbroken wordt, blijven lange tijd bruikbaar. De oude Romeinse wegen zijn een goed voorbeeld. Dus zelfs als een fly-over verlaten wordt, kunnen we er nieuwe gebruiken voor verbeelden. Onmiddellijk denken we, uiteraard, aan andere manieren van bewegen: wandelen, joggen, fietsen, de bus nemen, paardrijden, of zelfs de boot nemen als het gaat om verlaagde wegen. Het zouden ook lineaire parken kunnen worden, en bermen en dijken kunnen worden beplant met wijnstokken, bomen en gewassen. Onder de infrastructuur

kunnen lineaire gebouwen gerealiseerd worden, of portieken, of opslagruimtes. Lineaire scholen en andere publieke faciliteiten kunnen een plaats krijgen, net als actieve sporten als racen, zwemmen, boogschieten. Ze kunnen een plek worden voor festivals en stoeten, of, minder ambitieus, voor het drogen van graan of kledij. Ze kunnen zelfs dienstdoen als korte landingsbanen voor vliegtuigen, of als lange lopende banden. In tegenstelling tot benepen en gelimiteerde parkeergarages, kunnen grote netwerkrumtes op diverse manieren gebruikt worden. Ze moeten dus bewaard blijven, en niet zomaar verkwanseld.³⁵



Robbrecht Daem Van Hee, Stadshal Gent, 2014, foto Marc De Blicke

Sommige van de scenario's die Lynch uiteenzet zijn ook in Gent op tafel gelegd. Het Brusselse bureau 51N4E werd uitgenodigd om een participatief project op te starten met buurtbewoners, om te zien hoe gehecht ze zijn aan de fly-over, aan de aanwezigheid en de gebruiksmogelijkheden ervan, nu of in de toekomst. Eén vooruitzicht bestaat erin het viaduct te bewaren, maar het af te snijden en te herdefiniëren als publieke promenade. Trappen en liften kunnen de verschillende niveaus verbinden – fly-over, de straat beneden, maar ook het kleine eiland in de Schelde – met een verrassende verticale dimensie tot gevolg.

In de binnenstad zijn auto's ondertussen zeldzaam geworden, en ook dat roept nieuwe en onverwachte architectuur in het leven. Zonder auto's moet de architectuur van de stad heruitgevonden worden, of is de geschiedenis ervan aan revisie toe. De Stadshal in Gent, voltooid in 2012, slaagt daarin. Het is een grote alleenstaande overkapping, ontworpen door Robbrecht en Daem Architecten en Marie-José Van Hee, vlak naast het middeleeuwse Belfort, op een plein dat pas in de late jaren zestig tot stand kwam, toen een blok verwaarloosde rijhuizen werd afgebroken. De vrijgekomen ruimte werd een parkeergarage in de openlucht, heel praktisch gezien de nabijheid van het stadhuis. Vijftig jaar later geeft het project van Robbrecht, Daem en Van Hee aan wat er met een leeggemaakte ruimte in een historische stad kan gebeuren als auto's afwezig blijven, en wanneer het plein opvullen met terrassen of andere toeristische en commerciële activiteiten wijselijk genoeg niet als een optie wordt beschouwd. Het gebouw is innovatief, omdat het de hypothese bewijst dat er maar één bezigheid is die veel mensen samen kunnen aanvaarden: nietsdoen, bijvoorbeeld door onderweg te zijn, per fiets of te voet. De Stadshal biedt daarvoor de perfecte setting. De zone die het gebouw creëert bestaat uit een geëgaliseerde en verharde begane grond, waarvan een gedeelte overdekt wordt door een langgerekt en dubbel zadeldak dat rust op vier stevige kolommen. Onder dit stuk architectuur doorlopen betekend de open lucht inruilen voor het geconstrueerde, geperforeerde, of eerder nog gevlochten dak van een gebouw; het onderscheid tussen de hemel en een architecturaal gewelf wordt intensiever en theateraler gemaakt. De Stadshal herinnert aan dat oude, bijna middeleeuwse aspect van stedelijk leven, dat inderdaad aan de auto voorafgaat, maar ook aan de dominantie van vrije tijd, entertainment en de cultuurindustrie: iedereen doet zijn of haar ding en beredert zijn of haar zaken. Het wereldse maar zelden spectaculaire stadsleven krijgt een tijdelijke beschutting tegen de regen en wordt bekroond met een voor de rest zinloze verfraaiing. Een banaal, leeg plein – de afwezigheid van architectuur – zou dit niet kunnen klaarspelen: de leegte zou betekenisloos blijven en al te snel weer opgevuld raken, terwijl nu, rond en onder het gebouw, het stadsleven aan de gang blijft dankzij de kortstondige luister die eraan wordt gegeven. Voetgangers, fietsers en bromfietzers dwarrelen rond op hetzelfde ononderbroken oppervlak, zonder voorgeschreven routes, en soms ook zonder aan elkaars nabijheid gewend te zijn. Botsingen doen zich nog voor, maar ze zijn zelden dodelijk.

Noten

- 1 Kenneth Frampton, 'Seven Points for the Millennium: An Untimely Manifesto', in: *Journal of Architecture*, nr. 1, 2000, p. 24.
- 2 Rachel Cusk, 'Autorijden als metafoer', in: *Coventry*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2019, p. 15.
- 3 Milan Schreuer, 'A Photo From Space Shows Belgium Shining Bright, and Social Media Lights Up', in: *The New York Times*, 11 mei 2017.
- 4 Milan Schreuer, 'Belgium's Lavish Energy Use Sheds Light on More Than Just Its Roads', in: *The New York Times*, 12 december 2017.
- 5 Tom Lanoye, *Boze tongen*, Amsterdam, Prometheus, 2002, p. 224.
- 6 Douglas Coupland, 'The Where There. Traveling Lite', in: *Artforum*, nr. 4, 1994, p. 48.
- 7 Barbara Reise, 'Incredible' Belgium: Impressions', in: *Studio: International Journal of Modern Art*, nr. 970, 1974, p. 117.
- 8 Léopold Genicot, *Histoires des routes belges depuis 1704*, Brussel, Office de Publicité, 1948, pp. 45-46.
- 9 André Gorz, 'De maatschappelijke ideologie van de eigen wagen', in: *Ecologie en vrijheid. Politieke opstellen over milieu, energie en*

- 10 *economische groei*, Amsterdam, Van Genneep, 1977, pp. 47-48, vertaling Karst Woudstra.
- 11 De introductie van de auto in België is het onderwerp van: Donald Weber, *De blijde intrede van de automobiel in België: 1895-1940*, Gent, Academia Press/AMSAB-IG, 2010. De verenigingen die de auto en weginfrastructuur probeerden te promoten door publicaties, bijeenkomsten en conferenties zijn het onderwerp van: David Peleman, *Les hommes de la route. Engineering the Urban Society of the Modern Road in Belgium, 1889-1962*, Gent, Universiteit Gent, 2014.
- 12 Octave Mirbeau, *La 628-E8*, Parijs, Union Générale d'Éditions, 1977 [1905], pp. 154-155. Een selectie werd in 1990 gepubliceerd door uitgeverij H.J.W. Becht, in een vertaling van Josephine Ruitenbergh, maar zonder de hier geciteerde fragmenten.
- 13 Idem, p. 164.
- 14 I.B. Holley, Jr., 'Blacktop. How Asphalt Paving Came to the Urban United States', in: *Technology and Culture*, nr. 4, 2003, pp. 703-733.
- 15 J.M. Gregoire, *Autosnelwegen in België. Ontstaan en verwezenlijking*, Brussel, Simon Stevin, 1985, pp. 18-21.
- 16 Henri Hondermarcq, 'De modernisatie van het Belgisch wegennet', in: *Annales des travaux publics en Belgique*, nr. 1, 1951, p. 48.
- 17 Voor een algemene geschiedenis van de architectuur van de weg, zie: Éric Alonzo, *L'Architecture de la voie. Histoire et théories*, Marseille, Éditions Parenthèses, 2018.
- 18 Jacques Moeschal, 'La Route des Hommes', in: Angélique Campens, Roxane Le Grelle, Iwan Strauven (red.), *Jacques Moeschal*, Brussel/Koelen, BOZAR/Walther König, 2021, pp. 80-81.
- 19 Iwan Strauven, 'Petrol', in: Marie-Cécile Guyaux, Iwan Strauven (red.), *XX Models. Young Belgian Architecture*, Brussel, A+ Editions, 2012, pp. 85-86.
- 20 Engelse vertaling in: Wim Cuyvers, 'Weeping Building', in: *DE-AD*, Kasterlee, Frans Masereel Centrum, 2022, p. 186.
- 21 Donald Appleyard, Kevin Lynch, John R. Myer, *The View from the Road*, Cambridge/Londen, MIT Press, 1965, p. 2.
- 22 Willem Jan Neutelings, *De Ringcultuur. Een studie naar het Ringmechanisme*, Gent, Vlees & Beton, 1988, p. 5.
- 23 OMA/Rem Koolhaas, Bruce Mau, S.M.L.XL, Rotterdam, 010 Publishers, 1995, p. 999.
- 24 Olivia Erlanger, Luis Ortega Goveia, *Garage*, Cambridge/Londen, MIT Press, 2018, pp. 17-45.
- 25 DOL, 'L'excursion des architectes belges du 22 septembre 1912 au Palais Stoclet', in: *Tekhné. Revue Belge de l'Architecture et des Arts qui s'y rapportent*, nr. 2, 1912, p. 802.
- 26 Anette Freytag, 'Josef Hoffmann's Unknown Masterpiece. The Garden of Stoclet House in Brussels (1905-1911)', in: *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes*, nr. 4, 2010, p. 361.
- 27 Ady Stekete, 'Zoektocht in suburbia. Stéphane Beel en Xaveer De Geyter: twee woningen in Brasschaat', in: *Archis*, nr. 8, 1993, pp. 36-46. Zie ook: Kristiaan Borret, Maarten Delbeke, Steven Jacobs, Katrien Vandermarliere, 'Xaveer De Geyter', in: *Homeward. Hedendaagse architectuur in Vlaanderen*, Antwerpen, deSingel, 2000, pp. 109-122.
- 28 Op. cit. (noot 9), p. 49.
- 29 Op. cit. (noot 9), p. 50.
- 30 Shannon Sanders McDonald, *The Parking Garage. Design and Evolution of a Modern Urban Form*, Washington, D.C., Urban Land Institute, 2007, pp. 110-111.
- 31 Simon Henley, *The Architecture of Parking*, New York, Thames & Hudson, 2007, pp. 8-17.
- 32 Ronny De Meyer, Mil De Kooning, 'Parking 58 (1957)', Brussel, in: *A+*, nr. 179, 2002, p. 80.
- 33 Patrick Luysterman, 'Kevers maakten van Parking 58 groot succes', in: *De Tijd*, 25 juli 2017.
- 34 Lars Lerup, 'Parking Plus', in: *The Continuous City. Fourteen Essays on Architecture and Urbanization*, Zürich, Park Books, 2017, p. 133.
- 35 Kevin Lynch, *Wasting Away*, San Francisco, Sierra Club Books, 1990, pp. 176-177.

Een Engelstalige versie van deze tekst is het vierde hoofdstuk van *Something Completely Different. Architecture in Belgium*, te verschijnen in het voorjaar van 2024 bij MIT Press, Cambridge/Londen.



Mu.
ZEE

ANNA BOCH

EEN IMPRESSIONISTISCHE REIS
01.07—05.11.2023



LE SOIR

De Standaard



knack



© Grand Palais - Anna Boch, 'En Juin, 1894', Musée des Beaux-Arts, Charleroi, Collection Communauté française de Belgique

kunst in de stad middelheim museum

Publiek Figuur #4

Iván Argote
Antipodo

12.05.23 – 19.05.24
Stadspark Antwerpen

“Antipodo is a symbol of complexity, an image of pride and resilience that speaks of north-south relations, moving with grace in the midst of the challenges of everyday life.”
– Iván Argote

Publiek Figuur is een jaarlijks project van Kunst in de Stad, samengesteld door curator Samuel Saelemakers. Onder de noemer Kunst in de Stad wordt vanuit het Middelheimmuseum de stedelijke publieke kunstcollectie beheerd, uitgebreid en onderzocht. Foto: Tom Cornille



Minder is minder

WOUTER DAVIDTS

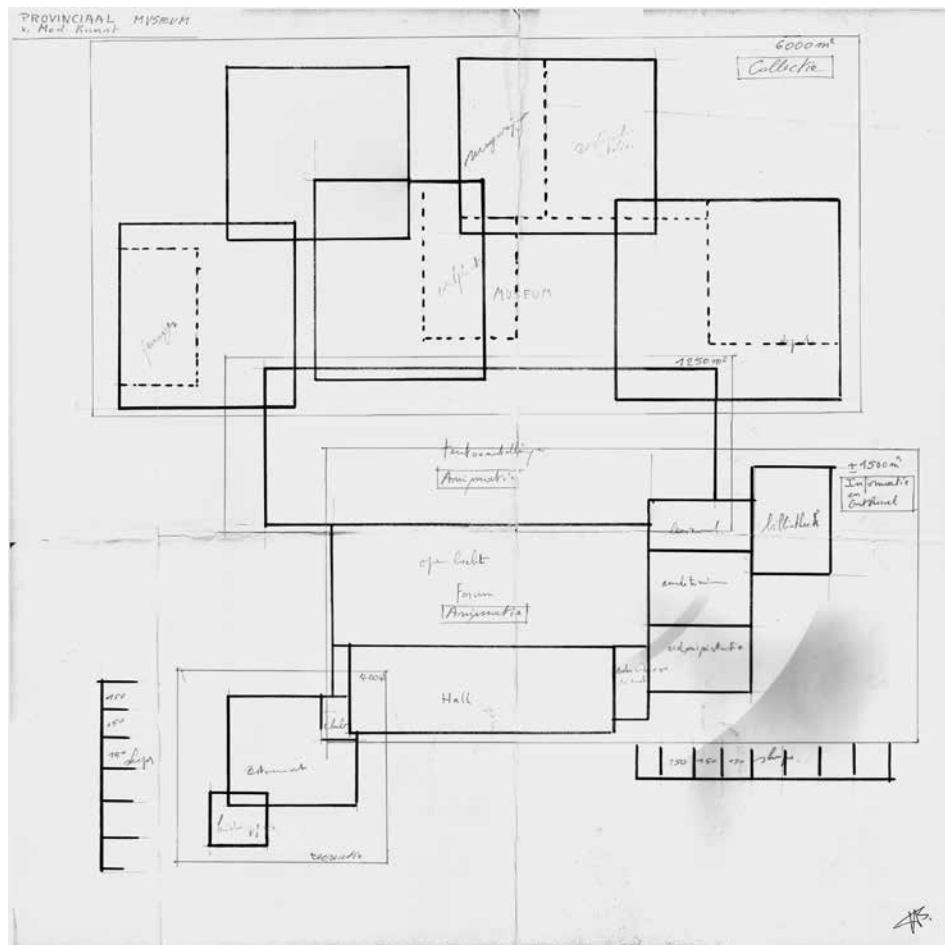
In de lente van 2007 ontdekte ik in de archieven van de Provincie West-Vlaanderen een opmerkelijk document. Ik werkte aan een tentoonstelling in Extra City over de architecturale geschiedenis van het M HKA in Antwerpen, het SMAK in Gent en het PMMK in Oostende.¹ Voor deze drie musea zijn verschillende plannen en ontwerpen gemaakt die onuitgevoerd bleven, en de bedoeling was bewijsmateriaal over deze projecten te verzamelen.

De titel van de tentoonstelling, *Beginners & Begetters*, werd ontleend aan een hoofdstuk in het boek *Megastructure. Urban Futures of the Recent Past* van Reyner Banham uit 1976, waarin de Britse architectuurhistoricus verwees naar een ongeactualiseerd project uit 1955 van de Belgische architect François Jamagne voor een kunstmuseum in Antwerpen. Dit weinig bekende, maar in Banhams woorden 'opmerkelijk vooruitstrevende project', maakt deel uit van een rijke mengelmoe van schema's die architecten, directeurs, politici en ambtenaren bij elkaar droomden om het structurele gebrek aan officiële infrastructuur voor moderne en hedendaagse kunst in België het hoofd te bieden.² In Vlaanderen duurde het tot het midden van de jaren tachtig vooraleer de drie leidinggevende musea in Antwerpen, Gent en Oostende uitzicht kregen op een eigen gebouw. In Wallonië was de situatie niet veel beter. Pas in 2002 opende het MACS in Le Grand Hornu. Het IKOB in Eupen kreeg officiële erkenning als museum in 2005, en BPS22 in Charleroi vervelde van een centrum tot een museum voor hedendaagse kunst in 2015. Voordien leed het gros van deze instituten uit noodzaak of uit wanhoop een spookbestaan in andere gebouwen en zelfs in andere steden. Door politieke onwil, beleidswisten en een structureel tekort aan middelen, werden ze gedwongen om voortdurend te verhuizen en moesten ze vergeefse plannen voor nieuwe gebouwen bedenken.

Het document in de archieven van West-Vlaanderen is een vierkant van vijftig bij vijftig centimeter.³ Het is een poster voor een tentoonstelling van grafische kunst in het provinciehuis van Brugge in juni 1975. Op de achterkant staat een eigenaardige, ongedateerde, maar wel gesigeneerde tekening. In de linkerbovenhoek is te lezen dat de afbeelding een 'provinciaal museum voor moderne kunst' voorstelt, maar het is moeilijk te bepalen of het gaat om een grondplan of een organisatorisch diagram. Of is het een blauwdruk voor een museum die meteen vertaald is in een ruimtelijke lay-out, hoewel de oppervlaktes incongruent blijken? Het valt niet te bepalen hoe groot het bouwwerk is, of welke schaal dit instituut heeft. Het schema stelt een heel programma voor, dat eerder progressief dan provinciaal te noemen is, met niet enkel opslagruimte, workshops, een bibliotheek en tentoonstellingsgaleries, maar ook een forum, een restaurant, een crèche en zelfs een club.

Toen ik het document enige tijd later tijdens een lezing presenteerde, wist Saskia Scheltjens, toen nog bibliothecaris van het PMMK, mij te vertellen dat de handtekening van Willy Van den Bussche was, die in 1986 de eerste directeur van hetzelfde instituut werd.⁴ Hij was een van de figuren die sinds het einde van de jaren zestig veel tijd en energie hadden geïnvesteerd in de oprichting van het bewuste museum en vooral in het vinden van huisvesting. Het plan op de achterkant van de poster was hoogstwaarschijnlijk niet ingegeven door architecturale ambitie, en wellicht schetste Van den Bussche een organisatorisch schema voor het instituut dat hij wilde oprichten, maar toch zou het met enige verbeelding aan de basis van een gebouw kunnen liggen.

Museumdirecteur Ian Finlay stelde ooit dat het schier onmogelijk is om een nieuw instituut voor ogen te houden zonder in het register en het domein van de architectuur te belanden. In 1977, het jaar waarin het Centre Pompidou geopend werd, beklemtoonde Finlay de onvermijdelijke verstrengeling tussen institutioneel initiatief en architecturale verbeelding, en tussen institutionele verbeelding en architecturaal initiatief.



Willy Van den Bussche, Ruimtelijk organigram voor een Provinciaal Museum voor Moderne Kunst, zonder datum, Provinciaal Archief West-Vlaanderen

Nadenken over een museum vertrekt vrijwel steeds vanuit het gebouw. Wanneer iemand, of het nu een filantroop of een vertegenwoordiger van de overheid betreft, beslist een museum te stichten, neigt het voorstel er van bij het prille beginstadium toe een architecturaal concept te kristalliseren.⁵

Deze samenhang tussen instituties en architectuur wordt door de tegelijk onhandige en charmante schets voor het PMMK voorbeeldig geïllustreerd. Onwillekeurig toont de tekening aan dat in verbeeldingen en dromen van sites en ruimtes voor culturele productie, architectuur, als medium én als cultuurvorm, altijd aan de orde en aan zet is, tegelijkertijd.

Sinds het decennium waarin Van den Bussche zijn schets maakte, heeft zich, voornamelijk in de westerse wereld maar vervolgens ook in Azië, een ware 'museum-boom' voltrokken. Overal ter wereld werden vaak spraakmakende kunstmusea gebouwd, terwijl bestaande musea werden verrijkt met spectaculaire uitbreidingen. De kritiek op dit fenomeen is gemeenzaam bekend. Het gros van deze museumprojecten getuigde niet van vernieuwend denken over de rol van het museum, de kunst en de architectuur, maar diende agenda's van stadsrevitalisatie en citymarketing. Voor steden die zich wilden profileren als toeristische bestemming leverden museumgebouwen een begeerlijke *asset*, een must voor de groeiende global community van citytrippers.⁶

België komt in dit verhaal niet voor, en in de koffietafelboeken die de voorbije decennia over de *golden age of museum architecture* zijn uitgegeven, zijn er weinig of geen Belgische kunstinstituten te vinden. De situatie is tussen 2007, het jaar van de tentoonstelling *Beginners & Begetters*, en 2023 weinig of niet veranderd. De grote musea voor hedendaagse kunst in Vlaanderen zitten nog steeds in dezelfde, op zijn zachtst gezegd problematische gebouwen die nooit als museum bedacht zijn: een casino (SMAK), een warenhuis (Mu.ZEE) en een graansilo (M HKA). Het geldt ook aan de andere kant van de taalgrens: het MACS is gehuisvest in een voormalig mijnbouwcomplex, het IKOB in een voormalig commercieel complex en het BPS22 in Charleroi in een industrieel gebouw waaraan het instituut zijn naam ontleent, Bâtiment Provincial Solvay. De enige twee als museum ontworpen gebouwen zijn monografisch, en dateren van al van meer dan twee decennia geleden: FelixArt in Drogenbos van architect

Rob Geys uit 1996 (gewijd aan het oeuvre van Felix De Boeck) en het Raveelmuseum in Machelen uit 2000, ontworpen door Stéphane Beel. Die laatste is ook de architect van Museum M in Leuven, maar dat is een transhistorisch museum, met de collectie hedendaagse kunst van de coöperatieve vennootschap CERA in beheer, dat vooral functioneert als kunsthall.

Jarenlang, en in meerdere stukken, heb ik deze situatie aangeklaagd: in België heeft nooit zo iets als een 'museum-boom' plaatsgevonden en is eerder de term 'museumvrees' van toepassing. In 1999 had ook Geert Bekaert het in *De Witte Raaf*, in een tekst over het SMAK, over 'de aangeboeren angst voor architectuur'.⁷ In zekere zin kunnen we opgelucht zijn dat hier niet, door middel van spectaculaire musea, is bijgedragen aan een door goedkope vliegtuigmaatschappijen gekapitaliseerd en ecologisch desastreus mondiaal cultuurtoerisme. Toch blijft het een schande dat in België zowat elke gelegenheid gemist is om de architecturale verbeelding in te zetten in de zoektocht naar een betekenisvolle plaats voor een museum voor hedendaagse kunst, terwijl er aan rijke collecties, zowel publiek als privaat, geen gebrek is. Wie de tentoonstellingsagenda in België bekijkt, komt al snel tot de vaststelling dat er weinig museale collecties van hedendaagse kunst op permanente basis te bekijken zijn. Tijdelijke tentoonstellingen – thematisch of monografisch – krijgen voorrang, en steeds meer museumruimtes worden gebruikt voor evenementen, zoals performances, residenties, tijdelijke opdrachten of externe initiatieven.

Paradoxaal genoeg grijpen zowat alle musea deze situatie aan als aanleiding voor grootse bouwplannen. Terwijl ze hun collecties zelden of nooit in de volle (en beschikbare) breedte tonen, voeren ze publiek campagne voor betere en ruimere presentatiemogelijkheden. Musea moeten groter worden!

In 2017 verbouwde het M HKA de vestibule en een tweetal zalen op de gelijkvloerse verdieping tot een permanente collectie-tentoonstelling, met fondsen van Toerisme Vlaanderen en naar een ontwerp van de antiquair, interieurontwerper en verzamelaar Axel Vervoordt en de Japanse architect Tatsuro Miki, in *De Witte Raaf* door Dirk Pültau bekritiseerd als een 'simulacrum': 'het ontsluiten van de verzameling wordt vervangen door haar publicitaire aanwezigheid'.⁸ In 2019 werd een internationale architectuurwedstrijd georganiseerd voor een nieuw gebouw met maar liefst twee

keer de huidige oppervlakte. In 2020 liep de wedstrijd met een sisser af, naar verluidt op grond van 'voortschrijdend inzicht'.⁹ Recent is door de Vlaamse overheid een nieuw budget bevestigd en een nieuwe wedstrijd aangekondigd voor de bouw van een 'cultureel-erfgoedinstelling met internationale ambities'.

In navolging van de twintigste verjaardag in 2019 verdeelde het SMAK een poster met de slogan #smakisteklein, die de inwoners van Gent voor het raam konden hangen. De campagne resulteerde in 2020 in een plan voor een verdubbeling van het huidige volume – getiteld *Le Musée et son Double*, naar het iconische werk *Le Décor et son Double* van Daniel Buren uit 1986 – ontwikkeld door Peter Swinnen en CRIT. Hoewel het project door het museum 'een speculatief model, een hypothetische articulatie, een elastische verbeelding' wordt genoemd, blijft het een voorstel om het SMAK minstens twee keer zo groot te maken, met als doel vijfhonderd werken uit de collectie permanent te tonen in 2030.¹⁰ Begin juli werd door de stad Gent een nieuwe Open Oproep gelanceerd.

Museum Dhondt-Dhaenens in Deurle heeft na een procedure van meer dan zes jaar de hoop opgegeven om een uitbreiding – een ontwerp van Robbrecht en Daem Architecten – te kunnen realiseren. In Brugge programmeren historische musea al enkele jaren tentoonstellingen en projecten met hedendaagse kunstenaars – een internationale trend. Omdat het Groeningemuseum steeds opnieuw voor tijdelijke tentoonstellingen wordt vrijgemaakt, werd een architectuurwedstrijd uitgeschreven voor een tentoonstellingshal in het museumkwartier, met Robbrecht en Daem Architecten als laureaat.¹¹ Het gebouw zal ook een centrum voor collectieonderzoek met een bibliotheek en consultatieruimte huisvesten.

Mu.Zee in Oostende is een complexe uitzondering. Als het van het instituut zelf afhangt, dan wordt het warenhuis in het stadscentrum verlaten voor een nieuw gebouw, ergens langs de zeedijk. Een dergelijk plan ligt niet in het verschiep, en in 2024 wordt het bestaande gebouw gerenoveerd. Ter voorbereiding werd in de herfst van 2020 een proces in gang gezet om het museum te herdenken.¹² De radicaalste beslissing bestond erin minder beschikbare ruimte te benutten en de collectie weer centraal te plaatsen. In het plan van het ontwerperscollectief Rotor werd daartoe de aanwas van tijdelijke wanden verwijderd en werd het gebouw ontmanteld – niet 'verbouwd', maar 'ontbouwd', als het ware, zij het als voorafname op het nieuw te bouwen museum.¹³

De collectie van het MACS in Le Grand Hornu bevat ondertussen ruim 450 werken, maar is zelden of nooit te zien in eigen huis en wordt beschouwd, zo staat op de website, als 'een bibliotheek – maar dan met kunstwerken'. Voor een permanente collectiepresentatie is het huidige gebouw niet groot genoeg, maar naar mijn weten wordt er geen campagne gevoerd voor een groter gebouw.

In Brussel is de situatie dramatisch. In 2011 beslisten de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten om de collectie moderne en hedendaagse kunst niet langer te presenteren in de befaamde 'put' op de Kunstberg, maar definitief naar de opslag te verbannen. Nadat een grote tentoonstelling van wege de pandemie werd afgelast, werd een klein deel van de collectie eind 2020 voor een paar maanden opnieuw aan het publiek getoond onder de titel *Be Modern*, om nadien weer in de depots te verdwijnen. De zichtbaarheid van de collectie was volgens directeur Michel Draguet, wiens mandaat eind april afliep, volledig afhankelijk van het vooruitzicht op een nieuwbouw. Al meer dan een decennium is er in de hoofdstad van Europa geen representatieve collectie hedendaagse kunst te zien.

La Boverie in Luik kwam in 2016 tot stand na het opdoeken van het Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain in 2013. In het nieuwe instituut is de collectie moderne en hedendaagse kunst verbannen naar de kelder, terwijl de grote, open verdiepingen worden voorbehouden voor blockbusters. Een museum valt La Boverie bezwaarlijk te

noemen. *Private Views*, de tentoonstelling met werk uit privécollecties die er nog tot 13 augustus loopt, wordt op de website als een 'alternatief hedendaags museum' aangeprezen, wat kan tellen als zelfkastijding.

Bij de tentoonstelling *Private Views* verscheen een catalogus. In een interview in dat boek vraagt Joost Declercq, tot 2019 directeur van Museum Dhondt-Dhaenens en sinds 2021 artistiek coördinator van Mu.Zee, zich af of de klaagzang over de afwezigheid van een museum voor hedendaagse kunst geen 'achterhaald onderwerp' is.¹⁴ Enerzijds zijn er, zo suggereert hij, geen publieke collecties die de competitie met de grote buitenlandse voorbeelden kunnen aangaan, onder meer door de ingewikkelde en versnipperde federale structuur van België. Anderzijds zijn er tal van innovatieve plekken die de hedendaagse kunstcreatie stimuleren op een internationaal niveau. Een gelijkaardig geluid weerklinkt, in dezelfde catalogus, bij Caroline Fol, sinds 2015 directeur van de Centrale voor hedendaagse kunst in Brussel. Net als Declercq wijst zij op de vele kunstinstellingen die een rol vervullen en voor een mooie dynamiek zorgen, zoals Wiels, Bozar, Botanique en de Centrale zelf. Privéverzamelaars wachten bovendien niet meer op institutioneel initiatief, maar openen hun eigen 'musea'.¹⁵ In Brussel alleen al openden onder meer de Vanhaerents Art Collection, Galila's POC, Fondation CAB, The Loft (de collectie van de familie Servais) en Cloud Seven (de collectie van Frédéric de Goldschmidt) hun deuren voor het grote publiek. Aan dat lijstje kan de Herbert Foundation in Gent toegevoegd worden of Platform 6a in Otegem (Deweert Gallery Estate).

De positie van Declercq en Fol is op zijn minst gezegd discutabel. Er bestaat immers een federale collectie moderne en hedendaagse kunst, met talrijke uitmuntende stukken van onder anderen Dennis Oppenheim, Anselm Kiefer, Donald Judd, Dan Flavin, Carl Andre, Richard Long en Ulrich Rückriem, maar ook werk van Belgen als Bernd Lohaus, Wim Delvoye, Luc Tuymans, Marcel Broodthaers en Marthe Wéry. Ik heb deze kunstwerken als negentienjarige architectuurstudent gezien toen ze nog in de KMSKB tentoongesteld werden, en ze hebben een onvergetelijke indruk nagelaten. De collectie bestaat, maar geeft niet thuis.

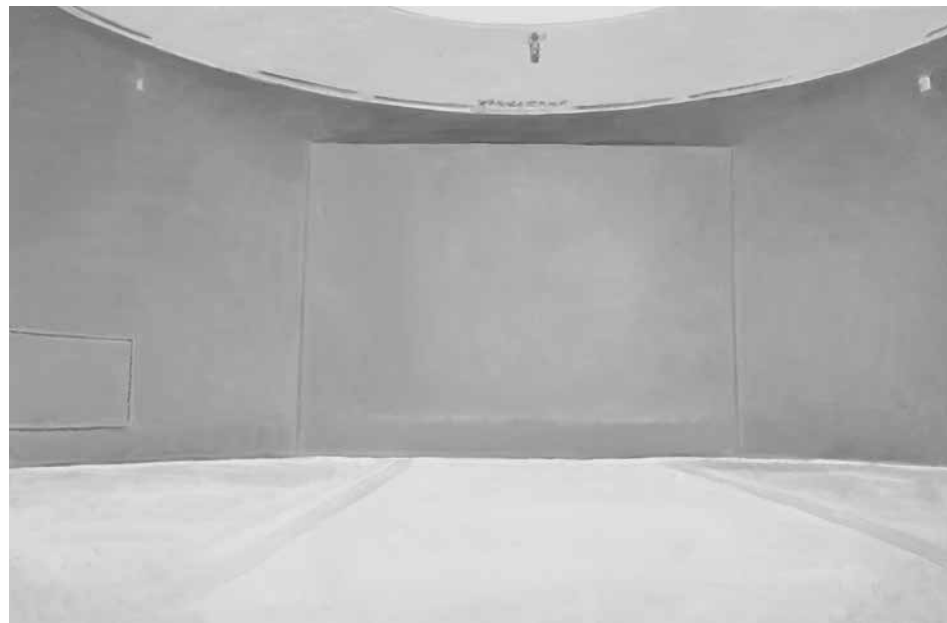
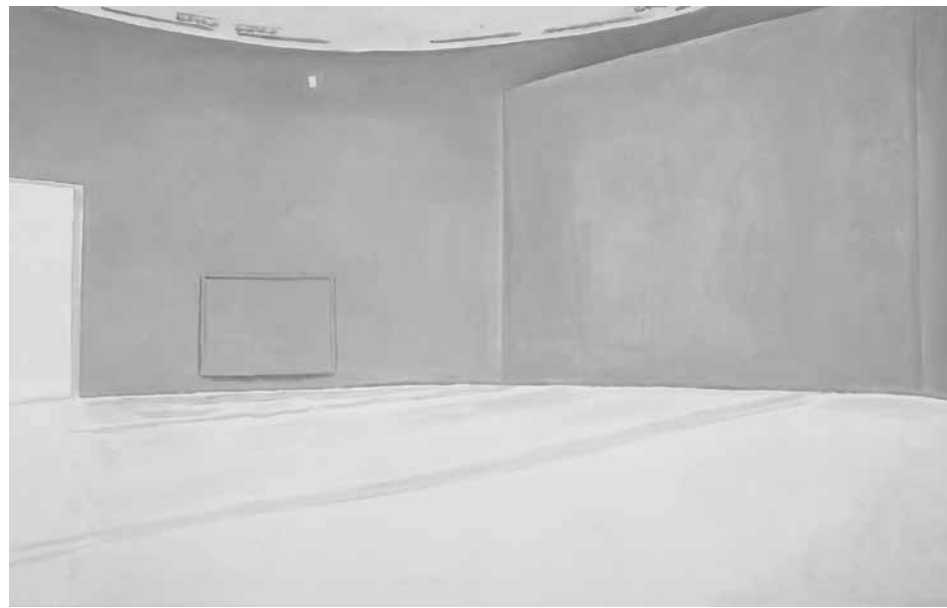
In 2017 uitte Dirk Snauwaert in de catalogus van *Het afwezige museum* in Wiels – een tentoonstelling naar aanleiding van de tiende verjaardag van het kunstencentrum dat hij oprichtte en tot op heden leidt – tegelijk zijn verbazing en frustratie over het uitblijven van een Brussels kunstmuseum.

Brussel beschikt over representatieve publieke en particuliere collecties, over verschillende soorten festivals van grassroots tot prestigieus, maar kwam met geen enkel initiatief voor de dag dat de ambitie had om ideeën, kunst- en cultuuruitingen met een mondiale dimensie samen te brengen en erover te reflecteren. Dat een stad waar zoveel westerse macht is geconcentreerd, niet meedoet aan de globale wedloop naar culturele imagebuilding, is een opvallende vaststelling.¹⁶

In dezelfde catalogus stelt Charles Esche, directeur van het Van Abbemuseum, met spijt vast dat dit voor een stad als Brussel een gigantisch gemis betekent.

Op die manier blijft Brussel verstoken van een museum dat de stad een manier zou kunnen bieden om tot een nieuw begrip van zichzelf te komen in het licht van de veranderende ideeën over Europa, de natiestaat, de deelnemende gemeenschappen en de verschillende doelpublieken die de bodem vormen waarop een museum rust.¹⁷

Met een speculatieve tentoonstelling, provocatief getiteld *Het afwezige museum* (en met als ondertitel *Blauwdruk voor een museum voor hedendaagse kunst voor de Europese hoofdstad*), nam Wiels de intellectuele verantwoordelijkheid om het debat te lanceren over de maatschappelijke missie en inzet van dit toekomstige museum.¹⁸ Tot op heden de belangrijkste speler binnen België op het vlak van hedendaagse kunst, maar zonder eigen collectie, liet het op die manier verstaan dat er wel degelijk nog een museum nodig is, door aan de hand van bestaan-



Luc Tuymans, *Doha I-III*, 2016, David Zwirner & Zeno X Gallery

de werken en nieuwe producties uitdagen en vraagstukken te adresseren.

Ook in dit geval kwam de architectuur tevoorschijn. Centraal in de tentoonstelling hingen in één ruimte drie werken van Luc Tuymans, getiteld *Doha I-III*. De drie groot-schalige doeken tonen lege tentoonstellingszalen, geschilderd in vale, grijze en blauwe tinten. De kunstenaar baseerde de werken in 2016 op foto's die hij zelf maakte van de lege zalen van de vleugel voor tijdelijke tentoonstellingen in het gloednieuwe Qatar Museums Gallery Al Riwaq in Doha, waar van Tuymans dat jaar de overzichtstentoonstelling *Intolerance* liep. De zalen baden in etherisch licht en ze zijn onmogelijk te herkennen of lokaliseren. Ze verschijnen als spookachtige ruimtes – als generische zalen in de zovle musea voor hedendaagse kunst, over de hele wereld, gebouwd volgens het idioom van de *white cube*, met witte wanden en een grijze betonvloer. Alleen zijn bij Tuymans de wanden blauwgrijs, en de vloer wit. De kunstenaar fotografeerde en schilderde de lichte verkleuring die zijn werken op de wanden hadden achtergelaten, als een spoor van kortstondige aanwezigheid in een ruimte waarin de cyclus van het even internationale als industriële kunstcomplex heerst. In de catalogus van *Het afwezi-*

ge museum omschreef Snauwaert de schilderijen treffend als 'nabeelden op de retina van de museumwanden'.¹⁹ Het geheugen van het museum is niet langer vervlochten met de architectuur. Na elke tentoonstelling worden de wanden weer gewit. Het museum is een plek waar geschiedenis even dik is als een laag witte verf.

In *Doha I-III* verschijnt het kunstmuseum, en dan in het bijzonder de geïnternationaliseerde versie zoals in Qatar, als nachtmerrie. Het instituut is verworden tot een aaneenschakeling van klinische, lege dozen. Het museum is niet meer dan een lege hub in een globaal netwerk, een exponent van de wedloop naar almaar patserigere musea, astronomischere budgetten, spectaculairdere tentoonstellingen en grotere collecties – een bewijs dat de orthodoxie van 'groei' al decennialang ook in de wereld van de hedendaagse kunst de norm is. Met deze schilderijen brengt Tuymans – een kunstenaar wiens werk mondiaal verhandeld, aangekocht, bewaard, getoond en besproken wordt – de keerzijde van dit model in beeld. De stedelijke en museale imagopolitiek heeft geleid tot een opbod aan aseptische symbolen ten koste van geografische en culturele specificiteit. Kunstwerken – zo lijkt de kunstenaar uit ervaring te spreken

– maken geen kans om in dit soort schrale architectuur duurzaam aanwezig te zijn: ze laten niet meer achter dan een lichte verkleuring op de wanden.

