

Ruth Bernard Yeazell, Hal Foster, Liska Brams, Paul Willemsen, Stefaan Vervoort, Daniël Rovers, Dagmar Teurelinx, Rudi Laermans, Eléa De Winter, Marc Holthof, Paul Vermeulen, Herman van Bergeijk, Alexandra Sonnemans, Nina de Vroome, Karen Van Godtsenhoven, Laura Herman

#### over boeken van of over

Johannes Vermeer, René Magritte, Nan Goldin, polaroids uit Amsterdam, Ernst van Alphen, Jurriaan Benschop, Camiel van Winkel, Jeroen Peeters, Albert Baronian en Ronny Van de Velde, Frans Masereel Centrum, Kunsthal Rotterdam en Pastoor van Arskerk Den Haag, Frits Peutz, vrouwen in de architectuur, Hanne Hagenaars, radicale mode-oefeningen en queer cureren

31 Christophe Van Gerrewey  
Kleine geschiedenis van de boekbespreking

& 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  
achtendertigste jaargang – ISSN 0774-8523  
verschijnt tweemaandelijks – 14.000 ex.  
afgiftekantoor Antwerpen X

## Boeken (2)

Als ik een boek open, biedt het mijn ogen twee heel verschillende manieren om geïnteresseerd te raken. Het boek biedt het alternatief van twee toepassingen van hun functie.

Het kan suggereren een regelmatige beweging te ondergaan die zich communiceert en zich voortzet langs een lijn van woord tot woord, herboren wordt op de volgende regel, na een sprong die van geen tel is, en waarvan de voortgang een hoeveelheid opeenvolgende mentale reacties veroorzaakt met als gemeenschappelijk effect de vernietiging, op elk moment, van de visuele perceptie van tekens, om dat effect te vervangen door herinneringen en combinaties van herinneringen. Elk van deze effecten is de eerste term van een mogelijk oneindige ontwikkeling.

Dat is Lectuur. Een symbool ervan zou een vlam kunnen zijn die zich verspreidt, een draad die van begin tot einde brandt, met af en toe kleine ontploffingen en schitteringen.

Deze opeenvolgende en lineaire modus vereist een helder zicht en het behoud van een helder zicht – een essentiële voorwaarde voor de productie van elementaire handelingen van de hersenen die reageren op de opwinding van het schrijven met virtuele of echte geluiden, met betekenissen.

De leesbaarheid van een tekst is de mogelijkheid van deze tekst om toegankelijk te worden door een duidelijk zicht.

Verwijzend naar het bovenstaande zouden we kunnen zeggen dat leesbaarheid de kwaliteit is van een tekst om de eigen consumptie te voorzien en te vergemakkelijken, net als de vernietiging door de geest, de transsubstantiatie in gebeurtenissen van de geest.

Maar naast en los van de lectuur zelf, is en blijft het aspect van het geheel van al het geschrevene bestaan. Een pagina is een beeld. Het geeft een totaalindruk, presenteert een blok of een systeem van blokken en lagen, van stukken wit en zwart, een stukje figuur en intensiteit, min of meer geslaagd. Deze tweede manier van kijken, niet langer opeenvolgend en lineair en progressief zoals de lectuur, maar onmiddellijk en gelijktijdig, maakt het mogelijk om de typografie dichterbij de architectuur te brengen, net zoals de lectuur voordien aan melodische muziek had kunnen doen denken en aan alle kunsten die de tijd omarmen.

Op die manier bevat het boek, aan de ene kant, wat de beweging stimuleert en begeleidt vanuit het standpunt van een helder zicht – een beweging die intellectuele en onderbroken effecten voortbrengt en die zich stap voor stap langs een lijn in ideeën integreert; aan de andere kant is het boek een object, een geheel van stationaire indrukken, begiftigd met onmiddellijke, onconventionele eigenschappen, die onze zintuigen kunnen behagen of mishagen.

Deze twee manieren van kijken zijn onafhankelijk van elkaar. De bekeken tekst, de gelezen tekst: het zijn totaal verschillende dingen, omdat de ene besteding van aandacht de andere uitsluit. Er zijn heel mooie boeken die zich niet verbinden tot lectuur, prachtige massa's puur zwart op een heel puur veld, maar deze volheid en dit contactvermogen (verkrege ten koste van de interlinie), die heel gewild lijken in Engeland en Duitsland, waar men aansluiting probeert te vinden bij bepaalde modellen uit de vijftiende en zestiende eeuw, kunnen niet anders dan wegen op de lezer en een beetje archaisch overkomen. De moderne literatuur kan zich niet huisvesten in deze compacte vormen, die van de karakters lijken te barsten. Er zijn daarentegen zeer leesbare boeken, goed opengewerkt, die zonder gratie zijn gemaakt, smakeloos voor het oog of zelfs ronduit lelijk.

Vanwege deze onafhankelijkheid in de eigenschappen die een boek kan bezitten, is het aan het drukken toegestaan een kunst te zijn. Als het drukwerk enkel wil beantwoorden aan de simpele nood tot lezen, dan heeft het geen nood aan kunstenaars, want de eisen van de leesbaarheid kunnen precies gedefinieerd worden en er kan met even gedefinieerde en uniforme middelen aan worden voldaan. Ervaring en analyse zullen volstaan om te bepalen wat er nodig is voor de letterzetter, de vormgever en de tekenaar om een duidelijke en zuivere tekst te verkrijgen.

Maar zodra de drukker zich bewust wordt van de complexiteit van zijn werk, voelt hij onmiddellijk de plicht om kunstenaar te zijn, want het is het kenmerk van de kunstenaar om te kiezen, en het kiezen wordt bepaald door het aantal mogelijkheden. Alles wat ruimte laat voor onzekerheid vraagt om een kunstenaar, hoewel die niet altijd de ruimte krijgt.

De kunstenaar-drukker wordt geconfronteerd met zijn taak in de complexe situatie van de architect die zich zorgen maakt over de overeenstemming tussen de geschiktheid van zijn constructie en de uitstraling ervan. Het is het lot van de dichter zelf om te strijden tussen vorm en inhoud, tussen zijn ontwerpen en de taal. In alle kunsten – en het is daarom dat het kunsten zijn – kan de noodzaak die een gelukkig volbracht werk moet suggereren alleen maar voortkomen uit willekeur. De rangschikking en de finale harmonie van de onafhankelijke eigenschappen die moeten worden samengebracht, worden nooit verkregen door een recept of een automatisme, maar door een mirakel of gewoon door een inspanning; door mirakels en door gecombineerde vrijwillige inspanningen.

Een boek is materieel perfect als het prettig is om te lezen en heerlijk om over na te denken; wanneer uiteindelijk de overgang van de lectuur naar de contemplatie, en de wederzijdse overgang van de contemplatie naar de lectuur, heel gemakkelijk zijn en overeenkomen met onmerkbare veranderingen in de visuele accommodatie. Dan zijn zwart en wit rustpunten voor elkaar, circuleert het oog moeiteloos in een goedgeregeld domein, waardeert het geheel en de details ervan, en voelt de ideale omstandigheden waarin het kan functioneren. Dit ideaal kan alleen worden bereikt door een samenwerking tussen de letterzetter en de drukker. Uiteindelijk moet alle vorm voortvloeien uit het karakter. Dat moet niet gecreëerd worden vanuit een pure fantasie. De figuur, de volheden en fijnheden moeten afhankelijk zijn van de grootte. Ik sta mezelf toe te denken dat het een vergissing is om dezelfde figuren op verschillende schalen te reproduceren.

De kunst van het drukken is rijk aan subtiele moeilijkheden, aan subtiliteiten die voor de meeste mensen onmerkbaar zijn. Niemand heeft er tot nu toe echter aan gedacht de meesters van deze kunst te verwijten dat ze onverdroten werken om slechts een bijna onmerkbaar elite tevreden te stellen. Waar veel mensen bepaalde auteurs verwijten dat ze het vertikken om voor iedereen te schrijven, daar laten ze kunstenaars van een andere soort met alle gemak met rust. [...]

Samenvattend: een mooi boek is bovenal een perfecte leesmachine, waarvan de voorwaarden vrij nauwkeurig kunnen worden gedefinieerd door de wetten en de methodes van de fysiologische optica; en het is tegelijkertijd een kunstobject, een ding, dat echter een persoonlijkheid heeft die gemerkt is door een bepaalde gedachte, die de nobele bedoeling van een gelukkige en vrijwillige orde suggereert. Het valt op te merken dat het typografische werk improvisatie uitsluit; het is de vrucht van pogingen die verdwijnen, het object van een kunst die slechts voltooide werken overhoudt, die



René Magritte, La Lectrice soumise, 1928, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel

probeersels en schetsen verwerpt, en die geen enkele intermediaire staat kent tussen zijn en niet-zijn. Het leert ons op die manier een grote en bedreigende les.

De geest van de schrijver kijkt naar zichzelf in de spiegel die het drukwerk hem voorhoudt. Als het papier en de inkt geschikt zijn, als de letter mooi oogt, als de compositie zorgvuldig is, de uitlijning voortreffelijk geproportioneerd, het vel goed gedrukt, dan doorvoelt de auteur opnieuw de eigen taal en stijl. Er doet zich schaamte en trots voor. De auteur ziet zich beloond met eerbewijzen die misschien niet eens terecht zijn. Hij denkt dat hij een stem hoort die veel helderder en krachtiger is dan de zijne, een onberispelijk zuivere stem die zijn uitspraken articuleert en al zijn woorden gevaarlijk losmaakt. Alles wat hij schreef dat zwak, saai, willekeurig en onelegant was, spreekt nu te duidelijk en te luid. Het is een zeer waardevol en zeer bedreigend oordeel om prachtig gedrukt te worden.

Paul Valéry

Vertaling uit het Frans:  
Christophe Van Gerrewey

Deze tekst verscheen eerder onder de titel 'Les deux vertus d'un livre' in: *Arts et Métiers Graphiques Paris*, nr. 1, 1927, pp. 3-8.

# Lichter leven

RUTH BERNARD YEAZELL

Alsof zijn receptiegeschiedenis er op een wonderlijke manier door wordt aangekondigd, verschijnt Johannes Vermeer voor het eerst op papier in de gedaante van een feniks, de mythische vogel die zich uit zijn eigen as heropbouwde. De context was een gedicht van drukker Arnold Bon, gepubliceerd in 1667 ter herdenking van de vroegtijdige dood van schilder Carel Fabritius tijdens de explosie van het kruithuis van Delft dertien jaar eerder. Bon besloot zijn klaagzang door zijn stadsgenoten te verzekeren dat een waardige opvolger zich reeds miraculeus had aangediend om de plaats van Fabritius in te nemen. Ondanks dit bewijs van de achting die Vermeer toen te beurt viel, verdween zijn naam grotendeels uit de overzichten van Nederlandse schilderkunst in de daaropvolgende eeuwen, om weer op te duiken – inderdaad als een feniks – toen de Franse journalist en kunstcriticus Théophile Thoré een driedelig artikel wijdde aan dit 'onbekende genie', zoals hij Vermeer eerder had omschreven, in de *Gazette des beaux-arts* in 1866.

Vermeers feitelijke verdwijning uit de annalen wordt gewoonlijk verklaard door de beperkte omvang van zijn corpus – moderne geleerden schatten dat zijn volledige oeuvre bestaat uit 45 tot 50 werken, te vergelijken met de meer dan 350 titels die momenteel aan zijn grote landgenoot Rembrandt worden toegeschreven – maar ook door het feit dat een betekenisvol aantal van zijn schilderijen opgeslokt werd, nog tijdens zijn leven, in één private collectie. Als kunsthistoricus Ben Broos gelijk heeft wanneer hij speculeert dat Arnold Houbraken, de invloedrijke chroniqueur van de Nederlandse schilderkunst, de cruciale regels over de nieuw verzezen feniks over het hoofd zag omdat ze op een andere pagina staan dan de rest van het gedicht, dan is het ook een ongelukje bij het drukken dat de kunstenaar mee tot de vergetelheid heeft veroordeeld. (*De grote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen* van Houbraken verscheen in 1718, en de commentatoren die in zijn voetsporen traden, namen zijn aanwijzingen meestal over.)

Het gevolg was dat wanneer er occasioneel een Vermeer circuleerde, die vaak aan iemand anders werd toegeschreven, en zelfs bewonderaars van zijn schilderijen wisten niet wiens kunst hen zo had aangegrepen. *Brieflezend meisje bij het venster* (1657-1659) – recentelijk gerestaureerd door de Gemäldegalerie in Dresden en het sleutelstuk van de Vermeertentoonstelling minder dan twee jaar geleden in hetzelfde instituut – werd in 1742 voor de keurvorst van Saksen aangekocht als een Rembrandt. Twee decennia later werd *De muzikles* (1662-1664) onderdeel van de koninklijke collectie in Windsor als een Frans van Mieris. Toen eigenaar wisselde aan het begin van de negentiende eeuw, werd het toegeschreven aan Pieter de Hooch – een vergissing die pas werd rechtgezet toen de handtekening van Vermeer werd ontdekt en de signatuur van De Hooch als een vervalsing werd ontmaskerd, in de jaren zestig van dezelfde eeuw.

Thoré noemde zijn ontdekking 'Van der Meer de Delft' om hem te onderscheiden van de verbijsterende reeks andere Van der Meers en Vermeers die het penseel hanteerden in zeventiende-eeuws Nederland, maar dergelijke toevoegingen zijn allang niet meer nodig, zoals de recente tentoonstelling in het Rijksmuseum in Amsterdam duidelijk aantoonde. Gewoon getiteld *Vermeer* – de 'Johannes' die er nog aan voorafging bij de laatste monografische tentoonstelling in de National Gallery in Washington en het Mauritshuis in Den Haag in 1995-1996 voelde blijkbaar overbodig aan – was de tentoonstelling in het Rijksmuseum enkele dagen na de opening al uitverkocht. Hoewel veel over de kunstenaar en de man zelf nog steeds onbekend blijft, wordt de betovering die hij teweegbrengt bij kijkers niet in vraag gesteld. Als een van de intiemste en stilste van alle schilders, die er bovendien vaak de voorkeur aan gaf om op een ongebruikelijk kleine schaal te werken, is Vermeer paradoxaal genoeg een publiekslieveling geworden.



Johannes Vermeer, *Allegorie op de schilderkunst*, 1666-1668, Kunsthistorisches Museum Wien

Al die mensen in goede banen leiden moet niet makkelijk geweest zijn, vooral omdat het Rijksmuseum er vooraf reclame mee maakte dat de 28 getoonde schilderijen de grootste groep werken van Vermeer vormden die zich ooit bij elkaar bevonden – waarschijnlijk meer, zo zei directeur Taco Dibbits, dan de kunstenaar er zelf tegelijkertijd bij elkaar kan hebben gezien. (Het vorige record, in Washington en Den Haag, stond op 21 schilderijen. Die bleken zo populair dat mensen soms twaalf uur lang in de winterkou in de rij gingen staan om de tentoonstelling te kunnen zien.) Elk museum dat een Vermeexpo wil organiseren moet er rekening mee houden dat toeschouwers langer voor zijn werk stilstaan dan voor dat van zijn tijdgenoten – het soort gedrag dat curatoren meestal verwelkomen, maar dat het bijzonder moeilijk maakt om het ritme te bepalen waarin bezoekers worden toegelaten.

Ondanks die uitdagingen slaagde de recentste blockbuster rond Vermeer er grotendeels in om die contradictorische vereisten te verzoenen. Na wijze beperkingen op te leggen wat de ticketverkoop betrof, besloot het museum ook om de schilderijen op te hangen in een sequentie van spatieuze garrangeerde kamers, die elk afzonderlijk de toeschouwers ruim de gelegenheid boden – fysiek, althans – om de slogan van de tentoonstelling waar te maken: 'Dichter

bij Vermeer'. Als de kunst die zo magnifiek wordt tentoongesteld nog steeds ons verlangen kan opwekken naar andere vormen van nabijheid, dan is dat een van de belangrijke manieren waarop die kunst ons aan het kijken houdt.

Van de 37 schilderijen die nu aan Vermeer worden toegeschreven, zijn er maar vier die volledige data dragen, en de expo maakte overwegingen omtrent chronologie meestal ondergeschikt aan andere zaken, zowel formeel als thematisch. (Een essay van Pieter Roelofs in de catalogus verwijst naar 'vijf' gedateerde schilderijen, rekening houdend met het recent ontdekte bewijs van een Romeins getal op *Allegorie op de schilderkunst* waarvan de laatste cijfers nog niet volledig door wetenschappers ontcijferd zijn. Elders in de catalogus wordt het schilderij toch tussen 1666 en 1668 gedateerd – gebaseerd, zoals alle dergelijke benaderingen in het geval van Vermeer, op een min of meer algemene consensus over de stilistische evolutie van de kunstenaar.) Hoewel er één enkele kamer werd gewijd aan zijn vroege ambities als historieschilder, was het allereerste dat het oog van de toeschouwer bereikte niet zozeer een van de canvassen waarmee de kunstenaar zijn carrière lanceerde, als wel een doek dat zijn moderne revival versnelde in gang zette: *Gezicht op Delft* (1660-1661). Deze acquisitie van het Mauritshuis

in 1822 was het eerste schilderij van Vermeer dat onder zijn eigen naam in een publiek museum terecht kwam, en het eerste waarmee Thoré, vier decennia later, besloot om hem bij contemporaine kunstliefhebbers te introduceren. Met uitzondering van de tentoonstellingsplek kan de openingszin van Thorés artikel – 'In het museum van Den Haag brengt een verbazingwekkend en zeer singulier landschap alle bezoekers tot staan en maakt het een levendige indruk op kunstenaars en fijnproevers [*les raffinés*] van schilderkunst.' – nog steeds dienstdoen om de ervaring te vatten van wie geluk genoeg had om tickets voor het Rijksmuseum te bemachtigen.

Door *Gezicht op Delft* 'très singulier' te noemen, wou Thoré het vermoedelijk onderscheiden van andere landschappen waarmee hij vertrouwd was, maar het schilderij is ook nagenoeg uniek gebleven in het oeuvre van Vermeer. Ervan overtuigd dat de maker zich gespecialiseerd moest hebben in het genre – ongeveer een derde van de om en bij zeventig werken die Thoré aan hem probeerde toe te schrijven waren landschappen of stadsbeelden – construeerde de negentiende-eeuwse voorvechter van de kunstenaar een Vermeer die op dat vlak heel anders is dan de onze. Enkel het schilderij dat bekendstaat als *Het straatje* (1658-1659), en dat in het Rijksmuseum aan een

wand hing vlak bij *Gezicht op Delft*, onderschrijft deze versie van de kunstenaar nog steeds. (Een gelijkaardig schilderij, bekend bij moderne kunsthistorici omdat het vermeld wordt in een zeventiende-eeuwse verkoopcatalogus, is nooit gelokaliseerd.) Hoewel de vrouw van Vermeer het leven schonk aan vijftien zonen en dochters, waarvan er elf zijn dood hebben overleefd, zijn deze stadsbeelden ook zijn enige schilderijen waarop kinderen voorkomen: een klein figuurtje gedragen door een vrouw in *Gezicht op Delft*, en de twee jongeren die op de voorgrond spelen van *Het straatje*. De moderne Vermeer is voornamelijk een kunstenaar van het interieur, en zijn gevierde stilte is er deels van afhankelijk dat die kinderen bij wijze van spreken buiten de deur worden gehouden.

In een van zijn vele bijdragen aan de catalogus stelt Gregor J.M. Weber vast dat het strookje bewolkte lucht met een rood gebouw, nauwelijks zichtbaar door het openstaande venster in *De soldaat en het lachende meisje* (1655-1660), meteen ook het enige naar buiten gerichte zicht is in het gehele oeuvre van de kunstenaar. Die vastberadenheid om zijn ruimtes af te sluiten van alles tenzij van het licht is een van de karakteristieken die Vermeer het meest onderscheiden van een tijdgenoot als De Hooch, waarmee hij op andere vlakken zoveel motieven deelde. Er staan geen figuren in de deuropeningen van Vermeers interieurs en evenmin bieden ze een glimp van een vrolijke binnenkoer. Het is enkel een belichte behuizing die vaak dienst lijkt te doen als metafoor voor de ingekehrde van de eenzame vrouw – of af en toe een man – die er woont.

Commentatoren hebben het vaak over de neiging in de schilderijen om dingen weg te laten: niet enkel de dingen die je niet door het venster kan zien, maar ook de elementen die Vermeer oorspronkelijk schilderde en dan uit het beeld verwijderde, net als de narratieve hints die hij met opzet onderdrukte, soms ook door ze te overschilderen. (In een eerdere versie van *Slapend meisje* uit 1656-1657 was er bijvoorbeeld, in de binnenste kamer, een man te zien.) Eerder dan zulke afwezigheden te benadrukken, wordt er in de catalogus voor gekozen om het voorbeeld van de tentoonstelling te volgen, door te beargumenteren dat, meer dan een gewone kijker zou denken, veel van wat zich achter de ramen van Vermeer bevond toch in zijn schilderijen terecht kwam.

Soms wordt daarom de aandacht gevestigd op individuele figuren zoals de 'modieuze indringers' – per definitie mannelijk – van wie Ariane van Suchtelen zegt dat ze 'de buitenwereld introduceren in de intieme binnenwereld van elegante jonge vrouwen' in drie vroege schilderijen van koppels die elkaar het hof maken: *Het glas wijn*, *Onderbreking van de muziek* en *Dame en twee heren* (alle drie van rond 1659-1661). Op andere momenten worden we aangezet om bijzondere voorwerpen op te merken die dienstdoen als fysieke representaties van de wijdere wereld – de kaart en de wereldbol in *De geografie* (1669), bijvoorbeeld – of de vellen papier die impliciet heen en weer reizen tussen zender en ontvanger in de zes schilderijen van vrouwen die brieven lezen of schrijven, 'de grenzen van huiselijkheid doorborend zoals zoveel ramen en deuren,' in de toepasselijke omschrijving van Marjorie E. Wieseman.

Minder bevredigend, denk ik, is de herhaalde poging om Vermeers figuren op te delen in 'introvert' en 'extravert', alsof de grens tussen binnen en buiten direct op hun psychologie betrokken kan worden. In de meest letterlijke vorm is dat onderscheid helder genoeg en komt het losweg overeen met de welbekende verdeling tussen absorptie en theatraaliteit die Michael Fried als eerste naar voren schoof met betrekking tot achttiende-eeuwse schilderkunst: waar veel van Vermeers figuren ogenschijnlijk geabsorbeerd worden door iets in het beeld zelf en niet op onze aanwezigheid letten – denk bijvoorbeeld aan *Brieflezende vrouw* (1662-1664) of aan *De kantwerkster* (1666-1668) – daar kijken anderen de toeschouwer aan, alsof ze ons uitnodigen hun blik te beantwoorden. In deze zin is de beroemdste 'extravert' van Vermeer waarschijnlijk het *Meisje met de parel* (1664-1667), maar die categorie omvat ook zijn andere kleine portretten of tronies, zoals het *Meisje met de rode hoed* (eveneens 1664-1667), net als individuele figuren in een reeks zowel vroege als late werken, van de glimlachende jon-

geman links op *De koppelaarster* (1656), die soms geïdentificeerd is als de kunstenaar zelf, tot de twee virginaalspeelsters, waarvan er een staat en een andere neerzit, die naar ons kijken vanaf twee late schilderijen die gewoonlijk in de National Gallery in Londen hangen.

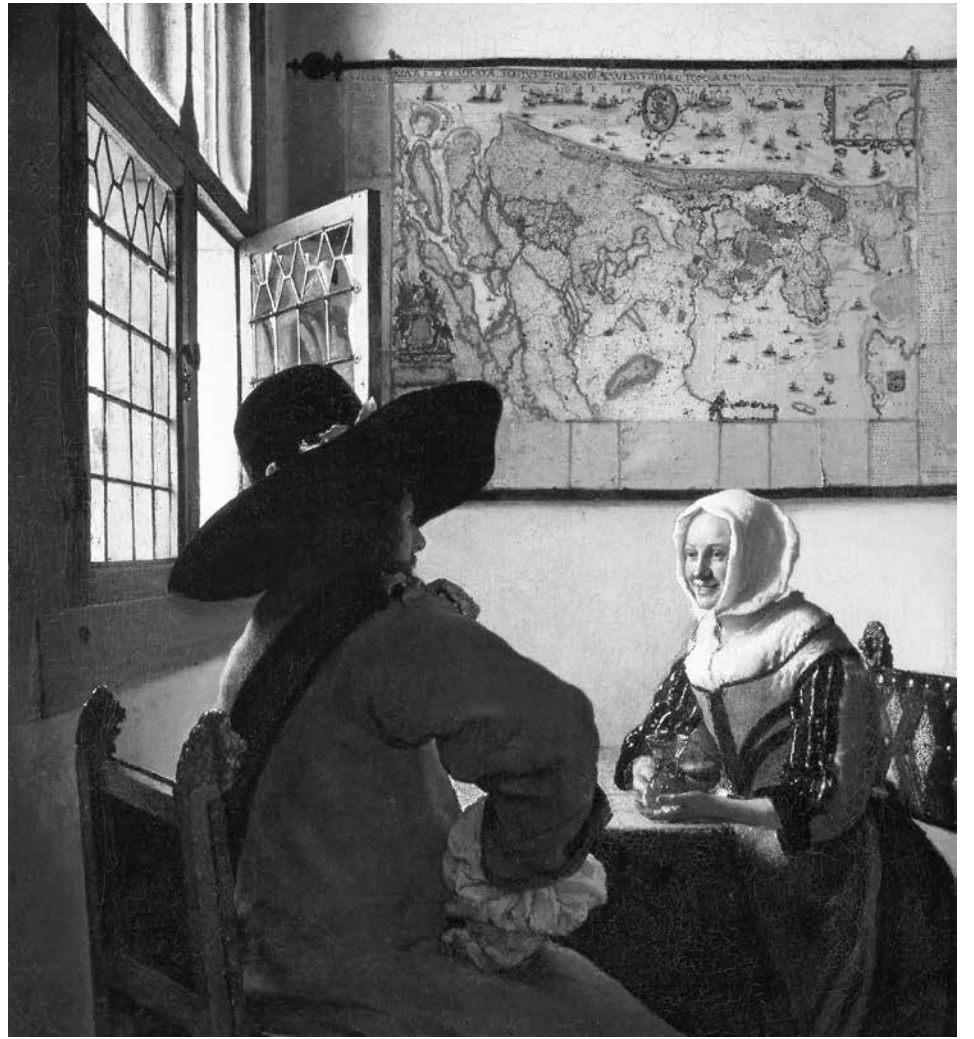
Toch is fysieke oriëntatie geen garantie voor psychologisch effect, en met een aantal betwistbare uitzonderingen, zoals de ongemakkelijk lachende jonge vrouw op *Dame en twee heren*, voelt 'extravert' aan als een verkeerde term voor de figuren van Vermeer, zelfs wanneer ze zich letterlijk naar buiten draaien. Evenmin verwijst het onderscheid echt naar de manier waarop ze op elkaar reageren binnen de schilderijen. Aan welke kant van die indeling moeten we bijvoorbeeld de jonge vrouw plaatsen in *De soldaat en het lachende meisje*, als zij haar lichtgevende gezicht niet naar de toeschouwer draait, maar naar haar enigmatische bezoeker? Zoals de gentleman die de performance bijwoont van de vrouw in *De muzikles* – of, wat dat betreft, de kunstenaar die van ons wegstijgt in de richting van zijn model in *Allegorie op de schilderkunst* – is zij in even grote mate van de kijker verwijderd door een toestand van absorptie als om het even welke van de figuren die zich bezighouden met hun solitaire taken. (Geen van deze twee grootse schilderijen was jammer genoeg in het Rijksmuseum te zien.)

Zelfs wanneer Vermeers figuren in onze richting draaien, betekent het feit dat ze gewoonlijk over hun schouder naar ons kijken eerder dan ons direct aan te kijken, zoals Lawrence Gowing lang geleden opmerkte, dat er iets onrechtstreeks en terughoudend blijft in het gebaar waarmee ze onze blik ontmoeten. Misschien omdat ze ingedeeld werd bij de extraverten, koos het Rijksmuseum een reproductie van *Meisje met de rode hoed* om de bezoekers te verwelkomen, hoewel de geheimen van dat merkwaardig androgyn gezicht toch behouden bleven – en hetzelfde geldt voor het *Meisje met de parel*, dankzij al de glans van haar beeltenis. Ondanks hun geopende lippen blijft het onmogelijk om je in te beelden wat deze jonge vrouwen op het punt staan te zeggen.

'Eén voor één keer met zonlicht dat valt door / een glas-in-loodraam': zoals deze bevallige zin uit het eerbetoon aan de kunstenaar van Howard Nemerov uit 1962 impliciet bevestigt, wordt de dialectiek tussen binnen en buiten bij Vermeer opgelost door licht. Nemerovs resonerende regels ontberen een subject, alsof de dichter het in het midden wou laten of dat gevoel van eenheid toebehoort aan het onderwerp van het schilderij of aan de beschouwer ervan – die, natuurlijk, ook de schilder zelf kan zijn. Elders in het gedicht is er sprake van 'die kleine kamers / waar het gewicht van het leven is opgeheven en lichter gemaakt': een regel die erin slaagt om elegant een fysiek fenomeen te verenigen met een staat van bewustzijn, door te spelen met de dubbele betekenis van het laatste zinsdeel als verlichting en bevrijding van last.

Zowel de fysica van het licht als de psychologische weerklink ervan zijn eveneens cruciaal voor het beeld dat Gregor J.M. Weber van de kunstenaar schetst. In een van zijn bijdragen aan de catalogus steunt hij op een traktaat uit 1678 van een tijdgenoot van Vermeer, Samuel van Hoogstraten, om uit te leggen hoe we reageren op de belichting van een geschilderd interieur. Omdat hij had vastgesteld dat het helderste oppervlak van elk interieur nog altijd donkerder is dan de schaduwen buiten, adviseerde Van Hoogstraten aan zijn collega-kunstenaars om hun briljantste wit op te sparen voor elk glimp van lucht of wolken die ze in een schilderij wilden weergeven. Door zijn keuze om dergelijke mogelijkheden uit te sluiten, stond Vermeer zichzelf echter toe om dat wit in de kamer te gebruiken, door het typisch aan te brengen, zoals Weber noteert, op een raamstijl of een muur: een manoeuvre met als paradoxaal resultaat dat de verbeelding van de toeschouwers van wat ze niet kunnen zien nog briljanter opleeft dan van datgene wat ze wel opmerken. Hoewel we niet kunnen weten of Vermeer dergelijke beslissingen bewust nam – in tegenstelling tot Van Hoogstraten heeft hij zijn praktijk nooit proberen theoretiseren – leveren de schilderijen zelf overvloedig bewijs van Vermeers begrip van hoe het zicht werkt.

Er is lange tijd over gespeculeerd dat Vermeer toegang moet hebben gehad tot een camera obscura, omdat bepaalde eigen-



Johannes Vermeer, *De soldaat en het lachende meisje*, ca. 1657, Frick Collection, New York

schappen van zijn werk – vooral dan de gebieden met wazige scherpste en de stippen heldere verf die hij vaak over het canvas verspreid – op de effecten lijken die zo'n toestel genereert. In de meest eenvoudige vorm bestaat dit apparaat uit een gaatje in de muur waardoor zonlicht een beeld projecteert op een tegenoverliggend oppervlak in een donkere kamer (de letterlijke betekenis van 'camera obscura'). Het is bekend sinds de oudheid, en ook versies ervan uit de tijd van Vermeer zijn gedocumenteerd. Historici die pleiten voor de connectie van de camera obscura met zijn werk, citeren geregeld het ooggetuigenverslag van de Nederlandse staatsman en alleskunner Constantijn Huygens, die zo'n camera verwierf in 1622 en extatisch naar zijn ouders schreef over de 'verwonderlijke effecten' ervan: 'Het is onmogelijk voor mij om u de schoonheid ervan in woorden over te maken: in vergelijking daarmee zijn alle schilderijen dood.'

Maar hoewel Huygens vermoedde dat minstens één Nederlandse kunstenaar die hij kende in het geheim deze camera had aangewend bij het maken van illusionistische stillevenen, en hoewel Van Hoogstraten er vervolgens naar zou verwijzen in zijn traktaat, is nog geen definitief bewijs opgedoken dat Vermeer aan een dergelijk instrument kan linken. Een inventaris van zijn bezittingen die na zijn dood is opgemaakt bevat andere artistieke parafernalia, zoals ezels en paletten, maar van een camera is er geen sprake. Ook pogingen om zijn klaarblijkelijke kennis van de effecten ervan te verbinden met de optische experimenten van een andere inwoner van Delft, Antonie van Leeuwenhoek, zijn niet erg vruchtbaar geweest, ondanks het verwachten schepende feit dat deze microscopist later optrad als de executeur van Vermeers nalatenschap.

Weber heeft wel een theorie over andere kandidaten, letterlijk dichter bij huis: de inwoners van de residentie van jezuïeten net aan het einde van de straat waarin de kunstenaar leefde met zijn katholieke vrouw, Catharina Bolnes, en zijn schoonmoeder, in een buurt die aan het einde van de zeventiende eeuw in Delft bekendstond als de Papenhoek. Weber was tot juni 2023 hoofd Beeldende Kunst van het Rijksmuseum, en in *Johannes Vermeer. Geloof, licht en reflectie* werkt hij een argument uit dat hij ook al aanraakt in de tentoonstellingscatalogus: dat de jezuïeten niet alleen burens waren van de familie Vermeer, maar ook belangrijke bronnen van de optische kennis van de schilder. Van even groot belang, binnen die optiek, is dat ze ook de voornaamste inspiratiebron waren van zijn behandeling van het licht als spiritueel fenomeen.

Weber is niet de eerste om Vermeer te verbinden met de lokale jezuïeten, die soms geïdentificeerd zijn als mogelijke opdrachtgevers van late schilderijen als *Allegorie op het geloof* (1670-1674), een technisch gesofisticeerde oefening in barokke religiositeit die veel van de moderne liefhebbers van de kunstenaar maar matig kunnen appreciëren. Recenter hebben historici er ook op gespeculeerd dat de naburige jezuïeten het vroege *Sint Praxedis* (1655) hebben besteld, een kopie van een Italiaans origineel door Felice Ficherelli die schijnbaar is ondertekend door Vermeer. Niet elke autoriteit heeft die toeschrijving geaccepteerd, maar als het schilderij inderdaad van Vermeer is, zoals Weber en zijn collega's geloven, dan is deze weergave van een heilige die in alle sereniteit het bloed van martelaren uit een spons drukt misschien zijn vroegste poging tot een beeld van vrouwelijke absorptie – een macabere voorganger van werken als *Het melkmeisje* of *Vrouw met waterkan* (beide 1662-1664). Het was echter pas toen zijn penseel een vloeiende kronkel van rode verf trok onder de dode slang in *Allegorie op het geloof* dat hij opnieuw een canvas zou markeren met een teken van bloed.

Vele geleerden hebben jezuïtische bronnen geconsulteerd voor de iconografie van dergelijke beelden, maar ze hebben die bronnen zelden of niet aangeboord voor het soort optische kennis dat Webers boek blootlegt, noch hebben ze die kennis verbonden met Vermeers eigen visuele experimenten. Zoals andere pogingen om de gaten van de puzzel in te vullen, steunt het betoog van *Johannes Vermeer. Geloof, licht en reflectie* onvermijdelijk op geïnformeerde speculatie, en claims over wat de kunstenaar gezien of gekend 'moet hebben' duiken vaak op. Maar door voort te bouwen op het werk van voorgangers, doet Weber enkele betekenisvolle, nieuwe ontdekkingen waarvan de gecumuleerde impact deze lezer er alvast van overtuigt dat de lokale jezuïeten waarschijnlijk dienstdeden als het kanaal waarlangs Vermeer kennis verwierf over de camera obscura. Of we daaruit moeten besluiten dat ze ook zijn wereldbeeld gevormd hebben, is echter iets anders, vooral wanneer we dat beeld menen te herkennen in alle schilderijen die zij niet hebben besteld.

Centraal in Webers argument staat een jezuïtisch embleem dat voor het eerst geïdentificeerd werd door de Nederlandse iconograaf Eddy de Jongh als een bron voor de mysterieus reflecterende wereldbol die aan het plafond hangt in *Allegorie op het geloof*. Een door Guilielmus Hesius in 1636 gepubliceerd boek toont een gelijkaardige globe met de capaciteit om zowel de zon als

een kruis te reflecteren en om dienst te doen als een embleem voor het geloof, met een betekenis die wordt versterkt door het motto 'Capit quod non capit' ('Hij begrijpt wat hij niet kan begrijpen'). Weber zet een stap verder dan De Jongh omdat hij een manuscript van het boek weet te lokaliseren waarin het embleem nog sterker op het schilderij lijkt, omdat de wereldbol binnen verschijnt eerder dan buiten, en gekaderd wordt door een gordijn aan de linkerkant, net als in het werk van Vermeer. Nog belangrijker is dat hij in het boek ook een ander embleem identificeert waarop een camera obscura voorkomt – er zijn er in totaal twee in het manuscript – en de persoonlijke connecties traceert waarlangs kennis van het eerdere document de kunstenaar bereikt kan hebben. Hoewel hij moet toegeven dat er geen hard bewijs bestaat dat de Delftse jezuiten inderdaad zo'n camera bezaten, toch maakt Weber het aannemelijk dat een tekening die door een van hen werd gemaakt tot

stand kwam met behulp van dat apparaat. Bovendien overleed de auteur van de prent in de lente van 1656 – het jaar, zo beweert hij, waarin de effecten van de camera zichtbaar werden in Vermeers schilderijen, alsof het toestel op de een of andere manier in de handen van de kunstenaar terecht was gekomen.

Het is een overtuigend verhaal, en dat geldt ook voor Webers demonstratie dat de jezuiten gefascineerd waren door optische fenomenen omdat ze de eigenschappen van het licht associeerden met die van de God die zij aanbaden. Toch heeft de these een verontrustend uitloei: dat zowel Vermeers overduidelijk religieuze schilderijen als zijn werk in het geheel het best te begrijpen zijn als het product van zijn katholicisme en dat het visuele plezier van zijn kunst altijd moet worden afgemeten tegen de didactische tradities die hij erfde. Onverdroten uiteengezet in Webers boek, drong dit argument ook door in de tentoonstelling, waar het vooral

zichtbaar werd in de moraliserende vergelijking waarmee de expo besloot: twee van Vermeers meest stralende beelden, *Vrouw met parelsnoer* (1662-1664) en *Vrouw met weegschaal* (idem), werden nadrukkelijk getoond naast *Allegorie op het geloof* – ondanks het decennium dat hen scheidt – en samengevat onder de titel 'Reflecties op ijdelheid en geloof'.

In een omvangrijke bijdrage aan de catalogus biedt Pieter Roelofs aan om ons 'dichter bij Vermeer' te brengen, door dankzij de postume inventaris van diens nalatenschap een meticulous reconstructie op te stellen van zijn woonsituatie. In zijn boek maakt Weber gebruik van hetzelfde document om hem te verankeren in wat hij omschrijft als 'Vermeers katholieke huishouden', waarmee hij niet alleen het algemeen aanvaarde feit buiten beschouwing laat dat de schilder trouwde buiten de gereformeerde kerk waarin hij gedoopt werd, maar ook dat zijn aannemelijke bekering tot het katholicisme van zijn vrouw – waarvoor we elk geschreven bewijs ontberen – aanzienlijk meer met zich meebracht dan een louter formele geloofsverklaring.

Vreemd genoeg neemt Weber ook aan dat het Vermeer was die 'de leiding nam' in het ophangen van de schilderijen in het huishouden, ondanks het feit dat het huis in kwestie eigendom was geweest van zijn katholieke schoonmoeder vooraleer het echtpaar er ging wonen, en dat zij het met hen bleef delen gedurende bijna de rest van de carrière van de kunstenaar. Omdat de notaris die de inventaris opstelde ook een schilderij vermeldt met 'allerlei vrouwendingen' net naast 'een schilderij van Veronica' (de heilige ofwel het doek met de miraculeuze afdruk dat dienstdoet als haar icoon), worden we verondersteld te begrijpen dat Vermeer een gelijkaardige vergelijking zou hebben nagestreefd: vandaar dus de finale nevenschikking in de tentoonstelling van *Vrouw met parelsnoer* en *Vrouw met weegschaal*. Terwijl de eerste vrouw in de spiegel kijkt en een van de 'vrouwendingen' bewondert die Weber identificeert met vrouwelijke ijdelheid, staat haar gelovige zuster voor een schilderij van het Laatste Oordeel, op een plek die gewoonlijk door de aartsengel Michaël wordt ingenomen, terwijl ze mediteert over hoe ook zij beoordeeld zal worden.

Evenwel: verschuif het kader en het beeld verandert. In *Vermeer and the Art of Love* doet Aneta Georgievska-Shine ook een beroep op tekstuele bronnen om Vermeers kunst te belichten, maar de invloed van de figuren van Petrarca spelen in haar boek een veel grotere rol dan die van de jezuiten, en de teksten die ze het vaakst citeert zijn de gedichten – niet de sermoenen – van John Donne. (Opdat de connectie niet te vergezocht zou lijken, vertelt Georgievska-Shine ons dat Constantijn Huygens een grote bewonderaar van die gedichten was, waarvan hij er negentien in het Nederlands vertaalde en een bundeling publiceerde in 1658.) Hoewel haar titel kan suggereren dat ze zich concentreert op Vermeers weergave van hofmakerij, is ze toch meer bezig met diens amoureuze relatie tot wat hij schilderde: 'die absorptie als van een minnaar door het object van representatie', in haar woorden, die ermee eindigt dat wie naar het schilderij kijkt ook verliefd wordt.

Dit is geen biografisch argument, en Georgievska-Shine besteedt niet veel aandacht aan het idee dat we reageren op het visuele bewijs van de liefde die Vermeer voor zijn vrouw voelde. (Als hij zich tot het katholicisme bekeerde om met haar te trouwen, dan is het echter een open vraag of de 'persoonlijke religieuze overtuigingen' die Weber opspoorde in de schilderijen hun eerste inspiratiebron waren.) Evenmin gaat *Vermeer and the Art of Love* enkel over de technieken waarmee de mannelijke kunstenaar zijn relatie tot mooie vrouwen bemiddelt, hoewel in het boek een suggestieve analogie wordt ontwikkeld tussen de verheid van Petrarca's geliefde Laura en de verschillende strategieën die Vermeer ontwikkelt om zijn eigen objecten van verlangen zowel aantrekkelijk als onbereikbaar weer te geven, zoals het gordijn dat belooft 'om ofwel de scène nog meer te onthullen [...] ofwel voorgoed af te sluiten' in *Brieflezend meisje bij het venster*. Door herhaaldelijk stil te staan om 'de subtiele spanning' op te merken die Vermeer in stand houdt tussen het beschrijvende karakter van zijn werk en de formele kwaliteiten ervan, probeert Georgievska-Shine ook,

zij het gedeeltelijk, haar eigen amoureuze absorptie in de schilderijen te verklaren. Wat ons aan het kijken houdt, zo impliceert ze, is wat ons rusteloos maakt – gevangen tussen onze overgave aan de illusie en ons besef van de kunst die net die illusie mogelijk maakt.

In 1922 bracht de Britse dichter, romancier en essayist E.V. Lucas hulde aan *Vrouw met parelsnoer* door niet alleen uit te weiden over de vrouw zelf, maar ook over de witte muur achter haar, 'prachtig, voorbij de kracht van woorden om iets uit te drukken', terwijl hij ook fantaseerde over het extraheeren uit het canvas van wat neerkwam op een eerste stuk abstracte kunst. 'Het is zo wonderlijk', schreef Lucas, 'dat als je niet meer dan een paar vierkante centimeters uit die muur zou knippen en omkaderen, je over een genot voor altijd zou beschikken.' Het is één manier om naar Vermeer te kijken, erg verwant met de modernistische geest waarin een beroemder tijdgenoot van Lucas, Marcel Proust, in hetzelfde jaar een situatie arrangeerde waarin de fictionele schrijver Bergotte zijn laatste levensuren kon doorbrengen met het kijken naar het 'stukje gele muur' in *Gezicht op Delft*.

Voor Weber, die een dergelijke onverschillige verwaarlozing van de iconografie vermoedelijk als een anachronisme zou beschouwen, verwijst de lichtgevende uitgestrektheid achter de vrouw met het parelsnoer naar de God die zij de rug heeft toegekeerd om zich te kunnen concentreren op haar eigen beeld in de spiegel. Maar het licht van Vermeer valt ook op haar, en dat licht scheiden van zijn menselijke onderwerp is ook een manier om het schilderij op te knippen – zij het dan, zoals bij Lucas, door middel van geestelijk vandalisme. Geesteswetenschappers hebben verantwoordelijkheden die dichters kunnen negeren, maar in dit geval voelt 'één voor één keer met zonlicht' dichter bij Vermeer dan de dictaten van embleemboeken.



Johannes Vermeer, Gezicht op Delft, ca. 1660-1661, Mauritshuis, Den Haag



Johannes Vermeer, Brieflezend meisje bij het venster, ca. 1657-1659, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden

Deze tekst verscheen eerder onder de titel 'Life Made Light' in: *The New York Review of Books*, nr. 12, 2023, pp. 32-34.

Vertaling uit het Engels:  
Christophe Van Gerwey

Pieter Roelofs, Gregor J.M. Weber (red.), *Vermeer*, Amsterdam/Veurne, Rijksmuseum/Hannibal Books, 2023, ISBN 9789464666335; Gregor J.M. Weber, *Johannes Vermeer. Geloof, licht en reflectie*, Amsterdam, Rijksmuseum, 2022, ISBN 9789462087576; Aneta Georgievska-Shine, *Vermeer and the Art of Love*, Londen, Lund Humphries, 2022, ISBN 9781848224896.

# Massief ei

HAL FOSTER

Kunstenarsbiografieën verbinden de kunst vaak te direct met het leven, alsof dramatische gebeurtenissen iconografische sleutels zijn die het werk eens en voor altijd ontsluiten. Vroege kunstenaarslevens werden gemodelleerd op de legendes van helden en heiligen, en zelfs vandaag neigen ze nog naar een episch karakter en een hagiografische toon. *Magritte. Een leven* vermijdt meestal die valkuilen. Het boek is het resultaat van diepgaand onderzoek, het is stijlvol geschreven en het bevat ongebruikelijk veel inzichten over het onderwerp. Voor Alex Danchev, wiens academisch vakgebied in de internationale betrekkingen lag, maar wiens boeken ook biografieën van Cézanne en Braque omvatten, was dit een laatste werk van liefde: hij stierf plotseling in 2016 vooraleer hij het laatste hoofdstuk kon voltooien.

Aan bepaalde gebeurtenissen valt niet te ontkomen. Op een nacht in 1912, toen Magritte dertien was, sprong zijn moeder zonder waarschuwing in de Samber, vlak bij het ouderlijke huis in Châtelet, ten zuiden van Brussel. Zeventien dagen later werd ze ontdekt, naakt op een nachthemd na, dat haar hoofd bedekte. Zoals de meeste oorsprongsmythes is dit verhaal te veelzeggend om helemaal waar te kunnen zijn; het veroorzaakt een sensatie die, zoals David Sylvester het uitdrukte, 'zowel oedipaal als necrofiel' is. Hoewel Magritte niet ter plaatse aanwezig was, zinspeelt hij op de gebeurtenis in enkele schilderijen. Op *Les Réveries du promeneur solitaire* (1926) staat een man met een bolhoed, een terugkerende avatar van de kunstenaar, bij een schemerige rivier, de rug naar een vrouwelijk lijk dat horizontaal over het canvas zweeft. 'Maar ik geloof niet in psychologie,' zo merkte Magritte veel later op, ongetwijfeld om gemakkelijke interpretaties te voorkomen. 'Er is maar één mysterie: de wereld. Psychologie houdt zich

bezig met valse mysteries. Niemand kan zeggen of de dood van mijn moeder invloed had of niet.' Over zijn favoriete motieven zei hij nadrukkelijk: 'Het zijn *objecten* (belletjes, luchten, bomen enz.) en geen 'symbolen'.'

Magritte maakte echter uitzonderingen op deze regel. Een heteluchtballon die ooit vlak bij zijn huis neerstortte en een gesloten kist die zwijgend naast zijn bed stond, komen beide voor in zijn werk: 'Die kist was het eerste voorwerp dat het gevoel van mysterie in me opriep.' Let op de herhaalde nadruk op mysterie in plaats van op betekenis, op wat aanwezig is, maar onverklaard. Dit spel met onthullingen-die-verhullen is overal aanwezig bij Magritte. Over de appel die het gezicht van de man met een bolhoed blokkeert in *La Grande guerre* (1964), merkte hij op:

Alles wat we zien verhuult iets anders, we willen altijd zien wat verhuuld wordt door wat we zien. [...] Deze interesse kan de vorm aannemen van een heel intens gevoel, een soort conflict, zou je kunnen zeggen, tussen het zichtbare dat verhuuld is en het zichtbare dat zich toont.

Een andere bron van fascinatie was de cinema, die Magritte ontdekte op dezelfde belangrijke leeftijd van dertien jaar. Net als andere toekomstige surrealistenaars was hij vooral fan van de films van Louis Feuillade over de crimineel Fantômas, een meester in vermommingen die de politie steeds weer voor de gek houdt. In deze verhalen 'spelen surreële gebeurtenissen zich af in een banale setting,' schrijft Danchev. 'Fantômas is overal, maar nergens te zien.' Dat geldt ook voor andere personages in het genre die de jonge Magritte intrigeerden (Mabuse, Zigomar, Nick Carter) en dergelijke onverklaarbare verschijningen en verdwijningen werden het belangrijkste kenmerk van zijn kunst. Bovenal was het de technische vaardigheid van de vroege cinema die hem

charmeerde, de combinatie van fotografisch realisme met fantastische effecten, wat Walter Benjamin de 'blauwe bloem' noemde van de sensuele directheid, die desondanks door intensieve bemiddeling tot stand komt. Als kind maakte Magritte toneelstukken en sketches met een bende waartoe ook zijn twee jongere broers en diverse burens behoorden, en hij maakte een groot deel van zijn leven homevideo's. Zijn kunst is van theatraliteit doordrongen: Magritte bedacht scenario's voor zijn schilderijen, vroeg zijn medewerkers om hetzelfde te doen, en vatte de picturale ruimte op als een visionair podium waarop objecten verschijnen als rekwisieten, illusionistisch stevig, maar ontologisch zwak. Zijn vreemde elisis transporteren de abrupte montage van de vroege cinema naar het statische medium van de schilderkunst, maar hij bouwde zijn repertoire ook op aan de hand van andere bronnen uit zijn kindertijd – kleurboeken, ansichtkaarten, geïllustreerde tijdschriften – en nam later veel van zijn kant-en-klare motieven over uit de *Encyclopédie Larousse*. Dat hij met de 'tweede natuur' van gevonden beelden zijn schilderijen kon inrichten, was een les die hij deels geleerd had van Max Ernst, wiens vaak geciteerde commentaar op Magritte – dat zijn 'schilderijen geheel handgeschilderde collages zijn' – de jonge surrealist ging tegenstaan, waarschijnlijk omdat het zo accuraat was.

Magritte studeerde met tussenpozen schilderkunst, eerst bij plaatselijke kunstenaars en dan, tijdens de Eerste Wereldoorlog en erna, aan de Académie Royale des Beaux-Arts in Brussel. Zoals andere kunstenaars van zijn generatie, doorliep hij verschillende versies van het futurisme en het kubisme. Zijn onderscheiden stijl werd in het leven geroepen aan het eind van 1923, toen hij een zwart-witproductie zag van een schilderij van Giorgio de Chirico, een recente ontdekking van André Breton en de surrealistenaars. Van buiten de hoofdlijn van het mediumspeci-

fieke modernisme demonstreerde De Chirico, volgens Magritte, 'de voorrang van de poëzie op de schilderkunst': 'Mijn ogen zagen voor het eerst gedachten.' Magrittes esthetische taal van raadsel en verrassing werd ook afgeleid van De Chirico, in wie hij 'een nieuwe visie' aantrof 'die de toeschouwer zijn eigen isolement liet herkennen en de stilte van de wereld liet horen'. De Chirico zette de directe nevenschikking van afzonderlijke beelden, zoals omarmd door de negentiende-eeuwse schrijver Lautréamont, om in een picturale vorm en maakte er de centrale operatie van de surrealistische beeldproductie van – de ondertussen clichématig geworden 'toevallige ontmoeting van een naaimachine en een paraplu op een ontleedtafel'. Volgens Magritte liet De Chirico 'ruimte 'leven' door haar te bevolken met buitengewone voorwerpen die 'perspectief' een nieuw gezicht gaven'. In de vroege jaren twintig paste Ernst deze chiricoëske ruimte aan met behulp van de dadaïstische collage om het basissjabloon te creëren voor het surrealistische beeld. In het midden van de jaren twintig voegde Magritte cinematografisch illusionisme toe aan deze mise-en-scène.

Tegen de herfst van 1926 had Magritte een Belgische kring van surrealistische aspiranten aangetrokken, zoals de schrijvers Paul Nougé, André Souris, Louis Scutenaire en E.L.T. Mesens. Ze suggereerden thema's en titels aan Magritte, net zoals latere medestanders als Marcel Mariën dat deden, maar Danchev beschouwt Nougé als Magrittes belangrijkste artistieke 'levensgezel', 'zijn bijna instinctieve referentiepunt'. Ondersteund door zijn Belgische medestanders besloot Magritte zijn geluk te beproeven bij de Franse surrealistenaars, dus in september 1927 verhuisde hij met zijn vrouw Georgette naar Parijs, waar ze woonden in Le Perreux-sur-Marne, op een veilige afstand van de licht ontvlambare Breton. Magritte begon meteen aan zijn 'woordschilderijen', en er zouden er meer dan veertig volgen tijdens



René Magritte, *La Clef des songes*, 1927

René Magritte, *Les Affinités électives*, 1933

zijn driejarige verblijf. Het eerste, *La Clef des songes* (1927), is typisch voor de reeks; het presenteert vier beelden tegen een donkere achtergrond, twee per twee gerangschikt in panelen die onderverdeeld worden door geschilderde kaders die twijfelen tussen raamstijlen en tralies. Met één uitzondering draagt elk beeld een recursieve onderschrift dat het tegenspreekt: *le ciel* staat onder een lederen tas, *l'oiseau* onder een opengeklapte kurkentrekker, *la table* onder een groen blad. Enkel een spons is correct benoemd (maar de spons lijkt ook op andere dingen). Ondanks de psychoanalytische titel – in het Engels *The Interpretation of Dreams*, zoals het boek uit 1899 – wijst dit woordschilderij eerder naar De Saussure dan naar Freud; het is geen droomrebus, maar wel een beelddessay over de conventionaliteit van de relatie tussen woord en object – over de geroemde willekeur van de betekenaar. Nougé schrijft evocatief over deze schilderijen.

Het woord kan het voorwerp nooit recht doen; het is er vreemd aan, alsof het onverschillig is. Maar de onbekende naam kan ons ook in een wereld van ideeën en beelden storten [...] waar we wonderlijke en vreemde dingen ontmoeten, waar we dan vol van terugkeren.

In november 1927 ging Magritte nog een stap verder met zijn 'metamorfoseschilderij-

en', die 'een voorwerp tonen dat versmelt tot een ander voorwerp dan zichzelf'. Een vroeg voorbeeld, *Découverte* (1927), toont een voluptueus naakt wier vlees begint te verharderen tot houtnerven, maar deze moderne Daphne lijkt niet bepaald gealarmeerd omdat ze in een boom verandert. In tegenstelling tot marxisten als György Lukács, zochten de 'marxachtige' surrealisten het wonderbaarlijke in de effecten van de verdinglijking, hoewel het beroemdste schilderij in deze groep, *Le Modèle rouge* (1935), gruwelijk genoeg is: het toont twee blote voeten die lederen laarzen worden (of is het omgekeerd?). In de vroege jaren dertig vond Magritte nog andere beeldtypes uit, zoals de 'versneden' canvassen, waarvan het meest bekende de naakte Georgette opdeelt in vijf panelen die samen een levensgrote figuur vormen. Zoals wanneer een tovenaars zijn assistent in tweeën zaagt, staan deze werken te dicht bij trucjes – een veelvoorkomend bezwaar bij een kunstenaar die maar moeilijk aan een grapje kon weerstaan.

De 'probleemschilderijen' zijn ernstiger: Magritte geloofde dat sommige voorwerpen andere voorwerpen oproepen op niet voor de hand liggende manieren: in plaats van de gebruikelijke vogel in een kooi te plaatsen, waarom niet een massief ei? Het resultaat is *Les Affinités électives* (1933), een titel die voor de hele reeks dienst kan doen, omdat deze beelden ons verrassen door een onverwachte sympathie tussen de dingen eerder dan

een vanzelfsprekende ongelijkheid. Tegen dan was Magritte Henri Bergson beginnen te lezen, die Danchev citeert:

Als externe waarneming de impulsen genereert die de brede omtrekken beschrijven, spoedt ons geheugen zich van de waarneming naar eerdere beelden die erop lijken en die onze impulsen al hebben geschetst. Zo creëert het een nieuwe, huidige waarneming, of liever, het dupliceert deze waarneming door óf het eigen beeld te weerspiegelen óf een andere beeldherinnering van dezelfde soort.

Magritte verzoon, karakteristiek genoeg, een formule voor de probleemschilderijen, die elk over 'drie referentiepunten' beschikken: 'het voorwerp, het ding dat er in de schaduw van mijn bewustzijn mee is geassocieerd en het licht waarin dit ding zou moeten verschijnen.'

Deze schilderijen hebben Magritte de rest van zijn leven beziggehouden, maar hij probeerde in de volgende decennia ook andere types uit, zoals de 'perspectiefschilderijen', de heruitvoering van beroemde doeken van David, Manet en anderen, waarbij houten kisten in menselijke figuren veranderden. Het perspectief is uitgevonden, zo heeft Willem de Kooning ooit gezegd, zodat schilders dode lichamen kunnen afbeelden. Magritte suggereert iets gelijkaardigs, terwijl hij meteen een paar verheven Franse

voorgangers ten grave draagt. Deze reeks voert de 'metamorfoseschilderijen' opnieuw op, maar dan in een vernederende toonaard. Een laatste groep, de 'versteningschilderijen' genaamd, doet vrijwel hetzelfde met de traditionele genres van het portret, het landschap en het stilleven, door Magritte geschilderd in een stenig grisaille. Opnieuw volgt hij De Chirico, wiens latere werk ook sporen van versterking vertoonde, net als herhaling (zowel De Chirico als Magritte maakten meerdere versies van hun meest geprezen schilderijen). Magritte hield zich ook bezig met vervalsingen, niet alleen van oude meesters (Titiaan, Hobbema) maar ook van dichte tijdgenoten (Matisse, Picasso, Braque, Gris, Ernst, Arp, Klee). Bij gelegenheid probeerde hij ook nieuwe bankbiljetten te fabriceren. Hij zat vaak krap bij kas, dus noodzaak was de aanzet tot bedrog.

In het decembernummer van 1929 van *La Révolution surréaliste*, het huisorgaan van Bretons groep, publiceerde Magritte een tekst met als titel 'Les mots et les images', door Danchev een tikje hyperbolisch omschreven als 'een van de basisdocumenten van de twintigste-eeuwse artistieke creatie'. Vergezeld van kleine tekeningen, worden achttien mogelijke relaties tussen woord, beeld en voorwerp uitgebeeld, zoals:

Eenvoorwerp is nooit zo nauw verbonden met zijn naam dat men niet een andere zou kunnen vinden die er beter bij past. Er zijn een aantal voorwerpen die het zonder naam stellen.

Een voorwerp ontmoet zijn beeld. Een voorwerp ontmoet zijn naam. Het blijkt dat het beeld en de naam samenvallen.

Alles neigt ernaar om je te laten denken dat er weinig connectie is tussen een voorwerp en dat wat het representeert.

Op een schilderij worden beelden en woorden verschillend waargenomen.

Deze hypothesen gaan voornamelijk terug op de woordschilderijen, maar in 1934, in een essay gepubliceerd in *Documents*, het tijdschrift van de 'dissidente surrealisten' rond Georges Bataille, maakte Magritte een statement dat ook op vele andere werken van toepassing is: 'Met enkele uitzonderingen is het een kwestie van mise-en-scène die de illusie geeft van contact met wat echt is, maar die slechts bij de leegte uitkomt.' Deze gedachte leidt tot zijn meest volledige relaas van zijn kunst, in een lezing in Antwerpen in november 1938, getiteld 'La Ligne de vie', waarin Magritte de verbinding benadert van zijn manieren om schilderijen te maken met de operaties van het onbewuste – de manieren waarop dromen en symptomen condenserend en verschillende beelden en ideeën combineren. Met specifieke schilderijen in gedachten, schrijft hij over

nieuwe voorwerpen creëren; banale voorwerpen transformeren; de substantie van sommige voorwerpen veranderen: een lucht gemaakt uit hout, bijvoorbeeld; woorden samen met beelden gebruiken; een beeld de verkeerde naam geven [...] Ik vond de scheuren die we zien in onze huizen en op onze gezichten sprekender in de lucht; omgedraaide houten tafelpoten verloren hun onschuld als ze plots een woud leken te domineren; een vrouwenlichaam dat boven een stad zweeft was een eerlijke ruil voor de engelen die nooit aan mij verschenen zijn.

(Tot zover het vermoeden dat de zelfmoord van zijn moeder niet door zijn werkt waart.) In deze twee teksten ziet Magritte de schilderkunst soms als een obstakel (zoals een muur) met alles wat erachter te ontdekken valt, en soms als een opening (als een raam of een deur) die op helemaal niets uitgeeft.

Magritte produceerde zo'n 280 schilderijen gedurende zijn tijd in Parijs, bijna een kwart van zijn totale output, maar zijn belangrijkste galerie ging failliet na de krach van 1929, en het merendeel van zijn werk bleef toen onverkocht. Bijna blut verlieten hij en Georgette Parijs voor België in juli 1930. Hoewel Breton zeven van zijn schilderijen bezat, en Magritte andere werken aan Louis Aragon en Paul Éluard gaf, blijft zijn relatie met de belangrijkste surrealisten ongemakkelijk. Danchev interpreteert dit als een kwestie van Franse neerbuigendheid voor wat Belgisch is en Belgische irritatie voor wat Frans is, maar hij merkt ook echte verschillen op wat esthetische standpunten betreft. Breton noemde Magritte het koe-

koeksei van het surrealisme, en hoewel zijn werk uiteindelijk werd uitgedroefd in het surrealistische nest, had hij weinig interesse, als een heel berekende schilder, in surrealistische praktijken als automatisch tekenen en symbolische objectproductie; hij verkoos het zijn beeldraadsels volledig te beredeneren. De breuk met Breton deed zich voor tijdens een feestje bij hem thuis: Georgette droeg een kruisje en Breton stond erop dat ze het zou uitdoen. Ze weigerde, Magritte gaf haar gelijk en ze gingen naar huis. Terwijl Breton dacht een zoveelste zege te hebben geboekt, vond Magritte misschien troost in het feit dat de chef-excommunicator eerder ook al De Chirico had verstoten.

De ruzie duurde niet lang. In feite is Magritte niet minder een voorbeeld van surrealistisch schilderen dan Ernst. Op hun best roepen beiden het conflict op 'tussen het zichtbare dat verhuld is en het zichtbare dat zich toont'. Met verschillende technieken roepen de twee kunstenaars herinneringen of fantasieën op, in een trant die verleidelijk of traumatisch of beide tegelijk is; voor Magritte kunnen 'gecombineerde charme en bedreiging elkaar versterken'. Ernst werkt soms direct verder op de 'oerscènes' waarin, volgens Freud, we onze fundamentele vragen over persoonlijke afkomst en seksuele identiteit uittesten, terwijl Magritte vaker filosofischer mysteries aanraakt: 'Onze blik wil altijd verder reizen, om eindelijk het object van ons bestaan te zien, de reden voor ons bestaan.' 'Magritte is de meester van het glurende oog, het sleutelgat, de deur, de drempel, en het terra incognita daarachter,' schrijft Danchev, en dan citeert hij onverwacht Kafka: 'De wereld zal zichzelf aan je aanbieden om te worden ontmaskerd; ze kan het niet helpen; ze zal in extase voor je kronkelen.'

Terug in België probeerde Magritte de eindjes aan elkaar te knopen met ontwerpwerk en publiciteit. In de jaren twintig had hij al behangpapier vervaardigd, net als posters voor onder meer Couture Norine. Nu, in een schuurtje dat bekend kwam te staan als Studio Dongo, en bijgestaan door Georgette, zijn broer Paul en Nougé, maakte hij dubbelpagina's voor magazines en modedcatalogi, net als advertenties voor van alles en nog wat, 'van snelle auto's tot bontmantels, van toffees tot sigaretten, van Pot-au-Feu Derbaix tot Persan Bitter de Marque'. 'De ontwerpen vonden hun weg in zijn kunst,' schrijft Danchev. Dat is waar, maar het omgekeerde geldt ook: het is geen geval van de schone kunst die zich

de commerciële cultuur toe-eigent, als wel van een relais tussen beide. In beide registers wist Magritte hoe hij moest spelen met wat Benjamin, ook rond deze tijd, 'het sexappeal van het anorganische' noemde. In zijn documentaire *The Century of the Self* uit 2002 zegt Adam Curtis dat advertenties de psychoanalyse recupereerden, en hetzelfde kan gezegd worden van het surrealisme: advertenties exploiteerden de kunst van de subliminale suggestie voor het doel van commerciële overreding. Danchev ziet dat niet als een slechte zaak. Hij begint zijn boek met de opmerking dat Magritte 'verreweg de belangrijkste leverancier is van beelden van de moderne wereld'. Hij ziet Magritte zelfs als de verre bron van de logo's van zowel CBS en Apple, wat hem ook nog eens tot 'de dromenhandelaar van onze tijd' maakt. Dit is echter vooral van toepassing op andere surrealistische kunstenaars, zoals Man Ray en Salvador Dalí, die hun kunst met plezier inzetten voor de promotie van om het even welke campagne. Magritte begon met kleurboeken, postkaarten en geïllustreerde tijdschriften, dus voor hem waren de lijnen tussen hoge en lage cultuur van bij aanvang wazig. Bovendien roept zijn kunst vaak een gevoel van ongemak op dat advertenties niet echt verdragen.

Magritte had invloed op andere kunstenaars, maar het effect was meestal vertraagd. Meer dan twintig jaar lang, zo vertelt Danchev, 'kwijnde' zijn beroemde schilderij *La Trahison des images* (1929) 'weg, onbekend en verwaarloosd'. Magritte had zijn eerste retrospectieve in Brussel in 1954; in datzelfde jaar toonde de expo *Word vs. Image* in de Sidney Janis Gallery in New York zijn werk aan jonge Amerikaanse kunstenaars als Jasper Johns, die een Magritte kocht (de derde versie van *La Clef des songes*) zodra hij het zich kon permitteren. Verdere retrospectieven volgden in Dallas en Minneapolis en daarna, toen de popart explodeerde, in het Museum of Modern Art in 1965. De bij pop aanleunende kunstenaars Ed Ruscha en Vija Celmins leerden van Magritte hoe ze aardse objecten mysterieus konden maken, maar zijn grootste legataris was landgenoot Marcel Broodthaers, die een magritteske toe-eigening van beelden en voorwerpen omvormde tot een allegorische ondervraging van de operaties van de kunstwereld en meteen ook van de cultuurindustrie. Recenter heeft de Amerikaanse artiest Robert Gober Magrittes omgang met simulacra weer opgepikt – dat wil zeggen, voor-

werpen die beangstigend echt lijken maar het niet zijn – om fantasieën te exploreren die zowel privaat als publiek zijn.

Ik hou evenveel van het idee van Magritte als van zijn kunst. David Sylvester, die de catalogue raisonnée van het werk verzag, was hetzelfde gevoel toegedaan, en ik denk Michel Foucault ook. In 1968, te midden van de Magritterevival, publiceerde Foucault een buitengewone meditatie over diens werk, met de nadruk op *La Trahison des images*, dat een grote pijp afbeeldt met het onderschrift 'Ceci n'est pas une pipe'. Foucault noemt het een 'kalligram' – een beeld van woorden geschikt in de vorm van het object dat ze beschrijven – dat door Magritte 'zorgvuldig ontrafeld' is op een manier die het onmogelijk maakt om te zeggen dat 'de bewering waar, vals, contradictorisch, noodzakelijk' is. Op die manier verstoort Magritte de twee principes die de westerse schilderkunst sinds de renaissance gedomineerd hebben: niet alleen de 'rigoureuze scheiding tussen linguïstische tekens en plastische elementen', maar, belangrijker, de 'gelijkwaardigheid van gelijkenis en bevestiging'. Foucault bedoelt daar gewoon mee dat de gedaante van een representatief beeld de realiteit van het object dat het afbeeldt 'bevestigt'. Abstracte schilders zoals Kandinsky en Malevich maakten komaf met gelijkenis, maar ze bevestigden desondanks de werkelijkheid; het is gewoon zo dat ze die verplaatsten van de fenomenale naar de noumenale wereld, die dan begrepen wordt als spiritueel, platonisch of anderszins transcendentiaal. (In hegeliaanse termen 'heft' representatie abstractie 'op' – annuleert en bewaart ze tegelijkertijd.) Magritte deed het omgekeerde: hij behield de gelijkenis, maar verbrak de 'representatieve link' met enige werkelijkheid. In zijn schilderijen is er geen referent, niets onder of voorbij het beeld; wat echt is wordt ondermijnd vanuit het domein van de gelijkenis, iets wat een dergelijke simulatie, zo valt te beweren, radicaler maakt dan om het even welke abstractie. 'Voortaan wordt gelijkenis tot zichzelf teruggebracht,' schrijft Foucault. 'Het zet een spel in gang van analogieën die blijven lopen, vermenigvuldigen, zich verspreiden [...] zonder wat dan ook te bevestigen of te representeren.' Magritte verwoordt het als volgt: 'Zichtbare dingen verbergen altijd andere zichtbare dingen, maar een zichtbaar beeld verbergt niets.' Of nog een keer: 'Het is een kwestie van mise-en-scène die de illusie geeft van contact met wat echt is, maar die slechts bij de leegte uitkomt.' Wat dat betreft kan zijn kunst het koekoeksei zijn, niet alleen van het surrealisme, maar ook van de schilderkunst in het algemeen. Gerhard Richter suggereerde ooit precies dat epitheton voor zijn eigen schilderijen, en het is niet per ongeluk dat Foucault zijn 'simulacrale' lezing van Magritte ontwikkelde kort nadat pop voor het eerst tevoorschijn kwam (pop beïnvloedde Richter diepgaand). Zeker Foucault zag de zeefdrukken van Warhol als simulacra, net zoals Deleuze dat deed, en Barthes en Baudrillard, en velen onder ons benaderden een groot deel van de postmodernistische kunst ook op deze manier.

Hoe valt het spel met simulacra te relateren aan de linkse politiek die Magritte voorstond? 'Zowel in het leven als in mijn werk ben ik een traditionalist, op het reactionaire af,' zei hij ooit. 'Qua politiek ben ik daarentegen resoluut revolutionair.' Het is op beide vlakken een overdrijving. Hoewel Magritte zich bij de Communistische Partij aansloot, deed hij dat laat, in september 1945, en het was geen fijne ervaring: 'Conformisme was in dit milieu even duidelijk de standaard als in de meest bekrompen delen van de bourgeoisie.' Nougé is hier onze beste gids. Behalve een man met contradictorische eigenschappen – biochemicus, getalenteerd schrijver, overtuigende theoreticus, onverzadigbare alcoholist – was Nougé ook, in 1919, stichtend lid van de Communistische Partij in België. Dit is wat hij schreef in 1936, in een stuk over Magritte:

Dat onze relaties met onze medemensen, en met onszelf, diep besmet zijn door de sociale condities die ons nu worden opgelegd, spreekt voor zich. Maar toch lijkt tot nu toe niemand te hebben gemerkt dat deze perversie zich uitbreidt tot onze relatie met vertrouwde voorwerpen; die voorwerpen die we als trouwe dienaren opvatten, en die ons op sluwe en gevaarlijke wijze in hun macht hebben.



René Magritte, *La Trahison des images*, 1929

En wat dat betreft, zo voegde hij eraan toe, is *Le Modèle rouge*, het smerige schilderij van de voeten die laarzen worden, 'een waarschuwingskreet'. Het moge duidelijk zijn dat Nougé zich niet liet verleiden door het sexappeal van het anorganische; hij zag meer vervreemding dan verwondering in de wereld van de kapitalistische productie en consumptie, en hij dacht dat Magritte dit gevoel van vervreemding op effectieve wijze had weten te vangen. Magritte zou het daarmee eens zijn: het typische voorwerp in zijn schilderijen heeft 'precies dat 'sociale karakter' verloren; het is een voorwerp geworden van nutteloze luxe, dat de toeschouwer een 'hulpeloos gevoel' kan geven [...] of hem zelfs ziek maakt'. Dit ligt dicht bij walging à la Sartre, maar Magritte verwees niet zozeer naar een algemeen existentiële conditie als naar een bijzondere socio-economische orde, die volgens hem helemaal geen orde was.

Nougé was ook alert voor de 'simulacrale' aard van deze kunst. Het 'moet worden toegegeven [...] dat het onverklaarbare voorwerp niets verbergt,' zo schreef hij in een brief aan Magritte in november 1927.

Jij hebt een helse machine ontwikkeld, je bent een goede ingenieur, een gewetensvolle ingenieur. Je hebt niets nagelaten om de muur op te blazen. [...] Wat er zich ook achter bevindt, je zult het met ons ontdekken.

Wat beide mannen hoopten te vinden, verwacht door 'het zicht van de nieuwe orde' in de schilderijen, was een algehele 'wijziging in de orde der dingen'. Met een onderton van wanhopige optimisme, vroeg Nougé:

Wie vermoedt dat deze dunne canvas rechthoek iets bevat dat voor altijd de betekenis van rechtvaardigheid en liefde kan veranderen, de betekenis, de stijl en de spanning van het menselijk bestaan? [...] De deuren zwaaien open. GA NAAR BINNEN OF STERF.

Het laatste woord is voor Magritte, uit 'La Ligne de vie' uit 1938.

We zijn de onderdanen van deze absurde en incoherente wereld. [...] Ze staat nog steeds overeind, deze wereld, zo goed en zo kwaad als het kan, maar zijn de tekenen van haar toekomstige ondergang niet al zichtbaar aan de avondhemel?

Deze tekst verscheen eerder onder de titel 'Massive Egg' in: *London Review of Books*, nr. 13, 2022, pp. 25-27.

Vertaling uit het Engels:  
Christophe Van Gerrewey

Alex Danchev, Sarah Whitfield, *Magritte. Een leven*, Amsterdam, Spectrum, 2021, ISBN 9789000374526, vertaling Cornelis van Ginneken.



René Magritte, *Le Modèle rouge*, 1935

# WVSWA

## KRASSE KOPPEN

Bruegel, Rubens & Rembrandt

20.10.23 – 21.01.24

Van 20 oktober 2023 tot en met 21 januari 2024 loopt de tentoonstelling Krasse Koppen met topwerken van o.a. Bruegel, Rubens, Jordaens, Rembrandt, Hals en Vermeer. Geen plechtige portretten van heersers en handelaars, maar indringende schilderijen van gewone mensen met ongewone gezichten. In deze werken, 'tronies' genoemd, speelden schilders met hoofddekseis, expressie en licht. Zo verkenden ze de taal van het gezicht in een tijd zonder emoji's.

KONINKLIJK MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN ANTWERPEN



Tentoonstellingspartners:



Koop nú  
je tickets!



# Ik zal je spiegel zijn

LISKA BRAMS

De vroegste voorstellingen van *The Ballad of Sexual Dependency* (1981-2022) vonden plaats in bars, clubs en kunsttuimtes in New York. Met één of twee afstandsbedieningen in de hand toonde Nan Goldin (1953) dia's op de tonen van livemuziek of een bootleg van Charles Aznavour of The Police. Het belang van dit werk wordt in *This Will Not End Well*, de catalogus van de gelijknamige overzichtstentoonstelling, door meerdere auteurs terecht benadrukt. De slideshow werd na de jaren tachtig in musea wereldwijd getoond en verscheen ook in een versie op papier, die na bijna vier decennia nog steeds in druk is. Goldin bedient het werk ondertussen niet meer zelf en ook de beelden en soundtrack paste ze veelvuldig aan. *I'll Be Your Mirror* verving ze niet. Het door Nico gezongen nummer van The Velvet Underground vat de vroege performances van *The Ballad* goed samen – het publiek dat destijds de slideshows zag, kwam er vaak zelf in voor.

*This Will Not End Well* is opgedeeld in tien hoofdstukken, waarin steeds een slideshow of videowerk belicht wordt aan de hand van een tweetal teksten en een twintigtal beelden. De werken zijn chronologisch gerangschikt, van de vroege diavoorstellingen *The Ballad* en *The Other Side* (1992-2021) tot de digitale slideshow *Memory Lost* (2019-2021). Het voorlaatste deel van het boek is een ode aan Goldins overleden vrienden en bevat naast portretten van geliefden ook teksten over de aids-epidemie. Het laatste deel is gewijd aan Goldins activisme samen met P.A.I.N. (Prescription Addiction Intervention Now), de groep waarmee ze zich sinds 2017 tegen het farmaceutische bedrijf Purdue Pharma verzet. Drie oudere gedichten van Rene Ricard en een kortverhaal van actrice en schrijfster Cookie Mueller sluiten af.

De teksten zijn nooit zakelijk en vertrekken vaak van een persoonlijke ervaring. Marvin Heiferman, die Goldin in de jaren tachtig vertegenwoordigde en betrokken was bij het ontstaan van het werk, beschrijft op meeslepende wijze hoe *The Ballad* evolueerde, en wat de betekenis ervan is. Zijn tekst past in een rijtje bijdragen van auteurs, zoals Guido Costa en Darryl Pinckney, twee van Goldins beste vrienden, en Thomas Beard en Alfred Pacquement, die haar werk en levensloop analyseren. De catalogus bevat ook vrijere bijdragen, zoals de tekst van Roni Horn. Haar 'Letter to Nan' bestaat uit een zevental korte brieven, die verrassend intiem van aard zijn. Horn schrijft dat ze al haar hele leven in een 'mild state of drag' leeft, op de lagere school ontdekte dat haar gender alleen haarzelf aanbelangt en dat androgynie geen keuze, maar een levensvoorwaarde is. Alsof ze niet aan haar verwachtingen voldeden, schrapte Horn elk woord uit deze fragmenten. Ook door de vierde brief, die enkel bestaat uit 'Dear Nan, ...', trok ze een strenge streep. Ze verklaart haar aarzeling in een vijfde brief:

Dear Nan, Thank you for inviting me to write. But the subject of you, your work, keeps bringing me back to myself. I've tried now a few times, but my thoughts keep coming back to me...

Ook andere auteurs komen tot dezelfde bevinding. Lucy Sante beschrijft in een tekst over *The Other Side* haar ervaringen in gay- en transgenderclubs in New York en verwijst naar haar eigen transitie. In de fragmentarische tekst 'Scenery' haalt Caitlin R. Kiernan pijnlijke gebeurtenissen aan die haar bestaan tekenden: de zelfgekozen dood van een schizofrene neef, een alcoholistische vader, een heroïneverslaving, de aids-crisis en hoe die het leven kostte aan een aantal geliefden... 'To use Nan Goldin's work as a starting point for a piece of writing without revealing at least a bit of one's own life feels wrong, almost perverse,' schrijft Anne Swärd aan het begin van haar bijdrage. In 'The Storyteller' combineert ze een lezing van Goldins werk met persoonlijke anekdotes. Ze beschrijft een ontmoeting met een Amerikaan toen ze zeventien jaar was: ze voerden een gesprek over prostitutie en hij wou naaktfoto's van haar



Nan Goldin, Cookie at Sharon's Birthday Party with Genaro and Lisette, Provincetown, 1976



Laura Poitras, All the Beauty and the Bloodshed, 2022

maken. Ze geeft toe dat ze tijdens haar tienerjaren kleptomane neigingen had en deelt een recente, beladen ontdekking van de relieken van de Heilige Birgitta... Wat is het dat critici van Goldin over zichzelf doet schrijven?

Of zou het eigen zijn aan de fotografie? 'Toon je foto's aan iemand en hij of zij haalt meteen de zijne tevoorschijn,' schrijft Roland Barthes in *La Chambre claire* uit 1980. Het boek kwam tot stand na het overlijden van zijn moeder, toen hij troost zocht in het bekijken van familiefoto's. Het is zijn meest persoonlijke geschrift, in de eerste persoon; hij spreekt voorkeuren uit en deelt intieme getuigenissen. Barthes tracht te weten te komen waarom sommige foto's, zoals een portret van zijn moeder als vijfjarige, hem ontroeren, terwijl andere hem koud laten.

De mate waarin hij door een foto geraakt wordt, blijkt te maken te hebben met hoe het beeld de eigenschappen van het medium reveleert. Ontroerend is vooral het besef dat de foto een reële afbeelding is van een moment in het verleden. Goldins foto's worden in *This Will Not End Well* door meerdere auteurs als snapshots omschreven. De beelden zijn snel en in de actie geschoten, ze zijn imperfect, niet altijd scherp en vaak over- of juist onderbelicht. Hoewel de kunstenaar ook met dramatische belichting, kleur en beeldcompositie speelt, hebben haar foto's het karakter van spontane opnames.

Goldin richt haar camera niet op uitzonderlijke onderwerpen, maar op mensen uit haar omgeving en hun dagelijkse, soms bijzondere intieme bezigheden (feesten, eten, douchen, vrijen, slapen, zich opmaken...). Haar foto's lijken niet in scène gezet, een kwaliteit die volgens Barthes moeilijk te bereiken is. Zelfs in onze huidige maatschappij, waarin het beeld boven ieder ander medium primeert, blijft het beladen om iemand te fotograferen. Gefotografeerd worden, schrijft Barthes, betekent dat je lichaam in een beeld gevangen wordt dat het potentieel heeft om je te overleven. In de korte tijd waarin een foto genomen wordt, reduceert de camera het subject tot een

weerloos object – een ervaring die Barthes omschrijft als een 'micro-ervaring van de dood' en die hem bijna automatisch een geforceerde pose oplegt.

Toch lijken de mensen waar Goldin haar lens op richt vaak niet te beseffen dat ze gefotografeerd worden: ze doen ongestoord voort met datgene waar ze mee bezig waren. Zonder in de camera te kijken, blijven ze in gesprek, blijven ze de liefde bedrijven, wenen, dansen... Zelfs wanneer Goldins modellen bewust geportretteerd worden, lijken ze niet gespannen, maar zitten ze er ongedwongen en rustig bij. Dit is volgens auteurs als Costa en Swärd te danken aan Goldins innige verhouding tot haar onderwerpen en aan haar eigen positie. Ze fotografeert haar geliefden en neemt deel aan de activiteiten die ze vastlegt.

Goldin volgt haar onderwerpen, de gemeenschappen waarin ze vertoeft, gedurende lange periodes. Ze presenteert reeksen waarin haar vrienden meermaals te zien zijn, zowel feestend, rouwend, ziek als overleden. Goldins band met haar modellen lijkt weerspiegeld in het formaat en ontwerp van *This Will Not End Well*. Het boek doet denken aan familiealbums: de pagina's zijn donkerblauw en tellen steeds meerdere kleine foto's. Het is een opvallende keuze die de kijklust remt en afwijkt van Goldins vorige publicaties, met steevast paginavullende beelden. De kunstenaar lijkt erop te willen wijzen dat haar foto's deel uitmaken van een geheel, de diavoorstellingen, waarin ze slechts enkele seconden te zien zijn. Het kan ook verklaren waarom de catalogus geen inventaris van de individuele foto's bevat.

De onderwerpen en de directe manier waarop Goldin ze benadert, benadrukken het ogenblikkelijke en waarheidsgetrouwe aspect van het medium. *Cookie at Sharon's Birthday Party with Genaro and Lisette, Provincetown* uit 1976 heeft een onduidelijke, donkere achtergrond – misschien een kast met uitpuilend textiel, een hangend doek met palmboomprint, en twee mensen die in een druk gesprek verwickeld zijn. Op de voorgrond is

de breed lachende Mueller te zien, de ogen amper zichtbaar tussen kenmerkend donker aangezette oogleden. De ongedwongen foto herinnert eraan dat dit een momentopname van een werkelijk gebeuren is: het verjaardagsfeest van Muellers minnares Sharon Niesp in 1976. En net zoals Barthes in de foto van zijn moeder enkel de dood ziet, lijkt Muellers euforische lach inderdaad samen te vallen met de zekerheid van verlies.

Heiferman sluit zijn bijdrage aan *This Will Not End Well* af met een verklaring voor de populariteit van *The Ballad*. Goldins beelden van vreugde, verbintenis, verlies en verlangen zijn voor iedereen herkenbaar en daarom blijft het publiek ernaar terugkeren. Haar foto's geven aanleiding tot reflecties op je leven, tot een reële of symbolische terugkeer naar je persoonlijke fotoalbum. Dat haar werken effectief imitatiegedrag uitlokken, heeft waarschijnlijk te maken met het feit dat Goldin vertrouwd is met de auteurs die haar werk bespreken, als het al geen vrienden zijn. Costa werkte mee aan eerdere publicaties, net als Heiferman, Sante en Pinckney. Het zorgt voor een herhaling van informatie die reeds in vorige publicaties te lezen was, en bovendien valt op dat meerdere auteurs zich bijzonder lovend uitlaten over Goldins werk en haar activisme. Hoewel dat niet onterecht is, lijkt het overbodig in een catalogus.

Goldin lijkt steeds de controle te willen behouden over haar werk. De directeurs van de instellingen waar *This Will Not End Well* te zien is, benadrukken in het voorwoord van de catalogus dat de presentatie ontstaan is in nauwe samenwerking met de kunstenaar. Hetzelfde blijkt uit Laura Poitras' recente documentaire *All the Beauty and the Bloodshed* (2022), waarin ze Goldins leven, werk en activisme belicht. Het was Goldin zelf die met het idee kwam om een film te maken over de verzetsgroep P.A.I.N. In een interview met Andrea Lissoni, opgenomen in het boek, geeft ze toe dat het moeilijk was om de regie uit handen te geven, maar dat ze toch veel inspraak kreeg.

Opvallend is ook de heruitgave van een essay van David Wojnarowicz uit 1989: 'Post-Cards from America, X-Rays from Hell.' Hij schreef de tekst naar aanleiding van *Witnesses. Against our Vanishing*, de protesttentoonstelling over aids die Goldin organiseerde. Wojnarowicz, goed bevriend met Goldin, stierf kort na de publicatie van *Witnesses* aan een aidsgerelateerde ziekte. Hij schrijft over het gebrek aan informatie over het virus, over het onrechtvaardige Amerikaanse zorgsysteem en de discriminatie tijdens de gezondheids-crisis. De herpublicatie, in dit boek, maar ook al eerder in een catalogus uit 1996, is een duidelijke symbolische keuze: door Wojnarowicz' tekst steeds opnieuw te publiceren, lijkt Goldin zijn stem levend te houden en zijn naam aan iedere nieuwe generatie aan te reiken.

Dat lijkt ook het geval voor de teksten van Rene Ricard en Cookie Mueller waarmee de catalogus eindigt. Van Ricard neemt Goldin drie dichtstukken op, waaronder een soort antihaike: 'I am young / And I am beautiful / And I will fuck you / Over just like everybody else'. Geschreven in een rebelse, niet-virtuoze stijl, getuigen de regels van een interesse voor populaire cultuur die eveneens het werk van Mueller kenmerkt. Haar tekst 'Fleeting Happiness' voorziet in een moraliserende, maar komische pointe. De kernzin – 'life is hard, and then you die' – is zowel ordinaar als somber. Muellers stem is echter niet pessimistisch, maar belicht, in alle eerlijkheid, de betrekkelijkheid van het bestaan. De zin resonanceert met de laconieke titel van Goldins overzichtstentoonstelling, die de kunstenaar na de vernissage in Stockholm in krullerige letters op haar arm liet tatoeëren. Het toont nogmaals hoezeer dit oeuvre, zowel in woord als in beeld, samen met bekenden, vrienden en geliefden van Goldin tot stand komt.

Fredrik Liewe, Nan Goldin Studio (red.), *This Will Not End Well*, Göttingen, Steidl, 2022, ISBN 9783969990582. De tentoonstelling in het Stedelijk Museum Amsterdam wordt verderop in dit nummer door Paul Willemsen besproken.

# Roodkoperen barokke vliesbehangetjes

PAUL WILLEMSSEN

Om de eindjes aan elkaar te knopen trok het Nederlands-Amerikaanse kunstenaarskoppel Bettie Ringma (1944-2018) en Marc H. Miller (1946) vanaf eind 1979 met een Polaroid SX-70 een jaar lang rond in het Amsterdamse uitgangleven. Aan de klandizie (en uitbaters) van bruine kroegen, discotheken, Turkse cafés, animeerbars of queerclubs sletten ze voor zes gulden per stuk instantfotoportretten. De meeste van deze unicate verdwenen met de geportretteerden spoorloos in de nacht en in de tijd, maar doordat het duo een tijdlang dubbele opnamen maakte (dankzij een door Polaroid gratis ter beschikking gestelde partij filmpakketten), bleef een archief van zo'n 350 beelden achter. Meer dan veertig jaar later verschijnt een selectie in het boek *Selling Polaroids in the Bars of Amsterdam, 1980*. De uitgave kwam na crowdfunding tot stand op initiatief van schrijver en curator Leonor Faber-Jonker en werd mede mogelijk gemaakt door Marc H. Miller. De combinatie van een insidersblik in het Amsterdamse nachtleven anno 1980 met de instantmagie van de polaroid had vuurwerk kunnen opleveren, maar al bij al wordt die verwachting niet ingelost.

De voornaamste reden is een ontbrekende auteurspositie. Ringma en Miller leerden elkaar in 1974 in de Verenigde Staten kennen en ruilden in 1979 tijdelijk hun loft aan de New Yorkse Lower East Side in voor een woonboot aan de Prinsengracht. De verkoop van polaroidportretten van nachtbrakers garandeerde het stel een inkomen. Hoe beschonken de gegadigden, des te beter het omzetcijfer. Miller: 'Onze polaroid-camera was een geldmachine aangedreven door alcohol.' Dat de mensen zelf bepaalden hoe ze op de foto wilden, hoeft interessante fotografie niet in de weg te staan, maar hier werkt het inperkend.

De beelden tonen nachtvinders van divers pluimage, gevat in een keurslijf van grimassen en jolige toneeltjes. De roes van het moment doet sommige mannen hun broek afsteken. Naast al die gein laten animeermeisjes zich individueel en meer bedaard in scène zetten. Buiten een occasionele flipperkast, een stuk tapkast en plenty roodkoperen barokke vliesbehangetjes wordt de achtergrond niet ingevuld. Buiten het frame van de portretten valt niets op. Zelfstandige interieurs of detailopnamen van markante decorelementen en dito voorwerpen komen niet voor. Gewis zijn de beelden van Ringma en Miller tijdsdocumenten, maar ze hebben geenrijving met de realiteit die er boeiende beelden van zou maken. Sociografisch kan aan de portretten een zeker belang toegekend worden. Ringma en Miller zochten een waaier aan uitgangspunten op die intussen al lang niet meer bestaan. Door het inperkende portretregister springen vooral het vestimentaie en de make-up in het oog. Het is niet enkel de tijd van de onregelmatige denturen. De mannen dragen fier weelderige, brede snorren of brillen die bij wijze van spreken zo wijd uitvallen als hun broekspijpen. De vrouwen koketteren met golvende, volumieuze kapsels en overmatige, blauwe oogschaduw. Niet verwonderlijk dat het Amsterdamse Stadsarchief in 2018 het gros van de beelden aankocht.

'De foto's zijn een tijdscapsule geworden,' stelt Faber-Jonker in haar inleiding, in de zin dat ze aanschouwelijk maken hoe de wereld om ons heen veranderde. De polaroids bieden een naleven van een bonte nachtcultuur waarin lol trappen het enige devies lijkt. Maar buiten etnische en gendergerelateerde aspecten (met dank aan de variëteit aan niche-etablisementen) sijpelt er in deze binnenskamere realiteit van de buitenwereld niets binnen. In de Nederlandse samenleving kondigde zich al een tijdje een neoliberale ommezwaai aan, een trend van verzakelijking, in de richting van een geïndividualiseerde samenleving. Het jaar 1980 markeert die kentering van de tijdgeest. De extreemrechtse centropartij, met vooral antimigrantenstandpunten en als toemaat de schertsfiguur Hans Janmaat, zag het licht. (In Vlaanderen werd het identitaire Vlaams Blok een jaar eerder gelanceerd.) Het

Angelsaksische model werd aangescherpt: Margaret Thatcher was al een jaar premier en Ronald Reagan won de Amerikaanse presidentsverkiezingen. In Amsterdam waren er veldslagen tussen de krakersbeweging en de marechaussee die hele straten leeg veegde. Geen spoor van dat klimaat in het vacuum van het uitgangleven.

Op het einde van de publicatie is een kaart met locaties opgenomen. Blijkt dat Ringma en Miller merkwaardig genoeg niet actief waren in de kroegen van de volkse Jordaanwijk, hoewel hun woonboot op de Prinsengracht, in de buurt van het Anne Frank Huis, daar tegenover lag. Wel verkenden ze de buurt rond het Leidseplein en – vooral – de aanpalende straten van het Rembrandtplein, door Simon Carmiggelt in die tijd nog omschreven als 'een verlept Amsterdams centrum van plezier', en de aan elkaar grenzende wijken van de Wallen en de Zeedijk. In die laatste buurten hingen minstens vijf- tot zeventuizend heroïneverslaafden rond. Ook die realiteit blijft uit beeld: het uitgangleven getuigt van een binnenskamere beslotenheid.

Vandaag is alles 'direct-klaar-fotografie', maar toen de oprichter van de Polaroid Corporation, Edwin H. Land, in 1948 met het Model 95 de eerste instantcamera introduceerde, gold dat als een revolutie. Niet langer was een donkere kamer een voorwaarde om beelden zichtbaar te maken. Na een opname volstond het om een tweelagige film nauwgezet uit de camera te halen en na een minuut de lagen (negatief en fotografisch papier) te scheiden. Na droging door blootstelling aan de lucht manifesteerde de foto zich na een tijdje. Sindsdien bracht Polaroid de meest uiteenlopende soorten instantcamera's en filmformaten op de markt.

De gemotoriseerde, opvouwbare Polaroid SX-70 reflexcamera die uitkwam in Europa in 1974 (twee jaar na de VS) deed het handmatig scheiden teniet. Het apparaat werd geladen met een pakket gestapelde filmvellen, integrale film genaamd. Het ontwikkelingsproces voltrok zich in het toestel, dat enkele seconden nadien automatisch een latent positief beeld uitwierp dat zich geleidelijk ontsluitte. Dat proces beschreef Jean Baudrillard in 1986 lyrisch in zijn reisdagboek *Amérique*: 'Het is een droom. Het is de optische materialisatie van een magisch proces. De polaroidfoto is een soort extatische membraan dat is losgekomen van het echte object.'

De SX-70 staat voor de hoogdagen van Polaroid. Het toestel dat een miljoenenverkoop genoot, was populair bij het grote publiek, maar ook binnen de kunstenaarsgemeenschap. Oudgedienden als Walker Evans, Anselm Adams en André Kertész gingen er in hun laatste levensjaren nog mee aan de slag. Ze kregen onbepert filmmateriaal van het bedrijf, dat ook jongere generaties kunstenaars ondersteunde. De gebruiksvriendelijke SX-70 had een kwaliteitsvolle glazen lens met een vaste 116mm-brandpuntsafstand, wat ongeveer overeenkomt met 50 mm bij een klassieke kleinbeeldcamera. Handig was dat de belichtingsregeling automatisch was en indien nodig manueel aanpasbaar. Het vierkante beeld (79 bij 79 mm) zat ingesloten in een witte frame die op de onderstrook een opschrift toeliet. In vergelijking met beelden gemaakt met een 35mm-kleinbeeldtoestel hebben de SX-70-beelden de eigenschap minder helder, contrastrijk, scherp en kleurverzadigd te zijn. In bijvoorbeeld Dennis Hoppers polaroids van muurgraffiti in het Los Angeles van de jaren tachtig zijn de kleuren niet natuurgetrouw; het licht is niet hard, maar warmer en een tikkeltje diffuus. Die karakteristieken verlenen de beelden – vaak nog los van het onderwerp – een subtiele opaciteit, een atmosferische stemming. Het is dit intimistisch appel dat uitgaat van het licht dat je aantreft in de polaroidlandscappen van Andrej Tarkovski of de stillevens van Cy Twombly. Dit etherische register werkt maar voor een minderheid van de polaroidoutput. Uiteraard loont op zich niet elke opname met de SX-70 de moeite, al zeker niet de vele formele experimenten die nu veelal gedateerd overkomen.

Dat het kernonderzoek van Polaroid steeds de instantfotografie betrof, en pas in tweede instantie de staat van het beeld, mag



niet uit het oog verloren worden. Het primaat van de onmiddellijkheid gold boven dat van de beeldresolutie. De nadruk lag op het gebruik. Polaroid was een manier van delen en uitwisseling. 'De persoon van wie de foto gemaakt werd, had meer recht op het beeld dan de fotograaf,' stelt Wim Wenders, die onder meer ter voorbereiding van filmopnamen veel prints met de SX-70 maakte. Het instantgegeven creëert betrokkenheid. Dat maakt dat niet de reactie (het jachtinstinct van het 'schieten' van beelden) vooropstaat, maar de interactie. Daardoor lenen Polaroids zich bij uitstek voor visuele dagboeken om het medium, notoir én indringend, te 'vatten'. Het rauwe, hedonistische werk van Dash Snow is een goed voorbeeld, net als het boek van Brigitte Maria Mayer en Heiner Müller, *Der Tod ist ein Irrtum*: een kroniek van enkele jaren geluk uit een stiefelijk leven door middel van een onderling uitgewisselde camera.

Dit soort fotografische zeggingskracht ontberen de beelden van Ringma en Miller. De clichématige theatertjes (plezier moet zijn) en triviale portretposes die opgevoerd worden, interpellieren de blik niet. 'All that you have is your soul,' zong Tracy Chapman. Er zijn fotografen die naar dat innerlijk weten te peilen, maar hier is zelfs een schaduwgevecht met de poses onmogelijk. Bovendien bezwaart de schemerige kunstlichtomgeving van bars het resultaat. Polaroids kunnen slecht om met weinig licht. Na enkele maanden met het oorspronkelijke model van de SX-70 gewerkt te hebben, schakelden Ringma en Miller over op de volautomatische SX-70 Sonar autofocus (die ze aanvulden met een Braun automatische flash) die in 1978 uitkwam. Scherpstellen deed het toestel via de geluidsreceptie van het dichtstbijzijnde object: ideaal voor onderwerpen nabij de camera, maar de rest van de ruimte wordt opgeslokt in de duisternis – vandaar de veelal niet-gevulde achtergrond. Het gebruik van flitslicht, abrupt en disruptief, dat zich op de personen in focus werpt en niet verder reikt dan het voorplan, benadrukt dit alleen maar. Groepjes fuifnummers werden door het tweetal dicht bij elkaar en op gelijke afstand van de lens geplaatst om egaal licht te hebben en de autofocus te laten werken.

Zijn de beelden in de regel oninteressant, toch is een aantal ervan toevallig raak. De close-ups van een paar barmeisjes contrasteren door hun aanstekelijke naturel met de rest van de portretten. Idem een kusend jong lesbisch paar, of een frontaal gelaat van een blauwogige, bebaarde man die uit het duister opdoemt in een perfecte Rembrandtbelichting. Een portret van

een grote, robuuste man met een zeer klein vrouwtje met een vaas snijbloemen in de hand heeft iets arbusiaans – op voorwaarde dat je haar fotografische zintuiglijkheid en radicaliteit wegdenkt.

*Selling Polaroids in the Bars of Amsterdam, 1980* houdt het midden tussen een fotoboek en een leesboek, wat zelden een goed idee is. De beelden, chronologisch volgens buurten en etablissementen geordend, worden opgebroken door twee essays en insteekjes over de voorgeschiedenis en de werkwijze. De herinneringen en anekdotes van Marc H. Miller in de kantlijn maken dat de beelden hun autonomie verliezen. Het witte polaroidframe wordt in de reproducties niet weergegeven, met het argument dat 'de mens centraal staat', en in de vormgeving verspringen de afbeeldingen voortdurend van grootte. Een meer uniforme benadering, met inbegrip van de frames, had deze 'arme' beelden meer gewicht verleend. Duidelijk is dat het fotografische niet vooropstond, wel de geamuseerde terugblik.

In zijn essay katapulteert historicus Mark Bergsma de lezer terug in de tijd en hij meandert langs een aantal toenmalige uitganggelegenheden. Hij voert een pro-Deopleidooi voor vriendschap en dronkenschap en wijst op aspecten van diversiteit en multiculturaliteit in een veranderende maatschappij. Auteur en initiatiefneemster Leonor Faber-Jonker verdiept zich in de biografie van het koppel (kort na hun avontuur met de polaroids gingen ze uit elkaar) en probeert de praktijk van Ringma en Miller te kaderen in een ruimere kunstcontext. Ludiek en niets voorstellend werk uit de New Yorkse periode wordt weggezet als 'conceptuele projecten'. Ook toen was het mercantiele aspect al belangrijk: voor *Bettie Visits CBGB* ging Ringma in de gelijknamige muziekclub op de foto met Talking Heads, Debbie Harry, Suicide, de Ramones en Patti Smith. Nadien werden de opnames voor tien dollar geadvertiseerd in *Rolling Stone*. Het is geforceerd en misplaatst om Ringma en Miller te associëren met fotografen die destijds actief waren in Amsterdam, zoals Max Natkiel (die krachtige zwart-witportretten van punks maakte in de coulissen van concertzaal Paradiso) en Ed van der Elsen (wiens straatfotografie toch van een ander niveau is). Waarom deze beelden optillen naar een statuut dat ze niet verdienen?

Leonor Faber-Jonker (red.), Bettie Ringma & Marc H. Miller. *Selling Polaroids in the Bars of Amsterdam, 1980*, Eindhoven, Lecturis, 2023, ISBN 9789462264724.

# Idées reçues van de beeldhouwkunst

STEFAN VERVOORT

Wat is sculptuur? Sommige kunstenaars en theoretici volgen een ontologische benadering en definiëren het verschil tussen sculptuur en tweedimensionale teken- of schilderkunst. Anderen wijzen op de historische breuklijn tussen het klassieke standbeeld en de technieken, stijlen en genres van moderne sculptuur. Nog anderen contextualiseren beeldhouwkunst, door sculpturen te situëren in de postmoderne stad, het ruimtetijdperk of het apocalyptische klimaat van de Koude Oorlog. Niet alleen ontbreekt de consensus over karakteristieken en types beeldhouwwerken, ook de criteria en methodes lopen uit elkaar.

Ernst van Alphen (1958), emeritus hoogleraar literatuurwetenschappen aan de Universiteit Leiden, laveert in *Seven Logics of Sculpture* tussen de eerste en tweede benadering. Hij wil de meervoudige ontologie, of logica's, van sculptuur traceren – een onderzoek naar het medium zelf en hoe het van andere kunstvormen verschilt. Die ambitie veronderstelt volgens Van Alphen geen historische maar een 'analytische' blik, die mogelijk reikt van de oudheid tot het heden. Het boek opent daarom met twee mythes: het verhaal van Pygmalion, de Griekse beeldhouwer die verliefd wordt op zijn eigen werk en zo de affectieve en tactiele kwaliteiten van sculptuur demonstreert; en dat van Narcissus, die verliefd wordt op zijn waterspiegeling, maar het beeld niet kan aanraken zonder het te vernietigen – volgens Giorgio Vasari de geboorte van de schilderkunst. De tegenstelling tussen de lichamelijke en haptische beleving van sculptuur en de zuiver optische en statische ervaring van de schilderkunst is de ontologische kurk waar het boek op drijft. Van Alphen koppelt dit contrast aan *Plastik* (1778) van Johann Gottfried von Herder, een van de oudste traktaten gewijd aan sculptuur. Het gezichtsvermogen, zo stelt Herder, schiet tekort om beeldhouwkunst adequaat te registreren: massa, volume en diepte vereisen een belichaamde blik, een kijken dat vanuit de tastzin wordt aangestuurd. In het verhaal van Pygmalion prikkelt de sculptuur de zintuigen zodanig dat ze tot leven lijkt te komen. Dat gebeurt natuurlijk niet écht, maar het beeld ontlokt gevoelens en wordt geanimeerd.

De tactiele beschrijving van sculptuur die Van Alphen in de kunsttheorie traceert, verbindt hij met de breuk tussen klassieke en moderne beeldhouwkunst. Sinds de late negentiende eeuw, stelt hij, nemen kunstenaars afstand van het standbeeld en van het monument en verwerpen ze de idealisering die ermee gepaard gaat. De klassieke sculptuur zoekt betekenis in emoties, passies of moraliteit, in spirituele scènes en epische verhalen – het gewicht ligt in de transcendent kern van het werk, maar vindt ook uitdrukking aan de oppervlakte. De karakterkoppen van Franz Xaver Messerschmidt of Georg Simmels essay over Michelangelo gaan volgens de auteur uit van een eenheid tussen het sculpturale interieur en exterieur. Moderne kunst zou zulk idealisme afwijzen. Brâncuși's eivorm in glad marmer, *Sculpture pour aveugles* (1925), en installaties met zachte of zelfs geurende materialen van arte-poverakunstenaars of Beuys, nodigen uit tot reflecties op de relatie tussen beeldhouwwerk, ruimte en toeschouwer en, in het bijzonder, op zintuiglijke kwaliteiten. Het zou de tactiele sculptuur daarom een typisch modern fenomeen maken, dat in de moderniteit tot uitdrukking komt. Moderne kunstenaars bewerken de huid, zoeken naar contrasten in vorm en materiaal, en exploiteren licht- en schaduw effecten om haptische ervaringen te bewerkstelligen.

De meervoudige logica die Van Alphen beschrijft, is niet idealistisch of essentialistisch, maar ervaringsgericht en historisch van aard. Zijn duale positie doet denken aan die van Rosalind Krauss, wiens *Passages in Modern Sculpture* (1977) en 'Sculpture in the Expanded Field' (1979) in de inleiding uitgebreid aan bod komen. Krauss maakt sterke formele analyses, legt verbanden wars van categorieën en stijlen, en reikt een kritische methode aan – een mix van fenomenologie en structuralisme – die vandaag relevant

blijft. Ze is duidelijk erg belangrijk voor Van Alphen: niet enkel neemt hij haar historische schema over (beginnend bij Rodin en met het Amerikaanse (post)minimalisme als hoogtepunt), ook de verwerping van idealistische sculptuur is kraussiaans. Zelfs de term 'logica' in de titel is aan haar ontleend: het vaak diverse werk van tijdgenoten getuigt voor Krauss van de positie en de limieten, of de logica, van sculptuur binnen een historisch kader. Van Alphen verwijst ook naar Krauss' teksten over het werk van kunstenaars als Rodin, Bourgeois, Judd en LeWitt.

Toch komt de lezer van *Seven Logics of Sculpture* weinig of niets te weten over de achtergrond van Krauss' schrijven, die nochtans reageerde tegen het optische en essentialistische kunstbegrip van Clement Greenberg. Haar begrip van sculptuur en haar blik op de geschiedenis zijn vooringenomen en gekleurd, wat Van Alphen lijkt te negeren. Dat het vermeende idealisme van sculptuur in veel gevallen overschat wordt, en dat de breuk tussen klassieke en moderne beeldhouwkunst ambiguer en genuanceerder is, suggereren zijn eigen analyses echter ook. Over de barokke kunst van Bernini schrijft hij dat het spirituele narratief verbeeld door het werk 'de respons van de kijker niet zou mogen beperken'. Hoe idealistisch een werk ook lijkt te zijn, 'de belichaamde respons van kijkers kan verschillen'. Bovendien is de invulling van de term 'logica' verschillend: terwijl *Passages* een synchrone analyse van divers werk en een chronologische geschiedenis voorstaat, omvat *Seven Logics of Sculpture* transhistorische hoofdstukken die grotendeels berusten op diachrone maar formalistische analyses.