De selectie van *Doha I-III* voor *Het afwezige museum* kan ook gelezen worden als een statement over het project KANAL. In 2015 werd in opdracht van de Brusselse Regering en het Brussels Hoofdstedelijk Gewest de Citroëngarage uit 1934 aangekocht om er een museum voor moderne en hedendaagse kunst te huisvesten, als onderdeel van een grotere 'cultuurpool'. Na aankoop van de garage trad het Gewest in onderhandeling met het Centre Pompidou om het project vorm te geven en in goede banen te leiden, wat eind 2017 leidde tot een tienjarig samenwerkingsakkoord. Het museum uit Parijs zou de Brusselse initiatiefnemers bijstaan middels de overdracht van kennis en logistiek, maar ook als bruikleengever van stukken uit de eigen collectie. Bij aanvang van het project had KANAL immers geen eigen collectie, wat de designatie 'museum' op zijn zachtst gezegd problematisch maakt. Een kleine maand voor de opening van *Het afwezige museum* in Wiels schreef KANAL in april 2017 een architectuurwedstrijd uit, die in maart 2018 gewonnen werd door het Brusselse bureau noA, geassocieerd met Sergison Bates uit Londen en EM2N uit Zürich.

Intussen is het project in aanbouw. Het is nog te vroeg om het al te veroordelen als een exponent van het imperialistische model van gigamusea, op te vullen met reizende tentoonstellingen of met stukken uit de Pompidoucollectie. Het belet evenwel niet dat de timing van de sleutelmomenten in de opstart van KANAL – de aanvang van de architectuurwedstrijd in maart 2017 en de beheersovereenkomst met Pompidou in december 2017 – aangeeft dat de architecturale plannen voorafgingen aan een institutioneel project. De ambities lagen in elk geval hoog: de architecten kregen de opdracht om in de garage maar liefst vijftien-duizend vierkante meter voor museumfuncties en tienduizend vierkante meter voor publieke ruimte te ontwerpen. En dat zonder de aanwezigheid van een eigen collectie, laat staan van een doortimmerd museumbeleid. Te klein zou KANAL niet worden.

De basis voor de plannen in Brussel werd gelegd tussen 2015 en 2019. Een wereldwijde pandemie later, en te midden van een economische, klimaat- en energiecrisis, is het maar de vraag of het model waarop KANAL gebaseerd werd nog levensvatbaar is. Vallen musea van deze schaal nog te verdedigen? Willen we ons nog in een van rond de eeuwwisseling daterend paradigma inschrijven en er bijbehorende gebouwen voor creëren? Of valt er een andere horizon te bepalen, die in meerdere opzichten duurzamer is? Valt er een architectuur te bedenken die een verankering van de hedendaagse kunst op één plek mogelijk maakt, maar die niet enkel in het teken staat van groei en expansie? En wie is er dan aan zet?

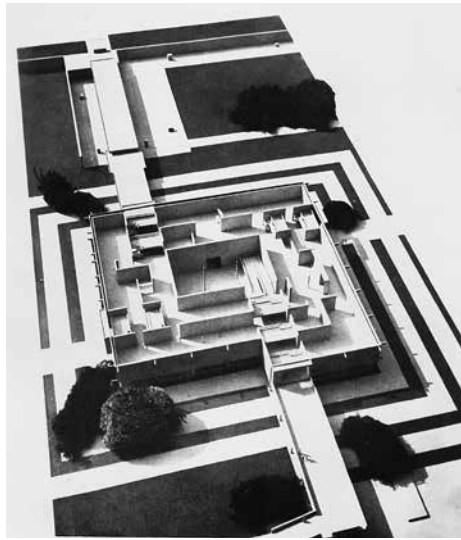
In 2019 was de architectuurtriënnale in Oslo gewijd aan de noties van *degrowth* of *décroissance*, een economische strategie die ijvert voor een vermindering van zowel productie als consumptie. De meest existentiële uitdaging die ons als samenleving wacht, zo pleiten de voorstanders van *degrowth*, bestaat erin de economie zo te herontwerpen dat we de enige biosfeer die we bezitten – het Spaceship Earth van Buckminster Fuller – op de valreep redden. De triënnale met als titel *Enough: The Architecture of Degrowth* stelde de vraag in welke mate architectuur aan dit streven kan bijdragen. Aangezien het miesiaanse credo 'Less is more' gehanteerd wordt als slogan voor deze beweging, moet er ook voor architectuur een rol zijn weggelegd.²⁰ 'Architecten, opgeleid om het bouwbedrijf vooruit te stuwten,' zo suggereert Keller Easterling, 'kunnen ook weten hoe ze die machine in achteruit kunnen plaatsen.'²¹ Architectuurtheoretici pleiten daarom voor een 'niet-extractieve' architectuur, gebaseerd op ontwerpen zonder uitputting, zonder energieverkwisting, en zonder de illusie dat de bronnen waarover we beschikken oneindig zijn.²² Ontwerpers staan voor de uitdaging om binnen de eigen discipline en praktisch alternatieven te zoeken voor het onhoudbare en oneerlijke paradigma van groei.

Die opgave is niet eenvoudig, en al helemaal niet als het op het ontwerpen van musea aankomt. Een ander document dat ik aantrof tijdens mijn onderzoek naar

de voorgeschiedenis van Belgische musea maakt duidelijk dat het paradigma van groei inherent is aan de typologie van het moderne museum. Samen met Lode Craeybeckx, burgemeester van Antwerpen van 1947 tot 1976, was architect Léon Stynen een van de grote voorvechters van een nieuw kunstmuseum in de stad aan de Schelde. Nadat hij in 1966 een ontwerp maakte voor een project op twee plekken, de Scheldekaaien en de Hippodroomsite, bedacht hij in 1968 een ontwerp voor Linkeroever, dat later in het Middelheimpark werd geprojecteerd. Stynens Nationaal Museum voor Moderne Kunst was gemodelleerd op het Musée à Croissance Illimitée uit 1939 van Le Corbusier. Tijdens een bijeenkomst op 22 oktober 1968 van de Bijzondere Commissie van het KMSKA lichtte de architect zijn plannen toe voor deze 'bescheiden nieuwbouw – naar het spiraalprincipe door Le Corbusier geformuleerd'. In het verslag valt te lezen dat het ontwerp 'voor een bestendige uitbouw vatbaar is', een kwaliteit die moet tegemoetkomen aan 'het euvel waarmee alle musea na enkele jaren hebben af te rekenen: het gebrek aan plaatsruimte'.²³

Het project van Stynen representeert een museummodel dat in 1968 nog een architecturaal antwoord verdiende, maar dat vandaag op een kritische bovengrens stuit. Megamusea die een decennium geleden nog een na te streven ideaal leken, zijn niet langer verdedigbaar, laat staan realistisch. Wanneer een museum in oppervlakte en volume verdubbelt, impliceert dat minstens een verdubbeling van de werkingsmiddelen, voor zowel personeels- als uitbatingskosten.

Het blijft zo dat zowat alle Belgische musea betere behuizing verdienen: de huidige gebouwen zijn problematisch om velerlei redenen en niet gepast om de rijke en steeds groter wordende collecties te tonen.²⁴ Maar de vanzelfsprekendheid waarmee de verbetering van infrastructuur gekoppeld wordt aan schaalvergroting moet minstens in vraag worden gesteld. Op 21 november 2019 bracht Luc Deleu met een rode spuitbus graffiti aan op een muur op de bovenste verdieping van het M HKA: *less is less*. De performance maakte deel uit van de tentoonstelling *Zonder kunstenaars geen kunst* van NICC, naar aanleiding van de vaststelling dat het woord 'kunstenaar' niet voorkwam in het cultuurbeleidsplan van Vlaams minister-president Jan Jambon.²⁵ Binnen het kader van de tentoonstelling werd de ingreep van Deleu gelezen als een kritiek op de (zoveelste) besparingsronde die volgde op het bewuste beleidsplan. Deleu formuleerde de slogan oorspronkelijk als reactie op het reeds genoemde credo van Mies van der Rohe, dat hij vooralsnog te voluntaristisch vindt. *Less is less* is een geëngageerd credo, als antwoord op de uitdagingen die de architectuur al verschillende decennia kent. Door een sterk groeiende wereldbevolking is er steeds minder landoppervlak per inwoner beschikbaar. Minder betekent voor Deleu dus letterlijk minder consumeren,



Léon Stynen & Paul De Meyer, Nationaal Museum voor Moderne Kunst, Middelheim, Antwerpen, maquette, 1970, Vlaams Architectuurinstituut, Collectie Vlaamse Gemeenschap

bouwen, vervuilen en produceren, om zo de aarde te sparen. Zijn meer dan vijf decennia overspannende praktijk staat in het teken van de implicaties van deze houding voor de architectuur en stedenbouw. Zijn werk is doorgrond van ecologisch realisme, wat de facto een weigering inhoudt om te blijven geloven dat door economische en andere groei het welzijn van het mensdom blijft toenemen. Minder is simpelweg minder. Het al even hegemonische concept van 'duurzame ontwikkeling', zo heeft Deleu meermaals herhaald, is een fantasma, een oxymoron.

Aangebracht op de wand van een museum dat op dat eigenste ogenblik plannen publiek maakte – middels een architectuurwedstrijd – om de bestaande oppervlakte maar liefst te verdubbelen, kon de slogan als een waarschuwing begrepen worden. Is het verstandig om in een cultuurpolitiek tijdperk waarin fondsen stelselmatig verminderen op schaalvergroting in te zetten? En zijn, gezien de kritische planetaire conditie, overmatig gedimensioneerde bouwprojecten nog steeds wenselijk? Moet het nog altijd meer zijn? Waarom zouden musea vrijgesteld worden van de opdracht een halt toe te roepen aan de doxa van de groei?

Duurzaamheid is niet enkel een technische zaak van bouwfysica en materiaal-kunde, maar ook van institutionele visie. Tijdens een gesprek op radiozender Klara op 21 januari 2021 liet Deleu verstaan dat hij het plan *Le Musée et son Double* van het SMAK megalomaan vond. In het bijzijn van Philippe Van Cauteren, directeur van het SMAK, liet hij het niet na op te roepen tot 'een beetje bescheidenheid'. Deleu verwees naar zijn werk *De laatste steen van België* uit 1979, een herdenkingsplaat die een einde aan de bouwwoede diende af te kondigen, en die zich nota bene sinds 2014 permanent aan de ingang van het SMAK bevindt. Een museum, zo liet hij fijntjes verstaan,

kan ook beslissen om niet uit breiden, en om zelfs te 'ontbouwen'.

Groei, zo stelde Stephen E. Weil reeds in 1995, is een metafoor die voor het spreken over musea misleidend is.

Planten, dieren en andere organische dingen (zelfs kristallen) kunnen groeien, maar niet een organisatie. Wanneer de dimensies van een organisatie uitbreiden, dan is dat het gevolg van bestuurlijke beslissingen [...] en niet van een of ander natuurlijk groeiproces. [...] Wanneer is er nog eens een museum-directeur geroemd omwille van een twintigjarig beleid van consistente weerstand tegen elke drang tot uitbreiding? [...] Uiteindelijk moet de schaal van een museum (de omvang van de staf, het budget, de programma's, de collecties en de faciliteiten) gezien worden als een zaak van bedachtzaam bestuur. [...] Musea 'groeien' niet. Ze lijken dat enkel te doen omdat hun bestuurders het nalaten verstandig om te gaan met de vaak verleidelijke impulsen die hen voortdurend duwen en trekken in de richting van het vooruitzicht op uitbreiding.²⁶

Zo belanden we weer bij de tekening uit 1975 voor het PMMK. De grote onbekende van het document – de schaal van het project – is meteen ook de grote kracht ervan. De institutionele inzet werd uitgetekend, maar de omvang werd open gelaten. De architecturale verbeelding kreeg nog alle ruimte om te bepalen hoe groot dit project moest worden. Het bepalen van de schaal van museale bouwprojecten is zowel een zaak van het instituut als van de architectuur. Het initiatief en de uitwerking mag van beide verwacht worden. Architectuur en instituut blijven onverwijd tot elkaar veroordeeld.

Noten

- 1 De tentoonstelling liep van 29 juni tot 16 september 2007 in Extra City in Antwerpen, als de tweede aflevering in de reeks *Thinking Architecture*, op uitnodiging van Anselm Franke. *Beginners & Begetters* werd ontwikkeld in samenwerking met Vinca Kruk, Adriaan Mellegers en Tine Cooreman.
- 2 Reyner Banham, *Megastructure. Urban Futures of the Recent Past*, Londen, Thames & Hudson, 1976, p. 38.
- 3 Het document bevindt zich in een map getiteld 'Dossier betreffende de weigering van de Bestendige Deputatie van het aanbod van het Gemeentebestuur van Brugge voor het ter beschikking stellen van het complex van de Oude Gistfabriek voor het Provinciaal Museum voor Moderne Kunst' (BE PAWV A/1940-heden/A.3./Di. Cultuur-beheer P.M.M.K. en P.M.C.P./2005/PB./4d). Met dank aan Isabelle Verheire, Provinciaal Archief West-Vlaanderen.
- 4 Deze lezing, getiteld 'Musea & Architectuur', vond plaats op 4 januari 2009 in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen, twee jaar voor de aanvang van de museumverbouwing op basis van het ontwerp van KAA Architecten.

- 5 Ian Finlay, *Priceless Heritage. The Future of Museums*, Londen, Faber & Faber, 1977, p. 38.
- 6 Mijn debuut in *De Witte Raaf* in 2000 was aan deze problematiek gewijd: Wouter Davidts, 'Museumarchitectuur: een discoursanalyse', in: *De Witte Raaf*, nr. 85, 2000, pp. 17-19.
- 7 Geert Bekaert, 'SMAK. Over de aangeboren angst voor architectuur', in: *De Witte Raaf*, nr. 82, 1999, pp. 15-16. Zie ook: Wouter Davidts, 'Vlaanderen Culturele Nivelstad. Culturele infrastructuur in een horizontaal verstedelijkt landschap', in: Katrien Vandermarliere (red.), *Jaarboek Architectuur Vlaanderen 02-03*, Antwerpen, Vlaams Architectuurinstituut, 2003, pp. 71-79.
- 8 Dirk Pültau, 'Het museum als etalage', in: *De Witte Raaf*, nr. 189, 2017, p. 11.
- 9 De architectuurwedstrijd verliep volgens de formule van de Open Oproep van de Vlaams Bouwmeester. Ik zetelde in de jury als extern expert. Voor een poging tot reconstructie van het falen van de procedure, zie onder meer: Jan Lippens, 'Hoe de architectuurwedstrijd voor het M HKA compleet ontspoorde', in: *Knack*, 24 juni 2020. Voor een weerwoord van Herman De Bode (voorzitter van de raad van bestuur), Yolande Avontroodt (ondervoorzitter) en Bart de Baere (directeur), zie: 'Na de architectuurwedstrijd: een wederwoord van M HKA', in: *Knack*, 1 juli 2020. Op de website van A+ verschenen opiniestukken van Marc Dubois en Pieter T'Jonck op 6 en 10 juli 2020.
- 10 Philippe Van Cauteren, 'Brief: aan de collectie (het grote gebaar)', in: Peter Swinnen en Philippe Van Cauteren (red.), *Le Musée et son Double*, Gent, SMAK, 2020, p. 1.
- 11 Samen met Frits Scholten, senior conservator beeldhouwkunst van het Rijksmuseum Amsterdam, was ik tijdens de wedstrijd fase adviseur voor het ontwerpsteam.
- 12 Dit proces werd geleid door directeur Dominique Savelkoul en artistiek coördinator Joost Declercq, met Zoë Gray, Emmanuel Vandeputte en mezelf als externe adviseurs.
- 13 Zie: Camille Bladt en Stefaan Vervoort, 'Warenhuis en architecturale ruis in hergebruik. Rotors inrichting van Mu.Zee', in: *OASE*, nr. 111, 2022, pp. 108-117; Christophe Van Gerwey, 'Bien malheureux de se trouver ensemble', in: *De Witte Raaf*, nr. 213, 2021, pp. 8-9.
- 14 'Vu de Flandre. Un regard sur la pratique de la collection d'art contemporain en Belgique. Interview de Joost De Clercq', in: Yves Randaxhe (red.), *Private views. Collections privées d'art contemporain*, Luik, Hématomes Éditions, 2023, p. 70.
- 15 'Vu de Bruxelles. Interview de Carine Fol', in: Idem, p. 68.
- 16 Dirk Snauwaert, 'Het afwezige museum', in: Idem (red.), *Het afwezige museum. Blauwdruk voor een museum voor hedendaagse kunst in de hoofdstad van Europa*, Mercatorfonds, Brussel, 2017, p. 30.
- 17 Charles Esche, 'Merkbare en onmerkbaar afwezigheden', in: Idem, p. 7.
- 18 Zie: Maarten Liefoghe, 'Het afwezige museum', in: *De Witte Raaf – Ondertussen*, nr. 188, 2017, pp. 2-3.
- 19 Dirk Snauwaert, 'Luc Tuymans', in: op. cit. (noot 16), p. 63.
- 20 Zie: Jason Hickel, *Less is More. How Degrowth Will Save the World*, Londen, Windmill, 2020.
- 21 Keller Easterling, *Subtraction*, Berlijn, Sternberg Press, 2014, p. 4.
- 22 Zie: Space Caviar (red.), *Non-Extractive Architecture. On Designing without Depletion*, Berlijn, Sternberg Press, 2021.
- 23 *Verslag van de Vergadering van de Bijzondere Commissie van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Antwerpen, 22 oktober 1968; Vlaams Architectuurinstituut – Collectie Vlaamse Gemeenschap, archief Léon Stynen-Paul De Meyer.
- 24 Deze tekst spitst zich toe op publieke infrastructuur voor het tonen van museale collecties. Het vraagstuk van de opslag – het beleid rond en de architectuur van depots – is daar onlosmakelijk mee verbonden, maar valt buiten het bestek van mijn tekst.
- 25 De tentoonstelling *Zonder kunstenaars geen kunst* maakte deel uit van Nick Lodgers, een programma van lezingen en tentoonstellingen georganiseerd door de kunstenaarsvereniging NICC voor de zesde verdieping van het M HKA in 2019-2020. Luc Deleu voerde het werk *Less is less* voor het eerst uit in 2008 voor *Luc Deleu – Horizon & Underground/M HKA, EXTRA MUROS*, een tentoonstelling in het kader van de eerste en eenmalige editie van de Brussels Biënnale.
- 26 Stephen E. Weil, 'A Brief Meditation on Museums and the Metaphor of Institutional Growth', in: *A Cabinet of Curiosities. Inquiries into Museums and Their Prospects*, Washington, Smithsonian Institution Press, pp. 39-43.

Een Franstalige versie van deze tekst werd voorgelezen op het twaalfde Festival de l'Histoire de l'Art, met het klimaat als thema en met België als gastland, op 3 juni in het Château de Fontainebleau in Frankrijk. Met dank aan Veerle Thielemans (Institut National de l'Histoire de l'Art, Parijs) voor de uitnodiging.



Luc Deleu/T.O.P. Office, *Less is Less*, 2008, M HKA, Antwerpen, 21 november 2019, foto Christine Clinckx

 **BOGERT
GALLERY**

04 . Aug . 23 | 07 . Nov . 23

Vernissage: 04.Aug.23, 18:00 - 23:00 uur



Marc Maet, "vader en zoon" II, 5-'84, 130x100 cm

MARC MAET

'the Eighties'

"Bloemen verwelken en curatoren vergaan, maar de kunst blijft bestaan!"

Prof. Dr. Willem Elias

Zeedijk-Het Zoute 732 · B-8300 Knokke-Heist · T. +32 (0) 50 688 236 · knokke@bogertgallery.be

Het andere verhaal

LISKA BRAMS

Het is als een antieke tragedie met niets, bijna niets.¹

Chantal Akerman

De werkelijkheid is stekelig, men kan ze niet strelend, in vogelvlucht beschrijven, elke steek moet tot aan de punt worden gevolgd.²

Daniël Robberechts

In zijn boek *Aankomen in Avignon* (1970) doet Daniël Robberechts (1937-1992) een poging om de Franse stad, waar hij als tiener en jonge twintiger geregeld verbleef, in tekst te vatten. Het is een onmogelijke opdracht: geen schrijver kan een werkelijke stad op papier zetten. Robberechts kan niet aankomen in Avignon. Hij kan enkel proberen de stad te benaderen en het versnipperde karakter van zijn tekst te aanvaarden.

Aankomen in Avignon is niet de enige tekst waarin Robberechts reflecteert over de mogelijkheden die het schrift biedt om de werkelijkheid getrouw weer te geven. Volgens Mark Schaevers staat de vraag 'Hoe kan je omgaan met de werkelijkheid in de literatuur?' zelfs centraal in zijn oeuvre.³ In een dagboekfragment uit 1968, het jaar waarin hij met zijn 'non-roman' *De labiele stilte* debuteert, vat Robberechts zijn schrijverschap inderdaad samen als 'het verslaan van een opgang naar, een zich opmaken naar, een pelgrimstocht naar de werkelijkheid' – een zoektocht die volgens de auteur vereist dat hij zich voor het werkelijke zou openstellen nadat hij tot het besef is gekomen dat hij al jaren buiten de werkelijkheid leeft.⁴

Maar de werkelijkheid, wat is dat precies? Uit zijn dagboek blijkt dat Robberechts twijfelt aan de inhoud van de werkelijkheid en zijn antwoorden bij andere auteurs zoekt. In 1968 citeert hij Virginia Woolf.

Wat bedoelt men met 'werkelijkheid'? Het lijkt wel iets erg grilligs, erg onbetrouwbaars – dat je nu eens kan aantreffen in een stoffige weg, nu eens in een stukje krant op straat, dan weer een gele narcis in de zon. Het belicht een groep in een kamer en stempelt een terloopse uitspraak. [...] Nu heeft de schrijver naar ik meen de kans om meer dan andere mensen in de tegenwoordigheid van die werkelijkheid te leven. Het is zijn werk ze te vinden en te verzamelen en ze aan de rest van ons mee te delen.⁵

Ook het werk van filmregisseur Chantal Akerman (1950-2015) is van belang voor Robberechts. Akerman onderzoekt in haar werk evenzeer hoe ze de realiteit zichtbaar kan maken en ze lijkt zich af te zetten tegen dat deel van de westerse cultuurproductie dat de gewoonte heeft om het werkelijke te verbloemen of te vervangen door verzonden maaksels.

Robberechts ontwikkelt een fascinatie voor Akermans films en schrijft in de jaren tachtig meermaals over haar oeuvre. Deze geschriften verhelderen niet alleen het werk van de cineaste, maar ook dat van Robberechts zelf en zijn begrip van de werkelijkheid. Aangezien de werkelijkheid zich bezwaarlijk laat definiëren, roept ook de bombastische uitspraak waarmee hij zijn schrijverschap verklaart, vragen op. Waarheen leidt de reis waarvan de schrijver verslag moet uitbrengen?

*

Robberechts vermeldt Akerman voor het eerst in zijn tekst 'Een geboortestad', die drie keer is gepubliceerd: in 1980 in een themanummer van *Raster* over 'De stad', in hetzelfde jaar in *Het boek van België*, een verzameling essays over de honderdvijftigste verjaardag van het land, en – postuum – in *TOT. Nagelaten werk* in 1994. 'Een geboortestad' is een geïllustreerd 'scenario' voor een boek over Brussel dat de auteur aan de schepen van Cultuur voorlegt naar aanleiding van het duizendjarig bestaan van de stad. Robberechts bouwt de tekst op als een offerte die een idee geeft van het boek dat hij zou willen schrijven en van de prijs die hij het stadsbestuur voor ieder deel – en voor



Daniel Spoerri, Tableau piège, 1972, SMAK, Gent

elke eventuele weglating van kritiek op het stedelijk beleid – zou willen aanrekenen. Hij draagt deze volledige 'aanzet tot proza' op aan Akerman, die net als hijzelf in de Brusselse voorstad Etterbeek geboren is.

'Een geboortestad' lijkt net als *Aankomen in Avignon* op een persoonlijke gids van de stad waar Robberechts de eerste drieëntwintig jaar van zijn leven doorbrengt. De tekst ademt enerzijds de genegenheid uit waarmee hij aan Brussel terugdenkt, maar verklaart vooral waarom hij de stad zo vroeg verlaat. De schrijver verblijft na zijn middelbareschoolperiode vaak in Zuid-Frankrijk en trekt na zijn studie wiskunde aan de ULB naar Viville, nabij Aarlen. In 1965 verhuist hij definitief naar het dorp Everbeek-Boven, waar hij een werkkamer inricht met zicht op de tuin en zich voltijds op het schrijven toelegt. In deze 'achterkamer' werkt hij zijn eerste boeken *De labiele stilte* en *Tegen het personage af* die, na door een paar uitgeverij te zijn afgewezen, beide in 1968 gepubliceerd worden.

In zijn tekst over Brussel beschrijft Robberechts zijn herinneringen aan de aanblik van de stad, de geuren die hij er rookt, de stemmen en verhalen die hij er hoorde – het vertrouwde dialect en de taalstrijd waarmee hij dagelijks geconfronteerd werd. In het laatste deel geeft de auteur expliciet uitdrukking aan zijn afkeer. Brussel is lelijk, arm, oubollig en heeft een hopeloos karakter. Valt de stad nog te redden? In de slotzin stelt Robberechts een verrassende vraag: 'Of de persoon en de produktie van zo iemand als Chantal Akerman dat wel goed kunnen maken?'⁶ In een afsluitende voetnoot vermeldt hij Akermans volledige filmografie tot en met 1978, het jaar waarin ze *Les rendez-vous d'Anna* afwerkt. Hij vergist zich enkel van geboortedatum: de cineaste is niet in 1951, maar een jaar eerder geboren.

Akerman groeit op in een Pools-Joods gezin. Haar ouders zijn voor de oorlog naar de Belgische hoofdstad verhuisd. Brussel speelt een belangrijke rol in de films die ze tot 1978 maakt. De kortfilm *Saute ma ville*, waarmee ze debuteert in 1968, in hetzelfde jaar als Robberechts, speelt zich af in een Brussels appartement waarin Akerman onstuimig huishoudelijke taken uitvoert. De film wordt onder andere opgepikt door Eric de Kuyper, die *Saute ma ville* voor het eerst vertoont in zijn experimentele filmprogramma *De Andere Film* op de BRT. Akerman is ingeschreven aan het Brusselse Institut National Supérieur des Arts du Spectacle et des Techniques de Diffusion, maar verlaat

de filmschool al na drie maanden omdat er volgens haar 'niets te leren valt'.⁷

Haar tweede langspeelfilm *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) speelt zich ook in een Brussels appartement af. De stad komt er nadrukkelijk in aan bod, door bijvoorbeeld het geluid dat weerklinkt wanneer de huisvrouw de keukendeur opent, of door de sfeer van de buurt rond de Handelskaai wanneer ze een bezoek brengt aan naburige winkels, een brief aflevert in het postkantoor of koffiedrinkt in het café op de hoek. Andere films uit deze periode, zoals *Hotel Monterey* (1972), *La Chambre* (1972) en *News from Home* (1976), getuigen van het feit dat ze Brussel inruilt voor grootsteden als Parijs en New York. Brussel blijft echter een belangrijke rol spelen. De tv-film *Portrait d'une jeune fille de la fin des années 60 à Bruxelles*, in 1994 in opdracht van Arte gemaakt, speelt zich af in de straten van de hoofdstad en houdt het midden tussen een romantische film en een travelogue. Terwijl de twee jonge hoofdpersonages elkaar al wandelend leren kennen, ontdekt de kijker het stedelijke landschap.

*

Hoewel het Brusselse stadsbestuur niet ingaat op zijn voorstel om 'Een geboortestad' verder uit te werken, is Robberechts enthousiast over het onthaal van de tekst. In zijn dagboek beschrijft hij dat het stuk vertaald wordt voor de Franstalige tegenhanger van *Het boek van België*, *La Belgique malgré tout* (1980) en hem twee uitnodigingen oplevert.⁸ De vraag om deel te nemen aan een symposium over de Nederlandse schrijver E. du Perron (die in 'Een geboortestad' wordt geciteerd) wijst Robberechts af, maar op de uitnodiging voor een seminarie over Chantal Akerman gaat hij wel in. Het evenement vindt plaats in Brussel tijdens het weekend van 14 en 15 februari 1981. Robberechts brengt er zijn tekst 'Een fetisjistische camera', waarin hij de oorsprong van zijn fascinatie voor Akermans films onderzoekt. Aangepast aan de voertaal van het seminarie, schrijft hij de tekst uitzonderlijk in het Frans, een jaar later verschijnt een door de auteur gemaakte vertaling in *Heibel*, het tijdschrift dat hij sinds 1977 mee redigeert.

Robberechts is het niet gewend om over film te schrijven en leidt zijn tekst bescheiden in als: 'Notities van een naïeve kijker die niet eens een cinefiel is. Hooguit materiaal voor een receptie-esthetica van films.'⁹

Hij geeft toe geen filmfiethebber te zijn: hij wantrouwt camera's, als sadistische instrumenten die hun subjecten objectiveren en beroven van de controle over hun lichaam. Robberechts' 'fotoschuwheid' verklaart deels waarom hij in een dagboekfragment uit 1968 klaagt dat uitgeverij Manteau, ondanks zijn protest, zijn 'postuur' op *Tegen het personage* wil plaatsen.¹⁰ Hij bedankt voor een klassiek schrijversportret en biedt in de plaats een alternatieve fotocollage aan van zijn vriend, beeldend kunstenaar Jean-Pierre Point. Hierna zal Robberechts' portret nooit nog op een van zijn boeken prijken. In een brief aan Willem M. Roggeman uit 1971 schrijft hij op die manier te willen 'breken met de gewoonte waarbij het hoofd van de schrijver te kijk wordt gezet' aangezien 'de schrijver bij definitie iemand is die voor alles in en door zijn taal verkiest te verschijnen'.¹¹

Het verbaast dat Robberechts in het jaar dat hij 'Een fetisjistische camera' schrijft wel een vijftig minuten durend filmportret van zichzelf laat maken door Jef Cornelis. *De achterkamer* wordt opgenomen in de woning van Robberechts en op 13 november 1981 uitgezonden door de BRT. Het is niet de eerste keer dat Robberechts met Cornelis samenwerkt. In 1976 verzorgt hij het scenario voor *Vlaanderen in vogelvlucht* (1976) en twee jaar later schakelt Cornelis hem in voor de voice-over van *Rijksweg N1* (1978). Nog eens twee jaar later weet de filmmaker Robberechts te overtuigen om samen aan een filmproject te werken. Robberechts schrijft het scenario voor *Een nare plaats/een naar landschap – hersenbeelden*, een film over akelige architectuur waarvoor de schrijver en de cineast veel tijd doorbrengen in Robberechts' 'achterkamer'. Het project wordt brutaal afgevoerd door producent Ludo Bekkers, waarna Cornelis de schrijver uitnodigt om mee te werken aan zijn film over Jacq Firmin Vogelaar.¹²

Robberechts is dus al vertrouwd met Cornelis wanneer die hem voorstelt om een portret van hem te maken. Bovendien houdt Robberechts de touwtjes in handen: hij denkt *De achterkamer* minutieus uit en bepaalt dat minstens tachtig procent van de film over zijn werkwijze moet handelen. Ook nu wil hij dat het schrijven de hoofdrol speelt en niet 'de auteur die schrijft'. Op zijn vraag laat Cornelis een 'schrijfmachine' maken die Robberechts' geschriften op het scherm doet verschijnen terwijl hij aan het werk is. Alleen het onderhoud met de Nederlandse schrijver en kunstenaar Oscar de Wit, die Cornelis bij de film betreft, heeft Robberechts niet volledig in de hand. De Wit verbindt Cornelis' oeuvre met zijn biografie, wat sterk contrasteert met het formele karakter van de rest van de film. Het gesprek verloopt niet zoals gepland; Robberechts 'klapt dicht' en voelt zich duidelijk op zijn ongemak voor de camera.

Dat Robberechts er in 1981 mee instemt om een filmportret te laten maken, bewijst dat hij beseft dat camera's niet per definitie sadistische instrumenten zijn. In 'Een fetisjistische camera' beschrijft hij inderdaad hoe Akerman zijn ideeën over cinema heeft veranderd. Ze verrast hem met haar niet-sadistisch en 'fetisjistisch' cameragebruik, dat zichtbaar wordt in aandacht voor onbezielde voorwerpen, in de lengte van de scènes, en in verzet tegen het verhaal. Robberechts' uiteenzetting blijft echter beknopt en het begrip 'een fetisjistisch cameragebruik' schimmig. Zijn interventie tijdens het seminarie wordt gevolgd door een discussie waarin zijn exclusieve aandacht voor Akermans cameragebruik bekritiseerd wordt.

Robberechts lijkt het werk van Akerman vooral te bewonderen vanwege haar reflectieve houding tegenover het medium film. Ze geeft geen prioriteit aan het gemakkelijke aspect van cinema, maar voert inhoudelijke en formele experimenten uit die, volgens Robberechts, een nieuwe manier van kijken provoceren. Akermans werk sluit aan bij Robberechts' eigen opvattingen over film die hij, ondanks zijn disclaimer aan het begin van zijn essay, wel degelijk heeft, en die ook tot uiting komen in het onuitgevoerde scenario voor *Een nare plaats*. Op zijn aandringen draait dat project uiteindelijk om het medium film zelf, en om de macht

werken zijn Akermans personages al even mysterieus; ze zijn vaak naamloos en geven weinig prijs over hun emoties, verleden of toekomst. In *Hotel Monterey* en *News from Home* blijft het personage zelfs volledig achterwege. Akerman richt haar ('fetisjistische') camera enkel tijdelijk op menselijke figuren en lijkt hen niet te registreren of anders te behandelen dan levenloze objecten.

In 's Morgens' blijft Robberechts' hoofdpersonage even anoniem. Hij geeft de lezer wel toegang tot een paar gedachten die de routine van de vrouw onderbreken en vragen: ze vreest bijvoorbeeld dat haar zoon ros haar zou krijgen en dat ze de geboortepremie zal mislopen. Waar Akerman Jeannes innerlijke wezen uit haar film weert, belicht Robberechts afwisselend een 'buiten' en een 'binnen' van zijn hoofdperson. De gedachten die hij schetst, blijven echter algemene invallen en geen intieme revelaties.

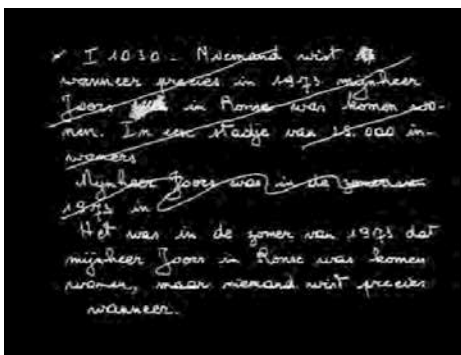
Robberechts en Akerman verzetten zich tegen de gebruikelijke omgang met personages in literatuur en film en bemoeilijken de inleving in de (hoofd)persoon. Robberechts tematiseert zijn verzet reeds in 'Een scène', de eerste tekst uit *Tegen het personage*: een polemiek over de ongelijke relatie tussen schrijvers en hun personages, waarin de almacht van de schrijver en de afhankelijkheid van zijn personages wordt bekritiseerd.

We schrijven: *Hij gaat zitten* – en jij gaat zitten. We schrijven: *Ze stond op* – en je bent een vrouw en je staat op. We schrijven: *minutenlang bleef ze voor de spiegel turen op haar verwelkt gelaat* – en het lijkt dat je gelaat verwelkt is, en voor de spiegel blijf je er minutenlang op staren. We schrijven: *Zij verlangde* – en jij verlangt al, ongeacht wat, daar zullen de door óns gekozen woorden over beslissen.²⁰

De verwrongen relatie tussen auteurs en hun personages is niet nadelig voor de romanfiguren zelf – een verzinzel kan geen nadeel ondervinden. Robberechts neemt het niet op voor het personage, maar voor de lezer, die steeds weer bedrogen wordt wanneer de schrijver lezers doet meelevens met niet-bestaande figuren, en hen op die manier van de werkelijkheid vervreemdt. Ieder geschrift dat een beroep doet op personages behoort volgens Robberechts tot 'vleiende of sussende prikkelliteratuur'. Hij komt tot de conclusie dat hij niets anders kan doen dan het personage als het ware te ontslaan. Hij zal het voortaan verzwijgen, doodzwijgen.

Dat Robberechts en Akerman hun personages enkel summier uitwerken of zelfs helemaal weren, laat hen toe om andere aspecten van hun werk te belichten. Zo accentueren ze wat onderdrukt wordt wanneer hun medium in functie van een verhaal met personages wordt ingezet. Zoals Robberechts het in 'Een fetisjistische camera' beschrijft, laat Akerman de kijker toe om de blik, die normaal exclusief op personages gericht is, lange tijd op objecten te laten rusten, waardoor vormen, kleuren en texturen waarneembaar worden. Daarnaast maakt ze, volgens Robberechts, de eigenschappen van het medium zelf zichtbaar. Films als *Hotel Monterey* en *D'Est* betreffen niet alleen interieurs, landschappen en alledaagse handelingen, maar handelen over film zelf. Akerman benadrukt de macht van de camera om een ruimte of een mens vast te leggen en de beperking die het gefilmde beeld heeft tegenover de werkelijkheid buiten de film. Door het personage en de intrige grotendeels uit zijn werk te bannen, laat ook Robberechts de lezer toe om meer aandacht te schenken aan de taal zelf waarmee hij zijn werken opbouwt.

*



Jef Cornelis, De achterkamer, 1981, Argos, Brussel



Chantal Akerman, *Les Rendez-vous d'Anna*, 1978, Fondation Chantal Akerman, Brussel



Chantal Akerman, *Toute une nuit*, 1982, Fondation Chantal Akerman, Brussel

Wat schrijft een schrijver nadat hij zijn personages, het verhaal en de fictieliteratuur in het geheel de rug heeft toegekeerd? In een dagboekfragment uit 1968 schrijft Robberechts: '[I]k geloof dat een mens geen verhaal kan vertellen dan het zijne.'²¹ Van 1965 tot 1966 schreef hij *De grote schaamlippen*, gepubliceerd in 1969 en later heruitgegeven als *Open boek: een dynamische zelfbeschrijving*, een dagboek dat van bij het begin als 'publiek' is opgevat. Deze tekstvorm laat hem toe om zich exclusief op zijn eigen gedachten en belevenissen te richten waardoor hij, naar eigen zeggen, de werkelijkheid gemakkelijker kan proberen te benaderen.

In *Aankomen in Avignon* en *Praag schrijven*, schrijft Robberechts (weliswaar in de derde persoon) ook over zichzelf, maar plaatst hij een stad op de voorgrond. In 1984 publiceert hij zijn dagboek uit de periode 1964-1965 en drie jaar later, in 1987, zijn dagboek uit 1966-1968. Deze dagboeken waren niet van meet af aan bedoeld voor publicatie. Het zijn de dagboeken van een jonge schrijver die schrijft over culturele ontwikkelingen en de politieke actualiteit, maar ook over zijn gezinsleven. Robberechts' eerste kind wordt in 1964 geboren en hij deelt intieme details over het vaderschap, zijn precare financiële situatie, de familieruzies, het overspel dat hij pleegt, zijn angsten, frustraties en depressies.