Op basis van de inleiding kan het lijken alsof Van Alphen zich gemakzuchtig mengt in een kritisch debat. Het boek zou 'meer coherent' zijn dan recente overzichten van bijvoorbeeld Penelope Curtis, Judith Collins en Claire Bishop, maar zo wordt bestaande literatuur slechts oppervlakkig afgeschreven. Andere studies, zoals het ambitieuze en polemische *Negativer Raum* (2019) van Peter Weibel, of de oudere tentoonstelling *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* (1986) in het Centre Pompidou, worden dan weer onvermeld gelaten, en er zijn nog veelzeggende historiografische omissies. Niet één keer valt in *Seven Logics of Sculpture* de naam Herbert Read, hoewel hij in *The Art of Sculpture* (1956) pleitte voor een appreciatie van beeldhouwkunst op basis van tactiliteit, aan de hand van concepten als 'weegbaarheid' (*ponderability*) en 'tast-ruimte' (*touch-space*). Natuurlijk kan Reads discours niet pasklaar gerecupereerd worden, maar gezien de grote aandacht voor tastzin wekt het verbazing dat Van Alphen niet op de hoogte lijkt van diens cruciale kunsttheorie.

*Seven Logics of Sculpture* is volgens de auteur ingegeven door het feit dat kunstenaars, zelfs in een 'postmediumtijdperk', sculpturen blijven maken, en dat verhandelingen over het medium toch schaars zijn. 'Het discours over sculptuur,' zo staat op de achterflap, 'lijkt in historische, materiele of thematische kaders gevangen te zitten.' Duidt die verzuchting niet eerder op de smaak van de auteur dan op een lacune in het debat? Waarom is er nood aan een mediums specifiek overzichtswerk? Hoe verhouden geschiedenis en theorie, of het idee van periodisering en de categorieën van het moderne en het hedendaagse, zich binnen dat perspectief? Waarom keert het boek, van alle mogelijke interpretatoren, steeds weer terug naar Krauss? Hoe functioneert de relatie tussen zicht en tast, of de animatie van inert materiaal tot 'levendig' werk? Het zijn logische en interessante vragen die onbeantwoord blijven.

In de zeven hoofdstukken wordt ingegaan op het werk van iets meer dan dertig kunstenaars: westers en canoniek (Rodin, Giacometti, Hepworth, Bourgeois, Clark, Kirkeby, Whiteread) of Nederlands of Belgisch (Hovy, Tahon, Janssens, Schouten, Vermeiren, Heringa/Van Kalsbeek, Van Kesteren). Ook enkele ontwerpers komen aan bod, onder wie Aldo Bakker en Geert Lap. De internationale cases beperken zich grotendeels tot de periode tussen 1945 en 1989, terwijl haast alle Nederlandse en Belgische cases hedendaags zijn – dus geen Couzijn, Gentils of Visser. Het heeft er alle schijn van dat het boek

hedendaags beeldhouwwerk in Nederland en België van een historisch en internationaal kader wil voorzien, en tegelijk sculptuur uit de Lage Landen bespreekt om een al te canonieke en voorspelbare selectie te vermijden. Die ambitie, de keuze van de cases noch de afbakening van het corpus worden echter verklaard. Sommige passages lijken voort te komen uit gelegenheidsteksten voor catalogi of brochures, maar een lijst van eerder gepubliceerde teksten ontbreekt. Andere gevalstudies lijken dan weer ingegeven door Krauss en het Amerikaanse (post)minimalisme, maar ook hier blijft legitimatie uit. Nog weer andere keuzes lijken willekeurig. Waarom worden twee Oost-Europese kunstenaars (Katarzyna Kobro en Alina Szapocznikow) en slechts één niet-westerse kunstenaar (Saloua Raouda Choucair) besproken? Hoe past de Noorse Jeannette Christensen in het rijtje, en waarom is de Oostenrijker Elmar Trenkwalder de enige wiens naam in de inhoudstafel ontbreekt? Waarom komt een befaamd kunstenaar als Bourgeois tot drie keer toe aan bod, terwijl het nauwelijks gekende werk van Choucair het met twee pagina's moet stellen? In een corpus dat relaties lijkt te willen smeden tussen sculptuur uit de Lage Landen en de Amerikaanse kunst(geschiedenis), houden heel wat keuzes geen steek.

Ook over de boekstructuur en de verhouding tussen de hoofdstukken zwijgt Van Alphen. Hij bespreekt in elk hoofdstuk een sculpturale logica: de deconstructie van het mensbeeld en van het lichaam; scenische sculptuur; ruimtelijkheid; modulariteit; assemblage; architecturale sculptuur; en 'Specific Objects' – dit laatste hoofdstuk is het enige dat wordt opgehangen aan een historisch feit, namelijk de publicatie van Judds gelijknamige artikel in 1965. Telkens dient een historisch voorbeeld om de logica te introduceren, waarna wordt ingegaan op het werk van drie tot zeven kunstenaars. Die structuur levert zoals gezegd een diachroon schrijven op, met boekdelen die zowel op de transfiguratie als de continuïteit van thema's, technieken en motieven moeten wijzen. Maar de incoherentie is groot: waarom besteedt Van Alphen slechts één of hoogstens twee keer aandacht aan de beeldhouwkunst vóór 1900, in een stuk waarin Rodin met Bernini wordt vergeleken? Waarom zegt hij helemaal niets over de readymade en Duchamps complexe kritiek van ambacht en het kunstobject – toch evenzeer een historische breuklijn? Als zijn interesse in vooroorlogse sculptuur zich tot het surrealistische werk van Giacometti en Hepworth beperkt, waarom limiteert hij zich dan niet tot de naoorlogse en hedendaagse kunst? En wat met thema's of episodes – of kunstenaars – die perfect in zijn kraam passen, maar die toch worden genegeerd, zoals textielwerk en performancegedreven sculptuur (van kunstenaars als Tapta, Franz Erhard Walther of Beuys), of installaties die zich op de zintuiglijke beleving toespitsten (zoals die van Penone, Koelewijn of Gander)? Waarom zijn sommige hoofdstukken een vergaarbak, terwijl het boekdeel 'Architectural Sculpture' haast integraal rond de praktijk van Marien Schouten draait?

Van Alphen bespreekt een ruim aantal werken en praktijken, maar waagt zich zelden aan primaire bronnen. Citaten van kunstenaars worden veelal overgenomen uit herdrukte teksten en interviews, catalogi of receptieartikelen. De bibliografie vermeldt niet één archiefraadpleging. Sterker nog: het gros van de besprekingen steunt op eerdere interpretaties ontleend aan secundaire bronnen, vaak zelfs aan één bron (Anthony Girardi bij Tahon, Briony Fer bij Hesse, Mieke Bal bij Janssens, enzovoort). Het resultaat is een verzameling *idées reçues*: interpretaties die niets toevoegen aan bestaande kennis en die zelfs gemeenplaatsen of clichés bevestigen. Dit gebrek aan perspectief – methodologisch, historisch, kritisch en politiek – is het frappantst bij het veelbesproken werk van kunstenaars als Giacometti, Hepworth, Andre of Judd. Over elk van deze figuren bestaat een bibliotheek aan onderzoeksliteratuur, en toch plooit Van Alphen terug op de meest gangbare en vaak banale interpretaties, die moeten toelaten om het werk van deze kunstenaars



Saloua Raouda Choucair, *Poem*, 1963-1965, Tate London

in verband te brengen met beeldhouwkunst van decennia later, en waarvan de status en de inzet sterk verschilt. Zo maakt het boek koppelingen tussen de fallus- en borstsculpturen van Bourgeois en Hovy, tussen de afgietsels van negatieve ruimtes door Nauman en Whiteread, tussen Judds specifieke objecten en het minimaal vormgegeven design van Van Kesteren, Lap en Bakker, en tussen Naumans stalen kooien, Dan Grahams glazen paviljoenen en het hekwerk en de glazen tentoonstellingswanden van Schouten. Natuurlijk zijn er vormelijke en materiële overeenkomsten, en uiteraard dient het werk van oudere kunstenaars als referentie voor jongere generaties. Maar Van Alphen negeert de historische en culturele context waarbinnen beeldhouwwerk tot stand komt, en hoe deze context de sculptuur – met een semiautonom statuut en gerelateerd aan het medium – betekenis verleent. Waar Krauss verschillen tussen artistieke posities en praktijken tot een heuse structuralistische geschiedschrijving verheft, slaat Van Alphen de lezer juist met schematische parallellen en formalistische gelijkenissen om de oren.

Het resultaat is een selectief, willekeurig en vooral conservatief boek over de beeldhouwkunst – een boek dat geen geschiedenis wil zijn, maar evenmin 'analytisch' noch een overzicht genoemd kan worden. Typerend is dat de claim rond tastzin en de theorie van Herder, die nochtans aan de basis van het boek liggen, na de inleiding nog slechts twee keer ter sprake komt. Samen met de overvloedige, maar vaak redundante en soms zelfs korrelige afbeeldingen, maakt het de lectuur van *Seven Logics of Sculpture* tot een vermoeiende en frustrerende ervaring.

Ernst van Alphen, *Seven Logics of Sculpture. Encountering Objects Through the Senses*, Amsterdam, Valiz, 2023, ISBN 9789493246157.



Photo Maxime Delvaux

# Victor Horta en de grammatica van de art nouveau

Nu → → 14 Jan.'24  
bij Bozar

I. Expo

C

II.  
III.  
IV.

A

# POWER

13.10.23 — 25.02.24

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

[www.civa.brussels](http://www.civa.brussels)  
Rue de l'Ermitage 55 Kluisstraat  
1050 Brussels

E.R./V.U.: Jeremy Uhr, CIVA, rue de l'Ermitage 55 Kluisstraat, 1050 Brussels | Images: Climatic Appare/About A. Worker, 2020. © Philippe Rahm architects | Design: pierres.me

# Wijsheid of redundantie

DANIËL ROVERS

Aan de hand van een eekhoorn heeft William James ooit het pragmatisme uitgelegd. Twee kampeerdors denken een eekhoorn op een boomstam te hebben gezien. Een van beiden snelt om de boom heen, maar het beestje verdwijnt vliegensvlug in de andere richting en laat alleen nog zijn staartpunt zien. Er ontstaat een theoretisch dispuut rond de vraag of de man 'om de eekhoorn heen is geweest'. De achtervolger is daar zeker van: hij bevond zich immers ten noorden, oosten, zuiden en westen van het dier. De toeschouwer vindt absoluut van niet, want zijn kampeermaat had steeds de buik van de eekhoorn tegenover zich, en natuurlijk die ene boom. Beiden hebben gelijk, oordeelt James, omdat de ene noch de andere opvatting praktische gevolgen heeft voor onze kennis over de wereld. Het dispuut is daarom ijdel. Laten we pragmatisch denken en doen.

Vrijwel iedereen die over kunst schrijft en daarbij een flinke dosis pragmatiek aan de dag legt, staat niet te lang stil bij wat dan een 'semantische discussie' heet. Dat geldt zeker voor Jurriaan Benschop (1963), wat al naar voren komt in de titel van zijn verzamelbundel: *Waarom een schilderij werkt*. Benschop wil simpelweg een gesprek over hedendaagse schilderkunst mogelijk maken, juist in een tijd waarin formeel gezien zo goed als alles mogelijk lijkt, terwijl in moreel opzicht – de vraag wie wat mag afbeelden – soms strenge normen worden opgelegd. Dat doet hij in een taal die, zoals hij zelf schrijft, 'niet topzwaar of overdreven' is, 'maar passend bij de kunst die aan de orde komt'.

Met woorden creëert een museumbezoeker, een kijker, een 'vervolg' op het werk van een maker, dat daardoor als *kunstwerk* tot leven komt. In woorden probeert een criticus te vangen wat er überhaupt op een schilderij gebeurt, in welke traditie het staat, wat het, in een tijd die overloopt van afbeeldingen, toevoegt of verandert aan ons wereldbeeld. Voor kunstenaars zijn zulke woorden belangrijk; ze leren hun iets over de indrukken die hun werk achterlaat, en kunnen dat vervolgens aanpassen of onveranderd laten, al naargelang hun persoonlijkheid en de zwaarte en lading van het commentaar. Kunstenaars hebben zelf ook het een en ander te zeggen, en er kan gevraagd worden hun bronnen, werkwijze, inzichten, technieken en achtergronden toe te lichten. Dat laatste is de taak die Benschop ook op zich neemt, als beschouwende tussenpersoon.

'Dat alles aan een kunstwerk alleen door te kijken duidelijk zou moeten worden, heeft niemand bij de ingang van het museum beweerd,' stelt hij in zijn inleiding droogjes vast. In die ene zin liggen de stijl en houding van de auteur besloten. Hier is een bescheiden, attente liefhebber aan het woord, die goed luistert, vooral naar kunstenaars, en veel minder naar critici of kunsthistorici. Er zit understatement in zijn zinnen, die helder zijn en voor zich spreken, en zich zelden breder maken dan de inhoud toelaat. Benschop woont en werkt in Berlijn en Athene. Hij is tentoonstellingsmaker, een woord waar hij de voorkeur aan geeft boven het obligate 'curator', en hij bespreekt vooral schilders met wie hij heeft samengewerkt. Zijn teksten presenteert hij onnadrukkelijk, bij wijze van spreken in één grote lichte zaal, zonder afzonderlijke thematische hoofdstukken, in een afgewogen volgorde, die nooit voorspelbaar wordt. Figuratieve schilders flankeren elkaar, net als coloristen; er is een reeks schilders die zich met mensfiguren bezighoudt en ook religie komt aan bod, en de wijze waarop de natuur vandaag semiabstracte schilders inspireert. Actuele maatschappelijke kwesties komen zijdelings langs, ook omdat Benschop zich hoedt voor utopische verwachtingen in en van de kunst.

In plaats van vorm en stijl is in het hedendaagse landschap de kunstenaarshouding, met alle onzichtbare aspecten, doorslaggevend. Er is een helft die we niet zien. Om die reden is het, om erachter te komen hoe een schilderij werkt, ook zinvol om kunstenaars te leren kennen, met hen te spreken en hun beweegredenen te peilen.

Er schuilt iets verontrustends cirkelvormig in deze zin, die je zou kunnen reduceren tot: omdat de mens achter het kunstwerk



Kerry James Marshall, Zonder titel (Studio), 2014

belangrijker is dan het werk zelf, moeten we ons vergewissen van wie die mens is. Dat persoonlijke contacten de basis vormen van een succesvol kunstenaarsbestaan, en meer nog van een curatorloopbaan, is zeker het geval in de hedendaagse kunst, als het ooit anders is geweest. Toch kun je je afvragen of dat wenselijk of 'waarachtig' is. Om terug te keren naar de eekhoorn: als die zich volledig achter de boom verschuilt, heeft het dan zin hem te vragen zich voor te stellen, en te zeggen hoe het voelt om eekhoorn te zijn? En wat als de eekhoorn een schril gillette slaakt, en de vragensteller dat vervolgens voor een breed publiek denkt te kunnen vertalen?

Met name in de kortere teksten van Benschop, waar hij soms samen lijkt te vallen met de besproken kunstenaar, die alleen indirect geciteerd wordt, vervult de auteur de rol van vertegenwoordiger. De stijl is helder, de informatie compact, maar het brengt weinig tweeg: als lezer heb je niet eens de kans – of de puf – er iets tegen in te brengen. Dat is ook zo bij een wat langer essay over Paula Rego, waarin amper iets nieuws aan het licht komt over haar oeuvre, en waarin je echt de stem van de kunstenaar mist, en de manier waarop Benschop die ontmoeting zou hebben weergegeven.

Een risico bij de pragmatische benadering – *whatever works* – is die van de tautologie. Als je te vaak leest dat een schilderij 'werkt', en dat woord keert telkens weer terug, gaat het op den duur tegenstaan, als wensdenken in een managementboek. Het is een precarie balans: het aanbrengen van eenheid tussen de afzonderlijke teksten, en gewoonweg in herhaling vallen. Een kwestie van smaak wordt het, of van tolerantie, of een uitspraak nu de kant van de wijsheid opgaat, of die van de redundantie. Over Martha Jungwirth: 'De spontaneïteit is alleen geloofwaardig als ze echt is.' Over Fiona Rae: 'Het gaat om figuratie die niet tot rust wil komen, omdat ze recht wil doen aan het beweeglijke karakter van het leven, en aan hoe de wereld wordt waargenomen.' Bovendien blijven de ontmoetingen die slecht aflopen, met kunstenaars die geen houding bezaten of brodelars en charlatans bleken, bij Benschop onbesproken.

Een metafoor die hij gebruikt voor de schilderkunst wordt ontleend aan de geologie. In het schilderij worden verschillende aardlagen aangeboord en blootgelegd, lagen die vervolgens verticaal kunnen worden bekeken, om ze te vergelijken met andere aspecten van het werk, maar ook horizontaal,

door werk en maker in verband te brengen met kunstenaars die in dezelfde 'grond' actief zijn. Ook deze metafoor, die van de gelaagdheid, keert terug in de verschillende teksten, wat wel degelijk verder gaat dan het cliché. Benschop houdt het simpel – en dat is al moeilijk genoeg.

In één tekst bestaat er een voelbare spanning tussen kunstenaar en kunstschrijver, namelijk tijdens de ontmoeting met Kerry James Marshall in diens studio. Voor Benschop – een lange witte Nederlander – is het een aanleiding om onbevangen, op een goede manier naïef, over kleur in technische (esthetische) én etnische (politieke) zin na te denken. Hijzelf begint het studiegesprek met referenties aan klassieke Europese schilders, maar de Amerikaan Marshall wijst hem nadrukkelijk op wat hij zelf beschouwt als het belangrijkste thema van zijn werk (waarin zwarte figuren hun plek binnen de kunstgeschiedenis opeisen): institutioneel racisme. Het is een botsing van werelden. In de ene, die van Marshall, vullen antiracistische politiek en een zelfbewuste positionering binnen de kunstmarkt elkaar aan. In de andere, die van Benschop, zijn goede schilderijen – en bij voorkeur ook hun makers – moraliserend noch commercieel. De uitdrukking 'persoon van kleur' neemt hij met tegenzin in de mond; voor hem is het een modieuze, feitelijk discriminerende term. Hij concludeert dat taal om beeldende kunst mee te duiden niet op voorhand moet worden 'gesteriliseerd': als je niemand voor het hoofd stoot, zeg je tenslotte vaak helemaal niets meer.

Iemand bewust voor het hoofd stoten, dat zal Benschop als interviewer-essayist niet gauw doen. Met de schilders die hij spreekt, grotendeels Europeanen, trekt hij gezamenlijk op. Hij bedrijft een 'ingebodde' kunstcritiek. Dat deed hij ook in zijn vorige boek, *Zout in de wond. Kunstenaars in Europa* (2016), maar toen bestreek hij meerdere beeldende genres. De beperking tot de schilderkunst werpt dit keer haar vruchten af. Afzonderlijke stukken, bijvoorbeeld over Lara de Moor of Marc Mulders, mogen soms wat zalvend zijn, het geheel, met in totaal meer dan dertig kunstenaars, is avontuurlijk en rijk. De portretten vormen samen een breed overzicht van de hedendaagse schilderkunst, een discipline die, zoals veteraan Helmut Federle stelt, de afgelopen zeventig jaar talloze malen is doodverklaard. Benschop heeft de gave abstract werk terug te brengen tot aansprekende vormen, en

wijst bij figuratieve voorstellingen op de intellectuele reikwijdte. Daarnaast heeft hij oor voor pakkende citaten, onder meer wanneer de realistische schilder Marc Trujillo uitlegt waarom hij supermarkten en pakken chips schildert, namelijk om vooral géén pornografisch werk af te leveren, dat kijkers iets voorschotelt dat ze zouden willen hebben.

*Waarom een schilderij werkt* is lucide en concreet, en toch ook conceptueel van aard. Het presenteert een onvoorziene, onvoorstelbare reeks van invalshoeken, technieken en benaderingen, waarvan je als lezer – wat de titel ook mag beweren – nu juist níét weet of ze werken, omdat je op de pagina's slechts de kleurenafbeeldingen ziet, wat iets volkomen anders is dan driedimensionale doeken. Benschop slaagt erin het verlangen te wekken ze in het echt te willen zien. In die zin is dit boek, waarvan een Engelstalige versie door Garreth Publications is uitgegeven, een catalogus – driehonderd pagina's tekst en een zeventigtal afbeeldingen – van een toekomstige tentoonstelling, mocht een hem genegen museumdirecteur de tentoonstellingsmaker de nodige zalen gunnen.

Jurriaan Benschop, *Waarom een schilderij werkt*, Amsterdam, Van Oorschoot, 2022, ISBN 97802822113.



Jan Schoonhoven Ingevuld 1. 1964. Latexverf op papier-maché op hout, 30 x 23 cm  
Veiling op 1 dec. Schatting 70.000 - 90.000 €

# LEMPERTZ

225 JAAR

## VEILINGEN TE KEULEN

1/2 dec. Moderne en Hedendaagse Kunst, Fotografie  
26 nov.–6 dec. Contemporary online

Keulen, Neumarkt 3 T +49-221-92 57 290 info@lempertz.com  
Brussel, Grote Hertstraat 6 T 02-514 05 86 brussel@lempertz.com

Timo Bonneure & Nienke Baeckelandt

Sacha Eckes    buren    Cel Crabeels

Katinka de Jonge    Guillaume Bijl

Ayrton Eblé    Kristof Van Gestel

William Ludwig Lutgens    Romane Iskaria

Michal Luft    T.I.C.    Léa Mayer

Monali Meher    Lieven Segers

Various Artists    Leendert Van Accoleyen

Pieter Van den Bosch    Thé van Bergen

Zeger Veters

7-28.12  
S.M.A.K.  
Jan Hoetplein 1, Gent

Flanders CULTUUR GENT S.M.A.K. WILHEM VAN NELLEWIJCK FUNDATION SOFAM

Strom  
Den Haag

# De samensmelting

expositie van  
Sona Sahakian

12 - 30 november 2023

wo- vr 13:00-17:00  
za 11:00-16:00  
zo 14:00-17:00

www.arti-shock-rijswijk.nl

**ARTI SHOCK**  
Galerie Arti-Shock  
Schoolstraat 26  
2282 RD Rijswijk

# Thomas Raat

## Echoes

22.10 - 10.12.2023

**galerie TRANSIT**  
Zandpoortvest 10, BE - 2800 Mechelen  
T +32 15 336 336 | M +32 478 811 441  
art@transit.be | www.transit.be  
open vrij, zat & zon 14 - 18 uur, of na afspraak

# Aaneenknoping van zelfontbindingen

DAGMAR TEURELINCX

*Lichaam en steen* is een verzameling essays over film van kunsthistoricus Camiel van Winkel (1964), waarvan het merendeel eerder in *De Witte Raaf* verscheen. Hij beschouwt film, in de zin van Walter Benjamin, als een seismisch medium dat trillingen registreert. 'In die trillingen raakt het individuele aan het collectieve, en het persoonlijke aan het maatschappelijke.' Van Winkel poogt verbindingen te leggen tussen manifestaties van haat in de privésfeer en in de publieke ruimte van propaganda en politiek – in en achter film.

Het corpus doorkruist, in zijn eigen woorden, 'een nog niet opgeëiste zone tussen de 'tijdloze' mijlpalen van de klassieke filmcultuur en de vergaarbak van achterhaalde beeldvormen die cinema ook is'. In 2023 is het moeilijk vol te houden dat Chantal Akermans *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* in die zone past, maar de rest van de films is inderdaad in een dergelijk niemandsland te categoriseren: niet onbesproken, maar nog geen klassiekers. Hoewel Van Winkel in het voorwoord benadrukt dat elk essay op zichzelf staat, duiken er terugkerende thema's op. De rode draad die hij zelf aankondigt, is de 'precaire choreografie van bewegende lichamen door structuren van steen, staal en beton' in de stad. In het eerste essay, over drie films uit 2011 (*Shame* van Steve McQueen, *The Invader* van Nicolas Provost en *Code Blue* van Urszula Antoniak), fungeert de architectonische setting als allegorisch element; een indicator én katalysator van vervreemding en ontworteling. Alle hoofdpersonages hebben één ding gemeen: een moeizame inpassing in het neoliberale systeem. Max Weber is uiteraard van de partij, met zijn theorie over hoe de geest van het kapitalisme doortrokken is van de protestantse ethiek van zelfbeheersing. In deze films, zo pleit Van Winkel, zie je de onvermijdelijke uitkomst: de geest van ascese is verdwenen uit het materialisme, dat gestold is tot een 'kaal en leeg staketsel van glas, staal en beton'. Door uit te zoomen krijgen we een beter zicht op ons economisch systeem, waarin de illusie heerst dat goederen een antwoord bieden op immateriële behoeften. Ook in 'Haneke in Parijs' is de stad een motief, of specifieker de overgang van de stad naar de besloten woning. Naarmate de gefilmde ruimte kleiner wordt, concentreert het relationele geweld zich in kleinere gebaren. Ook in deze wereld blijken relaties gereduceerd tot economische verhoudingen binnen een logica van materiële transacties.

De stad is minder prominent aanwezig in de daaropvolgende essays. Eigenlijk heeft deze bundel namelijk geen rode draad, maar eerder een touw. Dat touw valt te begrijpen in de zin van Wittgensteins opvatting over de betekenis van een woord, zoals bijvoorbeeld het woord 'spel'. Er is niet één draad of vezel – één essentiële betekenis van 'spel' – die van het ene tot het andere eind van een touw loopt. Als er nieuwe spelen bij komen, dan voegen ze iets toe aan het begrip, als een draadje aan een bestaand touw. De essays in deze bundel vlechten in elkaar en vormen één touw – een aaneenknoping van motieven die betekenis vormen en begrip opleveren.

De clusters van films zijn clever en telkens anders. Soms wijst Van Winkel op een lineaire evolutie binnen een oeuvre, dan weer op een dialectische structuur. Of hij vertrekt van *bad versus good practice*. Zelfs wanneer hij meerdere films aanhaalt om hetzelfde punt te maken, biedt hij ruimte en aandacht aan de verschillen – nooit probeert hij reductief één formule te ontwikkelen of ontbloten. Die aandacht voor variatie maakt dat er een aangenaam reliëf in deze bundel zit.

Van Winkel geeft in zijn voorwoord aan dat hij 'door de films kijkt'. In theatervoorstellingen wordt soms een gaasdoek gebruikt om een speciaal effect te verkrijgen. Wanneer het doek van voren belicht is, blijft het zichtbaar als gesloten wand. Maar wanneer enkel de ruimte erachter oplicht, wordt het gaasdoek transparant. Het doek wordt een projectiescherm, en tegelijkertijd blijft de scène zichtbaar. Van Winkel kijkt door het gaasdoek (de film) naar de scène

(de maatschappij). Maar hij voegt met zijn analyses nog een extra gaasdoek toe op het voorplan. Zijn interpretaties fungeren niet als filters – niets wordt verkleurd of vervormd. Soms wordt het gaasdoek bijna opaak, tijdens een uitgebreide theoretische uitweiding; op andere momenten blijft de scène zichtbaar. De motieven van *Lichaam en steen* zijn als projecties op gaasdoeken, die opduiken en vervagen.

In zijn essay over *Jeanne Dielman* beschrijft Van Winkel wat het probleem kan zijn met ideologische interpretaties:

Het ligt voor de hand om te stellen dat de film [...] een kritiek behelst op het geestdodende bestaan van de huisvrouw. Een dergelijk standpunt is echter reductief en levert geen werkelijk inzicht op. Men kijkt volledig náást de film, en ziet slechts het staketsel van de kritiek – de veronderstelde 'uitspraak'. De film bevestigt wat men al wist: ze brengt het slechte nieuws dat we, hoewel het slecht is, wilden horen. Zo'n ideologische interpretatie gaat bovendien voorbij aan het gegeven dat cinema een medium is waarin kritiek en fascinatie naadloos in elkaar overgaan.

Van Winkel vat in die laatste zin zijn methode mooi samen. Nooit pretendeert hij de ideologische kritiek van een filmmaker te 'openbaren' of op te dringen. Hij wil het voorwerp van fascinatie en kritiek zien en beschrijven. Daarom behandelt hij voortdurend wat er net *buiten* beeld is, wat we niet zien. In *Jeanne Dielman* wordt elke handeling volledig getoond, terwijl de camera afstand houdt; er wordt schijnbaar niets achtergehouden. Hoe komt het dan dat we toch niet kunnen doordringen in het leven van deze vrouw?

Van Winkel is, zo schrijft hij zelf, niet geschoold in filmtheorie, en daar houdt hij zich bewust van afzijdig. Hij verwijst naar auteurs als Lévi-Strauss, Weber, Musil en De Beauvoir. Net zoals de thematische motieven keren die auteurs terug in verschillende essays, op andere manieren toegepast. Wie had gedacht dat *Jeanne Dielman* en *The Texas Chainsaw Massacre* verknoopt konden worden dankzij Lévi-Strauss? De auteurs naar wie Van Winkel verwijst zijn overwegend klassiek, en het was boeiend geweest om meer inbreng voorgeschoteld te krijgen uit een 'nog niet opgeëiste' zone van de literatuur.

In het voorlaatste essay gebeurt dat wel, en het is de meest geslaagde tekst in dit boek. 'Een singulariteit van de haat' opent met een citaat uit *Der Mann ohne Eigenschaften*, verbonden met een stelling die Pankaj Mishra maakt in *Age of Anger* uit 2017: de combinatie van woede, haat en wrok loopt als een rode draad door het moderne tijdperk. Door de afbrokkeling van de klassieke zuilen is haat niet langer gebonden aan vaste dragers, maar een soort wolk die zweeft tussen de mensen en zich zo nu en dan – in een terroristische aanslag, bijvoorbeeld – verdicht tot singulariteit. Er zijn genoeg voorbeelden van films die er niet in slagen om een dergelijke gebeurtenis weer te geven, en Van Winkel weet vernuftig toe te lichten waar zij de mist ingaan. Een singulariteit van de haat, zo schrijft hij, is vergelijkbaar met een zwart gat:

Het object kan slechts op veilige afstand van buitenaf worden geobserveerd, en dan nog alleen indirect, via de krachten die het op zijn omgeving uitoefent. De bepaling van het standpunt en de afstand tot het centrum van de haat is daarbij cruciaal – en penibel. [...] Cinematografische routines van heroïek en diabolisering blijken grotendeels onbruikbaar, maar een neutrale, min of meer documentaire benadering bevredigt evenmin. Cineasten die zich door een singulariteit van de haat laten 'inspireren' [...] komen onvermijdelijk in de knoei als ze hun geijkte verteltechniek menen te kunnen toepassen.

Hij maakt de pijnlijke constatatatie dat dit soort films doordrongen zijn van een moralisme dat net dezelfde prioriteit heeft als terrorisme: effectmaximalisatie. De voorbeelden van *good practices* die Van Winkel analyseert, zijn



Tobe Hooper, *The Texas Chainsaw Massacre*, 1974

Gus Van Sants *Elephant* uit 2003 en Erik Poppes *Utoya 22. juli* uit 2017. Het zijn films die de bron van haat niet expliciet zichtbaar maken, maar net buiten de randen van het beeld laten. De dader en diens haat worden niet gereconstrueerd, maar afgetekend als negatieve ruimte.

In verschillende essays komt het schijnbaar eeuwenoude thema van 'literatuur versus cinema' aan bod. De vergelijking hanteert Van Winkel om de eigenheid en het potentieel van film aan te tonen, niet alleen in een essay over een filmadaptatie (*La pianiste* van Haneke), maar verrassend genoeg ook in het stuk over *Jeanne Dielman*:

De taal van de representatie [in film] is een repertoire van bewegende beelden en geluiden, geen taal van woorden, duiding en commentaar. De gebeurtenissen die opgeteld het verhaal van de film vormen, presenteren *zichzelf* aan de kijker, zo lijkt het; er is geen stem die ze voor iemand beschrijft of benoemt. In zekere zin zijn ze, wanneer jij de film bekijkt, zelf nog nooit beschreven: de film conserveert ze in een voor altijd onbeschreven staat. Een groter verschil tussen literatuur en film is bijna niet denkbaar. Zoals je kunt spreken van 'de wereld van Emma Bovary', zo bestaat er geen 'wereld van Jeanne Dielman'.

Het verschil tussen roman en film is in deze teksten nauw verbonden met een ander motief dat de hoofdpersonages in alle films verbindt: masochisme en zelfontbinding, op het pad naar zelfdestructie. Van Winkel meent dat de cinema uitermate geschikt is voor het weergeven daarvan, door de bovengenoemde verschillen met literatuur. Zo zegt hij over *La pianiste* dat Haneke in zijn adaptatie niet naar een filmisch equivalent zoekt van de literaire middelen die Elfriede Jelinek in *Die Klavierspielerin* gebruikte om de masochistische zelfontbinding van haar hoofdpersoon weer te geven. Hanekes film is

een studie die de psychologische dimensies van het masochisme buiten beschouwing laat. Het uitdrukingsloze gezicht van Isabelle Huppert [...] dient als wapenschild of embleem van de uitschakeling van de psychologie: het proclameert en demonstreert de overbodigheid van een mentale inkleuring van het personage.

Het sluit aan bij 'het einde van de psychologie in de eenentwintigste eeuw' – een failliet dat op de achtergrond van al deze films speelt, als het al niet aanwezig is in elke scène. Deel van Van Winkels antipsychologische aanpak, zo proclameert hij in zijn voorwoord, is een antiauteursbenadering. Hij zet zich nadrukkelijk af tegen de opvatting van de regisseur als een *auteur* wiens bedoelingen achterhaald kunnen en moeten worden. De plaats van een veronderstelde auteur is in een productie van een speelfilm, door het belang van scenario,

regie, acteursperformance, cameravoering, geluidsbeeld en montage, nooit precies vast te stellen. Hoewel het klopt dat Van Winkel bijvoorbeeld geen uitspraken van regisseurs in overweging neemt, is hij in die benadering minder radicaal dan hij vooropstelt: werkelijke verwijzingen naar de bijdragen van anderen aan de besproken films zijn zeldzaam.

'Door de films kijken' heeft ook een valkuil: bij momenten laat de auteur van dit boek zich verleiden om de eigenschappen over te nemen van de personages of van de wereld die hij wenst te beschrijven, al was het maar in zijn taalgebruik. Een performer op scène botst tegen het gaasdoek en blijft kleven? Hoewel Van Winkel zich in het hoofdstuk over *Jeanne Dielman* terecht druk maakt over het woord 'huisvrouw', ziet hij in een ander hoofdstuk geen gratten in schrijven over 'hoeren'. Natuurlijk gebruikt hij dat woord om te impliceren dat het personage de vrouwen in kwestie zo zou aanduiden, maar toch is het gevaarlijk je schrijfstijl te laten afhangen van een personage dat je net poogt te analyseren. In een essaybundel over geweld (onder meer tussen man en vrouw) is het wenselijk om dit geweld niet onnodig voort te zetten, puur ten behoeve van de vlotheid van een tekst, bijvoorbeeld door witte mensen te benoemen als 'blank' of door een vagina aan te duiden als een 'kut'.

Los van deze bedenkingen zitten de essays van Van Winkel zo snugger in elkaar dat je ze zou willen uittekenen, of hun opbouw zou willen reconstrueren als rijmschema of partituur. Dit zijn geen 'meanderende' essays, maar zorgvuldig opgebouwde constructies die van bij aanvang intrigeren. Er valt zo veel te observeren – over film, maar ook over wat daarachter speelt.

# Het hoe van dramaturgie

RUDI LAERMANS

In het theater is het al lang usance om met een dramaturg te werken, binnen de danswereld is het een recente ontwikkeling. Tijdens de jaren tachtig was bijvoorbeeld de nauwe samenwerking tussen Anne Teresa De Keersmaecker en Marianne Van Kerkhoven, dramaturg bij het Kaaitheater, nog relatief uitzonderlijk. In de loop van de jaren negentig begon dat te veranderen. De consolidatie van een nieuw veld voor hedendaagse dans zat daar voor veel tussen. In Vlaanderen was die verbonden met een rits jonge namen en gezelschappen die het maakten in het buitenland, zoals Alain Platel en Wim Vandekeybus; in het binnenland kreeg die 'Vlaamse golf' vanaf 1993 een eigen subsidieregeling, evenals duurzame ondersteuning vanuit het gegroeide circuit van kunstencentra en werkplaatsen.

Het dansveld kopieerde tot op grote hoogte het organisatie- en werkmodel van de oudere theaterwereld. Dat lag engszins voor de hand. De flexibele en informele manier van werken binnen de hedendaagse dans kon weinig leren van de logge en hiërarchische balletwereld met haar gestandaardiseerde dansaal. Hedendaagse dans is gericht op creatie: in de aanloop naar een voorstelling wordt oorspronkelijk bewegingsmateriaal gegenereerd, in samenwerking tussen choreograaf en performers. Regisseurs laten zich bijstaan door een dramaturg, en ook hedendaagse dansmakers vonden het van langsom meer vanzelfsprekend om een vast klankbord op de werkvloer te hebben. Of moest een dansdramaturg meer kunnen dan tussendoor commentaar verschaffen?

Toen ik André Lepecki, ondertussen een gerenommeerde *dance scholar*, in 1993 vroeg wat hij als dramaturg deed in zijn samenwerking met Meg Stuart, volgde een opsomming van taken, gaande van het aandraagen van relevante inspiratiebronnen, het schrijven van promoteksten, tot het volgen en bespreken van het creatieproces. Welke bewegingen waren voldoende interessant om te exploreren? Wat was de narratieve betekenis van weerhouden sequensen? Welke opdrachten konden de ontwikkeling van materiaal stimuleren? Het beantwoorden van die vragen veronderstelde uiteraard één basishandeling: in de studio aandachtig toekijken, vanaf de zijlijn nauwlettend observeren met een tegelijk analytische en empathische blik. Lepecki was daarin getraind dankzij zijn vooropleiding als cultureel antropoloog. Misschien moet een dramaturg altijd een beetje antropoloog zijn, om voldoende afstand te houden?

Tegelijk binnen- en buitenstaander zijn: dat idee valt wel vaker in de aanwassen- de literatuur over (dans)dramaturgie. Deze groeiende stroom publicaties mag wijzen op een intellectueel legitimatiestreven: men wil de positie van de dramaturg rechtvaardigen door ze te expliciteren. Meteen wordt ook de noodzaak, of minstens de relevantie van die rol gejustificeerd. Een theater- of dansmaker kan niet zonder dramaturg, zo luidt de meestal impliciete conclusie, die vooral contour krijgt in het licht van het sterk toegenomen aanbod aan dramaturgieopleidingen. Eerst was er de theaterwetenschap, vervolgens verwierf vanaf eind jaren tachtig de danswetenschap academisch bestaansrecht. Naast theaterdramaturgie werd dansdramaturgie een van de afstudeerrichtingen binnen volwaardige opleidingen in dansstudies, die in Vlaanderen overigens niet bestaan.

Dansdramaturgie legitimeren en 'verdeskundigen' is niet het doel van de recente publicatie van Jeroen Peeters (1976). *And Then it Got Legs* wordt in de eerste plaats gedragen door een uitgesproken wil tot zelfreflectie, zoals veel andere beschouwingen van praktiserende dansdramaturgen. Peeters heeft een lange staat van dienst en probeert vanuit zijn praktijk te begrijpen – en dus niet te rechtvaardigen – wat hij in zijn samenwerkingen met choreografen feitelijk heeft gedaan. Daarbij hanteert hij drie uitgangspunten.

Eén: de positie of rol van een dansdramaturg ligt niet vast en is evenmin onmisbaar. Die open opstelling volgt niet alleen uit de telkens andere eisen die een artistiek project stelt. Zonder veel omhaal poneert Peeters

dat podiumkunstenaars niet per definitie nood hebben aan een vaste compagnon de route. Ze dienen zich wel bewust te zijn van de onvermijdelijkheid van dramaturgie binnen een creatieproces. In de inleiding schrijft Peeters dat het gaat om

de ontwikkeling van een gemeenschappelijke basis voor betekenisgeving, voor het analyseren van materiaal en het verkennen van vragen, voor het voortdurend observeren en articuleren van het creatieproces, voor het nastreven van het onbekende en het accepteren van het toeval, voor het experimenteren met arbeid, tijd en gevestigde gewoonten.

Deze breedvoerige definitie slaat minder op wat een dramaturg doet en veeleer op wat Myriam Van Imschoot ooit 'het dramaturgische' noemde. In het geding is een multi-dimensionale, constant fluctuerende functie of rist opgaven; een dramaturg kan die faciliteren, maar de dansmaker of zelfs de groep in toto kan dat ook zelf doen.

Twee: dramaturgie is een collectieve praktijk, een vorm van *commoning*: je werkt samen en je ontwikkelt tijdens die 'collaboratie' een *common ground* die samenwerking toelaat. Dat geldt dus ook wanneer één iemand de dramaturgische functie opneemt. Dat individu dient 'het dramaturgische' te implementeren in uiteenlopende vormen van coöperatie met de choreograaf en de performers, evenals met de verantwoordelijken voor scenografie, licht, muziek... en zelfs voor productie en planning.

Drie, en doorslaggevend voor *And Then it Got Legs*: dramaturgie is een praktijk, een doen – of juist: een verzameling manieren van doen die nooit af is. Sommige van die praktijken zijn overdraagbaar van het ene naar het andere creatieproces, andere hebben een zodanig contextueel karakter dat je ze niet kan hergebruiken, maar er later hooguit inspiratie uit kan putten. Peeters focust op *doing dramaturgy*: de vraag is niet 'wat is dramaturgie?', maar wel 'hoe bedrijf je dramaturgie?'. Door deze insteek laat *And Then it Got Legs* zich lezen als een reflectieve documentatie, zelfs als auto-etnografie. Peeters put uit een omvangrijk archief van sporen van creatieprocessen waaraan hij participeerde, in het bijzonder werknotities. Samen met de soms extensieve beschrijvingen van die werkprocessen en de neerslag van gesprekken met choreografen, wordt dit geheel van aantekeningen en herinneringen verbonden met vier grote noties: materiaal, proces, conceptueel landschap en compositie. Dat resulteert in vier luiken die uiteenvallen in korte hoofdstukken, met titels die meermaals trefzeker de inhoud vatten: 'Exhaustive Talking', 'Free Writing' of 'Naming Material'. Een uitdrukking als 'Phantasmal Archaeology' maakt daarentegen nieuwsgierig omdat ze niet direct duidelijk is.

De keuze voor een praktijknabije reflectie resulteert in een hoogst leesbaar boek. Het helpt dat Peeters een goede pen heeft en weerstaat aan de in dansstudies alom aanwezige verleiding om te koketteren met *French theory* en andere modieusheden. Regelmatig maakt hij een conceptuele sprong en veralgemeent hij, maar ook dan schrijft hij voor eigen rekening en houdt hij vast aan het onderscheid tussen theorie en reflectie. Theorie impliceert naar elkaar verwijzende concepten en definities; reflectie oriënteert zich veeleer op betekeniswolken en de nooit helemaal te verhelderen eigenzinnigheid van formuleringen, een beeld... Het is geen toeval dat Peeters zijn hoofdstukken inleidt of afrondt met citaten uit literaire werken of essays. Zijn boek is voor alles een werkboek: de neerslag van een werkpraktijk en een inspiratiebron voor wie zich op een nadenkende manier met 'het dramaturgische' inlaat.

Er is wel een maar: de 'gesitueerdheid' van de geanalyseerde praktijk en het doorlopen traject. De voorbije twee decennia werkte Peeters haast uitsluitend samen met dansmakers die sterk reflexief en onderzoeksmatig georiënteerd zijn, zoals Martin Nachbar, Jennifer Lacey, Philipp Gehmacher, Meg Stuart en, recenter, Jozef Wouters. Dat kleurt natuurlijk zijn ervaring. Wanneer je mee instaat voor 'het dramaturgische' binnen een project of gezelschap dat vertrekt

van een vastliggend en enigszins getailleerd kader of, nog belangrijker, van ten dele gedefinieerd bewegingsmateriaal, zit je met een aanzienlijk verschillende praktijk. Dat ligt voor de hand, en dat leert ook mijn eigen beperkte ervaring als dramaturg binnen zo'n duidelijk afgeleide werkcontext. Het neemt niet weg dat ik meerdere van de door Peeters geanalyseerde dimensies of werkvormen herken. Of nog: als neerslag van een singulier dramaturgisch traject kan *And Then it Got Legs* zo iets als particuliere universaliteit claimen.

De subpraktijken die Peeters bovenspit zijn vaak verre van revolutionair. Je leest materiaal nauwgezet, in de breedte en in de diepte, van een afstand of belichaamd. Je scant het op potenties en praat daar met de choreograaf over, evenals over kwaliteiten en intenties. Je observeert continu en noteert indrukken en invallen. Je bent gespist op het vinden van werkbaar metaforen of woorden: *naming material* is cruciaal voor de dramaturgische praktijk voor zover die is gericht op het voortbrengen van gedeelde betekenissen en een gemeenschappelijk werkkader.

De dramaturg helpt steeds opnieuw de inzet van het geheel te formuleren: hij overziet en articuleert het proces. Peeters verbindt dat met het ontwikkelen van een archief in de vorm van een voor iedereen toegankelijke *dramaturgical map*: post-its met kernwoorden en vragen, gevonden beelden en zelfgemaakte tekeningen, bruikbare tekstfragmenten... Naar het einde van een creatie toe, kan die kaart het uitdokteren van de compositie vergemakkelijken; onderweg functioneert ze als een voorafschaduw van het finale product, stimuleert ze de verbeelding en de reflectie, offreert ze een collectieve context en probeert ze vragen. Eventueel transformeert de kaart in 'een conceptueel landschap', bevolkt door geconfirmeerde thema's, beelden en woorden. Zo kristalliseerden tijdens een creatieproces met deuffert&plischke vijf topics: *vampirologie*, tattoo, afgrondelijkheid, geheugen en breien. Daartussen bestond deels wel, deels geen samenhang. Doorslaggevend was dat iedereen het landschap zowel mentaal als fysiek kon doorlopen en zo ankerpunten wist te vinden voor het creëren of interpreteren van materiaal en, vooral, het zich situeren binnen het werkproces.

Veel woorden besteedt hij er niet aan, maar Peeters geeft een paar keer aan dat *doing dramaturgy* regelmatig neerkomt op je vervelen: er lijkt niets te gebeuren in de studio. Je moet tevens kunnen omgaan met intense momenten van samenwerking die tot niets leiden (*symbolic waste*). Tijdverspilling en improductiviteit horen er gewoon bij: je kan een creatieproces nooit rationaliseren of van tevoren optimaliseren. Daar had ik meer over willen lezen, vanuit de slechts zijdelings vermelde tijden productiedwang binnen het neoliberale regime van artistieke accumulatie.

De dramaturg wordt nogal eens beschouwd als – lacaniaans gesproken – iemand die geacht wordt te weten ('het verondersteld wetend subject'). Die rol weigert Peeters: hij refereert de productiviteit van doen alsof je niet weet. Het voorkomt te snelle conclusies of beslissingen en laat ruimte voor nieuwe vragen. Zijn terughoudende opstelling sluit tevens aan bij een basisidee dat verrat zit in de titel: *And Then it Got Legs*.

Als een eigenzinnige spin in het web van verschuivende artistieke mogelijkheden is de dramaturg à la Peeters in laatste instantie gericht op de autonomie van het werk. Die ondertussen omstrede uitdrukking krijgt vanuit de dynamiek van het maken invulling: vanaf een bepaald moment begint het nog komende werk als het ware terug te praten en initiatief te nemen. Wat moet worden gedaan behoeft dan niet langer veel discussie, het materiaal spreekt voor zichzelf. Zo'n gerichtheid op wat het werk wil (of lijkt te willen), helpt de soms behoorlijk egogeladen gesprekken of handelingen in de studio dimmen. Het werk in wording gaat fungeren als bemiddelaar tussen alle deelnemers. Deze vorm van autonomie kan het nemen van compositorische beslissingen verlichten, vaak onder grote tijdsdruk, net voor een première: 'What does the work demand on its own terms?' Ook in de eind-



deuffert&plischke, Anarchiv #1, I'm not a Zombie, 2010

fase moet deze vraag volgens Peeters prime- ren op de oriëntatie op de toeschouwer.

De eindbeslissingen neemt de choreograaf. Dat ligt voor de hand, aangezien de maker publiek verantwoording moet afleggen en het succes of falen van de voorstelling krijgt aangerekend. Tegelijk zit hier een breder punt waar Peeters slechts en passant, en weinig reflexief, bij stilstaat: machtsverhoudingen. De samenwerking tussen choreograaf, performers, dramaturg en andere partijen als kostuum- en lichtontwerpers is inderdaad niet synoniem met een vlak speelveld. Wanneer collectief materiaal besproken wordt, wegen de woorden van de choreograaf zwaarder door. Dat geldt ook voor de bedenkingen van de dramaturg, zo noteert Peeters. Achterliggend speelt het oude cliché van denkers en doeners: de choreograaf en dramaturg hebben *brains*, de performers zijn toch vooral *bodies*.

De twee meest gezaghebbende partijen hoeven niet altijd op een lijn te zitten. 'Kritische frictie' is productief zolang ze niet escaleert in een conflict. Peeters kaart de machtsgeladen werkverhouding tussen dramaturg en choreograaf aan, maar betreft in zijn reflecties haast nooit de performers. De *commoning* binnen 'het dramaturgische' en de collectieve verantwoordelijkheid ervoor worden niet consequent doorgedacht. Ik ben er vrij zeker van dat precies de feitelijk ongelijke werkcontext die omissie verklaart. Ook nadat 'samenwerking' van een slagwoord in een must veranderde, blijven hiërarchische verschillen en onderscheiden beslissingsmogelijkheden een creatieproces tekenen. Slechts zelden wordt écht collectief gewerkt en dramaturgie bedreven. Macht is kortom een blinde vlek in *And Then it Got Legs*, maar dat is een eerder schoolmeesterachtige bedenking vanaf de sociologische zijlijn, bij een inspirerend boek dat vooral lezenswaardig is door de manier waarop Peeters 'gegronde reflectie' praktiseert.



# Albert en Ronny

ELÉA DE WINTER

Uitgeverij Ludion, ondertussen zelf meer dan vijftig jaar oud, vierde in 2022 het jubileum van twee Belgische galeriestudies met een boek. Ronny Van de Velde (1953) is al sinds het einde van de jaren zeventig actief als galeriehouder in Antwerpen; Albert Baronian (1946) opende zijn eerste galerie in Brussel in 1973. Hij maakt echter in *Albert comme Baronian* al in de eerste zin duidelijk dat dit boek geenszins zijn memoires bevat, en dat het ook niet verschijnt ter gelegenheid van de vijftigste verjaardag van zijn galerie. De publicatie bevat de neerslag van een reeks gesprekken die in de loop van 2020 en 2021 plaatsvonden tussen Baronian en een van zijn trouwste compagnons de route: kunsthistoricus en directeur van het Musée de la Photographie in Charleroi, Xavier Canonne. Van hun conversaties werd een alfabetboek gemaakt van 128 pagina's.

Aan de hand van een reeks vragen spreekt Baronian zich uit over verschillende thema's. Wat hij zegt is alfabetisch gerangschikt ('A comme Argent', 'M comme Mark Rothko', 'R comme Réseaux sociaux'), in tekstfragmenten variërend van één zin tot drie pagina's. Van enige interactie met Canonne als interviewer is geen sprake, of de historicus komt alleszins niet aan het woord. Het resultaat is een aaneenschakeling van meningen, verhalen, herinneringen en anekdotes vanuit Baronians vertelperspectief. Een onderscheid lijkt te zijn gemaakt tussen twee categorieën: onderwerpen die met kunst te maken hebben en onderwerpen waar dat nauwelijks of niet voor geldt.

Naast overpeinzingen van de galerist over in totaal 65 verschillende lemma's bevat het boek foto's van Baronian als kind, van zijn ouders Sissag en Élise Baronian, actief als diplomaten, van de galeriehouder met Keith Haring in Knokke rond 1987, van koningin Paola staand voor een werk van Sophie Whettnall aan het eind van de jaren negentig, van Baronian met zijn vrouw Françoise op het filmfestival van Cannes in 2010, van een briefje van Gilbert & George met felicitaties voor zijn toelating tot de ridderorde in 2018, van zijn kat en van het nationale genocidemonument van Armenië, het land dat zijn ouders ontvluchtten.

Met het abecedarium verschijnt een man die gepassioneerd blijkt door wielrennen, Cubaanse sigaren (van kleinere merken) en katten. Over levensthema's zoals geloof, dood, en sociale of politieke kwesties deelt Baronian ook zijn mening. Hij legt uit wat voor hem het verschil is tussen mannelijke en vrouwelijke vriendschappen en hij spreekt zich uit tegen het financiële kapitalistische systeem, dat schade toebrengt aan de omgeving en waarmee hij zelf een vreemde relatie heeft.

Baronian is kritisch over de ontstaansgeschiedenis van Amerika, gestoeld als die is op genocide en slavernij, maar ook over de voorbije covidcrisis – de periode waarin de meeste interviews voor dit boek hebben

plaatsgevonden. Minder kritisch is hij over zijn eigen soms conservatieve kijk en zijn gedachten over bijvoorbeeld vrouwelijke representatie in de kunst. In een lemma over gelijkheid ('P comme Parité') beaamt hij dat vrouwen om politieke en historische redenen buiten de kunstmarkt zijn gehouden en bevestigt hij dat de hedendaagse kunstscene inderdaad erg blank en westers is. Toch ziet hij het tonen van kunst gemaakt door vrouwen en minderheidsgroepen – 'alles wat niet mannelijk, blank en hetero is!' – als een modeverschijnsel. Het hanteren van quota door musea en galeriestudies om meer werk van vrouwelijke kunstenaars aan te kopen en te presenteren, doet hij af als politieke correctheid in het spoor van het 'extremisme van Amerikaanse musea'. Baronian stelt zich de vraag waar we naartoe gaan als we kwaliteit in naam van gelijkheid zouden weigeren. Wat volgens hem wat vaker gezegd zou mogen worden, is dat 'wanneer [vrouwen] van school komen, ze trouwen, kinderen krijgen en soms andere dingen gaan doen'.

Niet alleen vrouwen, maar ook andere spelers en aspecten van de brede kunstwereld komen aan bod. De kunstenaar, de criticus, de kunstbeurs, de kunstmarkt tot en met de verzamelaar: allemaal hebben ze een eigen hoofdstuk. Critici zijn aardige mensen, maar het zijn vaak freelancers zonder kunsthistorische kennis, om niet te zeggen *ratés sympathiques*. Verzamelaars zijn op hun beurt geëvolueerd van kunstliefhebbers tot specialisten, die vooral de beurs en de smaak van de dag volgen en meer op het gehoor dan op het oog kopen. Met zijn bijna vijftig jaar ervaring heeft Baronian geleerd om kunstenaars, die galeriehouders geregeld 'slapeloze nachten' bezorgen door 'astronomische bedragen te spenderen aan onmogelijke materialen voor het tentoonstellingsontwerp', niet langer op een voetstuk te plaatsen en te mythologiseren.