Ook Akermans werk is persoonlijk. In een uitzending van het Franse televisieprogramma *Des mots de minuit* uit 2000 vergelijkt presentator Philippe Lefait haar oeuvre met een versnipperd en achronologisch dagboek. Hij belicht de autobiografische thema's, zoals haar familiegeschiedenis, haar Joodse origine, haar geliefden, haar werk. Akerman beschrijft haar oeuvre zelf meermaals als een poging om de stilte van haar moeder over haar Holocaustverleden te doorbreken. Het betekent echter niet dat Akermans films tot een persoonlijke geschiedenis gereduceerd kunnen worden. Zoals Tessel Veneboer recent in *De Witte Raaf* schreef, 'verweeft [Akerman] autobiografie met formalistische experimentele cinema zonder het autobiografische de functie van onthulling te geven'.²²

Vooraf aan het begin van haar carrière verschijnt Akerman meermaals in haar films. Na *Saute ma ville* is ze te zien in *La chambre* en *Je, tu, il, elle*, waarin ze een, ondertussen beroemde, lange seksscène met Claire Wauthion speelt. Akerman lijkt zich nog meer bloot te geven in haar laatste film, *No Home Movie* (2015), een documentaire over haar moeder. Ze schenkt aandacht aan de gezinsspanningen, haar moeders ziekte en depressieve gevoelens. Net als Robberechts' dagboeken bevat de film intieme details die vreemd aandoen op het grote scherm. De scène waarin de huishoudhulp van haar moeder Akerman achter haar rug om verantwoordelijk acht voor haar moeders angsten is bijzonder ongemakkelijk. Akerman lijkt een ongefilterde inkijs

in haar leven te geven, dat niet vanzelfsprekend is en eindigt in een zelfgekozen dood, net als dat van Robberechts.

*

Het verhalende genre is zowel voor Robberechts als Akerman beperkt en beperkend. Hoewel het verhaal een dominante rol speelt in literaire geschriften, laat het, volgens Robberechts, slechts geringe taalvariaties en -manipulaties toe. In een interview in 1982 met Herman de Coninck, bedoeld voor publicatie in *Humo* maar geweigerd door hoofdredacteur Guy Mortier, verklaart hij dat het verhaal een restrictieve invloed heeft op ons denken: 'Het verhaal is geleidelijk aan een raster geworden dat in onze hersens zit. Dat is bewezen door psychologen. [Het gevolg is dat] we alleen nog maar waarnemen wat in het kader van een verhaaltje past.'²³

Ondanks zijn kritiek blijft Robberechts conventionele verhalen met conventionele personages lezen. Uit zijn dagboek blijkt dat hij tijdens het schrijven aan *Tegen het personage* niet enkel het werk leest van Nathalie Sarraute en van andere exponenten van de *nouveau roman*, maar ook plezier beleeft aan de avonturen van commissaris Maigret, held van de detectiveromans van Simonon. Hoewel Robberechts diens schrijven te 'informatief' vindt, bewondert hij de Luikse schrijver: 'De goede detective: een verhaal dat zo boeiend is dat de lezer niet eens de tijd neemt om de ware schuldige op te sporen, om zich te ergeren aan de onwaarschijnlijkheden?'²⁴ Robberechts zegt in *De achterkamer*: 'Het verhaal is een fantastisch genre, niet alleen plezierig, maar het is een enorm nuttig genre. Een van de beste middelen om iets te onthouden is bijvoorbeeld het omzetten in een verhaal.' De auteur heeft geen problemen met het verhalende an sich, eerder met het monopolie ervan. In het interview met De Coninck zegt hij: 'Kijk, ik schreeuw al lang geen moord en brand meer tegen het verhaal als dusdanig, ik ben een dagje wijzer geworden, maar we moeten wél van het alleenzalmakende van het verhaal af.'

Na polemische teksten zoals 'Een scène' neemt Robberechts het verhalende genre wel op in de totaaltekst waar hij vanaf 1977 aan werkt. Hij zorgt er evenwel voor dat de principes van het verhaal zijn werk niet beheersen. De totaaltekst moet geheel het medium schrift omvatten, dus ook alle andere literaire vormen, zoals opsommingen, nieuwsberichten, boek- en filmrecensies, dagboekfragmenten, brieven, vragenlijsten... Robberechts verzekert zichzelf ervan dat de lezer werkelijk kennis kan maken met populaire genres: dat fictie ervaren kan worden terwijl de lezer zich bewust blijft van het feit met fictie te maken te hebben. Het boek omvat bijvoorbeeld zesentwintig personages met komisch alliterende – en duidelijk verzonden – voor- en achternamen die elk met een verschillende letter beginnen, zoals Adolphine Auwaert, Baptist Boonen en Charlotte Cordeman, maar ook Queenie Quagebeur en Zebedeus de Zitter. Robberechts wil verhinderen dat de lezer zich zou verliezen in verzinsels, en hij probeert de lezer bewust te maken van het bedrieglijke van het verhalende genre. Het schrift dient niet om aan de realiteit te ontsnappen, maar om de werkelijkheid – waartoe de taal behoort – beter te begrijpen.

Dat Akerman haar publiek evenmin klassieke verhalen voorschotelt om de werkelijkheid te ontvluchten, verklaart Robberechts' waardering. Aan het begin van haar carrière maakt Akerman voornamelijk formalistische

sche antiverhalen, maar na haar terugkeer uit New York maakt ze opnieuw verhalen. 'Waarom ben ik niet in New York gebleven?' vraagt ze zich in haar monoloog voor *Les Cahiers du cinéma* af. 'Het leven heeft mij teruggebracht naar Europa en naar de vertelling. Soms ontsnap ik eraan. Vertel mij een verhaal. Wat een mooi verhaal. We hebben verhalen nodig.'²⁵

Net als Robberechts geeft Akerman toe dat het verhaal een gemakkelijker genre is, noodzakelijk om af en toe aan de werkelijkheid te ontsnappen. Toch zet ook zij de kenmerken van het verhaal steeds bewust in en lijkt ze het genre zelf vaak te ondermijnen. Dat is ook het geval wanneer ze zich in de jaren tachtig en negentig vervolgens waagt aan het genre van de romantische musical met *The Golden Eighties* (1986) en aan dat van de komedie met *Un divan à New York* (1996). Ook hier ontplooft ze een atypische omgang met genre-eigenschappen, bijvoorbeeld omdat deze 'luchtige' films maatschappelijke kritiek en veroordelingen van de entertainmentindustrie bevatten. Akerman heeft ook andere genres geëxploreerd, zoals de documentaire en het videodagboek, en lijkt de gehele werkelijkheid van haar medium te hebben willen verkennen en begrijpelijk maken. Net zoals Robberechts zijn lezers 'leesmacht' wou verschaffen over de teksten waarmee ze dagelijks geconfronteerd worden, zo kan Akermans werk begrepen worden als een poging om 'kijkmacht' aan te reiken over de beelden die ons omringen en die onze blik op de wereld bepalen.

Noten

- 1 'Chantal Akerman on Jeanne Dielman', interview op de dvd-uitgave van Criterion Collection, 2009.
- 2 Daniël Robberechts, *Dagboek '68-'69*, Aalst, het balanceer, 2010, p. 114.
- 3 Mark Schaevers, 'Inleiding', in: *De Nieuwe Maand*, nrs. 4-5, 1993, p. 3.
- 4 Daniël Robberechts, *Dagboek '66-'68*, Leuven, Kritik, 1987, p. 51.
- 5 Idem, p. 219.
- 6 Daniël Robberechts, 'Een geboortestad', in: *Raster*, nr. 12, 1980, p. 61.
- 7 Tessel Veneboer, 'De moeder als muze. Het oeuvre van Chantal Akerman', in: *De Witte Raaf*, nr. 221, 2023, p. 9.
- 8 Daniël Robberechts, 'Dagboek 1980', in: *De Witte Raaf*, nr. 124, 2006, p. 33.
- 9 Daniël Robberechts, 'Een fetisjistische camera', in: *Heibel*, nr. 3, 1982, p. 2.
- 10 Daniël Robberechts, op. cit. (noot 4), p. 155.
- 11 Robberechts' brief aan Willem M. Roggeman werd in 2020 samen met een foto van Robberechts te koop aangeboden bij het Antwerpse antiquariaat Demian.
- 12 Over de samenwerking tussen Robberechts en Cornelis, zie: Koen Brams en Dirk Pültau, 'Een reflexieve houding op televisie: dat is heel moeilijk', in: *De Witte Raaf*, nr. 124, 2006, pp. 25-27.
- 13 Idem, p. 26.
- 14 Daniël Robberechts, *Dagboek '64-'65*, Antwerpen, Manteau, 1984, p. 152.
- 15 Maurice Blanchot, 'La Parole quotidienne', in: *L'Entretien infini*, Parijs, Gallimard, 1969, pp. 355-366.
- 16 Chantal Akerman, *Autoportrait en cinéaste*, Parijs, Les Cahiers du cinéma, p. 38.
- 17 Daniël Robberechts, 'Eerste woord vooraf bij tijdSCHRIFT', *Raster*, nr. 6, 1978, p. 86.
- 18 Daniël Robberechts, op. cit. (noot 2), p. 28.
- 19 Daniël Robberechts, *Aankomen in Avignon*, Brussel, Manteau, 1970, p. 56.
- 20 Daniël Robberechts, *Tegen het personage*, Brussel, Manteau, 1968, p. 7.
- 21 Daniël Robberechts, op. cit. (noot 4), p. 79.
- 22 Tessel Veneboer, op. cit. (noot 7), p. 9.
- 23 Herman de Coninck, 'Humo sprak met Daniël Robberechts', in: *De Nieuwe Maand*, nrs. 4/5, 1993, p. 14.
- 24 Daniël Robberechts, op. cit. (noot 2), p. 53.
- 25 Chantal Akerman, op. cit. (noot 16), p. 114.

Museum
Leuven



10.06
→ 29.10.23

HUMA BHABHA

LIVIN' THINGS



mleuven.be/programma/huma-bhabha

Huma Bhabha, Untitled, 2021, Private Collection.
Courtesy of the artist and Xavier Hufkens, Brussels. Photo: Adam Reich

Vlaanderen
verbeelding werkt

leuven

MO.CO.MONTPELLIER
CONTEMPORAIN

Een kleine wereld van dingen

GERARD-JAN CLAES &
STÉPHANE SYMONS

1

Drie eenvoudige pancartes volgen elkaar snel op: 'Children's Game #1:', 'CARACOLES', 'Mexico-City 1999'. Dan volgt een eerste beeld, dat niet gekadreerd lijkt, alsof de camera onbedoeld opneemt. We herkennen een straat waarop de zon een scherpe schaduw aftekt. Aan de overkant zien we een man. Een rode pick-uptruck passeert, maar zorgt evenmin voor een aanknopingspunt. Dan rolt er een flesje voorbij en komt het beeld plots in focus. De camera volgt het flesje dat de steile straat afrolt. Een jongen trapt het flesje de straat op, waarna het weer naar beneden rolt en hij weer van voren af aan kan beginnen. Hier volgt een eerste cut. De camera bevindt zich nu achter de jongen, die het flesje opnieuw de weg opschopt, tot het bij een zonnebadende hond belandt. De jongen twijfelt en kijkt naar de cameraman, alsof hij om hulp vraagt. De hond wil van geen wijken weten en snauwt.

Het filmpje is niet toevallig tot stand gekomen. De cameraman heeft de situatie duidelijk georganiseerd en de jongen instructies gegeven. Maar hij houdt ook niet alles in de hand. De straat werd niet afgezet voor de opnames; het tafereel is voluit onderdeel van het leven in Mexico-Stad.

Een volgend beeld toont een man met een bel die de straat oversteekt, met op de achtergrond een glinsterende stad. We keren terug naar het flesje. De camera valt nu samen met het gezichtspunt van de spelende jongen. Francis Alÿs' *Children's Game #1: Caracoles* (1999), een korte video van net geen vijf minuten, is niet slechts een registratie van een toevallig moment. De 'scène' is opgezet en gedecoupeerd, vanuit verschillende hoeken opnieuw gefilmd. Behalve de dynamiek van de montage, die voornamelijk een basale ritmefunctie heeft, verandert er weinig in het opzet van de video. De premisse blijft helder: een jongen amuseert zich door een flesje een steile weg op te trappen. Tot een andere hond het flesje in zijn bek klemt en ermee gaat lopen. Al snel lost hij het flesje, en de jongen kan weer verder. Gedreven trapt hij het naar boven. Als hij ernaast trapt, rolt het de helling af en komt het filmpje tot een einde.

Alÿs maakte *Caracoles* niet met het oog op een reeks. Het sloot aan bij *El ensayo* (*The Rehearsal*, 1999–2001), een project rond de noties van 'herhaling'. *Children's Game #2: Ricochets* werd acht jaar later opgenomen. Het is pas in de jaren nadien dat het project *Children's Games* ontstond, met een reis naar Afghanistan als belangrijkste katalysator. Vandaag telt de collectie meer dan dertig video's, waarin telkens één spel centraal staat. Het opzet is even eenvoudig als de titel doet vermoeden: de verzameling presenteert de grote diversiteit aan kinderspelen. Voor Alÿs zelf vormen de *Children's Games* een cesuur met zijn voorgaande werk. Hij is zelf niet meer in beeld te zien. Het performatieve karakter dat zo centraal stond, maakt plaats voor een doorgedreven aandacht voor de wereld voor de camera. Toch is het 'verdwijnen' van Alÿs geen radicale breuk: het resulteert in een uitzuivering van enkele sturende principes van zijn oeuvre.

2

Een eerste 'doel' van de *Children's Games* lijkt ongecompliceerd: de inventarisering van kinderspelen over de hele wereld. Het project bracht Alÿs en zijn team van Mexico tot Afghanistan, van België tot Marokko, van Congo tot Hongkong. Ook de presentatie van de filmpjes is zo opgevat. Ze worden zorgvuldig genummerd, krijgen de naam van het spel en worden samengebracht in exposities en op de website van de kunstenaar. De verzameling zal met de tentoonstelling in Wiels niet zijn afgesloten. Nog steeds worden er nieuwe video's aan de collectie toegevoegd. Stelselmatig, met de toewijding van een conservator, documenteert Alÿs stukjes mondiaal erfgoed. In Congo wilde hij absoluut het Kisolo-spel vastleggen, een 'tellen-grijp'-spelletje dat minstens drieduizend



Francis Alÿs, Rafael Ortega, Julien Devaux, Children's Game #2, Ricochets, 2007, Tanger, Marokko



Francis Alÿs, Natalia Almada, Children's Game #7, Stick and Wheels, 2010, Bamiyan, Afghanistan

jaar oud is en als immaterieel erfgoed dreigt te verdwijnen (*Children's Game #26: Kisolo*, 2021). Het bleek een moeilijke opdracht om vandaag nog kinderen te vinden die het spel kunnen spelen. De huidige collectie bevat zowel wereldwijd bekende als minder bekende spelen. Meestal zoekt Alÿs spelen die verbonden zijn met een plek. Zo filmt hij touwtjespringen in Hongkong, zandkastelen bouwen op het strand in Knokke-Het-Zoute, knikkeren in Amman, hinkelen in Irak, bikkelen in Nepal, sneeuwspelletjes in Zwitserland enzovoort. Sommige spelen hebben een naam en volgen vaste regels. Bij andere spelen is het eerder een voorwerp dat centraal staat.

Als archivarist blijft de inbreng van Alÿs op het eerste gezicht beperkt. De spelen worden met een zekere nuchterheid ingeblikt, zonder talige interventie, commentaarstem of bijschrift. Over de culturele specificiteit of voorgeschiedenis van de spelen komen we niets te weten. De video's zijn geen handleidingen om de kijker te instrueren hoe het spel gespeeld wordt. Toch beogen ze transparantie en leesbaarheid. In tegenstelling tot in een aantal van zijn befaamde vroege werken, neemt Alÿs niet de rol op van protagonist. Evenmin gaat hij op een expliciet artistieke manier met de kinderspelen aan de haal. De mise-en-scène is nederig, staat ten dienste van wat zich voor de lens voltrekt. De *Children's Games* zijn geen technische hoogstandjes, maar een collectie van 'kleine' video's met een beperkte *production value*. Alÿs en zijn kleine team, met onder anderen Rafael Ortega, Félix Blume en Julien Devaux, beroepen zich op tropen die je met slechte wil als 'amateuristisch' kan omschrijven. De relatief kleine camera wordt in de hand gehouden, wat een wankel, zoekende beeldvoering oplevert

en een zekere inschikkelijkheid voor technische mankementen. Uiteraard is dit niet het resultaat van onkunde, maar van een weloverwogen verhouding tot het gefilmde. Alÿs legt kleine, markante gebeurtenissen en handelingen vast die zich in de kring van een gemeenschap afspelen, en brengt met zijn video's verslag uit van zijn reizen. Voor de amateurfilmer is de camera er voor dagelijks gebruik, minder voor een vooropgesteld artistiek doel. De camerahoeken en het montageritme worden ingegeven door de bekommernis om het spel ten volle te registreren en weer te geven. Dit verlangen tot documenteren schrijft een directe, complexere vorm voor. Zo groeit er, ogenschijnlijk systematisch, een wereldwijd archief aan kinderspelen.

Die archiverende impuls is niet zonder risico, omdat hij kan leiden tot oppervlakkige veralgemeningen en een uitgeholde vorm van humanisme. Zo streek in 1956 de fototentoonstelling *The Family of Man* neer in Parijs, mede gecureerd door Edward Steichen. De foto's, met werk van 273 fotografen uit 68 landen, richtten zich op de overeenkomsten die culturen over de hele wereld met elkaar verbinden, als uiting van een hersteld humanisme na de gruwel van de Tweede Wereldoorlog. Een jaar later verweet Roland Barthes Steichen in zijn *Mythologies* het gedrag van de mens te naturaliseren, en zo culturele en historische verschillen als secundair en accidenteel te bestempelen. De mens wordt haast tot een goddelijke abstractie, ongenaakbaar voor de loop van de geschiedenis. Deze gemakzuchtige poëzie bestendigt voor Barthes een valse, sentimentele indruk van eenheid, die het meteen onmogelijk maakt om uit te leggen hoe de gruwel van de Tweede Wereldoorlog hoege-

naamd mogelijk is geweest. Tegenover dit 'klassieke' humanisme plaatst Barthes een 'progressief' humanisme, dat vertrekt uit het besef dat ook biologische processen als geboren worden, sterven, werken en spelen steeds een historische dimensie in zich dragen en cultureel variabel zijn. Die aspecten zijn voor hem cruciaal. Slechts wie de vinger legt op de verschillen die de mensensoort van binnenuit verdelen, kan ervan uitgaan 'dat men ze kan veranderen, juist de natuurlijkheid ervan ondergeschikt maken aan onze kritische geest'.¹

Alÿs ontsnapt aan deze gemakzuchtige veralgemeningen en het sentimentele humanisme dat eruit kan voortkomen. Dat heeft voor een groot deel te maken met de afstand die hij zelf behoudt en die van de kijker in de eerste plaats een observator maakt. De weg naar lege identificatie wordt afgesloten en de kinderen verschijnen in een *concrete* omgeving die fundamenteel *anders* kan zijn dan die van de toeschouwer. De *Children's Games* tonen geenszins een ideële of geïdealiseerde wereld waarin iedereen fundamenteel 'hetzelfde' is. Veeleer maken ze aanschouwelijk hoezeer culturele, geografische en historische variabelen een impact hebben op menselijk gedrag en die gelijkenissen doorkruisen. Dit resulteert in een verkenning van de uniciteit van sommige spelen en de bepalende rol van, bijvoorbeeld, klimatologische omstandigheden en stedelijke ontwikkeling; geen *Schneespiele* in Afghanistan, geen *Kisolo* op de geasfalteerde stadspaleinen in het Westen. De optelsom van de verzameling dient niet om verschillen uit te wissen, maar net om ze aan te wijzen als, opnieuw in de woorden van Barthes, 'tekens van een historische schriftuur'. Alÿs' progressieve humanisme schuilt niet in de observatie dat elk individu, als mens, een gedeelde, essentiële kern bevat die hem verwant maakt met alle andere individuen, maar in de nuchterheid en dienstbaarheid van het observeren zelf, dat steeds temporeel en ruimtelijk verankerd is. Alÿs toont hoe mensen culturele producten voortbrengen als een reactie op hun levensomstandigheden. Het spel is geen uiting van een louter natuurlijk proces, maar een activiteit met, in veel gevallen, afgebakende regels die mensen met elkaar hebben afgesproken en die, in het beste geval, van generatie tot generatie worden doorgegeven. Door op hun beurt deze regels te volgen, schrijven de kinderen zich in deze geschiedenissen in: ze hebben deze spelen *geleerd* en zich de regels ervan eigen gemaakt. Ze spelen het spel dat ook hun ouders ooit hebben gespeeld.

Alÿs gaat op zoek naar de meest diverse kinderspelen en hertekent op die manier de kaart van de wereld. Maar welke wereld doet hij hier verschijnen? Alÿs is niet de artistieke ontdekkingsreiziger uit het Westen waarvoor hij soms wordt aangezien. Hij is geen globetrotter-artiest die de wereld doorkruist en 'grenzenblind' is geworden. En hij stelt zijn werk niet ten dienste van de globalisering, het 'universaliseren' van cultuurspecifieke karaktertrekken of het uitvegen van geschiedenissen. Wel wijst het werk van Alÿs aan hoe de wereld dreigt te verkleinen. Spelen kinderen in Congo en Hongkong binnenkort allemaal dezelfde spelletjes, al dan niet op hun smartphone? De beelden van kinderspelen die Alÿs heeft gemaakt vragen aandacht voor een wereld die bovenal concreet en zintuiglijk blijft, ondanks de egaliserende dynamiek van de globalisering.

Door dit culturele en historische perspectief ontsnapt Alÿs aan de hardnekkige neiging om kinderen te verheerlijken. Vaak worden kinderen gezien als 'uitzonderlijke' wezens met een natuurlijke onschuld en een spontane onbevangenheid. Het kind wordt dan haast een *noble savage* die zich in de voorkamer van de werkelijkheid bevindt en geen deel uitmaakt van de echte wereld. Het kind zou (nog) niet gecorrumpereerd zijn door beschaving en een pre- of apolitieke toegang hebben tot een meer authentieke, oorspronkelijke werkelijkheid. Volgens een dergelijke opvatting behoeft het kind in de eerste plaats zorg: het moet worden beschermd tegen de harde wereld van de volwassenen. Het gelukzalige isolement waardoor het kind enigszins immuun blijft voor de buitenwereld moet zo lang mogelijk worden gerekt. Niet zelden gaat deze

verheerlijking hand in hand met een verheerlijking van de klassieke, veelal westerse gezinsstructuur en de geijkte rollenpatronen. Niet alleen Steichens *Family of Man*, maar ook expliciet sociaal-artistieke foto-reksen en portretten zoals het befaamde *The Children of the Poor* (1892) van Jacob Riis of Dorothea Langes *Migrant Mother* (1936) herleiden het kind tot een voorwerp van zorg en bescherming en isoleren het de facto van de samenleving.

De *Children's Games* nemen afstand van deze verheerlijking. Daarbij kan er jammer genoeg ook niet altijd sprake zijn van gelukkig isolement. Veel van de kinderen in deze video's worden geconfronteerd met hetzelfde onrecht dat ook de volwassenen uit hun gemeenschap treft, en zijn er nog meer kwetsbaar voor. Onrechtstreeks legt Alÿs zo de vinger op de vele vormen van structureel geweld die hele regio's op aarde onveilig maken. In *Children's Game #19: Haram Football* (2017) zijn Iraakse kinderen genoodzaakt om voetbal te spelen met een imaginaire bal omdat een echte bal verboden wordt door het fundamentalistische regime. In het Mexicaanse Baja California en Ciudad Juárez spelen de kinderen een schietspel met afgebroken takken of glascervenen, en bewust of onbewust bootsen ze het geweld na van drugkartels. Toch zijn deze kinderen, waar ook ter wereld, steeds méér dan zorgbehoevend. De *Children's Games* zijn bovenal een getuigenis van hun weerbaarheid. In een van zijn notitieboekjes schrijft Alÿs: "Through playing transform terror into mastery/control."² De *Children's Games* tonen inderdaad de specifieke vorm van *handelen* die besloten ligt in het kinderspel. Het kind is hier niet slechts het voorwerp van zorg en bescherming, maar een heel eigen subject van reageren en interageren. Bovendien tekent zich in veel van deze spelen een gemeenschap af die zich maar moeilijk laat plooiën naar de traditionele, pedagogische verwachtingspatronen en de beslotenheid van de klassieke gezinssituatie. Deze kinderen hebben in de eerste plaats *elkaar* nodig. Elk spel laat zich slechts *samen*, onder *kinderen*, spelen. Volwassenen zijn hier bovenal een storende in plaats van een 'opvoedende' of beschermende factor. Elias Canetti beschrijft een dergelijke gemeenschap als een 'ritmische massa', gekenmerkt door het verlangen om te groeien: 'Het gevoel van de mens voor zijn eigen vermeerdering is altijd sterk geweest.'³ In tegenstelling tot het traditionele kerngezin is de 'ritmische' gemeenschap van spelende kinderen niet in zichzelf gekeerd, maar wil ze 'talrijker' zijn. Principieel staan deze spelen open voor steeds nieuwe en andere participanten. Zo ontstaat een bijzondere situatie: veeleer dan een groep van geïsoleerde individuen die elkaar vinden op grond van bepaalde *gelijkenissen*, is de gemeenschap van spelende kinderen er een van radicale *gelijkheid*, en dit omdat iedereen participeert in dezelfde handeling. Om die reden creëert het kinderspel een ruimte waar op een vrijere manier kan worden omgesprongen met gedragscodes, sociale hiërarchieën en rollenpatronen.

In deze gemeenschap van 'gelijke' en spelende kinderen valt dan ook op dat het centrum van de actie vaak verschuift van de individuele kinderen naar het samenspel van hun lichamen of, preciezer gezegd, hun lichaamsdelen. De kinderen hebben in veel gevallen genoeg aan elkaars lichaam en de interactie tussen bepaalde ledematen. Voor veel spelen is daarom niet eens een prop vereist. In de woorden van Canetti: in een 'ritmische massa' is het '[b]elangrijk [...] dat elk van [de leden] hetzelfde doet'.

Iedereen stampt met zijn voeten, iedereen doet het op dezelfde manier. Iedereen zwaait met zijn armen, iedereen beweegt zijn hoofd. De gelijkwaardigheid van de deelnemers *vertakt* zich in de gelijkwaardigheid van hun lichaamsdelen. Alles wat aan de mens beweeglijk is, krijgt een eigen leven, elk been, elke arm leeft als voor zichzelf alleen. De afzonderlijke lichaamsdelen worden alle met elkaar in overeenstemming gebracht. Ze zijn heel dicht bij elkaar, vaak rusten ze op elkaar. Bij hun gelijkwaardigheid voegt zich zo hun dichtheid, dichtheid en gelijkheid worden eenzelfde begrip.⁴

Wellicht geeft *Children's Game #28: Nzango* het mooiste voorbeeld. In dit Congolese spel, dat intussen een nationale sport is gewor-



Francis Alÿs, Elena Pardo, Félix Blume, *Children's Game #10, Papalote*, 2011, Balkh, Afghanistan



Francis Alÿs, Julien Devaux, Félix Blume, *Children's Game #19, Haram Football*, 2017, Mosul, Irak

den, imiteren en anticiperen de deelnemers de bewegingen van elkaars benen. Het ritme wordt aangegeven door een unisono zingen en klappen van de omstanders. De video, die Alÿs samen met Ortega, Devaux en Blume maakte, begint met een kind dat heel alleen voor zich uit staart in een zanderige vlakte. Langzaam verzamelt er zich een groep kinderen rondom haar en ontvouwt zich een prachtige choreografie van dansende lichamen. De video eindigt met close-upbeelden van ritmisch bewegend onderbenen en voeten die zo op elkaar zijn afgestemd dat ze haast tot een en hetzelfde lichaam lijken te behoren. De magie van het spel ontvouwt zich in het opgaan in een groter geheel.

Veeleer dan de reeks van Steichen of het sociaal-artistieke werk van Riis of Lange, vormt het oeuvre van de Amerikaanse fotografe en filmmaakster Helen Levitt een van de artistieke voorlopers van de *Children's Games*. In 1948 trekt zij met haar camera door de straten van East Harlem in New York en neemt er de film *In the Street* op. We zien volwassenen met honden en moeders met kinderwagens, maar vooral spelende en dansende kinderen die zich uit de slag trekken met materiaal dat ze op straat vinden: oude sokken worden gevuld met zand en stenen, kranten en dozen worden gebruikt als verkleedkleden en hoeden, een gesprongen watersproeier geeft verkoeling. Van de volwassenen die toekijken trekken deze uitzinnige en elkaar opzoekende lijven zich niet al te veel aan, tot een van hen tussenkomt en het spel stillegt. Levitt laat haar film voorafgaan door een artistiek statement dat net zo goed van toepassing zou kunnen zijn op het project van Alÿs.

De straten van de arme wijken van grote steden zijn boven alles een theater en een slagveld. Daar, onbewust en onopgemerkt, wordt iedere mens een dichter, een meester, een krijger, een danser, en projecteert, met dat onschuldige kunstenaarstalent, een beeld van het menselijk bestaan, tegen de onrust van de straat. Wat deze korte film probeert, is dat beeld te vangen.⁵

3

*As one expects of a lyric poet.
We look at the world once, in childhood.
The rest is memory.*
Louise Glück

In een van zijn boeken over cinema onderscheidt Gilles Deleuze twee noties van kindertijd. Enerzijds is er de voor de hand liggende 'horizontale' notie, waarbij de kindertijd verwijst naar een bepaalde levensfase die onherroepelijk voorbijgaat: 'de horizontale opeenvolging van hedens die voorbijgaan tekent een race naar de dood.' Een herinnering aan die afgeronde fase is als een 'beeld' van ons verleden dat opnieuw tot leven komt. Zo'n herinnering gaat gepaard met de zoete mix van geluk en gemis die we doorgaans 'nostalgie' noemen. Daarnaast is er volgens Deleuze een 'verticale' notie die de kindertijd in verband brengt met een verrassende 'co-existentie' en 'gelijktijdigheid' tussen verleden en heden. In een dergelijke notie is de kindertijd niet slechts een levensfase die we onherroepelijk achter ons moeten laten. Hier staat de kindertijd voor een uitzonderlijke blik op de wereld die intact blijft en ons vergezelt tijdens ons volwassen leven: 'Het kind in ons [...] is tijdgenoot van de volwassene, van de bejaarde en van de adolescent.'⁶ De herinnering aan dit bijzondere perspectief van het kind doet veel meer dan slechts een 'beeld' van het verleden opnieuw tot leven wekken, hoe aangenaam een dergelijke nostalgische ervaring ook mag zijn. Volgens Deleuze draait de tweede, 'verticale' notie van kindertijd om een herinnering die 'zuiver' blijft: voor even komt onze kinderlijke blik op de wereld, die we ten onrechte als verloren hadden beschouwd, daadwerkelijk in alle volheid terug. 'Het is niet in het beeld-souvenir, het is in het zuivere souvenir dat we tijdgenoot blijven van het kind dat we geweest zijn, zoals de gelovige zich een tijdgenoot voelt van Christus.'⁷ De *Children's Games* zijn geworteld in deze tweede, 'verticale' visie op de kindertijd. Ze zijn er in de eerste plaats voor volwassen toeschouwers, maar velen van hen verlaten de tentoonstelling met een onverhoopt gevoel van verjonging, alsof het kind dat ze ooit waren zich opnieuw heeft aangediend. Dat gevoel kan niet helemaal gevat worden

door een term als 'nostalgie' omdat het veel directer en, inderdaad, 'zuiverder' is. De *Children's Games* herinneren ons aan onze kindertijd, maar met het besef van gemis en verlies dat schuilgaat in nostalgie hebben ze niet wezenlijk te maken.

Waaruit bestaat dit kinderlijke perspectief dat voor even terug lijkt te komen? En waarom zou het kijken naar spelende kinderen van belang kunnen zijn voor een 'zuivere' herinnering? Alÿs toont hoezeer de temporele dimensie van onze kindertijd verbonden is met een ruimtelijke dimensie. In veel van de *Children's Games* interageren de kinderen niet enkel met elkaar en elkaars lichamen of lichaamsdelen, maar ook met hun directe leefomgeving en met voorwerpen, kleine diertjes en materialen. Zo maken ze kleine putjes in de grond en spelen ze met lukraak gevonden zaadjes. Stukjes hout doen dienst als revolvers of als de omheining van een speelveldje om te knikkeren. Stenen zijn uitgelezen materiaal om over een wateroppervlak te kaatsen, te hinkelen of te bikkelen. Een fles, een bundel bladeren of sneeuw kunnen als een bal worden gebruikt, en van zand kan een zandkasteel worden gemaakt. Sprinkhanen worden als helikoptertjes in de lucht gelanceerd, muggen verschalkt met een ingenieus nagebootst geluid, en slakken ingezet als racende voertuigjes. Uit een oude band weten kinderen een rollend speeltje of een voertuig te maken. Het is dus haast alsof de kinderen een mysterieus pact hebben gesloten met de plaats waar ze zich bevinden. Voor even, zo lijkt het, dient de wereld zich net zo bij hen aan als gewenst. Deze kinderen vinden precies dat voorwerp of materiaal dat ze nodig hadden. Dingen worden sleutels tot de wereld. En klaarblijkelijk hebben de kinderen zelfs een van de geheimen van de natuur ontsluitend, want ook de dieren voegen zich zonder meer naar de regels van hun spel.

Die verrassende afstemming op de plaats waar ze leven, maakt dat de *Children's Games* verwant blijven met sprookjes en fabels, ondanks de onverbloemde verwijzingen naar reëel onrecht en geweld. Auteurs als Walter Benjamin, Alexander Kluge en Hans Blumenberg hebben erop gewezen dat de kern van sprookjes en fabels te vinden is in een gewiekste verhouding tot elementen uit de natuur. In tegenstelling tot de mythen, die doorgaans de overmoed van helden en het antagonisme tussen mens en natuur als thema hebben, willen de protagonisten van sprookjes en fabels hun omgeving niet langer overheersen of naar de hand zetten. Walter Benjamin beschrijft het als volgt: 'Rede en list hebben kunstgrepen in de mythe gestopt; zijn krachten zijn niet langer onoverwinnelijk. Het sprookje is de overlevering van de overwinning op deze krachten.'⁸ Door listen willen de hoofdpersonages van fabels en sprookjes er zich van vergewissen dat hun omgeving hen zal bijstaan wanneer nodig. Daarom zien ze de natuur als een mogelijke bondgenoot die hun vermogens op kritieke momenten zal weten te versterken, en niet als een te duchten vijand. Alÿs is al langer gefascineerd door de kracht van fabels en sprookjes en door de mogelijkheid dat de dingen ons op cruciale momenten uit de nood kunnen helpen. In de performance *Fairy Tales* (1995) wandelde hij door Mexico-Stad in een trui die zich door één losgekomen draad langzamerhand ontrolde. Met een knipoog naar het verhaal van Hans en Grietje liet hij een spoor achter dat hem zou toelaten zich te oriënteren in de stadschaos, en net als bij Penelope staat het ontrollen van een kledingstuk hier voor een steeds herhaald en hoopvol moment van uitstel. De performance ging gepaard met het statement: 'Whereas the highly rational societies of the Renaissance felt the need to create utopias, we in our times must create fables.' In *Children's Games is La roue* (2021) een van de mooiste voorbeelden van dit sprookjesachtige pact tussen de mensen en de dingen. In deze video duwt een Congolese jongen eerst met veel moeite een band de heuvel op, om er vervolgens in te kruipen en met een duizelingwekkende snelheid naar beneden te rollen. De referenties aan de Griekse, mythische held Sisyphus, die tot twee keer toe de dood wilde overwinnen en als straf een steeds weer naar beneden rollende rots tot aan de top van een berg moest blijven duwen, springen in het oog. Maar *La roue* is niets minder dan een ontwrichting van deze oeroude mythe. Anders dan de Griekse held heeft de Congolese jongen de krachten weten te bundelen met het voor-

bent, wacht je vol verwachting tot het stuk hout stukgeslagen wordt door de golven. Dit werk is Kiarostami's radicaalste poging om narrativiteit te reduceren: er is niets anders dan set-up, anticipatie en uitkomst. Ook op de *Children's Games* heeft de cinema van Kiarostami een bijzondere invloed uitgeoefend. Alÿs ziet zijn kinderspelen zelfs als een voortzetting van diens artistieke project. In zowel de *Children's Games* als de films van Kiarostami ontsnappen objecten gedeeltelijk aan de menselijke wil. Vaak worden ze door het toeval of de natuur voortgeslingerd en wanneer het de mens is die ze in beweging brengt, kan die er nooit eenzijdig een ritme aan opleggen. 'You are my polo ball / running before the stick of my command / I am always running along after you, / though it is I who make you move,' citeert Kiarostami de Perzische dichter Rumi.¹⁴ *Caracoles*, de eerste aflevering van de *Children's Games*, vertoont een evidente visuele gelijkenis met de openingsbeelden van *The Bread and Alley*. Ook in veel andere films van Kiarostami worden rondslingerende dingen achteloos in beweging gebracht: in *Solution* (1978) rolt iemand een band over de snelweg en in het latere *Close-Up* (1990) wordt een spuitbus door een man een steile weg afgetrapt.

De affiniteiten tussen Alÿs en Kiarostami zijn fundamenteel van aard. Ook Alÿs ontdekt narrativiteit van de ballast van psyche en plot, om uit te komen bij de meest basale bouwstenen. Zo is elk spel een traject van een begin tot een einde, aan de hand van duidelijke spelregels en afspraken die fungeren als obstakels. Net als Kiarostami wil Alÿs een onvermoede mogelijkheid van verandering betrappen. *Children's Game #23: Step on a Crack* (2020) is daarvan een prachtige illustratie. Een meisje baant zich een weg door de drukke straten van Hongkong en springt met grote passen over de gele strepen van zebrapaden en de voegen van de straatstenen. Hier is niets meer te zien dan een kind dat van de ene plek in de stad naar de andere gaat en zichzelf een aantal obstakels oplegt. Toch draait ook deze film rond een hernieuwde belofte van verandering. Met elke pas maakt het meisje zich kundig los van de wereld en haar begrenzingen: gedurende een fractie van een seconde, telkens opnieuw, raken haar voeten de grond niet meer. Elke gele lijn of voeg waar ze overheen springt, markeert een horde die haast achteloos kan worden genomen. Zo verkrijgt *Step on a Crack* een uitdrukkingskracht die veel verder reikt dan het minimalistische voorkomen doet vermoeden. Hier gaat het zowel over een spelend meisje als over het gevoel van kansen, uitnodigingen en mogelijkheden dat mee pulseert in het gewoel van een metropool.

Film als medium neemt een bijzondere plek in bij zo'n uitgepuurde narrativiteit. 'Het realistische lot van cinema – met zijn aangeboren fotografische objectiviteit – is fundamenteel dubbelzinnig,' schreef André Bazin.¹⁵ Dankzij fotografische vermogens is film 'uit zichzelf' een metafoer voor de werkelijkheid. De opname schept tegelijkertijd toegang en afstand. Film is een vorm van 'onmiddellijke' beeldspraak, tegelijkertijd letterlijk én figuurlijk. De wereld wordt weergegeven én in een en dezelfde beweging herschapen tot een *beeld*. Wellicht schuilt daarin de poëtische en zelfs maatschappelijke dimensie van film, van het oeuvre van Alÿs, en van de *Children's Games* in het bijzonder. De poëzie van de reeks ontvouwt zich als een definitiepoëzie, een 'nulpoëzie', voortkomend uit het besef dat het louter bestaan van de wereld volstaat om haar radicaal te herdenken. Er hoeft met andere woorden niet zo nodig *betekenissen* in te worden gelegd. Veeleer dan betekenissen of waarheden zoekt Alÿs een perspectief dat onze omgeving, op een en hetzelfde moment, toont zoals ze is én zoals ze kan worden. De blik van het kind is bovenal dát: een combinatie van nabijheid en afstand die, zonder de realiteit te miskennen, steeds ook verder kijkt. Ze doet ons beseffen dat we *een venster nodig hebben om naar buiten te kunnen kijken*. Wellicht is dat de ware – en de enige – plek van een poëzie die geen betekenissen of waarheden openbaart, maar ons nieuwe ogen schenkt om de wereld en haar mogelijkheden te ervaren. Het is door *deze* vorm van poëzie dat de wereld zich kan tonen als veranderbaar. Willem Jan Otten verwoordde het als volgt:

Misschien moest je vertellend zeggen wat poëzie is. Bijvoorbeeld: op een



Francis Alÿs, Rafael Ortega, Julien Devaux, Félix Blume, Children's Game #29, La Roue, 2021, Lubumbashi, Congo



Francis Alÿs, Rafael Ortega, Julien Devaux, Félix Blume, Children's Game #30, Imbu, 2021, Tabacongo, Congo

decemberdag in 2015 verschenen er in de Colombiaanse jungle, langs het pad dat naar het verscholen hoofdkwartier van de terreurbeweging FARC leidde, kerstbomen. Volledig opgetuigde kerstbomen, met engelenhaar, lichtjes en een piek. Bij elke kerstboom stond een bordje: 'Als Kerstmis naar de jungle kan komen, kunnen jullie ook naar huis komen. Leg je wapens neer. Met Kerstmis is alles mogelijk.' [...] Uit dit voorbeeld (waaruit blijkt dat een gedicht niet per se van taal hoeft te zijn) valt af te leiden dat een definitie van poëzie, juist als die vertellend is, het karakter kan hebben van een credo, je *belijdt* dat dit – kerstbomen in de vijandige jungle – 'het' is. Deze gedichten (kerstbomen) geloof ik.¹⁶

Een passage uit de autobiografische essays van Walter Benjamin toont waarom een dergelijke vorm van poëzie inderdaad verbonden is met de bijzondere periode van de kindertijd en de activiteit van het spelen. Benjamin beschrijft hoe hij als kleine jongen gefascineerd raakte door een banaal kledingstuk, een opgerolde kous, en er maar niet genoeg van kreeg om er zijn hand zo diep mogelijk in te steken. Steeds weer raakte hij bevangen door de verwachting dat er een 'geschenkje' verborgen zat in het binnenste van zo'n kous. Uiteraard bleef bij het ontrollen van de kous elke keer weer dat er niets in opgeborgen lag. Maar voor Benjamin was dit moment allerm minst teleurstellend. Want net de onverwachte verandering verschafte hem spelplezier. Die verrassing maakte dat de kous zélf als

worden, is van wezenlijk belang voor zowel de kinderspelen als de *Children's Games*. Het geeft ze een onmiskenbare kwetsbaarheid. Hun bestaan, en hun voortbestaan, is geheel afhankelijk van de kinderen die ze blijven herhalen, en van de mensen die de video's blijven bekijken. Deze spelletjes worden net als de video's permanent met verdwijnen bedreigd, maar hun herhaalbaarheid maakt ook een hardnekkigheid zichtbaar. Ze gedijen goed aan de rafelige randen van een geglobaliseerde wereld, binnen de enorme hoeveelheid aan beeldmateriaal die elke seconde door de ether raast.

Noten

- 1 Roland Barthes, *Mythologieën*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1975 [1957], p. 225, vertaling C. Jongenburger.
- 2 Francis Alÿs, *Francis Alÿs. The Nature of the Game*, Berlijn, DCV Verlag, 2022.
- 3 Elias Canetti, *Massa en macht*, Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennep, 1995 [1960], p. 32, vertaling Jenny Tuin.
- 4 *Ibid.*, pp. 32-33.
- 5 Helen Levitt, *In the Street*, zie <https://www.youtube.com/watch?v=hznvV2bB-kX4&t=1130s>.
- 6 Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Parijs, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 121.
- 7 *Ibid.*
- 8 Walter Benjamin, 'Franz Kafka. Bij de tiende terugkeer van zijn sterfdag', in: *Kritische portretten*, Amsterdam, Octavo, 2020 [1934], p. 134, vertaling Jan Sietsma.
- 9 Idem, 'Alte vergessene Kinderbücher', in: *Gesammelte Schriften. Band III. Kritiken und Rezensionen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972 [1924], pp. 16-17.
- 10 Fernand Deligny, 'Les détours de l'agir ou le moindre geste', in: *Oeuvres*, Parijs, L'Arachnéen, 2017 [1979], p. 1290.
- 11 Idem, 'Camérier', *Ibid.* [1977], p. 1743.
- 12 Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Parijs, Gallimard, 1975, p. 76.
- 13 Abbas Kiarostami, 'Kiarostami on Ten', 2002, <https://zeitgeistfilms.com/media/films/89/presskit.pdf>.
- 14 Geciteerd in: Mehrnaz Saeed-Vafa en Jonathan Rosenbaum, *Abbas Kiarostami. Expanded Second Edition*, Urbana, Chicago/Springfield, University of Illinois Press, 2003, p. 72.
- 15 André Bazin, 'Elke film is een sociale documentaire' [1947], <https://www.sabzian.be/text/elke-film-is-een-sociale-documentaire>, vertaling Sis Matthé. Zie ook: Hervé Joubert-Laurencin (red.), *Écrits complets*, Parijs, Macula, 2018.
- 16 Willem Jan Otten, *Wil je mij poëzie leren?*, Amsterdam, Van Oorschot, 2022, p. 27.
- 17 Walter Benjamin, *Kinderjaren in Berlijn rond 1900*, Nijmegen, Vantilt, 2015, p. 69, vertaling Hans Driessen.
- 18 Walter Benjamin, 'Het beeld van Proust', in: op. cit. (noot 8), p. 61, vertaling Jan Sietsma.

Een Engelse vertaling van deze tekst verschijnt als inleiding op: Gerard-Jan Claes, Stéphane Symons (red.), *Francis Alÿs. The Nature of the Game*, Leuven, Leuven University Press, 2023. De tentoonstelling *Francis Alÿs. De aard van het spel* loopt van 7 september tot 7 januari 2024 in Wiels, Van Volxemaan 354, Brussel.

Walker Evans, *A Graveyard and Steel Mill in Bethlehem, Pennsylvania*, 1935. Metropolitan Museum of Art, New York

beeldstructuur een eigen realiteit te creëren, wars van de directe beleving ter plekke. Eigen aan Evans is zijn afstandelijke methode, zichtbaar in de neiging om elk object frontaal te beschouwen. *A Graveyard and Steel Mill* intensiveert dit door het platte vlak te benadrukken. Dat verdichting en juxtapositie volop spelen in het beeld heeft slechts deels te maken met het relatief lage camerastandpunt tegenover de vallei. De voornaamste reden is het gebruik van een telescopische lens die kortbij en veraf samendrukt en zo een dialoog tussen elementen in de voorgrond en de achtergrond bewerkstelligt. Jerry L. Thompson, assistent en vriend van de fotograaf in diens latere periode, heeft erop gewezen dat Evans in 1935 en 1936 systematisch zijn toevlucht zocht tot de telelens. Hij werkte met een focaal van 69 centimeter, daar waar een standaardlens voor een 8x10 inch-negatief neerkomt op 30 centimeter. 'Hij had een contemplatief, afstandelijk perspectief gevonden dat perfect aansloot bij zijn behoeften in die tijd,' zei Thompson. 'De foto's die hij met een lange lens maakte, tonen de wereld gecompriëerd, op arm-lengte, afgevlakt om gelezen te worden als een bladzijde literatuur, vol ironie en geraffineerde betekenis.' Die bladzijde literatuur omschreef Thompson, in betrekking tot wat Evans zelf een 'documentaire stijl' noemde, raak als 'doelbewust gemaakte visuele poëzie vermomd als gewoon prozaïsch feit'.¹⁰ Door het samendrukken van de ruimtelijkheid lijkt de begraafplaats Saint Michael's zich uit te strekken tot tegen de terrassen van de woningen, terwijl 4th Street langs de huizen loopt. De straat die 4th Street kruist en richting staalfabriek loopt, mondt uit in een figuurlijk zwart gat. De van links invallende, zwakke en relatief laagstaande novemberzon licht enkel wat schoorstenen en bovendelen van gevels op. De transportinfrastructuur in het verlengde van deze straat is evenmin onderscheidbaar. De daken van de loodsen – niet als dusdanig herkenbaar – werken als abstracte vlakken. Markant is de juxtapositie van helderwitte elementen op het voorplan (het ontzaglijke kruis en enkele achterliggende grafstenen) met het obscure achterplan.

Evans' dichtgeslibde industriële landschap maakt de neerslachtige aura van de depressiejaren voelbaar en bemiddelt tussen een wirwar aan details. Het beeld werkt in alle richtingen, en dat uit zich onder meer in het ongeregelde aspect van de grafste-

nen en schoorstenen; in de periferie van Bethlehem-Noord in de verte, geobstrueerd door de schoorstenen van de staalsmelterijen; de elektriciteitspalen (en leidingen) die de foto in alle richtingen doorkruisen. Twee nietige, contemplatieve figuurtjes vallen te onderscheiden: een man die op een dak staat bij een schoorsteen waarachter kabels vertrekken, en een vrouw links onderaan, die op haar terras zit.

Het monumentale kruis op het voorplan pacificeert de spanning en de onrust van die wirwar, convergeert de blik en structureert de fotografische ruimte. Als symbool van het christelijk geloof is het natuurlijk geen vrijblijvend teken. Meer dan de overwinning van Christus op de dood (of hergeboorte) draagt het hier de stempel van lijden, sterven en eindigheid. Het is geen sinecure om in een setting van leven, werk en dood geen verdoemenis of determinisme te ervaren. In een minder interpretatieve hypothese speelt Evans de ironie van het teken uit – schipperend tussen particulier object, grafisch verschijnsel en symbolische conventie. Zoals Wright Morris opmerkte, had hij in zijn carrière weinig affiniteit met de natuur, maar wel met de natuur van tekens: 'Voor Evans spraken tekens een intieme taal [...]. Het teken en het uithangbord spraken tot hem zoals de 'natuur' dat niet deed.'¹¹ Notoire voorbeelden zijn *Truck and Sign* (1930) of *Licence Photo Studio, New York* (1934). In de laatste jaren van zijn leven ging hij zelfs zo ver om verweerde signalisatieborden te verzamelen. Dat belettering en tekens zeer belangrijk voor hem waren, gaf Evans zelf aan. Hij zag 'oneindig veel mogelijkheden', onder meer 'als symboliek en betekenis en verrassing en dubbele betekenis'.¹²

Het kruis van Saint Michael's is verdwenen. Niemand weet wanneer en waarheen, zelfs niet de plaatselijke erfgoedvereniging Friends of Saint Michael's Cemetery. Dat een aantal fotografen die in Evans' spoor traden het kruis vervingen door een naburig exemplaar, benadrukt het belang dat aan het beeldelement is toegekend. Zo maakt een opname van Mark Ruwedel deel uit van diens negendelige reeks *Evans Street* (1982-1983). Ook Linda Cummings, met *Cross Overlooking Bethlehem (After Walker Evans)* uit 1996, en plaatselijke actoren als William Basta of Shaun O'Boyle hebben het kruismotief gerehabiliteerd.

Bernd Becher (1931-2007) en Hilla Becher (1934-2015) realiseerden hun zicht op Bethlehem en The Steel (zoals het indus-

tricomplex plaatselijk genoemd werd) vanaf Saint Michael's in 1986. Dat is opvallend laat: het echtpaar bezocht de staat Pennsylvania sinds 1961 al vijfmaal eerder. Voelden ze schroom voor een iconisch uitvergrote realiteit? Ook Alec Soth bezocht de begraafplaats meermaals alvorens hij in 2019 zijn opname maakte. De Bechers staan bekend om hun systematisch onderzoek naar de architectuur van industriële gebouwen, met een voorkeur voor de traditionele zware industrie. Frontaal, afstandelijk – met een absolute objectiviteit – produceerden ze een veelheid aan opnamen van basisvormen van hoogovens, graansilo's, kalkovens, watertorens, gashouders en mijnschachtbokken, die nadien als vergelijkende representaties in typologisch reeksverband werden bijeengebracht. Het monddie uit in een industrieel-archeologische atlas die niet alleen variaties in deze grondvormen zichtbaar maakt, maar ook getuigt van hoe het uitzicht van industriële installaties met de tijd evolueerde. Hoogovens bijvoorbeeld waren meer dan andere constructies onderhevig aan gedaantewisselingen door het toevoegen van buizensyste-

men en gassluizen, wat maakt dat die bij de Bechers een ander voorkomen hebben dan bij Evans. Hun methode kwam neer op het isoleren van het object van zijn omgeving. Helder en schaduwloos weer was de ideale context om de aandacht niet af te leiden van de vorm. Zwart-wit was essentieel om contrasten en details van de structuur te benadrukken. Kleur kon alleen maar afleiden. Hoewel het een strikt fotografisch project was, raakte hun werk door het seriële, permutatieve karakter verbonden met de beeldende kunsten, waarin ook voorkeuren bestonden voor beeldsequenties en typologieën. Wat eind jaren vijftig begon als een demarche om nog functionerende installaties vast te leggen, resulteerde in een beeld van verlies toen de zware industrie afgebouwd werd en verdween. Net als bij Atgets beelden van het verdwijnende oude Parijs, biedt fotografie hier een naleven van het vergane.

De Bechers fotografeerden ook landschappen waarin bedrijven wel in hun omgeving werden gesitueerd – topografische beelden die de samenhang van de industrie met woonfuncties en transportinfrastructuur tonen, net als de inbedding in het landschap. Met dit lang onderbelichte aspect van hun werk kwamen ze pas in de jaren negentig naar buiten, ook al fotografeerden ze al van bij aanvang dergelijke contexten. Het landschappelijke *Bethlehem, Pennsylvania, USA* uit 1986 kan als een eerbetoon aan Evans beschouwd worden. In interviews wezen ze op de geestelijke verwantschap, alsook op die met August Sander, Eugène Atget of de industriële fotografie van Peter Weller. Met herfotografie heeft de opname niets te maken. Dit is immers geen opname identiek aan de oorspronkelijke foto, met hetzelfde beeldkader, hetzelfde lensgebruik, hetzelfde tijdstip van het jaar en dezelfde lichtomstandigheden. Ook al is het gezichtspunt van Evans en de Bechers identiek, hun opnames verschillen fundamenteel. Niet op zoek naar een vervangkruis dat een spanning over het beeld legt, positioneerden de Bechers zich op Saint Michael's wat hoger op en iets meer naar rechts. Ze gebruikten een standaardlens, met als gevolg een ruimer en niet samengedrukt beeld. In tegenstelling tot bij Evans loopt de begraafplaats niet langer tot tegen de terrassen. In 4th Street, de straat voor de huizen, staan auto's geparkeerd. De ruimte tussen de huizenrijen, voorbij het kruis, manifesteert zich bij Evans als een vrijwel abstract vlak. Bij de Bechers vallen de daken van de loodsen te onderscheiden, net als details van de transportinfrastructuur. Met een kruismotief dat je in het beeld trekt, gaat van Evans' samengedrukte, gesloten wereld een immersief appel uit. De wereld van de Bechers daarentegen is panoramisch en strikt analytisch.

Het analytische oogpunt van hun landschapsbeelden verduidelijkten ze in een gesprek met hun biografe Susanne Lange: 'De vraag wat zich landschappelijk goed laat weergeven was steeds ons uitgangspunt. In dat opzicht waren heuvelachtige gebieden vruchtbaarder dan vlakke. Als je in een heuvelachtig gebied fotografeert, opent het landschap zich daadwerkelijk en wordt het beeld

Bernd & Hilla Becher, *Bethlehem, Pennsylvania, USA*, 1986. Stiftung Kultur, Keulen

erdoor gevuld. Zoals een toneelbeeld krijgt het vorm. En dat onderscheidend karakter maakt dat je de transparantie verkrijgt die nodig is voor een goede opname, waarbij de elementen zo over het beeld verdeeld zijn dat ze niet interfereren.¹³ Het is datgene wat frappeert in hun Bethlehembeeld: egale horizontale lagen die meticulous op elkaar liggen. Het begint onderaan met een geplaveide weg op Saint Michael's, dan volgen de grafstenen, de huizen langs 4th Street, respectievelijk de transportassen en hoogovens van Bethlehem Steel, het hinterland van Bethlehem-Noord (waar de zomerse natuur de gebouwen maskeert) en finaal als horizonlijn de Blue Mountain Ridge, die in de vallei vaak met een opdoemende muur geassocieerd wordt. Elke laag van deze *mille-feuille* kan tot een categorie herleid worden. Het determinisme van Evans is gewis nog aanwezig, maar krijgt de meer bedaarde invulling van een brede levenscyclus. Is Evans een 'archeoloog-dichter' (Henri Van Lier) of een 'archeoloog van de oppervlakte' (J. Bernlef), dan zijn de Bechers met hun vergezicht van Bethlehem geologen zonder meer.¹⁴

Het werk van Alec Soth (1969) valt te situeren in de traditie van de *on the road* documentaire fotografie, met figuren zoals Evans, Stephen Shore of William Eggleston. Hij doorkruiste uitgebreid *the Midwest* en het zuiden van de Verenigde Staten. Het resulteerde in vijf grootschalige projecten, waarvan de eerste twee nog verwezen naar een specifieke geografie. *Sleeping by the Mississippi* toont het vermogen van een rivier als metafoer en *Niagra* documenteert de huwelijksindustrie in het hart van een toeristische trekpleister. Voor de drie andere projecten was dat veel minder het geval. *Broken Manual* toont escapisme uit de samenleving, *Songbook* verzamelt snapshots van individuen binnen lokale gemeenschappen, en *A Pound of Pictures* is een persoonlijk peilen naar het gewicht van de fotografie, en dat van het leven en de tijd. Heeft een van die projecten een thema, dan houdt Soth het bewust breed, of hij verkent al snel afwijkende, parallelle mogelijkheden. Uit de opnames van personen en omstandigheden die hij op zijn rondzwervingen bijeenprokelt, spreken nieuwsgierigheid en empathie. Zachtaardig en nooit intrusief richt hij zijn blik op idiosyncrasieën in het Amerikaanse maatschappelijke weefsel. Zijn psychosociale landschappen kantelen tussen distantie, vervreemding en intimiteit. Geen toeval dat de hotelkamer een herhaald motief is.

Bethlehem, Pennsylvania (2019) maakt deel uit van *A Pound of Pictures*. Wat het technisch gemeen heeft met de beelden van Walker Evans en de Bechers is de 8x10 inch-grootbeeldcamera. De fotograaf ziet het beeld omgekeerd op een glasplaat en bevindt zich op het moment van afstellen en opnemen achter de camera onder een doek. Het is een fundamenteel andere methode dan bij een kleinbeeld- of middenformaatcamera. Soth vergelijkt die ervaring met kijken met een vergrootglas. Portretteer je iemand, dan is er geen oogcontact en voelt de geportretteerde zich derhalve minder bewust bekeken. 'Op een bepaalde manier is het voor mij vaak een beeld van de ruimte tussen [fotograaf en gefotografeerde] [...] die je leert over de ruimte tussen jou en de wereld.'¹⁵ Het langzame proces van werken met een 8x10-camera werkt bedachtzaamheid en conceptualisering van het beeld in de hand. Elk op hun eigen manier getuigen de beelden van Evans, de Bechers en Soth daarvan.

Soths camerastandpunt en uitsnede zijn vrijwel identiek aan die van de Bechers. Alleen is er wat minder bovenruimte. Soth hield zijn camera lichtjes naar beneden om vooraan de auto op de geplaveide weg volledig te kunnen tonen. Zijn eigen wagen, demonstratief in scène gezet, maakt dat er geen sprake is van replicatie of pastiche. De rigide geologie van de Bechers is bij Soth niet langer naspelbaar en de kleur draagt bij tot het breken ervan. De voorstelling van een levenscyclus en een categorisering zoals bij de Bechers, laat staan het determinisme van leven, werken en doodgaan van Evans, is hier niet langer aan de orde: de begraafplaats is zelf al morsdood, net als de industrie. Wat opvalt in vergelijking met de opname van de Bechers is het kleinere aantal grafstenen en de boomgroei langs 4th Street die een aantal voorgevels van woningen bedekt. De witte gebouwen en de schotelantenne (een lokaal station van het landelijke PBS-televisienetwerk) die gedeeltelijk boven



Alec Soth, Bethlehem, Pennsylvania, 2019

de daken van de woningen uitkomen, verdragen Bethlehem's postindustriële bestemming. Bethlehem dient zich aan als een landschap na de feiten, een plek waar de ziel van de industriële revolutie definitief aan onttrokken werd. Het grote casinocomplex, dat zelfs tijdens groepsreizen vanuit New York wordt bezocht, ligt rechts buiten beeld.

De Bechers vergeleken hun industriële landschappen met wandbehang waaruit een stuk gesneden werd. Een zeven kilometer lang terrein zou dan geen uitsnede vertegenwoordigen, maar de hele muur. Voor Soth zijn begraafplaatsen clichés, net als hotelkamers of houten schuren. In een commentaar op *A Pound of Pictures* geeft Soth aan een conflictueuze relatie met clichés te hebben.¹⁶ Als tiener wil je, zo zegt hij, rondhangen op begraafplaatsen en foto's maken. Later ga je die clichés uit de weg. Een iconisch beeld als dat van Evans is niet noodzakelijk een cliché, maar het lijkt ook ongenaakbaar. De auto in beeld schuiven is voor Soth een manier om toch in het voetspoor van Evans te treden: niets dat zo snel gedateerd raakt als automodelen. Soth's *station wagon*, als tijdsindicatie, onthecht hem van het 'tijdloze' Bethlehem van Evans en de Bechers. Het voertuig, met intrigerende openstaande deuren, kan ook als een knipoog naar de roadfotografie begrepen worden.

In de publicatie *Gathered Leaves Annotated* becommentarieert Soth zijn vijf Amerikaanse projecten. In het deel over *A Pound of Pictures* plaatst hij op een dubbelpagina zijn Bethlehembeeld naast dat van Evans. Daaronder staat een aantekening van 15 september 2019, de dag waarop Soth zijn beeld maakte. Een dag later werd hij in Bard College verwacht om op vraag van Stephen Shore te spreken over de relatie van fotografie tot 'het document': 'Waar ik het over ga hebben, is dat het niet mijn doel is om personen, plaatsen of dingen te documenteren – het gaat eerder om het proces van bewegen door de wereld en verbanden tussen die elementen te leggen. Als ik iets documenteer, dan is het beweging. De ironie is natuurlijk dat het meest onderscheidende element van foto's hun verstilling is.'¹⁷

Soth wil met *A Pound of Pictures* de onverzoenlijkheid tussen stilstand en beweging overstijgen door afzonderlijke beelden als onderdeel van een constellatie op te vatten. Beelden staan niet alleen. Betekenisvol is een citaat uit John Bergers *Another Way of Telling*, dat op een pagina tussen de beel-

den staat: 'Men kan op de grond liggen en omhoogkijken naar het bijna oneindige aantal sterren aan de nachtelijke hemel, maar om verhalen te vertellen over die sterren moeten ze worden gezien als constellaties, en van de onzichtbare lijnen die ze kunnen verbinden moet worden uitgegaan.' Soth weet dat virtueel bewegen in te kantelen in een mentale ruimte, die put uit verwijzingen naar fotografie en uit toespeelingen op de dood. Bij hem thuis heeft hij mogelijk zowat de belangrijkste fotobibliotheek van Minnesota staan. Op een eigen YouTube-kanaal vlogt hij af en toe over foto-boeken. Als fotograaf is dat patrimonium inspirerend, als een natuurlijk prisma om de wereld in beschouwing te nemen. *A Pound of Pictures* zit vol referenties aan andere fotografen en beelden, maar ook aan meer perifere aspecten van de fotografie, zoals het Kodakgebouw in Rochester of verkopers op eBay die foto's per pond verhandelen. Soth's beelden werken in onderling verband. Het gaat niet om fotografie over fotografie, maar om fotografie vanuit het bewustzijn van de fotografie. En dat bewustzijn is verbonden met dat van sterfelijkheid. 'Meer dan enig ander creatief medium is fotografie verbonden met de dood,' merkt Soth op in een aantekening bij een portret van een assistent. Begraafplaatsen hebben dan ook een belangrijke plaats in *A Pound of Pictures*, omdat ze ons doen stilstaan bij onze sterfelijkheid. Fotografie schort de tijd op, bevriest momenten van het leven. Elke foto vertegenwoordigt een micro-ervaring van de dood. Evans en de Bechers lieten zich nooit uit over hun Bethlehembeeld, Soth verbindt zijn beeld met beweging en sterfelijkheid. De titel van zijn lezing in Bard College daags na zijn bezoek aan Saint Michael's was 'Waarom nemen we foto's op begraafplaatsen?'. Soth's antwoord: 'Om je levend te voelen. De contradictie is het punt.'¹⁸

Noten

- 1 Paul Cummings, *Oral history interview with Walker Evans for the Smithsonian Archives of American Art*, 13 oktober-23 december 1971, s.p. <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-walker-evans-11721>.
- 2 Walker Evans, 'Outline Memorandum for Mr. Stryker & Handwritten Draft Memorandum re Resettlement Administration Job, Spring 1935, Letter to Roy E. Stryker', geciteerd in: John T. Hill, J. Thompson, *Walker Evans at Work*, New York, Harper & Row, 1982, pp. 112-113.

- 3 Walker Evans, 'Author's Introductory Note (unpublished), dated Nov. 29, 1961, for reissue of *American Photographs*', in: op. cit. (noot 2), p. 151.
- 4 Leslie George Katz, 'Interview with Walker Evans', geciteerd in: Idem, *Walker Evans. Incognito*, New York, Eakins Press Foundation, 1995, p. 11.
- 5 Idem, p. 15.
- 6 Walker Evans, 'The Reappearance of Photography', in: *Hound & Horn*, oktober 1931, p. 125.
- 7 Op. cit. (noot 4), p. 15.
- 8 Stephen Shore, *Modern Instances. The Craft of Photography. A Memoir*, London, MACK, 2022, p. 69.
- 9 Walker Evans, 'Visiting Artist. A Transcript of his Discussion with the Students of the University of Michigan, 1971', in: Beaumont Newhall (red.), *Photography. Essays & Images*, Londen, Secker & Warburg, 1980, p. 317.
- 10 Jerry L. Thompson, 'Walker Evans. Some notes on His Way of Working', in: op. cit. (noot 2), pp. 11-12.
- 11 Wright Morris, *Time Pieces. Photographs, Writing, and Memory*, New York, Aperture, 1989, p. 61.
- 12 Op. cit. (noot 1), s.p.
- 13 Bernd Becher, Hilla Becher, *Industriellandschaften*, München, Schirmer/Mosel, 2002, p. 10.
- 14 Henri Van Lier, *Histoire photographique de la photographie*, Parijs, Les cahiers de la photographie, 1992, p. 103; J. Bernlef, 'Walker Evans. Archeoloog van de oppervlakte', in: *Raster*, nr. 21, 1982, p. 76.
- 15 Geciteerd in: Mike Dust, *The Ground Glass*, 2005. <https://www.youtube.com/watch?v=SWEAxxmBz64>.
- 16 Alec Soth, *A Pound of Pictures (A Shelf of Books)*, 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=fzsq3vxxQdE&t=294s>.
- 17 Alec Soth, *Gathered Leaves Annotated*, Londen, MACK, 2022, p. 598.
- 18 Ibid.

GUY PIETERS GALLERY

is delighted to announce
the representation of the
oeuvre under construction here - and - now

of

master sculptor

JAN FREDERIK DE COCK

and

his new art movement

CLASSICALISM

traditional contemporary art

&

his first upcoming mid-career retrospective exhibition

GESAMTWERKSTATT

the spatial development
of the artist studio over time

5 August – 1 October 2023

Open every day from 10 AM until 6 PM

Closed on Tuesday

THE OFFICE AT GUY PIETERS GALLERY

Zeedijk - Het Zoute 755 - 8300 Knokke-Heist

T. +32 (0)50 80 00 15 - www.guypietersgallery.com



Amsterdam Galleries

SLEWE GALLERY

30/09–28/10

Paul Drissen

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

EENWERK

Until 21/10

EENWERK Greenhouse:

CYCLES OF GROWTH

Claudy Jongstra

17/06–29/07

EENWERK Gallery:

EASY LOOKING

Woody van Amen

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

September

EENWERK GARAGE/CURATED BY

ANDRIESSE EYCK

08/09–21/10

Koen Taselaar

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

28/10–09/12

Sylvie Zijlmans & Hewald Jongenelis

GALERIE VAN GELDER

02/09–05/11

Opening + boek presentatie: 02/09, 17:00–20:00

THE UNIVERSE IS A POEM

Sigurdur Gudmundsson

29/09–01/10

BIG ART, Bajes, Amsterdam

FORMULA 1

Lee McDonald

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

GALERIE RON MANDOS

28/07–10/09

Curated by Radek Vana and

team Galerie Ron Mandos

BEST OF GRADUATES 2023

08/09–10/09

THE ARMORY SHOW, NEW YORK

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

Kobe Matthys (1970-2023)

WIM CUYVERS

Op 18 mei stierf Kobe Matthys in het molenaarshuis van de Heetveldmolen in Tollembeek. Hij was 52 jaar. Wij zouden zeggen dat hij jarenlang verbeterd vocht tegen kanker, Kobe zei dat hij al jarenlang (samen)leefde met kanker. Hij zal de geschiedenis ingaan als activist én als kunstenaar. Dat is allicht juist dan activist-kunstenaar. Kobe Matthys studeerde antropologie aan de Vrije Universiteit Brussel en daarna aan de Staatliche Hochschule für Bildende Künste in Frankfurt.

Hij was een van de initiatiefnemers van Universal Embassy, opgericht op 8 januari 2001. Op 12 december 2001 werd de Declaration of the Universal Embassy opgesteld: 'Een mens zonder papieren is een paria en kan zich nergens thuis voelen. Hij onthult duidelijk de waanzin van onze opvatting van burgerschap, waar de wegen van inclusie die van uitsluiting kruisen. De gebruikers van deze passage creëren een gemeenschappelijke wereld. Universal Embassy is van plan de politieke uitdrukking van deze gemeenschappelijke wereld te traceren.' Universal Embassy vond onderdak (en ongetwijfeld ook inspiratie voor een naam) in de ambassade van Somalië in Brussel. Het ambassadegebouw, met als adres Franklin Rooseveltlaan 66, stond aan het einde van de jaren negentig leeg ten gevolge van de burgeroorlog in Somalië. Het werd een slimme, informele plek die gebruikmaakte van de verwarring rond de vraag of deze statige woning nog wel of niet meer het statuut van ambassade had. Mensen zonder papieren konden elkaar ontmoeten en er werd druk gezocht naar *faillies* in de Belgische asielwetgeving, die mogelijkheden konden bieden voor uitgeprocedeerde asielzoekers. Mohamed Benzaouia was de eerste die een Belgisch paspoort kon verwerven dankzij Universal Embassy, dat ijverde voor fundamentele mensenrechten. Op de tentoonstelling *Het afwezige museum* in 2017 in Wiels werden de archieven van Universal Embassy tentoongesteld, en vervolgens in de catalogus verzameld.

Kobe Matthys heeft altijd, gemotiveerd en aangestuurd door zijn ervaringen als jonge kunstenaar in Amerika, geijverd voor sociale rechten voor kunstenaars, onder andere in samenwerking met Danny Devos en Yasmine Kherbache. Hij was, vanaf het begin in 2013, bij State of the Arts betrokken, een 'open platform dat de structuren van de kunstwereld vandaag opnieuw wil verbeelden'. In de *Fair Arts Almanac*, waarvan een eerste editie verscheen in 2019, zijn veel van zijn ideeën terug te vinden. Al heel vroeg raakte hij geïnteresseerd in permacultuur en had hij er de mogelijkheden en de consequenties van ingezien. Het werk van de Japanse microbioloog Masanobu Fukuoka, de bedenker van de 'natuurlijke landbouw', was belangrijk voor hem, net als dat van Starhawk, een theoreticus van het paganisme en een prominente stem binnen de ecofeministische beweging. Ook de permacultuurtuin van Josine en Gilbert Cardon en van *Les Fraternités Ouvrières* in Moeskroen was een inspiratiebron en hij probeerde, samen met vele anderen, om hun inzichten verder te zetten in een tuin aan de Zenne in Brussel en later in de tuin in Tollembeek. Hij was zich bewust van het belang van voedselproductie in de stad en waarschuwde voor het verdwijnen van boerderijen en landbouwgrond uit verstedelijkte gebieden. Hij maakte deel uit van de Field Liberation Movement, met onder anderen Barbara Van Dyck van de KU Leuven. Zij zetten zich fel tegen de genetische manipulatie van planten, het patenteren van zaden en het gebruik van pesticiden. In 2011 was hij een van de actievoerders – ze noemden zichzelf de *patatisten* – die genetisch gemanipuleerde aardappelen uit de grond trokken op het proefveld van de Universiteit Gent in Wetteren. Toen slechts enkele actievoerders werden gedagvaard, stelden honderd personen, onder wie Kobe, zich vrijwillig ter beschikking om als beklagde voor de rechter te verschijnen. Ze wilden door die actie de willekeur van de rechtspraak ter sprake brengen, het recht op solidariteit opeisen en aantonen dat de aanklacht (vernielingen,



Agency, Assemblée, La Verrière, Brussel, 2014



Agency, Assemblée, KIOSK, Gent, 2018

toebrenge van slagen en verwondingen tot en met bendevoorming) het voeren van actie zo goed als onmogelijk dreigde te maken.

In 1992 richtte Kobe Matthys *Agentschap – Agence – Agency – Agentur – Agencia – Agentzia* op. Al heel vroeg werd zijn werk opgemerkt door onder anderen Barbara Vanderlinden, die hem in 1996 selecteerde voor Roomade. Op de zesentwintigste verdieping van de Manhattantoren in Brussel (het voormalige Sheraton Hotel) installeerde hij toen een uit plaasterplaten samengestelde module met tv, geluidsinstallatie en zitbanken, die gehuurd kon worden. Gedurende dertig jaar heeft hij onder de naam Agentschap juridische betwistingen verzameld die in verband staan met kunst en artistieke praktijken. Steeds heeft hij daarbij de grens tussen natuur en cultuur in de kunst willen opzoeken en in twijfel trekken. Het materiaal van de cases die hij opzocht, borg hij op in (altijd dezelfde) houten kisten, die hij een plaats gaf op (altijd dezelfde) metalen, gegalvaniseerde rekken. Hij noemde het 'dingen' of 'quasi-dingen' of 'grensgevallen', van computergemaakte bingokaarten over genetisch gemanipuleerde bacteriën tot voorwerpen of documenten die met folklore, traditie en stammencultuur te maken hebben. Al deze grensgevallen zijn verzameld op de website *agentive.org*.

De werkwijze van Agentschap was altijd min of meer gelijkaardig. Rond een 'Grensgeval' werd een *Samenkomst – Assembly – Assemblée – Versammlung – Asamblea – Batzar* georganiseerd: een deel van het archief werd dan overgebracht naar een kunstencentrum en Agentschap nodigde bezoekers uit om te komen kijken, luisteren en meediscussiëren met kunstenaars, wetenschappers en juristen om het te hebben over een van de zowat twee-

duizend grensgevallen uit het archief van Agentschap. Kobe was telkens de moderator: hij introduceerde het 'Ding' waar het die dag over zou gaan, hij probeerde de betrokken partijen (menselijk en niet-menselijk) samen te brengen om opnieuw te onderhandelen en hij modereerde de discussie, met eindeloos geduld en altijd met een open glimlach op het gezicht. Deelnemers bleven vaak met vragen en twijfels achter. Vaak moeten zij gedacht hebben dat de vriendelijke moderator, die van het ene op het andere moment van een ouwelijke professor in een jongetje kon veranderen, hen bij de neus genomen had, terwijl Kobe niet meer had gedaan dan de verschillende aspecten van het 'Ding' getoond. Voor wie echt bereid was het gesprek aan te gaan, was het duidelijk dat er geen toneelstukje was opgevoerd, en dat de moderator geen rolletje had gespeeld. In zijn boek *Objections. Forms of Abstraction*, eind vorig jaar bij Sternberg Press verschenen, heeft Sven Lütticken over de activiteiten van Agentschap geschreven.

In de vergaderingen van Agentschap roepen de dingen reacties op en worden ze coproducten van het discours door verklaringen van een verscheidenheid aan deelnemers uit te lokken. [...] Agentschap is niet geïnteresseerd in het opnemen van deze dingen in de kunst als readymades. Het gaat er niet om ze 'in kunstwerken te veranderen', noch om de procedure om te keren en 'het urinoir terug in de badkamer te plaatsen', maar om semiotische artefacten te onderzoeken door ze opnieuw op te voeren en de arbeid van betekenisgeving al doende te problematiseren. In de praktijk van Agentschap is het een kleine stap van een totempaal naar een

auteursrechtelijk beschermd algoritme of genetisch gemanipuleerd organisme.

In alles waar Matthys aan (mee)werkte, als activist of als kunstenaar, waren collectiviteit en mutualiteit doel én middel. Steeds was hij geïnteresseerd in oneigenlijke, onbedoelde gebruiken. De holist die hij was, en die hield van de natuur, was op dat vlak heel erg Brussels, door zijn manier van spreken en zijn manier van denken. Hij was op veel manieren een voorloper van een Brusselse golf in de kunst, die kunstenaars van ver buiten Europa aantrok en die aan de basis lag en ligt van onderzoekende en ecologische kunstpraktijken. Niet onterecht voelde hij zich verwant met het werk van Futurefarmers (in 1995 opgericht door Amy Franceschini), waarin eveneens veronderstelde conflicten tussen natuur en cultuur, of tussen individuen en samenleving, worden gearticuleerd door middel van een visuele aanpak.

Het werk van Agentschap heeft wereldwijd een onderkomen gevonden in tentoonstellingen, performances, biënnales en discussies, en Matthys heeft aan eindeloos veel artistieke, sociale en ecologische projecten (mee)gewerkt. In 2019 werd Agentschap (uiteindelijk) een vzw en in 2021 ontving de organisatie de Ultima voor Beeldende Kunst. Het is zonder enige twijfel slechts een begin van de erkenning: Kobe Matthys was, en Agentschap is, een van de belangrijkste Belgische kunstenaars en kunstenaarsinitiatieven van de afgelopen decennia.

Het is opvallend hoe goed gekozen de titels en de benamingen altijd waren en hoe juist de statuten of de begeleidende teksten. Het woord 'duurzaamheid' is door velen misbruikt en daardoor zo goed als onbruikbaar geworden, maar Kobe Matthys heeft er met grote zorg en verbetering en een uitzonderlijke consequentie voor geijverd. Het archief van Agentschap heeft zijn plaats gevonden in Co Post in de Theodore Verhaegenstraat 18 in Sint-Gillis. Kobe was aanstaander van ook deze coöperatie, waar een aantal kunstenaars een ecologisch zorgvuldig verbouwde plek creëerden om te wonen en te werken in de stad. In de voorbije jaren toonden de overheid en verschillende instellingen belangstelling om sommige 'Assemblées' aan te kopen, die op die manier financieel zouden kunnen bijdragen om het archief van Agentschap te laten leven. Het is niet nieuw dat conceptueel werk aangekocht wordt, maar bij het werk van Agentschap dreigt dan opeens de valkuil van het auteurschap. Kobe was zich daarvan uiteraard bewust en begeleidde, tot op het laatste moment, de onderhandelingen over een mogelijke aankoop. Het zal duidelijk zijn dat het archief van 'Dingen' bewaard moet blijven, om geraadpleegd te worden en een rol te blijven spelen. Tegelijkertijd kan de vraag gesteld worden of er voor kunstinstellingen en overheden geen betere manier is om het werk en het archief te steunen dan door het aan te kopen. Hoe fel Kobe ook bleef zeggen dat het Agentschap de 'Dingen' verzamelde, hij was het die ze vond, interpreteerde, construeerde en presenteerde. De 'Assemblées' waren uitzonderlijke en onvergetelijke momenten die het archief deden leven, maar ze werden gedragen door Kobe, en het is moeilijk voor te stellen dat iemand ooit die rol zal kunnen overnemen. Misschien zijn de schrijfpoddrachten in de trant van de essays die hij zelf schreef op dat vlak veelbelovender. (Hij schreef ook twee bijdragen voor *De Witte Raaf*, in nr. 130 in 2007 en nr. 143 in 2010.)