Het grote probleem met de kunstwereld, die volgens de galeriehouder uit vele opportunisten bestaat ('O comme Opportuniste'), belicht hij in 'H comme Humour', dat uit twee zinnen bestaat. De eerste zin maakt duidelijk dat Baronian personen zonder gevoel voor humor verafschuwt. De tweede zin stipuleert dat 'deze omgeving' (waaronder dus het galeriewezen en de kunstmarkt waarmee Baronian dagelijks in aanraking komt) net als 'deze wereld' 'gecorrumpereerd zijn door mensen die zichzelf te serieus nemen'. Zichzelf beschouwt de Brusselse galerist vooral als een benaderbare en loyale figuur, die in een sterk veranderde economische markt en samenleving vooral goede kunst probeert te tonen en daar gewoon zijn brood mee wil verdienen.

Het tweede boek, getiteld *Galerie Ronny Van de Velde. Fragmenten uit leven en werken* telt meer dan duizend pagina's – acht meer, om precies te zijn. Het heeft als doel een portret te schilderen van de gelijknamige kunsthandelaar aan de hand van ongenummerde pagina's met zwart-witfoto's van installatiezichten, tentoonstellingsbeelden, uitnodigingen, affiches en krantenknipsels. De reproducties zijn min of meer chrono-

logisch gerangschikt – het boek bevat geen inhoudstafel – en tonen het parcours van de Antwerpse galerie, eerst met tentoonstellingen in de vestiging aan de Amerikalei, daarna aan de IJzerenpoortkaai (in een gebouw van architect Georges Baines uit 1988-89) en in antiquariaat Rossaert in de Nostestraat, en tot slot, in de eerste decennia van deze eeuw, in andere tentoonstellingsruimten, zoals het voormalige Zwart Huis van Huib Hoste in Knokke, het SMAK in Gent en het MARTa in Herford.

De periode waarin Van de Velde begon als handelaar in strips, antiek en grafiek, in een winkel in de Antwerpse Volksstraat, komt niet aan bod. Het boek vangt aan met enkele hoofdstukken gewijd aan andere plekken en gebeurtenissen, waaronder de galeries Ad Libitum en de Wide White Space Gallery, het alternatieve kunstencentrum A 37 90 89 en het tijdschrift *Happening News*. Enkele pagina's over Galerie Vacuum, opgericht door Luc Deleu in zijn eigen huis aan de Cogels-Osylei, bevatten ook een artikel over een solotentoonstelling van Van de Velde in 1971. De onderschriften bij de beelden zijn erg karig; blijkbaar wordt verwacht dat de lezer al deze plaatsen en gebeurtenissen al kent, en ook weet wie erbij betrokken waren. Wellicht moeten deze eerste beeldenreeksen inzicht geven in de personen, galeries, tentoonstellingen en artistieke gebeurtenissen die Van de Velde gevormd hebben, en hem deden besluiten om zelf ook een leven als kunsthandelaar uit te bouwen. John Trouillard, oprichter van galerij Ad Libitum samen met zijn partner Jacqueline Reydam, is te zien op foto's bij een opening in 1969 van de duotentoonstelling van het echtpaar Niki de Saint Phalle en Jean Tinguely. Onvermeld blijft dat Trouillard Van de Velde leerkracht was aan het Stedelijk Instituut voor Sierkunsten en Ambachten in Antwerpen, en dat hij het was die de jonge Ronny in contact bracht met kunst.

Met uitzondering van het project *Museum to Scale 1/7*, een installatie van Wesley Meuris met honderd minimuseumzalen uitgewerkt door Belgische kunstenaars die langs Brussel, Florida, Rotterdam en Locarno reisde en een permanente plek heeft gekregen aan de Universiteit van Antwerpen, zijn de hoofdstukken nergens voorzien van een duidende tekst. Ze worden enkel aangekondigd met een titel (de naam van een tentoonstelling of plek), een locatie en een datum. Talloze foto's tonen verzamelaars en kunstvrienden uit het netwerk van de galerie op al even talloze vernissages. Hun namen worden vermeld, maar daar blijft het bij. Iedereen wordt verondersteld te weten dat Linda en Guy Pieters en Sylvio Perlstein verzamelaars zijn, dat Bram Hammacher een kunstcriticus is, dat Hans Sonnenberg en Isy Brachot galeristen zijn, dat Leona Detiège voormalig burgemeester van Antwerpen was, en dat Charly Herscovici de oprichter is van de stichting die de nalatenschap van Magritte beheert. Bij de installatiebeelden, waaronder foto's van de retrospectieven van *Marcel Duchamp* (1991), *Francis Picabia* (1993), *Man Ray* (1994) en *Léon Spilliaert* (1998-99), of van accrochages in de groepstentoonstelling *About Collecting* (1991), met werken uit de verzamelingen van Lieven Declerck, Reinhard Onnasch, Saltseller en Sylvio Perlstein, staan zelden de titels van de kunstwerken, iets wat voor vele mensen, nu of later, nochtans waardevol zou zijn geweest.

De inleidende tekst van auteur en antiquair Jan Ceuleers, compagnon de route van Van de Velde zoals Canonne dat voor Baronian is, verduidelijkt de opzet van dit boek niet. Naast enkele anekdotes, onder meer over een macrobiotische lunch waaraan zowel Ceuleers, Van de Velde als John Cage aanschoven, gaat de tekst summier in op het ontstaan van de galerie. Ceuleers prijst de galerist als hardwerkend persoon die het geluk heeft over 'het oog' te beschikken, met een sterke vrouw aan zijn zijde, en wiens leven volledig gewijd is aan kunst. Zelden neemt hij een dag vrij, en als gevolg daarvan slaagde hij erin naast een antiquariaat ook een galerie op te bouwen die *incontournable* werd in de stad Antwerpen.

Zowel Van de Velde als Baronian gaven mee vorm aan de naoorlogse kunstgeschie-

denis van België. Naast intense samenwerkingen als galerist en handelaar met kunstenaars als Gilberto Zorio, Gilbert & George en Panamarenko, kwamen kunstwerken via hun bemiddeling terecht in de openbare collecties van publieke museale instellingen. Beide persoonlijkheden zijn verweven met een netwerk van kunstenaars, handelaars en verzamelaars uit alle hoeken van de kunstwereld. Dat duidelijker en explicieter in kaart brengen: het zou een fascinerende netwerkanalyse opleveren. Het gebrek aan context in beide boeken, net als het gebrek aan logica en structuur – het boek van Baronian is een assemblage van anekdotische gedachten en meningen, het boek van Van de Velde een uitdijende, chaotische fotogalerij – maakt dat de relevantie van deze privé-initiatieven, binnen maar ook buiten het Belgische en internationale kunstlandschap, onderbelicht blijft.

Het is nochtans mogelijk om goede boeken te maken over galeries. In 1996 verscheen *Wide White Space. Behind the Museum 1966-1976* onder redactie van Yves Aupetitallot, met een vrijwel volledige geannoteerde chronologische documentatie van alle kunstenaars en kunstwerken in de tentoonstellingen en projecten die plaatsvonden in de Antwerpse avant-gardegalerie van Anny De Decker en Bernd Lohaus. Het historisch overzicht wordt verrijkt door een register, door interviews met de oprichters en protagonisten, en door reproducties van recensies, illustraties van de uitnodigingskaarten, en affiches en foto's van de tentoonstellingsopeningen. In 2006 vierde de Antwerpse Galerie Zeno X haar vijftigjarige bestaan met een groepstentoonstelling en een goed gedocumenteerde catalogus, net als de herdruk van een gesprek dat in 1996 verscheen in *Kunstforum International* tussen galerist Frank Demaegd en de Zwitserse kunstcriticus Hans Rudolf Reust, samen met een tweede conversatie tussen beiden, maar dan tien jaar later. In 2016 verscheen een tweede, gelijkaardig volume (*Zeno X Gallery. Antwerp 35*), ditmaal met een korte tekst over het ontstaan en de geschiedenis van de galerie door de Antwerpse kunstcriticus Jos Van den Bergh. Voor een dergelijke onderneming moeten (kunst)historici, kunstenaars, journalisten of schrijvers bereid zijn om de geschiedenis van een galerie te bestuderen en te beschrijven, maar ze moeten ook het nodige vertrouwen krijgen van de protagonist zelf, om archiefmateriaal te kunnen onderzoeken en om het verhaal met enige afstand te kunnen vertellen.

Deze boeken over zowel de Brusselse als de Antwerpse galerie werden voornamelijk gepubliceerd (en uiteraard ook gefinancierd) als een terugblik voor de hoofdrolspelers zelf, en als een relatiegeschenk voor hun verzamelaars en sympathisanten. Zoals Baronian zelf aangeeft in het voorwoord van *Albert comme Baronian*: het staat je vrij om dit boek niet te lezen. En net zo zal niemand je verplichten het fotoboek over Galerie Ronny Van de Velde te doorbladeren.



Ronny Van de Velde, Wesley Meuris, *Museum to Scale 1/7*, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel, 2013

Xavier Canonne, *Albert comme Baronian*, Brussel, Ludion, 2022, ISBN 97894 93039704; Ronny Van de Velde (red.), *Galerie Ronny Van de Velde. Fragmenten uit leven en werken*, Brussel, Ludion, 2022, ISBN 9789493039674. In Fondation CAB in Brussel loopt tot 25 november de tentoonstelling *Quinquagesimum* naar aanleiding van het vijftigjarig bestaan van Galerie Baronian.

# Amsterdam Galleries

## SLEWE GALLERY

16/11–19/11

ART COLOGNE

Kerkstraat 105 A

020.625.72.14

25/11–23/12

UNEQUAL TIMES

Roos Theuws

wo–za: 13:00–18:00

(en op afspraak)

www.slewe.nl

## EENWERK

21/10–December

GARAGE CURATED BY: LARA DEN HARTOG

Ai Ozaki, Peng Zhang

04/11–30/11

Chae Eun Rhee

19/11–26/11:

PAN AMSTERDAM

Sheila Hicks

Koninginneweg 176

062.299.87.72

02/12–06/01/2024:

Claudy Jongstra

do–za: 13:00–18:00

(en op afspraak)

www.eenwerk.nl

## ANDRIESSE EYCK

Until 13/01/2024

AT THE SHORES OF THE SEA OF RESENTMENT

Sylvie Zijlmans &amp; Hewald Jongenelis

19/11–26/11

PAN AMSTERDAM

Diana Scherer, Koen Taselaar,  
Cuny Janssen, Rob Johannesma,  
P. Struycken

Leliegracht 47

+31(0)20.623.62.37

wo–za: 13:00–18:00

www.andriessse-eyck.com

## GALERIE VAN GELDER

Until 02/12

In AP

ON HOLD ART, BARE OBJECTS AND PRODUCT ART

John M Armleder, Nicolas Chardon, Sylvie Fleury, Kimball  
Gunnar Holth, Klaas Kloosterboer, Piero Manzoni, Olivier  
Mosset, Rob Scholte

Until 23/12

In GvG

MY HEIGHT IN LINES

Ansuya Blom, Nicolas Chardon,  
Sigurdur Gudmundsson, Wjm Kok,  
Jaap Kroneman, Jonathan Monk,  
JCJ Vanderheyden

Planciusstraat 9 A

020.627.74.19

di–za: 13:00–17:30

www.galerievangelder.com

## GALERIE RON MANDOS

Until 07/01/24

IN PURSUIT OF A LIFE WITHOUT REGRETS

Inti Hernandez

Until 07/01/24

THE PERMANENT JOURNEY

José A. Figueroa, Yoan Capote, Fernando Rodríguez Falcón,  
Alejandro Campins, Tomás Sánchez, Jacqueline Maggi,  
Marta María Pérez Bravo, Linet Sánchez, René Francisco  
Rodríguez, and Belkis Ayón

20/01/24–25/02/24

Jonny Niesche &amp; Brigitte Kowanz

16/11–19/11

ART COLOGNE

Erwin Olaf, Hans Op de Beeck,  
Renie Spoelstra, Renato Nicolodi,  
Levi van Veluw

Prinsengracht 282

+31(0)20.320.70.36

wo–za: 12:00–18:00

zo: 12:00–17:00

www.ronmandos.nl

14/12–17/12

ART ANTWERP

# Telefoonboek zonder telefoonnummers

MARC HOLTHOF

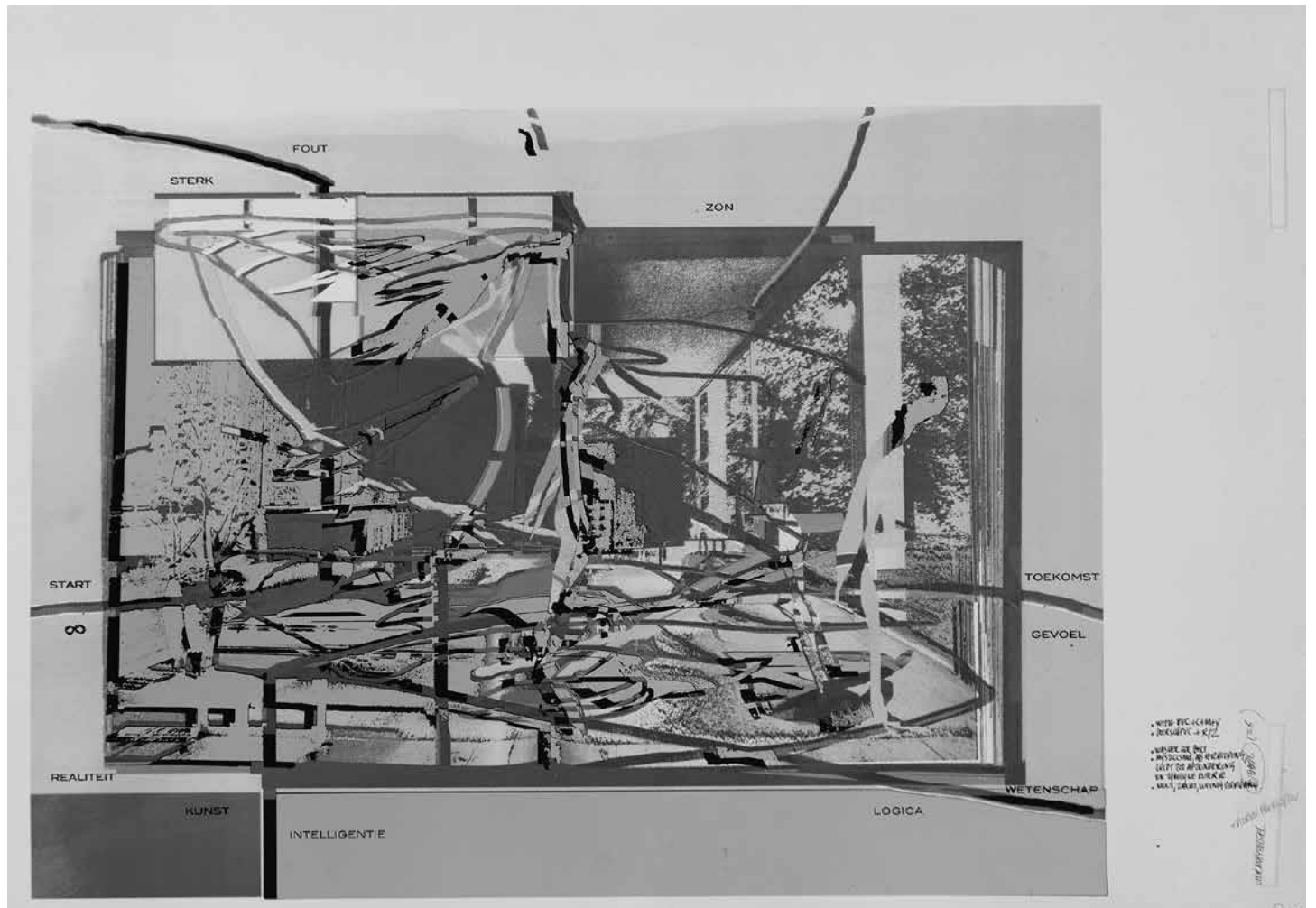
Het is een merkwaardig verhaal, dat van het Frans Masereel Centrum (FMC) in het Belgische Kasterlee. Het centrum voor grafiek heeft een geschiedenis achter de rug die officieel 51 jaar geleden aanvangt, in 1972. Het FMC geniet zelfs internationale bekendheid: nogal wat buitenlandse kunstenaars kwamen er ooit werken. Maar tegelijk kleeft er een geurtje van Kempense klefheid, van amateurisme en vriendjespolitiek aan. Het FMC is reeds vroeger ontstaan, in de sixties, als een centrum waar kunstenaars gratis konden komen werken én verblijven. Maar tegelijk is het een resultaat van de cultuurpolitiek van de ooit zo machtige CVP-staat. Kortom: het is een vat vol contradicties. En dus is het een bijzonder interessant onderwerp, niet alleen artistiek, maar ook als een uiting van de Vlaamse cultuurpolitiek (of het gebrek eraan).

De onderzoeksgroep KB45 (Kunst in België sinds 1945) van de Universiteit Gent wijdde ter gelegenheid van de vijftigste verjaardag een dik boek aan het FMC. Eerder dan een boek is het een chronologisch geordende documentatiemap, waarin in hyperdetail de kroniek van het centrum uit de doeken wordt gedaan aan de hand van documenten, verslagen, affiches en dies meer, geïllustreerd met lange en korte artikels en een portfolio. Om dat hele zootje werkbaar te maken, is er flink wat *do-it-yourself* vereist, en moet de lezer in feite zijn eigen verhaal schrijven. Dat is wat ook ik hier zal doen, met opzet zelfs een tikje karikaturaal. Want uiteindelijk blijkt de opzet van dit boek bediscussieerbaar en verbergt het meer dan het toont, doet het meer níet dan wel.

Wie heeft het Frans Masereel Centrum opgericht? Uiteraard niet de bekende graficus Frans Masereel, die in 1972 overleed en er postuum zijn naam aan verleen. De echte vader blijkt een weinig bekende Turnhoutse kunstenaar, Fons Mertens, die in 1962 begon met het verzamelen van afgedankte drukpersen (Kasterlee ligt vlak bij Turnhout, waar vele industriële drukkerijen gevestigd zijn). Mertens liet ook het karakteristieke ronde gebouw ontwerpen en bouwen door een bevriende architect, Lou Jansen. Dat gebouw staat er nog altijd en het is een merkwaardig symbool voor het dubbele karakter van het centrum: tegelijk door en door een kind van de jaren zestig, maar ook vooruitlopend op hoe men vandaag nieuwe, eco- en communityvriendelijke bouwsels optrekt.

De vooruitziende Mertens behoort tot het soort kunstenaars die het niet gemaakt hebben in de kunstwereld en 'onderweg' naar het gewone leven zijn teruggekeerd. Hij verkocht zijn geesteskind al in 1971 en vertrok vijf jaar later naar Tenerife met de drie miljoen Belgische frank die de verkoop aan het Belgische ministerie van Nederlandse Cultuur hem had opgebracht. Zonder dit boek en de gedetailleerde loopbaanbeschrijving door Koen Brams zouden weinigen nog weten wie Fons Mertens was.

De cultuurminister in de periode van 1968 tot 1972, Frans Van Mechelen, komt vaak voor in dit boek, en zijn familieleden trouwens ook, al wordt zijn rol eigenlijk nog een tikje onderschat. Want hij – de man met het eeuwige vlinderdasje – was de werkelijke, wettelijke vader van het FMC. Hij en zijn entourage – en dan vooral de eerste directeur, Paul Verbeek – zagen een unieke opportuniteit om Mertens' erfenis uit te bouwen tot een heus Vlaams centrum voor grafiek. Ze hoefden daar niet eens veel voor te doen: Mertens had alles al voorbereid. Alleen de naam, de handtekening en het elan van de overenthousiaste cultuurminister ontbraken. In januari 1972 werd het Frans Masereel Centrum geopend, in het reeds bestaande gebouw en met Mertens' drukpersen. Het idee werd door Verbeek samengevat in twee getikte bladzijden (die ook zijn afgedrukt in het boek): een centrum waarin grafische kunstenaars vrij kunnen komen werken, geheel gratis, met als enige tegenprestatie het doneren van één exemplaar van een ter plaatse gemaakt grafisch werk. De minister zorgde voor de kers op de taart: hij liet de tentvormige gebouwtjes optrek-



Anne-Mie Van Kerckhoven, Washer for Bolt, 2014, collectie Frans Masereel Centrum, foto Jan Kempenaers

ken waarin de kunstenaars konden residenten, eveneens gratis. De geboorte van het FMC was wat men vandaag een 'win-win-situatie' zou noemen. Voor een luttele drie miljoen frank kocht Vlaanderen zich een kant-en-klaar centrum voor grafiek, vlak bij Turnhout, midden in de kieskring van de minister!

In het boek krijgt Frans Van Mechelen geen afzonderlijk essay toebedeeld, maar slechts één pagina, als eerste in een lange rij Vlaamse cultuurministers. Die heldengalerij is voor een keer op zijn plaats: de facto waren zij immers de directeurs van het FMC, in die mate zelfs dat het centrum het liefst 22 jaar zonder échte directeur stelde! Ambtenaar Willy Juwet fungeerde als de rechterhand van de minister: een paar keer per jaar reisde hij van Brussel naar Kasterlee om wat administratieve zaken te regelen. Het resultaat was een centrum op automatische piloot, dat mooi illustreert dat de rol van directeurs, managers en zakelijke leiders, ook vandaag nog, vaak veel beperkter is dan ze zelf denken.

Voor het realiseren van dit boek zette de onderzoeksgroep KB45 een tweejarig project op, gefinancierd door het FMC zelf. Naast twee onderzoekers, Camille Bladt en Laura Bovsövers-Carette, die voor het project werden aangeworven, hebben ook andere leden van KB45 aan het project meegewerkt onder leiding van Wouter Davidts. Zoals het 'post-moderne' kunsthistorici betaamt, hebben ze de geschiedenis van het Centrum niet opgevat als een opsomming van hoogtepunten en gloriemomenten (twee dingen die inderdaad niet echt bij het FMC passen), maar als een aaneenschakeling van overlappende feiten en gebeurtenissen. Dat wordt weerspiegeld in de opbouw van het boek, waarin de chronologie van het centrum tegelijk als structuur en inhoudstafel fungeert. In zes hoofdstukken worden evenveel decennia behandeld. Elk hoofdstuk wordt afgesloten met de chronologie van het decennium en een fraai portfolio met grafisch werk uit die periode, samengesteld door de huidige directeur van het FMC, Stijn Maes. Zo wil de redactieploeg een veelzijdig en geschakeerd institutioneel portret schetsen, waarbij het portfolio en de chronologie van het instituut als rugengraat fungeren, als een stam waaraan de grote en kleine artikels, geschreven door bijna vijftien verschillende auteurs, als versierselen aan een kerstboom zijn bevestigd. Een portret als een lappendeken dus.

Toch hoort daar een serieuze *caveat* bij. De zeer uitvoerige chronologie van het FMC

is een droge en technische opsomming van feiten, verslagen en ontzettend veel namen, en is daarom vervelend en weinig leesbaar. Als *pièce de résistance* had deze tijdslijn beter op de website van het centrum gestaan, waarop de historiek nu in vijf korte alinea's wordt samengevat. Bijzonder jammer is bovendien dat de vele namen in de chronologie niet zijn opgenomen in het namenregister, want dat ontsluit alleen de artikels. Wie de naam van een kunstenaar zoekt die in het FMC gewerkt heeft, vindt die dus niet terug in de lijst achteraan, tenzij hij of zij ook in een artikel opduikt.

Een tijdje geleden vertelde Anne-Mie Van Kerckhoven mij dat ze de beste herinneringen had aan haar residentie in het FMC – een verblijf dat grote invloed heeft gehad op haar werk, zoals dat nu huizenhoog te bekijken valt op de gevel van KANAL in Brussel. En toch is het vruchteloos zoeken naar 'AMVK' of 'Anne-Mie Van Kerckhoven' in het naamregister van dit boek, hoewel ze wel degelijk voorkomt in de chronologie, en er ook een werk van haar in het portfolio staat, namelijk de zeefdruk *Washer for Bolt*. AMVK blijkt niet alleen in residentie te zijn geweest in het FMC in 2014, er opende meteen ook een tentoonstelling van haar – de eerste in een reeks gestart door Sofie Dederen, de eerste directrice na 22 jaar. Deze tentoonstellingsreeks werd opgestart onder de noemer *DOCU-PRESS*, een naam die bedacht is door AMVK, wat evenmin in het boek terug te vinden is.

Zo is *Diepdruk, vlakdruk, hoogdruk, doordruk* een onontgonnen en (zonder pdf) onontginbare schat aan namen van kunstenaars die gewerkt hebben in het FMC. Wanneer dat precies gebeurde, wordt meestal niet gepreciseerd, alsof er de voorbije halve eeuw werkelijk niemand de juiste data van de residenties heeft genoteerd. Er zijn in Kasterlee ontelbare bekende en onbekende kunstenaars gepasseerd sinds 1972 en hun namen vullen bijna acht dicht bedrukte pagina's. Maar omdat commentaar, duiding of extra informatie ontbreekt, lijkt deze publicatie vaak op een diabolisch telefoonboek zonder telefoonnummers.

Het niet opnemen van de namen uit de chronologie in het register illustreert hoe dit boek een uitvoerige institutionele geschiedenis wil zijn, naar mijn mening een dubieus opzet. De vele interviews, zelfs met de conciërge, zijn best interessant, maar kunstenaars komen nauwelijks aan het woord, hoewel er in de promotionele samenvatting op de website van uitgever Hannibal nog

steeds sprake is van 'interviews met voormalige werknemers en kunstenaars die er resideerden'. Natuurlijk staan er in dit boek belangwekkende artikels over Roger Raveel, Jef Geys of schrijver Daniel Robberechts, maar er is slechts één kunstenaar, de Amerikaan Craig Zammiello, die een eigen interview krijgt, over zijn herhaalde workshops en residenties in de jaren tachtig en negentig.

Het van nature zo utopische en kunstenaarsvriendelijke FMC (een eigenschap die in hoge mate heeft bijgedragen aan het vijftigjarige succes ervan) wordt zo bizar genoeg gevierd met een boek dat kunstenaars lijkt te schuwen. Ze komen slechts als bijzaak aan bod, terwijl het wel en wee van het FMC als administratieve institutie breed uitgesmeerd wordt. Het belangrijkste, de kern van het FMC, wordt gewoonweg vergeten. Dat zijn en blijven de kunstenaars, die er op bezoek komen, die er werken, die er dingen proberen te verwezenlijken, en die soms heel ambitieuze plannen hadden, zoals bijvoorbeeld Raveel.

Als het Frans Masereel Centrum vandaag iets betekent, ligt dat niet aan de vele documenten en verslagen, niet aan de bio's van ministers, directeurs of van naar Tenerife uitgeweken liefhebbers, niet aan de vele betweters die deze of gene richting uit wilden met het stuurloze FMC. De essentie zijn en waren de kunstenaars – hun arbeid onder elkaar, met het papier, de persen, de inkt, de kunstwerken, goed of slecht. Misschien moet over dat aspect van het FMC, het artistieke, maar eens een ander en beter boek gemaakt worden.

Camille Bladt, Laura Bovsövers-Carette, Wouter Davidts (red.), *Diepdruk, vlakdruk, hoogdruk, doordruk. 50 jaar Frans Masereel Centrum, Kasterlee, Veurne, Hannibal Books, 2022, ISBN 978946438 6747.*

# Van en tegen de tijd

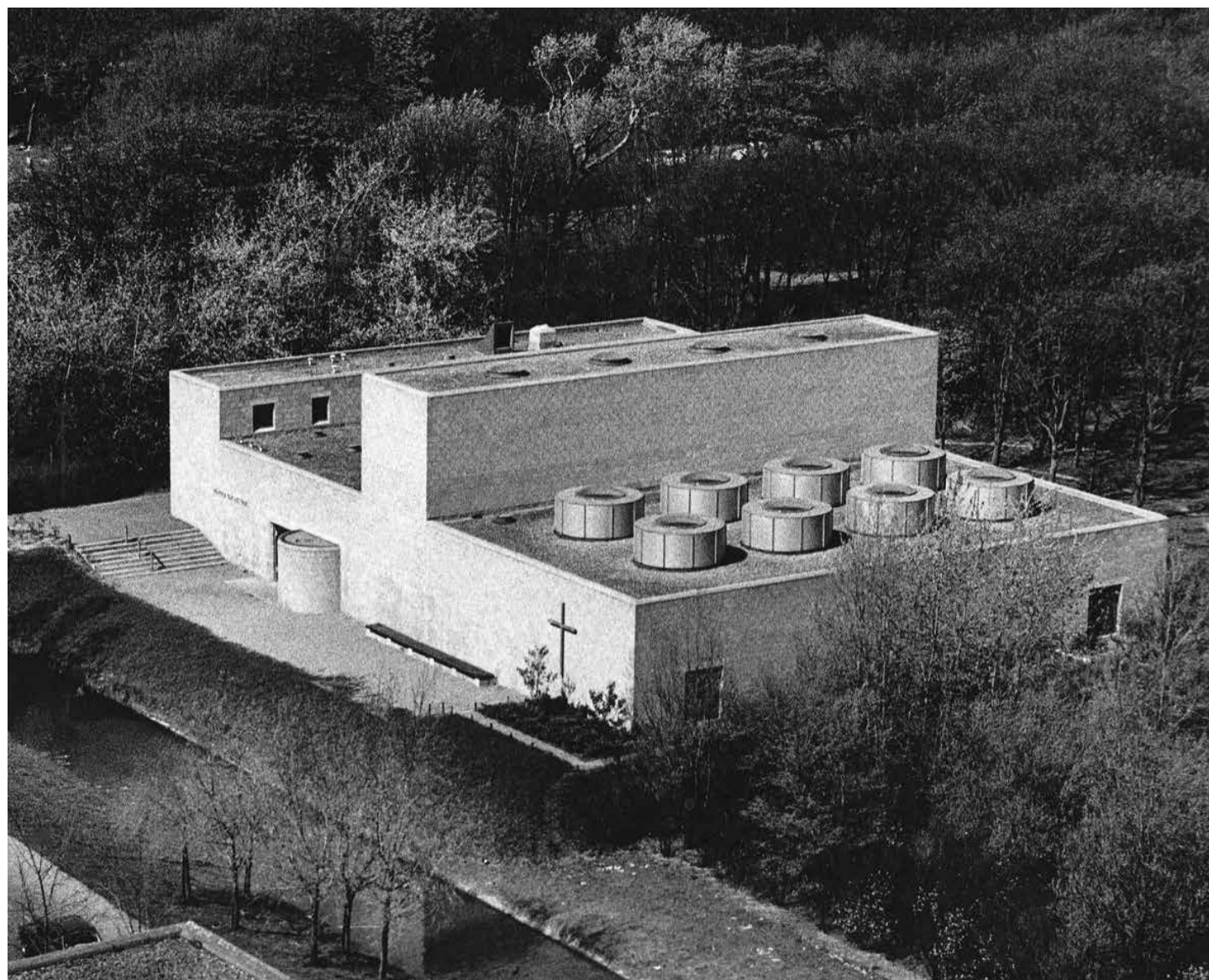
PAUL VERMEULEN

Boeken over architectuur gaan meer dan vaak over oeuvres, over al het werk of een flink deel van het werk van een bepaalde architect. Boeken over één gebouw zijn er minder. Maar nu worden toch twee – vooruit dan maar – meesterwerken van de Nederlandse en Europese naoorlogse architectuur met een boek vereerd. *Pastoor van Arskerk Den Haag. Een tijdloze sacrale ruimte van de hand van Aldo van Eyck* is een boek van Francis Strauven (1942), uitgegeven door de Aldo + Hannie van Eyckstichting en Architecture Curating Practice. *OMA's Kunsthal in Rotterdam. Rem Koolhaas and the New Europe* werd geschreven door Tibor Pataky (1970) en is de herwerking van een proefschrift verdedigd aan de EPFL in Lausanne, dat is verschenen bij Park Books. In beide publicaties gaan de auteurs diep in op één gebouw, maar zoals de ondertitel aangeeft, handelen ze evenzeer over de architect die het signeerde, en die daarom kan gelden als de voornaamste sleutel tot begrip van het gebouw. Met architecten als deze, die het discours van hun tijd hebben gedomineerd, kan het nauwelijks anders. Maar er zijn ongetwijfeld ook andere sleutels, zoals de bouwplaats, de opdrachtgevers of de gebruikers...

De in 1961 aan de Pastoor van Arskerk toegewezen bouwplaats, buiten de wijk Kijkduin in Den Haag, was voor de parochie die van haar noodkerk af wou een teleurstelling, zo schrijft Strauven. Ze hadden op een meer betekenisvolle plek gehoopt. De perifere ligging was in 2015 ook de reden waarom de drie Blauwe Zusters die in de pastorie hun intrek hadden genomen er weer weg trokken, richting binnenstad, dicht bij de armen voor wie ze zich wilden inzetten. De bouwplaats in Rotterdam waar de Kunsthal werd gerealiseerd tussen 1989 en 1992, aan een dijk, halverwege een snoer van parken en musea die het stadscentrum moesten begrenzen, is in opeenvolgende stadsontwikkelingsplannen dan weer altijd een betekenisvolle plek geweest. Omgeven door de zorgvuldige baksteenarchitectuur waar Nederlandse steden ooit bekend voor stonden, overklast door de forse, glimmend witte toren van de Erasmusuniversiteit waarmee eind jaren zestig de architecturale consensus eenzijdig werd opgezegd, op een terrein waar tijdelijke tentoonstellingen en festivals hadden plaatsgevonden, was het een uitdagende plek. Pataky wijdt er een volledig hoofdstuk en een katern met afbeeldingen aan.

De opdrachtgevers en hun relatie tot de architect komen eveneens in beide boeken aan bod, de gebruikers na oplevering worden alleen door Strauven behandeld, die een duidelijke missie heeft: hij wil de Pastoor van Arskerk beschermd zien als monument, en dan is het inderdaad goed om te weten hoe het de kerk verging tot nu. Op een enkele opmerking van Koolhaas na, die vond dat de programmering van de Kunsthal diverser had gekund, laat Pataky zijn verhaal eindigen in 1992, als het gebouw af is. Wel wordt voor de volledigheid gewaarschuwd dat bij de restauratie van 2014 de pregnant geplaatste entree verplaatst werd. De vraag of het gebouw daarna nog een toekomst heeft, blijft nog even in beraad.

Strauven is gul met biografische gegevens over Van Eyck, zoals hij dat ook was in zijn boek *Aldo van Eyck, relativiteit en verbeelding*, in 1994 uitgegeven door Meulenhoff. De biografie overlapt bijna volkomen met het intellectuele en artistieke portret van de Nederlandse architect, die geboren werd in 1918 en overleed in 1999. Hoewel Rem Koolhaas (1944) een dominante aanwezigheid is in Pataky's boek, komen er nog veel meer creatieve personages in voor. Er zijn glansrollen voor Fuminori Hoshino, toen een nieuwe OMA-medewerker en projectarchitect voor de Kunsthal, maar ook voor Cecil Balmond, de onconventionele ingenieur van Ove Arup. Het intellectuele en artistieke portret van Koolhaas behoeft slechts af en toe biografische achtergrond. Het is veelzeggend, vindt Pataky, dat Koolhaas tijdens de Reagan-jaren in de Verenigde Staten woonde, en tijdens het bewind van Thatcher in Londen. Ondanks zijn terughoudendheid geeft hij toch enkele biografi-

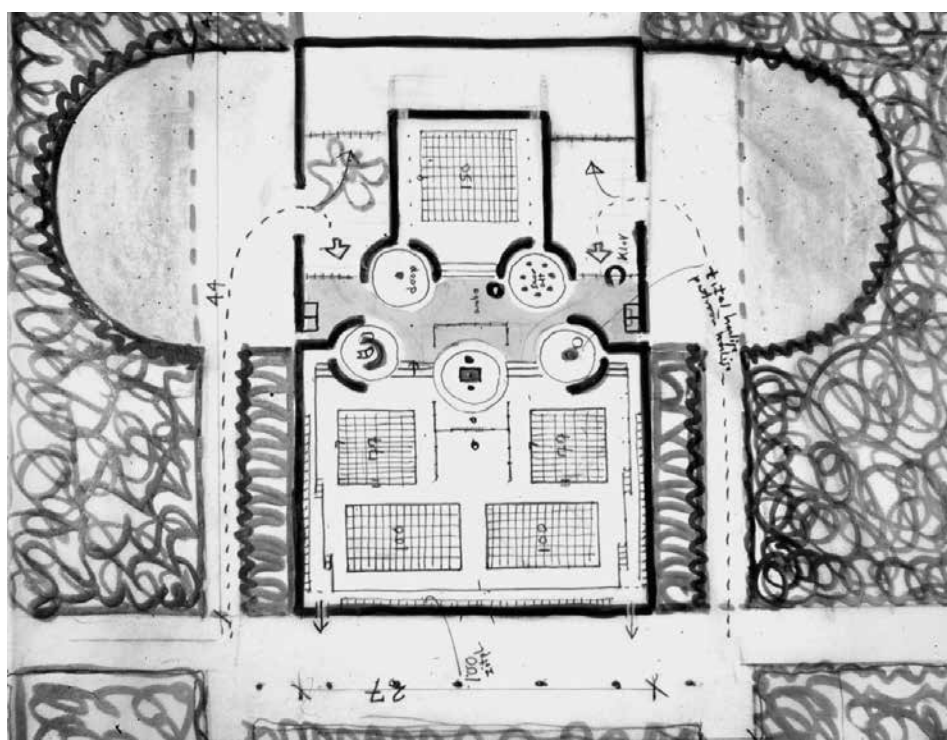


Aldo Van Eyck. Pastoor van Arskerk, Den Haag, 1969

sche revelaties ten beste. Dat Koolhaas als kind de leegte van het verwoeste Rotterdam ervoer, kan zijn vijandigheid tegen stads-herstel verklaren. Dat de jeugdige Koolhaas de Brusselse wereldtentoonstelling van 1958 bezocht en danig onder de indruk was – hij wisselde daarover herinneringen uit met Paul Robbrecht, zo blijkt uit een interview met de Belgische architect uit 2001 dat Pataky wist op te snorren – wordt door zorgvuldig archiefonderzoek relevant gemaakt. Karl Schwanzers Oostenrijkse paviljoen op Expo 58 heeft nog even model gestaan voor het eerste, vervolgens verlaten Kunsthalontwerp, en meer algemeen verdraagt het gebouw een hang naar de bravoure van het soort tijdelijke evenementen die ook in het Rotterdamse Museumpark ooit gedijden. Dat Koolhaas in een van de talloze interviews die Pataky doorploegde, verklaapte van jongs af bekend te zijn met het werk van de Braziliaanse kunstenaar Lygia Clark, vormt een bewust of onbewust, maar significant spoor naar de continu gevouwen vloervlakken die vanaf de Kunsthal in zijn werk verschenen.

Voor Van Eyck worden dergelijke feiten door Strauven niet behandeld als saillante toevalligheden, maar als pijlers onder diens artistieke identiteit. Meer nog dan een constructie van Strauven is het er een van Van Eyck zelf, die graag mocht uitpakken met de beslissende invloed die zijn kennismaking met Carola Giedion-Welcker en haar coterie van avant-gardekunstenaars op hem had in de jaren veertig. Deze *great gang* voerde hij meermaals op als bondgenoten om de zuurstofarme modernistische technocratie van na de oorlog te lijf te gaan. Zijn wervende betoog dat de avant-garde, het Parthenon en inheemse culturen van andere continenten met elkaar verbond, maakte indruk op de laatste CIAM-bijeenkomsten in de jaren vijftig en bezorgde hem bij zijn generatiegenoten van Team X de reputatie van een originele en belangwekkende stem. Strauven brengt Van Eycks bezoek aan Brancusi in herinnering dat hem, veel later, het beeldbepalende leitmotiv van de Pastoor van Arskerk ingaf: de door balken doormidden gesneden cilindrische daklichten, cirkel en streep.

Daar blijft het niet bij. De hele intellectuele bagage die Van Eyck meedroeg en waar lezers



Aldo Van Eyck. Pastoor van Arskerk, Den Haag, 1969

van Strauven's hoofdwerk al vertrouwd mee zijn – de gedachtewereld van zijn vader (dichter Pieter Nicolaas van Eyck), Herakleitos, William Blake, Martin Bubers *Zwischen*, het dispuut tussen Einstein en Bergson – passeert opnieuw de revue. Maar nu wordt ze verbonden met de geschiedenis van de katholieke kerk, meer bepaald met het *aggiornamento* dat paus Johannes XXIII op het Tweede Vaticaans Concilie afriep (1962-1965) en dat de opdrachtgevers van de Pastoor van Arskerk bezielden. Het is interessant om te zien hoe de ongelovige humanist die Van Eyck was – hij schreef als adolescent zijn afkeer van religie van zich af in een vurige brief aan zijn vader – zich toch herkent in de aspiraties van de postconcliaire gelovigen. Hoezeer de parochie van Kijkduin het getroffen heeft met Van Eyck als architect maakt Strauven's analyse duidelijk. Dat het 'bij de tijd brengen' of het 'openen van de ramen' waar Johannes XXIII voor stond resoneerde bij Van Eyck kon

verwacht worden, maar hij capteerde ook de behoefte van de kerkgangers aan rituelen, een behoefte die veel contemporaine kerken niet of slechts onbeholpen beantwoorden. Ook hier kruiste hij actuele impulsen met oudere, dieper wortelende beelden – letterlijk zelfs. Een hoog schip of koor staat haaks op de horizontale, brede gebedsruimte en nodigt uit, met ingangen aan beide einden, tot processies. Cilindrische kapellen, verspreid langs deze route, creëren een polycentraliteit zoals in oude kerken met zijaltaren. Een van de opklimmende treden in het kruisschip breidt uit en wordt het verhoog voor het altaar: zelfs de symmetrische kerkopstelling neemt deel aan de beweging. Deze verrassende recombinaat van de syntaxis van de kerkenbouw ontmantelt de hiërarchie tussen het kerkvolk en de celebrant. Beiden betreden de gebedsruimte via dezelfde weg. Bij het verlaten van de kerk keren de gelovigen de voorganger niet de rug toe. Van Eyck's gevoeligheid

voor archaische waarden behoedde hem voor makkelijke symboliek: zijn kerk heeft geen 'open ramen'. Hoe ongewoon het gesloten silhouet ook is, je ziet een kerk. Ook als je binnen bent. 'Het onmiddellijke gevoel dat je hebt als je binnenkomt is in een kerk te zijn: deze plek induceert stilte, produceert een wijziging in je zelfbewustzijn', zo schreef de Britse architect Peter Smithson. Sacraliteit vrij van hiërarchie, het is zeldzaam. En, voegt Smithson eraan toe, 'it never quotes'.

'Carola Giedion provided nourishment for a life time,' schreef Van Eyck zelf. Het denken was daarna afgelopen. De Van Eyck die in Pataky's boek even door het beeld loopt, is niet meer de bezielende figuur uit de jaren zestig en zeventig. Het zijn andere tijden als de generatie van Koolhaas tevoorschijn komt. Er wordt geciteerd bij het leven. Van Eycks mateloze geschied op het postmodernisme doet Koolhaas' kritiek subtiel lijken, schrijft Pataky met zin voor ironie. Vergeleken met de afgewogen, afgeronde en na verloop van tijd belegen gedachtewereld van Van Eyck is het denken van Koolhaas een broeihaard. Pataky dekt de tegenspraken niet toe, hij legt ze net bloot als de motor van diens creativiteit. Koolhaas, schrijft hij, reageert op wat hij rondom zich ziet en voelt een voortdurende drang om allianties die ontstaan af te breken, alsof hij in nieuwe medestanders het bewijs ziet dat hij zich vergist moet hebben. Hoewel, vergissen is niet het woord. Een herpositionering leidt tot een nieuwe laag, die boven op de vorige komt en die deels verhult, maar niet annuleert. Dat maakt Pataky's analyse van de Kunsthal zo revelerend. Verheimelijkt postmoderne affiliaties en verlaten modernistische sympathieën steken tot laat in het ontwerpproces de kop nog op. Op het ogenblik dat Koolhaas in programmatische teksten *Bigness* als de voortaan te volgen weg begint aan te wijzen, drijft hij bij de eindbeslissingen voor de Kunsthal, bij aanvang van de jaren negentig, de fragmentatie op. Een enigszins geknakte Möbiusring en een strakke omtrek, emblemen voor de toekomst van Koolhaas' in 1972 opgerichte bureau OMA, houden het ruige feestje van citaten en fragmenten bij elkaar.

Talloos zijn de commentatoren die deze of gene bewering van Koolhaas – zijn retoriek is doorgaans verzengend – in zijn ontwerpen bevestigd zien. Pataky doet het omgekeerde: hij toont net hoe in het ontwerp stellingnames tekortschieten of in een crisis verkeren. De relatie tussen programma en vorm is daar een voorbeeld van. Koolhaas taalde naar een architectuur die alleen programma en geen vorm meer was. Maar zodra dat programma concreet wordt, ontstaat automatisch een vorm – die dan weer het recipiënt zou kunnen worden voor eender welk programma. Het park, voor het OMA van de jaren tachtig een veld van geprogrammeerde leegte en geringe vormgeving (zoals in het project voor Parc de la Villette in Parijs uit 1983), bleek een aanvaardbare uitweg uit dit dilemma. Daarom wijdt Pataky een hoofdstuk aan het Museumpark waar de Kunsthal en, aan de overkant, het Nederlands Architectuurinstituut (sinds 2013 Het Nieuwe Instituut) de polen van zouden worden. Het NAI is een gebouw van Jo Coenen, maar ook het afgewezen OMA-ontwerp komt in Pataky's boek aan bod, omdat het baanbrekende project de tekortkomingen van het eerste Kunsthalvoorstel hielp overwinnen. Wat het park betreft, oppert Pataky een opmerkelijke hypothese: na het Museumpark, destijds mee door Yves Brunier ontworpen, zijn er geen OMA-parken meer gekomen. De taak van het park – ruimtelijke continuïteit tussen programma's, ongehinderd door vorm – wordt van dan af overgenomen door de gevouwen vloeren. Ook dit bevestigt het statuut van de Kunsthal als een scharnierwerk dat het oude en het nieuwe van OMA omvat.

Geldt dat ook voor het gebouw in politieke zin? Inmiddels wordt Koolhaas veelal weggezet als een handlangster van het neoliberalisme, of toch minstens als iemand die de neoliberale wereldorde aanvaardt zonder met de ogen te knippen – een *YES-man*, zoals Joan Ockman het in 2002 stelde, in een artikel over diens boeken over shopping. Als kantelpunt geldt dan zijn toewending, aan het eind van het Kunsthalavontuur, tot *Bigness* – 'big business, big government, big

firms, and big money,' stelt Ellen Dunham-Jones in het boek *Architecture and Capitalism. 1845 to the Present* uit 2014. Pataky spreekt het niet tegen. Het waren de val van de Muur, de Europese integratie van de markt en de monetaire eenmaking die in Koolhaas de drang tot een schaalsprong wekten, en dat het nieuwe Europa neoliberal zou zijn, leek buiten kijf te staan. Evengoed draagt Pataky bewijzen aan van het tegendeel. Radicale en anarchistische tendensen zijn even onmiskenbaar. Dat een weerbarstig bouwwerk als de Kunsthal ons als de eerste de beste *shopping mall* in slaap zou willen weigen, is gewoon niet aannemelijk. Pataky benoemt verwantschappen met Nieuw Babylon van Constant Nieuwenhuys en echo's van de situationistische agenda. In Koolhaas' excentrieke, monumentale monografie *S,M,L,XL* van 1995 zit tussen de foto's van de Kunsthal een opname van mei '68: geen vredelievend plaatje, maar een foto van straatrellen met omvergeworpen auto's, als een typisch koolhaasiaanse hyperbool die moet aangeven dat de hellingbaan die door de Kunsthal loopt moet worden beschouwd als een straat. Het opdrachtgeverschap van de Kunsthal laat minder beladen tegenstellingen zien. Het was een overheidsopdracht door een sociaaldemocratisch stadsbestuur dat halfweg het ontwerpproces een kunsthändler uit Amsterdam, Wim van Krimpen, aan het roer zette: een entente tussen overheid en markt. Dat was bij de plannen voor Euralille, de tgv-stationswijk van Lille en in 1989 OMA's eerste gerealiseerde megaopdracht, niet anders, alle verhoudingen in acht genomen.

Pataky leverde een titanenwerk. De hoeveelheid literatuur die hij verwerkte over OMA en, ruim opgevat, de kringen daar rond, is dusdanig dat zijn verhaal over de Kunsthal tegelijk leest als een verslag van het Angelsaksische en Noord-Europese architectuurdebat in de laatste decennia van de twintigste eeuw. Dat dit hem lukt zonder het eigenlijke onderwerp, de Kunsthal, uit het oog te verliezen, bewijst hoe centraal Koolhaas en OMA in dat debat stonden. Het bewijst ook zijn koelbloedigheid en beheersing als auteur. Het tempo ligt hoog. Wars van uitweidingen schetst hij de zeer vele posities kernachtig, sorteert ze en schakelt ze aaneen tot soepele gedachtelijnen.

Strauven, die zijn vertrouwdheid met het veld waarin en waarop Van Eyck opereerde lang geleden al bewees, doet in grondigheid niet onder. Zijn rustiger tempo en bredere schrijfstijl, waarin tijd gemaakt wordt voor filosofische achtergronden, weerspiegelt een andere tijd, waarin het intellectuele discours minder hectisch voortjakterde. Soms rijst het vermoeden dat Strauven een jongensachtig plezier beleefde aan het uitgebreide, voor jongere lezers exotisch aandoende roomse vocabulaire.

Strauven's boek lijkt op Aldo Van Eyck, Pataky's boek lijkt op Rem Koolhaas. De ene associeert een binnenstraat met processies, de andere met straatrellen. Toch lijken beide boeken ook op elkaar. Dat komt door het archiefonderzoek waarop ze steunen. Voor Strauven zal de uitdaging vooral daarin gelegen hebben: in het vel na vel ontcijferen van de 260 ongedateerde schetsen die aan de kerk in Den Haag voorafgingen. De structuur die hij aan zijn boek gaf is, passend genoeg, cirkelvormig. Hij start met een gedetailleerde en scherpzinnige beschrijving van de architectuur van de kerk zoals ze gebouwd is. Daarmee wint hij de lezer meteen voor de bijzondere kwaliteiten ervan. Daarna, na een uitgebreide kennismaking met de architect en diens gedachtewereld, neemt hij de lezer mee naar het archief, en beschrijft met dezelfde nauwgezetheid hoe de kwaliteiten die we al kennen vel na vel tot stand komen, om ten slotte te eindigen met waar het mee begon. Het werkt wonderwel.

Pataky van zijn kant gaat chronologisch te werk, met dien verstande dat Koolhaas' gedachtesprongen zo dicht op elkaar volgen dat een vroeger jaartal in een later hoofdstuk terecht kan komen of omgekeerd. Naast de beelden in de tekst schuift hij tussen de hoofdstukken katernen met samenhangende afbeeldingen die op hun eigen wijze hetzelfde verhaal vertellen. De lezer wordt veelvuldig aangespoord terug te bladeren naar die groepen beelden. Elk hoofdstuk behandelt door elkaar ontwerpvoorstellen, theoretische overwegingen, commentaren en zelfs ander OMA-werk dat tezelfdertijd vorm aannam: een getrouw beeld van de jachtige gang van zaken bij het in Rotterdam gevestigde

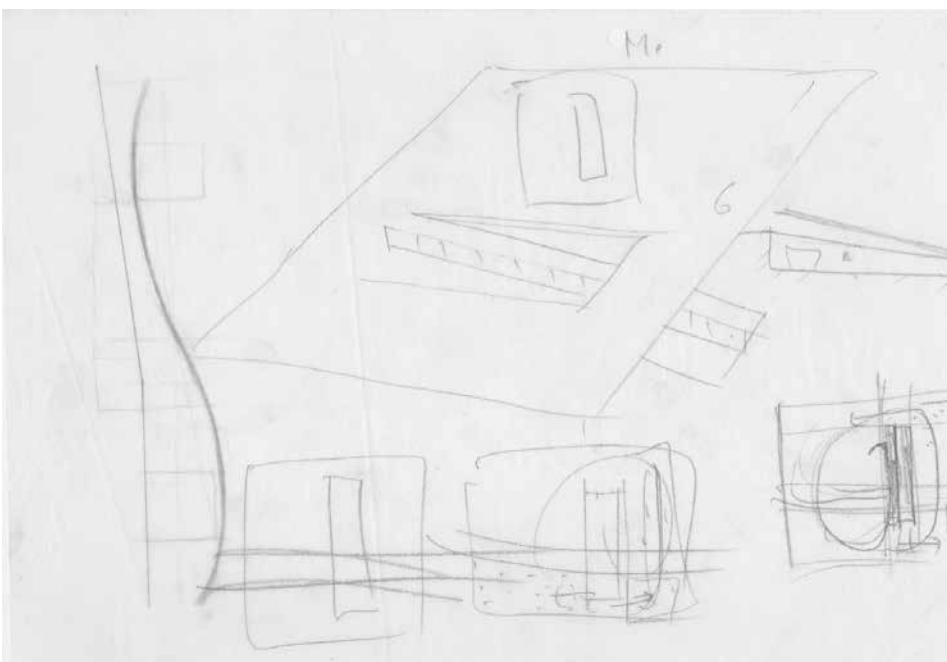
de Office for Metropolitan Architecture. Als de oplevering in het verschieft ligt, eindigt het relaas abrupt, zonder verslag van de plechtigheden en beleefdheden waar Strauven wel belang aan hecht. Met deze sterk verschillende opbouw bekommt Pataky toch hetzelfde als Strauven: dat de lezer aan het eind vervuld is van de kwaliteiten waarmee hij vertrouwd is geraakt naarmate het boek vordert.