Er wordt regelmatig gezegd dat zijn werk hermetisch zou zijn. Dat is verwonderlijk, want feitelijk is het werk van een uitzonderlijke eenvoud. In de essays wordt dat heel duidelijk: Kobe schreef de informatie die hij had verzameld over de 'Dingen' uit tot een helder verhaal. Het enige wat je moet doen om te begrijpen waar het over gaat, is de tekst lezen van begin tot eind, en de twijfel die daarna overblijft aanvaarden als eindpunt van de tekst: de vragen die dan opkomen zijn fundamentele vragen aan de kunst en de essentie van zijn werk.

Het is moeilijk, ook nu hij dood is, om 'Kobe Matthys' te zeggen of te schrijven. Werkelijk iedereen noemde hem Kobe. In het rad van de Heetveldmolen is de naam KOBE gegraveerd.

S.M.A.K.

22.Apr.23

10.Sep.23

Haegue Yang: Severed Reenactments

This exhibition is realised in partnership with HAM Helsinki Art Museum, Finland. With the generous support of the Ministry of Culture, Sports and Tourism of Korea, the Korean Cultural Center Brussels, Galerie Barbara Wien, Berlin; Galerie Chantal Crousel, Paris and dépendance, Brussels.

Sonic Female Native - Oratoricals, 2023 (detail)
Courtesy of the artist © Haegue Yang



JOHAN DE WILDE JACOB LAWRENCE MARIO ERZ BILLY APPLE HELMUT MIDDENDORF JOE BURR SA KATHARINA SIEVERDING WESLEY MEURIS CARLOS AMORALES ADRIANA VARELAO ZHANG PELI LUDWIG REDL



25 Beeldende kunst

- Leen Voet**
Koen Sels
- Michel François. Contre nature**
Liska Brams
- Dennis Tyfus. Don't Tell Me Not to Tell You What to Do**
Christophe Van Gerrewey
- Artefact – The Ecstatic Being**
Frederik Thys
- Celbeton Dendermonde 1957-75**
Sébastien Hendrickx
- Man Ray en mode**
Dries Debackere
- De overwinning van de mens op de dingen. Over sport**
Daniël Rovers
- Someone is getting rich**
Bram Ieven

De toekomst van ons geld

- David Hollanders
- Substitutes**
Titus Nouwens
- Spark Birds & the Loneliness of Species**
Lynne Van Rhijn
- General Idea**
Fabienne Rachmadiev
- Julian Rosefeldt. Euphoria**
Paul Willemsen

32 Architectuur & Vormgeving

- Norman Foster
Christophe Van Gerrewey

33 Publicaties

- Mondriaan en fotografie**
Carel Blotkamp
- Jennifer Higgin, The Other Side. A Journey into Women, Art and the Spirit World**
Merel van Tilburg

36 Tentoonstellingsagenda

39 Colofon

224 juli–augustus 2023
jaargang 38

Beeldende kunst

Leen Voet. De overzichtstentoonstelling van Leen Voet (1971) in Museum M overweldigt in eerste instantie door kleuren en vormen. Haar schilderijen zijn herkenbaar en toegankelijk, maar die affectieve onmiddellijkheid is bedrieglijk. Voets reeksen zijn weliswaar vaak persoonlijk en intiem – getuige daarvan de vele voornamen in haar reekstitels – maar het zijn nooit spontane uitvloeijsels van het leven van de kunstenaar. Om te beginnen werkt de kunstenaar in reeksen, die gestuurd worden door objectiverende procedures. In Leuven toont ze, verspreid over vijf zalen, zes schilderijenreeksen en drie reeksen met tekeningen, waarin meestal een maatschappelijk instituut centraal staat: het huishouden (*Alda & Armand*), het huwelijk (*Je fais ce que je veux*), het onderwijs (*Bert Vandael*), de kerk (*Sint-Rita*) en de kunst (*Félix en Bernard, Paul & Constant*). Voor elke reeks vertrok ze van bestaande beelden, die meestal eerst bewerkt werden tot digitale schetsen, zo blijkt uit de bijbehorende publicatie. Haar beheerste, gelaagde manier van schilderen vereist heel wat aflakwerk en andere technieken die de hand van de kunstenaar uitwissen. Het resulteert in composities van kleurvlakken die vaak van elkaar worden gescheiden door flinterdunne haarlijntjes en overschilderd zijn met 'vrije' grafische elementen, zoals rasters, lussen en golven. Menselijke figuren worden steevast gereduceerd tot anonieme, gezichtsloze vlakken of contouren. De tentoonstelling opent met twee reeksen waarin traditionele rollenpatronen centraal staan. *Alda & Armand* (2018-2019) is een reeks composities met bloemen op groot formaat die teruggaan op gezeefdrukte keukenhanddoeken. Voet noemde de reeks naar haar ouders. Haar moeder kreeg de handdoeken ooit op een voedingsbeurs, waar ze voor haar kruidenierszaak op prospectie was. Voets vader schonk ze uiteindelijk aan zijn dochter, op voorwaarde dat ze er schilderijen van zou maken. Huishouden en economie raken elkaar hier aan, en abstractie en anekdotiek zijn in deze reeks duidelijk geen tegenpolen. Dat geldt ook voor de andere reeks in deze zaal, die is gebaseerd op een televisieoptreden (*Rendez-vous avec ...*) in de jaren zestig waarin de Franse acteur, komiek en zanger Bourvil (1917-1970) het lied 'Je fais ce que tu veux' opvoerde. Met een kleine verschuiving luidt de reekstitel bij Voet veelzeggend *Je fais ce que je veux* (2019-2021), waarmee ze haar eigen draai geeft aan Bourvils cynische lied over familiaal geluk. We zien een aantal portretten van een koppel, waarbij de vrouw als een statisch element op een stoel zit en de man om haar heen danst. Beide lichamen zijn gereduceerd tot contouren in een abstracte, gerasterde ruimte. Zowel de figuren als de ruimte lijken op die manier inwisselbaar, alsof de vorm alleen nog moet worden opgevuld met concreet 'koppelmateriaal'. Elk portret tegen de muur gaat vergezeld van een losstaand schilderij op poten. Op de achterkant staan strofen uit het lied van Bourvil. De vierkanten en ruiten op deze werken zijn gebaseerd op de patronen van de zes deuren in de tv-uitzending, al kun je dat alleen maar afleiden uit de tentoonstellingsbrochure. De werken doen denken aan minimalistische schilderkunst, maar de presentatie en het formaat geven de doeken dan weer een antropomorfe indruk, alsof ze vrij door de zaal kunnen bewegen.

Een hoogtepunt is de nog lopende reeks *Bert Vandael* (2016-heden) in de tweede ruimte. De reeks is genoemd naar de leraar die Voet in het kunstsecundair de opdracht gaf om wekelijks een landschap te schilderen. Een aantal van de zestig aquarellen die Voet destijds maakte, bewerkte ze tot bijna onherkenbare patroonschilderijen, opgebouwd uit kleurvlakken en grafische motieven. Rasters suggereren een mathematische indeling van de ruimte en refereren aan kunsthistorische hulpmiddelen om een beeld te kopiëren. De motieven – zigzags, lussen, lijnen, golven – zijn willekeurig, alsof ze er vooral zijn om de vlakken op te vullen of te doorbreken. Tegelijk suggereren ze op een comicachtige manier echter ook beweging. De opstelling is ritmisch: de bewerkingen hangen tussen de landschappen. Analoog aan de nieuwe versies worden de originelen steeds verticaal opgehangen, naast de bewerking: ze worden niet als landschappen maar als portretten gepresenteerd. In de meeste gevallen betekent dit ook dat ze negentig graden werden gekanteld. Onwillekeurig kantelt de toeschouwer zijn hoofd, als om de zeven verschillen te kunnen zoeken, of misschien denkend aan de clichématige goede raad van de tekenleraar dat je een werk het best ondersteboven bekijkt om te zien of de compositie goed is.



Leen Voet, M Leuven, 2023, foto's Kristien Daem

De derde en vierde zaal vormen visuele tegenpolen. In *Sint-Rita* schilderde Voet de betonnen interieurs van een aantal twintigste-eeuwse kerken in een fel kleurenpalet. Ze staan opgesteld op een soort schildersezels, tegen de achtergrond van een kanariegele muur, wat contrasteert met de daaropvolgende – en enige – kleurloze reeks, *Félix* (2009-2010): in de 774 potloodtekeningen onderwierp de kunstenaar zichzelf aan het natekenen van het gehele oeuvre van

de Belgische modernist Felix De Boeck (1898-1995). Diens idiosyncratische vorm van abstractie stond in dienst van spiritualiteit en transcendentie, wat zich uitte in een doorgedreven gebruik van het motief van de cirkel. Voets reproducties zijn tegendraads door haar gebruik van arceringen. De geste is niet eenvoudigweg ironisch. Ze liet haar eigen artistieke productie immers voor een lange tijd volledig bepalen door De Boecks oeuvre: de jaartallen op het titel-



Leen Voet, *Je fais ce que je veux*, Baronian, Brussel, 2022, kunstenaar en Baronian, foto Isabelle Arthuis

plaatje laten zien dat de reeks gemaakt werd over een periode van twee jaar. Gedurende die tijd moet Voet zich bijna elke dag met zijn werk hebben ingelaten. Dat veronderstelt een vorm van overgave en onthechting.

Op de bovenverdieping van het museum bevindt zich het sluitstuk dat speciaal voor deze tentoonstelling geconcipeerd werd, *Bernard, Paul & Constant* (2022-2023). Deze installatie is gebaseerd op drie schilderijen van ateliers van negentiende-eeuwse kunstenaars uit de collectie van Museum M: Constant Dratz, Bernard Jos Van Gobbelschroy en Paul Haesaert. Twee werken portretteren ook de schilder en zijn model. Voet blies het formaat van de originelen op en reduceerde de ruimte, de objecten en de figuren tot vlakken en lijnen in blauw, rood, geel, grijs en zwart. Ze presenteert ook drie monochromen in de primaire kleuren, in het formaat van de oorspronkelijke werken. De opstelling refereert aan een schildersatelier, dat hier wordt neergezet als een in scène gezette compositie: verschillende werken staan tegen de muur, een tweetal werken worden horizontaal op poten gepresenteerd, als een tafel. Het kleurgebruik en de vele rechthoeken verwijzen nadrukkelijk naar De Stijl, maar het effect is allesbehalve ernstig. Wat zou Mondriaan, die brak met Theo van Doesburg omdat die diagonalen gebruikte in zijn werk, niet gevonden hebben van het vierkante kantelraampje dat te zien is op een van de werken?

Tot slot hangt in de zaal met de reeks *Félix* een zelfportret in grijstinten. Als enig werk dat niet in een reeks wordt gepresenteerd, lijkt het een sleutelfunctie te hebben. De figuur, een portret van de kunstenaar als jonge vrouw, kijkt nadrukkelijk naar de vele zelfportretten in het oeuvre van De Boeck. Het schilderij gaat terug op een jeugdwerk uit 1988, waarop de kunstenaar zichzelf afbeeldde met de archetypische getormenteerde blik met beschaduwde ogen. De titel van het werk in M, *Heilig Graf* (2023), is de naam van de school in Turnhout waar de kunstenaar les kreeg van bovengenoemde Bert Vandaal. Een tekenend detail is dat het Heilig Graf, toen Voet er werd opgeleid, nog een uniformschool voor meisjes was. Typerend waren de grijze plooirokken. Stonden zij model voor dit schilderij, en is dit werk misschien een stellingname tegen alles wat uniform is?

Ook hier zoekt de kunstenaar haar picturale vrijheid in dialoog met geïnternaliseerde instituten. Het is met andere woorden geen zoektocht naar *absolute* vrijheid of glorieuze autonomie, maar een soort van schilderkundig *détournement*, een speling binnen en ondanks de gangbare marges van het medium en zijn geschiedenis. Het machismo van dogma's bestrijd je wellicht niet met spierballengerol. Voet zet liever in op de frictie en resonantie van tegenstellingen, zoals universeel versus anekdotisch, persoonlijk en onpersoonlijk, transcendent en banaal, naïef en geschoold. En ook de tegenstelling tussen abstract en figuratief houdt niet stand: niet alleen tekenen zich in het abstracte steeds figuren af, figuratie doet zich bij Voet ook voor als een vorm van abstractie, in de zin van weglating. De beginnening die bijvoorbeeld denkt dat hij alle afzonderlijke bakstenen in een muur moet schilderen om de werkelijkheid te benaderen, komt bedrogen uit. Op een van de *Bert Vandaal*-werken zet Voet die vergissing niet recht, maar herhaalt ze haar liever, weliswaar op een andere manier: als een willekeurig raster in een plat vlak dat evengoed helemaal niets voorstelt. Het is een van de vele momenten waarop Voet nog een andere tegenstelling op losse schroeven zet: die tussen goed en fout. Het levert een tentoonstelling op die afstandelijker en moeilijker te beoordelen is dan ze in eerste instantie lijkt.

Koen Sels

→ Leen Voet, tot 10 september, M Leuven, Vanderkelenstraat 28.

Michel François. *Contre nature*. Voor een retrospectieve bevat Michel François' (1956) eerste solotentoonstelling in het Paleis voor Schone Kunsten sinds *Le Monde et les bras* (1992-1993) veel recente werken. François maakte niet alleen nieuw werk voor de tentoonstelling in Bozar, maar bewerkte ook een deel van zijn bestaande oeuvre. De werken die hij herzag, beschikken over een dubbele datum die de periode aangeeft waarin de kunstenaar ze voor het eerst toonde en voor het laatst bewerkte. 'Hoe valt te vermijden dat een overzichtstentoonstelling een einde aankondigt?' vroeg Christophe Van Gerwey in zijn bespreking van Rosemarie Trockels retrospectieve in het MMK (*De Witte Raaf*, nr. 223). Net als Trockel lijkt François het format van de retrospectieve – dat al langer als beperkend en gedateerd beschouwd wordt – vrijelijk te benaderen. Hij presenteert zijn oeuvre als een flexibel geheel waarvan hij zowel de afzonderlijke delen als de totaliteit steeds aan revisie onderwerpt.

Voor *Blind Spot* en *Mud Volcano*, de twee recente werken waarmee de tentoonstelling opent, bewerkte François bijvoorbeeld *Panopticon*, een tentoonstelling die hij vorig jaar maakte in het kader van zijn residentie in Bakoe, Azerbeidzjan. *Blind Spot* bestaat uit een met spiegels bezette observatietoren waarin het systeem van het panopticum wordt omgedraaid. De toren fungeert niet als uitkijkpost, maar biedt bezoekers juist een alternatief beeld van zichzelf en van de museale architectuur die hen omringt. En ook *Mud Volcano*, drie omvangrijke schermen met beelden van Azerbeidzjaanse moddervulkanen, wordt door *Blind Spot* weerspiegeld.

Met deze twee openingswerken confronteert François het artificiële met het natuurlijke. Zoals de titel *Contre nature* doet vermoeden, staat de oppositie tussen natuur en cultuur centraal in de gehele tentoonstelling in Bozar. In het nieuwe werk *Herbier* bevestigt François grote gedroogde bladeren met magneten op stalen platen. *Pissenlits* – voor het eerst te zien op de Biënnale van Venetië in 1999, toen François samen met Ann Veronica Janssens België vertegenwoordigde – is een slinger van gedroogde paardenbloemen die dwars door de vierde tentoonstellingsruimte is aangebracht. *Untitled (Timelapse Series)*, centraal opgesteld in dezelfde zaal, bestaat uit een platform uit asfalt waarop een zoutblok staat. Vanuit een hangend reservoir druppelt geregeld water op het zout, dat daardoor langzaam oplost.

De beeldtaal die François hier inzet, sluit aan bij de werken van arte-poverakunstenaars zoals Giovanni Anselmo en Giuseppe Penone, die eveneens problemen zoals het vergankelijkheidsbesef en de relatie tussen mens en natuur aan de orde stellen. Hij lijkt deze kwesties zelfs letterlijk te willen verbeelden door synthetische en natuurlijke materialen te combineren, zijn werken aan slijtage te onderwerpen en natuurlijke materialen door middel van kunstmatige processen te bewaren. Deze expliciete benadering van klassieke thema's getuigt echter van weinig visuele inventiviteit en laat nauwelijks ruimte voor interpretatie. Zo lijkt de continue stroom water op het zout in *Untitled (Timelapse Series)* een eenduidige voorstelling van het verstrijken van de tijd en het verval dat daarmee gepaard gaat.

Dit probleem doet zich ook voor wanneer François zich op politieke thema's richt, zoals in *Self-Floating Flag* (2008-2023). De wapperende witte vlag is een overduidelijke vredesoproep. Net zoals bij *Untitled (Timelapse Series)* ligt de nadruk te veel op het dramatische effect van de installatie: een koelmachine perst met regelmatige intervallen en met veel lawaai lucht door een stok, waardoor een vlag in beweging komt. In *Martyr (Syrie)* (2017-2023), net als *Self-Floating Flag* in de tweede tentoonstellingsruimte, reflecteert François eveneens op oorlog en geweld, meer bepaald op de conflicten in Syrië. Hij verbeeldt de politieke spanningen in het Aziatische land opnieuw erg letterlijk door lijnen in de witte tentoonstellingsmuur te kerven.

Overtuigender is het kleinere werk *Bottes élastiques* (1991), een met elastieken omhuld paar gipsen laarzen dat – schijnbaar achteloos – in de hoek van de derde tentoonstellingsruimte is neergezet. Het doet verrassend intiem aan in het drukbezochte Bozar en getuigt, broos en gemaakt uit 'minderwaardige' huishoudelijke voorwerpen, van een speelse benadering van sculptuur. Net als de serie *Enroulement* (zes werken die François tussen 1991 en 2023 maakte) en *Soap (Pole Dance)* (2013), verderop in de tentoonstelling, spreekt er een ongedwongen materiaalgebruik uit. In tegenstelling tot in *Pissenlits* en *Untitled (Timelapse Series)* lijkt François de materialen niet in functie van één bepaalde boodschap in te zetten, maar verkent hij hun eigenschappen – zoals hardheid, vervormbaarheid en elasticiteit – op kritische wijze.

Een reflexieve houding tegenover sculptuur komt het sterkst tot uiting in *Table des matières/pièces à conviction* (1989-2023) en *Salle des autoportraits* (2023), twee omvangrijke installaties aan het eind van de tentoonstelling die uit

kleinere sculpturale werken zijn opgebouwd. *Salle des autoportraits* is een heterocliete verzameling van diverse sculpturen met atypische sokkels op een kleine, met zwarte tape afgebakende oppervlakte. François bespeelt het klassieke genre van het zelfportret en lijkt de spot te drijven met zichzelf en zijn artistieke signatuur. De beelden vertegenwoordigen uiteenlopende benaderingen van sculptuur en lijken op die manier een overzicht te bieden van de mogelijkheden van de beeldhouwkunst. François groepeerde zowel abstracte als figuratieve beelden en etaleert opnieuw diverse materialen zoals metaal, steen, gips en asfalt. Hij gebruikt ook readymades zoals tuinstoelen en experimenteert met verf en kleur. Daarnaast probeert hij verschillende presentatiemogelijkheden en behandelingen van sokkels uit.

Table des matières/pièces à conviction, een herwerkte versie van een installatie uit 1989, biedt een gelijkaardig sculpturaal overzicht. De installatie bestaat uit een twintigtal foto's en kleine sculpturale objecten die François aan twee muren bevestigt en genereert gedachten over de relatie tussen materialen en twee- en driedimensionale beelden. De installatie bevat veel motieven uit *Contre nature* – spiegelen-de oppervlakken, gesteenten, zout, gips, elastieken, cirkels, verwijzingen naar het menselijk lichaam en kledij – en kan gelezen worden als een inhoudstafel die François pas op het einde vrijgeeft. Het werk levert bijgevolg een bewijs voor de continuïteit van zijn oeuvre. Tegelijkertijd reveleert *Table des matières*, in vergelijking met recenter werk in de eerste tentoonstellingszalen, juist ook de tegenstrijdigheden en kwaliteitsverschillen die zijn oeuvre kenmerken.

Liska Brams

→ Michel François. *Contre nature*, tot 21 juli, Bozar, Ravensteinstraat 23, Brussel.



Michel François, *Contre nature*, Bozar, Brussel, 2023, foto Philippe De Gobert



Michel François, *Contre nature*, Bozar, Brussel, 2023, foto Philippe De Gobert

Dennis Tyfus. Don't Tell Me Not to Tell You What to Do. 'De Warande in Turnhout is een grap,' zo verklaarde Luc Tuymans in *De Morgen*, 6 mei jongstleden. 'Daar hebben ze nu een directeur van het Zilvermeer, een provinciaal recreatiedomein, tot gezagvoerder ad interim benoemd!' Het is een sarcastische uitspraak die zo te integreren valt in het oeuvre van Dennis Tyfus, in 1979 geboren als Dennis Faes. Net in De Warande opende eind april een solo van hem, met als curator Glenn Geerinck. Of is ook deze tentoonstelling een grap? In elk geval is het werk van Tyfus humoristisch en satirisch: hij staat ongerijmd lang stil bij wat vanzelfsprekend lijkt en bevraagt de grenzen van wat artistiek verantwoord, interessant, intelligent of smaakvol mag heten. Wat is het waar kunst aandacht aan zou moeten schenken? En waarom?

De helderste weergave van deze zelfreflexieve aanpak is de film *Frutti Di Mare* uit 2023, iets meer dan acht minuten lang. Tyfus speelt Tyfoni Cutugno, de uitbater van een Italiaans restaurant. Een dame op leeftijd, een rol van Frieda Kuterna, bestelt een pasta met zeevruchten. Vervolgens durft ze het aan om, in alle onschuld, een beetje Parmezaanse kaas te vragen – een schandelijke combinatie binnen de Italiaanse eetcultuur, enkel overtroffen door het bestellen van een cappuccino na het middaguur. Onverstoord, traag, maar met ijsig misprizen in de ogen belt Tyfoni de politie. Een agent, gespeeld door kunstenaar Marcel De Cleer, arriveert. De cultuurbarbaar wordt in de boeien geslagen en het restaurant uit geleid, tot grote dankbaarheid van de restaurateur. *Frutti Di Mare* gaat over smaak, macht en autoriteit, enerzijds van een burgerlijke middenklasse die zich met culinaire gebruiken wil onderscheiden, maar anderzijds ook over de permissiviteit – of het totale relativisme – van de kunstwereld. Bestaan er immers nog agenten die Tyfus uit het museum zouden verwijderen omdat hij bepaalde regels niet naleeft? Moet ik in *De Witte Raaf* zijn bezigheden kritisch en streng als



Dennis Tyfus, No choice taxi, foto Charlie De Keersmaecker

cynische quatsch afserveren? En als we lachen met deze film, waarom lachen we dan, en met wie?

Het is bijgevolg niet toevallig dat de politie ook elders opduikt. De tentoonstelling – een parcours dat gewild lullig doodloopt op een blinde wand die een achterdeur blijkt te zijn – opent met *Skins, Brains & Guts (Strafstudie 3)* uit 2020. Twee sculpturen van skinheads – à la Duane Hanson – liggen te soezen tegen een muurtje. Hun baseballknuppels rusten in een vuilnisbak, waarin ze ook hun laarzen hebben gedeponeerd. De film *Oi in Eupen*, eveneens uit 2020, geeft toelichting. Niemand minder dan Luc Tuymans speelt Inspector Norse, als een dodelijk vermoeide Horst Tappert, die destijds Derrick vertolkte. Onderzoek heeft uitgewezen, zo vertelt een agent (opnieuw een rol van De Cleer), dat skinheads aan hun gewelddadige activiteiten verzaken zodra ze

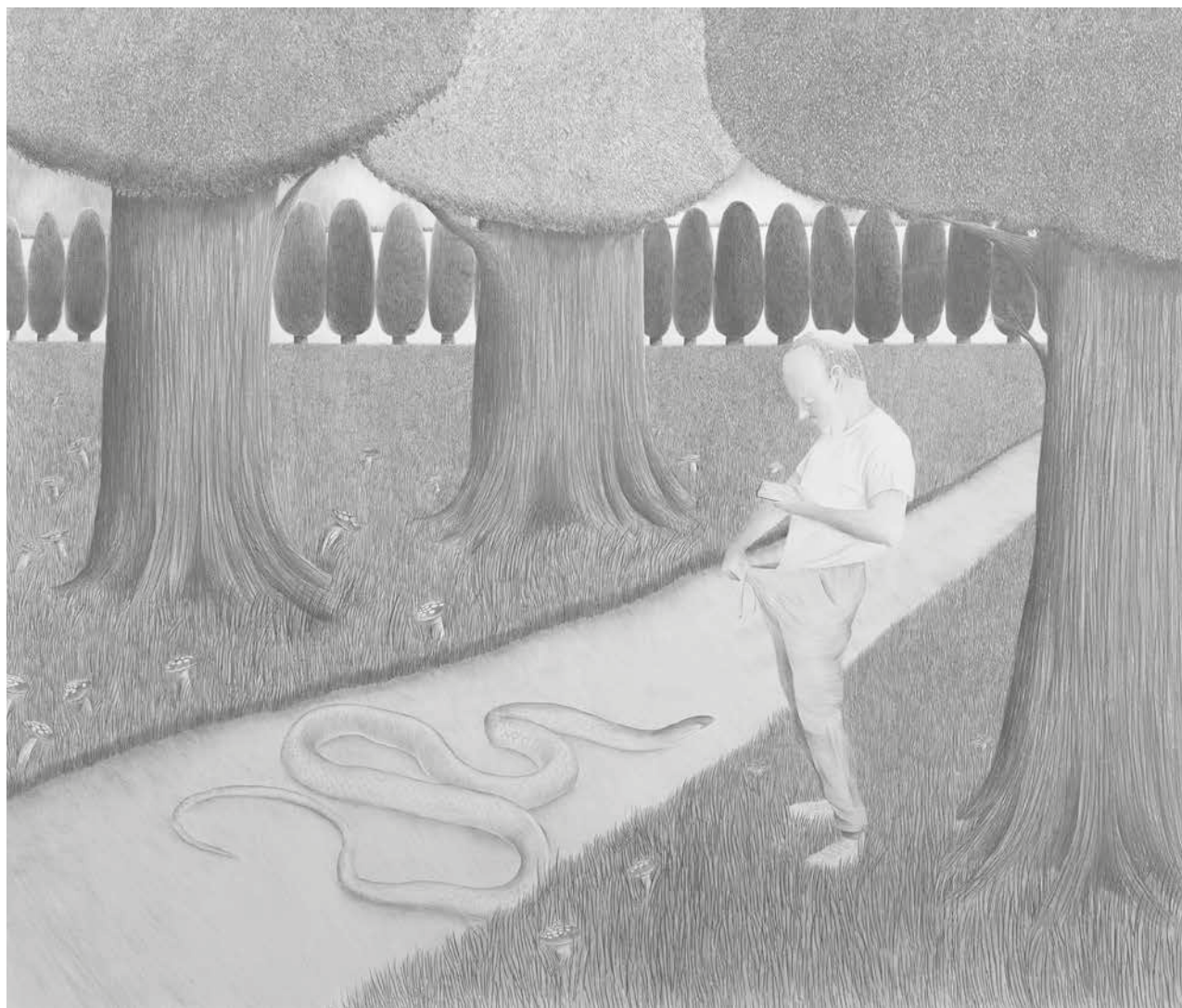
sandalen en witte sokken dragen in plaats van laarzen, iets waar de twee mannen in *Skins, Brains & Guts (Strafstudie 3)* inderdaad toe besloten hebben. Fascisme is blijkbaar een gevolg van een al te strikt nageleefde kledingstijl.

De tentoonstelling in Turnhout heet *Don't Tell Me Not to Tell You What to Do*, een dubbele negatie die neerkomt op de imperatief 'zeg me dat ik je moet vertellen wat je moet doen'. De titel verwijst opnieuw naar regels en autoriteit – naar de onoplosbare of althans moeilijke vraag wie er vandaag nog mag doen wat ie wil. Gaan we gebukt onder totale keuzestress, of zijn onze opties beperkter dan ooit tevoren? Die vraag wordt weerspiegeld in het 'No Choice'-concept, dat in de tentoonstellingsgids als 'multi-inzetbaar' wordt omschreven. Tyfus zet al een tiental jaren *No Choice Tattoos*: je kiest de grootte van de tatoeage en een plek op je lichaam, maar de kunstenaar bepaalt de tekening. Het is een vriendelijke en sociale versie van de tattoo-kunst van Wim Delvoye: waar de laatstgenoemde ongevraagd varkens tatoeëerde, inkt Tyfus verrassende tekeningen op de huid van wie daarom vraagt. Als extra performance bij de expo in De Warande rijdt de *No Choice Taxi* rond: je stapt in en betaalt, maar het is de taxichauffeur die de bestemming bepaalt. *No Choice Real Estate*, een concept ontwikkeld met architect Nik Naudts, is dan weer 'een ernstig alternatief voor het bestaande vastgoedmodel': bouwheren krijgen geen enkele keuze, iets wat in werkelijkheid sowieso het geval is, alleen staat het hier eerlijk voorop.

'No Choice' is Tyfus' niet minder nihilistische versie van 'No Future', de slogan van de punkbeweging. Welke keuze je ook maakt, veel maakt het niet uit, maar net in dat besef ligt een zekere bevrijding, en kans op verrassing en plezier. 'Wat bij Dennis Tyfus [...] interesse opwekt', zo schreef Wim Van Mulders al in 2010 in de kunstenaarspublicatie *Wefex Spway*, 'is een helder, doortrapt en wild realisme dat in de mateloosheid nooit onverschillig laat en vooral gesynthetiseerd kan worden als *the attempt to have fun in the end, after all*.' Veel van die *fun* moet 'beleefd' worden en vereist de aanwezigheid van publiek: Tyfus is een organisator en een performer. Al sinds 2003 brengt hij op zijn label Ultra Eczema platen uit. De Nor is een 'sociale sculptuur' in het Middelheimmuseum in Antwerpen waar hij evenementen en optredens organiseert. Op zijn Instagrampagina plaatst hij filmpjes waarin hij 'typetjes' vertolkt, zoals de plat Antwerps pratende klusjesman Rutger Bemels, die zijn beklag doet over de taken die hij voor Dennis Tyfus moet verrichten, een kunstenaar die het daarenboven nalaat werkvolk uit te nodigen voor zijn vernissage. Het toont enerzijds wat voor een allround levenskunstenaar Tyfus is, maar anderzijds kan daardoor, in De Warande, het vermoeden ontstaan dat de klassieke kunsttentoonstelling niet het beste medium is voor wat hij wil bereiken. *Factor 440 000*, de tweede expozaal, is bijvoorbeeld een kopie van een ruimte in de atelierwoning van Tyfus met 'oneindige mogelijkheden', aldus de toelichting, en hoewel er inderdaad evenementen gepland staan in de loop van de tentoonstelling, blijft een lege feestzaal een lege feestzaal.

Tyfus heeft mensen nodig, en dat countert zijn punky nihilisme met een haast ontwapenend en liefdevol humanisme. Het onderscheidt hem van een andere voorganger, Guillaume Bijl, uit wiens werk het menselijke subject is verdreven uit ruimtes die tonen dat enkel valsheid nog werkelijk en actueel kan zijn. De artistieke objecten die Tyfus maakt, hebben vooral zin als commentaar en parodie. Sinds een paar jaar staat hij in de stal van Tim Van Laere, de Antwerpse galerijhouder die de Vlaamse hedendaagse schilderijenmarkt domineert. In het grafische oeuvre dat hij in deze context maakt, wordt Tyfus een breugeliaanse versie van Rinus Van de Velde: net als zijn generatiegenoot legt hij zijn autobiografische avonturen vast, maar het resultaat zal niet snel in *Sabato* belanden, de weekendbijlage van de zakenkrant *De Tijd*. Zo is *Potentially the Last Text Message* (2022) een grote, kleurige potloodtekening van een sprookjesbos met paddenstoelen. Terwijl een slang over het bospad in zijn richting kronkelt, neemt Dennis met zijn iPhone een dickpic. Benieuwd wanneer die foto in zijn Instagramfeed opduikt. **Christophe Van Gerrewey**

→ Dennis Tyfus. *Don't Tell Me Not to Tell You What to Do*, tot 13 augustus, De Warande, Warandestraat 42, Turnhout.



Dennis Tyfus, Potentially The Last Text Message, 2022, Tim Van Laere Gallery, Antwerpen

Marres

Plantiararchy

4 juli – 3 september 2023

FLO SUN LUG SOUP



ataleofatub

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



TEYLERS

17 FEB > 3 SEP

SURREAL SCIENCE

WONDERKAMER VAN
KUNST EN WETENSCHAP


COLLECTIE LOUDON
SALVATORE GRANCIO

Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap
VRIENDEN LOTERIJ
SINDS 1989

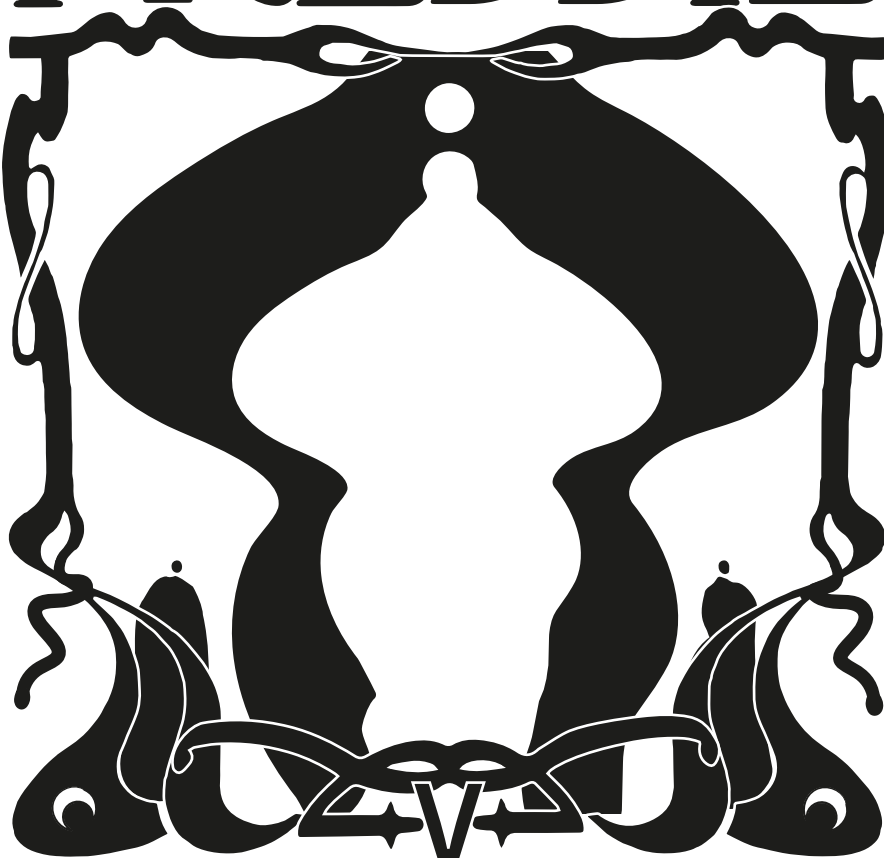
M
mondriaan
fonds

Whitechapel Gallery
HARLEM

OUDESTE · MUSEUM · VAN · NEDERLAND

FREDDIE  MERCADO


FREDDIE



OPENING 15.07.23 17:00–19:00

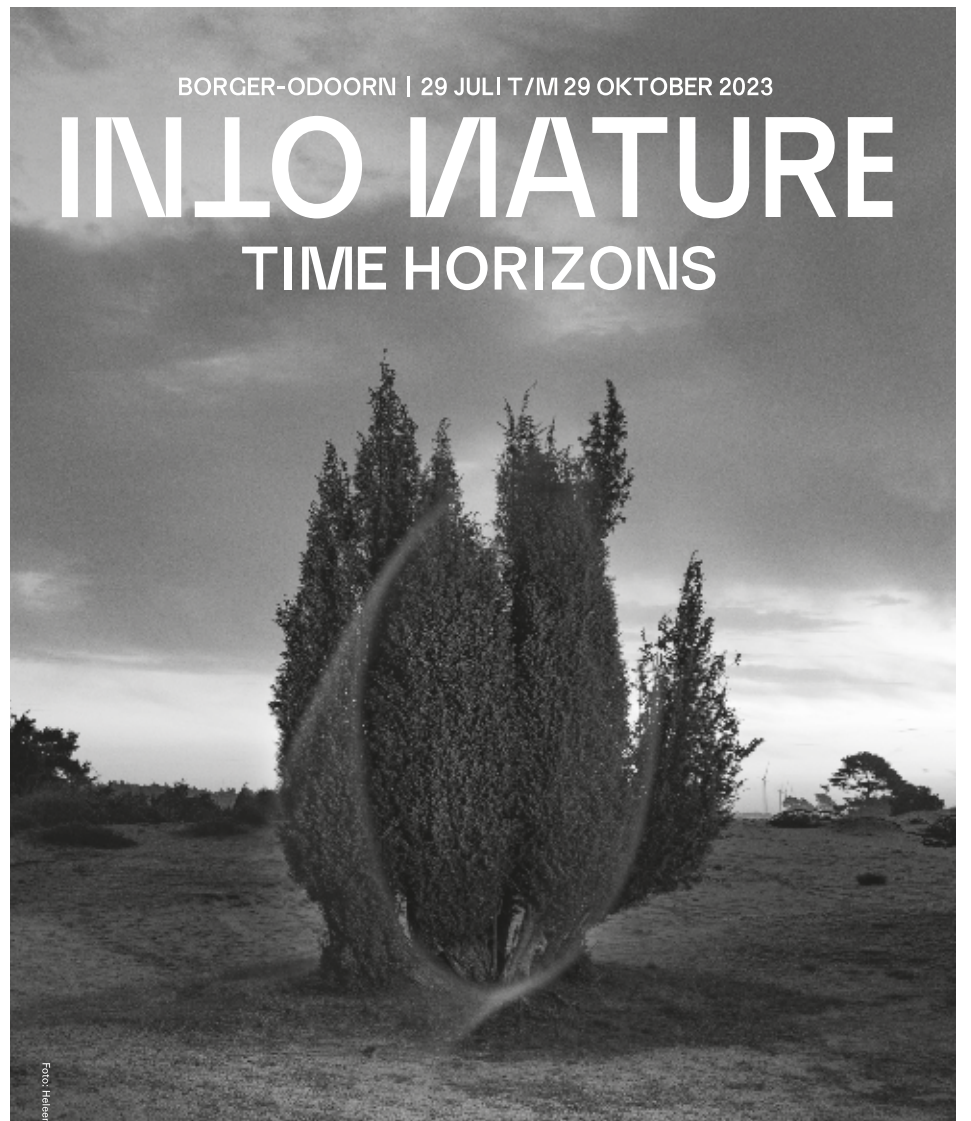
VLEESHAL
MIDDELBURG, NL
CENTRUM VOOR HEDENDAAGSE KUNST

TE ZIEN: 16.07–10.09.2023
OPEN: wo-vr 13:00–17:00 & za-zo 11:00–17:00
VLEESHAL.NL




BORGER-ODOORN | 29 JULI T/M 29 OKTOBER 2023

INTO NATURE
TIME HORIZONS



Ontdek internationale beeldende kunst in het Drentse Landschap
www.intonature.net



Artefact – The Ecstatic Being. Between Knowing and Understanding. Naar goede gewoonte organiseerde het STUK ook dit jaar, na uitstel door verbouwingen, het Artefact-kunstenfestival, een plek waar kunstenaars maatschappelijke uitdagingen aangaan en een poging wagen om te ontleden wat het betekent mens te zijn in de wereld van nu. Met de titel begeleidt curator Karen Verschooren de bezoeker doorheen de marges van het bewustzijn en spoort ze hem aan om samen met de kunstenaars te reflecteren over de extatische bewustzijnstoestand en welke impact deze kan hebben op onze zelfkennis en de wereld rondom ons.

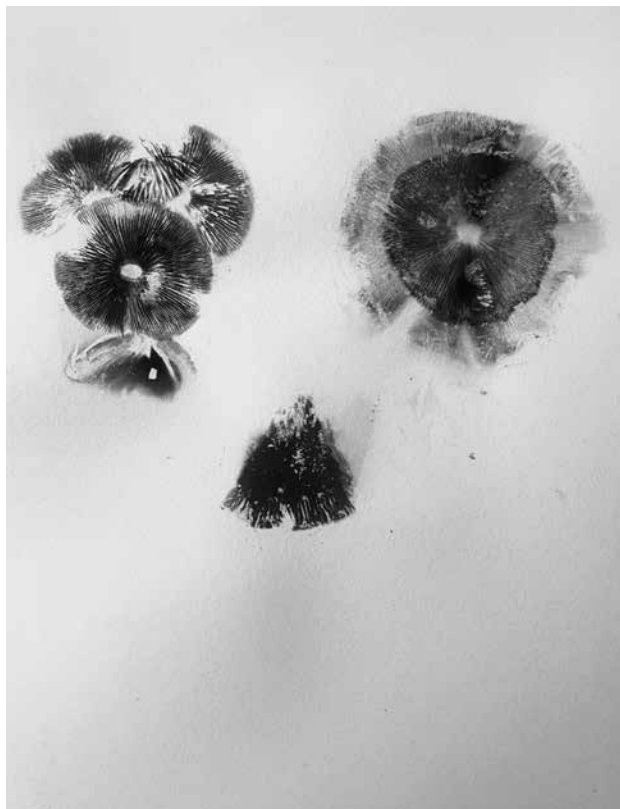
De thematische *Doors of Perception*, naar het gelijknamige werk van Aldous Huxley (1954) – die de term van William Blake overnam – blijken doorheen de tentoonstelling niet alleen divers maar vooral ook transformatief te zijn. De 'ex-tase', het 'buiten zichzelf staan', valt hier immers niet zozeer te begrijpen als het tot het uiterste drijven van jezelf, het hoogtepunt bereiken binnen – of juist buiten – jezelf; het komt hier vooral tot uiting als een verkenningstocht, een balanceren op de grens tussen onze interne, mentale processen en de wereld daarbuiten.

In het begin van de tentoonstelling vinden we al meteen wat deze drempelruimte, die *inbetweenness*, kan betekenen. Met *Soma*, een collectie van al dan niet mensachtige, al dan niet dierachtige portretten – of zijn het toch gewoon abstracte entiteiten? – evoceert Fia Cielen precies dit grensgebied dat ten grondslag ligt aan elke transformatie: een onbepaald 'tussen-zijn', een thema dat ze ook benadrukt in de zaal erboven met het werk *HYPNOPOMP*. In deze constellatie van een gebeeldhouwde kop waarop een dynamisch spel van kleuren wordt geprojecteerd en een video-installatie van een dansende gabber in weilandschappen, verwijst Cielen naar 'hypnopompie', de droomstaat tussen slapen en waken, die de ritmische beweging van het lichaam al sinds mensenheugenis tweegbrengt.

In de bevreemdende, bijna bewegende, schijnbaar talige maar desondanks van alle taal ontbrekende tekeningen – krabbels? – van Henri Michaux (1899-1984) komt nog een ander belangrijk element van de extase naar boven. In zijn poging om met zijn tekeningen, aangezet onder invloed van onder meer het geestesverruimende mescaline, zo dicht mogelijk tot de ervaring van de werkelijkheid te komen, toont hij op een erg prikkelende manier de betekenis van de titel van deze Artefact-tentoonstelling: hoe de extase de grens vormt tussen het 'kennen' van de wereld als representatie, en het 'verstaan' in de zuivere ervaring van die wereld.

Op een volledig andere manier wijst ook Matt Mullican met *The Meaning of Things (Who Feels the Most Pain)* op het fundamentele onderscheid tussen *knowing* en *understanding*. Met zijn uitgestrekte verzameling van honderden kleine foto's die, keurig genummerd, in associatieve relaties met elkaar in verband lijken te staan, poogt Mullican een betekenismodel te creëren waarmee hij de werkelijkheid en onze ervaring ervan wil vatten. Maar, net als de landkaart uit Borges' kortverhaal over de nauwkeurigheid van de wetenschap, wijst de uitvoerigheid van Mullicans bijna-wetenschappelijke onderzoek juist op de onmogelijkheid waarlijk over te brengen wat het representeert; enkel de gesticulerende, hypnotische krullen waarmee elke foto wordt omkaderd lijken nog te getuigen van de beleefde ervaring die ontoegankelijk blijft voor de zuiver cerebrale benadering.

Laure Prouvost gebruikt die spanning tussen kennen en verstaan in haar poging om onze relatie met de natuur beter te begrijpen. Haar indrukwekkende werk *Grand Mas Laboratory*, te bezichtigen in de bovenste zaal, bestaat uit een wandtapijt waarop groen, natuurlijk gewoel staat afgebeeld waarin vage, schijnbaar metaalachtige laboratoriumwerktuigen – of misschien wel heksengerei – lijken te



Fia Cielen, *Soma*, 2023, kunstenaar

zijn verweven, wat ook wordt benadrukt door de gewezen structuur van het tapijt zelf. Het laboratorium lijkt zo deel te hebben aan de verweven, dynamische en transformatieve veelheid van het natuurlijke leven. Zo ook de met de vrije hand getekende lijnen van Julius Bockelt, te zien in de vernieuwde kelders van het STUK, waarmee hij zijn ervaringen van wolken wil omzetten in rechtlijnige concepties die, door het kruisen en overlappen van de lijnen, de illusie geven van pulserende golven of frequenties. Wat uiteindelijk subtiel naar boven komt, zijn de gesticulerende krommingen van elke concrete lijn, die wijzen op de complete eigenheid, en misschien daardoor ook de onvatbaarheid van elk van die ervaringen.

Extase lijkt op die manier allesbehalve gelijk te staan aan een vorm van escapisme. Integendeel, het vormt het noodzakelijke moment van vervreemding van de conventionele manieren waarop men naar de wereld kijkt. De extase wordt zo juist een prelude van de kritische beschouwing. In de extase, zo doet de tentoonstelling inzien, ontstaat de mogelijkheid zich los te wrikken van de dominante cognitieve filters en met een zuiver bewustzijn de wereld op een fundamenteel andere manier te verstaan – een manier die zelf verscheiden en transformatief van aard is, die zelf nooit verder kan reiken dan een 'tussen-zijn', en daardoor nooit kan leiden tot een absoluut en rigide vatten van de werkelijkheid.

In *Artefact – The Ecstatic Being. Between Knowing and Understanding* betreedt je Huxleys poorten der gewaarwording, maar neem je nog geen duik in de chaos van het extatische onbekende. Dit maakt dat je soms wat braafjes in het deurzijn blijft hangen. Tegelijk vormt dit misschien wel de meest waardevolle of inzicht gevende benadering van extase, met de ene voet vastgewoet in de wereld zoals we die kennen, met de andere voet pootjebadend in de geestver-

voerende onbepaaldheid van hoe we die wereld en onszelf daarin kunnen verstaan. Zoals de tentoonstelling belooft, eindigen we dan ook op dat uitermate boeiende plekje tussen *knowing and understanding*.

Frederik Thys

→ *Artefact – The Ecstatic Being. Between Knowing and Understanding*, van 8 tot 25 juni, STUK, Naamsstraat 96, Leuven.

Celbeton Dendermonde 1957-75. Een aantal cultuurspelers uit de Denderstreek, waaronder Cultuurhuis Belgica en Network Aalst, sloegen de handen in elkaar voor het stadsfestival *Omgeving Celbeton*. De wat ongelukkige, houten naam van het programma – met een historische tentoonstelling, een hedendaagse kunstexpo en een kleinschalig festival – verwijst naar de fascinerende Dendermondse kunstkring Celbeton, die nu terecht uit de vergetelheid wordt gelicht.

Na de oprichting in 1957 door de piepjonge dichter Werner Verstraeten (1937-1986) en de onderwijzer en schrijver Adolf Merckx (1927-2009) wordt de 'HUT VOOR AVANTGARDE KUNSTENAARS' – zo staat het in kapitalen in hun manifest – al snel berucht. In volkscafé 't Zaalte vinden aanvankelijk tweewekelijks en daarna elke maand tentoonstellingen, lezingen, concerten, filmvertoningen en debatten plaats. Een behoorlijk aantal doet stof opwaaien binnen het lokale en Vlaamse kunstenveld. Merckx en Verstraeten zetten zich in hun ambitieuze beginselverklaring af tegen het deftige Dendermonde, dat ze uit de 'middeleeuwse [sic] vergeethoek' willen halen. Ze spiegelen zich aan de vele andere 'kelders, zolders, of hutten' voor kunstenaars die 'elke stad' bezit. Naast institutionele kritiek spreekt uit de tekst ook het verlangen naar institutionele consecratie: 'Elk groot kunstenaar moest langs daar beroemd geraken.' Na de vroegtijdige breuk met Verstraeten zetten Merckx en zijn medestanders door. Van 1957 tot 1975 verhuist Celbeton nog naar café Het Sportparadijs en daarna naar de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten. Centraal in de kunsthistorische tentoonstelling van *Omgeving Celbeton* staat in lange, encyclopedische tekstkolommen de indrukwekkende reeks evenementen afgedrukt op een grote muur. Heel wat namen die figureren blijven vandaag bekend: Louis Paul Boon, Hugo Claus, Simon Vinkenoo, Raoul De Keyser, Roger Raveel, Lili Dujourie, Guy Mees...

Celbeton oefent duidelijk een sterke 'bovenlokale' aantrekkingskracht uit, ondanks de op het eerste gezicht weinig aantrekkelijke ligging, op een aanzienlijke afstand van meer kosmopolitische steden als Brussel, Gent of Antwerpen. Naar aanleiding van de opening van zijn tentoonstelling van assemblages in café 't Zaalte, die daags nadien in een krant wordt omschreven als een 'wild *beatnik* feest', verkonigt Hugo Claus in 1962: 'Door het feit dat ik Dendermonde uitverkoren heb om daar te exposeren is Dendermonde niet langer een provinciestad meer!'

Curator Koen Brams gaf het historische luik van het programma de no-nonsense titel *Celbeton Dendermonde 1957-75* en de ondertitel *Vrijplaats voor kunst en kritiek*. De tentoonstelling vindt plaats in de Dendermondse stadsbibliotheek, in een grote, elegant vormgegeven zaal met okerkleurige lambriseringen. Scenograaf Bram Denkens bouwde met bleekhouten wanden één cirkelvormige en een paar vierkante ruimtes. Het is een mooie, sobere ingreep die de inhoudelijke indeling van het materiaal vakkundig ondersteunt.

Koen Brams' aanpak is op een bewust tegendraadse, oneigentijdse manier – zo voelt het toch aan – zakelijk en studieuze. Er valt eindeloos meer te lezen dan te bekijken of te beluisteren. Naast een handvol abstracte schilderijen, een assemblage van Claus, minimalistische sculpturen van Mees en Dujourie, foto's, geluidsopnames van dichters, een paar video's en affiches, krijg je hoofdzakelijk tekst voorgeschoteld in allerlei vormen en maten. De aanblik van de vele zaalteksten, handgeschreven brieven, uitnodigingen en krantenknipsels, gerangschikt in de ene na de andere vitrine, noopt bij het binnenkomen meteen tot een duidelijke keuze: ofwel geef je jezelf over aan wat een tijdrovende en cerebrale ervaring belooft te worden, ofwel maak je rechtsomkeert om een ijsje te gaan eten in de zon. Wie volhoudt wordt beloond met intrigerende verhalen en perspectieven. Brams wiede in de documentaire veelheid door per jaar te focussen op één enkel evenement. Samen bieden al die evenementen een zicht op de historische evolutie van Celbeton en de multimediale diversiteit van het programma van de kunstkring. Een andere poging om de overdaad enigszins in te dammen is dan weer minder geslaagd; de zaalteksten blijken soms onfortuinlijke, verwarrende inkortingen van de langere versies in de kleine gratis catalogus.

Brams blijft steeds dicht bij het documentaire materiaal. Aan bredere maatschappelijke contextualisering doet hij niet, noch in geschiedkundige zin, noch als brug naar de actualiteit. Dat is een verdedigbare pedagogische keuze. Zo krijgt het publiek de vrijheid om zelf verbanden te leggen binnen de behandelde periodes of betekenis te geven aan de tijds kloof tussen toen en nu.

Gaandeweg concentreert mijn zoektocht zich steeds meer op de figuur en denkbeelden van Adolf Merckx. Dat is niet verwonderlijk, aangezien de hoofdmoot van de tentoongestelde teksten van zijn hand is. De energieke man nam zowel de communicatie als veel van de programmatie van Celbeton voor zijn rekening, trad af en toe op als spreker, en recenseerde veel van de evenementen die hij zelf had georganiseerd. Uit brieven en krantenartikelen doemt gelukkig niet het beeld op van Celbeton als één groot egoproject. De allesdoener bleek eerder gedreven door een brandend en oprecht geloof in de progressieve rol van kunst en kritiek.



Artefact – The Ecstatic Being. Between Knowing and Understanding, STUK, Leuven, 2023, Laure Prouvost, *Grand mas Laboratory*; Emma Talbot, *Fluid*; Stepping into the Unknown; Hanne Lippard, *Endolphins*; Laurie Dall'Ava, *Theta Trance Memories*, Artefact, foto Kristof Vrancken

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

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 León, 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.
t/m 23/07

Cycle, Portal, Path

Over de hedendaagse sporen van de kunstenaarspraktijk van Hilma af Klint, in samenspraak met het Kunstmuseum en KM21.

13/10/23–07/01/24
Opening: 13/10

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

SUMMER

Arthur Cordier, Janice McNab, Ronald Versloot. Schilderijen, werk op papier, draadfiguren

15/07–30/07
daarna op afspraak t/m 20/08

The Intuition

Fransje Killaars (Installatie)
Opening door Ine Gevers
03/09–01/10

HOOGTIJ #74

29/09, 19:00–23:00
www.hoogtij.net

STROOM DEN HAAG

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

WEST DEN HAAG

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

Gödel, Escher, Bach

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, Moshe Ninio, Daphne Oram, Royden Rabinowitch, Arthur Reinders Folmer, Tom Richards, Marcus Du Sautoy & Victoria Gould, Eugene Van Veldhoven
t/m 27/08

Floatation Tank

John C. Lilly (Nicolai and Lorenz Beckmann)
Book your session!
FloatationTank.eventbrite.nl
t/m 27/08

ALLES=GOED

Anne-Mie Van Kerckhoven
t/m 18/05/24

Le Livre De Mallarmé

Alphabetum XIII
t/m 30/07

Events:

Marcel Breuer Architectuur

Guided tours in the former American embassy

Every Sunday 12:30 + 14:30 (Nederlands) & 16:30 (English)

Free Thursday Nights

West would like to invite everyone to come to the museum for free.

Every Thursday 18:00–21:00

Taking Art Apart

An experimental podcast series for artists, institutions, curious listeners and passersby alike.

GALERIE RAMAKERS

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

Sculpture Garden

Met Hieke Luik, Guido Geelen, Warffemius, Joncquil, André Kruysen, David Nilson, Michael Johansson, Wido Blokland, Niko de Wit, Maria Roosen, Sjoerd Buisman, Ossip, Cor van Dijk, Reinoud Oudshoorn, Klaus Baumgärtner, Frank Halmans, Jan van Munster, Yumiko Yoneda, Johan de Wit, D.D. Trans
t/m 23/07

Zomervakantie

27/07–27/08

Ton van Kints

Recent werk

Cor van Dijk

Sculpturen
03/09–22/10

Let op van 02/10–22/10 enkel de weekenden geopend!



Frank Philipp, Celbeton Dendermonde, 1963, Collectie Fotomuseum Antwerpen, 9656/03, foto Frank Philipp



Frank Philipp, Celbeton Dendermonde, 1963, Collectie Fotomuseum Antwerpen, 9656/22, foto Frank Philipp

In het korte artikel 'Kunst als sociaal feit' uit 1970 heeft Merckx het over een 'belangrijke paradox': 'Wie het menselijke bestaan ziet als een bestendige revolutie, een voortdurende invraagstelling van verworven posities, kan niet blijven stilstaan bij het kunstwerk als een stukje eeuwigheid.' In deze avant-gardistische visie zijn kunstenaars en kunstwerken de kritische aanjagers van die permanente revolutie van het leven, ook al sneuvelen zij op den duur zelf door de krachten die ze mee ontketenen. Het is de modernistische logica van kritiek als creatieve destructie, die de belofte van vooruitgang in zich draagt, als een vector die niet alleen van het verleden naar de toekomst loopt, maar ook van het lokale naar het globale en van de provincie naar de grote, kosmopolitische stad. 'Het is trouwens waar dat ik mij nooit thuis gevoeld heb in Dendermonde,' schrijft Merckx in zijn roman *De tocht* uit 1966.

Het progressieve geloof dat de werking van avant-gardehutten als Celbeton voortdreef, is in onze tijd uitgedoofd, of het heeft tenminste veel van zijn 'stoomkracht' verloren, om een bekende uitspraak van Bruno Latour te parafaseren. Het maakt de bezoeker extra nieuwsgierig naar het hedendaagse kunstluik van *Omgeving Celbeton*, gecureerd door Simon Delobel. Wat valt vandaag immers nog aan te vangen met de erfenis van een plek als Celbeton? In de perstekst slaat Delobel een ernstige noot aan in een verder ludiek bedoeld gesprek met een AI-interviewer: 'Celbeton is het kind van de *Trente Glorieuses*, een periode van bijzondere economische groei en welvaart. Vandaag leven we in een periode van acute crisissen: zij het politiek, sociaal, economisch of eco-

logisch. De kunstwereld is ook grondig veranderd: ze is uitgegroeid tot een volwassen geglobaliseerde industrie die nog maar in haar kinderschoenen stond in de jaren vijftig.' Van dat historische inzicht is weinig terug te vinden in de werken die tentoongesteld zijn op verschillende locaties in de stad. Op de onevenwichtige, nachtmerrieachtige doeken van Lander Cardon en de muurinstallatie met een twintigtal keramieken borsten van Sienie Van Geerteruy kan om het even wat volgen, en de verzameling werken in de tentoonstelling blijkt inderdaad stuurloos en willekeurig. De vraag naar de erfenis van Celbeton wordt in de straten van Dendermonde niet beantwoord.

Sébastien Hendrickx

→ *Celbeton Dendermonde 1957-75*, tot 30 juli, Zaal 't Sestich, Kerkstraat 111, Dendermonde.

Man Ray en mode. Voor een witte cirkel hangt een mobiele, gemaakt uit 65 houten kledinghangers, zwevend boven een lege reiskoffer. Pas wanneer de bezoeker zich afwendt van Man Rays *Obstruction* uit 1920, valt het oog op een vervormde metalen kledinghanger van Martin Margiela, waarvan de schaduw twee borsten op de muur schetst. Deze dialoog tussen de Amerikaanse kunstenaar en de hedendaagse Belgische modeontwerper zet de toon voor *Man Ray en mode*. In haar versie van deze tentoonstelling, die eerder te zien was in Marseille en Parijs, stelt curator Romy Cockx het oeuvre van Man Ray, geboren als Emmanuel Radnitzky (1890-1976), centraal en confronteert het met historische en hedendaagse – vaak Belgische – mode.

Hoewel de inleidende zaaltekst stelt dat Man Ray geen bijzondere interesse had voor mode of textiel, toont het eerste deel van de expo hoe beide aspecten toch een rol speelden in zijn dagelijkse en artistieke bestaan. Met een naaister als moeder en een kleermaker als vader, groeide de dadaïstische fotograaf op tussen naaibenedigheden. Rond 1920 nam hij zijn intrek in een oud naaiatelier, waar hij aan de slag ging met de achtergebleven materialen. Twee van zijn surrealistische en iconische werken – *Cadeau* en *The Enigma of Isidore Ducasse* – illustreren dit. In het eerste werk voegde de kunstenaar spijkers toe aan de onderzijde van een strijkijzer; in het tweede (ver)hulde hij, geïnspireerd door Lautréamonts *Les Chants de Maldoror*, een naaimachine in een bruine lap textiel. Oorspronkelijk aangewend voor het vervaardigen en onderhouden van kleding, worden beide objecten op die manier onbruikbaar en geëtaleerd als kunstwerk. Aan de overzijde van de tentoonstellingsruimte onderlijnt *Coat Stand* – een foto van een naakte vrouw, half verscholen achter een antropomorfe kapstok – opnieuw deze voorliefde voor naaigerei als kunstenaarsmateriaal. Het trompe-l'oeil-effect creëert bovendien de gelegenheid voor een eerste confrontatie met hedendaagse mode: een jurk bedrukt met een naakt vrouwenlichaam, ontworpen door Jonathan Anderson voor het Spaanse modehuis Loewe.

Vervolgens gaat de tentoonstelling dieper in op Man Rays intrede in de fotografie, eerst als portret- en later als modefotograaf. Om in zijn onderhoud te voorzien fotografeerde hij tijdens de jaren twintig van de vorige eeuw de Parijse beau monde. Aan de wand prijken illustere figuren uit het toenmalige artistieke milieu en de modescene zoals Jean Cocteau, Tristan Tzara, Paul Poiret, Jeanne Lanvin, Lucien Vogel, Jacques Doucet, Jean-Charles Worth... Tegenover foto's van de Amerikaanse kunstverzamelaar Peggy Guggenheim, afgebeeld in een Poiret-japon, staan twee contemporaine modesilhouetten: een theaterkostuum in gebrocheerd turquoise zijdesatijn, van de hand van de Parijse ontwerper Paul Poiret, en een avondjapon in oranje zijdefluweel van het Brusselse modehuis Séverin. Een stijlvolle zwarte bob vervolledigt beide silhouetten.

In diezelfde periode kreeg Man Ray zijn eerste opdrachten voor het modetijdschrift *Vogue*. De tentoonstelling gaat dan ook dieper in op het toenmalige modebeeld. De rokzomen gingen omhoog, de taillelijn omlaag, en het gehele silhouet werd rechtlijner. Twee mannequinpoppen demonstreerden de dagelijkse mode – een zwarte en een witte jurk met bijpassende schoenen en *chapeau cloche* – en lijken rechtstreeks uit een kostuumdrama te zijn gewandeld. Samen met een selectie van Man Rays modefoto's en illustraties uit tijdschriften tonen acht jurken – waarvan slechts één niet afkomstig uit de eigen collectie van MoMu – de met kralen en lovertjes bezaaide avondkleding van de jaren twintig. De mannequins en bustes zijn bevestigd op onregelmatige platformen, ingepakt in zwaar bruin textiel en papier, waarmee scenograaf Ania Martchenko discreet naar de beeldtaal van Man Ray verwijst.

Gedurende de jaren twintig en dertig portretteerde Man Ray enkele iconische vrouwen die tot op de dag van vandaag modeontwerpers beïnvloeden. De tentoonstelling schenkt onder andere aandacht aan de Italiaanse erfgename en mecenas Luisa Casati, wier relatie met dichter Gabriele d'Annunzio in 2016 het thema vormde voor de wintercollectie van Dries Van Noten. Drie silhouetten vol rijkelijke materialen – parels, veren, halfedelstenen, fluweel – illustreren de somptueuze leefwereld van het koppel. De kapsels en donkere make-up van de mannequinpoppen zijn geënt op Van Notens defilé en verwijzen naar het mysterieuze uiterlijk van Casati. Ook de Franse performer en kunstenaar Kiki de Montparnasse stond bekend om haar herkenbare uiterlijk. Haar fijne wenkbrauwen, *tache de beauté*, scherp afgelijnde lippen en bob werden vereeuwigd door Man Ray en inspireerden John Galliano voor zijn wintercollectie van 2007. Twee silhouetten brengen deze collectie en Galliano's inspiratiebron tot leven, mede dankzij de meesterlijk gemaquilleerde en gekapte mannequinpoppen.

Tijdens het interbellum kruiste Man Ray het pad van twee belangrijke modeontwerpers: Gabrielle Chanel en Honorine Deschryver. Beiden omringden zich met avant-gardekunstenaars en verschenen voor de lens van Man Ray. Enkele portretten van Chanel worden vergezeld door twee van haar ontwerpen, waarvan één gedragen door de mondaine en kunstlievende Marie-Laure de Noailles in een portret door Man Ray dat eveneens de muur siert. Vier ontwerpen van Deschryver, hoofd van het Brusselse couturehuis Norine, demonstreren samen met beeldmateriaal uit modetijdschriften hoe haar creaties waren verweven met het werk van kunstenaars zoals Max Ernst, René Magritte en Man Ray.

Via deze ontwerpers vloeit de tentoonstelling naadloos over in de jaren dertig. Deze periode werd gekenmerkt door aansluitende, sculpturale jurken die – veelal schuin op draad gesneden – het lichaam nauw omhelsden. Man Rays foto van een dergelijke avondjapon van Schiaparelli vormt de achtergrond waarop de bezoeker kijkt naar een jurk van Margiela, bestaand uit een oversized onderhemd waarvan de sculpturale vouwen zijn gefixeerd onder een aansluitende, transparante blouse. Een indrukwekkende selectie avondjaponnen – opnieuw grotendeels uit eigen collectie – verbeeldt samen met Man Rays fotografie de mode van de jaren dertig.

De kunstenaar werkte ondertussen voor het Amerikaanse modetijdschrift *Harper's Bazaar*, waar hij een enorme vrijheid genoot. Creativiteit primeerde en mode werd haast een voorwendsel voor fotografisch experiment. Dit thema komt aan bod in de rotonde, het scharnierpunt van MoMu's tentoonstellingsruimte en geconcipeerd als kunstenaarsatelier. Naast een foto van de artiest aan het werk en enkele van zijn meubelontwerpen, ligt de nadruk op nieuwe fotografische technieken zoals solarisatie en meervoudige belichting. Man Ray komt zelf ook aan het woord in een video

Framer Framed in samenwerking met Casa do Povo presenteert

TANAH MERDEKA

EEN EXPOSITIE MET COLLECTIEF

MET CONTRIBUTIE VAN
Non Native Native

Taring Padi

TENTOONSTELLING ONTWERP
Kevin van Braak

FRAMER FRAMED

25 JUNI –
10 SEP '23

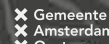
OPENING | 18.00 – 20.00

24 JUNI '23

ADRES
Oranje-Vrijstaatkade 71
1093 KS Amsterdam
di - zo, 12.00 - 18.00

www.framerframed.nl
info@framerframed.nl

Open en vrij toegankelijk





Links: Maison Martin Margiela, lente-zomer 1990, MoMu, foto Stany Dederen
Rechts: Man Ray, Madame Toulgouat, c. 1930 Librairie Diktats, Man Ray 2015 Trust, Sabam België 2023



Links: Man Ray, Rayographie Kiki, 1922, Man Ray 2015 Trust, Adagp, Parijs, 2023, foto Telligence, Adagp Images
Rechts: Dirk Van Saene, herfst-winter 2008-09, MoMu, foto Hugo Maertens

geprojecteerd op een los gedrapeerd doek – opnieuw een verwijzing naar zijn oeuvre.

Na een confrontatie tussen Man Rays gebruik van optische illusies en vergelijkbare effecten bij ontwerpers als Margiela en Dirk Van Saene, vestigt *Man Ray en mode* de aandacht op de mannequinpop als *ersatzlichaam* – als het ware een echo van MoMu's vorige tentoonstelling, *Mirror Mirror*, die in het voorjaar afliep en waarin dit thema uitgebreid aan bod kwam. Surrealistische kunstenaars zoals Man Ray beschouwden de mannequin als uitdrukking van moderniteit, dualiteit en erotiek. Zijn foto's van modellen, mannequins en andere artificiële lichamen verschijnen naast kappersbustes uit het interbellum, Margiela's beroemde linnen Stockman-gilet, en diens minder bekende metalen gilet gebaseerd op *Le mannequin idéal*. Ook geïsoleerde lichaamsdelen zoals ogen, lippen, haren, nagels en handen waren een belangrijk deel van de surrealistische beeldtaal. Het laatste deel van de expo focust uitgebreid op deze elementen in Man Rays oeuvre en de manier waarop ze voortleven in hedendaagse creaties. Het is een bloemlezing van internationale en Belgische modeontwerpers, zoals Yves Saint Laurent, Viktor & Rolf, Olivier Theyskens en Bernhard Willhelm, maar ook jonge alumni van de Antwerpse academie zoals Quinten Mestdagh en Julie Kegels.

Met *Man Ray en mode* weet Cockx zich een reizende tentoonstelling eigen te maken en te vertalen naar een Belgische context. Het bleek bovendien een uitgelezen kans voor MoMu om in de collectie te duiken, historische stukken te conserveren en aan het publiek te tonen. De tentoonstel-

ling verbindt op gelaagde wijze historische en hedendaagse ontwerpen die – geïntegreerd in de verfijnde scenografie van Martchenko – een verhaal vertellen waarin het oeuvre van Man Ray centraal staat.

Dries Debackere

→ *Man Ray en mode*, tot 13 augustus, MoMu, Nationalestraat 28, Antwerpen.

De overwinning van de mens op de dingen. Over sport. Beginnend bij de *corrida*, het stierengevecht, probeerde Roland Barthes een onmogelijke vraag te beantwoorden in zijn tekst 'Wat is sport?'. Legio immers zijn de kenmerken. Sport is volhouden, ondanks de pijn, maar ook meeleven met wat een speler moet doorstaan. Het is een gevecht tegen zichzelf en tegen de tijd, maar evengoed een antwoord op het verlangen naar ontsparing – wat betekent dat het schandaal en de rel er inherent deel van uitmaken. Het is een strijd tegen weerstand, schrijft Barthes, waarbij, met name in de autosport en de wielrennerij, de mens een overwinning behaalt op de weerstand van de dingen, 'in het te boven komen van de onbeweeglijke natuur'.

Ruim zestig jaar later klinkt die laatste these schokkend antropocentrisch. Dat uitgangspunt is juist de reden dat overall ter wereld de natuur vernietigd wordt en zich een klimaatcrisis ontrolt. Het essay uit 1961 (in een vertaling van Rokus Hofstede verschenen in *De Witte Raaf*, nr. 206) vormt het uitgangspunt van een tentoonstelling in de Borgerhoutse kunstruimte Lichtekooi, maar in de titel is 'de

mens' uit het citaat doorgestreept. Een paradoxale, maar toch weer menselijke beslissing: voorlopig bestaat er immers geen andere instantie, na de dood van God en voorafgaand aan een regime van artificiële intelligentie, die zichzelf kan wegcijferen.

Het parcours, opgesteld door Lichtekooi- oprichters Nadia Bijl en Pepa De Maesschalck, in samenwerking met Vedran Kopljar, en in een scenografie van Kris Cuyllits, vangt aan met denksport. In de nieuwe installatie *Solitaire PATIEN(T) CE* presenteert Shervin/e Sheikh Rezaei de letters van het solokaartspel patience in een verticale kast in acht delen. Drie schetsmatige tekeningen suggereren beweging, van de hersenen of van spiegelneuronen, en kunnen verwijzen naar de ontwerpfase van een kunstwerk – de tactische en technische fase. Tijdens het maken neemt de kunstenaar het tegen zichzelf op, en tegen het eigen ongeduld. Het werk kan ook als een oproep worden begrepen: toeschouwers kunnen, afhankelijk van het geduld waarover ze beschikken, een bepaalde hoeveelheid tijd besteden aan wat er op dit tentoonstellingsveld gebeurt.

De notie 'patiënt' – als het slachtoffer van ingebakken competitiedrang – komt terug in recente tekeningen van Sandrine Morgante. Ze combineert commerciële slogans als 'Just Do It' en 'The Beginning of a New Adventure', waarin arbeid gelijkgesteld wordt aan sportieve strijd, met gesprekken over burn-out. Vroeger sprak men van overspannenheid of, algemener, van depressie. De hedendaagse benaming 'burn-out', zo is al eerder gesteld, is een werkzaam eufemisme dat de patiënt handelingsperspectief aanreikt. Na te lang en te hard gewerkt te hebben, kan je meer tijd voor jezelf opeisen om van de kwaal te genezen, als in een revalidatieproces.

Sport gaat over wedstrijden, over winnen, over het talent om dominant te zijn. Wanneer het er echt om spant, in de finales – wanneer de druk onmenselijk hoog is, zo zeggen commentatoren dan opgetogen – zijn de mentale capaciteiten van topspelers doorslaggevend. Het roept de vraag op of er ook ruimte bestaat voor het tegendeel: het vermogen of de lust de onderliggende partij te zijn, gedomineerd te worden – voor masochisme, kortom. Aline Bouvy heeft op de wanden van Lichtekooi twee helderwitte bas-reliëfsculpturen aangebracht. Ze bestaan telkens uit twee gespiegelde naakte, atletische, mannelijke figuren met een uniformpet op en een koppelriem en pistool om, die kont aan kont en op handen en voeten poseren. Het beeld heet *Butt2Butt* (2022) en maakte deel uit van een fries getiteld *Potential for Shame*. Het geheel verwijst naar het Romeinse sportcomplex Foro Mussolini, dat tegenwoordig Foro Italico heet. Fascisten kennen geen schaamte, of ze projecteren hun schaamte op andere groepen die als minderwaardig worden bestempeld. Toch kan fascisme nooit een 'succes' worden zonder onderdanigheid, zonder de onderschikking van een gemeenschap aan de grote leider(s). Dat geheim, of schandaal, brengt dit unheimische, waarschijnlijk ook daardoor opwindende beeld aan het licht.

In *Suspension* (2020) toont Thenjiwe Niki Nkosi beelden van zwarte turnsters, onder wie Naveen Daries en Daisha Cannon, vlak voor ze hun oefeningen ten uitvoer brengen. Ze zijn geconcentreerd, gespannen, een beetje angstig. Ze ademen allemaal een laatste keer krachtig uit. Het is niet aangenaam om naar te kijken: als toeschouwer lijdt je een beetje mee met die meisjes die zowat stikken van de zenuwen. De allerbesten slagen erin heel veel van zichzelf te vragen zónder eraan onderdoor te gaan, wat coaches er weer toe verleide dat in de plaats van de sporters zelf te doen. Nkosi vergelijkt zichzelf met een turnster, zonder als slachtoffer te willen overkomen. Ze stelt dat ook de kunstenaar aan een jury onderworpen wordt, en vraagt zich af wat nodig is om gracieus en ongeschonden die vorsende blik te doorstaan. Het is een goede vraag. Misschien helpt het de verlangens achter die blik te onthullen en deels te weerstaan, al blijft het de vraag of je daar goud mee wint.

Een aparte, tegelijk centrale positie bekleedt de installatie *Hors-piste* (2023) van Ken Verhoeven. Hij stelt een naaimachine (een Smarter van het merk Pfaff) tentoon en vroeg tentoonstellers bezoekers om kledingstukken mee te brengen die hij vervolgens met een kleurige zigzaglijn bestikte en van een label voorzag. Zo'n lijn beschrijven skilatten tijdens een slalom, al zou je er ook de carrièregripen of de 'waarde' van een kunstenaar in kunnen lezen, als in een grafiek. Sommige hemden en doeken zijn uitgehangen, en er staat een mand met 'vuile was'. Op de naald van de voortdurend draaiende machine is een cartoon van een alpiene skiër bevestigd. De Pfaff – de naam van een legendarische doelman, even zelfbewust, maar veel sympathieker dan Thibaut Courtois – maakt een dreunend geluid, als van een technobeat. *Hors-piste* geeft zo het ritme van deze tentoonstelling aan.

Monitoren en installaties wisselen elkaar af in de ruimte, die goed gevuld is maar nooit te druk oogt. Juist door de combinatie van schermbeelden enerzijds en van sculpturen en installaties anderzijds, komen beide beter tot hun recht. Het is zoals in een sportarena, waar de acties vaak zo spectaculair zijn en veraf plaatsvinden dat pas de herhaling op het megascherm toont wat je hebt gezien, waarna je weer naar het veld kan turen. Op de turkooizen vloer zijn rechte krukjes neergezet in diezelfde kleur, met een witte lijn aan de rand, alsof het vierkantjes van een speelveld zijn, of citaten uit een werk van Raoul De Keyser.

'Voetbal is oorlog,' zou een Nederlandse trainer, bijgenaamd 'De generaal', ooit hebben gezegd. Het afsluitende werk is *Three Dead* (2010) van Harun Farocki, uit de reeks *Serious Games*. Het zijn opnames van een militair trainingscentrum in Californië, waar mariniers leren hoe ze door een Afghaans of Iraaks stadje moeten navigeren. Soms vallen de figuranten uit hun rol en lachen de soldaten om een grap



De overwinning van de mens op de dingen. Over sport, Lichtekooi, 2023, foto Fabien Silvestre Suzo



Ken Verhoeven, Hors-piste, 2023, foto Fabien Silvestre Suzo



De overwinning van de mens op de dingen. Over sport, Lichtekooi, 2023, foto Fabien Silvestre Suzo

die de in woestijn gewaden geklede acteurs maken. Hier waaiert de betekenis van sport en oorlog uit in die van het spel – dat op leven en dood wordt gespeeld.

De finissage van de tentoonstelling in Lichtekooi op 24 juni was een sportdag. Bezoekers konden lezingen bijwonen – een vorm van denksport – en op locatie armworstelen, tafelvoetballen en petanque spelen, naast het KMSKA. Deelnemen is belangrijker dan winnen, zo luidt de olympische gedachte, maar toch is er weinig zo vervelend als het gevoel krijgen dat je verloren hebt. **Daniël Rovers**

→ De overwinning van de mens op de dingen. Over sport, van 13 mei tot 24 juni, Lichtekooi, Florastraat 11, Antwerpen.

Someone is getting rich. Als je weet waar je moet kijken, zie je de sporen van het koloniale verleden overal: in het landschap, in de landhuizen langs de Vecht en in de panden aan de Amsterdamse grachten die met de opbrengst van plantages en koloniale plundering gefinancierd werden – en inmiddels als nationaal erfgoed in stand worden gehouden. Ook op abstracte – maar zeker niet minder wezenlijk – niveau geeft de ongelijkheid die het kolonialisme veroorzaakte onze wereld blijvend vorm: de basis voor ons financiële systeem werd gelegd tijdens de opkomst van het westerse kolonialisme.