Door middel van één gebouw een architect begrijpen: het is een krachttoer. Maar houden de gebouwen ook stand zonder een beroep op de faam van hun ontwerper? Als ze zo getrouw de tijd van hun ontstaan verbeelden, blijven ze dan overeind als de tijden veranderen? De Pastoor van Arskerk, die al in de tijd van haar ontstaan een tikje anachronistisch was – de meeste van Van Eyck's medestanders hadden wel iets anders aan hun hoofd dan het ontwerp van kerken – bezit een tijdloze kwaliteit precies omdat ze, zoals Peter Smithson schreef, zozeer een kerk is. Ook als we niet meer ter kerke gaan, kunnen we niet zonder plekken die stilte voortbrengen en ons zelfbewustzijn doen verstommen. Alsof het nog nodig was, toont Strauven dat aan met getuigenissen uit het gastenboek dat in de kerk ligt. De enige passende reactie op dit boek is onverwijd de bescherming in gang zetten.

En de Kunsthal? Op de vijftiende verjaardag van het gebouw in 2017 zei Koolhaas dat de Kunsthal een manifest was voor een nieuw Europa. Hoewel die woorden de titel van zijn boek haalden, geeft Pataky in zijn inleiding al aan wantrouwig te staan tegenover a posteriori verklaringen. Hij laat twijfel doorschemeren over de juistheid van Koolhaas' toenmalige Europese voorspellingen en prijst 'de bijna gewelddadige nadruk op openheid, de zelfverzekerde tentoonspreiding van fragmentatie, de sfeer van improvisatie, imperfectie en weerbarstigheid': de geest ervan lijkt 'dichterbij te staan bij [...] een dystopie uit de *eighties* die de cultuur doorkruist dan de eerder gedienschte verschijningsvormen van OMA's recentere iconen'. Als het erop aankomt kiest Pataky de kant van het gebouw. Zijn beschaafde voorbehoud laat zich ook uitvergroten: het gebouw kan de eigen ontwerper terechtwijzen, en de toekomst confronteren met waarden van vroeger, waar we nu niet meer naar zouden durven of kunnen reiken. De tijd vergeet, maar het gebouw onthoudt.



OMA/Rem Koolhaas, Kunsthal Rotterdam, 1992



OMA/Rem Koolhaas, Kunsthal Rotterdam, 1992

Francis Strauven, *Pastoor van Arskerk Den Haag. Een tijdloze sacrale ruimte van de hand van Aldo van Eyck*, Brussel, *Architecture Curating Practice*, 2022, ISBN 9789464664607 (ook beschikbaar in een Engelstalige editie); Tibor Pataky, *OMA's Kunsthal in Rotterdam. Rem Koolhaas and the New Europe*, Zürich, *Park Books*, 2023, ISBN 9783038603214.

# Het raadsel Peutz

HERMAN VAN BERGEIJK

Heerlen is weleens omschreven als 'Peutzstad' om aan te geven welk belang de architect Frits Peutz (1896-1974) voor de Limburgse stad heeft gehad. Door de mijnbouw kende de streek rond Heerlen in de eerste helft van de twintigste eeuw een snelle groei. Peutz heeft in de loop der jaren talloze gebouwen in de stad mogen neerzetten, zoals het Glaspaleis uit 1933 (een mode- en warenhuis dat in 2009 heropende als cultureel centrum Schunck), het Raadhuis uit 1936 en de Sint-Annakerk uit 1953. Ook elders in Nederlands-Limburg realiseerde hij projecten, zoals de Johannes Berchmansschool uit 1948 of de nieuwbouw van de Jan Van Eyck Academie uit 1959, beide in Maastricht.

Heerlen is een van oorsprong Romeinse nederzetting met een turbulente geschiedenis. Kort voor de Tweede Wereldoorlog werd er een Romeins badhuis gevonden, en bij de opgraving was ook Peutz betrokken. Hij kreeg zijn opdrachten echter vooral uit katholieke hoek. 'Het sacrale is niet aan stijl gebonden,' schreef dichter en criticus Jan Engelman. Het wordt nergens duidelijker dan in het werk van Peutz, die niet alleen in zijn beroep productief was, maar ook in zijn privéleven: zijn vrouw zou maar liefst veertien kinderen baren.

In veel studies en overzichtsboeken is gepoogd om Peutz te omschrijven, meestal op verschillende manieren. Van functionalist tot postmodernist, van romantisch functionalist tot wie weet wat nog meer. Al die betitelingen doen hem tekort, maar ze geven wel aan op welke zere plek de vinger moet worden gelegd, namelijk op het feit dat hij geen eenduidig handschrift had dat zich gemakkelijk liet herleiden tot feiten die zijn leven of werk – of beide – hebben bepaald. Het maakt hem tot een intrigerende figuur, die door Geert Bekaert, in het voorwoord op de eerste monografie uit 1981, als volgt werd omschreven: 'Peutz deed met zijn architectuur niet alleen aan het debat vol irrelevante tegenstellingen niet mee, zijn isolement lijkt van een diepere aard te zijn. In zijn gebouwen [...] huldigt Peutz een architectuuropvatting die in het Nederland van de koopmannen geen bestaansrecht heeft. Zijn architectuur is metafysisch, of als men wil, analoog.'

Het recente boek *Frits Peutz, 1896-1974. Beeldbepalend architect* is verschenen ter gelegenheid van de renovatie en uitbreiding van het Heerlense raadhuis door Francine Houben van architectenbureau Mecanoo. Hoewel in het boek terecht wordt betoogd dat de architectuur van Peutz onlosmakelijk verbonden is met Heerlen en met de toekomst van de stad, wordt de kennis over dit belangrijke bouwwerk nauwelijks uitgediept. Uit eerdere studies is bekend dat Peutz talloze schetsen heeft gemaakt van de belangrijkste gevels van het gebouw, waarbij telkens weer voor een andere verschijningsvorm werd gekozen. De achterliggende redenen voor dit schipperen blijft onduidelijk. Waarom paste hij zijn ontwerp voortdurend aan? Van al die schetsen wordt er in het nieuwe boek geen enkele getoond. Ook de plattegronden van zowel het oorspronkelijke gebouw als van de naastgelegen nieuwbouw ontbreken.

*Frits Peutz, 1896-1974. Beeldbepalend architect* werd samengesteld door journalist Emile Hollman. In een van de bijdragen stelt de Italiaanse architect Luciano Motta dat je Peutz niet kunt vergelijken met grootheden als Gropius, Berlage of Oud, omdat hij niet heeft bijgedragen tot een internationaal discours, maar een *local hero* bleef. Dat geldt echter voor vele van Peutz' buitenlandse collega's, van Aalto tot Scarpa, die wel grote bekendheid genieten. Ligt zijn relatieve onbekendheid dan misschien aan het feit dat hij weinig heeft gepubliceerd en niet aan het debat deelnam, zoals Bekaert stelde? In de beginjaren schreef hij, net zoals zijn collega en vriend Alphons Siebers, kunstkritieken voor het katholieke dagblad *De Maasbode*. In zijn latere geschriften betuigt hij op geen enkele manier zijn interesse voor de grotere vraagstukken van de architectuurontwikkeling. Dat zijn werkterrein voornamelijk tot Limburg beperkt bleef, kan inderdaad de reden zijn waarom zijn werk weinig aan-



Raadhuis Heerlen, links Mecanoo, 2023, rechts Frits Peutz, 1942, foto Klaus Tummers

dacht kreeg. De spanwijdte van het oeuvre van Peutz werd bepaald door zijn religieuze opvattingen. Functionele aspecten speelden een aanzienlijk mindere rol. In het dagblad *De Limburger* werd in 1938 gesteld dat de tekeningen van het Heerlense raadhuis tonen hoe de architect wou voorkomen dat het 'karakter van het raadhuis als bestuursgebouw tot kantoor' zou worden vervormd. Het werkgedeelte moest een goede plaats in de uiterlijke verschijning krijgen, 'zonder het te verkrachten, of onwaar te maken'.

In 1954 werd in een bespreking van het ontwerp van Peutz voor de schouwburg in Heerlen geconcludeerd dat zijn architectonische creativiteit van een zodanig niveau was dat een 'ernstige studie' ongetwijfeld de moeite waard zou zijn. Het ontwerp werd door deskundigen als geniaal bestempeld. Het zijn loftuitingen die Peutz' brede stijlpaleet allesbehalve verklaren, zeker voor wie vasthoudt aan de opvatting dat moderniteit zich uitsluitend beperkt tot bepaalde kenmerkende uiterlijkheden die als vooruitstrevend beschouwd worden.

Eerdere studies over Peutz dragen nog steeds bij tot de kennis van zijn werk, veel meer dan de recentste publicatie. Het boek *EPJ. Peutz architect 1916-1966*, met het eerder vermelde voorwoord van Bekaert, werd samengesteld door de toen nog jonge Limburgse architecten Wiel Arets en Wim van den Bergh, samen met William Graatsma. Het bevat een schat aan materiaal. In 1996 stelde Graatsma een boek samen over het Schunckgebouw – een publicatie die alleen al qua vormgeving interessant is, maar die ook een uitgebreide documentatie bevat, waaronder alle plattegronden. In 2012 verscheen het boek *Peutz' Jan van Eyck*, samengesteld door Koen Brams, met foto's van Lilo Bauer, en met teksten van Bekaert en Ruth Buchanan. Rosa Visser-Zaccagnini schreef in 2013 een deeltje over Peutz in de reeks monografieën van stichting BONAS – een gedegen overzicht, ook al komt het Heerlense raadhuis er bekaaid af.

Een studie over het raadhuis zou dus zeker een leemte hebben opgevuld, maar het door Hollman samengestelde boek doet dat niet. Het is duidelijk dat er geen architectuurhistoricus bij het samenstellen van het boek betrokken was, want die had waarschijnlijk de foutjes uit het betoog van Arets kunnen halen. Er wordt op gewezen dat Peutz een belegen man was, vertrouwd met de ideeën van Schmarsow, Wölfflin en andere Duitse architectuurtheoretici, en die bovendien geabonneerd was op Italiaanse tijdschriften als *Cassabella* [sic] en *Controspazio*.

Met het eerste wordt *Casabella* bedoeld en *Controspazio* is een tijdschrift dat pas in 1966 werd opgericht, en dat dus van weinig belang was voor de denkbeelden van Peutz.

De publicatie bevat veel foto's die weinig toevoegen aan het thema. De beelden laten gebeurtenissen zien waarin het raadhuis als gebouw slechts een ondergeschikte of geen enkele rol speelde. Een uitzondering is de foto met de toenmalige burgemeester die trots op de bouwlocatie van het raadhuis staat terwijl hij uitleg geeft aan een groep bezoekers. Terzijde staat Peutz, een beetje glimlachend, alsof hij weinig op heeft met wat er wordt verteld. Met zijn handen in de zakken kijkt hij voor zich uit. Hij is duidelijk niet het middelpunt en geniet daar wellicht van.

Het representatieve gedeelte van het raadhuis werd het eerst gebouwd. Na de oorlog werd de bouw voltooid met het administratieve deel. De aanleiding of de rechtvaardiging voor dit boek, vooral bedoeld voor de lokale koffietafel, is zoals gezegd het nieuwe stadskantoor naast het bestaande raadhuis dat eind augustus opende. De titel is dus misleidend, want een blik op het gehele leven van Peutz wordt er niet geboden. Veel van zijn overige gebouwen ontbreken en aan zijn kerken wordt al helemaal geen aandacht besteed. De bijdrage van curator Lene ter Haar over de kunsttentoonstellingen die in het Heerlense raadhuis werden georganiseerd door Willem Sandberg, directeur van het Stedelijk Museum in Amsterdam van 1945 tot 1953, valt eigenlijk buiten het onderwerp van het boek.

De interviews met verschillende architecten uit het zuiden van Nederland hebben geen grote diepgang. In plaats van het werk van Peutz te documenteren of te duiden, worden er slechts herinneringen en verhalen verzameld die vaak meer vertellen over het leven van de geïnterviewden. Wiel Arets, Wim van den Bergh, Jo Coenen, Mark Ferron, Francine Houben en Luciano Motta worden aan het woord gelaten om hun waardering uit te spreken. Over het nieuwe stadskantoor zegt Houben: 'We hebben geprobeerd om de ziel van Heerlen in het gebouw te leggen, althans onze interpretatie daarvan.' Natuurlijk heeft elke architect het recht om te interpreteren, maar dat moet dan wel op basis van harde gegevens en gegronde overwegingen. Ook verschillende familieleden van Peutz worden geïnterviewd, maar dat levert eveneens weinig op om de vorm en het uiterlijk van zijn belangrijkste gebouw te verklaren, of om de redenen te achterhalen waarom er in zijn oeuvre zoveel stijlverschillen voorkomen.

Het blijft de belangrijkste vraag die de architectuur van Peutz oproept: hoe heeft iemand zoveel geheel anders uitziende gebouwen kunnen maken, alsof er meerdere architecten aan het werk zijn geweest? Het Raadhuis van Tegelen uit 1940 met een neoklassieke gevel – vier gele, betegelde zuilen met een monumentaal fronton – verschilt enorm van de in Franse zandsteen opgetrokken gevels van het raadhuis van Heerlen van even voordien, en het modernistische glazen modehuis Schunck laat geen enkele verwantschap zien met beide raadhuisen of met de kerken die Peutz bouwde. Waarom was Peutz zo weinig stijlvast? Speelde hij een spel of – het zou hem tot een postmodernist eerder dan een modernist maken – waren het vingeroefeningen, die moesten aantonen hoe bedreven hij was in het toepassen van allerlei stijlen? Het raadsel Peutz is vooralsnog niet uitgeklaard.

Emile Hollman (red.), *Frits Peutz, 1896-1974. Beeldbepalend architect*, Rotterdam, nai010, 2023, ISBN 9789462087972.

# Een onvolledig verhaal

ALEXANDRA SONNEMANS

Lange tijd stond ik sceptisch tegenover het benadrukken van 'vrouw-zijn' in de architectuur. Ondanks verhalen over vrouwelijke architecten als Charlotte Perriand en Denise Scott Brown, die in de schaduw werden geplaatst van hun mannelijke collega's of partners, boden rolmodellen zich eerder aan in de beeldende kunst en literatuur. Opmerkingen op de werkvloer, uit onwetendheid of ongevoeligheid, deed ik af met een grap. Beter leek het als vrouwelijke architect juist *niet* je gender te benadrukken, om beoordeeld te worden op wat je kunt, op je aanpak en het resultaat. Het gevolg is dat ik me nooit echt heb verdiept in de vrouwelijke architecten uit de (recente) architectuurgeschiedenis en ook nooit kritisch heb gekeken naar de onrepresentatieve selectie architecten die op de universiteit werd aangereikt. Tot voor kort dacht ik dat Yona Friedman een vrouw was; nooit heb ik me afgevraagd wie de 'Schröder' was van het Rietveld-Schröderhuis.

*Vrouwen in Architectuur* voelt als een gids in bewustwording. Het boek, samengesteld, geschreven en vormgegeven door een volledig vrouwelijke cast, gaat gepaard met een brede, al eerder ingezette tendens: steeds meer onderzoeksprojecten en architectuur- en cultuurinstellingen leggen de nadruk op vrouwelijke makers en auteurs. Dit is echter een van de eerste publicaties die uitvoerig belicht hoe vrouwen in al hun verschillende rollen hebben bijgedragen aan de architectuur in (voornamelijk) de Nederlandse architectuurgeschiedenis.

Rond 1900 vond in Nederland een formalisering van het architectenberoep plaats. Naast de vooropleiding en de financiële middelen om toegang te krijgen tot een universiteit of hogeschool, waren er voor vrouwen de bekende obstakels om te overwinnen: er werd in de eerste plaats verwacht dat ze trouwden en huiselijke taken vervulden. Pas een halve eeuw geleden begon dat te veranderen: in 1956 werd de 'Wet handelingsonbekwaamheid' afgeschaft voor getrouwde vrouwen (dankzij een motie ingediend door politicus, feministe, advocate en lerares Corry Tendeloo) zodat vrouwen het recht kregen om zelfstandig aankopen te doen, te reizen en te werken. In hetzelfde jaar werd de wet op grond waarvan vrouwen bij hun huwelijk uit een overheidsfunctie werden ontslagen nietig verklaard.

Catja Edens, een van de vijf samenstellers van dit boek, bouwt voort op deze historie en laat met gedegen historisch onderzoek zien dat de aanwezigheid en bijdrage van vrouwen aan de architectuur verassend rijk en veelzijdig is. Dat vrouwen onzichtbaar zijn gebleven, koppelt ze aan het gangbare begrip van *auteurschap* – toen en nu. Vrouwelijke architecten maakten vaak de 'makkelijkere' keuze om in een collectief te werken, in plaats van op eigen houtje een bureau te runnen. Juist architectuur is een collectief proces. Hoewel een idee of ontwerp aan één persoon kan worden toegeschreven, is het proces om tot de realisatie van een architectonisch bouwwerk te komen *nooit* een singuliere zaak. Zelfs al is de impact van alle betrokkenen moeilijk meetbaar, een bredere kijk op auteurschap doet in ieder geval meer eer aan het *collectieve* werkproces, en stimuleert het zichtbaar maken van alle betrokkenen. Desondanks kent de architectuur de sterke neiging om het werk van bureaus aan één persoon toe te kennen. Dit heeft bijgedragen tot de onzichtbaarheid van vele vrouwelijke partners, die soms zelfs opzettelijk werden uitgewist. Eén voorbeeld is Anna Bofill, die deel uitmaakte van het Spaanse collectief Taller de Arquitectura, maar beroemde werken zoals het appartementsgebouw Walden 7 worden doorgaans alleen toegeschreven aan haar broer Ricardo.

Het 'terugschrijven' van de bijdrage van vrouwen is ook een rode draad in een aantal andere teksten. Door de nadruk te leggen op genderspecifieke consequenties van historische en esthetische categorieën overstijgt het 'feministische perspectief' een al te identitaire focus op seksualiteit en gender, wat zo kan leiden tot 'echte inclusieve representatie'. Lara Schrijver, eveneens een van



Jan Duiker, Jan Gerko Wiebenga, Riné Boerée, Nirwanaflat, Den Haag, 1951

de redacteurs, stelt de vraag waarom er 'in de geschiedenis telkens meer aandacht is besteed aan het competitieve dan aan het collectieve karakter van de discipline' en betoogt dat een herwaardering van collectieve arbeid de weg vrij kan maken voor andere machtsverhoudingen, gericht op samenwerking 'in plaats van rivaliseren'. Alhoewel ze lijkt te suggereren dat vrouwelijke architecten niet competitief zijn – wat op zijn zachtst gezegd te betwijfelen valt – is het een interessante gedachteoefening, al is het maar om stil te staan bij wat onze 'architectuurcultuur' eigenlijk typeert.

In 'Een pleidooi voor genetwerkte architectuurarchieven' beschrijft Setareh Noorani een onderzoeksproject, *Collecting Otherwise*, waarin een alternatieve manier van archiveren wordt ontwikkeld die de netwerken, invloed en arbeid van gemarginaliseerde subjecten een plek geeft. De 'deconstructie van het handelend individu' en het doorbreken van een focus op 'resultaten' en fysieke objecten zoals tekeningen en maquettes, is een poging om de meerstemmigheid die in architectonische artefacten aanwezig is in kaart te brengen en veilig te stellen. Volgens Noorani zijn 'het leggen van verbanden en het onderhouden van relaties (constellaties, netwerken en verstrengelingen) [...] handelingen waarin de architectuur 'gebeurt'.

Echt verder werken en denken vanuit het 'feministisch discours' vereist ook een nieuw begrippenkader. In 2021 bracht *The Feminist Spatial Practice Book Club*, in het leven geroepen door architect Afaina de Jong, aan het licht dat er voor de meeste begrippen uit het feministisch discours geen officiële Nederlandse vertaling bestaat. Juist dat, zo stelt Indira van 't Klooster, is noodzakelijk om de gelaagdheid van een begrip te duiden, waardoor diversiteit en diepgang kan ontstaan. Deelnemers aan de boekenclub raakten geïnspireerd door hoe architect, docent en onderzoeker Brady Burroughs samen met studenten op zoek ging naar een architectonische interpretatie van sleutelbegrippen uit het werk van Sara Ahmed. Van 't Klooster zelf werkte aan een 'Feministisch begrippenkader in het Nederlands', om ontwerpers, architecten en inwoners woorden mee te geven om te bouwen aan een open en inclusieve stad.

Het zijn soms wat grote stappen – van een herschrijving of vervollediging van de architectuurgeschiedenis naar een verbreding van het vocabulaire. De eclectische verzameling benaderingen en begrippen, van actief 'her-denken' van kaders tot het begrijpen van nieuwe termen als 'feeling fetishism' of 'bodily boundary', met een veelheid aan informatie en nooit eerder gehoorde namen, maakt *Vrouwen in Architectuur* soms lastig te lezen. Toch zou het onterecht zijn om deze eerste poging af te straffen vanwege de ambitie om alle aspecten van een feministisch architectuurperspectief te willen onderzoeken.

Erica Klokgieters-Smeets introduceert de eerste vrouwelijke architecten in Nederland, zoals Grada Wolffensperger (1887-1965), die

in 1917 haar studie tot architect voltooide. In datzelfde jaar realiseerde Margaret Staal-Kropholler (1891-1966) – zij het ongediplomeerd – haar eerste werk. Riné Boerée, een van de eerste vrouwelijke bouwkundig ingenieurs van Nederland, specialiseerde zich in het toen nog nieuwe gewapend beton. Boerée werkte onder andere mee aan de Nirwanaflat (1928-1930) in Den Haag, doorgaans enkel toegeschreven aan Jan Duiker en Jan Gerko Wiebenga. Deze woontoren met acht lagen – inmiddels opgenomen in de top honderd van Rijksmonumenten – was het eerste hoge woongebouw in Nederland dat werd opgetrokken als betonskelet, waardoor de buitenmuren geen dragende functie meer hadden en de puien voornamelijk uit glas konden bestaan. Het plaatst de ideeën van het Nieuwe Bouwen aan de hand van een portret van Boerée in een nieuw voetlicht.

Jacoba Mulder (1900-1988), onderwerp van de tekst van Linda Vlassenrood, studeerde in 1926 af als bouwkundig ingenieur in Delft. Ze specialiseerde zich in stedenbouw en deed ervaring op bij de Dienst van Openbare Werken en later bij de afdeling Stadsontwikkeling in Amsterdam. Daar versterkte ze het team dat onder leiding van Cornelis van Eesteren werkte aan het Algemeen Uitbreidingsplan. Mulder nam het merendeel van de verkavelingsplannen voor haar rekening, zoals voor Sloterveer, waarmee ze garant stond voor een belangrijke doorbraak in de introductie en positionering van het open bouwblok. Tot in de jaren dertig was het gebruikelijk dat huizen in gesloten bouwblokken werden gebouwd, met in het midden een binnenterrein. Pas daarna werd geëxperimenteerd met andere verkavelingsvormen, met als uitgangspunt de toetreding van lucht, licht en ruimte. Ook de invloedrijke hovenverkaveling, die Mulder in 1949 introduceerde in tuindorp Frankendaal in de Watergraafsmeer – resulterend in een collectieve tuin omgeven door twee L-vormige blokken met duplexwoningen in twee bouwlagen – is een mijlpaal in de geschiedenis van de stedenbouw. Daarnaast besteedde Mulder, als een van de weinigen, aandacht aan de invloed van stedenbouwkundige ingrepen op sociale interactie – onder meer tussen verschillende leeftijdscategorieën – en maakte ze zich hard voor de menselijke maat in naoorlogse wijken.

Belangrijk waren ook de uitsluitend uit vrouwen bestaande samenwerkingsverbanden en organisaties, zoals de Nederlandse Vereniging van Huisvrouwen en de Rotterdamse Vrouwen Advies Commissie (VAC), vooral in de wederopbouwperiode. Carolina Quiroga schrijft over de vooruitstrevende architecten Wilhelmina Jansen (1904-1989) en Ada Kuiper-Struyk (1908-1985), beiden lid van de in 1946 opgerichte VAC, die tot doel had om de stem van vrouwen te vertolken op het gebied van huisvesting, inrichting en woningonderhoud, en om het contact tussen bewoners, architecten en overheden te versterken. Jansen herformuleerde de traditionele flattypologie door middel van een galerij: de externe

gangen op elke verdieping werden verbonden met een interne hal, om ontmoetingen tussen bewoners aan te moedigen. De suggesties van de VAC waren duurzamer van aard dan de transformaties die al plaatsvonden: de sloop van onbewoonbare huizen, het herstel van beschadigde gebouwen en de beperkte nieuwbouw van 'goede' woningen. De commissie stelde voor om bepaalde huizen zo te renoveren dat er twee gezinnen in zouden kunnen wonen, en om functies binnenshuis anders te positioneren, zodat het leven van huisvrouwen, dat zich voornamelijk daar afspeelde, gemakkelijker gemaakt werd. Ook adviseerde de VAC bureaus en architecten, onder wie Hugh Maaskant, bij buurtopbouw en de evaluatie van projecten. Veel van hun punten werden overgenomen en gehanteerd als ontwerpcriteria, en kregen dus navolging in duizenden woningen. De VAC was dus een voorloper op het vlak van maatschappelijke participatie en zorgarchitectuur, en van fundamenteel belang voor de erkende kwaliteit van de naoorlogse woningen in Rotterdam, een van de meest bestudeerde woningbouwcaussen ter wereld.

Op het recente Architectuur Film Festival in Rotterdam waren veel films te zien waarin vrouwen de hoofdrol spelen. *Modernism, Inc.* uit 2023 gaat echter over het leven en werk van Eliot Noyes (1910-1977), architect en ontwerper voor IBM, Westinghouse en Mobil Oil. Halverwege de film richt regisseur Jason Cohen de aandacht op de 'partner' van Noyes, de 'moeder' van zijn kinderen, die eveneens in de film geïnterviewd werden. Ook zij studeerde architectuur, en hoewel ze de opleiding niet afrondde, gaf ze regelmatig advies aan haar partner, wat volgens de geïnterviewden van grote invloed was op *zijn* werk. Nergens in de film wordt haar naam genoemd.

Het is niet fout, enkel incompleet, zoals Lesley Lokko het omschreef in haar curatorieel statement bij de huidige Architectuurbiënnale in Venetië. Ook Lokko stipt aan dat met name in de architectuur de dominante stem, historisch gezien, exclusief was, met een bereik en een macht die grote delen van de mensheid heeft genegeerd. Het verhaal van de architectuur is onvolledig en het is van belang om het opnieuw te vertellen, te veranderen en te vergroten.

Catja Edens, Indira van 't Klooster, Setareh Noorani, Laurence Ostyn, Lara Schrijver (red.), *Vrouwen in Architectuur. Documents and Histories*, Rotterdam, nai010 Publishers, 2023, ISBN 9789462087620.

GUY PIETERS GALLERY

is proud to present the art movement

CLASSICALISM  
traditional contemporary art

in  
collaboration  
with

STAATLICHEN  
ANTIENSAMMLUNGEN  
UND GLYPTOTHEK MÜNCHEN

by

JAN FREDERIK DE COCK

Open every day from 10 AM until 6 PM

Closed on Tuesday & Wednesday

THE OFFICE AT GUY PIETERS GALLERY

Zeedijk - Het Zoute 755 - 8300 Knokke-Heist

T. +32 (0)50 80 00 15 - [www.guypietersgallery.com](http://www.guypietersgallery.com)





# Rondom rouw

NINA DE VROOME

*Missen als een ronde vorm* gaat vergezeld van een begeleidend schrijven waarin wordt uitgelegd waarom de rug van het boek niet is vastgelijmd: 'om het openleggen te bevorderen' is gekozen voor een Zwitserse binding. De auteur is Hanne Hagenaars (1960), die in 2003 het tijdschrift *Mister Motley* oprichtte en daarna zes jaar lang hoofdredacteur bleef. Haar naam staat samen met de titel in grote gele letters op de cover, en het boek bevat vele prachtige kleurenafbeeldingen. De opgeruimde directheid valt op, een benadering van kunst als iets dat midden in het leven staat. Hagenaars gebruikt nauwelijks komma's en schrijft recht uit het hart, waardoor je al snel het gevoel hebt bij haar op visite te zijn. Het is een boek in spreektaal. De zinnen van Hagenaars zijn romig geel, zacht en herkenbaar. Ik lees door het boek heen zoals een muisje z'n kaasje knabbelt.

Toch is het uitgangspunt allerminst lichte kost. Hagenaars beschrijft de leegte die haar moeder achterliet toen ze op jonge leeftijd stierf. Haar vader hertrouwde binnen een half jaar, de foto's van moeder werden weggestopt in dozen en haar as werd door vader meegegeven aan de begrafenisondernemer. Hagenaars leefde in een huis zonder rituelen. De afwezigheid werd door stilte onzichtbaar gemaakt. Ze schrijft: 'Nu ben ik een stuk ouder dan zij ooit is geworden. Nu is er nog tijd om het tekort van de stilte goed te maken. Hier, alsjeblieft, een boek.'

Na de opdracht die Hagenaars zichzelf geeft, volgt de weerslag van ontmoetingen met kunstenaars die op uiteenlopende manieren vorm hebben gegeven aan verlies. Ieder hoofdstukje is gewijd aan een andere kunstenaar, en ik verwachtte in ieder kunstenaarsportret een aanwijzing naar Hagenaars' moeder te vinden. Maar ze kwam niet meer terug.

Een vormelijke aanwijzing voor deze breuk is een lichte kleurschakering. Het boek is gedrukt op twee soorten papier: het begint in een warm wit, waarin hoofdstukken rond de moeder van Hagenaars zijn samengebracht, en daarna, op pagina 44, begint het koelwitte deel met kunstenaarsportretten. Helemaal aan het einde komt het warme wit terug als een sluitstuk, met vergevende woorden voor haar vader en koesterende gedachten aan haar moeder.

Het voelt als een kunstgreep om de essays te kaderen als een persoonlijk proces. Individuele rouw lijkt te worden gemedereerd door het verzamelen van rouwprocessen van anderen, die haast toevallig kunstenaar zijn. *Missen als een ronde vorm* omschrijft hoe zij omgaan met verlies. In het boek wordt rondom de dood nagedacht en gevoeld. De dood kan worden benaderd in cirkelende bewegingen rond een leegte. Iedere vorm van nagedachtenis is een omhelzing van die leegte; een ronde vorm. Simpel als een schets laat Hagenaars vormen van rouw zien. Kunstwerken bestaan uit de stutten die het rouwproces omhoog-

houden. Zo benadert Hagenaars ook het schrijven over kunst: een simpele en doeltreffende ondersteuning (of illustratie) van het fragiele gemoed.

Een kind verschuilt zich onder de rok van haar moeder, als onder een mantel-Maria. Het trekt zich omhoog aan haar schort, en jaren later gaan ze samen jurken kopen. Door weefsels worden moeder en kind verbonden. Hagenaars herinnerde zich wat haar moeder droeg en reconstrueerde dat op kleine schaal. Die kleren bestaan nu in poppenformaat. Op foto's van Paul Kooiker houden haar handen die kleertjes vast: de jaren zestig en zeventig worden tastbaar. Er ontstaat een vage notie van spel; het kind speelt haar moeder tot leven, een vergane periode wordt tot leven gewekt.

Wanneer het over de dood van een moeder gaat, rijst *La Chambre claire* op uit de duisternis, het boek dat Roland Barthes schreef kort na de dood van zijn moeder in 1977. Hij merkte op hoe de foto's van haar er nooit in zouden slagen haar werkelijk op te roepen. Het bleven slechts referenties, die hem niets méér deden dan wanneer hij aan haar dacht. Maar toen zag hij een foto van haar in modieuze kleren van vóór zijn geboorte, en zag hij de Geschiedenis voor zich. De precieze beschrijving van wat zij droeg gaat veel verder dan informatie: het onthult haar *tijdgeest*. In de vertaling van Maartje Luccioni:

De Geschiedenis, is dat niet eenvoudigweg de tijd toen wij nog niet geboren waren? Ik las mijn niet-bestaan af aan de kleren die mijn moeder had gedragen vroeger dan mijn herinnering aan haar kon reiken. Het heeft iets verbijsterends om iemand die men goed kent, anders gekleed te zien. Hier is mijn moeder, omstreeks 1913, in groot stadstenu, met toque, pluimveer, handschoenen, fijn linnengoed zichtbaar aan polsen en halsuitsnijding, van een deftigheid die door de zachte eenvoud van haar blik ontzenuwd wordt. Het is de enige keer dat ik haar zo zie, verstrikt binnen een Geschiedenis (van smaken, modes, stoffen): mijn aandacht wordt hier van haar afgeleid in de richting van het bijkomstige dat verloren is gegaan; want het kledingstuk is vergankelijk, het is het geliefde wezen tot een tweede grafombe.

De moeder van Hagenaars naaide kleren voor haar kinderen. Ze hadden daar een hekel aan, want ze wilden liever kleren uit de winkel. Wat haar moeder werkelijk deed – en wat zij niet beseften – was hen in haar eigen tijd weven, in een heden dat pas decennia later bij een Geschiedenis zou blijken te horen. Kleren ontroeren, omdat ze verbonden zijn met handelingen en bewegingen uit een specifieke tijd. 'Mijn moeder', schrijft Hagenaars, 'lag opgebaard in haar allermooiste zomerjurk van los geweven, mosterdgeel linnen met koperkleurige knopen en een ceintuurtje. Omdat de jurk mouwloos was, lagen haar blote armen er extra werkeloos bij. Nooit meer kledingstuk-

ken door de wringer halen op maandag, nooit meer een heerlijk smeugig boterbrood aanpakken van de bakker.' Door de beschrijving doemt een periode op die bruusk ten einde is gekomen op 8 september 1974. Het einde van een tijdperk van handmatig de was doen en wit brood kopen, nietjes uit kartonnen pakjes peuteren en kleren stikken.

*La Chambre claire* is een boek over fotografie, en toch zijn het in het bovenstaande fragment vooral de kleren die Barthes raken. Het werkelijke wezen van zijn moeder ontglipt de foto meestal. Misschien is het zoeken naar de 'ware representatie' van een verwant een luxe voor wie niet is afgesneden van een familiegeschiedenis. Hagenaars citeert Dubravka Ugrešić, die vluchtelingen opdeelt in twee categorieën: zij die foto's hebben en zij die foto's ontberen. 'De foto's functioneren als interperctie voor de herinnering, ze maken ze leesbaar als een verhaal, dat we er achteraf omheen weven.' De moeder van kunstenaar Simone Hoàng vluchtte in een klein bootje over zee uit Vietnam. Een Nederlands schip nam haar aan boord. De kapitein herinnert zich de vreemde geur die van het bootje kwam: 'Ik heb die lucht nooit meer geroken, maar ik heb het idee dat ik toen de dood rook.'

De moeder van Hoàng was niet meer in staat om voor haar dochter te zorgen. De afdrucken die Simone maakte van de pasfoto van haar moeder roepen haar op en dekken haar toe. Ze liet de foto's ontwikkelen in parfum en vertaalde geur naar iets zichtbaars. Een foto wordt zo een voedingsbodem om herinneringen te kweken op het doorschijnende oppervlak van het verleden. Een foto wordt niet tegen het licht gehouden op zoek naar intrinsieke waarachtigheid, maar dient als reddingsboei, als bewijs voor het bestaan van een familiegeschiedenis, hoe nietig ook in een koude, onverschillige zee.

Het valt op hoe eerlijk Hagenaars is over het feit dat ze zich wendt tot het spirituele om in contact te komen met haar moeder. In India bezoekt ze een Ayurvedische tempel en in Nederland boekt ze een afspraak met een medium. Ze beschrijft deze ervaringen volledig onbevungen, wat mij de wenkbrauwen doet fronsen. In Nederland schieten bedrijfjes van alternatieve geneesheren of -dames spirituele personal trainers als paddenstoelen uit de grond. Mensen kunnen er te rade gaan zonder engagement, zonder kerk of ander instituut. Tussen de regels door voel je hoe de neoliberale consensus ook spiritualiteit als een persoonlijke voorkeur heeft geïncorporeerd. Alle sjamanen, handlezers en healers lijken op gelijke voet naast elkaar te staan en kunnen op aanvraag ingeroepen worden. Iedereen is welkom bij de moderne providers van spiritualiteit, met lidmaatschap noch doopsel. De kritiek die Hagenaars uit op de monotheïstische religie getuigt van haar optimistische inclusiviteitsbegrip: 'Zo vind ik het lastig te accepteren dat een geloof soms enkel voor de eigen volgelingen een plek in de hemel reserveert.' Je kunt het gemeen vinden dat je alleen naar de hemel mag als je in een hemel gelooft, maar dat argument heeft wel iets prentenboekachtigs. Wanneer de sjamaan en de schilder allebei de doden kunnen oproepen, krijgt kunst de weeë geur van kwakzalverij. 'Ik voel een geheim,' zegt de healer, 'maar er komt niks, ik krijg niets door.'

Het woord 'helend' of zelfs 'healing' komt vaak voor in het boek. Kunst als zelftherapie is verraderlijk: als kunststudent leer je om je prille praktijk te laten uitstijgen boven een proces van persoonlijke strijd om te raken aan iets universeels. Hagenaars citeert Proust: 'Kunst is een voortdurende opoffering van het sentiment aan de waarheid.' Die waarheid is minder gelieerd aan kennis, maar veeleer aan de tijdloze vormen die voortkomen uit concentratie en observatie. 'Proust', aldus Hagenaars, 'leerde van kunstcriticus Ruskin dat je enkel door uitgebreide aandacht aan hoe de dingen eruitzien de essentie kunt ontdekken die eronder schuilgaat. De diepte onder het oppervlak.' Toch heeft ze het over 'een ritueel om het verdriet weg te schilderen'. Het sentimentele en anekdotische karakter staat regelmatig een diepgaande blik op de kunstwerken in de weg. Desondanks bevat het boek een schat aan ontroerende ontdekkingen. De selectie schept een verfrissend beeld van

hedendaagse kunst die heel recent is; die in een zolderkamertje staat opgesteld of die al decennialang in wereldvermaarde galeries wordt tentoongesteld. Het zijn kunstwerken waarin rituelen en tradities opnieuw een warm thuis krijgen in onze vaak wat killige seculiere samenleving.

Hagenaars beschrijft het werk van Narges Mohammadi, die een smalle gang bouwde bekleed met halva, gemaakt van boter, suiker, kardemom en gebakken bloem. In Iran en Afghanistan wordt halva onder de genodigden van een begrafenis verdeeld. De familie, vrienden en geliefden herdenken de overledene door het delen van deze rituele spijs. De sterke geur van de gang roept dit ritueel op. Een geur ontlokt altijd herinneringen. Die nemen voor iedereen andere vormen aan, maar ze verwijzen altijd naar een tijd die niet meer bestaat. In de muur zijn uitsparingen aangebracht in de vorm van een kastje, een bed en een stoel. Er heeft zich een soort van omkering voltrokken. De volle vormen van de meubels zijn uitsparingen in de dikke pasta die de naasten rond de overledene verbindt. 'De gang van halva is een monument dat herinneringen oproept en samenbindt en dat de waardevolle rituelen van een gemeenschap herbergt.'

'Geschiedenis is een open vorm,' schrijft Hagenaars, 'als een amfoor, de één gooit er teer in, de ander rozenolie.' Natalia Ossef kwam op vierjarige leeftijd met haar ouders uit Syrië naar Nederland. In haar werk onderneemt ze een zoektocht naar haar afkomst, en de geschiedenis van haar land bracht haar dichtert tot zichzelf. In het boek staan zogenaamde 'Primal Images', waarin vormen gestapeld en omhelsd worden die doen denken aan minerale of organische objecten. Zowel hard als zacht, steen of baarmoeder. Ossef zegt: 'Wij zijn één met de aarde, dat is mijn ware identiteit en mijn wens is om dat weer terug te halen. Al het andere is een label, iedere aanduiding laat de werkelijkheid krimpen als een dwangbuis.'

Je kunt Geschiedenis zo simpel zien als 'de tijd toen wij nog niet geboren waren', of als een 'open vorm' die wordt gevuld met tijdgeest. In *Missen als een ronde vorm* wordt opgeroepen tot wederzijds begrip als weg naar vrede. Deze alles omhelzende tolerantie maakt van de politieke realiteit echter een potpourri. Welriekend, maar zonder nuance. Insisteren dat acceptatie en mildheid worden nagestreefd werkt verbindend, maar die poezenpootwollige houding slaat soms plotseling een klauw uit.

Hagenaars zou een voorbeeld willen nemen aan Stephan Sanders, die besloot om gelovig te worden. Niet door het eerst te voelen en er dan naar te handelen, maar door plichtsgetrouw naar de kerk te gaan. Ze schrijft dat het hem heeft veranderd, dat hij door de liefde die het evangelie predikt in contact is gekomen met mensen die buiten zijn gezichtsveld bleven: 'Vroeger, dat is de tijd dat hij nog VVD stemde en vond dat mensen hun eigen broek moesten ophouden. Nu beseft hij dat sommige mensen dat gewoonweg niet kunnen.' Pardon? Dat sommigen zelfvoorzienend zijn en anderen (die uiteraard minder hard werken) niet: het is pijnlijk kortzichtig en vloeit nog steeds voort uit de VVD-ideologie. Mensen moeten hun mouwen opstropen, hun broek ophouden; wie met de pet rondgaat, tja, die gooit er met de pet naar. Moraliserend liberaal erfgoed dat rats in de huid snijdt.

Na iedere uithaal rolt een poes zich weer op in het zonlicht. Een heerlijk beeld dat veel vergeeft. Zo rolt ook *Missen als een ronde vorm* zich voor je uit. Ook al zitten onder de vacht verraderlijke klauwtjes, de aaibaarheidsfactor blijft aanzienlijk. In het laatste hoofdstuk schrijft Hagenaars dat ze dankzij dit boek een mildheid heeft verkregen en richt ze haar woorden direct tot haar moeder. Er schijnt een nieuw licht op gemis en op de realiteit van bodemloze afwezigheid. De kledingstukken die Hagenaars naaide naar voorbeeld van de garderobe van haar moeder spelde ze op geel geruite stof. Zo blijven ze in het heden ingebed. Zo worden ze door de zon verwarmd.

Hanne Hagenaars, *Missen als een ronde vorm*, Gent, Art Paper Editions, 2023, ISBN 9789464665185.



Hanne Hagenaars, Garderobe van mijn moeder, 2022, foto Paul Kooiker

# Marx, mode en symbiose

KAREN VAN GODTSENHOVEN

De mode-industrie scoort slechte punten: vervuilend en energievretend op ecologisch gebied, en daarnaast, op sociaal en economisch vlak, bron van uitsluitingsmechanismen, allerhande exploitatie (van stagiairs, arbeiders en modellen) en mentale stoornissen. In *Radical Fashion Exercises. A Workbook of Modes and Methods*, brengen Laura Gardner en Daphne Mohajer va Pesaran, beiden actief aan de School of Fashion and Textiles van de RMIT University Melbourne, honderd oefeningen over modeontwerp en de modepraktijk samen. Ze zijn geschreven door een divers cornucopia van modejournalisten, academici, ontwerpers, *practitioners*, curators, makers, docenten en kunstenaars uit de hele wereld. Het boek wil nieuwe aanknopingspunten bieden door de lezer op verschillende manieren te inviteren om de huidige mode-industrie aandachtig te observeren en fundamenteel te herdenken. Het doelpubliek is de *fashion radical*: iemand die nadenkt over mode, maar ook de intentie heeft om de structuren van de industrie te veranderen in zijn of haar dagelijkse leven en praktijk. De *fashion radical* kan dus zowel een gebruiker als een maker van mode en kleding zijn.

De auteurs willen een alternatief bieden voor de bestaande *master's tools* die vandaag nog al te vaak in het modeonderwijs worden aangeboden, omdat de huidige generatie docenten zelf nog niet genoeg nieuwe vaardigheden ontwikkeld heeft op het vlak van duurzaamheid, sociale rechtvaardigheid en inclusiviteit. Docenten bevinden zich vandaag in een transitiefase, zoals Caroline Stevenson het in 2022 omschreef in haar artikel 'Radical Pedagogies. Right Here, Right Now!' in het tijdschrift *Fashion Theory*.

Modeonderwijs is onderhevig aan intense transformatie. Terwijl de mode-industrie verdergaat op haar destructieve pad van sociale en ecologische ramspoed, staat er een nieuwe generatie van studenten klaar die de onderwijsinstellingen wil activeren, en die radicale en realistische verandering eisen.

De auteurs van dit door Valiz uitgegeven werkboek definiëren een 'radicale' modepraktijk als antagonistisch: tegengesteld aan bestaande en dominante machtsstructuren, en daarom gedreven door het tweebrengen van verandering. De oefeningen zijn soms speculatief, soms praktisch, en ze zijn geschreven in een modus van *direct action*. Dat wil echter niet zeggen dat ze rechtstreeks activistisch zijn: dit werkboek is geen handleiding om protestacties te organiseren zoals bijvoorbeeld Extinction Rebellion dat doet. De keuze voor modeonderwijs is strategisch: aangezien de meeste 'actoren' in de huidige mode-industrie vaak nog verbonden zijn met oude machtsstructuren en bestaande hiërarchieën, dient ver-

andering op het gebied van duurzaamheid, werkbaarheid en inclusiviteit zich maar zeer traag aan. De verschuiving naar een verantwoorde, inclusieve, dekoloniale en groene mode gaat niet bepaald snel, en verouderde mechanismen, zoals de mythe van de sterontwerper, het format van de mode-week, de cyclus van de modeseizoenen en de invloed van de modepers bestaan nog grotendeels in een negentiende-eeuwse vorm, bestemd om consumenten aan te zetten tot dwangmatige en overmatige luxeconsumptie, geholpen door eenentwintigste-eeuwse digitale communicatie en algoritmes. Voor de auteurs van dit boek is de hoogdringende verandering die nodig is voor de mode dus niet gericht op het esthetische, noch op nieuwe technologie en materialen. Verandering moet zich voltrekken in de geesten van iedereen die deel zal uitmaken van de mode-industrie van morgen: de modestudenten van vandaag, en waar mogelijk ook nog de huidige docenten. Deze doelgroep is dan ook vragende partij voor nieuwe methodes en recepten. Met een ander citaat van Caroline Stevenson, waarin marxisme en mode als onwennige maar noodzakelijke bedgenoten tevoorschijn treden:

Deze nieuwe generatie studenten wil niet gewoonweg rebelse stijlen kopiëren of creëren, ze wil ook de materiële condities omkeren waarin deze kleding wordt ontwikkeld, net als de ideologieën van het systeem dat ze produceert.

Net zoals in alle andere creatieve en productieve industrieën zal deze generatie studenten geconfronteerd worden met het falen van de vorige, en zal ze inventieve strategieën en nieuwe denkwijzen nodig hebben om deze problematieken het hoofd te bieden. Wat de huidige modestudenten nodig hebben om de nieuwe en andere rollen en jobs te vervullen waarnaar een deel van de industrie reeds op zoek is, blijkt nog vaak niet overeen te komen met wat hun wordt aangeboden in hun opleiding, die weinig duurzame praktijken van overproductie en consumptie in stand houdt. Die vaststelling is niet nieuw: al in 2001, in zijn boek *Sustainable Education. Re-Visioning Learning and Change*, lanceerde Stephen Sterling in dat verband het begrip van de duurzame opleiding, die waarden doorgeeft gericht op zorg en conserveren, eerder dan op competitie en consumptie.

Onderverdeeld in negen thematische hoofdstukken, van 'Going Outside' tot het speculatieve 'Imagining and Dreaming', maar ook met meer toegepaste technische hoofdstukken als 'Making, Finding, Tracing' en 'Sourcing and Re-sourcing', biedt *Radical Fashion Exercises* nieuwe methodes en concepten door middel van de oefeningen waarvan in de titel sprake is. De thema's 'Using the Body' en 'Reading and Writing' bevatten doordachte, *open-ended* en creatieve oefeningen. Een voorbeeld is Marie Hugsteds bijdrage 'The Art Studio of the Mouth', waarin smaak, tastzin en tactiliteit worden ingezet om een moodboard te creëren. Methodes uit *posthuman studies*, *new materialism* en *affect theory* zijn vaak sterk aanwezig in de opzet. Zo nemen verschillende oefeningen in 'Using the Body' multisensoriële waarnemingen als beginpunt, om een tegenwicht te bieden aan de overmatige nadruk op het visuele in de mode. In het hoofdstuk 'Reading and Writing' wordt mode niet benaderd als het 'geschreven kledingstuk', zoals Roland Barthes dat deed om naar de semiotiek van kleding te verwijzen, maar ligt ze aan de basis van een vrije poëzie of poëtiek van het maken. In Lillian Wilkies oefening 'Poetry as translation', bijvoorbeeld, worden theoretische modetraktaten gehercomponeerd tot gedichten.

Sommige bewustzijns-oefeningen zijn spitsvondig: Chinouk Filique de Miranda – ze is de eerste 'Professional Doctorate' aan ArtEZ in Arnhem en bereidt een proefschrift voor over de ervaring van mode in het online landschap – stelt een strategie voor 'anti-engagement' voor, waarbij modeliefhebbers online worden afgewerd met *mismatched content* – met reclameboodschappen en beelden die eigenlijk niet bij hen passen, of die ze verafschuwen. De mix van vertrouwde beeldtypologieën met onverwachte tekst toont hoe

weinig ruimte er meestal is voor originele ideeën. De oefening van Chet Julius Bugter, getiteld 'Re-enacting the fashion image', maakt de lezer door een heropvoering van poses bewust van de autoritaire dwang van modefotografie.

Verschillende oefeningen (zoals van beeldend kunstenaar Johanna Tagada Hoffbeck) gaan over onze band – affectief en affiliaatief – met kleding en met elkaar, dankzij de verstrengeling van lichaam, identiteit, familiebanden en textiel of kledingstukken. Door een vorm van ervaringsgericht leren, ook binnen situaties uit het dagelijkse leven en met betrekking tot alles wat ons omringt, spoort het boek ons aan om kritisch na te denken – om te maken en te handelen vanuit een reële, persoonlijk beleefde maar ook uitwendig verwoorde positie. Vaak hebben modestudenten een nogal intuïtief begrip van hun eigen methodologieën en hun standpunt, en werken zij vanuit een vorm van empathie voor de (toekomstige) consument. Dergelijke mechanismen worden nauwelijks kritisch doorgenomen of besproken op school, waar veelal techniek- en resultaatgericht wordt gewerkt, zonder veel belang te hechten aan processen. Aan het Centre for Sustainable Fashion van de University of the Arts in Londen gebeurt dat wel al, aan de hand van creatieve participatie en cocreatie.

Tussen de kleine honderd auteurs, gaande van *fashion industry darlings* zoals de jonge Brits-Jamaicaanse ontwerpster Martine Rose (die ook schoenen ontwierp voor Nike en samenwerkte met Timberland en Napapijri) tot aan vertrouwde namen uit het academische veld van *fashion studies* (zoals Marco Pecorari, programmadirecteur van de Parijse modeafdeling van de Parsons School of Design) en inclusief journalisten en critici die nieuwe platformen van journalistiek voorstaan, zoals Anja Aronowsky Cronberg (stichter en hoofdredacteur van *Vestoj*, een online onderzoekstijdschrift met als leuze 'Why we wear what we wear'), bevinden zich eveneens enkele dekoloniale denkers. Met een fragment over 'conspicuous consumption' bij de Shona, een aantal bevolkingsgroepen in Zimbabwe en Zuid-Mozambique, zet heeten bhagat denkbeelden over kleding en etnografie op de helling. Noorin Khamisani schrijft over vergeten, lokale textiel- en modepraktijken. Enkele auteurs gaan zelfs het spirituele pad op met bezinnings- en zegeningsmomenten, door toverspreuken voor te stellen die de tijd kunnen vertragen, of die onafhankelijke modeontwerpers of collectieven kracht kunnen geven.

De zwaarste analytische denkoefeningen bevinden zich in de terecht getitelde afdeling 'Digging Deep'. Sociologe en filosofe Aurélie Van de Peer, verbonden aan de KU Leuven en naast beeldhouwster Maria Kley de enige auteur uit België, gaat in op vooroordelen in verband met de morele economie van schoonheid, en de eerder vermelde Marco Pecorari geeft een introductie tot de institutionele kritiek, toegepast op mode-musea en collectiestukken die geïnterpreteerd kunnen worden als *troubled objects* door hun verband met ras, gender, koloniale praktijken en globalisering. Harriette Richards spoort ons aan om onze garderobe te analyseren, om te kijken naar de herkomst en materialen van alle stukken die in de kast hangen, en meteen ook te kijken naar hun menselijke voetafdruk: hoeveel werktijd hebben ze gekost, hoe werden ze samengesteld, en door wie?

Elk hoofdstuk bevat op die manier een waaier aan oefeningen die geschikt zijn voor zowel individueel als collectief gebruik. Zoals de samenstellers van het boek zelf aangeven, wordt het thema van de digitale netwerkculturen, bepalend voor de wereld van vandaag en voor die van de mode in het bijzonder, niet als apart onderdeel behandeld omdat het deel zou uitmaken van de andere thema's, net zoals duurzaamheid een soort van rode draad vormt die verweven zit in bijna elke oefening. Toch is ecologie prominenter aanwezig dan het digitale, en net daarom is het belangrijk om te benadrukken dat er vandaag in de mode-industrie al wordt ontworpen en gewerkt met *artificial intelligence*: ook dat is een grote revolutie waar de studenten en docenten van vandaag kritisch mee zullen moeten omgaan, of ze dat nu willen of niet. Een gedrukt werk-

boek op papier is misschien niet de beste plek om die denkoefeningen uit te voeren en die gesprekken te hebben, maar minstens een aanzet tot het reflecteren over deze evoluties had het boek nog pertinenter gemaakt.

*Radical Fashion Exercises* is aantrekkelijk en speels vormgegeven door Line Arngaard, in een *do-it-yourself*-stijl met een esthetiek verwant aan het beroep van kleermaker, met de randen van patronen die doorlopen over de pagina's. Elk hoofdstuk heeft een eigen visuele zoom die de zelfgemaakte afbeeldingen en de tekst met elkaar verbindt, en het lettertype van de titel is gemaakt uit kleine *dots*, als referentie aan de ponskaarten die werden gebruikt in industriële jacquardweefgetouwen en breimachines.