In *Someone is getting rich* in het Tropenmuseum in Amsterdam worden de zichtbare, materiële sporen van het

koloniale verleden verweven met de onzichtbare, abstracte structuren van het financieel kapitalisme om zo de onlosmakelijke verbondenheid tussen beide tastbaar te maken. Gastcurator Carrie Pilto poogde de complexe verknoping van kapitalisme en kolonialisme vooral tot de verbeelding te laten spreken. De tentoonstelling geeft geen historisch overzicht, maar schetst via een aantal thema's en interessante combinaties van werken associatieve verbanden en contrasten. Iedere zaal is opgebouwd rondom een aantal kernbegrippen die te maken hebben met de financiële producten die ontwikkeld werden om het kolonialisme te financieren en die vandaag nog steeds tot de kern van ons financiële systeem behoren. Verhandelbare aandelen, bijvoorbeeld, werden in 1602 samen met het idee van de naamloze vennootschap door de Verenigde Oost-Indische Compagnie (VOC) geïntroduceerd om hun veroveringstochten te bekostigen. Eeuwigdurende obligaties tegen hoge rentes, ook wel bekend als verhandelbare schuldbewijzen, werden in dezelfde tijd populair en hielden kolonies in een financiële wurggreep. De korte toelichting bij de begrippen in de zaalteksten biedt voldoende achtergrond om de getoonde werken te contextualiseren, maar laat ook ruimte aan de kunstwerken en de verbeelding van de toeschouwer. Vakjargon wordt bovendien gemeden, wat de tentoonstelling aangenaam toegankelijk maakt.

De eerste zaal begint met, wat mij betreft, een van de hoogtepunten van de expo: de aandelen en schuldbekentnissen die de Britse kunstenaar Hew Locke in zijn *Share series* (2009) met symbolen en figuren uit inheemse culturen overtekende. De beeltenissen, afkomstig uit de verschillende culturen en samenlevingen die werden uitgebuit, duwen het koloniale, financiële systeem letterlijk weer naar de achtergrond. De papieren obligaties zelf zijn inmiddels waardeeloos. Locke geeft ze een nieuwe waarde door er kunst van te maken. Als kunstwerken worden het opnieuw verhandelbare stukken, maar de echte 'waarde' is dat Locke ook een tegengestelde ontwikkeling, door een ander verhaal te vertellen. Even verderop hangt echter ook een reeks van Locke met een duisterder inslag: daar zijn het Ku Klux Klan-figuren die over de bankpapieren getekend zijn.

In tegenstelling tot in Lockes allegorische constellaties wordt de verstrengeling van kapitalisme en kolonialisme in het overgrote deel van de tentoonstelling vooral in de specifieke nevenschikking van werken benadrukt. In de tweede, centrale zaal wordt dat associatieve spel het verst doorgevoerd. Bij binnenkomst zie je rechts *Elemental Order* (2017) van Cristina Lucas, een groot elektronisch paneel zoals je dat ook wel op de beurs ziet, waarop de waarde en wisselkoers van de chemische elementen van het periodiek systeem worden weergegeven. De abstracte, cijfermatige weergave van de continu fluctuerende koersen van mineralen en edelmetalen contrasteert sterk met *DNB Gold Vault* (2005), een reeks met statische, documentaire foto's die Lucas van de nationale goudvoorraad in de zwaarbewaakte goudkluis van de Nederlandsche Bank maakte. De natuurlijke minerale grondstoffen die overzees gewonnen worden, zijn hier rechtuit en letterlijk gevat als monetaire eenheden. Rechts daarvan hangt dan weer een video van Pyotr Pavlensky's performance *Lighting* (2017), die zowat antithetisch is aan de steriele cijfers en keurig gesorteerde goudstaven van Lucas. We zien hoe Pavlensky benzine over de gepantserde ramen van de Franse nationale bank in Parijs giet en ze in brand steekt, voor hij door twee paniekerige politieagenten hardhandig tegen de grond wordt gewerkt. Waar Lucas registreert, zoekt Pavlensky naar een vorm van verzet. Zinloos? Pure performance? Misschien. Maar met Pavlensky's performance komt ook het politieke apparaat in beeld, en zo beginnen de puzzelstukjes langzaam op hun plaats te vallen.

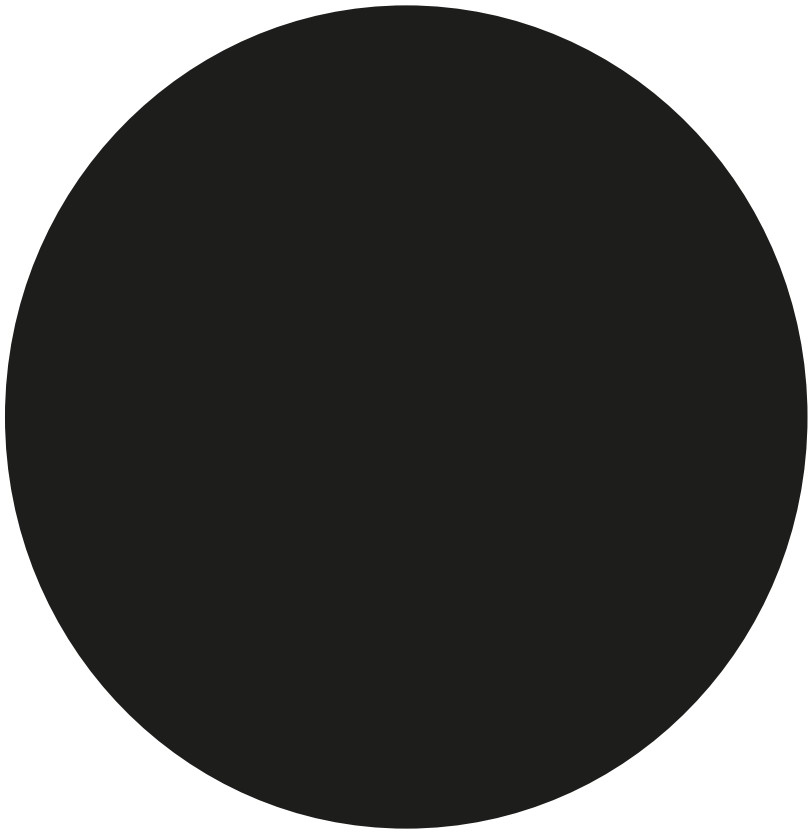
Wanneer de werken zelf al te nadrukkelijk dat verband willen accentueren, wil het weleens mislopen. Zachary Formwals meditatieve *Wages on Sand* (2020) toont gestileerde videobeelden van het Amsterdamse grachtenpand waar de regentenfamilie Van Loon vanaf 1884 woonde (sinds 1973 het Van Loonmuseum), en geschilderde portretten van de bewoners. Ondertussen horen we een voice-over die compromitterende feiten over de familie othult – Willem van Loon was een van de oprichters van de VOC en Jan van Loon was de directeur van de West-Indische Compagnie (WIC). Het contrast dat Formwalt creëert draait om de lieflijke, sierlijke inrichting van het huis en het brute geweld waar de eigenaren deel aan hadden. Het ligt iets te veel voor de hand en werkt maar deels, vooral omdat Formwalt te veel uitlegt ('the stock market and the slave market were part of a single system') en uiteindelijk toch te weinig toont.

Dan liever Femke Herregraven, die in *Attachment 2 (Study, work in progress)* (2019-2023) een indrukwekkend fragment uit een onvoltooid werk laat zien. Net als Locke zoekt Herregraven naar een tegengestelde, een tegenbeweging die herstellend zou kunnen zijn. Dat doet ze in haar video-essay onder andere door de dichter Jörgen Gario en componist Dennis Thompson II een performance te laten uitvoeren op het landgoed van de weduwe Johanna Borski (1764-1848), een van de rijkste bankiers van Nederland. Haar kapitaal belegde Borski in plantages en slavenhandel, en met de rijkdom die daaruit voortvloeide, financierde ze onder andere



Hew Locke, Confederate States of America Loan 2, 2018, kunstenaar, Hales Gallery en P·P·O·W, New York

KUNST & ZWALM



(over/met/in/door) water

[info/tickets kunst-en-zwalm.be](https://www.kunst-en-zwalm.be)
[fb/ig kunstenzwalm](https://www.kunst-en-zwalm.be)
[#kunstenzwalm2023](https://www.kunst-en-zwalm.be)
 startpunt: Streekpunt
 Rekegemstraat 26, 9630 Zwalm

26.08.23	02.09.23	09.09.23	11u00-
27.08	03.09	10.09	18u00

een initiatief van VZW BOEM in samenwerking met Chris Rotasert, manoeuvre vzw & Loes Jacobs, nadine vzw / vormgeving door Piet Bodyn

'STRANGE COMPANY'
 Marcel Berlangier, Michael Dans, Jan De Nys, Maen Florin
 08.07 — 03.09.2023

Kunstruimte DISKUS, Diepestraat 46, Aalst — vernissage 08/07 van 15 tot 20u



Open zaterdag & zondag 14 — 18u, andere dagen na afspraak 0475/853452

&
 Jake en Dinos Chapman, Michael Ray Charles,
 Hans-Peter Feldmann, Martin Eder, Kenny Lemes.

Kunstruimte DISKUS Aalst

Deze zomer



kom naar

Nieuwe presentatie van de permanente collectie

Lille Métropole
Musée d'art moderne
d'art contemporain
et d'art brut

LAM

[musee-lam.fr](https://www.musee-lam.fr)

UNREADINESS

JAN VERCRUYSSSE
NEL AERTS
JOHN MURPHY

16.04 — 10.09.2023
ROGER RAVEEL MUSEUM

RR
 Roger
M Raveel
 Museum

WWW.
 ROGER RAVEEL MUSEUM
 .BE



Petr Pavlensky, *Lighting*, Parijs, 2017, foto kunstenaar en Oksana Shaligyna



Someone is getting rich, Tropenmuseum, Amsterdam, 2023, foto Rick Mandoeng

Citizens Bank. Gario herdenkt het ongeschreven leed van de tot slaaf gemaakten door hun namen te declameren, ritmisch omkaderd door Thompson II.

De associatieve benadering en het contrast tussen meditatie en explosief werk houden *Someone is getting rich* spannend. Alleen de laatste en kleinste zaal van de expo, over de ontwikkelingen na 2008, is minder geslaagd. De werken missen context en weten de verbeelding niet aan te vuren. Het video-essay *A Good Crisis* (2018) van DIS, bijvoorbeeld, is te opgeblazen, het tempo te hoog en de gladheid van de presentator te karikaturaal. Natuurlijk is het een parodie op de stijl en toon die zowel in *conspiracy theory videos* als in reclames voor financiële producten wordt gebedigd, maar de 'schokkende' of 'revelerende' feiten over de financiële crisis van 2008 die op sensatiebeluste toon worden opgedreund, kennen we inmiddels wel. Het maakt de kleine tentoonstelling niet minder geslaagd; er is meer dan voldoende dat weet te boeien of te raken.

Bram Ieven

→ *Someone is getting rich*, tot 7 januari, Tropenmuseum, Linnaeusstraat 2, Amsterdam.

De toekomst van ons geld. Volgens Michel Houellebecq bestaan er slechts twee soorten kunstenaars: revolutionairen en decorateurs. De inzet van *De toekomst van ons geld* in het Kunstmuseum Den Haag is zelfverklaard politiek. De tentoonstelling thematiseert en problematiseert het huidige geldstelsel. Kunstenaar Carlijn Kingma (1991) en medesamenstellers Thomas Bollen en Martijn Jeroen van der Linden achten geld te belangrijk om het aan bankiers over te laten. De technisch knappe, indringend minutieuze en straf gecomponeerde tekeningen van Kingma evoceren toekomstige geldsystemen en belichten het huidige. De begeleidende teksten en video's leggen met name de werking van het vigerende geldstelsel uit. Die uitleg is niet vrijblijvend; begrip is een voorwaarde voor de verandering van het monetaire systeem. En verandering is nodig, want het huidige geldstelsel produceert ongelijkheid en exploitatie. De tentoonstelling wil dus de politieke dimensie van geld duidelijk maken.

De uitleg is even strak en straf als de zes tekeningen. In het bijzonder wordt belicht dat negentig procent van al het geld gecreëerd wordt door private banken – en dus niet door centrale banken. Het gaat hier niet om het overhevelen van geld van andere spaarders of centrale banken; in een ingewikkeld systeem creëren zij simpelweg geld uit het niets. (Goed, de Europese Centrale Bank legt een aantal voorwaarden op, maar die blijken immer rekbaar en onderhandelbaar.) Dit gegeven is cruciaal want geld is, zoals Marx en Engels in het *Communistisch Manifest* al schreven, 'een monopoliseerbare maatschappelijke macht'. Wie geld heeft, bepaalt wat anderen doen. Die bepaalt hoe productiemiddelen ingezet worden, welke grondstoffen geëxploiteerd worden – en dus ook wat vervuild wordt – wie een baan 'krijgt' en wie kan creëren, maar ze hebben bijvoorbeeld ook een vinger in de pap als het gaat over welke musea welke werken van welke kunstenaars tentoonstellen. Rabobank en Nationale-Nederlanden kunnen op ieder moment besluiten hun financiële steun aan het Kunstmuseum in te trekken.

Dat sluit aan bij de sleuteltekening *Het waterwerk van ons geld* (2022), waarin het geldstelsel wordt verbeeld als een irrigatiesysteem met banken, pensioenfondsen, verzekeraars en beleggingsfondsen die bepalen wat monetair water krijgt. *Het waterwerk* doet denken aan Breugels *Toren van Babel* (1563), maar dan met alle verdiepingen verbonden

den door een stelsel van buizen en sluisen waar het geld doorheen stroomt. Bij Kingma is alles in de maatschappij met elkaar verbonden: de financiële sector beheert de verbindingen. Toch hebben banken in de tekening niet het laatste woord. De breugeliaanse mierenhoop is in de verte geplaatst, en zo wordt een afstand tussen het getoonde en de bezoeker bewerkstelligd. De toeschouwer kijkt neer op het menselijke gekrioel en heerst zo voor een moment met zijn blik over het geldstelsel, dat in werkelijkheid natuurlijk over hem of haar heerst. Deze gewaarwording wordt versterkt door de serene, statige, in strakblauw en wit opgetrokken zaal met hoog plafond.

Met de prachtige illustraties en uitgebreide uitleg van het geldstelsel heeft de expositie zowel een esthetisch-evocierend als een didactisch-informatief karakter. Het maakt daarbij menig docent economie jaloers – in elk geval schrijver dezes – want de uitleg is ter zake kundig. Gezien de achtergrond van Bollen (journalist bij platform voor onderzoeksjournalistiek *Follow the Money*, een platform voor onderzoeksjournalistiek) en Van der Linden (gepromoveerd op ontwerpcriteria voor een beter geldstelsel) mag dat niet verbazen.

Het is alleen de vraag of het hier werkelijk gaat om een politieke interventie, zoals de makers beweren. Zij stellen dat wanneer genoeg mensen zich kunnen voorstellen dat het ook anders kan, verandering niet meer te stoppen is. De afschaffing van kinderarbeid zou dit moeten illustreren. Maar kinderarbeid is nooit echt afgeschaft; het is verplaatst naar andere continenten. Hetzelfde geldt voor oorlogen, mensenhandel en hongersnoden. In een kapitalistisch systeem wordt er altijd iemand uitgebuit. Bewustzijn is allicht niet voldoende. Het systeem als zodanig moet anders, maar hoe?

Op dit punt wordt de tentoonstelling ambivalent. In drie tekeningen worden evenveel alternatieve monetaire toekomstscenario's geschilderd. Het scenario 'democratisering van het geldstelsel' komt het dichtst in de buurt van een socialistische afwijzing van privaat eigendom. Daarnaast wordt een 'hyperkapitalistisch' scenario gepresenteerd, waarin vele munten onderling concurreren om de gunst van de burger. In het derde, 'sociaaldemocratische' scenario kan de burger spaargeld stallen bij de staat. Wederom zijn de illustraties prachtig. De presentatiewijze van de drie scenario's is evenwel ambtelijk en blijft ergens hangen tussen systeemkritiek en beleidsadvies. Als in een nota worden de scenario's in de begeleidende teksten sec beschreven en nevenschikt gepresenteerd. Het is vervolgens aan de bezoeker om ze te overdenken en à la carte te kiezen. De belangrijkste politieke vraag blijft ongeadresseerd. Is betekenisvolle hervorming – laat staan radicale systeemverandering – mogelijk zonder (klassen)strijd? Is de democratisering van het monetaire beleid, zoals die in het ingrijpendste scenario wordt voorgesteld – of zelfs de afschaffing van privaat eigendom – serieus door te voeren langs democratische weg? Zoals de uitleg van het huidige stelsel al liet zien, is het geldstelsel momenteel juist niet democratisch georganiseerd. En bankiers en fossiele bedrijven zullen zich uiteraard tegen elke verandering verzetten, voor zover zij dat niet al doen.

De toekomst van ons geld stelt dat verandering vooral een kwestie is van bewustzijn en neemt de noodzaak van een werkelijke strijd niet in ogenschouw. Het geheel blijft al met al te concreet en te cerebraal om een daadwerkelijke disruptie van de status quo te (doen) verbeelden, om het denken even te openen voor het ondenkbare. Dat is niet erg, want de tentoonstelling heeft veel te bieden. Maar het aforisme waarmee deze bespreking aanving, houdt vooralsnog stand: hier wordt gedecoreerd.

David Hollanders

→ *De toekomst van ons geld*, tot 10 september, Kunstmuseum Den Haag, Stadhouderslaan 41.

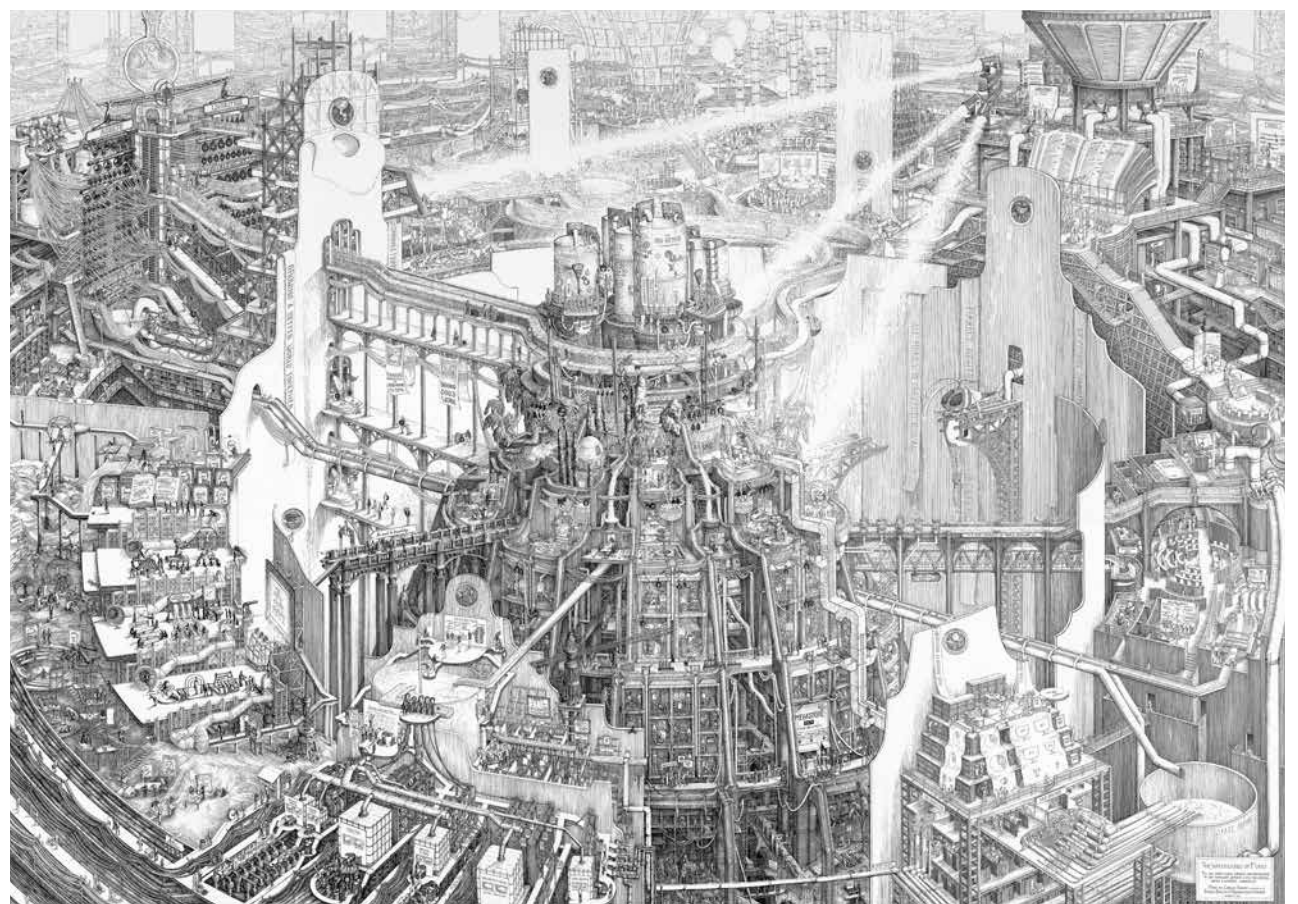
Substitutes. Op een vrijdagavond eind april opent in de Amsterdamse Warmoesstraat een tentoonstelling met kunstwerken uit de vroege twintigste eeuw tot vandaag, gericht op het lichaam en de normatieve kaders die onze relatie tot het lichaam beperken. Philipp Gufler (1989), kunstenaar en initiator van de tentoonstelling, houdt een pleidooi tegen dergelijke beperkingen en voor een meer fluïde benadering van lichaam en identiteit. Dat wordt steeds vaker afgedaan als een trend, maar de historische bijdragen aan de tentoonstelling bewijzen dat een dergelijke 'vloeibaarheid' van alle tijden is.

Zo zijn er schilderijen te zien van androgynen figuren, gemaakt in de jaren 1910 door Elisar van Kupffer (1872-1942). Diens panoramaschildering van tientallen lichamen in een paradijselijk landschap, vijftientig meter lang en getiteld *Die Klarwelt der Seligen (De Helderde Wereld der Gelukzaligen)*, vormde de inspiratiebron voor het centrale werk in de expositie. *Body/Text* is een cirkelvormige ruimte, gecreëerd met een doorzichtig stuk textiel dat Gufler in hetzelfde reusachtige formaat vervaardigde. Gezeefdrukte tekstfragmenten nemen de vorm aan van Kupffers gelukzalige figuren. 'We wait for something to change and nothing does change. So we change ourselves,' lees ik, mijn lichaam meebewegend met de meanderende tekst, terwijl ik door de transparante stof de andere kunstwerken en bezoekers kan zien.

Aan de muur hangen twee kleurrijke schilderijen van een raaf. Op de grond staan televisieschermen die een registratie tonen van een bloederige performance opgevoerd in een discotheek door onder anderen Rabe perplexum (1956-1996) in 1984, aan het begin van de aids crisis in Duitsland. In deze voor de queer gemeenschap onrustige periode van politieke onderdrukking en stigmatisering gaf perplexum hun binaire genderidentiteit en wettelijke naam op, om door het leven te gaan als *Rabe*, Duits voor 'raaf'. In de Warmoesstraat, een paar deuren verderop op nummer 131, was toen een travestiebar gevestigd waar de Amsterdamse transpionier Aächa Bergamin (1932-2014) frequent optrad. Gufler had *Substitutes* specifiek kunnen maken door dergelijke lokale geschiedenissen in de tentoonstelling te verwerken, maar toch laat hij zien hoe kunstwerken ontstaan in een context van artistieke vriendschap en zelfgekozen familie, over de generaties heen.

De volgende ochtend ervaar ik deze intergenerationele verbondenheid en een gevoel van 'community' in de praktijk als ik meerdere deelnemers van *Substitutes* tegenkom bij de overzichtstentoonstelling van General Idea in het Stedelijk Museum. Ik zie Philipp Gufler arm in arm lopen met de hoogbejaarde moeder van kunstenares Lorenza Böttner (1956-1994), vergezeld door Szymon Adamczak (1991). Een foto van Louwrien Wijers (1941) – de muze van de Canadese kunstenaarsgroep waarvan bijna alle leden stierven aan de gevolgen van aids – hangt aan de muur in een zaal waarin ik ook Bruno Zhu (1991) tegen het lijf loop. In W139 toont Wijers een sculptuur uit 1976 van een bed, inclusief beddengoed, volledig gemaakt van hard roodkoper. Het is een werk waarin de thema's fluiditeit en lichamelijke tastbaarheid worden, net als in de bijdrage van Zhu, die tubes douchegel en bodylotion heeft gemaakt van zachte stof, en ze op een ver buiten handbereik opgehangen plank heeft geplaatst.

Lorenza Böttner, als Ernst Lorenz Böttner geboren, ontwikkelde, nadat ze als kind in een ongeluk beide armen verloor, een schildertechniek met haar voeten en mond. Bij haar overlijden in 1994 aan de gevolgen van hiv liet ze haar oeuvre na aan haar moeder, die er sindsdien met veel zorg mee samenleefde. Op een zelfportret staat Böttner als gespierde superheld; een hyperrealistisch schilderij toont een



Carlijn Kingma, *Het waterwerk van ons geld*, 2022



Substitutes, 2023, W139, Amsterdam, foto Pieter Kers



Szymon Adamczak, Billy Mullaney, Keeping up with the Virus, W139, Amsterdam

gesluisde figuur waarvan het lichaam afwezig lijkt te zijn. De ontroerende registratie van een performance in 1986 toont hoe Böttner zich met haar tenen opmaakt en begint rond te dansen in een plastic gewaad dat om haar armlose lichaam wervelt. Twee ouderlijke figuren komen plots in beeld en zetten Böttner aan tafel. Ze vegen de make-up van haar gezicht, voorzien haar van armprothesen en trekken haar mannenkleding aan. 'It's a lot like life,' zingt Depeche Mode op de achtergrond, in het nummer *Master and Servant* uit 1984. In werkelijkheid had Böttner tijdens haar leven veel steun aan haar moeder.

In een recensie van de tentoonstelling op de website van *Metropolis M* stelt Dagmar Bosma treffend dat wanneer kunstenaars 'structureel buitengesloten zijn door een discriminatoire canon' het niet betekent 'dat niemand hen zich herinnert'. Het verschil met wereldberoemde kunstenaarscollectieven zoals *General Idea* is het aantal mensen dat zich hen herinnert en hen liefheeft. De tentoonstelling en de uitzinnige sfeer tijdens het publieksprogramma maken duidelijk hoe betekenisvol het werk van kunstenaars als Böttner, Wijers en perplexum is voor jongere generaties. Historische en hedendaagse kunstwerken gaan relaties aan via een gedeelde benadering van zelfgekozen vrijheid, inclusief het plezier en het ongemak dat daarmee gepaard kan gaan.

De bijdrage die dit het beste illustreert, is de performance die Szymon Adamczak een aantal weken na de opening opvoert. Zodra de kunstenaar zich bij de toeschouwers voegt in de voorruimte van W139, creëert hij een sterk gevoel van intimiteit. Hij richt zich tot het publiek, kijkt ons aan en zegt blij te zijn vrienden en anderen te kunnen zien die ook met hiv leven. De performance, opgedragen aan het virus dat in zijn lichaam leeft, kan omschreven worden als een poging

om verbinding te zoeken met kunstenaars die hem voorgingen. Met medeperformer Billy Mullaney betreedt hij Guflers panorama om de tekstfragmenten al wandelend hardop voor te lezen – een performance die ik bezoekers al eerder heb zien opvoeren. Een jazzy versie van Ariana Grandes 'Into You' weerklinkt wanneer de twee jongens in strakke, vleeskeurige kostuums op elkaar beginnen in te springen. 'I'm so into you, I can barely breathe.' Adamczak vertelt over de vriendschap tussen perplexum en Böttner, springt met vol vertrouwen op de schouders van zijn compagnon, om daarna langs Zhu's hoge plank te lopen. Vervolgens gaat hij naast Wijers' koperen bed op de grond liggen.

Het is niet zo dat het duo de tentoonstelling tot leven brengt, want die is al uitgesproken 'levendig'. Wat de performance wel doet, is het gevoel van solidariteit en verbinding tussen de kunstenaars versterken, in directe relatie tot de toeschouwers. Nadat de performers hun kostuums aan elkaar hebben vastgemaakt, wordt een tekst uitgedeeld die Adamczak schreef na de ontmoeting met Gufler en Böttners moeder in het Stedelijk Museum. Hij spreekt zich uit voor het onbevange plezier dat leidde tot zijn en Böttners besmetting, maar hij prijst ook de steun die haar moeder haar gaf, terwijl veel ouders van met hiv geïnfecteerde kinderen zich verbergen onder een sluier van schaamte. Wanneer we allemaal een glas champagne krijgen, vraagt Adamczak, met de performances van Böttner en perplexum op de achtergrond, om te toosten. 'Dit is waarom ik hier bij elkaar wil komen, bij de werken van Lorenza en Rabe. Om hen te zien dansen. Om hen te zien dansen.' Proost!

Titus Nouwens

→ *Substitutes*, van 22 april tot 18 juni, W139, Warmoesstraat 139, Amsterdam.

Spark Birds & the Loneliness of Species. Hedge House in Wijlre heeft een warme band met vogels. Al sinds de oprichting in 2001 wonen er kippen dankzij de kunstverzameling van eigenaren Marlies en wijlen Jo Eyck. Er kon op deze historische buitenplaats namelijk pas een vergunning worden verleend voor de bouw van een kippenverblijf – met Wiel Arets als architect – als de plannen werden uitgebreid met een publieke functie, zoals een programmering rond de collectie hedendaagse kunst. In de huidige tentoonstelling onderzoekt Xander Karskens, sinds 2022 curator en directeur van Hedge House, de artistieke potentie van vogels aan de hand van kunstwerken van de voorbije vijf jaar.

Schilder Kerry James Marshall vindt in spreeuwen een sterk motief. Hij kaart de sterke ondervertegenwoordiging van zwarte mensen in de westerse beeldtraditie aan door ze nadrukkelijk een plek op de voorgrond te geven. In *Black and Part Black Birds in America: European Starlings* doet hij dat aan de hand van de buitengewone geschiedenis van 'Shakespeare-spreeuwen'. Eugene Schieffelin, een vermogende, Amerikaanse amateurornitholoog en een bewonderaar van Shakespeare, introduceerde eind negentiende eeuw maar liefst zestig Europese vogelsoorten uit het oeuvre van Shakespeare in de Verenigde Staten. Maar al snel bleken de meeste soorten er niet te kunnen overleven, behalve de spreeuwen, die nu zelfs een van de meest voorkomende vogels in de VS zijn. Marshall verweeft deze migratieachtergrond met de prentstijl van een andere ornitholoog, John James Audubon. Diens omvangrijke uitgave *The Birds of America* (1827-1839) werd geïllustreerd met 435 beschilderde gravures op ware grootte. De kleurschakeringen in het verkleed van spreeuwen in het schilderij van Marshall verwijzen naar de problematische achtergrond van Audubon, die – ondanks zijn vermeende zwarte voorouders – slaven had en er racistische opvattingen op na hield.

Ook Louisiana van Onna richt zich in de video-installatie *Upupa Epops* op de migratie van vogels, meer bepaald op hun natuurlijke trek. Aan het woord komen onder anderen een bekende vogelaar, een taalkundige en een hoboïst. Ze hebben het over de hop, die verschillende landen tijdens zijn trektocht doorkruist, en wiens roep telkens anders wordt verstaan. Afhankelijk van je moedertaal hoor je bijvoorbeeld geen 'hop', maar 'oep' of 'huup'. Zo weet Van Onna er met een aangename lichtheid aan te herinneren dat er een geheel vanzelfsprekend leven bestaat buiten de door mensen bepaalde lands- en taalgrenzen. In de tentoonstellingsgids benoemt Karskens dit als de 'onverschilligheid' van vogels. De curator haalt daarbij Jonathan Franzen aan, die in *The Guardian* stelde dat de onverschilligheid van vogels werkt als een louterende herinnering aan het feit dat de mens niet de maat van alle dingen is. Op die manier komt in de tentoonstelling het antropocentrisme aan bod, en de steeds luidere kritiek in de samenleving daarop. Een sterke beeldende variant is de bijdrage van de Duits-Iraakse Lin May Saeed, die werkt aan een kritisch onderzoek naar de relatie tussen mens en dier. In het gras voor Hedge House staat *Mulde/Hollow*, waarmee de kunstenaar toont aan het gegeven dat kunst voor en door mensen wordt gemaakt. Deze sculptuur is namelijk gevormd door de konijnen die in haar atelier wonen: een stuk gevonden piepschuim waarin de diertjes een fijne kuil groeven werd hun vaste slaapplek. Saeed goot de vorm af in brons, en nu doet hij in Wijlre dienst als vogelbadje.

Een bedroevend voorbeeld van ons veelal mensgerichte handelen geeft Oussama Tabti met *Homo Carduelis*. De titel is te vertalen als 'putter-mens', naar het vogeltje dat je trucjes kan leren zoals het 'putten' van water met een mini-emmertje. In Tabti's geboorteland Algerije kwam de putter symbool te staan voor liefde en vrijheid en wordt hij mede daarom nog volop als huisdier gehouden, zodanig zelfs dat de putter er een bedreigde soort is geworden. Uit de installatie van 33 vogelkooien met speakers klinkt het geluid van twee professionele 'vogelzangers', die de putter perfect imiteren. Het werk wordt gecombineerd met Tabti's *Meknine Ezzine*. Deze geluidsinstallatie bestaat uit een megafoon die als een vogel 'zit' op een takje, geplaatst aan een gevel verderop. Hieruit klinkt wél het echte geluid van een putter, vijfmaal daags, zoals de oproep aan moslims voor het gebed. Daarmee verwijst Tabti naar de geschiedenis van Mohamed El Badji, een bekende Chaabi-zanger die in 1957 in afwachting van de doodstraf het nummer *Meknine Ezzine* ('mooie putter') schreef, in een reactie op een bewaker die hem had bespot omdat hij met zang de andere gevangenen opriep tot gebed. Samen vormen de installaties van Tabti een sterke lofzang op vrijheid voor zowel dier als mens.



Sophie Barber, The Male Pecker, 2022, Collectie Edwin Oostmeijer



Lin May Saeed. Mulde/Hollow. 2019. Jacky Strenz, Frankfurt/Main

Dergelijke werken maken *Spark Birds & the Loneliness of Species* rijk en boeiend, ondanks de wat belerende teneur die ontstaat door een opeenstapeling van verschillende maatschappelijke agenda's, die bovendien in de zaalgids nog eens stevig aangezet worden. De titel van het minischildertje van een grote bonte specht, *The Male Pecker* (pecker betekent ook 'piemel') van Sophie Barber is geen gebbetje, maar komt voort uit haar 'interesse in sekseverhoudingen en relaties', aldus Karskens. Maaik Schoorel illustreert de keerzijde van exotisme met *Pink Parrot* (Willem Holthuysen), een schilderij van een opgezette papegaai die in de negentiende eeuw eigendom van een rijke kunstverzamelaar was en derhalve 'onderdeel van een machtssysteem gebaseerd op koloniale relaties'. Hoewel in deze tentoonstelling de vogel centraal staat, werd toch vaak gekozen voor werken waarin deze soort maar een bijrol speelt. Het betrekken van antropocentrisme is daarom niet zonder komisch effect. Zijn vogels als onderwerp boeiend genoeg om een kunstwerk te dragen? Je zou er haast aan gaan twijfelen.

Lynne van Rhijn

→ *Spark Birds & the Loneliness of Species*, tot 3 december, Hedge House, Kerkpad 1, Wijlre.

General Idea. Voor het Stedelijk Museum in Amsterdam staat al enige tijd een sculptuur met in grote letters AIDS, een variatie op het beroemde popartkunstwerk *LOVE* (1970) van Robert Indiana. Op het metaal staan allerlei handgeschreven boodschappen, tekeningen en stickers; bezoekers en voorbijgangers werden uitgenodigd er een naam of ander aandenken op aan te brengen. Het kunstwerk is onderdeel van de overzichtstentoonstelling van General Idea, het Canadese kunstenaars trio AA Bronson (1946), Felix Partz (1945-1994) en Jorge Zontal (1944-1994) dat in 1969 werd opgericht. Hun allereerste solotentoonstelling vond eveneens plaats in het Stedelijk in 1979. Enkele jaren geleden, in 2018, verwierf het museum een

groot deel van het archief van het collectief, waarvan een deel nu in de uitgebreide retrospectieve te zien is.

De eerste twee, kleinere, zalen van de expo leiden de bezoeker met een uitgebreide selectie archiefmateriaal door de geschiedenis van General Idea, van een groepje bevriende, subversieve kunstenaars in Toronto, Canada, tot een internationaal opererend collectief met een onmiddellijk herkenbare beeldtaal. Hoewel General Idea begon tijdens de hoogtijdagen van de conceptuele kunst en vaak dezelfde strategieën inzette (zoals diagrammen en grafieken), onderscheidde het collectief zich door het meer uitgesproken absurdistische en satirische karakter van hun interventies. In de eerste zaal hangt bijvoorbeeld een *Orgasm Energy Chart*, oorspronkelijk een project uit 1970, die je mee naar huis kunt nemen. Het is een variant op de 'lijsten, kaarten en grafieken', vermeldt de zaaltekst, die destijds binnen de conceptuele kunst populair waren. Maar die abstraherende, bureaucratistische vorm wordt hier ingezet om iets intiem, lichamelijks in kaart te brengen. Daarnaast werd het werk van General Idea sterk bepaald door hun kritische, parodiërende flirt met massamedia, commercie en populaire cultuur. Zo maakte het trio bijvoorbeeld General Idea-merchandise zoals T-shirts en bierfiltjes – die in verschillende vitrines te zien zijn – en kaapten ze het commerciële, populaire format van de missverkiezing voor *The Miss General Idea Pageant* (1971).

In dat opzicht vertoont het werk duidelijk overlap met popart, maar toch is het ook weer niet helemaal onder die noemer te archiveren. Daar is het te veelzijdig en te ambigu voor. Het ene moment is het duidelijk een grap of kritische interventie, het andere moment zit er oprechte ontroering in. Zoals bij de indexkaarten (*Index Cards*, 1969), ook in de eerste zaal, met ideeën voor projecten, waarop abstracte zinnen staan als 'a space passing through the city', maar ook iets alledaags als 'drink a pot of tea, while waiting for the kettle to boil, laugh a bit'.

Wat sterk naar voren komt, is hoe General Idea de mythe van het creatieve romantische kunstenaarsgenie onderuit-

haalt en vervangt door een 'algemeen idee', een collectief, dat vervolgens alsnog op even fetisjistische wijze opereert door zichzelf als een 'merk' neer te zetten, waarbij in een veelheid aan formats en media voortdurend de grenzen tussen kunst en commercie, tussen 'hoge' en 'lage' cultuur, overhoop worden gegooid. Tussen 1972 en 1989 gaven ze het tijdschrift *FILE* uit (een zinspeling op het Amerikaanse magazine *LIFE*), met onder andere interviews met bekende personen of bevriende kunstenaars, brieven en foto's van het trio. Ook de missverkiezing kende meerdere edities.

Het meerjarige project is verspreid door de zalen heen te zien. De tweede zaal wordt voor een groot deel in beslag genomen door foto's en aankondigingen van de eerste performances in de jaren zeventig, inclusief een foto van een androgyn 'miss' in leer en op naaldhakken die, gemaakt voorafgaand aan de wedstrijd, de 'geest' van Miss General Idea moest uitdrukken (*Artist's conception: Miss General Idea*, 1971). In de derde zaal staat een plateau waarop twee originele kostuums te zien zijn die onderdeel waren van de plannen voor een latere iteratie (*The 1984 Miss General Idea Pavillion*, 1975). De geometrisch gevormde, vrijwel ondraagbare 'rok' en 'kap' doen denken aan de kostuums van Oskar Schlemmers *Triadisch Ballet*. Het is een van de vele kunsthistorische referenties die in het oeuvre te vinden zijn.

In de derde en veruit grootste zaal pakt het museum uit met onder andere de kenmerkende *wallpapers* van het trio: één wand is metershoog bekleed met de kleuren van het vroegere televisietestbeeld, aan de andere kant van de zaal is de muur behangen met de aidsvariantie op *LOVE*, in het kenmerkende groen, blauw en rood van het trio. De nevenschikking vat treffend de omslag die het oeuvre eind jaren tachtig maakte: van ludieke projecten die veelal handelden over massaconsumptie en -media, naar zich noodgedwongen moeten verhouden tot hiv en aids en de stigmatiserende wijze waarop de media de ziekte portretteerde. Een humoristische insteek blijft ook in het latere werk behouden, maar de luchtigheid is ervan af. Daarvoor was de impact van de aidsepideemie op de kunstenaarsgemeenschap simpelweg te groot. Partz en Zontal overleden in 1994 zelf aan de ziekte, waarna General Idea na 25 jaar ophield te bestaan.

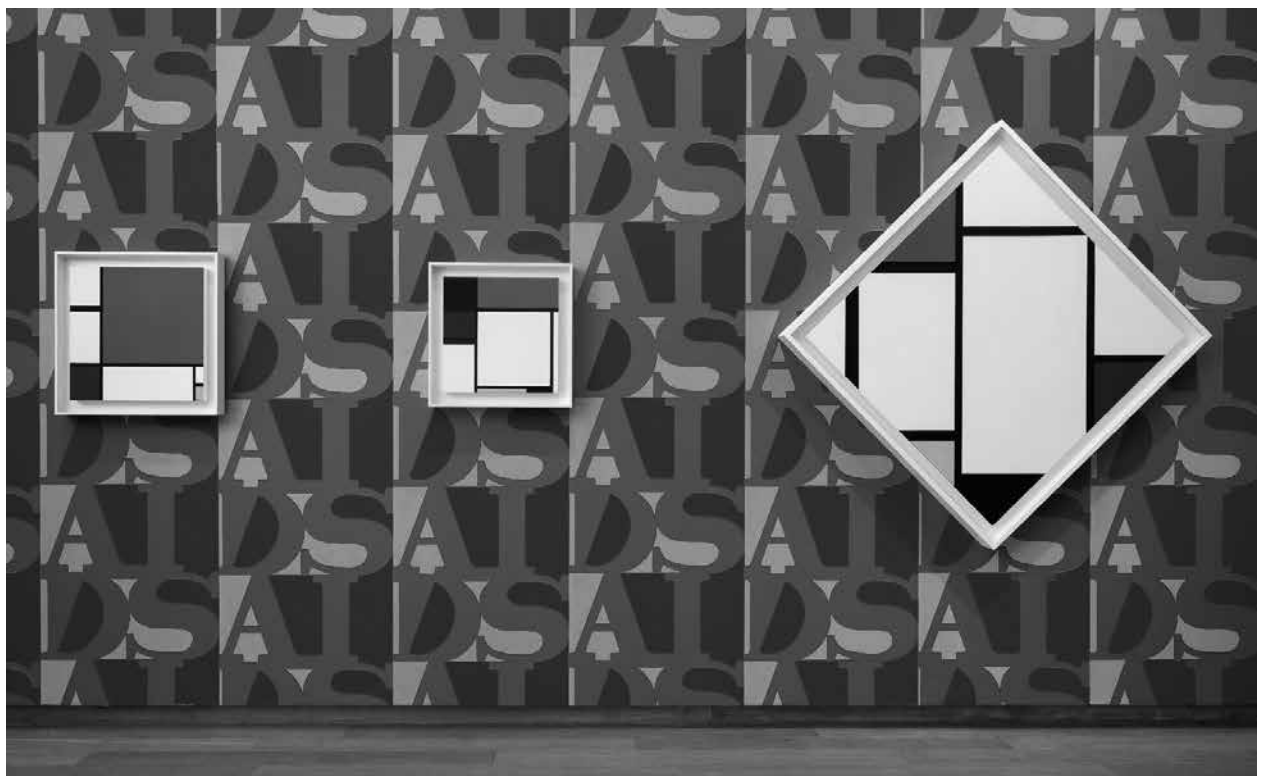
Hoogtepunten zijn de grote portretten van het trio, waarop ze als poedels (*P is for Poodle*, 1982-89) en – wranger – als artsen zijn afgebeeld (*Playing Doctor*, 1992). Afbeeldingen van poedels, een motief dat ontleend is aan de surrealist Valentine Hugo, komen ook elders in de zaal terug: op een aantal grote schilderijen zijn, à la Bruce Nauman, groepen neonkleurige, elkaar penetrerende poedels te zien, en in een ander werk zien we poedels op een soort 'archeologische vondsten'. De verschillende manieren waarop General Idea de poedel (niet toevallig ook de typische, clichématige met-



General Idea, Fin de Siècle, 1990, Graci Collection, foto Peter Tjihuis



General Idea, P is for Poodle, 1983/1989, Royal Bank of Canada, General Idea Archives, Berlijn



General Idea, Stedelijk Museum Amsterdam, 2023, foto Peter Tjihuis



STYLE CONGO

Heritage & Heresy

17.03.23—03.09.23

C I.II.III.IV. A
Culture — Architecture

www.civa.brussels

Rue de l'Ermitage 55 Kluisstraat
1050 Brussels

É. R. / V. U.: Jeremy Uhr, CIVA, rue de l'Ermitage 55 Kluisstraat, 1050 Brussels | image © Ayoh Kré Duchâtelet | Design: Pierre Smeets



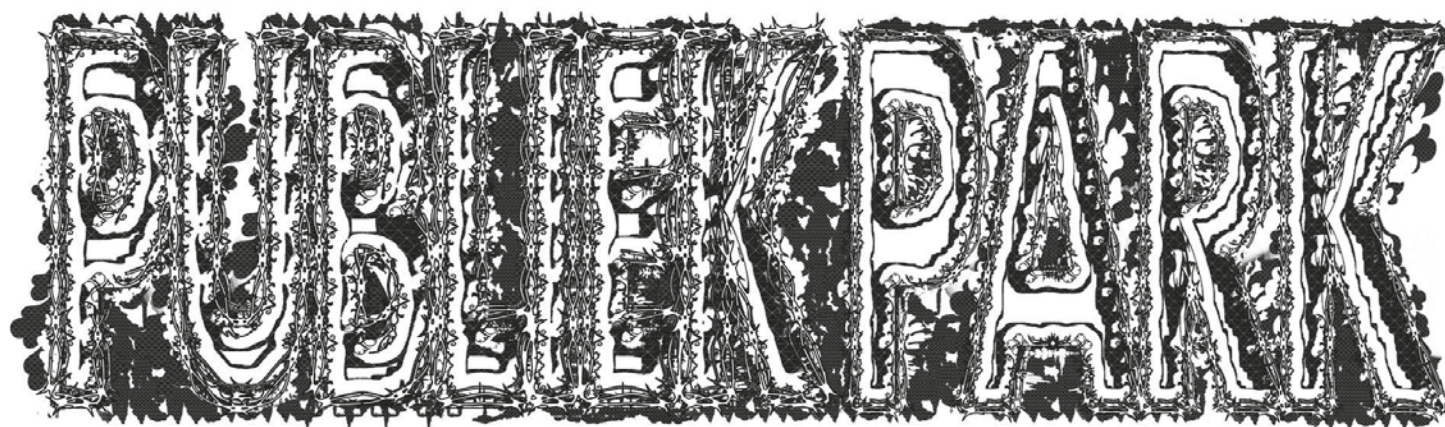
MAN RAY

EN MODE



MoMu –
ModeMuseum Antwerpen
www.momu.be

22/04/2023 – 13/08/2023



15.09–1.10.2023
ANTWERPEN
ALBERTPARK
PROVINCIEUIN
HARMONIEPARK

OPENLUCHTTENTOONSTELLING:
BEELDENDE KUNST, FILM,
MUZIEK & PERFORMANCE

WWW.PUBLIEKPARK.BE @PUBLIEKPARK

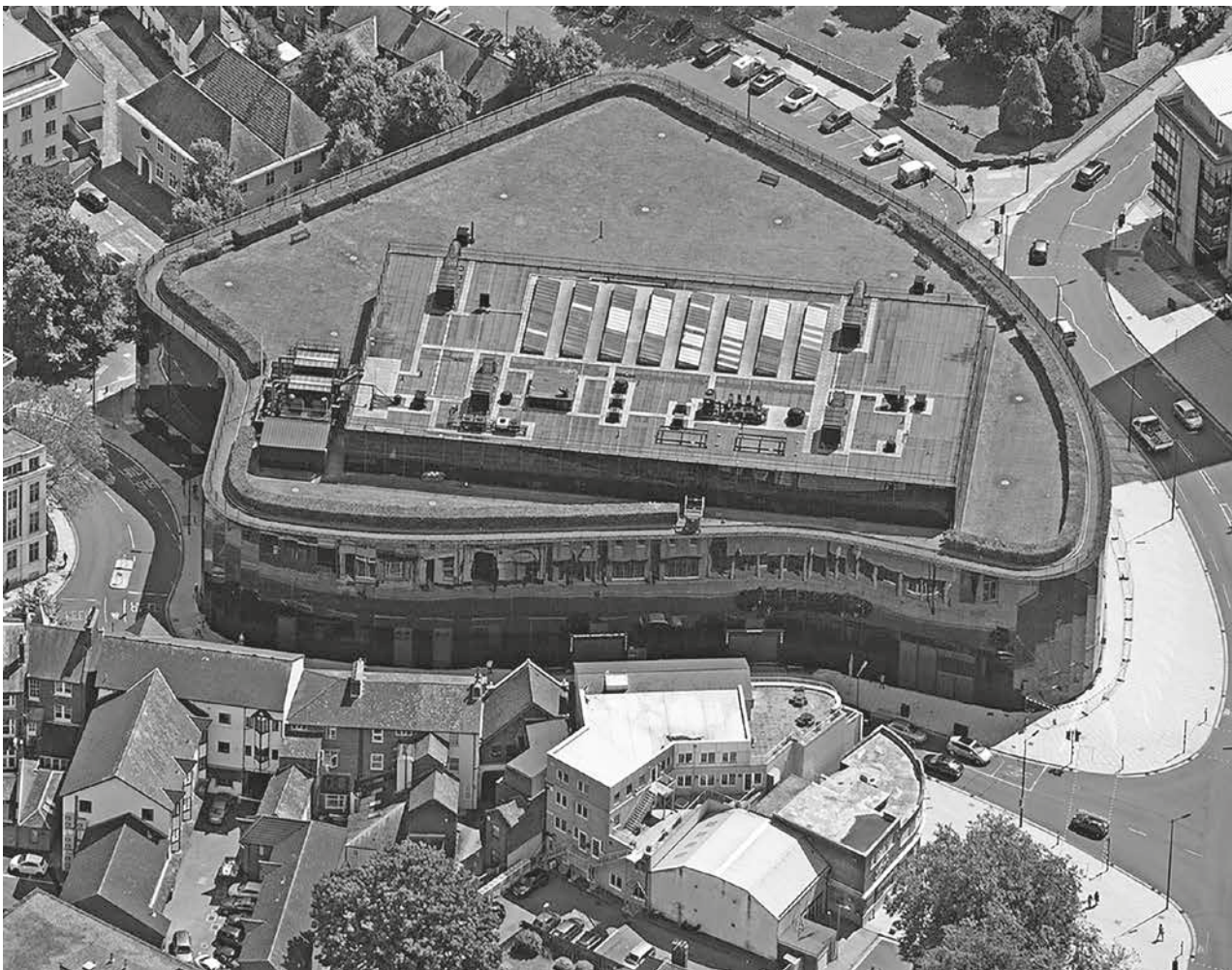


CKV — Centrum Kunstarchieven Vlaanderen

Wapenstraat 32, 2000 Antwerpen +32 3 205 36 16

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, galeries 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)



Norman Foster, Willis Building, Ipswich, 1975

zich in het foute kamp bevindt. Zijn oeuvre wordt in Parijs, volgend op de 'Drawing Gallery', gepresenteerd in thematische clusters, gewijd aan natuur en stedelijkheid, structuur en gebouwhuid, de verticale stad, geschiedenis en traditie, plannen en plaatsen, netwerken en mobiliteit. Het materiaal – tientallen maquettes, tekeningen, kunstwerken, plannen, video's, schilderijen en boeken – is van zeer hoge kwaliteit. Ondanks alle zelfverheerlijking en retoriek – Foster lijkt geen wolvenkrabber te hebben gebouwd die niet ecologisch innoverend en trendsetend wordt genoemd – komt zijn talent als ontwerper bij momenten bovendien, bijvoorbeeld in de documentatie van het Carré d'Art in Nîmes uit 1993: een haast bescheiden, afstandelijk en cool museumgebouw vlak tegenover een Romeinse tempel van haast tweeduizend jaar oud.

Het is een verwezenlijking die overschaduwd wordt door krachtpatserij, en door objecten in de tentoonstelling die waarschijnlijk als spectaculairder worden ervaren, zoals de historische auto's uit de privécollectie van Foster, of de sculpturen van Brancusi, Boccioni en Ai Weiwei, die de structurele logica van zijn architectuur zouden imiteren. Ook de vele luchthavens die Foster ontwierp – eind vorig jaar werd nog een nieuw project voor de King Salman International Airport in Saoedi-Arabië onthuld – komen aan bod. In het slotdeel van de expo, getiteld *Futures*, wordt geanticiperd 'op een meer autonome wereld waarin schone energiebronnen in overvloed aanwezig zijn – bevrijd van transmissienetten en megakrachtcentrales'. In een lang video-interview met curator Frédéric Migayrou gaat Foster zelfs zo ver te beweren dat de welvaart van samenlevingen recht evenredig is met de hoeveelheid energie die ze verbruiken. Het komt er volgens hem enkel op aan 'schone' energie op te wekken, en ook op dat vlak weet hij raad: Foster + Partners werkt sinds een paar jaar aan het ontwerp van draagbare kernreactoren, niet groter dan een flesje propaan, die een hele wijk in New York van stroom zouden kunnen voorzien. En als het hier toch allemaal te bar wordt, is een verhuis naar Mars of naar de maan een optie: in samenwerking met de NASA en het European Space Agency bereidt Foster eveneens die exodus voor: 'De sciencefictionfantasieën en ingevingen uit mijn jeugd', zo besluit de architect tevreden in de zaalgids, 'zijn de projectrealisaties van vandaag.'

Pessimisme kan Foster niet verweten worden, en zijn aanpak kan als verfrissend oneigentijds worden omschreven, maar ook als schandalig achterhaald. Toch blijft het opmer-

kelijk dat het Centre Pompidou het nodig vindt de rode loper uit te rollen voor deze 88-jarige man en zijn *tech porn*. Bovendien is het de eerste keer dat een architect 'Galerie 1' mag vullen, de meest prestigieuze en heel grote tentoonstellingsplek op de zesde verdieping. Het heeft in Parijs niet weinig ophef veroorzaakt: volgens *Le Monde* heeft Foster zichzelf uitgenodigd, nadat Migayrou hem in 2018 rondleidde in de aan Tadao Ando gewijde tentoonstelling. Geconfronteerd met die roddel, zei Foster nors in *The New York Times*: 'Ik heb op een uitnodiging gereageerd, en ik ben vereerd namens zoveel mensen om die uitnodiging te aanvaarden.' *Peu importe*: de belangrijkste conclusie van deze tentoonstelling is toch dat het Centre Pompidou verworden is tot een promotieplatform voor een schatrijke architect zonder enig talent voor twijfel of zelfkritiek.

Christophe Van Gerrewey

→ Norman Foster, tot 7 augustus, Centre Pompidou, Place Georges-Pompidou, Parijs.

Publicaties

Mondriaan en fotografie. Van Vincent van Gogh (1853) bestaan zo weinig foto's dat je ze op één hand kan tellen, van Pablo Picasso (1881) zijn er duizenden. Piet Mondriaan (1872) zit tussen hen in, qua generatie en ook wat betreft het aantal foto's dat van hem is gemaakt. In het prachtig uitgegeven boek *Mondriaan en fotografie. De kunstenaar in beeld* presenteren Wietse Coppes en Leo Jansen een corpus van 411 foto's, waarvan een flink aantal niet eerder werd gepubliceerd. Daar kunnen in de toekomst nog beelden bijkomen, maar veel zal dat na hun grondige onderzoek niet zijn. En eigenlijk moet het aantal worden teruggebracht tot circa 250, want in het boek staan ook meer dan 150 foto's van het atelier van Mondriaan zonder de kunstenaar zelf. Toch is dat een zinnige uitbreiding, aangezien hij dergelijke foto's zelf in de openbaarheid heeft gebracht: ze zijn minstens zo belangrijk geweest voor de beeldvorming van zijn kunstenaarschap.

In hun informatieve inleiding belichten de auteurs uitvoerig wat fotografie voor Mondriaan heeft betekend. Zelf fotograferen deed hij vrijwel nooit; voor zover bekend bezat hij geen camera. In het boek staat een serie foto's van een reis naar Spanje die hij in 1903 met twee vrienden maakte.

Op enkele foto's figureren alleen die vrienden, dus dan zal Mondriaan wel op het knopje hebben gedrukt. Ook gebruikte hij slechts zelden foto's als geheugensteun of als voorbeeld, hooguit bij in opdracht geschilderde portretten uit zijn vroege jaren, soms van overleden personen. Volgens Coppes en Jansen is ook een van de zeer expressieve zelfportretten die hij omstreeks 1908 met houtskool tekende gebaseerd op foto's, maar daar geloof ik niet in: de haarlijn, de ogen en de stand van de neus wijken af, net als de lichtval op het gezicht. Waarom zou Mondriaan een foto ter grootte van een ansichtkaart op zeer groot formaat (79,5 x 53 cm) natekenen als hij zijn gezicht in de spiegel kon observeren? In de inleiding wordt ingegaan op drie genres, die in een lange schilderkunstige traditie staan: portretfoto, atelierfoto en groepsportret. In vroegere eeuwen creëerden kunstenaars hun publieke imago met zelfportretten en voorstellingen van vakgenoten aan het werk, binnen of buiten. Al in de begintijd van de fotografie, vanaf omstreeks 1840, werd deze nieuwe techniek voor hetzelfde doel ingezet, en zelfs met meer effect, omdat foto's gemakkelijk vermenigvuldigbaar waren en dankzij moderne procedés ruime verspreiding kenden via boeken, catalogi en tijdschriften. Zo werd de nieuwsgierigheid bevredigd naar bekende persoonlijkheden, onder wie ook kunstenaars: hoe ze eruitzagen, hoe ze woonden en werkten, maar ook hoe ze zich in het openbaar gedroegen.

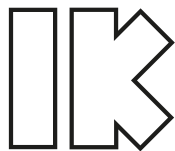
De auteurs benadrukken dat Mondriaan zichzelf via de fotografie profileerde als het getendeel van een bohemien – als een denker-kunstenaar, altijd ernstig de wereld in kijkend van achter zijn bril, formeel gekleed in kostuum met stropdas. Dat paste goed bij het strenge abstracte karakter van zijn kunst en van de inrichting van zijn woon- en werkruimte. Eind 1919 begon hij provisorisch de wanden van zijn atelier in Parijs te decoreren met rechthoekige vlakken; in zijn volgende atelier op het beroemde adres 26 Rue du Départ perfectioneerde hij die aanpak. Vanaf 1926 publiceerde hij regelmatig foto's van zijn steeds veranderende, smetteloze interieur bij zijn artikelen – een modelwoning voor de nieuwe mens, zo heb ik zijn atelier weleens genoemd.

Tegenover het strenge imago op grond van de portret- en atelierfoto's, stellen Coppes en Jansen een heel andere Mondriaan, zoals hij voorkomt op een groot aantal informele foto's die postuum pas bekend werden: atelierfoto's waarop hij casual poseert of, bij hoge uitzondering, aan het werk is in een schildersjas. Op andere foto's zien we hem te midden van gasten in zijn atelier, of zelf te gast bij vrienden en bekenden. Verder komt Mondriaan voor op enkele grappige opnames van gekostumeerde feesten van kunstenaarsverenigingen in zijn vroege Amsterdamse jaren, en op groepsfoto's gemaakt tijdens vernissages in Parijs en New York.

Het boek bevat kortom een gevarieerd ensemble foto's van de kunstenaar in het dagelijks leven, met familie, vrienden en collega's, en de auteurs denken daar de ware Mondriaan te zien, de mens achter de façade van zijn kunstenaarschap. Mondriaan was volgens hen geen kluisenaar, monnik of heilige – geen koele kikker, zoals hij in oudere literatuur werd voorgesteld, maar, zoals ze in de inleiding schrijven, 'een ontspannen, warme en humoristische man' en ook 'een bedreven en geslaagd netwerker'. Het Kunstmuseum in Den Haag, dat de grootste collectie van zijn werk bezit, poneert al enige tijd die visie van Mondriaan als een man van de wereld, een gezelschapsdier, dol op uitgaan en dansen. Zo verschijnt hij in de biografie, eigenlijk meer een *vie romancée*, van oud-conservator Hans Jansen uit 2016, net als in het kwartetspel *Love & Inspiration. Piet Mondrian's Women* dat het museum uitbracht op Valentijnsdag 2014 (wansmaak kent geen tijd).

Ik heb toch een ander beeld van Mondriaan, na door de jaren heen een flink deel van zijn correspondentie en talrijke gepubliceerde herinneringen te hebben gelezen van mensen die hem hebben gekend, en van wie ik er een tiental nog heb kunnen spreken. Naar mijn inschatting was hij een nogal gesloten, basaal verlegen man met beperkte vaardigheden in het sociale verkeer, geabsorbeerd door zijn werk en wat naïef in de uiting van zijn utopische en levensbeschouwelijke overtuigingen. Zuinig ook. Hij was klagerig over zijn gezondheid en behept met fobieën zoals smetvrees, bindingsangst en reisangst. Vanaf het moment dat hij in 1919 Nederland voorgoed verliet, is hij nooit meer dan twintig kilometer van zijn atelier verwijderd geweest. Humoristisch? Met mate. Ontspannen? Ik vraag het me af. Een echt warme vriendschap had hij slechts met enkelen, zoals met Tonia Stieltjes, wier overlijden in 1932 hem diep aangreep. Relaties met vrouwen bleven doorgaans platonisch; als het meer dreigde te worden haakte hij af. Hij is

STICHTING



KEYWORKS

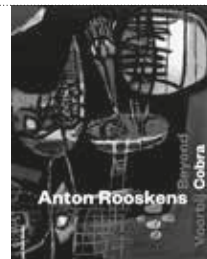
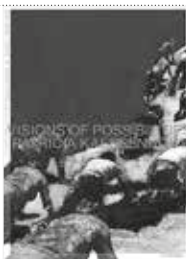
Steven Aalders

- 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

Jap Sam Books

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



Open-Ended Visions of Possibilities. patricia kaersenhout Chandra Frank, Eleonoor Jap Sam, patricia kaersenhout [eds.] | Scherpstellen Milo Vermeire / Mondriaan Fonds [ed.] | Anton Rooskens. Beyond Cobra / Voorbij Cobra Marguerite Tuijn, Eliane Odding | Blind Date with the Future Stefanie Zoche /Habitat + Zoche



Mies van de Water of Louise Bodenheim, Piet Mondriaan met Frits Bodenheim en Simon Maris, IJmuiden, 28 augustus 1903



Albert Eugene Gallatin, Portret van Piet Mondriaan, juni 1934

één keer officieel verloofd geweest, op zijn negenendertigste, maar dat liep af en hij verhuisde naar Parijs. Dansen deed hij met wisselende partners, vaak tientallen jaren jonger dan hijzelf. In 1922 schreef hij aan Theo van Doesburg dat hij twee jonge Joodse vrouwen had ontmoet om mee te dansen, in Rusland geboren maar opgegroeid in Nederland, van de goede leeftijd, 21 en 16. Een bijkomend voordeel was dat ze voor zichzelf betaalden.

Mondriaan had een flegmatieke inslag, hij nam weinig initiatief, mensen moesten naar hem toekomen. Het hielp niet dat hij niet reisde. Hem een bedreven en geslaagd netwerker noemen, lijkt me dus ver bezijden de werkelijkheid. Vanaf het moment dat hij in 1911 en 1912 het kubisme omhelste, heeft hij moeite gehad om te kunnen leven van de verkoop van zijn werk. In beperkte avant-gardekringen werd hij zeer gerespecteerd, maar Nederlandse vrienden en bekenden, zoals Charley Toorop en J.J.P. Oud, moesten regelmatig bijspringen om hem te steunen, door de bloemenaquarellen te verkopen die hij naast zijn abstracte schilderijen maak-

te, en door zo nu en dan een werk van hem aan musea te schenken of te verloten. Bij leven had Mondriaan, vergeleken met generatiegenoten als Kandinsky en Klee, Kirchner en Beckmann, laat staan Picasso en Matisse, de positie van een dwerg. Zijn prijspeil was bedroevend laag, maar toch verkocht zijn werk moeilijk. Hij had tot kort voor zijn dood geen vaste galerie, slechts een enkele keer een solotoonstelling, maar nooit in een museum. Pas in het laatste decennium van zijn leven ging het hem beter, vooral toen hij Europa tijdens de oorlog was ontvlucht naar New York, waar hij zich gelukkig voelde. Met dat alles in het achterhoofd kijk ik onvermijdelijk anders naar de informele foto's in dit boek dan de auteurs. Maar ja, wat realiteit is en wat projectie, dat zullen we nooit zeker weten.

Carel Blotkamp

→ Wietse Coppes en Leo Jansen, *Mondriaan en fotografie. De kunstenaar in beeld*, Tijdsbeeld, Gent, 2023, ISBN 9789490880415.

The Other Side. A Journey into Women, Art and the Spirit World. Jennifer Higgie (1962), opgeleid als kunstenaar, heeft een indrukwekkende staat van dienst als auteur. Ze schreef 23 jaar voor *Frieze* en wijdt zich sinds kort volledig aan het schrijven van boeken, het maken van podcasts en het samenstellen van tentoonstellingen. In 2021 verscheen *The Mirror and the Palette. Revolution, Rebellion and Resilience: 500 Years of Women's Self-Portraits*. Ook in haar recentste boek staan vrouwen centraal – net als op Higgies Instagramaccount, dat in korte lemma's een uitgebreid overzicht geeft van vergeten vrouwelijke kunstenaars.

Het onderwerp van *The Other Side* is de relatie, sinds de negentiende eeuw, van vrouwelijke kunstenaars tot zowel spiritisme, spiritualiteit als esoterie. Deze 'andere kant' bood enerzijds ruimte voor vrije expressie en verkenning van de geest – domeinen die via andere wegen niet toegankelijk waren voor vrouwen in het Westen; anderzijds zorgde een associatie met het spirituele er juist voor dat dit werk buiten het oorsprongsverhaal van de moderne kunst én buiten de modernistische canon kwam te staan. Op zijn best werd het als een fascinerende curiositeit gezien. Higgie citeert kunstenaar Liliane Lijn in 2021: 'The Spirit World has been pooh-poohed as feminine and therefore not of interest for far too long.' Rosalind Krauss merkte al in 1979 op dat het voor modernistische kunsthistorici 'onbeschrijflijk gênant' was om kunst en spiritualiteit in een en dezelfde zin te noemen. Higgies boek is een verkenning van een selectie werken en figuren die door een combinatie van vrouwelijkheid en spiritualiteit buiten de canon zijn gehouden. Een interesse in het spirituele belette bijvoorbeeld niet dat mannen als Mondriaan, Kupka, Kandinsky en Malevich beroemd werden.

Toch ligt de impuls voor het boek duidelijk in het heden: Higgie neemt sinds enkele jaren een grotere artistieke interesse waar in de domeinen van de geest, zoals in Carolyn Christov-Bakargievs Istanbul Biënnale in 2015 (*A Theory of Thought-Forms*) en Massimiliano Gioni's Biënnale in Venetië in 2013 (*The Encyclopedic Palace*), waarin de verbeelding eveneens de leidraad vormde. Ook stelt zij dat kunstenaars vandaag niet enkel reageren op de fysieke uitdagingen waar de planeet voor staat, maar evenzeer op een spirituele crisis. Higgie speelt met de meerduidigheid van het begrip 'spirit world', dat geen meerduidig equivalent kent in de Nederlandse taal: in de 'geestenwereld' komen enkel spoken voor, geen intellectuelen. Toch verwijst het woord 'geest' ook volgens Van Dale naar 'de scheppende, bezielende kracht die van iemand of iets uitgaat'. Het is deze betekenis die voor Higgie een centrale rol speelt, en die haar toelaat om schepend werk dat eerder in het verdomhoekje van het paranormale zat opnieuw onder de loop te nemen. Tegenover wat zij benoemt als de 'bureaucratisering' van de kunstwereld, interesseert ze zich voor 'wilde omzwervingen van de verbeelding', oftewel kunst waarin 'verborgen regionen van de geest' en het 'symbolisch potentieel van ervaringen' worden verkend. De waarachtigheid van 'mediumnistische' claims – gevoeligheid voor buitenzintuiglijke verschijnselen – interesseert haar niet. Higgie schaar ook werk dat zou zijn ingegeven door krachten van buitenaf onder het mysterie van het creatieve proces, en onder de domeinen van intuïtie, inspiratie, betovering en het onderbewuste. Alle interpretatie berust volgens de auteur uiteindelijk op speculatie. Het boek volgt een min of meer chronologisch parcours. Besprekingen van kunstenaars, kunstwerken, thema's en concepten worden afgewisseld met schetsen van de achtergrond van bewegingen, en doorsneden met losse, veelal autobiografisch ingegeven bespiegelingen vanuit het



Georgiana Houghton, Glory be to God, 1868, Victorian Spiritualists' Union, Melbourne

heden. Na een eerste hoofdstuk over de (exclusief Britse, want van oorsprong Keltische) negentiende-eeuwse interesse in de feënwelt is er uitgebreid aandacht voor het spiritisme en voor enkele vrouwen die onder de vlag van een 'buitenwereldse' inspiratie tot buitengewoon origineel werk kwamen. Zo maakte de Londense, als kunstenaar getrainde Georgiana Houghton (1818-1884) in de jaren 1860 en 1870 tijdens spiritistische seances fenomenale, abstract aandoende tekeningen en schilderijen. Via een discussie van de theosofie – een stroming die kunstenaars aantrok tot in de twintigste eeuw, volgens Higgie vanwege het non-conformistische, ondogmatische karakter ervan – komen we aan bij Hilma af Klint en de twintigste eeuw. Hoofdstukken stellen af en toe scherp op een regio in één tijdperk (Agnes Pelton en Janet Sobel in de Verenigde Staten in de jaren 1930 en 1940; Olga Fröbe-Kapteyn en Emma Kunz in Zwitserland), dan weer op één vrouwelijke kunstenaar (Maya Deren, Ithell Colquhoun, Liliane Lijn) of op één thema, zoals tarot (Colquhoun, Pamela Colman Smith en Niki de Saint Phalle), natuur en natuurgeneeskunde (Leonora Carrington, Hildegard van Bingen), dans (Mary Wigman en Donna Huddleston) of weven en 'materiële spiritualiteit' (Anni Albers, Sheila Hicks en Lenore Tawney).

Volgens de ondertitel is *The Other Side* een 'reis'. Dat is een merkwaardige vorm. Inderdaad valt het boek niet binnen de categorie 'studie' of 'essay'. Het bevat een meanderende serie kunsthistorische en kunstcritische bespiegelingen, bij elkaar gehouden door persoonlijke intermezzo's. Higgie was op reis terwijl ze het boek schreef: tussen de lockdowns van 2021 kon ze van Londen afreizen naar een Grieks eiland, waar ze vijfentwintig jaar eerder een roman schreef. Dat ze op reis was en dat er een pandemie aan de gang was, zijn duidelijk van invloed geweest: het boek moest uit het geheugen worden opgezet. Niet alleen sturen waarnemingen op het cycladische eiland Higgies denken; ook leest de ietwat vloeiende, losse structuur van het boek (geen hoofdstuknummers, poëtische titels) als een reis door het hoofd van de auteur. Higgie heeft een enorme hoeveelheid kunst gezien, maar de keerzijde van deze werkwijze is dat de selectie kunstenaars is ingegeven door het toeval van wat zij eerder is tegengekomen. De Angelsaksische wereld is daardoor relatief prominent aanwezig, en kunstenaars worden al gauw bij de voor naam genoemd. Ook jammer is dat er weinig afbeeldingen in kleur zijn en dat er niet naar illustraties wordt verwezen in de tekst. Dit wordt gecompenseerd door uitgebreide beschrijvingen, iets waar Higgie goed in is, maar het komt toch herhalend en schraal over. De tekst bevat wel een heleboel zwart-witfoto's: portretten van kunstenaars, maar ook foto's van of door Higgie, wat niet altijd een aanvulling mag heten. De vele citaten bevatten geen voetnoten, al staat er achterin per pagina een bronverwijzing.

The Other Side is overtuigend als pleidooi voor het openen van de kunsthistorische blik naar werk dat zich niet makkelijk laat interpreteren. De kracht van het boek, een frisse, onverwachte en veelal overtuigende herlezing van de spirituele kant van kunst gemaakt door een grote selectie vrouwen, is ook een valkuil. Hoewel de tekst soepel leest, is de auteur iets te persoonlijk aanwezig in de net daardoor toevallige aaneenschakeling van ideeën. De liefde die zij toont voor de besproken kunst is aanstekelijk, maar leidt soms tot vaagheid – hoewel dat wellicht onvermijdelijk is bij een thema dat zich aan de andere zijde bevindt.

Merel van Tilburg

→ Jennifer Higgie, *The Other Side. A Journey into Women, Art and the Spirit World*, Londen, Weidenfeld & Nicolson, 2023, ISBN 9781474623322.

ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS
451	Alexandra Bachzetsis	SHOW TIME BOOK / BOOK TIME SHOW	256 P	22 X 32 CM	€ 42.00	ISBN 9789464460414	2023		
448	Nicolas Floc'h	Initium Maris	264 p	23 x 31 cm	€ 45.00	ISBN 9789464460421	2023		
447	Dove Allouche	Periodic Table	192 p	20 x 25 cm	€ 24.00	ISBN 9789464460407	2023		
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	€ 35.00	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		

Colofon

met de steun van de
Vlaamse overheid



Personalia

Carel Blotkamp was van 1982 tot 2007 hoogleraar moderne kunst (Vrije Universiteit van Amsterdam). Als beeldend kunstenaar wordt hij vertegenwoordigd door andriessse eyck galerie in Amsterdam.

Liska Brams voltooide eerder dit jaar een master in Contemporary Art History aan de Vrije Universiteit van Amsterdam.

Gerard-Jan Claes is filmmaker, docent, auteur, artistiek directeur van Sabzian en medeoprichter van Avila. Hij maakt films met Olivia Rochette.

Wim Cuyvers is architect, speleoloog, publicist, forestier. Het Frans Masereel Centrum publiceerde in 2020 *L'Autre* en in 2022 *DE-AD*.

Wouter Davidts is docent moderne en hedendaagse kunst (UGent). Hij leidt de onderzoeksgroep KB45 (Kunst in België sinds 1945) en schrijft over kunst, architectuur en het museum.

Dries Debackere is doctoraatsstudent (UGent). Hij doet onderzoek naar oriëntalistische en historiserende huiskleding in de late negentiende eeuw.

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.

Sébastien Hendrickx is dramaturg, criticus, performer en docent aan KASK/School of Arts.

David Hollanders doceert politieke economie aan de afdeling Europese Studies van de Universiteit van Amsterdam.

Beatriz Van Houtte Alonso is ingenieur-architect. Ze werkt aan de Universiteit Gent als assistent en onderzoeker in de geschiedenis van de stedenbouw.

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

Bram Ieven is filosoof en cultuurcriticus. Zijn onderzoek richt zich voornamelijk op de relatie tussen kunst en politiek.

Titus Nouwens is curator met een achtergrond in performance. Hij is opgeleid aan de Universiteit van Amsterdam en aan het Royal College of Art.

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*.

Lynne van Rhijn is conservator moderne en hedendaagse kunst bij het RKD Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis. Ze schrijft en werkt als (gast)curator en redacteur.

Daniël Rovers is schrijver en redacteur van *De Witte Raaf*. Eind september verschijnt *In één vloeiende beweging* bij de Wereldbibliotheek.

Koen Sels is schrijver en secretaris. Hij publiceerde twee boeken en teksten over kunst en voor kunstenaars. Sinds 2020 werkt hij aan een boek over leven, werk en werklevens, onder de werktitel *Een dag in België*.

Stéphane Symons is cultuurfilosoof aan het Hoger Instituut voor Wijsbegeerte (KU Leuven). Recente boekpublicatie: *De kunst van het vergeten. Naar een filosofie van de vergankelijkheid* (Vantilt, 2019).

Frederik Thys is master in de wijsbegeerte (KU Leuven) en student journalistiek. Hij was tot eind juni stagiair bij *De Witte Raaf*.

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

Nina de Vroome is filmmaker, redacteur van Sabzian, auteur en docent.

Paul Willemsen is curator en criticus. Hij schrijft over fotografie, film en beeldende kunsten.

Redactie

Christophe Van Gerrewey, Noortje de Leij, Daniël Rovers, Elizabeth Vandeweghe

Redactiesecretariaat, publiciteit, zakelijke leiding:

Thomas Olbrechts (thomas@dewitteraaf.be)

Correctie: Annemiek Seeuws (quickredfox.be)

Vormgeving: Inge Ketelers

Stage: Frederik Thys

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

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

Praktische gegevens

ISSN: 0774-8523

BTW nummer: BE 0456.630.567

Verschijningsritme: tweemaandelijks

Planning	verschijnt	deadline
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
nummer 230	15 juli 2024	15 juni 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!

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

Tarieven Buitenland

Abonnement € 40,00
Abonnement + boek € 50,00
Steunabonnement € 60,00

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

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



— Niets uit deze uitgave mag worden veelevoudigd 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

107 rue St-Georges | St-Jorisstraat

Walter Swennen
What the body can do
9 June – 5 August 2023

44 rue Van Eyck | Van Eyckstraat

Group exhibition
Harry Irene
7 July – 10 September 2023

107 rue St-Georges | St-Jorisstraat

Nathanaëlle Herbelin
25 August – 28 October 2023

6 rue St-Georges | St-Jorisstraat

Thierry De Cordier
7 September – 14 October 2023

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

GOEDEL ESCHER BACH

19.05.2023 – 27.08.2023

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, MOSHE NINIO, JOKE OLTHAAR, DAPHNE ORAM, ROYDEN RABINOWITCH, ARTHUR REINDERS FOLMER, TOM RICHARDS, MARCUS DU SAUTOV & VICTORIA GOULD, EUGENE VAN VELDHOVEN

ALLES=GOED

ANNE-MIE VAN KERCKHOVEN

19.05.2023 – 18.05.2024

LE LIVRE DE MALLARMÉ ALPHABETUM XIII

24.03.2023 – 30.07.2023

MARCEL BREUER GUIDED TOURS

EVERY SUNDAY 12:30, 14:30 & 16:30 H.

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

West

WWW.WESTDENHAAG.NL