In landen als het Verenigd Koninkrijk, Amerika, Australië, Nederland en Italië woedt het debat over modeonderwijs al een aantal jaren, terwijl in België, ondanks twee toonaangevende modescholen, het gesprek soms nog een aanvang lijkt te moeten nemen. In oktober 2021 organiseerde de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten Antwerpen een symposium met als titel *Can Fashion Save the World?* Johan Pas, directeur van de academie, hield toen een vurig pleidooi voor 'kritische elegantie', verbonden met een filosofie typisch voor de historische avant-garde en de vrije kunstpraktijk, en gekoppeld aan een pleidooi om het modeonderwijs weer meer te verbinden met het kunstonderwijs. Toch is het lang niet zeker of een dergelijk historische en eurocentrische visie op kunstonderwijs genoeg antwoorden biedt voor de globale, ecologische, economische en menselijke problemen in de mode-industrie van vandaag.

Een geheel andere aanpak komt naar voren in het manifest 'Modestudenten aller landen, verenigt u!', dat op 15 september 2022 op de website van *Rekto:Verso* verscheen. Hanka van der Voet en Chet Bugter, beiden werkzaam aan ArtEZ in Arnhem, pleiten voor een nieuw niet-hegemonisch, niet-kapitalistisch en gelijk gedistribueerd onderwijsmodel voor mode, met als metafoor schimmels die op symbiotische wijze met elkaar communiceren. De afzonderlijke knooppunten of individuen nemen deel aan collectieve arbeid, zoals dat wordt uiteengezet in het werk van evolutionair bioloog Lynn Margulis. Zij herschreef in de jaren zestig de evolutieleer door symbiose voorop te plaatsen, eerder dan de metafoor van 'de wet van de sterkste'. *Radical Fashion Exercises* volgt dezelfde lijn ten gronde. Zonder een bepaald onderwijsmodel naar voren te schuiven, laten de oefeningen toe om na te denken over hoe het anders kan.



Chet Bugter, Bodies Making Meaning, Ontwerp Platform Arnhem, 20200

Laura Gardner, Daphne Mohajer va Pesaran (red.), *Radical Fashion Exercises. A Workbook of Modes and Methods*, Amsterdam, Valiz, 2023, ISBN 9789493246195.

# Hedendaagse kunst Gent

## Galerie S&H De Buck

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

Currently showing

**Johan Clarysse, Sven Verhaeghe,  
Philip Henderickx, Christina Mignolet,  
Patrick Verlaak, Stefaan Van Biesen,  
Frans Labath, W. Vynck, Hervé Martijn,  
Hans Defier, Geert De Smet, Christine  
Marchand, Robine Clignett, Maureen  
Bachaus, Frans Westers, Andreas  
Lyberatos, Jeton Muja, Koen Blanckaert,  
May Oostvogels, Patrick Keulemans,  
Mathieu Lobelle, Alessandra Ruyten,  
Jeroen Daled, Kathleen Ramboer, Hanne  
Lamon, Jan de Zutter, Sarah Strosse,  
Luc Mabilie, Luc Cappaert, Kees De  
Kort, Berrie Van Beers, Valerie Decler,  
Koen De Cock, Ingrid De Mecheleer,  
Anne Vanoutryve, Kjell Robberecht,  
Piki Verschuere, Liesbet Verschuere,  
Marleen Daniels, e.a.**

Hedendaagse juwelen en  
objecten van **Siegfried De Buck**  
Permanent

## 019

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

### BILLBOARDS

**Evelyn Taocheng Wang**  
t/m 26/01 (i.s.m. artlead.net &  
Be-Part, Fabriekskaaai 1, Kortrijk)

**Joseph Kosuth**  
01/10–01/02/2024 (i.s.m.  
artlead.net, Dok-Noord 5L, Gent)

**Post-Identity-Project**  
t/m 31/12 (i.s.m. Design museum  
Gent, Drapstraat 2, Gent)

### FLAGS

**Lisa Ijeoma**  
t/m 06/12 (I.s.m. Cas-co,  
J.P. Minckelersstraat 192, Leuven)

**Denicoli & Provoost**  
06/12–09/02 (I.s.m. Cas-co,  
J.P. Minckelersstraat 192, Leuven)

**D-E-A-L**  
t/m 31/12 (Jan Hoetplein, Gent)

**Driton Selmani**  
t/m 01/12 (Houtdok, Gent)

**Bert Joostens &  
Mathieu Serruys**  
t/m 01/12 (Dok-Noord 5L, Gent)

## S.M.A.K.

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

The End is Never Near

**Jan Van Imschoot**  
t/m 03/03/2024

Het Brievenproject van Joseph  
Willaert  
t/m 07/01/24

Uit de Collectie: Film Fest Gent  
| Javier Téllez Caligari und der  
Schlafwandler  
t/m 03/03/24

Karlo Kacharava Sentimental  
Traveller | europalia Georgia  
02/12–14/04/24

## KIOSK

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

Beautiful Eccentrics: Central  
Casting  
**Pablo Helguera**  
t/m 19/11

ISSUE ZERO – Reading the Van  
Passen Collection  
**The Comics research group**  
t/m 22/12

Upside Down, In Light of  
Shadows

**Mathias Prenen**  
02/11–22/12

Un Abécédaire de la Psychiatrie  
**No Sovereign Author**  
in het Museum Dr. Guislain  
t/m 31/12

Cum As Your Madness  
**Marijke De Roover**  
27/01–17/03/24

The Photography of Art  
**Renée Paule**  
20/01–17/03/24

Het Brievenproject  
wekelijks

Planet Akkor  
**Felipe Muhr**  
The End  
Zie website

## Vandenhove. Centrum voor architectuur en kunst

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

SERIES: /x<sup>1</sup> MDD &  
VANDENHOVE  
De tentoonstelling **SERIES: /x<sup>1</sup>** toont  
reeksen uit de collecties van Museum  
Dhondt-Dhaenens, VANDENHOVE, en  
private verzamelaars. Curatoren: Michiel  
Van Damme & Bart Verschaffel. Met werk  
van Bernd & Hilla Becher, Christian  
Boltanski, Franck Bragigand, Titus  
Carmel, Jo Delahaut, Sol LeWitt, Giulio  
Paolini, Perry Roberts, Albert Servaes,  
Bosco Sodi, Jan van den Abbeel, Andy  
Warhol, Marthe Wéry.  
t/m 11/11

SERIES: /x<sup>2</sup>  
Na 11 november worden de werken van  
MDD en de private collecties uit de  
tentoonstelling gehaald. Masterstudenten  
Kunstwetenschappen en Architectuur  
stellen dan, met de overblijvende  
reeksen als uitgangspunt, uit de collectie  
VANDENHOVE de vervolgtentoonstelling  
SERIES: /x<sup>2</sup> samen. Begeleiders: Wouter  
Davidts & Steven Jacobs.  
01/12–16/12

## Herbert Foundation

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

LOODS:  
**Hanne Darboven, Gilbert &  
George, Sol LeWitt**  
wo, vr–zo, 14:00–18:00

106:  
**De Collectie Herbert**  
Wekelijkse rondleiding op zondag  
om 14:30. Reservatie via de website

EVENTS:  
FILM SCREENING:  
**The World of Gilbert & George  
(1981)**  
26/11, 15:00

## Kunsthall Gent

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

Errorism  
**Agnieszka Kurant**  
t/m 31/12

Endless Exhibition –  
permanently on view:  
**Martin Belou, Bram de Jonghe, Theo De  
Meyer, Eva Fábregas, Olivier Goethals,  
Rudi Guedj, Jesse Jones, Felix Kinder-  
mann, Prem Krishnamurthy, Femmy  
Otten, Egon Van Herreweghe & Thomas  
Min, Thomas Renwart, Charlotte Stuby,  
Ben Thorp Brown with Jan Minne, Joëlle  
Tuerlinckx, Steve Van den Bosch...**

DEVELOPMENT  
PROGRAMME Autumn 2023

Jubilee  
**Jubilee 2.0**  
The Coalition of Care  
**Anna Schlooz**

Apparatus 22  
**nes-nor-nae**

The Constant Now  
**POC POC**  
EVENTS  
See www.kunsthall.gent events  
for all upcoming activities

## AYNITL

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

Bjornus Vanderborgh invites  
**Jerry Galle, Dirk Paesman**  
Opening: 17/11, 19:00  
18/11–03/12

**Marius Lefever & Ginger  
Bogaert + guests**  
Opening: 07/12, 19:00  
08/12–07/01/24

**Frank Vandenberghe, Jan Wiels**  
Opening: 12/01/24  
13/01–21/01/24

# regio Gent

### Deinze

## Museum van Deinze en de Leiestreek

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

Visuele hygiëne  
**Antoon De Clerck**  
07/10–21/01/24

A Pro Pot, III  
**Albert Pepermans, Anja  
Vermeir, Anne Maes, Anton  
Cotteleer, Eliza Pepermans,  
Goele De Bruyn, Griet Dobbels,  
Hillebrand van Kampen,  
Fabrice Souvereys, Thorsten  
Brinkmann, Leo Copers, Lien  
Buysens, Lode Laperre, Marcel  
Broodthaers, Maria Degrève,  
Mario De Brabandere, Negar  
Ghiamat, Philip Aguirre y  
Otegui, Randoald Sabbe,  
Renaat Ramon, Rik De Boe,  
Sarah Westphal, Veerle  
Beckers, Xavier Noiret-Thomé,  
Yves Velter**  
Curator: Trees De Mits  
28/10–21/01/24

### Otegem

## GALERIE 10 A

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

Petits objets a  
**Francis Bekaert, Barry Camps,  
Bieke Depoorter, Kobe De  
Peuter, Hanne De Wandel,  
Dario D'Aronco, Jan Dheedene,  
Alexander D'Hiet, Bart De  
Zutter, Sarah Eechaut, Nick  
Geboers, Marc Goddefroy,  
Lode Laperre, Anne Marie  
Laureys, Catherine Lemblé,  
Jonas Loellmann, Liesbeth  
Marit, Johan Parmentier, Sarah  
Pschorn, Stefan Peters, Julius  
Stibbe, Johan Tahon, Sigrid  
Tanghe, Nico Vaerewijck,  
Dominique Vangilbergen,  
Lotte Vandeghinste, Bart  
Vandevijvere, Brecht  
Vandenbroucke, Elia  
Vanderheyden, Frans  
Vercoutere, Ronald Zuurmond**  
01/12–31/12

### Machelen-aan-de-Leie

## Roger Raveel Museum

Gildestraat 2–8 09 381 60 00  
woe–zo 11:00–17:00, gesloten op ma en di  
www.rogerraveelmuseum.be

Het niets, het licht en de dingen  
**Een greep uit de collectie van  
het Roger Raveel Museum**  
t/m 21/01/24

Informeel streken  
**Maurice Wyckaert & Roger  
Raveel**  
t/m 03/03/24

### Waregem

## BE PART

Gemeenteplein 12  
www.be-part.be

Re: Answer Me  
**Nico Dockx, Zofia Hanna,  
Sjoerd Leijten, Jan Mast, Krist  
Torfs, Bent Vande Sompele**  
Locatie: Be-Part, Gemeenteplein 12  
t/m 19/11

Laureaten van de Gaverprijs 24  
CC De Schakel i.s.m. Be-Part  
14/01–24/02/24

### Kortrijk

## BE PART KORTRIJK

www.be-part.be  
Paardenstallen, Korte Kapucijnenstraat z/n  
Openingsuren en info via www.be-part.be

Billboard  
**Evelyn Taocheng Wang**  
Kortrijk (Budabrug)  
t/m 26/01

I'm Lost In A Forest  
**Gideon Kiefer**  
Kortrijk (Paardenstallen)  
t/m 07/01/24

**residentie Thomas Nolf**  
Kortrijk (rhizome\_)  
11/12–31/01/24

# Een idee in strijd met zichzelf

LAURA HERMAN

*Queerness* handelt over de toekomst, stelt José Esteban Muñoz in zijn boek *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity* uit 2009: het is een utopie in ontwikkeling. Het bestaat als ideaal dat we uit het verleden kunnen destilleren en dat we kunnen projecteren op wat komt, opdat het van droombeeld tot werkelijkheid kan evolueren. *Queerness*, aldus Muñoz, draait in wezen om het afwijzen van de beperkte, kortzichtige focus op het heden. In plaats daarvan gaat het over toekomstgerichtheid en hoop; het streeft naar een wereld waarin liefde, vrijheid, plezier en solidariteit centraal staan – een nieuwe horizon. Want als het nu ontoereikend is, biedt die horizon de enige uitweg.

De manier waarop queer gemeenschappen, via archieven, projecten en tentoonstellingen, aansluiting vinden bij het verleden om nieuwe toekomstbeelden vorm te geven, ligt aan de basis van het boek *Queer Exhibition Histories*, samengesteld door Bas Hendriks (1986), sinds vorig jaar curator in KANAL-Centre Pompidou in Brussel. Dit fraai vormgegeven werk omvat een verzameling van korte teksten, interviews en essays, vaak geschreven in een persoonlijke stijl. Samen illustreren de bijdragen hoe er in uiteenlopende contexten en gedaanten werd gestreefd naar vormen van 'publiek worden'. Tegelijkertijd wordt benadrukt dat de betrokkenheid van musea, kunstinstellingen en archieven bij *queerness* nog steeds ontoereikend is.

Hoe slaagden gemarginaliseerde en vaak vervolgd queer gemeenschappen erin om hun eigen geschiedenissen vast te leggen? Hoewel *queerness* aan bod kwam in enkele grote institutionele tentoonstellingen – van *Extended Sensibilities. Homosexual Presence in Contemporary Art* in het New Museum in 1982 tot *Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe* in MUMOK in 2009 – vonden de meeste queer tentoonstellingen plaats buiten de institutionele kaders. Dat bemoeilijkt de documenteren en overdragen van deze geschiedenissen. De beschikbare informatie berust voornamelijk op persoonlijke archieven, parafernalia en herinneringen, die in sommige gevallen niet of slechts gedeeltelijk toegankelijk zijn.

Rían Kearney schrijft, vanuit de context van Birmingham, over de rol die archieven kunnen spelen in het documenteren van gentrificatie en sociale uitsluiting als vorm van verzet. Initiatieven tot de archivering van queer gemeenschappen vertrekken vaak vanuit auto-etnografisch onderzoek of grassrootsactivisme, maar ze zouden voordeel kunnen halen uit een nauwere samenwerking met musea en instituten. Het doel is dan niet zozeer om de legitimiteit en zichtbaarheid voor queer gemeenschappen te versterken, maar vooral om ze in staat te stellen hun eigen archieven vorm te geven – bijvoorbeeld, zoals Claire Bishop het noemt, als 'een archief van de commons'. Zij beschikken over de meeste kennis om de locaties en ontmoetingsplekken voor lhbtiq+ (lesbisch, homoseksueel, biseksueel, transgender, intersekse, queer of asexueel) die dreigen te verdwijnen in kaart te brengen en vast te leggen.

Samenwerkingen met instituten zijn echter niet vanzelfsprekend. Hoewel progressieve musea en kunstinstellingen meer aandacht besteden aan *queerness*, blijft het engagement onstabiel. Het is onderhevig aan factoren zoals een wisselend artistiek beleid of het ontbreken van erkenning voor onderdrukkende heteronormatieve waarden en normen. Ook een vijandig politiek klimaat kan impact hebben. Zo blijkt uit een recent rapport van de niet-gouvernementele organisatie ILGA-Europe dat het geweld tegen lhbtiq+-personen in Europa en Centraal-Azië fors is toegenomen. Uit een bevraging van het Universitair Ziekenhuis Gent en het Transgender Infopunt bij 936 mensen uit de queer gemeenschap blijkt dan weer dat negen op de tien respondenten de voorbije twee jaar slachtoffer zijn geworden van verbaal of psychisch geweld, terwijl 36,5 procent aangeeft minstens één vorm van fysiek geweld te hebben meegemaakt. En toch is de betrokkenheid van instellingen

bij queer inclusie vaak opportunistisch of selectief: ze beperken zich tot een tijdelijke tentoonstelling tijdens een Pride of behouden aparte galerieën voor queer thema's. Dit draagt alleen maar bij aan de opvatting van *queerness* als iets 'specifiek'.

Liang-Kai Yu verwijst naar een toepasselijk en ondertussen bekend citaat van Audre Lorde: 'The master's tools will never dismantle the master's house.' Yu werpt op dat als het afbreken van het huis van de meester niet mogelijk is, we het wellicht kunnen herontwerpen door nieuwe ideeën naar binnen te sluisen. Dit sluit aan bij Muñoz' concept van *queer futurity*: *queerness* heeft nog geen concrete vorm aangenomen, dus moeten we ons richten op de toekomst in al onze handelingen, relaties en ontwerpen. Yu bouwt voort op het idee van Jack Halberstam dat falen een vruchtbaarder manier kan zijn om de gevestigde orde te doorbreken dan succes. Falen hoort niet noodzakelijkerwijs bij het leven. In een samenleving die gericht is op succes (in je gezin of carrière) kan falen iets blootleggen over systematische uitsluiting en onderdrukking. Het kan inspireren tot het bedenken van alternatieven. Als het huis van de meester niet kan worden ontmanteld, kunnen queer verlangens en onvervulde fantasieën wel naar binnen worden gesmokkeld.

Dat verbeelding en ontwerp inherent zijn aan *queerness*, bespreekt Aaron Betsky in een bijdrage over de invloed van queer ruimtes op tentoonstellingsarchitectuur, of beter gezegd: over hoe hun ontwerpen worden toegeëigend. Queers hebben altijd een voortrekkersrol gehad in architectonische vernieuwing: verwaarloosde wijken nieuw leven inblazen, stedelijke ruimtes herdefiniëren en gastvrije interieurs creëren te midden van vijandige omgevingen. Hierbij werd de grens verkend tussen de ruimte van het alledaagse en de ruimte van vertoon (*display*) – het 'poseren, *cruisen*, assertief optreden'.

Ook in een interview met het kunstenaarsduo Pauline Boudry en Renate Lorenz, geleid door curator Övül Ö. Durmusoglu, komt het podium naar voren als een centraal element waarop talloze mogelijkheden geprojecteerd kunnen worden. Het podium kan dienen als een imaginaire plaats voor een performance, maar kan evengoed leeg blijven. Hun werk draait dan ook om het moment waarop het podium wordt betreden; het verschijnen in het openbaar, het zichtbaar maken van lichamen die uit de schaduwen treden. Alle films van Boudry en Lorenz ontvouwen zich tot varianten van dit delicate moment en van de gevoelens van zowel kwetsbaarheid als potentie die ermee gepaard gaan.

Deze queer beeldvorming heeft, via de paden van mode en film, als inspiratiebron gediend voor de vormgeving van tentoonstellingen, zoals Betsky opmerkt. Het museum werd een dynamisch decor voor transgressie, zoals geïntegreerd in het ontwerp van OMA/Rem Koolhaas voor de Fondazione Prada in Milaan in 2018, dat echter niet expliciet ten dienste staat van queer gemeenschappen.

Een boek dat queer tentoonstellingsgeschiedenissen behandelt, zou niet compleet zijn zonder de geschiedenis van de aids-crisis. Sommige auteurs hebben persoonlijk de verwoestende impact daarvan ervaren, net als het ermee samenhangende sociale stigma, wat onder andere leidde tot de oprichting van ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power) in 1987. In hun bijdragen richten Léon Kruijswijk en François Piron zich respectievelijk op de Duitse en Franse context. Kruijswijk belicht de parallellen en verschillen tussen de hiv/aids-epidemie en de covidpandemie. Hij biedt een ander perspectief dan het dominante Amerikaanse, aan de hand van een overzicht van tentoonstellingen in het Duitse taalgebied. Die geschiedenis begint in 1988 in het Neue Gesellschaft für Bildende Kunst in West-Berlijn. Met als schrijvende titel *Vollbild AIDS. Eine Kunstausstellung über Leben und Sterben* bracht de tentoonstelling werken van kunstenaars en activistische groepen, onder wie Peter Hujar, Gran Fury, David Wojnarowicz en General Idea.

*Queer Exhibition Histories* onderscheidt zich dus door een Europees perspectief, zonder eurocentrisch te worden. Het oude con-



Karol Radziszewski, *Pedaly*, Warsaw, 2005

continent wordt in de mondiale context soms als provincialistisch gezien, maar het heeft connecties met de hele wereld, als een veelzijdig en divers continent met een inheemse bevolking, maar ook met vele diasporage-meenschappen. Het boek pretendeert niet exhaustief te zijn – de geschiedenissen zijn talloos, vandaar ook het meervoud in de titel – maar kijkt wel verder dan het dominante Angelsaksische discours. Het voegt een waardevolle dimensie toe aan het begrip van queer geschiedenissen.

Sommige teksten werpen licht op landen in Oost-Europa, waar *queerness* pas laat erkenning vond. Tot 2001 was homoseksualiteit strafbaar in Roemenië. Het vormt voor Valentina Iancu de aanleiding om te reflecteren over het begrip 'queer', dat zijn oorsprong vindt in een Angelsaksische context, en wat het kan betekenen op nationaal niveau. Voor Iancu gaat het niet alleen om het documenteren en in kaart brengen van het queer lichaam, ze relateert *queerness* ook aan de manier waarop dat lichaam werd bestraft, uitgewist en op gewelddadige wijze buitengesloten. In Roemenië is dit verhaal verweven met de christelijke orthodoxe kerk. Hoe kun je die complexe, lokale geschiedenis integreren in het narratief? Iancu baseert zich op het begrip *drag* uit Renate Lorenz' *freak theory*, doelend op een praktijk die werkt met, maar niet vóór genderbinariteit.

Ook in Oekraïne wordt *queerness* anders begrepen. De fotografie van de groep Vremya uit post-Sovjet Charkiv, evenals latere generaties fotografen, beoogde de bevolking te inspireren met een radicaal, ongefiltreerd realisme na een periode van eenzijdige, idealiserende beeldvorming gelinkt aan gezondheid, sportiviteit en traditionele genderrollen. In hun artikel benadrukken Halyna Hleba en Kateryna Lakovlenko dat deze fotografische praktijken kunnen worden begrepen als travestie en transgressie, maar ook als queer, niet zozeer verwijzend naar seksualiteit, maar naar de poging om te ontsnappen aan de dominante normaliteit.

Aleksandra Gajowy benoemt het jaar 2005 als een cruciaal moment voor de Poolse queer cultuur. Enerzijds werd in dat jaar de Pride in Warschau verboden, maar anderzijds vond toen ook de eerste queer tentoonstelling in Polen plaats, getiteld *Pedaly* ('Flikkers') en gecureerd door Karol Radziszewski. Het jaar ervoor werd de roman *Lubiewo* van Michał Witkowski gepubliceerd, een tot dan toe onverteld verhaal over de homocultuur in Polen. Wat de tentoonstelling en de roman verbindt, is de intentie om de openbare ruimte te door-drenken met de intimiteit van queer ruimtes, als een artistieke coming-out.

In een gesprek tussen Edwin Nasr en Eugenio Viola, getiteld 'Faggot Exhibitions', legt Viola zijn visie uit: het museum is een centrale plek voor de gemeenschap, waar een stem gegeven wordt aan gemarginaliseerde groepen, niet alleen lhbtiq+. Naast het Europese perspectief benadrukken enkele

auteurs, onder wie Viola, het belang van het integreren van een intersectioneel perspectief. Zonder intersectionele benadering bij het *queeren* van musea bestaat het risico dat de huidige patronen van uitsluiting en privilege nog worden versterkt.

Sylvia Sadzinski belicht de vele parallellen tussen *queering* en *cripping* aan de hand van drie casestudies. Zowel 'queer' als 'crip' zijn geuzennamen die kunnen fungeren als zelfstandig naamwoord, bijvoorbeeld naamwoord en werkwoord. Crip-denkers zoeken naar inhoudelijke gelijkenissen met het queer gedachtegoed door concepten met betrekking tot normaliteit en binariteit te deconstrueren. Sadzinski onderzoekt hoe *queering* bijvoorbeeld een zorgmodel kan bieden dat rekening houdt met de manier waarop gehandicapte individuen tijd ervaren (*crip time*). Katarina Pirak Sikku en Sarah Salminen exploreren een andere analogie, door dieper in te gaan op de epistemologische samensmelting van inheemse Sami- en queer gedachten. Het begrip 'grensland' van de Mexicaans-Amerikaanse schrijfster Gloria Anzaldúa verwijst naar een vage en onbepaalde plaats waar men zich op meerdere kruispunten tegelijk bevindt: het weerspiegelt op die manier de realiteit van een vrouw binnen de Sami-cultuur.

Het *queeren* van het museum begint bij het zichtbaar maken van de geschiedenis van lhbtiq+ personen, wier verhaal vaak is uitgewist of onverteld is gebleven. Toch is het niet de bedoeling individuen te reduceren tot slechts één perspectief, gebaseerd op hun gender- of seksuele identiteit. *Queering* gebeurt niet door labels te plakken, maar door denkruimten en gesprekken te verruimen, zoals dit boek illustreert. Privileges en uitsluiting moeten erkend en aangepakt worden, nieuwe perspectieven van buiten het museum moeten worden uitgenodigd, archief- en documentatiemateriaal moet worden bewaard. Pas dan kunnen we de horizon bereiken, de utopie in ontwikkeling waarmaken.

In *Queer Exhibition Histories* wordt herhaaldelijk benadrukt dat *queerness* veel breder is dan alleen maar seksualiteit. Het vertegenwoordigt een progressieve, voortdurend evoluerende visie op de samenleving. Zoals Isabel Hufschmidt schreef op het online platform *On Curating* bestaat er geen vaste handleiding voor *queerness*, omdat de toepassing ervan afhangt van een onvoorspelbare mix van sociale en historische invloeden: 'Queer is een kwetsbaar begrip, een idee in strijd met zichzelf. Het balanceert tussen het specifieke en het algemene, tussen utopie en realpolitik.' Dat maakt de taak van de curator er niet eenvoudiger op, maar waarom zou iets eenvoudig moeten zijn?

Bas Hendriks (red.), *Queer Exhibition Histories*, Amsterdam, Valiz, 2023, ISBN 9789493246133.

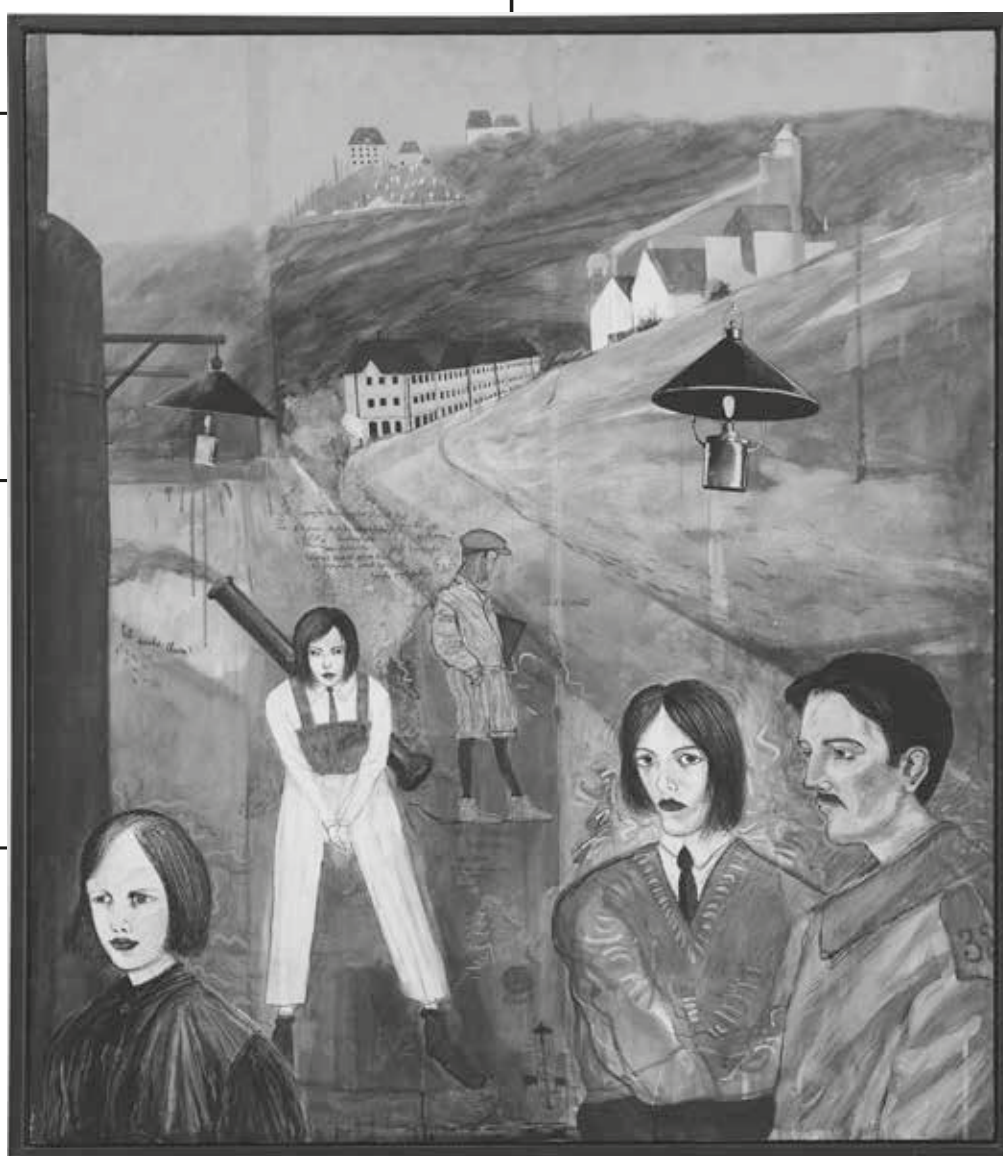
# S.M.A.K.

2.Dec.23

14.Apr.24

## Karlo Kacharava

### *Sentimental Traveller*



# europalia georgia



Modern Art
















Karlo Kacharava, *Sentimental Traveler*, 1993

Courtesy the Estate of Karlo Kacharava, Tbilisi and Modern Art, London

# Kleine geschiedenis van de boekbespreking

CHRISTOPHE VAN GERREWEY

*It encourages me to feel that all this reading has an end in view [...] a rough, but vigorous statue testifying before I die to the great fun & pleasure my habit of reading has given me.*<sup>1</sup>  
– Virginia Woolf

Boeken werden besproken nog vooraleer ze gedrukt werden. Photius I van Constantinopel, een Byzantijnse geleerde uit de negende eeuw, werd geboren rond 820. Hij was een vertrouweling van de keizer van het Oost-Romeinse Rijk en is volgens verschillende historici de uitvinder van het genre – de allereerste recensent dus.<sup>2</sup> Bovendien organiseerde hij aan het keizerlijke hof leesclubs waarvoor boeken uit zijn bibliotheek ter beschikking werden gesteld om ze, letterlijk, in groep te bespreken.

Toen hij 35 was, werd Photius door de keizer gevraagd om een diplomatieke missie te ondernemen naar Bagdad, om te gaan onderhandelen met het Arabische kalifaat over de uitwisseling van oorlogsgevangenen. Het beloofde een lange en gevaarlijke reis te worden. Dat vooruitzicht maakte Tarasius, de jongere broer van Photius, niet alleen bedroefd, maar ook angstig: het was goed mogelijk dat Photius nooit zou terugkeren en dat al zijn kennis voorgoed verloren zou gaan. Bovendien had Tarasius verschillende bijeenkomsten van het literaire conclaaf aan het hof gemist. Daarom besloot Photius nog voor zijn vertrek een boek te schrijven – of te laten schrijven, als manuscript, door een secretaris – met 280 boekbesprekingen, dat later betiteld zou worden als *Bibliotheca* of, met een grote overdrijving, *Myriobiblos* ('de tienduizend boeken').

Photius' besprekingen variëren in lengte, van één zin tot meerdere pagina's, en zijn vermoedelijk gebaseerd op leesnotities die de auteur in de twee decennia voordien maakte. De selectie is divers: het gaat om geschiedkundige en religieuze boeken, maar ook om wereldse teksten zoals woordenboeken en romans avant la lettre: lange en spannende verhalen vol avonturen, ontspanningen en achtervolgingen. Poëzie en theater zijn opvallend afwezig, net als op dat moment reeds 'klassieke' teksten van bijvoorbeeld Plato, Aristoteles, Xenophon of Hippocrates – boeken die als gekend te beschouwen vielen voor de impliciete lezer, die in dit geval wel heel expliciet was. Omdat er zoveel aandacht besteed wordt aan minder bekende teksten, heeft de *Bibliotheca* een groot historisch belang verworven: meer dan de helft van de besproken boeken is verloren gegaan, en wat Photius erover neerschreef is vaak de enige overgebleven referentie.

Dit is wat de Byzantijnse boekenbespreker zei in de inleiding tegen zijn 'geliefde broer Tarasius':

Na onze aanstelling tot ambassadeur [...] vroeg je om voorzien te worden van samenvattingen van die werken die gelezen en bediscussieerd werden tijdens jouw afwezigheid. Het was jouw idee iets te hebben om je te troosten voor onze pijnlijke scheiding, en tegelijkertijd om enige kennis te verwerven, hoe vaag en imperfect ook, van die werken die je nog niet in ons gezelschap had gelezen. [...] Het lijdt geen twijfel dat we niet vaardig genoeg geweest zijn om jouw koortsachtige gretigheid en je krachtige verlangen te bevredigen, maar toch zijn we sneller geweest dan men zou hebben verwacht.<sup>3</sup>

De woorden van Photius geven meteen een hoofd functie aan van de boekbespreking: de inhoud van een boek beschikbaar stellen voor wie het boek (nog) niet heeft gelezen. De recensent verkrijgt daardoor macht en aanzien, gebaseerd op kennisvoorsprong; de criticus is een bewonderde oudere broer wiens autoriteit niet in vraag wordt gesteld – er wordt zelfs een beroep op gedaan, met hoogdringendheid bovendien. Tijd is al in de negende eeuw, bij de uitvinding van de boekbespreking, een hoofdbekommernis. De recensent heeft vele uren en dagen doorgebracht in het bijzijn van boeken. De toekomstige lezer van de recensie heeft die tijd niet,

of beseft nooit genoeg tijd te zullen hebben, terwijl ook de uren van de criticus geteld zijn, want hij staat op het punt te vertrekken om misschien nooit meer terug te keren.

Wie een boek bespreekt, heeft echter een grote verantwoordelijkheid. Daar is Photius zich evenzeer van bewust, en hij lijkt zich in te dekken voor de fouten die hij gemaakt zou kunnen hebben – voor het feit dat een boekbespreking de lectuur van het boek nooit zal vervangen, iets wat uiteraard alleen maar kan blijken indien zijn jongere broer de lectuur van de besproken teksten alsnog zou aanvatten.

Als, gedurende je studie van deze volumes, een van de samenvattingen onvolkomen of onjuist zou blijken, dan moet je niet verrast zijn. Het is niet eenvoudig om elk individueel werk te lezen, de argumentatie te begrijpen, te onthouden en op te nemen; en als het aantal werken groot is en er een aanzienlijke tijd is verstreken sinds de lectuur, is het buitengewoon moeilijk om ze nauwkeurig te onthouden.

Ook die andere spanning eigen aan de boekbespreking – tussen samenvatting en commentaar – werd door Photius ervaren. Het lijkt enerzijds wenselijk om zo neutraal mogelijk de inhoud van een boek beknopt weer te geven, terwijl dat anderzijds onmogelijk is, omdat er bij een dergelijke reductie altijd dingen verloren gaan, maar ook – en belangrijker – omdat neutraliteit eveneens een onvervulbare wensdroom is, die alleszins veel intellectuele ascese vereist. Wat dat betreft heeft Photius het bewust oppervlakkig gehouden, of liever: hij heeft zwakke of problematische passages in de besproken teksten niet aangekaart, en zijn oordeel opgeschort of uitbesteed aan Tarasius.

Wat de gemeenplaatsen betreft die we tijdens het lezen tegenkwamen, zo stuitend dat ze nauwelijks aan je aandacht kunnen zijn ontsnapt, daar hebben we minder aandacht aan besteed en we hebben er met opzet van afgezien ze zorgvuldig te onderzoeken. Je zult beter dan wijzelf kunnen beslissen of deze samenvattingen meer zullen doen dan je oorspronkelijke verwachtingen over hun nut vervullen. Documenten als deze zullen je zeker helpen de herinnering op te frissen van wat je zelf hebt gelezen, gemakkelijker terug te vinden wat je zoekt, en bovendien vlotter de kennis te verwerven van wat vooralsnog niet het onderwerp van je eigen intelligente lectuur is geweest.

Met andere woorden: lees vooral zelf. De Byzantijnse cultuur, zo schreef Geert Lernout in *Een beknopte geschiedenis van het boek* uit 2004, was 'gebaseerd op onderwijs vanaf een heel jeugdige leeftijd waarin de theologische werken en de klassieke Griekse Oudheid grondig bestudeerd werden', iets waar de *Bibliotheca* van Photius overduidelijk van getuigt.<sup>4</sup> Toch is de protogeschiedenis van de boekbespreking er ook een van broederlijke liefde, voortkomend uit het verlangen om een naast familielid in staat te stellen zich boven de eigen intellectuele vermogens uit te tillen. De recensie was – zoals min of meer alles omtrent boeken tot in de vijftiende eeuw – een privékwesie, als een transactie tussen (letterlijk) twee mensen. Boeken waren als brieven, en ze delen was een moeilijke zaak, alleen al omdat ze meestal maar in één exemplaar bestonden. De recensie probeerde daaraan te verhelpen, maar bleef zelf ook gebonden aan het medium van het boek, wat de reikwijdte opnieuw binnen de perken hield.

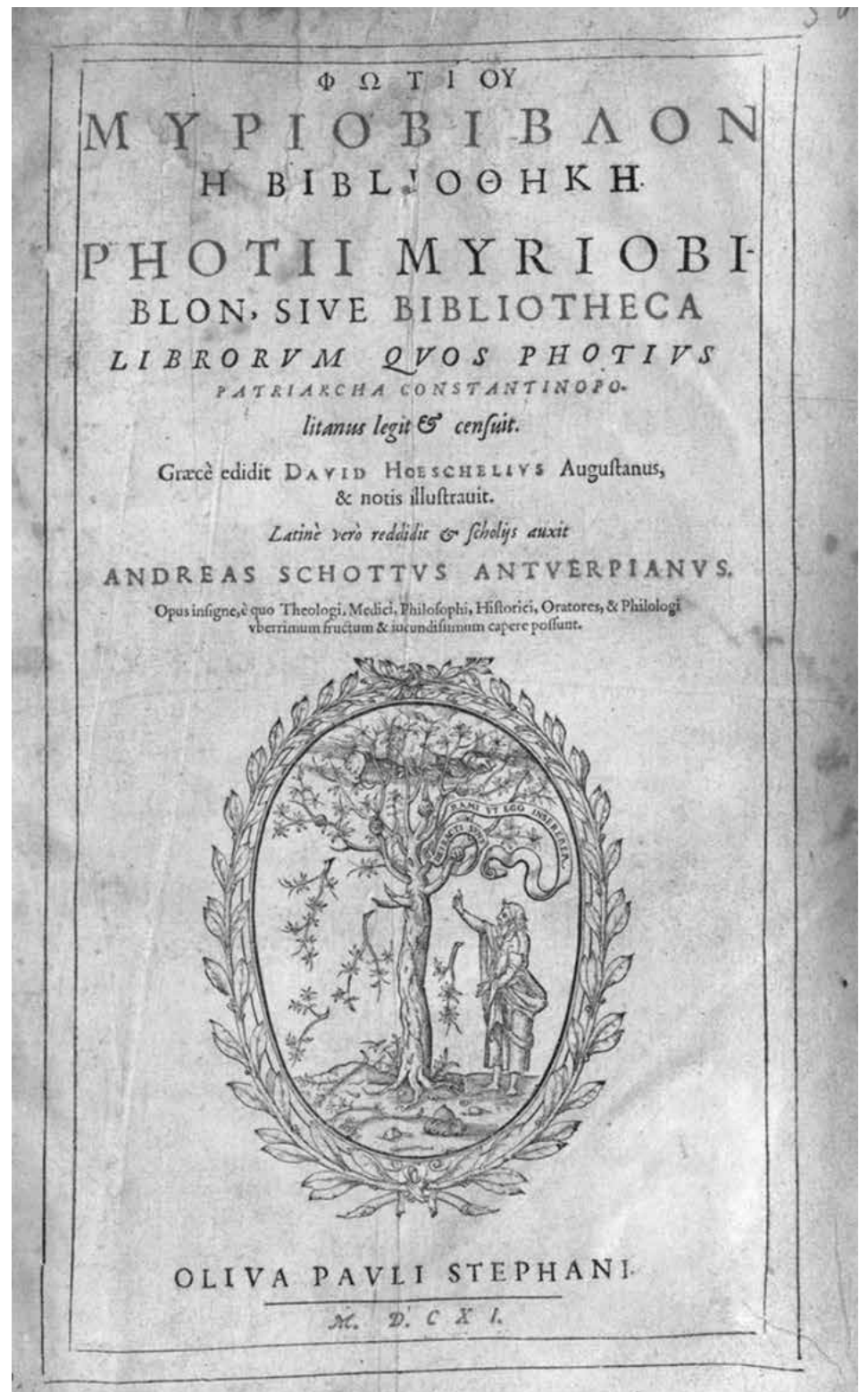
De *Bibliotheca* van Photius onthult nog andere tijdloze eigenschappen van de recensent, als iemand die misschien niet het laatste woord heeft, maar toch maar mooi aan het woord komt nadat auteurs van boeken hun werk hebben gedaan. Een boek bespreken is een rare, paradoxale manier van schrijven – een recensie is de tekst bij uitstek waarin de auteur een lezer wordt, en vice versa. Het doet denken aan wat Jorge Luis Borges schreef in 1935 in zijn voorwoord op *Wereldschandkroniek*: 'Vooralsnog is lezen een bezigheid die komt na het schrijven:

berustender, beschaafder, intellectueler.'<sup>5</sup> Een recensie benadert de nulgraad van het schrijven, precies omdat er zoveel schrijfwerk van een ander aan vooraf is gegaan. En tegelijkertijd is het de lectuur van al dat schrijfwerk die het recht tot spreken verleent. Wie boeken bespreekt is wat dat betreft als een verteller: in plaats van verre reizen te hebben gemaakt – de ervaring die iemand haast vanzelf in een verteller transformeert, zoals Walter Benjamin zei – is de recensent iemand die gelezen wordt omwille van de eigen lectuur.<sup>6</sup>

De cruciale vraag is vervolgens wie de tekst van de recensent leest. Daar zou pas eeuwen na Photius verandering in komen, door de uitvinding – of liever nog: de ontwikkeling – van de boekdrukkunst, *la révolution mère*, zoals Victor Hugo het terugblikkend omschreef in zijn roman *Notre-Dame de Paris* uit 1831.<sup>7</sup> Toch is het gedrukte boek slechts heel langzaam tevoorschijn gekomen of 'verschenen', wat door de titel van het standaardwerk van Lucien Febvre en Henri-Jean Martin uit 1958 wordt samengevat: *L'Apparition du livre*. Kostbare want unieke manuscriptboeken werden bewaard en gelezen in middeleeuwse kloosters en aan de eerste universiteiten. Vooraleer de mechanische reproductie van het boekwerk van start kon gaan, was het nodig afzonderlijke letters te vervaardigen en te zetten, in plaats van te werken met één groot massief drukblok: Gutenberg werd, zoals de meeste drukkers in die periode, opgeleid als edelsmid. Ook de vervaardiging van papier en inkt moest worden opgestart en vergemakkelijkt. Het produceren van papier is nog voor het begin van de westerse jaartelling uitgevonden in China, en raakte pas halver-

wege de middeleeuwen bekend in Europa via het Arabische Rijk. Inkt bestond al veel langer, maar om bruikbaar te zijn bij het drukproces, werd een nieuwe variant ontwikkeld – onuitwisbaar, op basis van olie, gemaakt van lampenroet en gemengd met vernis en eiwit.<sup>8</sup>

Als het boek er eenmaal was, in meerdere exemplaren, begonnen de problemen pas: de boekwerken moesten verspreid en aangeboden worden, maar ook het bestaan ervan kon niet zomaar worden gecommuniceerd, zelfs niet aan geïnteresseerden, boekhandelaars of andere drukkers. In *L'Apparition du livre* schetsen Febvre en Martin een langzame kettingreactie, die ook om commerciële redenen in gang werd gezet: boeken riepen boekenbeurzen in het leven (in Frankfurt en in Leipzig, bijvoorbeeld); om beurzen overzichtelijk te houden, en om het aanbod ook na afloop te kunnen consulteren, werden er catalogi gedrukt; en deze catalogi versmolten uiteindelijk tot min of meer gespecialiseerde tijdschriften. De periodieke pers is dus niet in de eerste plaats ontstaan om nieuwsberichten zo snel mogelijk met zoveel mogelijk mensen te kunnen delen. Tijdschriften – 'losse' publicaties, vaak één of twee vellen papier – werden belangrijker omdat er steeds meer boeken bestonden, als bronnen van kennis waarvan de stroom gekanaliseerd moest worden, maar ook als producten die aan de man moesten worden gebracht – humanisme was van bij aanvang kapitalisme. Dat recensies, net als boeken, voortaan breder gelezen konden worden, maakte van het genre van de boekbespreking een publieke zaak, wat uiteraard een gigantisch verschil maakte. Photius recenseerde boeken enkel en alleen voor zijn



LE  
JOURNAL  
DES  
SCAVANS

Du Lundy V. Janvier M. DC. LXV.

Par le Sieur DE HEDOVVILLE.



A PARIS,

Chez JEAN CVSSON, rue S. Jacques, à l'Image de S. Jean Baptiste.

M. DC. LXV.

AVEC PRIVILEGE DU ROY.

MEMOIRES  
POUR  
L'HISTOIRE

Des Sciences & des beaux Arts.

Recueillis par l'Ordre de Son Altesse  
Serenissime Monseigneur Prince  
Souverain de Dombes.

Janvier } - 1761.  
Fevrier }



A TREVOUX,

De l'Imprimerie de S. A. S.

Et se vendent à Paris,

Chez JEAN BOUDOT Libraire Imprimeur Ordinaire du Roy, & de l'Academie Royale des Sciences, Rue S. Jaques au Soleil d'Or près S. Severin.

Avec Privilege & Approbation.

M. DCCL

jongere broer, maar voortaan kon dit soort leesverslagen in theorie bij iedereen terecht komen. De recensie is op die manier de kwadratuur van het publieke karakter van het boek, met alle gevolgen van dien.

Wat het kan betekenen om een recensie met velen te delen, bleek al in de zeventiende eeuw. Jean-Baptiste Colbert, vanaf 1665 minister van Financiën onder koning Lodewijk XIV, prijkt op het volgende staatsieportret in de eregalerij van de boekbespreking, of dit is althans wat Febvre en Martin over hem schrijven:

Omdat hij graag leiding wilde geven aan het intellectuele leven van het land, net zoals hij probeerde de economische activiteit te sturen, gaf [Colbert] een zeer erudiet adviseur van het parlement, Denis de Sallo, de opdracht een maandelijks tijdschrift te publiceren dat bedoeld was om informatie te geven over wetenschappelijke ontdekkingen en een kritisch verslag te verspreiden van recent gepubliceerde werken – een verslag dat duidelijk bedoeld was om, indien nodig, de mening van de geleerde en geletterde wereld te 'sturen'.<sup>9</sup>

Het tijdschrift zou bekend worden als het *Journal des savants*, maar het werd voor het eerst uitgegeven in Parijs op 5 januari 1665 onder de naam *Le Journal des sçavans*. Op de titelpagina werd vermeld: 'avec privilège du roi', om aan te geven dat deze publicatie niet alleen werd toegestaan, maar ook onder bescherming stond van de koning zelf – van persvrijheid was er helemaal nog geen sprake, iets wat de hoofdredacteur al snel zou ondervinden, en waar hij zich ook bewust van was. Denis de Sallo schreef onder het pseudoniem Sieur d'Hédouville, de naam van zijn eigen lakei, wat is geïnterpreteerd als een ironische vingerwijzing om aan te geven dat ook hij zichzelf in alle luciditeit die rol toedichtte, in dienst van de koning. In

zijn boek *Le Siècle de Louis XIV* uit 1751 zou Voltaire hem honderd jaar later omschrijven als 'de vader van al die publicaties van de soort waarmee Europa vandaag gevuld is geraakt, en waarin te veel misbruiken zijn geslopen, zoals dat vaak gaat bij de meest nuttige dingen'.<sup>10</sup>

De Sallo liet zich bijstaan door anonieme medewerkers om verslag uit te brengen over boeken, maar ook over wetenschappelijke ontwikkelingen en ontdekkingen. In de inleiding op het eerste nummer gaf hij aan over het recht te beschikken al die teksten van anderen danig te mogen redigeren: de hoofdredacteur zag het als zijn taak om 'ervoor te zorgen dat het materiaal dat uit al die verschillende handen komt, wordt aangepast, zodat de teksten enige proportie en enige regelmaat kunnen hebben. Dus zonder iets aan iemands oordeel te veranderen, zal hij zichzelf alleen de vrijheid geven om hier en daar de uitdrukking te wijzigen'.<sup>11</sup>

Van bij aanvang werden er in *Journal des savants* kritische boekbesprekingen gepubliceerd, wat een deel van het publiek, maar vooral de betrokken auteurs, in hoge mate ergerde. Er verscheen bijvoorbeeld al in de eerste jaargang een recensie van het juridische boekwerk *Juris Civilis Amoenitates*, waarvan de eerste versie in 1664 in Parijs werd geschreven door advocaat, auteur en historicus Gilles Ménage. Wat zijn boek voornamelijk werd verweten, is dat het vol pedante en overbodige juridische details stond: 'Het is makkelijk om in te zien,' aldus de anonieme recensent, 'dat het niet iedereen gegeven zal zijn om van deze hoofdstukken te genieten, want het gaat hier om flijnzinnige kritiek, waarvan de lectuur enkel plezier kan schenken aan mensen die op zeldzame kennis kunnen bogen'.<sup>12</sup> Eén voorbeeld kon volgens de bespreker volstaan: het hoofdstuk waarin Ménage in *Juris Civilis Amoenitates* probeerde te beredeneren of het eunuchen toegestaan is om oorlog te voeren. De gekrenkte auteur kon nog

in hetzelfde jaar zijn gram halen, zij het in een ander boek, wat nogmaals aangeeft hoe beperkt de publicatiemogelijkheden waren, en *Journal des savants* beschikte niet over een lezersrubriek. In de inleiding op *Les Poésies de Malherbe* vroeg Ménage zich af waar De Sallo het recht vandaan had gehaald 'de beroemdste schrijvers van onze eeuw te veroordelen' terwijl hij zelf 'niets geschreven heeft' – een klassiek verwijt van 'echte' auteurs aan 'professionele' critici. Het tijdschrift zelf noemde Ménage 'onzin', om dan contradictorisch af te sluiten met de mededeling: 'Maar ik ontleen te veel glorie aan wie tegen mij schrijft om ook nog eens tegen hen te gaan schrijven'.<sup>13</sup>

De Sallo moest zijn plaats afstaan nog voor Ménage zijn riposte gedrukt kon zien. Ook de jezuïeten waren niet opgezet met de eigengereidheid die in *Journal des savants* werd tentoongespreid, en al snel was het de pauselijke nuntius die het voor elkaar kreeg dat De Sallo een publicatieverbod werd opgelegd, en Colbert liet het vervolgens gebeuren. Onder leiding van de redacteur-stichter verschenen er slechts dertien nummers – het laatste op 30 mei 1665 – en enkele jaren later, op drieënveertigjarige leeftijd, stierf De Sallo, volgens sommige bronnen aan diabetes, maar hij zou ook verbitterd geweest zijn om de beperkte dankbaarheid die hem voor het maken van *Journal des savants* ten deel was gevallen.<sup>14</sup> Zijn vervanger werd de geestelijke Jean Gallois, al van bij het eerste

nummer de redactieassistent van De Sallo. Hij zou tot 1674 de leiding houden, en dit is wat hij schreef in zijn eerste editoriaal van 4 januari 1666:

Er zijn enige personen die zich hebben beklagd over de te grote vrijheid die dit tijdschrift krijgt om allerlei soorten boeken te beoordelen. En we moeten zeker toegeven dat het een ingreep was in de publieke vrijheid evenals de uitoefening van een soort van tirannie in het koninkrijk der letteren om zich het recht toe te eigenen de boekwerken van iedereen te beoordelen. We zijn daarom vastbesloten om daar in de toekomst van af te zien, en in plaats van kritiek te leveren, zullen we ons erop toeleggen de boeken goed te lezen, om er een nauwkeurig verslag van te kunnen geven dan we tot op de dag van vandaag hebben gedaan.<sup>15</sup>

Net door deze verondersteld neutrale of 'brave' redactionele lijn kwam het ook Gallois op kritiek te staan, omdat de boekbesprekingen die hij publiceerde als smakeloze samenvattingen werden ervaren, die vergezeld gingen van oeverloze excerpten – *Journal des savants* was, met andere woorden, een bibliografische aangelegenheid geworden, als een lijst van alle recent gedrukte boeken. Wat je ook doet als je een tijdschrift maakt, het is altijd wel op een of andere manier verkeerd.



# The New-York Times.

SATURDAY BOOK REVIEW SUPPLEMENT.

COPYRIGHTED.

SATURDAY, OCTOBER 10, 1896.

8 PAGES.

## BOOKSELLERS IN CONCLAVE

### Steps to be Taken to Combat the Department Stores.

The National Association of Booksellers, Newsdealers, and Stationers held their fourteenth annual convention in Boston on Tuesday and Wednesday of this week. Nearly one hundred delegates were present on Tuesday. Eighty-six of them represented eight unions. Fourteen States were represented.

A committee, which had been appointed to consider the subjects, presented a long list of resolutions advocating that all dealers friendly to the order be admitted; that the publishers of all ten-cent periodicals be asked to furnish their publications to dealers at a uniform rate of 7 cents; that the organization request Harper & Brothers to print the selling price of their magazine, 35 cents, on its cover; that the cause of the abuse and unfair treatment that has until now been accorded to book publishers should cease. All booksellers, stationers, &c., were earnestly requested to join in order that an appreciable force might be felt to emanate from them. Women engaged in the book and news trade also were requested to join in separate unions in the different cities and towns.

Before the morning session closed, the Committee on Nominations brought in the following list of officers, recommending them for the ensuing year: President—J. F. Martin, New-York; First Vice Presi-

the transfer of the society's collection to Princeton. The best interests of the society itself, as well as of the Newark Free Library, to the purposes of which the society's library is invaluable, preclude the thought of allowing the Historical Society to leave our city. But to retain the society and its collection some kind of terms must be offered. The society is living under intolerable conditions, its priceless collection is in hourly danger of destruction. It has no accommodations, and, therefore, a large part of its collection is boxed, and some of it lies in the vaults of the Public Library. If Newark is to retain the Historical Society, it must help to provide a decent home for the society.

"It is disagreeable to contemplate the possibility of such a reflection upon the intelligence and local pride of the Newark community as a vote by the Historical Society to remove to Princeton, and we cannot believe that the necessity will be made apparent when the society meets next week to take that extreme action. It is more agreeable to believe that the danger of losing an institution which belongs to half a century of Newark's history will bring forward citizens ready to pledge enough to erect a new building for the society."

## OSCAR WILDE'S FORLORN STATE

### Punishments He Undergoes—His Release Not Far Off.

What appears to be the best kind of in-

reporter. He tried to belittle it, and said that the work was probably that of "a hypo fiend," who tried to steal a few plates and sell the metal in them. Mr. Weir, in a pleasant way, told some parts of the story, but absolutely refused to tell who the burglar was, why he tried to steal the plates, or why he had been so quickly released. It was impossible for Detectives Ryan and O'Day to discover the cause of the attempted stealing. For the thirty-four boxes of plates the man could have obtained as metal about \$65, though it would cost the Bancroft Company \$10,000 to replace the plates if stolen or injured.

Some persons at first believed that men who had business troubles with H. H. Bancroft tried to seize the plates for the purpose of compelling him to come to a settlement with them. Another theory was that the burglar believed he could store the plates away and demand several thousand dollars for their return. The Chronicle says: "These theories fell through, as the plates really have no commercial value."

## ARDITI'S REMINISCENCES.

### His Career as Operatic Conductor in London and New-York.

Signor Luigi Arditi, of whom Lumley said that, "taking all qualities into account, a more able conductor never reigned in this country," has just published in London a volume of reminiscences, which have been edited by the Baroness von Zedlitz. An advance notice of the work in The Lan-

Marimon should appear as Buttercup "because every one in Cleveland knew Sullivan's music." Again, in America it is necessary to be identified at the bank before a check can be cashed. In New-York, the cashier stated he did not know Arditi. "Have you ever been to the opera?" asked the conductor. The reply was in the affirmative. "Then," retorted Arditi, turning round, taking off his hat, and showing the back of his bald head, "look at that." He was at once recognized.

Later on Arditi conducted the opening performance at Mme. Patti's private theatre, and he speaks with pardonable amazement of the fact that at the supper 450 bottles of champagne were drunk. At Liverpool, in the course of the Harris tour of 1888-9, he was shadowed by the police. At last he turned round upon the Sergeant, who saluted, and smilingly asked, "How did you like our men last night? We played the stage band in 'Aida' for you." Then came Arditi's tour with the Carl Rosa troupe, and finally, last year, the production of "Hansel und Gretel." Signor Arditi gives a list of his works, of vocalists who have sung under his baton, and so forth, besides portraits of eminent conductors and artists, and fac-similes of letters from Viardot, Patti, Rossini, Garibaldi, Titiens, Giuglini, Gounod, and numerous other celebrities. His literary style is at times a little prolix; but the book on the whole is usually most interesting; while that it is highly amusing may be gathered from the good stories which, mostly in a greatly abbreviated form, we have quoted.

## IN THE PUBLIC EYE.

In some comments on Harold Frederic's dispatch to THE TIMES explaining how William Morris declined the Post Laureatship, The Rochester Union adds that Morris was a friend of Lord Rosebery, in whose gift the appointment was, and

Toch hadden ook de jezuïeten, die mee aan de basis lagen van de uitschakeling van De Sallo, begrepen wat voor een machtig instrument de recensie kon zijn, als een nieuw tekstgenre dat getuigde van een intellectuele kracht die het vermogen van het boek als medium overstijgt. In 1701 werd een ander tijdschrift opgericht, met als lange titel *Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts, recueillis par l'ordre de Son Altesse Sérénissime Monseigneur prince Souverain de Dombes*, dat bekend is geworden als *Mémoires de Trévoux*, genoemd naar de hoofdstad van Dombes. Dit vorstendom was onafhankelijk van de Franse monarchie, waardoor er op het tijdschrift in principe geen censuur kon worden uitgeoefend. *Mémoires de Trévoux* werd gedurende de achttiende eeuw een belangrijk instrument in de strijd tegen de laïcisering van Frankrijk die uiteindelijk tot de Franse Revolutie zou leiden – een strijd die dus ook met de boekbespreking als wapen werd uitgevochten.

De volgende stap, of de hogere versnelling, na het boek en het tijdschrift, was de krant – de dagelijkse pers, die vooral vanaf het einde van de achttiende eeuw en tijdens de negentiende eeuw tot bloei kwam. Met een overdrijving was, althans in Frankrijk, de Franse Revolutie de meest geweldige boost die de krant als medium zich kon indenken: niet alleen lag het centrale gezag onderuit, er was ook heel veel, dag na dag, waarover te berichten viel, en volgens sommige tellingen waren er in Parijs 'plots 350 kranten' beschikbaar.<sup>16</sup> Het leidde in de jaren nadien tot een andere waterscheiding voor de recensie, namelijk die tussen krant ('boekenbijlage') en tijdschrift, literair, academisch of wetenschappelijk. Het ging, met andere woorden, al snel om arbeidsdeling, waardoor periodieken of dagbladen, en individuele recensenten evenzeer, zich genoodzaakt zagen zich te specialiseren en te 'focussen' op een beperkt deelgebied van alle gepubliceerde boeken. Tegelijk diversifieerde uiteraard ook het lezerspubliek, vooral dankzij de intrede van de 'vrije tijd' waar de burgerij steeds meer aanspraak op kon maken. Het boek democratiseerde en lezen werd ook een vorm van vermaak. De recensie ontdebeldde zich in een professionele of wetenschappelijke variant en in een meer algemene versie, die op de huiskamer was gericht. Uiteraard bleef de bespreking in dat laatste geval een publieke aangelegenheid, die voortaan voornamelijk in de privéfeer werd beleefd. De recensie kreeg twee uiterste polen: de tekst die de

'beroepsmens' las om de eigen professionele bezigheden zo goed mogelijk uit te kunnen oefenen, en de bespreking die meehielp om de vrije tijd in te richten en betekenis te geven.

Het is deze spanning tussen publiek en privaat die de recensie, vanaf Photius in de negende eeuw tot vandaag, relevant houdt, net als de bijbehorende pogingen om dat onderscheid op te heffen precies door middel van de boekbespreking. Of de recensie in academische en strikt wetenschappelijke sectoren nog een grote rol speelt, is weinig aannemelijk, simpelweg omdat het boek – met de geesteswetenschappen als laatste uitzondering – daar grotendeels vervangen is door het online artikel, als de enige (en veel snellere) manier waarmee wetenschappers en academici op elkaars werk reageren. De boekrecensie leeft voort in het schaduwgebied tussen privaat en publiek, tussen beroep en vrije tijd, en tussen kennis en vermaak. Een boeiende gevalstudie, wat dat betreft, is *The New York Review of Books*, een tweemaandelijks tijdschrift dat in 1963 werd opgericht als reactie op de boekenbijlage van *The New York Times*, die zelf voor het eerst verscheen op 10 oktober 1896 – een zaterdag. (Vanaf 1911 werd de bijlage gepubliceerd op zondag, omdat mensen dan nog net iets meer tijd hebben om over boeken te lezen.)<sup>17</sup> Al in 1959 publiceerde Elizabeth Hardwick, een van de oprichters van *The New York Review of Books*, een artikel in *Harper's Magazine* waarin ze het 'verval' van *book reviewing* aanklaagde, samen met wat ze als maatschappelijke gevolgen beschouwde.

Ik denk aan al die leraren Engels op de middelbare school, die trouwe bibliothecarissen en boekhandelaars, die goedgevolgde inwoners van de voorsteden, die slimme jonge mannen en vrouwen in de provincies, al wie in het oordeel van *The Times* geloven en die leiding nodig hebben. Het ergste gevolg van de teloorgang [van de recensie] is dat het genre als een soort verborgen afweermiddel fungeert, waarbij het op zachte, milde, respectvolle wijze elke levendige belangstelling voor boeken of al wat literair is ontkent. De platte lof en de zwakke onenigheid, de minimalistische stijl en het lichte artikelje, de afwezigheid van betrokkenheid, hartstocht, karakter, eccentriciteit – het ontbreken, uiteindelijk, van de literaire toon zelf – hebben van *The New York Times* een provinciale literaire krant gemaakt.<sup>18</sup>

Aan het woord is de naoorlogse intellectueel, die literatuur, boeken en het gesprek erover verdedigt als een zaak van algemeen belang, maar ook zonder onmiddellijke politieke inzet: het is duidelijk dat Hardwick de recensie niet hanteert in een cultuurstrijd of in een proces van laïcisering, zoals dat in de achttiende eeuw nog het geval was, hoewel ook valt te betogen dat ze niet meer doet dan precies de verworvenheden van die laïcisering verdedigen.

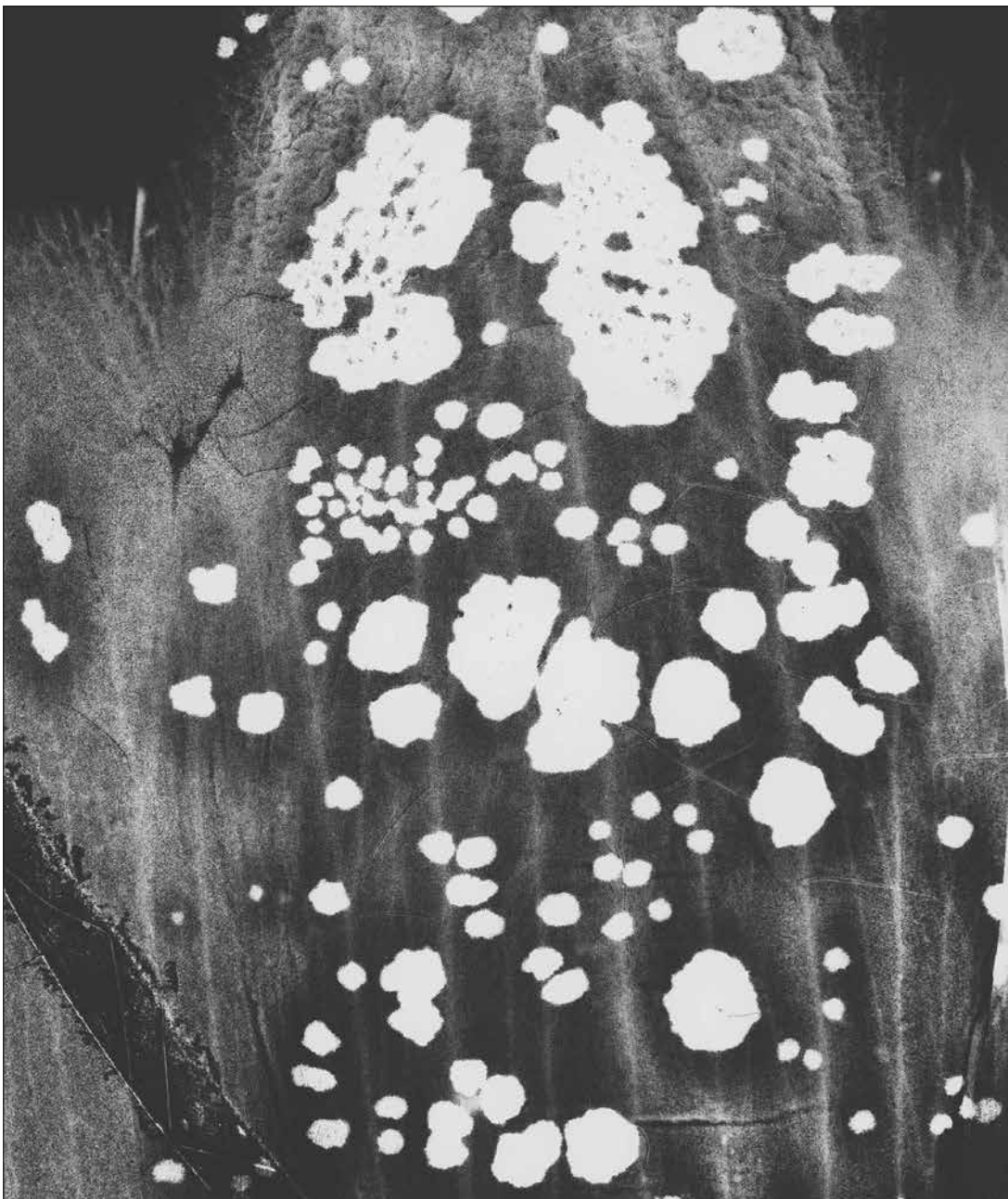
In 2019, in hetzelfde tijdschrift, publiceerde Christian Lorentzen een pessimistische update van Hardwicks artikel voor het internettijdschrift, met als titel: 'Like This or Die. The Fate of the Book Review in the Age of the Algorithm'. Wat Lorentzen zonder omwegen aangeeft, is dat boeken noch recensies als vanouds kunnen voortbestaan in het digitale tijdperk. Zelfs als ze ouderwets gedrukt worden, zo betoogt hij, nemen ze de kijk- en denklogica's van het web over, omdat ze uit zijn op clicks en op aandacht, terwijl 'recensies niet bedacht zijn om het internetverkeer op te drijven'.<sup>19</sup> *La révolution mère* die de boekdrukkunst was, is opgevolgd door de nog diepgaandere revolutie van het internet, waar het onderscheid tussen publiek en privaat onbestaand is geworden, of waarin iets publiek maken of publiceren alleszins zo makkelijk is dat het nauwelijks nog betekenis kan hebben, vooral omdat het web – een zoveelste paradox – gevuld is met persoonlijke, individuele of private stellingnames.

Het neemt niet weg dat de eeuwenoude aspiraties van boeken en boekrecensies blijven bestaan, in een papieren publiek domein, dat als een onderwaterwereld ergens diep in zee ligt, zoals het land waar de Snorkels uit de gelijknamige animatieserie leven. Dat land blijft bestaan en op een bepaalde manier floreert het zelfs, in afwachting van de dag waarop het mogelijk en wenselijk wordt zich weer op het droge te begeven. Boeken en recensies zijn directe uitingen van het verlangen naar kennis, net als van het besef dat het enkel andere mensen zijn die dat verlangen zowel kunnen inwilligen als frustreren.

## Noten

- 1 Anne Olivier Bell, Andrew McNeillie (red.), *The Diary of Virginia Woolf. Volume Two: 1920-1924*, San Diego/New York/Londen, Harcourt Brace Jovanovich, 1978, p. 259.
- 2 L.D. Reynolds, N.G. Wilson, *Scribes & Scholars. A Guide to the Transmission of Greek & Latin*

- 1 *Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1991, pp. 61-65. Zie ook: Samuel A. Ives, 'Photius of Constantinople, the First Book-Reviewer', in: *The Library Quarterly. Information, Community, Policy*, nr. 4, 1951, pp. 285-289.
- 2 Een moderne editie van de *Bibliotheca*, uitgegeven door David Hoeschel in Augsburg, dateert uit 1601. In de bibliotheek van het Vaticaan bevindt zich een Latijnse vertaling uit de achttiende eeuw. In 1920 werd een Engelse vertaling aangevangen, die in onvoltooid vorm werd gepubliceerd in Londen door de Society for the Promotion of Christian Knowledge. Een paar jaar geleden verscheen de originele Griekse versie samen met een Italiaanse vertaling: Nunzio Bianchi, Claudio Schiano (red.), *Bibliotheca/Fozio*, Pisa, Edizioni della Normale, 2019.
- 3 Geert Lernout, *Een beknopte geschiedenis van het boek*, Antwerpen, Meulenhoff/Manteau, 2004, p. 156.
- 4 Jorge Luis Borges, 'Voorwoord', in: *Werken in vier delen. Deel I: De Aleph en andere verhalen*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2003, p. 8, vertaling Barber van de Pol.
- 5 Walter Benjamin, 'De verteller. Beschouwing bij het werk van Nikolaj Leskov', in: *Kritische portretten. Twaalf essays over literatuur*, Amsterdam, Octavo, 2020, p. 160, vertaling Jan Sietsma.
- 6 Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Parijs, Gallimard, 1975 [1832], p. 182.
- 7 Martyn Lyons, *Books. A Living History*, Londen, Thames & Hudson, 2011, p. 57.
- 8 Lucien Febvre, Henri-Jean Martin, *L'Apparition du livre*, Parijs, Éditions Albin Michel, 1958, p. 359. Zie ook: Georges Weill, *Le Journal. Origines, évolution et rôle de la presse périodique*, Parijs, La Renaissance du Livre, 1934, pp. 35-38.
- 9 Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, Parijs, Librairie Ch. Delagrave, 1892 [1751], p. 381.
- 10 Eugène Hattin, *Histoire politique et littéraire de la presse en France. Partie I: La presse littéraire aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Parijs, Poulet-Malassis et de Broise, 1859, pp. 161-162.
- 11 Geciteerd in: Idem, p. 167.
- 12 Geciteerd in: Idem, p. 168.
- 13 Robert Estivals, *La Statistique bibliographique de la France sous la monarchie au XIII<sup>e</sup> siècle*, Parijs/Den Haag, Mouton & Co, 1965, p. 191.
- 14 Geciteerd in: op. cit. (noot 11), p. 176.
- 15 Op. cit. (noot 4), p. 265.
- 16 David W. Dunlap, '1896: The Book Review Is Born', in: *The New York Times*, 18 augustus 2016.
- 17 Elizabeth Hardwick, 'The Decline of Book Reviewing' [1959], in: Darryl Pickney (red.), *The Collected Essays of Elizabeth Hardwick*, New York, New York Review Books, 2017, p. 62.
- 18 Christian Lorentzen, 'Like This or Die: The Fate of the Book Review in the Age of the Algorithm', in: *Harper's Magazine*, nr. 2027, 2019, p. 30.



# Jochen Lempert

## *Honeyguides and Milk Teeth*

12.11.23 > 17.03.24

**MACS** Musée des Arts Contemporains  
au Grand-Hornu  
Rue Sainte-Louise, 82  
B-7301 Hornu  
[macs-s.be](http://macs-s.be)



# JAMES ENSOR

en het stilleven in België 1830 – 1930  
et la nature morte en Belgique 1830 – 1930  
and still life in Belgium 1830 – 1930  
und das Stilleben in Belgien 1830 – 1930

16.12.2023  
14.04.2024

# ROSE, ROSE, ROSE À MES YEUX



**Mu.  
ZEE**

[www.muzee.be](http://www.muzee.be)

James Ensor, Roses, 1912, KMSKA, Brussel  
Van Dominique Savilleoul, 12/11/2023

Ensor 2024

Vlaanderen  
verbeelding werkt

Costende  
DE STAD  
AAN ZEE

6 nationale  
loterij  
MEER DAN SPELEN

VRIENDEN  
Mu.ZEE  
COSTENDE



### 31 Beeldende kunst

Nan Goldin. *This Will Not End Well*

Paul Willemsen

REBOOT

Baanbrekende digitale kunst

Lynne van Rhijn

Thomas Schütte

Westkunstmodelle 1:1

Stefaan Vervoort

Han Schuil. SOLO

Dominic van den Boogerd

Thea Djordjadze. *the ceiling of a courtyard*

Pieter T'Jonck

Yvonne Serruys. *Beeldhouwer van de nieuwe vrouw*

Malika M'rani Alaoui

Thierry De Cordier. *Passe-montagne*

Bart Verschaffel

The Absence of Mark Manders

Maarten Liefvooghe

The Grid

Christophe Van Gerrewey

### 49 Architectuur en vormgeving

The Laboratory of the Future

Beatriz Van Houtte Alonso

WTC A Never-Ending Love Story

Julie Mabilde

### 52 Tentoonstellingsagenda

55 Colofon

# 226

nov.–dec. 2023  
jaargang 38

## Beeldende kunst

**Nan Goldin. *This Will Not End Well*.** Het werk van Nan Goldin (1953) is onlosmakelijk verbonden met haar biografie. Relaties, gedeelde levensstijlen en niet-normatieve sociale structuren zijn veelvuldige onderwerpen. In haar alledaagse, ongefilterde snapshots ligt iets therapeutisch. Plaatsvervangend staan de beelden – fragmenten van het leven zoals het geleefd werd – voor het geheugen. Op haar achttiende, dezelfde leeftijd waarop haar oudere zus Barbara, met wie ze zeer close was, zelfmoord pleegde, begon ze foto's te maken om met het verleden om te gaan en om de verbondenheid met vrienden, het vieren van het leven in de vorm van herinneringen, vast te houden. In haar ruim veertigjarige carrière realiseerde de fotografe ook een dozijn diashows, eenkanaals- en meerkanaalsvideo's. *This Will Not End Well* in het Stedelijk, eerder te zien in Moderna Museet in Stockholm, toont zes van die multimedia-installaties die samen tweeënhalf uur speeltijd beslaan.

Eind jaren zeventig begint Goldin in New Yorkse bars Kodak-carrouzels van dia's te vertonen, begeleid door songs op cassettes, waarmee ze het doen en laten van een door bohème getekende vriendenkolonie volgt. Uitgelaten avonden in bars en lofts wisselen af met partnergeweld, portretten van eenzaamheid met drugsverslaving. Het zijn bitterzoete beelden, vaak met een flinterdunne grens tussen hartstocht en smart. Na een paar jaar krijgen de informele diavoorstellingen vastere vorm en de titel *The Ballad of Sexual Dependency* (1981-2022), ontleend aan een fragment uit de soundtrack van de *Driestuiversopera* van Bertolt Brecht en Kurt Weil, dat refereert aan de verhouding tussen autonomie en afhankelijkheid in relaties. *De slideshow is*

in 1985 te zien op de *Whitney Biennial* en een selectie eruit wordt in 1986 door Aperture als fotoboek gepubliceerd: het zet Goldin definitief op de kaart. Intussen is het werk aangegroeid tot zevenhonderd slides, aaneengeregen clusters met thema's als machismo, drugsgebruik, vrouwelijke strippers en bartenders, kneuzingen of vrouwen voor spiegels. Een begeleidende playlist met fragmenten van zo'n dertig welgekozen songs revitaliseert het narratief en verleent de diaposities een cinematografisch aspect. Tot midden jaren negentig blijft Goldin beeld en geluid herwerken – het versnijden van heroïne op het stofomslag van de Aperture-uitgave is een moment van autoreferentialiteit – en met een productiedatum die nu tot 2022 loopt, stelde ze blijkbaar tot voor kort nog een en ander bij. Als een ongeschoond visueel dagboek van een gedeelde levensstijl, waarin vrolijkheid, droefgeestigheid en kwetsbaarheid hand in hand gaan, beïnvloedde dit magnum opus generaties beeldmakers, onder meer zichtbaar in de *heroin chic* in de modiefotografie van de jaren negentig.

In Amsterdam wordt *The Ballad* analoog vertoond. De ingeraamde dia's verspringen in een batterij van projectieladers. Idem voor *The Other Side* (1992-2021), een empathisch eerbetoon aan dragqueens en transgenders met beelden gemaakt tussen 1972 en 2010. Goldin, die begin jaren zeventig in Boston intensief optrok met de derde sekse, huldigt hun hechte gemeenschapsgevoel, glamour en gendereuforie, maar laat ook schaduwzijden niet onbelicht. Met haar diashows, in een grensgebied tussen film en fotografie, realiseerde ze haar boeiendste werk en beide reeksen getuigen hiervan.

Als een metronoom benadrukt de diaprojectie meedogenloos de mechanische tijd. Het gelijkmatige ritme waarmee de diaraampjes elkaar afwisselen heeft iets magisch: verschijnen en verdwijnen, de paradox van stilstand en

beweging, telkens weer opnieuw. De soundtrack met zijn narratieve bedding maakt dat die voorbijtrekkende beelden – versteende splinters van een beleefde tijd – temporeel worden en uit zichzelf treden. Mooi is het geluid van de reset van de toestellen aan het einde.

Geen klik-klakkende projectoren bij de twee digitale diashows in de tentoonstelling. *Fire Leap* (2010-2022) maakt een excursie naar het universum van kinderen. Goldin maakte van 1978 tot 2014 foto's van zonen en dochters van vrienden. Chronologisch gaat het van zwangerschap, de eerste stapjes, over opgroeien en spel, tot aan de drempel van de puberteit. Empathie met andersheid – Goldin's waarmerk – ook hier, maar de foto's van gelijkgestemde volwassenen in haar analoge diashows zijn indringender. En bovendien zijn de beelden, begeleid door een soundtrack waarop kinderen songs vertolken, zoals David Bowie's 'Space Oddity' in kinderkoorversie, van een ongelijk niveau. Het volumineuze fotoboek *Eden and After* (2014) dat uit dezelfde beeldverzameling putte, gaf daar reeds blijk van.

De recentere digitale diashow *Memory Lost* (2019-2021), een claustrofobische reis bepaald door drugsontwenning, sluit weer aan bij de wereld van volwassenen. Het is een persoonlijk relaas van het afkicken van opioïden en heropstanding, een markant werk dat video en fotografie combineert, en dat Goldin zelf beschouwt als haar belangrijkste sinds *The Ballad*. De mix aan beelden omvat close-upportretten, naakten, interieurs van ontwenningssklinieken en vaak onscherpe landschappen en weidse luchten. Het gebruik van voice-overs van andere verslaafden, fragmenten uit gesprekken of ingesproken berichten op een antwoordapparaat geeft deze introspectieve installatie een collectieve dimensie. Jammer dat de muziek van Mica Levi, met bijdragen van CJ Calderwood en Soundwalk Collective, soms



Nan Goldin, *Misty and Jimmy Paulette in a Taxi, NYC, 1991*, foto Nan Goldin

it  
is  
part  
of  
an  
ensemble

05.11 t/m 17.12

CLUBSOLO

clubsolo.nl + Van Abbemuseum



KUNSTHAL  
MECHELEN

•  
RADICAL  
SHAPESHIFTERS

•  
09.12.23–12.02.23

•  
Curated by  
Zeynep Kubat

•  
Alberta Whittle  
Naomi Rincón-Gallardo  
Tom Hallet  
Antonia Phoebe Brown  
Yeşim Akdeniz  
Cihad Caner  
Inês Neto dos Santos  
Marleen Rothaus

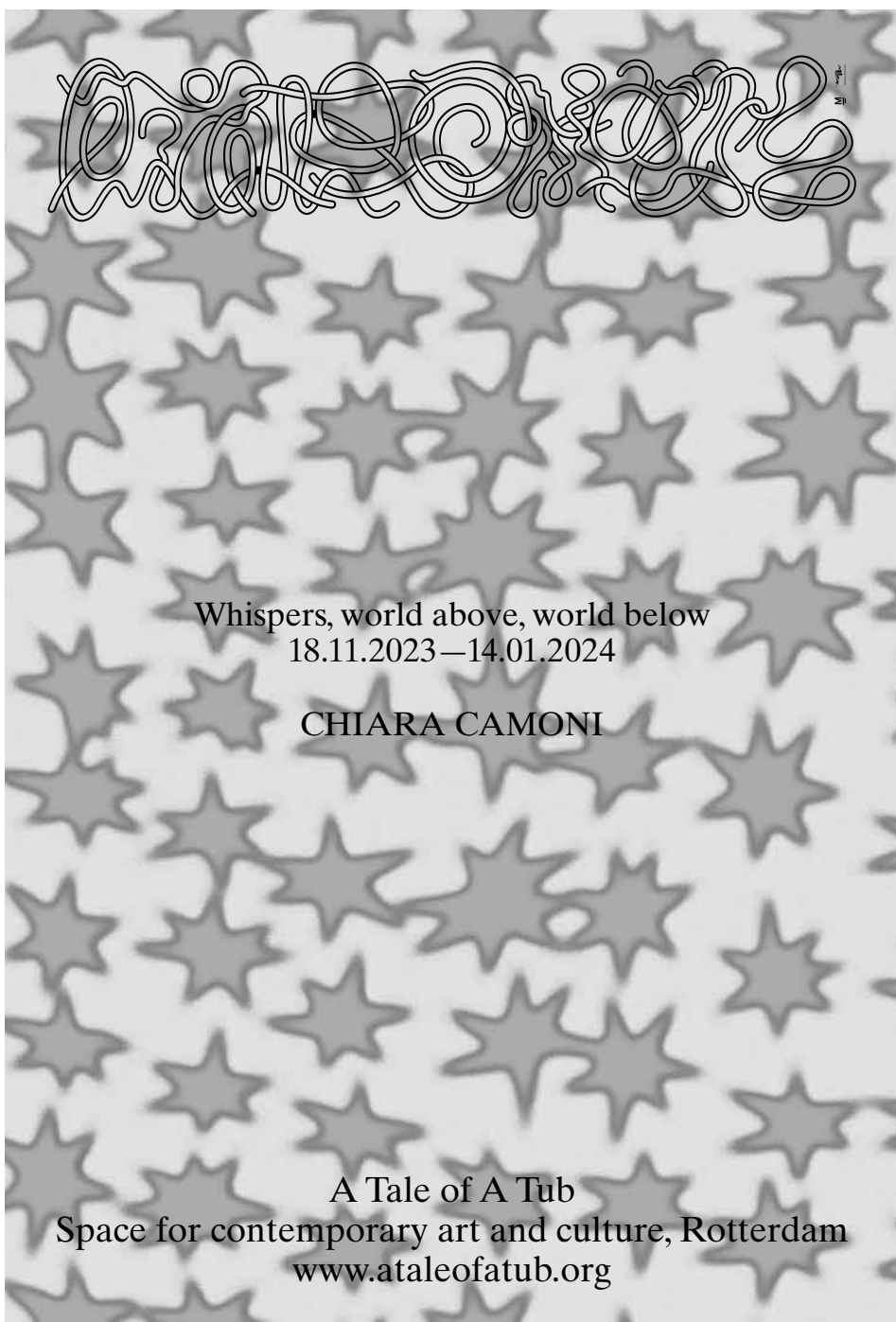
•  
DE GARAGE  
ONDER-DEN-TOREN 12  
2800 MECHELEN

•  
PaarlekenS  
100%

•  
Koninkrijk der Nederlanden

WWW.KUNSTHALMECHELEN.BE

KUNSTHAL  
MECHELEN




Whispers, world above, world below  
18.11.2023–14.01.2024

CHIARA CAMONI

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

# Anselm Kiefer



40 ans

LAM

De foto als beginpunt  
Expositie  
06.10.23–03.03.24  
Villeneuve d'Ascq–Frankrijk

METROPOLE EUROPEENNE DE LILLE | MUSEUM d'ART MODERNE | FONDATION Crédit Mutuel | GAGOSIAN | 3 | arte | LOBS | musee-lam.fr

redundant is, in de ijver momenten van wanhoop en verstandsverbijstering te willen beklemtonen. In het algemeen kampt Goldin wel meer met het euvel van overdaad op haar geluidsbanden.

De driekanaalsvideo *Sisters, Saints, and Sibyls* (2004-2022) blikt terug op haar jeugd en de traumatische ervaring van de zelfdoding van haar zus, als een stilzwijgende revolve tegen de verstikkende hypocrisie van een suburbaanse kernfamilie. Die flashback verbindt ze met haar levensloop: verzet tegen ethische burgerlijke conventies, drugsverslaving of – op de tonen van Eartha Kitts 'I Want To Be Evil' – de zoektocht naar en de vondst van een eigen roedel.

Deze allereerste installatie waarin de kunstenaar met bewegende beelden in samenspel met een verhalende soundtrack en het integreren van de eigen voice-over werkt, loopt dramaturgisch mank. Visueel biedt de keuze voor multiprojectie geen meerwaarde. De geluidscollage verspringt te ongeduldig van de ene naar de andere song en Goldins vlakke stem zit vast in dat voor de Amerikaanse biografische essayfilm karakteristieke confessionele mantra, zonder enige fractie van ironie. Ook de eenkanaalsvideo *Sirens* (2019-2020), een trip in drugsexstasy, ontgoochelt. Goldin bedient zich uitsluitend van een cocktail aan geleende filmfragmenten om de euforie van de high indirect op te roepen, zonder beelden van drugsgebruik. Geen slecht idee, maar de keuze van *found footage* blijkt een ratjetoe en de golvende elektronische soundtrack (opnieuw Mica Levi) bezwaart de relatie tussen beeld en geluid, eerder dan de lokroep van sirenen te evoceren. De video is opgedragen aan het zwarte supermodel Donyale Luna, in 1979 overleden aan een overdosis heroïne en figurant in een aantal van de filmstukjes.

*This Will Not End Well* laat inhoudelijk een gemengd beeld zien van Goldins multimediawerk. De installaties worden in de grote kelderzaal van het Stedelijk, voor de gelegenheid omgevormd tot een zwarte doos, getoond in zes geïsonoriseerde paviljoentjes, ontworpen door de Frans-Libanese architecte Hala Wardé. Niet enkel deze presentatie-eilanden, maar de hele ruimte is overtrokken met een paneelstof met een viltachtige look. Zelfs de titels en opschriften zijn uitgevoerd in textiel. Elke constructie krijgt een kleur mee, geaccentueerd in de toegangssassen die fungeren als lichtsluizen. De ruimtes nemen onder meer de vorm aan van een rechthoek, een achthoek of een cirkel. Volgens Wardé inspireerden de werken de vorm, maar de geometrische basisvormen en dito kleuren bewerkstelligen onnodige monumentalisering. Of dienen groen en een cirkelvormige ruimte in *Fire Leap* om een speelplein of het labyrintische van de jeugd te verbeelden? Ook tentoonstellingstechnisch wordt de plank misgeslagen. Het te harde geluid verdrukt de beelden. Aan de buitenzijde van de paviljoenen wordt het projectieverloop niet digitaal aangegeven: onvergeeflijk voor werken die narratief opgevat zijn en waar je niet zomaar op elk moment kan instappen.

Paul Willemsen

→ Nan Goldin. *This Will Not End Well*, tot 28 januari, Stedelijk Museum, Museumplein 10, Amsterdam. De catalogus wordt eerder in dit nummer door Liska Brams besproken.

**REBOOT. Baanbrekende digitale kunst.** Aan de basis van een van de eerste grootschalige tentoonstellingen over vroege digitale kunst van Nederlandse bodem ligt een canon van de belangrijkste digitale kunstwerken, samengesteld in 2018, vooral met het oog op het behoud van die werken. Na zorgvuldige trajecten van restauratie en hercodering zijn in het Nieuwe Instituut in Rotterdam 23 sleutelwerken te zien, schijnbaar vanzelfsprekend. Zo kan de aandacht uitgaan naar de beleving en de thematiek die de pioniers van deze media fascineerde.

Daarvoor is een van de vroegste computergestuurde cybernetische sculpturen weer 'tot leven' gewekt door de University of Science and Technology in Krakau. *The Senster* (1968-1970) van Edward Ihnatowicz (1926-1988) was jarenlang te zien in het Eindhovense technologiemuseum Evoluon. Sensoren in de 'kop' detecteren geluid en bewegingen waarop de sculptuur reageert; bij hard geluid trekt *The Senster* zich terug, maar bij snelle bewegingen volgt het de bezoeker. Het is moeilijk om geen nieuwsgierigheid en schuchterheid toe te kennen aan dit overduidelijk niet levende, maar toch ontroerende vier meter hoge 'wezen' – een ervaring die in het verleden geroep en gegooi uitlokte. Na een restauratie is nu ook het baanbrekende *Ideofoon I* (1970) voor langere tijd opnieuw te beleven. *Ideofoon I*, van de voor de geluidskunst invloedrijke Dick Raaijmakers (1930-2013), is een sculptuur van gestapelde speakers die geen geluidssignaal ontvangen, maar door te kantelen een proces in gang zetten: stalen balletjes blijven stuiten tegen de luidsprekers. Zo veroorzaakt het werk zijn eigen geluid – wat ook in het hoofd van de beschouwer een aangenaam soort kortsluiting geeft.

Het eerste Nederlandse digitale kunstwerk, *random objectivations*, werd gemaakt door herman de vries (1931) tijdens lunchpauzes op een biologisch onderzoeksinstituut. Dat gebeurde in 1965, internationaal gezien niet bijzonder vroeg. Het werk ontbreekt echter in de tentoonstelling, en de vries' oeuvre nam een antidigitale wending. Van Peter Struycken (1939), die voor het medium veel toonaangevender was, zijn drie met behulp van een computer gecomponeerde schilderijen van rond 1970 te zien. Hij deelde met de vries een interesse in het verkleinen van de rol van de kunstenaar in het creatieve proces, ten gunste van toeval, of beter gezegd, van de waarde vrije willekeur die volgt uit regels in een computerprogramma. Struycken ontwierp in 1980 een postzegelserie, die jarenlang circuleerde en die een stap in de vroege geschiedenis en de brede erkenning van digitale kunst in Nederland typeert. Terwijl in andere landen een gevoel van



Dick Raaijmakers, Ideofoon, 1968-1970, foto Bram Vreven



Debra Solomon, the\_living, 1997-1998, Wardrobe of Live Moments (1997-2000)

wantrouwen tegenover technologie domineerde, werd digitale kunst hier onderdeel van een breed gedragen discours. Verschillende politiek progressieve kunstenaars, onder wie Remko Scha (1945-2015), kozen voor het medium, maar er werden ook verschillende labs en instituten opgericht. Zelfs in landelijke cultuuruitingen als de postzegel en het bankbiljet werd digitale kunst opgenomen.

De bloei van digitale kunst in Nederland is te situeren aan het begin van de jaren zeventig en een tweede bloeiperiode was er in de jaren tachtig, met de komst van de thuiscomputer. De artistieke mogelijkheden van digitale techniek werden verder opgerekt door bijvoorbeeld Jeffrey Shaw (1944), internationaal vermaard als een van de eerste kunstenaars die experimenteerden met games en virtual reality. Shaw maakte onder andere *Points of View* (1983), aan de hand van een techniek ontwikkeld voor vliegsimulaties. Door middel van joysticks kan een pad worden uitgezet in een driedimensionaal beeld van een mysterieuze theatersetting. In *REBOOT* is de installatie vertegenwoordigd door middel van documentatiemateriaal; het hercoderen van het origineel was in principe mogelijk, maar niet haalbaar binnen het bestek van de tentoonstelling.

Documentatie speelt ook een belangrijke rol in de presentatie *the\_living* (1997-1998) van Debra Solomon. *the\_living* was een reeks interventies in online chatkanalen met live videochat, waarvoor de software nog maar net bestond. Solomon streamde er vooraf opgenomen video's van haar digitale persona achter de laptop op vreemde locaties, zoals onder water, in een ijsrot of op een boot. Zo leek het alsof ze vanaf die locaties antwoordde – een verrassingseffect dat een belangrijk onderdeel is van het werk. Er is in *REBOOT* geprobeerd hieraan recht te doen door opnames te vertonen achter de receptiebalie, maar er wordt toch vooral een beroep gedaan op het voorstellingsvermogen van de bezoeker. Om de werken op waarde te kunnen schatten is zo'n verplaatsing in de originele context vaker nodig, evenals enige kennis van het bloed, zweet en de tranen die kwamen kijken bij de totstandkoming. Struycken had bijvoorbeeld aanvankelijk slechts vier uur per week beschikking tot een computer. Om beweging in geluid om te kunnen zetten, iets dat we nu zo gewoon vinden, moest voor *The Hands* (1984) van Michel Waisvisz (1949-2008) eerst nog een Atari-spelcomputer worden omgebouwd.

Aan de grondslag van de genoemde canon ligt de wens om kaders te bepalen voor wat we als erfgoed willen zien en om erkenning te geven aan de belangrijkste kunstenaars. Dat het museaal verzamelen van digitale kunst achterop is gebleven, wordt niet volledig verklaard door zorgen rond beheer en behoud. Een digitale kloof, zoals Claire Bishop het

in 2012 in *Artforum* verwoordde, scheidt de context waarin mediakunst functioneert in meerdere opzichten van die van 'kunstwereldkunst'. Veel makers van digitale kunst waren bijvoorbeeld ook uitvinder of onderzoeker, en verbonden aan een kraakbeweging, hacking- of clubcultuur. Dat LI-MA, platform voor digitale kunst en mediakunst, voor *REBOOT* samenwerkte met het Nieuwe Instituut, dat gewoonlijk werkt rond architectuur en design, is daar een uitvloeisel van. Een opname in (kunst)museumcollecties zou de langdurige beleving van het werk kunnen veiligstellen en het onderzoek sterk vereenvoudigen. De urgentie bij musea mag nog vergroten omdat juist in kunstwerken al vroeg vraagtekens werden gezet bij de fundamentele invloed van digitale technologie op mens en samenleving. In *REBOOT* wordt daar slim op ingezet, middels themaroutes rond systeemkritiek, online identiteit, samenwerking tussen mens en computer, en de esthetiek van deze machines. Het kritisch potentieel met betrekking tot het heden zou door het scheppen van een historische canon wat gesmoord kunnen raken, wat een reden was voor de curatoren om kunstenaars uit te nodigen om met nieuw werk te reageren op hun voorgangers. Jonas Lund (1984) maakte bijvoorbeeld een installatie die de reactie van bezoekers verwerkt om alsmat aantrekkelijker content te tonen – een vooruitwijzing naar kunstmatige intelligentie die met zichzelf in dialoog is. Toch ligt de sterkste aanbeveling voor de samenleving misschien al besloten in de houding van die eerste generaties kunstenaars, die vaak vanuit tegenculturen met relatieve autonomie nadachten over techniek, die ze met een bewonderenswaardig optimisme en doorzettingsvermogen speels naar hun hand konden zetten.

Lynne van Rhijn

→ *REBOOT. Baanbrekende digitale kunst*, tot 1 april, Nieuwe Instituut, Museumplein 25, Rotterdam.

**Thomas Schütte. Westkunstmodelle 1:1.** In 1980 werd Thomas Schütte (1954), student aan de kunstacademie in Düsseldorf, uitgenodigd om deel te nemen aan *Westkunst*, een ambitieus overzicht van moderne kunst in Keulen. Op de vraag van curator Kasper König 'om geen sculpturen te maken, maar ruimtes te ontwerpen, min of meer om tentoonstellingsbouw te beoefenen' ontwierp Schütte constructies om zijn studentenwerk mee te tonen. Hij voorzag in een witte trap, versierd met een rode slinger en een collectie verschillend gesneden en gekleurde slingers aan de zijkant; een houten kist die vooraan op kolommen rust en achteraan naar beneden en het midden afloopt, op de kop getooid met een groen satijnen doek met de tekst *PRO STATUS QUO*; en een podium in rood-geel-blauw, versierd met een wandschildering of met een groep werken op papier. Wegens een tekort aan budget werd Schüttes project echter geannuleerd. In plaats van levensgrote structuren presenteerde de kunstenaar drie schaalmodellen op zelfgemaakte tafels, waarvan de bladen met canvas overtrokken waren: *Schiff*, een trap met papieren miniatuurslingers; *Kiste*, een hok met een kleine *Pro Status Quo*; en *Bühne*, later met een theatergordijn gepresenteerd.

*Westkunst Modelle* (1981) is de programmatische nucleus van Schüttes oeuvre. Het werk vormt de culminatie van zijn dialoog met leerkrachten Gerhard Richter en Benjamin Buchloh, alsook met collega-kunstenaar Ludger Gerdes, over thema's gaande van decoratie en functie, symboliek en figuratie, tot tekst en beeld(spraak) en de relatie van het werk tot de cultuurhistorische context. Ook speelt het debat over postmoderne architectuur, toen simultaan opgepikt door Dan Graham en Gerdes, een belangrijke rol. De jonge Schütte zoog deze inspiratie op en vertaalde het omstreeks 1980 in drie symbolische modellen, als een typering van de paradigmawissel die gaande was op dat moment: het schip van de progressieve avant-garde, de (doods)kist als symbool van 'het einde van de avant-garde' en het conservatisme, en het theater als dialectisch alternatief voor beide. Interessant is dat de materialisatie van het project als schaalmodellen – een keuze, zo blijkt, die werd ingefluisterd door König – resoneert met het concept van *Westkunst*. Zoals de moderne kunst in de tentoonstelling als een meervoudige, evoluerende en 'onuitgeputte' categorie werd neergezet, zo presenteert Schütte een synthese van de artistieke moderniteit in de vorm van een 'onvoltooid project'. De echo's met de titel van het befaamde essay van Jürgen Habermas uit 1980, dat de postmoderne architectuur eveneens (weliswaar in pejoratieve zin) aanhaalt, zijn niet toevallig.

De tentoonstelling in De Pont keert enerzijds terug naar dit stichtingsmoment, en richt zich aan de andere kant op de architectuurprojecten die Schütte na 1981 en vooral sinds de jaren 2000 heeft ontwikkeld. Het pronkstuk is



Thomas Schütte, Kiste, 2023, foto Antoine van Kaam

# 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

### Cycle, Portal, Path

Over de hedendaagse sporen van de kunstenaarspraktijk van Hilma af Klint, in samenspraak met het Kunstmuseum Den Haag en KM21. Loie Hollowell, Kyara van Meel, Jochem Mestriner, Katja Novitskova, Remco Osório Lobato, Molly Palmer, Buhlebezwe Siwani, Emma Talbot, Jennifer Tee, Johanna Unzueta, Ulla Wiggen  
t/m 07/01/2024

## 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.mauritsvandelaa.nl

### A Myriad Ways of Being – Being of a Myriad Ways (schilderijen, ruimtelijk werk)

Simone Albers  
expositie nav Sieger White Award  
t/m 26/11

### Is This Desire? (installatie met collagetekeningen en ruimtelijk werk)

Susanna Inglada  
03/12–14/01/24

preview tijdens

### HOOGTIJ #75: Jubileum editie

01/12, 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

### Speelruimte

Groepstentoonstelling met Sarah Carlier, Tom Claassen, Afra Eisma, Femme ter Haar, Nynke Koster, Henk Krijger, Carel Lanthers, Maurice Meewisse, Annechien Meier, Koos Meinderts en Annette Fienieg, Joana Schneider, Lisa Sebestikova, Auke de Vries  
06/10–07/01/24  
01/12, 20hrs tour by curator

### Positions: Afterlives x Sarojini Lewis

Performance and talk  
24/11, 18:00–21:30

### HOOGTIJ #75: Jubileum editie

01/12, 19:00–23:00  
www.hoogtij.net

### BKDH.nl

All you want to know about art in public space in The Hague gathered on one website.

## GALERIE RAMAKERS

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

### Reach for the stars

Met o.a. Babs Haenen, Guido Geelen, Warffemius, Johan de Wit, Michel Hoogervorst, Ossip, Cor van Dijk, Bob Bonies e.a.  
t/m 22/12

### PAN Amsterdam, stand 95

o.a. Bob Bonies, OSSIP, Babs Haenen, Warffemius, Michel Hoogervorst, Johan de Wit, Cor van Dijk en anderen  
18/11–26/11

Tijdens PAN Amsterdam is de galerie gesloten van 16/11–26/11. Van 23/12/23–01/01/24 enkel op afspraak

### Een keuze uit het atelier

Willy de Sauter  
Kleine objecten  
André Kruysen  
07/01/24–11/02/24

## WEST DEN HAAG

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

### Hexed, Vexed and Sexed

Theresa Hak Kyung Cha, Chang Jia, Haejung Jung, Hayoun Kwon, Eunsae Lee, Ye-Eun Min, Mackerel Safranski & Hong Lee Hyun Sook  
t/m 14/01/24

### Pickle Bar presents: Slavs and Tatars

With Apparatus 22, Andrius Arutiunian, Giulia Cretulescu, Selin Davasse, Ana Gzirishvili, Tang Han/Xiaopeng Zhou, Nikolay Karabinovych, Olga Micinska, Shalva Nikvashvili, Paola Revenioti, Filipka Rutkowska, Anhar Salem, Ala Savashevich, Bojan Stojčić and Olia Sosnovskaya.  
08/12–17/03/24

### ALLES=GOED

Solo exhibition: Anne-Mie Van Kerckhoven  
t/m 18/05/24

### Events:

### Pascal Gielen & panel discussion

Book presentation: Vertrouwen  
19/11, 14:00

### In the Making #1: Rabih Mroué

Non-academic Lecture 'Sand in the Eyes' + dialogue with Nat Muller, Andrea Stultiens and Sven Lütticken  
Sunday 26/11, 14:00

### Ecofeminist Circles 2023/2024

A reading, meeting and discussion series  
Every last Sunday of the month at 14:00

### Pickle Bar presents: Slavs and Tatars

Opening + performance: 'Translitterative tease' by Slavs & Tatars

Music programme curated by Alex Andropoulos  
08/12, 20:00–24:00

### Arianne Olthaar & Arnon Grunberg

Book presentation: The File on D. / Dossier D. + film premieré: Bernina Express  
14/12: 19:00

### Anne-Mie Van Kerckhoven

Book presentation: ALLES=GOED  
21/12, 19:00

### 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

Thomas Schütte, *Bühne*, 2023, foto Antoine van Kaam

*Westkunstmodelle 1:1* (de titelspelling is vreemd genoeg lichtelijk gewijzigd): levensgrote versies van de trap, de houten kist en het podium. De structuren zijn opgesteld in de weidse, centrale zaal, waar ze toeschouwers drie perspectieven op de ruimte aanbieden. Bovenaan de trap sta je met je hoofd tussen de industriële dakstructuur, in de houten kist ben je deels geïsoleerd van de omgeving, en op het podium kijk je uit over de zaal, drie treden boven het vloerniveau verheven. Voor wie bekend is met de schaalmodellen uit 1981 zijn deze versies zowel indrukwekkend als oneigenlijk. De lichamelijke ervaring die de symbolische ladingen van de structuren kracht moeten bijzetten, is zeer tastbaar en dat helpt om de symboliek naar het heden te vertalen. Tegelijk is het duidelijk dat de installatie slechts een uitvergroting is van de schaalmodellen, niet een retroactieve 'realisatie' van het initiële project. De verzameling slingers aan de trap geeft het verschil subtiel weer: het zijn stickers, zoals op het schaalmodel, geen 'echte', stoffen slingers (zoals die zich wel in de collectie van de Herbert Foundation in Gent bevinden). Het resultaat houdt het midden tussen een model op ware grootte en architectuur, heden en verleden, project en realisatie, uniek werk en reproductie. De installatie doet nadenken over een spanning en zelfs een contradictie in Schüttes praktijk: hij houdt vast aan de postmoderne principes van eertijds en staat daarom weigerachtig tegenover de interpretatieve en institutionele fixatie van zijn werk, en toch komt hij tegemoet aan de vraag van musea en verzamelaars naar uniek, herkenbaar en grootschalig werk dat vaak gerealiseerd wordt met ruime productiebudgetten.

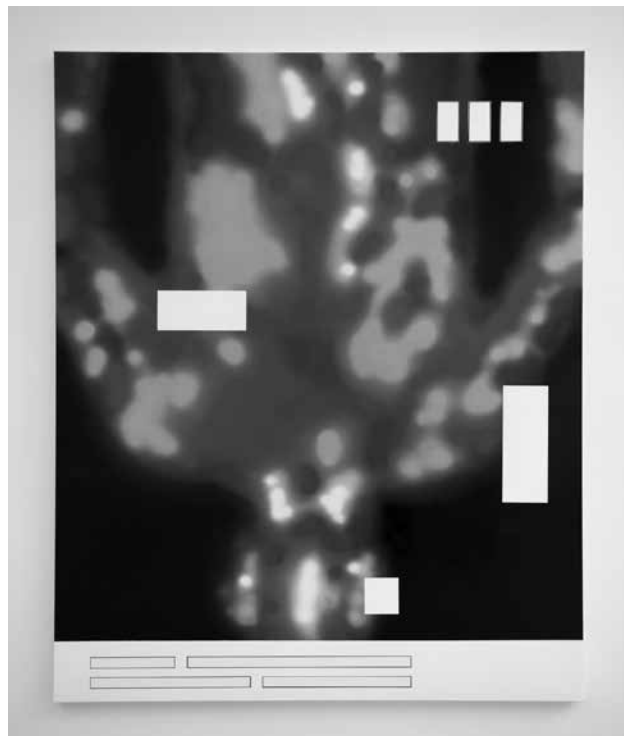
Het resultaat van die gespleten houding is te zien in drie museumzalen en in de 'wolkokken' van De Pont, waar een selectie van Schüttes modellen voor huizen, paviljoenen, kapellen, schuilplaatsen, hutten, torens en zelfs musea van vooral na 2000 gepresenteerd zijn. De zalen bevatten grote modellen, onder meer de *One Man Houses* (2003), drie typologische varianten van een eenpersoonswoning in hout die met een groot raam over het landschap uitkijkt; *Haus für den schüchternen Verleger* (2006), een woonst voor een uitgever opgebouwd uit rudimentaire, polyster balkvolumes; en de meer conventionele, gedetailleerde maquettes van Schüttes *Skulpturenhalle* met de uitbreiding ervan in Neuss. De wolkokken presenteren schaalmodellen van paviljoenen, rust- en schuilplaatsen die ontworpen en vaak gerealiseerd zijn voor verzamelaars of in het kader van tentoonstellingen, bijvoorbeeld *Bibliothek (Modell 1:10)* (2014), *Blockhaus (Modell 1:15)* (2013), *Ferienhaus für Terroristen (Modell 1:20)* (2007), het recente paviljoen voor de Bauhaus-expositie in Krefeld en een ontwerp voor *The Fourth Plinth* in Londen. Tot slot bevat de tentoonstelling oudere modellen: *Mein Grab* (1981), *Bunker (Modell A, L & N)* (1981) en het verwante *Schutzraum* (1986).

Het gros van de werken heeft een schaal van 1:10 of 1:20, en kan veelal geïnterpreteerd worden als sculpturaal model en architectuurproject tegelijk. Toch helt de balans vaak over naar die laatste categorie, waardoor de eerder vermelde contradictie oplost. Meer dan het spel met symbolische vorm, architecturaal beeld en betekenis, werpt Schütte zich op als ontwerper – een ontwerper die weliswaar geen rijhuisjes renoveert, maar wel de taal van de architect en het architectuurontwerp spreekt. In een kunst- en architectuurscene waarin paviljoenen meer regel dan uitzondering vormen, en een niche grof geldt neertelt voor *folies* en design allerhande ontworpen door kunstenaars, dient de artistieke en architecturale inzet van dit werk kritisch bewaakt te worden. Het gevaar, zo schreef architectuurhistorica Sylvia Lavin, is dat 'de huidige paviljoens niet langer proleptisch zijn, en elke verbinding met een geavanceerd cultureel of historisch project hebben verloren'. **Stefaan Vervoort**

**Han Schuil. SOLO.** Het eerste grote overzicht van Han Schuil (1958) sinds zijn tentoonstelling in het Stedelijk Museum in 2000 is georganiseerd door Bart Rutte van het Centraal Museum en laat goed zien hoe het werk van de Nederlandse schilder zich de afgelopen 23 jaar heeft ontwikkeld. Niet dat zijn kenmerkende werkwijze veel is veranderd. Nog altijd schildert Schuil met olieverf en lak op aluminium dat al dan niet is gevouwen, gebutst of met popnagels aaneengeklonken. Zijn schilderijen ogen zakelijk, helder en efficiënt, zoals bewegwijzeringsborden en pictogrammen dat zijn. In het historische landhuis Oud Amelisweerd, waar geen spijker in de muur mag, hangen zo'n vijftig werken op voorzetwanden. Enkele grotere schilderijen staan bijna nonchalant tegen de muur geleund. Ze zien er zelfverzekerd uit.

De schilderijen uit de serie *HEAT* (Schuil werkt altijd in series) zijn geïnspireerd op medische thermografie. In verschillende werken staat het motief dat aan zo'n warmtescan is ontleend (een hoofd, een torso) op zijn kop, wat de abstractiegraad van het beeld verhoogt. Sommige lijken op satellietopnamen van gebieden die gestaag en onverstoort aan de lens voorbijtrekken, permanent op drift. Andere herinneren aan de majestueuze beelden die Hoyte van Hoytema filmde voor het sciencefictionepos *Ad Astra* (2019), een buitenaards panorama van vergelijkend licht, heldere ochtendkleuren en peilloze duisternis.

In een raamloze kamer hangen drie van zulke 'kosmische' schilderijen bij elkaar. Her en der verschijnen lege 'boxen' in beeld, zoals de kunstenaar die noemt, als pop-upvensters van zijn eigen schilderkunstige programma. In *HEAT XXX* (2016) suggereert een kromme baan van geschifte verf een atmosferische sterrennevel. Of krioelende microben onder een microscoop, dat zou ook kunnen. De oude alchemisten wisten het al: zo boven, zo beneden. Macro- en microwereld spiegelen elkaar; elke zekerheid omtrent maat, schaal en afstand is losgelaten. Gloeiende corona's en andere vreemde lichtschijnselen, aangebracht met spuitbusverf, maken de verwarring alleen maar groter. Mooi hoe Schuil als demiurg van zijn eigen universum met zulke schildertechnische experimenten een evenwicht weet te vinden tussen plan en toeval.

Han Schuil, *Blast VIII*, 2011, Galerie Onrust, Amsterdam, foto Peter CoxHan Schuil, *HEAT VI*, 2012, Galerie Onrust, Amsterdam, foto Jaring LokhorstHan Schuil, *SOLO*, Landhuis Oud Amelisweerd, Centraal Museum Utrecht, foto Peter Cox

Waar de recente werken neigen naar beweeglijkheid, zijn de oudere, titelloze schilderijen vooral statig en monumentaal. *Untitled* (2002) bijvoorbeeld, een strakke compositie in krachtig rood, wit en zwart, is gebaseerd op de vorm van een guillotine. Vergeleken bij de dramatische *HEAT*-schilderijen is de gestileerde weergave van het valmes compact, kalm, sticijns. De Amerikaanse abstracte schilderkunst van Ellsworth Kelly komt hier voor de geest. Opperste zeggingskracht met minimale middelen.

Is het ontwerp, de compositie van het schilderij, nog enigszins te plannen en onder controle te houden, voor de kleur geldt dat veel minder. De werking van pigmenten wordt pas manifest als het schilderij is voltooid. Verzadigde kleuren verschijnen in Schuils werk naast diffuse, onbenoembare mengtinten. Altijd zijn de kleurstellingen fris en bijzonder, alsof de kleuren zich voor het eerst in elkaars gezelschap bevinden. Het spel wordt subtieler gespeeld dan je op het eerste gezicht zou denken. Neem *Blast VIII* (2011), gebaseerd op een strip-tekening van een explosie. In de radiale strepen aan de rechterzijde van het schilderij zijn eindeloze modulaties in paars, blauw, rood en oker te ontwaren, die de stralen zachtjes laten zinderen. De grote ster in het midden daarentegen is geschilderd in een dof en donker grijsgroen, dat alle licht absorbeert.

'Het gezond verstand zegt ons dat ons bestaan niet meer is dan een vluchtig kiertje licht tussen twee eeuwigheden van duisternis,' schreef Vladimir Nabokov in zijn autobiografie *Speak, Memory*. Als kunst de schepping is van iets uit niets, een *creatio ex nihilo*, dan moet dat niets dus op de een of andere manier inbegrepen zijn in het kunstwerk. De vrees dat het allemaal wel eens betekenisloos zou kunnen zijn, zonder enkele zin, is voor Schuil inherent aan het leven, inherent aan de schilderkunst. Die vergeefsheid is bij momenten voelbaar in zijn werk. In de zonderlinge stilte van de geschilderde ontploffingen bijvoorbeeld, in de leegte van de steeds weer tevoorschijn komende vensters, en in de ogenschijnlijk willekeurige, doellose deuken in het metalen oppervlak. Schuil schildert een wereld zonder oorzaken, zonder verklaringen, een grondeloos, grenzeloos universum.

Als de titel van de tentoonstelling, *Han Schuil. SOLO*, een knipoog is naar avonturier Han Solo uit *Star Wars*, dan belicht die verwijzing met name de speelse, opgewekte, popachtige kant van Schuils werk. Die is vooral herkenbaar in enkele kleinere werken op de tentoonstelling. Toch is luchtige onbevangenheid niet karakteristiek voor dit rijkgeschakeerde oeuvre. Achter het geharnaste voorkomen en de aanlokkelijke kleurenpracht van Schuils beste schilderijen sluimert een melancholieke ernst. Eerder dan aan Han Solo denk ik aan het gevleugelde personage op Albrecht Dürers gravure *Melencolia I* uit 1514: een figuur die in somber gepeins is verzonken, terwijl aan het nachtelijk firmament een komeet voorbijflit. Misschien is dat het 'niets' dat in elk schilderij is inbegrepen – een besef van de onbegrijpelijkheid van ons bestaan, dat kiertje licht tussen twee eeuwigheden van duisternis. **Dominic van den Boogerd**

→ Thomas Schütte, *Westkunstmodelle 1:1*, tot 28 januari, Museum De Pont, Wilhelminapark 1, Tilburg.

→ Han Schuil, *SOLO*, tot 12 november, Landgoed Oud Amelisweerd, Koningslaan 9, Bunnik.

*De Groene Amsterdammer* is al sinds 1877 een **onafhankelijk, kritisch en betrokken weekblad**. Met gedurfde, diepgravende **onderzoeksjournalistiek, essays en analyses** over de grote vraagstukken van onze tijd en kritische aandacht voor **literatuur, kunst en cultuur**.

*'In De Groene lees ik stukken die ik nergens anders lees. Diepgravende artikelen over klimaatontwrichting, politiek disfunctioneren en economische alternatieven. Allemaal lezen, savoureren, en over nadenken'* — Tinneke Beeckman, filosoof



**Probeer *De Groene Amsterdammer* nu 10 weken voor slechts €10 \***  
**Ga naar [groene.nl/dwr2023](https://groene.nl/dwr2023)**



\* Het proefabonnement stopt na afloop vanzelf



**Thea Djordjadze. the ceiling of a courtyard.** Mijn eerste kennismaking met het werk van de Georgische kunstenaar Thea Djordjadze (1971) was de voorstelling *First Memory* die ze met choreograaf Noé Soulier en componist Karl Naegelen creëerde voor het Kunstenfestivaldesarts 2022. Haar bijdrage was een briljante dubbele scenografie. Enerzijds creëerden drie grote panelen, die pivoteerden op een spil, een onvatbare ruimte. De gelijkenis met het werk van een minimalist als Donald Judd was onmiskenbaar: de panelen ensceenderen de relatie tussen kijker, ruimte en werk, maar Djordjadze voegde daar een tijdsdimensie aan toe. Tegenover die strakke vormen stonden grillig versneden platen in aluminium die de dansers om zich heen plooiden. Als ze zich uit die cocon wurmden, bleef het materiaal achter als een sculptuur in de *white box* van de panelen, als herinnering aan een gebaar, een complexe fysieke sensatie of beweging, of nog, als een nabeeld van de vloeiende ruimte tussen de dansers. Deze beelden waren onmiskenbaar verwant aan de *bichos* van de Braziliaanse kunstenaar Lygia Clark (1920-1988): kleine constructies van scharnierende metalen plaatjes die nooit een definitieve vorm aannamen, maar voor Clark een uitnodiging vormden tot een zintuiglijk contact met ruimte en tijd.

*First Memory* bleek een uitstekende introductie tot *the ceiling of a courtyard*, de tentoonstelling die in het kader van het kunstenfestival europalia georgia loopt in WIELS. Djordjadze sloopte alle voorzetwanden die de industriële hal op de eerste etage moest doen lijken op een *white box*. Ze maakte het particuliere van de ruimte zichtbaar, maar vooral haalde ze het wisselende daglicht binnen.

De eerste zaal, een open ruimte zonder tussenkolommen, liet Djordjadze haast onaangeroerd. Voor de linkerzijwand liet ze op zithoogte een ruim één meter breed platform bouwen in multiplexplaten. Het bovenvlak ervan wreef ze, tot in de helft van de wand, in met kalk of klei. De sporen van haar handeling zijn nog duidelijk merkbaar. In het tweede deel ligt een banaal stuk dubbelgevouwen vast tapijt. Daar bleef het hout onbewerkt. Erboven, voor de ramen, hingen reflecterende metaalplaten. Op twee verticale panelen zijn ze langwerpige, twee per twee verbonden door een pianoscharnier. Pal naast de inkom kwam er ook een precies aluminium presentatiepaneel.

Rechts van de ingang loopt een smaller platform in hout, maar dan langs alle wanden. Op en rond dit platform staan wel objecten zoals lege glazen toonkasten, waarvan er één besmeurd is met een veeg verf, maar ook replica's van presentatiekasten in metaal uit het Georgisch Nationaal Museum. Fotolijsten in metaal presenteren beelden uit dat museum. Zo is het duidelijk dat het hier over tonen gaat, maar ook over gezichtsbedrog of verwarring. Raadselachtig is het zwart-gele massieve volume, afgedekt met een stuk lijnwaad, direct rechts van de ingang, dat pas bij nader toezien uit ruw afgesneden blokken PU-schuim opgebouwd blijkt te zijn. Ze lijken zwaar, maar zijn vederlicht. Net zo bedrieglijk is het sculptuurtje dat erboven prijkt: wat hout en geglaazuurde klei lijkt, zou eveneens bewerkt PU-schuim kunnen zijn. Het enige dat echt weegt, is het fotokader in gepolijst metaal dat op de blokken staat. De foto representeert een steenachtige, ongedefinieerde vorm. In de tweede zaal wordt duidelijk dat het gaat om een foto van een object in het Nationaal Museum van Georgië. Ook hier is de hand van de kunstenaar voelbaar, in de veeg verf, in de snijvlakken van het schuim of in de ruwe plaastersculptuur tegen een kolom.

De tweede zaal, die op de kop met een hoog smal raam uitgeeft op de Van Volxelaan, voelt minder weids aan door de dubbele rij van zes kolommen die ooit silo's torsten. Daardoor ontstaan als vanzelf kamers. Djordjadze exploiteert dat gegeven. Links plaatste ze triplex panelen tegen



Noé Soulier, Thea Djordjadze, Karl Naegelen, *First Memory*, Kunstenfestivaldesarts, Brussel, 2022, foto Paul Fogiel

telkens drie kolommen. Daarbinnen ontstaat een besloten ruimte die, alleen al door het trapje naar de hogere etage, huiselijk aandoet. Vlak onder de ramen in de zijgevel zweeft een derde paneel in triplex onzeker van de ene naar de andere 'muur', nauwelijks in evenwicht gehouden door een vlaggenmast in miniatuur en een metalen object dat iets weg heeft van een pupiter. Die objecten komen elders terug in foto's. Het huiselijke wordt nog beklemtoond door de lage houten tafels met iele pootjes, de fragiele houten kaders die uit de wanden steken als dragers voor een ontbrekende legger, en door de achteloze manier waarop werken op papier en foto's tussen trap en wand geschoven zijn.

Aan de rechterzijde van de zaal overspande Djordjadze met een ongeprepareerd schilderdoek van meer dan drie meter hoogte vier kolommen. Het resulteert in een kamer met getemperd licht. Op één hoek is het doek alsnog geprepareerd en gewit, als aanzet van een schilderij dat zich in de ruimte had kunnen onvouwen. In die kamer liggen losse platen gepolijst aluminium, blokken hout en platen gebroken glas. Tegen een van de kolommen hangt echter ook een sculptuur van geplooid metaal zoals te zien in *First Memory*, met eronder een constructie in dikke staaldraad, als een maquette van een trap of een gebouw.

Achter en rond deze twee 'huizen' verzamelde Djordjadze nog meer materialen: stukken plaaster – van de afbraak van wanden? – zijn gevangen onder twee glazen stolpen, als archeologische vondsten. Een plexiglasplaat wacht tegen de houten wand op een bestemming. Vage kleurvlekken beroeren nauwelijks zichtbaar de ramen van de kopgevel. Er staan enkele spartaanse banken. Het meest intrigerend



Thea Djordjadze, *the ceiling of a courtyard*, Wiels, Brussel, 2023

in deze zaal zijn echter de beeldkaders in gepolijst roestvrij staal. Ze presenteren, achter glas en op een fond van glanzend metaal, foto's van kijkkasten in het Nationaal Museum van Georgië. De foto's, doorgaans in zwart-wit, zijn ook op zilverkleurig glanspapier afgedrukt. Het creëert de uiterst ongewone sensatie dat het spiegelbeeld van de kijker, het kader, de fond en de eigenlijke afbeelding in elkaar overgaan. Bij enkele werken is die zinsbegoocheling nog sterker: in de foto zelf valt de vage reflectie van een fotograaf te ontwaren.

Het is een sleutel tot deze tentoonstelling over tijd- en ruimtedimensies die via concrete objecten in elkaar overlopen en elkaar spiegelen of juist weerspreken. Zo bekeken is de tentoonstelling zelf het eigenlijke werk, al is ze samengesteld uit bestaande stukken. Maar de betekenis zit in deze unieke constellatie, de assemblage op deze plek. Dat blijkt uit het feit dat Djordjadze in de twee dagen tussen de persconferentie en de vernissage nog vele werken toevoegde, verplaatste of verwijderde. Daarom is dit totaalwerk een reflectie van of op de plek zelf, op WIELS dus. (Djordjadze onderstreept dat betonarchitectuur haar fascineert, en ze bewondert bijvoorbeeld het oeuvre van Juliaan Lampens.) Maar in die reflectie begint een hele geschiedenis, zelfs die van haar geboorteland Georgië, mee te resoneren. Ze probeert het meest schichtige wat er bestaat – sensaties en gedachten – te laten oplichten op en rond presentatieruimtes. Net als bij Lygia Clark is dat ook een uitnodiging tot een eigen reflectie op of van de plek.

Pieter T'Jonck

→ *Thea Djordjadze. the ceiling of a courtyard*, tot 7 januari, WIELS, Van Volxelaan 354, Vorst.

JUNI PIERO MANZONI AKROMATIKE  L

Blind traveler finds a home

The Patrick Kuppens Collection

JUNI PIERO MANZONI AKROMATIKER L

kijkdagen  
30 | 11 - 4 | 12

veiling  
7 | 12

JUNI PIERO MANZONI AKROMATIKER L

Piero Manzoni, Poster - Offset, 1960. Est.: € 800-1000

BERNAERTS AUCTIONEERS Verlatstraat 20 - 2000 Antwerpen | www.bernaerts.be



Maurice Wyckaert, 'vues en profondeur', 1957  
(Collectie S.M.A.K. - Vlaamse Gemeenschap)

**Informele streken**  
**Maurice Wyckaert & Roger Raveel**  
 08.10.2023 – 03.03.2024

Gildestraat 2-8, B-9870 Machelen-aan-de-Leie  
 +32 9 381 60 00  
 woe. t/m zo. 11-17u – gesloten op ma. en di.  
[www.rogerraveelmuseum.be](http://www.rogerraveelmuseum.be)



III

A PRO POT,



- Albert Pepermans
- Anja Vermeir
- Anne Maes
- Anton Cotteleer
- Eliza Pepermans
- Fabrice Souvereyns
- Goele De Bruyn
- Griet Dobbels
- Hillebrand van Kampen
- Leo Copers
- Lien Buysens
- Lode Laperre
- Marcel Broodthaers
- Maria Degrève
- Mario De Brabandere
- Negar Ghiamat
- Philip Aguirre y Otegui
- Randoald Sabbe
- Renaat Ramon
- Rik De Boe
- Sarah Westphal
- Thorsten Brinkmann
- Veerle Beckers
- Xavier Noiret-Thomé
- Yves Velter

**mudel**

Lucien Matthyslaan 3/5  
 9800 Deinze  
[www.mudel.be](http://www.mudel.be)

28.10 2023 t.e.m. 21.1 2024  
 open di-vr 14:00-17:30  
 za-zo 10:00-12:00, 14:00-17:00

curator: Trees De Mits

opening tentoonstelling  
 vr 27.10 19:30



**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](http://ckv.muhka.be) of stuur ons een mailtje via [ckv@muhka.be](mailto:ckv@muhka.be)  
 Volgen? Dat kan via onze nieuwsbrief, Instagram of Facebook [@ckvcentrum](https://www.facebook.com/ckvcentrum)

### Yvonne Serruys. Beeldhouwer van de nieuwe vrouw.

De recente aandacht voor vrouwelijke kunstenaars werpt licht op een historische realiteit die decennialang schromelijk werd genegeerd door kunsthistorici en curatoren: vrouwen hebben altijd al een belangrijke rol gespeeld in de kunstwereld, ondanks het gebrek aan (latere) erkenning. Een van deze kunstenaars is Yvonne Serruys (1873-1953), van wie het oeuvre momenteel te zien is in een overzichtstentoonstelling in haar geboorteplaats Mene. Serruys begon haar carrière als schilder, maar besloot de overstap te maken naar de beeldhouwkunst, een discipline die in haar tijd als ongepast voor vrouwen werd beschouwd.

De tentoonstelling strekt zich uit over twee locaties: een historisch deel in het Stedsmuseum Schippershof en een expo over Serruys als beeldhouwster van de 'nieuwe vrouw' in het nabijgelegen cultuurcentrum De Steiger. Het geheel markeert haar honderdvijftigste geboortjaar. Aangevuld met bruiklenen uit privécollecties, werpt de collectie een boeiend licht op Serruys' oeuvre, dat ze postuum schonk aan haar geboortestad. Daarnaast verrijken historische documenten de context van haar werk.

De tentoonstelling heft aan met een sculptuur die wat uit de toon van het centrale thema valt: *Faun aux enfants* (ca. 1911-12) beeldt een oude man (de faun) uit, omringd door drie naakte kinderen, een populair thema in de late negentiende en vroege twintigste eeuw. Vandaag doet een dergelijk werk mogelijk de wenkbrauwen fronsen. Heeft men voor een tentoonstelling die focust op Serruys' rol als vooruitstrevende kunstenaar die de moderne vrouw verbeeldde wel het meest geschikte werk gekozen als entree?

De eerste zaal belicht Serruys' jeugdijaren en presenteert enkele van haar vroege werken, aangevuld met historische documenten die de context van haar jonge jaren verder verduidelijken. Serruys groeide op in een welvarend milieu met katholieke, maar ook progressieve ouders, die haar de liefde voor kunst meegaven. Ze genoot een klassieke opleiding en ontving lessen in muziek en tekenkunst. Bovendien kreeg ze schilderlessen van niemand minder dan luminist Emile Claus, een vriend van haar ouders. Hoewel Serruys overwoog om toe te treden tot een klooster, werd ze door haar ouders aangemoedigd om haar artistieke passie na te jagen. In haar vroegste werken weerklinkt nog een religieuze interesse, die later volledig zou vervagen. Op het schilderij *Biddende vrouw* (z.d.) zien we een jonge vrouw in gebed in een interieur. Haar gezicht, verlicht door twee kaarsen, toont een interessant spel met schaduw en licht. In een aangrenzende ruimte hangen nog schilderijen, waarbij Claus' invloed, vooral in zijn voorkeur voor het gebruik van tegenlicht, onmiskenbaar is. Toch was Serruys reeds dan al op zoek naar een eigen artistieke identiteit en stijl. Aan een wand hangen meerdere schilderijen in een salonopstelling, die de diversiteit toont van haar oeuvre in genres (van stilleven tot landschappen en genrefaerelen) tot aan haar experimenten met verschillende stijlen, waaronder het pointillisme, een stijl die haar duidelijk minder lag. Serruys volgde korte tijd lessen bij George Lemmen.

Rond 1900 vestigde ze zich in Parijs, waar ze haar schilderskwast definitief inruilde voor een beitel. Ze trad in het huwelijk met de Fransman Pierre Mille. Het paar, dat kinderloos zou blijven, leidde een kosmopolitisch bestaan in de bruisende intellectuele en artistieke kringen van de Franse hoofdstad. Hoewel we niet precies weten of ze beeldhouwlessen heeft gevolgd, werd Serruys in haar vroege werk duidelijk beïnvloed door kunstenaars zoals Auguste Rodin en vooral Camille Claudel. Stellen dat ze slechts de stijl van anderen nabootste, is echter te eenvoudig, zoals haar zoektocht naar een eigen artistieke taal aantoonde.

Serruys was een kunstenaar die experimenteerde met diverse stijlen en materialen. Ze waagde zich aan glaskunstwerken en had gedurende enkele jaren een vruchtbare samenwerking met glasindustriële Georges Despret, waarvan ook zes resultaten in deze tentoonstelling te bewonderen zijn. In deze periode maakte ze ook talloze *statuettes* in art-nouveaustijl, voornamelijk van jonge, naakte vrouwen, zowel in brons als in marmer. Dergelijke beeldjes waren erg geliefd tijdens de belle époque en werden doorgaans ter decoratie in interieurs geplaatst. Een absoluut hoogtepunt is *Colin-Maillard* (1909): een kring van dansende, opnieuw naakte vrouwen, hand in hand en in verschillende houdingen. Het resulteert in een weelderige voorstelling die zowel dynamiek als elegantie uitstraalt.

Serruys beperkte zich echter niet tot kleinere decoratieve objecten, maar waagde zich ook aan monumenten en publieke beeldhouwwerken, wat ongebruikelijk was voor vrouwen. Zo verwierf ze onder andere de opdracht voor een oorlogsmonument in Mene en vervaardigde ze het standbeeld van Emile Claus in Gent. Gipsmodellen van enkele van deze werken zijn tentoongesteld, zoals het stijlvolle *Rad van Fortuin* (1928), dat in art-decostijl is vervaardigd voor het Hôtel-Casino La Roseraie in Ilbarritz. Ze kreeg ook de opdracht voor twee standbeelden in Tunesië: voor de Franse diplomaat Paul Cambon in Tunis en voor koloniaal bestuurder Paul Bourde in Sfax. Van het laatste beeld staat er geen model in de expo, in plaats daarvan wordt een portretfoto van Bourde getoond. Naast het feit dat de toegevoegde waarde ervan niet meteen duidelijk is, ontbreekt context. Dergelijke koloniale monumenten waren controversieel, maar de tentoonstelling vermeldt daar niets over. Het zou zinnig zijn geweest om meer informatie over deze werken te verstrekken, met name in relatie tot de Tunesische onafhankelijkheidsstrijd.

Na de Eerste Wereldoorlog groeide Serruys' belangstelling voor thema's als emancipatie en de moderne vrouw. Deze onderwerpen vormen het hart van het tweede deel van de tentoonstelling in cultuurcentrum De Steiger. De moderne



Yvonne Serruys. Colin-Maillard, 1909, foto Maximiliaan Martens



Yvonne Serruys. Beeldhouwer van de nieuwe vrouw, CC De Steiger, Mene, 2023, foto Karl Vandewoestijne

en ruime expositieruimte staat in scherp contrast met de historische sfeer van het stadsmuseum. Om de ruimte een intieme sfeer te geven, zijn scheidingswanden en donkere achtergronden gebruikt, wat de hoofdzakelijk witte marmeren beeldhouwwerken prachtig tot hun recht laat komen. Om het thema verder te ondersteunen, zijn persoonlijke documenten opgenomen, waaronder onlangs ontdekte memoires van de kunstenaar, waarin ze openhartig spreekt over vrouwelijkheid, het naakte lichaam en seksualiteit. Het geheel plaatst haar werk in een nieuw perspectief. De tentoonstelling bevat diverse werken waarin ze deze thema's verkent, soms met een bijna erotische ondertoon, zoals *Innige omhelzing* (1931), waarin twee naakte figuren een intiem moment delen.

Met haar vele sculpturen van naakte vrouwen, op een realistische manier verbeeld en beweging suggererend, droeg Serruys bij aan het doorbreken van preutsheid en schaamte voor het (vrouwelijke) lichaam, die zij toeschreef aan de invloed van religie. Ze bewonderde figuren zoals Josephine Baker en wenste vrouwen van vergelijkbare kracht en onafhankelijkheid te verbeelden. Het is opvallend dat ze consequent koos voor slanke, jonge modellen, wat de kritische bezoeker zich doet afvragen waarom ze niet ook oudere of minder atletische modellen selecteerde, wat nog grensverleggender zou zijn geweest. Het is jammer dat de tentoonstelling hier geen nadere toelichting bij biedt.

Serruys had een sterke interesse in mode. In overeenstemming met haar streven naar de bevrijding van het vrouwelijke lichaam, was ze een fervent tegenstander van korsetten.

Tallose foto's laten haar zien in wijde jurken. De (weinig) tentoongestelde sculpturen van aangeklede vrouwen tonen hen in comfortabele gewaden, zoals bijvoorbeeld *Portret van de Deense pianiste en sopraan Povia Frisch* (1911). Ook Serruys' scherpe oog voor de laatste haartrends vormt een intrigerend facet van de tentoonstelling. Sommige bustes zijn in profiel geplaatst, waardoor bezoekers de diversiteit aan kapsels gedetailleerd kunnen bestuderen en vergelijken. Ze getuigen tevens van het indrukwekkende niveau van detail en verfijning waarmee Serruys verschillende technieken hanteerde.

De tentoonstelling slaagt erin Yvonne Serruys met succes te presenteren als een kunstenaar die conventies doorbrak. De doordachte en goed gepresenteerde expositie biedt niet alleen een prachtig overzicht van haar oeuvre, maar werpt ook een verhelderend blik op de tijdgeest. Hoewel het feministische discours waardevol is om de progressieve opvattingen van Serruys te benadrukken, roept het vragen op over de noodzaak van een dergelijke aanpak. Want terwijl haar buitengewone moderniteit terecht bewonderenswaardig is, zou het onbedoeld haar artistieke bijdragen kunnen overschaduwen. De tentoonstelling daagt het publiek uit om te overdenken of het werk van vrouwelijke kunstenaars moet worden gewaardeerd om de kwaliteit en innovatie ervan, eerder dan om hun opmerkelijke persoonlijke verhalen. Zijn we daar klaar voor?

Malika M'rani Alaoui

→ Yvonne Serruys. Beeldhouwer van de nieuwe vrouw, tot 17 december, Stedsmuseum Schippershof, Rijzelstraat 77, en Cultuurcentrum De Steiger, Waalvest 1, Mene.

# Antwerp Art

## LLS Paleis

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

Décroissance–Erntedankfest: Editions, multiples, kunstenaars- en kunstboeken te koop. Geen voor deze gelegenheid nieuw gemaakt werk!

Met bijdragen van: Nel Aerts, Marie-Sophie Beinke, Wim Catrysse, Vaast Colson, Danny Devos, Kasper De Vos, Lise Duclaux, Rein Dufait, Suchan Kinoshita, Vedran Kopljar, John Körmeling, Marie Peeters & Johanna Van Overmeir, Manfred Pernice, Karl Philips, Walter Swennen, Sarah Smolders, Elly Strik, Stijn ter Braak, Koen Theys, Joëlle Tuerlinckx, Dennis Tyfus & Peter Fengler, Carole Vanderlinden, Anne-Mie Van Kerckhoven, Gert Verhoeven, Ken Verhoeven, Pep Vidal  
Opening: 26/11, 15:00  
t/m 23/12

Naar aanleiding van *Het boek van schoonheid en toeval* een ontmoeting tussen Johanna Van Overmeir en Marie Peeters (voertaal Nederlands).  
17/12, 15:00

Setting the Stage  
**Sam Druant**  
Vitrineproject 24/7  
01/01/24

## Middelheim- museum

Middelheimlaan 61, 2020 Antwerp  
+32 (0)3 288 33 60 middelheimmuseum.be  
oct–nov: tue–sun, 10:00–17:00

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

Kunst in de Stad – Mimesis  
**Lili Dujourie**  
Leopold de Waelplaats 2, Antwerp

Kunst in de Stad – The Long Hand  
**Sammy Baloji**  
Cockerillkaai, Antwerp

## Annie Gentils Gallery

Peter Benoitstraat 40, 2018 Antwerpen  
03 216 30 28 +32 (0)477 756 721 anniegentilsgallery.com  
wed–sun, 14:00–18:00 and by appointment

Cavemen – Look at those cavemen go  
(Life on Mars – David Bowie)  
**Marie Cloquet**  
Opening: 12/11, 14:00–19:00  
t/m 14/01/24

## valerie\_traan gallery

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

Mirrors, Circles and Sunshine  
**Annemie Augustijns**  
t/m 02/12

Ungatz  
**Vincent Geyskens & Pat Harris**  
Opening: 09/12  
t/m 20/01/24

At our dependance in Oostende  
valerie\_troost gallery – OOSTENDE  
Hertstraat 9  
8400 Oostende

**Charl Van Ark & Sine Van Menxel**  
Opening: 26/11  
t/m 07/01/24

## Art Gallery De Wael 15

Leopold De Waelstraat 15, 2000 Antwerpen  
dewaell15.art thu–sun, 14:00–18:00

Growflow  
**Stéphanie Leblon**  
21/10–26/11

It's a small world after all  
Groupshow with 20 artist s.a.: Amber Geuns, Max Dreezen, Yvan Derwéduwé, Jonas Callaert, Yves Velter, JM Bytebier, Steven Peters Caraballo, John Van Oers, Anthony Duffeleer, Roeland Tweelinckx, ...  
02/12–23/12

Within the Invisible  
**Stefan Annerel**  
06/01–11/02/24

Art Rotterdam  
Groupshow with: Loes Koomen, John Van Oers, Polly Pollet, Anthony Duffeleer, Yvonne Mostard, Stefan Annerel  
31/01–04/02/24

## Eva Steynen. Deviation(s)

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

Future Present Continuous  
**Nel Bonte, Johan Gelper, Ted Green, Franky Michielsen, Ken'ichiro Taniguchi, Monique Thomaes**  
Opening 19/11, 15:00–19:00  
19/11–16/12

**Golnesa Rezanezhad**  
21/01–02/03/24

## Axel Vervoordt Gallery

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

Tabula rasa  
**Waqas Khan**  
t/m 13/01/24

Sailing  
**Jaffa Lam**  
t/m 13/01/24

Resilience  
**Pierre Culot & Tsuyoshi Maekawa**  
t/m 25/11

**Bosco Sodi**  
02/12–16/03/24

## FRED & FERRY

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

**Jiyoung Kim**  
24/11–23/12

Matter on its dance through time  
**Jana Coorevits**

In dialogue with:  
**Lydia Hannah Debeer, Lien Hüwels, Saskia Van Der Gucht, Rosa John, Lola Pertsowsky, Lot Doms**  
25/11–23/12

**Ikuhisa Sawada & Marc Nagtzaam**  
25/11–23/12

Art Antwerp  
**Solo by Tramaine De Senna**  
14/12–17/12

**Mirthe Klück**  
13/01–10/02/24

## Keteleer Gallery

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

Golden Suicides  
**Bjarne Melgaard**  
t/m 25/11

**John Kørner**  
02/12–06/01/24

Art Cologne  
16/11–19/11

Art Antwerp  
14/12–17/12

**Valgerður Sigurðardóttir**  
Opening 13/01/24

**Thierry De Cordier. Passe-montagne.** Thierry De Cordier (1954) heeft in Galerie Hufkens drie tentoonstellingen gemaakt. In 1995 toonde hij vooral sculpturen, tekeningen en landschappen. De donkere, opake objecten, de zwarte paalbeelden en de druilerige landschappen waren ruimtelijk zeer aanwezig. De conditie van mens-kunstenaar in dit universum was die van een 'lijdensvanger'. In 2005 ging het om een homogene reeks monumentale schilderijen van de zee als een beweeglijke en schuimende, maar zware en duistere oerkracht: het universum voor de schepping, de bodemloze oersoep voor er Scheiding was – voor de zee met kusten en stranden. Deze tentoonstelling was ruimtelijk minder imponerend en lichter, zowel door het soort werk dat er te zien was als door de thematiek.

*Passe-montagne*, de derde en recentste expositie, is geen overzichtstentoonstelling. Op de gelijkvloerse verdieping staan in de inkomzaal, en dan in het circuit doorheen de kamers van de herenwoning, enkele reminders of oriëntatiepunten die het oeuvre als geheel oproepen. Het dubbele uitgangspunt is een klein 'tableau' met de bevestiging 'Je ne suis rien' (1983), geschreven met perforaties – met 'niets' – in onbewerkt schilderdoek, en de tekening *Apostasie* (1985-1999), een godsloochening of de bevestiging dat Alles geen betekenis heeft. Daarnaast hangt, getekend op de muur van een handrug, en als een sculptuur van vijf kasseien aan de muur, de figuur van de *quincunx* – het Bargoense symbool van de eenzame opsluiting en het isolement dat, gezocht én fataal, in het universum van TDC een basismotief is. Enkele kleine sculpturen, waaronder een versie van de 'ik'-bol, roepen een donkere, zware materialiteit en sacraliteit op, en één kleine zeeschildering, *Vague seule* (1985-2017), naar de postkaart die het voorbeeld is van de reeks zeelandschappen. Volgen nog twee zelfportretten in profiel, gekaderd, als in een raampje of een kijkgat in de muur van een eenpersoonsvilla. Ze kijken weg, het gaat om inkeer, er is in het oeuvre geen blik die contact zoekt. De tentoonstelling trekt vervolgens, met ouder en nieuwer werk, één thematische lijn: *schrijven* en het schrift. Waar *begint* het 'schrijven'? Hoe verschilt de *schrijftuur* van de sculptuur en het schilderij?

TDC keert terug naar het begin: de transformatie van een kleine existentiële crisis tot een initiatie – een proeve van genezing en bekering – als grondstof voor een oeuvre. Het vertrekpunt is de transformatie van een voorval in zijn leven – feitelijke juistheid is hierbij van geen belang: de beslissing in 1983 om weg te gaan, zijn jonge gezin achter te laten, en de bergen in te trekken, om na twee weken toch maar terug naar huis te keren, met onderweg het geluk een vrachtwagenchauffeur te treffen die een maaltijd sardijnen wil delen. TDC heeft van het artistieke *re-enactment* van dit op zichzelf weinig verheffende avontuur, waarbij de tocht gemodelleerd en herverteld wordt als een versie van de klassieke, transculturele vorm van de initiatietocht, een dragend thema van zijn oeuvre gemaakt. *Schrijven* begint op een *berg*. Centraal – in de hoek diagonaal tegenover de ingang – hangt in drukletters het openingsstatement: 'MEIN KOPF IST KRANK / ICH WILL WEG / NICHT MEHR HIER SEIN / IM BERGEN LEBEN / HOCH IM BERGEN / AM RANDE EINES STILLES SEE / ICH WILL NICHT KRANK SEIN / ICH WILL EIN VOGEL SEIN.' De berg is, nog meer dan de woestijn en het woud, een plek van spirituele transformatie: een contactzone tussen Boven en Beneden, de weg waarlangs de engelen en de goden afdalen – een verbindingstekens, waar men tot inzicht komt, waarheden verneemt en mee terug brengt, zoals Mozes of Zarathustra, en vervolgens de mensen *toespreekt*.

Op de gelijkvloerse verdieping wordt het motief van de berg verder ontwikkeld. Het grote gedicht wordt geflankeerd door de enige grote sculptuur in de tentoonstelling, *BIRDY (lemo-ny)* (2011-2023), van de soort die boven op bergtoppen wordt gezet: een witte gekruisigde met de kop van een vogel – een archaische figuur van de bemiddelaar en boodschapper tussen goden en mensen, zoals de Maagd, de Zuil, de Eik en de Berg zelf. Verder: de versplinterde spiegel die het gezicht met bovenlijf is van de Bergman, Montagnard of 'trapeziumman'; het portret van een *passe-montagne* of bergwandelaar (een bivakmuts met voeten); een herinneringsplaat aan 'een oponthoud in het Alpijns gebergte' met de *Jungfrau*; een vierkant klein wit monochroom, *RIEN*, uit 1981, dat ook een kussentje zou kunnen zijn, of een sneeuwlandschap,



Thierry De Cordier. *Passe-montagne*, Xavier Hufkens, Brussel, 2023, foto HV-studio

of een conceptueel werk. Bijzonder is een monochroom blauwzwart, trapeziumvormig schilderij, getiteld *Alpennacht* (1991-2020): het werkt, omdat het geen *quadro* is, niet als een venster, maar als een object – geen schilderij, maar een monument. De *Alpennacht* rijmt in de belendende kamer met een reeks gelijkvormige pancartes die de vier toespraken aankondigen die TDC na zijn bergtocht, telkens vanuit een hoogte, tot de wereld heeft gericht – 'bergredes' zonder dat iemand hoorde wat er gezegd werd, en zonder dat TDC iets te zeggen had. Kunst is geen communicatie.

Toespreken is geen gewoon spreken, en schrijven is 'Wereldtoespreken': men is bij het schrijven de eerste en enige lezer, maar tegelijk is er altijd al een Ander, richt het schrijven zich zelfs tot een Ander, die echter afwezig is – tegelijk Niemand en anoniem Iedereen. Schrijven is iets heel anders dan gewoon spreken, veeleer vergelijkbaar met bijzondere vormen van spreken, zoals lamenteren of bidden, en zoals de wereld toespreken. Het zijn vreemde, zelfs vervreemdende vormen van spreken, waarbij de spreker zeer bewust is van wat hij/zij zelf zegt, en het onduidelijk is wie de bestemming is, en of wat men zegt überhaupt ergens terecht komt. TDC spreekt of schrijft niet mét, maar tot de mensen: hij richt zich tot Iedereen en dus tot Niemand, in de verwachting of hoop dat er iemand luistert, of dat Hij tenminste wel zou luisteren wanneer iemand Hem loochent, maar met de bijna-zekerheid dat dat toch niet het geval is, dat wil zeggen dat God niet bestaat. De positie van het schrijven is zo, veel meer dan de comfortabele positie van sprekers in een dialoog of een conversatie, een treffende uitbeelding van de menselijke conditie. Het is een positie van waaruit men zelf in de richting kijkt van het absolute, en er tegelijk aan wordt blootgesteld. Het is wat de mens groot maakt en tegelijk doet krimpen tot bijna niets. Schrijven is daardoor allicht het laatste redmiddel, het enige wat de mens kan doen, en toch ook een absurde bezigheid waarmee de mens zich onsterfelijk belachelijk maakt.

Wat TDC te zeggen of te schrijven heeft, is precies deze dubbelheid. Op de eerste verdieping van de galerie, als verbinding tussen een kleine kamer en de grote zaal, hangt een uitgegrote versie van een bekend portret van de kunstenaar, op zijn schrijfstool in de zomerse tuin van Schorisse. In de kleine kamer hangen twee langere teksten, een drinklied en een theologisch argument over de *auto-dévoration divine*, of hoe God zichzelf opeet. In de zaal, op drie wanden, hangt een reeks van 53 korte teksten, *Only Words*, gedateerd van de jaren tachtig tot 2022, als spreuken aan de muur, in TDC's zeer karakteristieke handschrift, geschilderd in indigoblauw.

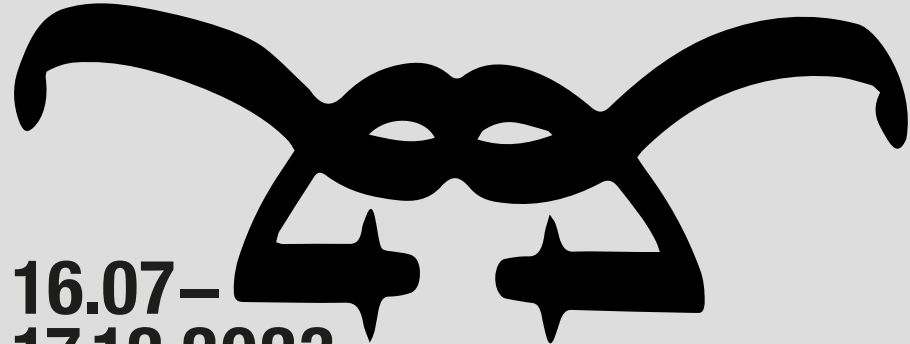
De notities, verklaringen, vaststellingen en uitroepen van de 'zondagsschrijver' geven voor het grootste deel een puntige, poëtische uitdrukking aan het existentiële besef die met het schrijverschap (en het 'artistieke auteurschap') gepaard gaat: men kan om zichzelf en de wereld lachen of huilen, maar dat komt op hetzelfde neer. De mens is niets (maar, zoals Pascal schrijft in zijn *Pensées*, hij *weet* dat wel) en God bestaat niet, maar dat betekent niet dat we ervan af zijn: 'Je ne suis rien. Absolument rien du tout! Je suis l'exemple même du rien absolu. Je suis un rien parfait et absolu. TDC 2019' en 'Dieu ça marche pour ainsi dire toujours certes souvent ça marche mal et même que la plupart du temps c'est complètement caduc mais malgré les innombrables manquements ça n'arrête pas de marcher. TDC '99'. In een beperkt aantal van deze tekstschilderingen komen echter, even, de toon en de blik van een eenzame wandelaar door die een complement vormen van het donkere oeuvre en de zelfironie. Hier spreekt niet de autodidact-existentialist, maar de dichter TDC: 'Devant une mer du Nord remarquablement calme voir soudain surgir de cette grande surface froide, une vague venant à mon âme seule se cogner... (Rêveries au bord de la mer, n° 2) T. De Cordier à Ostende 2 février 1986' en 'Ah, si Dieu n'était que de la neige seulement. T. De Cordier philosophe à Ostende (J.O.C) ce 9 mars 2023'.

In de kelderverdieping toont TDC, als toegift en mogelijk met enige ironie, *SIGNATURES*: vijf lange decoratieve banderollen (getiteld *EGO STREAMER*, 2011 tot 2023) met zijn naam in grote schrijffletters, als de opschriften van een paus op de gevels van de kerken die hij heeft gebouwd. TDC is een pre-industrieel schrijver, zoals een timmerman een timmerman en een bakker een bakker is: het gaat om het schrijven als een ouderwetse, ambachtelijke bezigheid. Wat hij daadwerkelijk schrijft is sowieso reeds *handgetekend* – het is 'gesigneerd'. Een (eigen)naam is een 'uniek bepalende verwijzing', maar *betekent* niets. Wie zijn eigen naam schrijft (en niet typt bijvoorbeeld) gebruikt niet zomaar tekens of letters waaraan dan, onvermijdelijk maar bijkomstig, enige 'handschriftelijke eigenheid' of karakter wordt toegevoegd. Wie zijn eigen naam schrijft *tekent* – in de twee betekenissen van het woord – en de tekening verleent authenticiteit: de (hand)tekening stroomt uit het 'ik'. Maar wat gebeurt er wanneer de naam in het schoonschrift zwelt en verdwijnt? Kan een kunstenaar de eigen naam signeren?

Bart Verschaffel

→ Thierry De Cordier. *Passe-montagne*, van 8 september tot 14 oktober, Xavier Hufkens, Sint-Jorisstraat 6, Brussel.

## Freddie Mercado Freddie



16.07 –  
17.12.2023

Vleeshal Middelburg, NL  
Centrum voor hedendaagse kunst



## Femke Gerestein Moving Through Thin Places

28.01 – 21.04.2024  
Opening: 27.01.2024

Open: wo-vr: 13:00 – 17:00 & za-zo: 11:00 -17:00

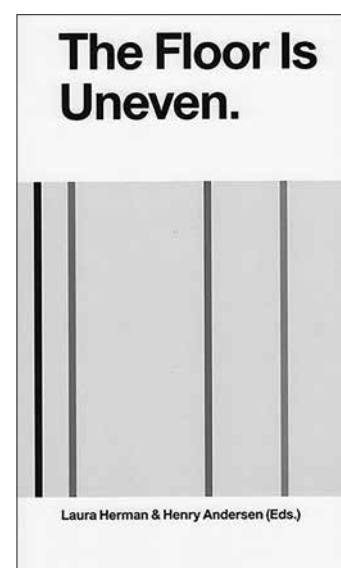
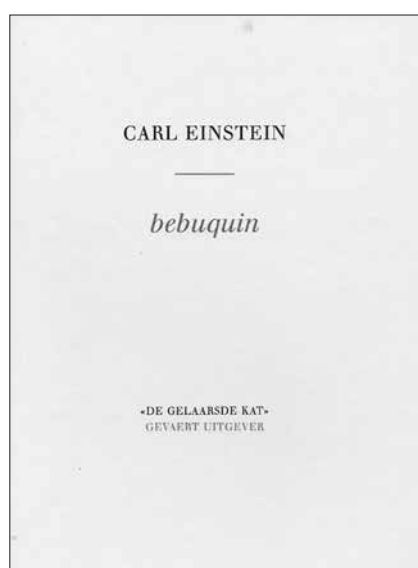
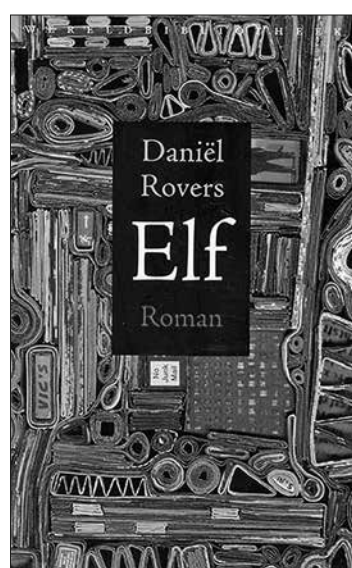
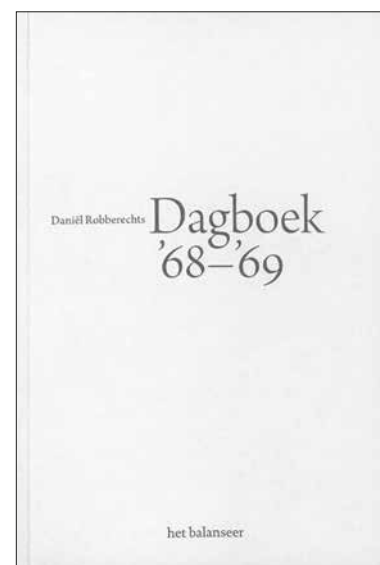
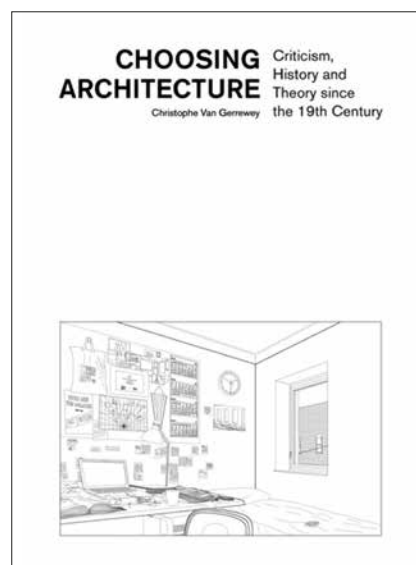
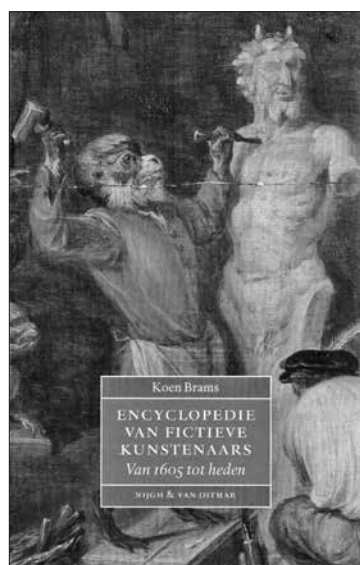


Middelburg  
Centrum voor hedendaagse kunst

vleeshal.nl

Ontvang de papieren krant zes keer per jaar thuis in de bus!

# ABONNEER OP DE WITTE RAAF



ABONNEMENT: € 30

STEUNABONNEMENT: € 60

ABONNEMENT + BOEK: € 45

Overschrijving op naam van vzw De Witte Raaf, op rekeningnummer BE33 4222 1816 1146 / NL73 TRIO 0784 9288 35 met vermelding van uw naam, adres, e-mailadres, mededeling 'Abo DWR' (en boek van uw keuze), of betaal via [www.dewitteraaf.be](http://www.dewitteraaf.be). Meer info: [thomas@dewitteraaf.be](mailto:thomas@dewitteraaf.be)

**The Absence of Mark Manders.** Hoeveel dingen, rommel, kunst verdraagt een huis, heeft een huis nodig? Welke plekken kan (hedendaagse) kunst geloofwaardig innemen, en moet kunst dan iets toevoegen of doen oplichten op die plek? Moet de plek een meerwaarde, een noodzakelijkheid zijn voor het werk, of allebei? Deze algemene vragen zijn toepasselijk bij de laatste tentoonstelling van Mark Manders (1968) in Woning Van Wassenhove, maar ze zijn niet nieuw en ze glijden van deze tentoonstelling af. Wat hier op het spel staat, waarover het hier gaat, is moeilijk aan te wijzen.

Manders is een beeldenmaker en een verhalenbreier. Je kunt door zijn beelden getroffen worden of je door zijn zig-zaggende, wat willekeurige verhalen laten meenemen, maar zelden valt dat samen. Net zomin is het duidelijk of, en in welke kwesties, Manders zich wil mengen. Manders biedt zijn artistieke productie al meer dan drie decennia aan als een groeiend fictioneel zelfportret in de vorm van een gebouw, een universum met raadselachtige tafereelen van bewoning zoals achtergelaten ateliers, afgewerkte en schijnbaar onafgewerkte beelden en verhalen. Deze tentoonstelling is een volgend hoofdstuk, een volgende permutatie van dat project, waarin oude en nieuwe werken gecombineerd worden. Wat gebeurt er nu wanneer Manders zijn 'werk-als-gebouw' op de iconische Woning Van Wassenhove ent?

De woning in Sint-Martens-Latem uit 1974 werd ontworpen door architect Juliaan Lampens. De opdrachtgever en enige bewoner was Albert Van Wassenhove, die in 2012 overleed. Hij legerde de woning aan de Universiteit Gent, die op haar beurt de woning in bruikleen gaf aan het nabijgelegen Museum Dhondt-Dhaenens. Deze ongewone episode in het leven van een woning wordt echter snel begrijpelijk als je weet over welk uitzonderlijk, sculpturaal gebouw het hier gaat.

De Woning Van Wassenhove is een radicaal maar perfect beheerst experiment om een relatief bescheiden woning te ontwerpen als een beschuttende betonnen schelp: met een dak dat in cascade het regenwater van links naar rechts afvoert en een dynamisch open interieur waarin enkele verblijfsplekken slechts half afgegrensd zijn door niveaoverschillen en enkele precies geplaatste wanden. Zo behelst de 'slaapkamer' een bed in een houten cilinder zonder plafond die toelaat te kijken naar de takkensilhouetten en de lucht achter de hoge woningbrede vensterstrook. Verder is er de alomtegenwoordige delicate huid van het ruwe, met planken bekiste beton – binnen en buiten – met als warme tegenspeler glanzend, oranjegeel gevamd grenenhout. Zeker sinds de omringende bomen de woning nog meer gingen insluiten, vormt die schelp een naar binnen gekeerde kosmos, met eeuwigheid gesublimeerd in elementaire betonnen figuren als een grote uitkragende tafel of een piramidale dampkampschouw. De lichtkoepel boven de vierkante werkruimte en de onregelmatig over het betonnen plafond uitgestrooide spotlichtjes maken van de plafondschilder een firmament. Die monumentaliteit en woon-

metaforiek worden gelukkig ook enigszins gerelativeerd door het terugkerende hout, door een bescheiden maatvoering, en door opgeroepen woonplezier. Maar het échte weerwerk dat uitgaat van het dagelijkse, van sofa's, staande lampen en paperassen, van koken en afwassen, dat weerwerk dat de woning zo gemakkelijk aankan, is verdwenen toen Van Wassenhoves bewoning stopte en de inboedel getrieerd werd en uit de architectuur verdween. Sindsdien stond de woning in wacht, paraat voor korte (kunstenaars)verblijven, workshops en occasionele tentoonstellingen als een tot architectuur herleide woning waarin naast het vast meubilair slechts het hoogstnoodzakelijke beschikbaar is, om de ruimtelijke ervaring zo min mogelijk te 'schaden'.

Mark Manders brengt nu – ondersteund door MDD-curator Laurens Otto – een soort opvoering van zijn kunstenaarspersona, als een bewoner/verblijver in dit huis, die er even niet is. Daarvoor maakte Manders 33 toevoegingen in en rond de woning. Ze staan in de bezoekersbrochure allemaal opgevoerd als afzonderlijke werken, met opgegeven titels, data, en media. Er is evenwel geen groot drama, geen intrige. In homeopathische doses brengt Manders wat van de aankleding en van de rommeligheid van het leven terug in de Woning Van Wassenhove en hij introduceert hier en daar wat anekdotiek die doet denken aan die van particuliere levens. Manders voegt werken toe die als designmeubels opgaan in het huis, zoals de ijzerdraadmeubels *Studio Chair (88%)* (2020) en *Studio Table (88%)* (2023) op het buitenterras, of de *Novelist Lounge Chair (Chair with All Existing Words)* (2005-2023) bij het vaste boekenrek, en ook werken die als gebruiksvorwerpen hun plaats vinden – een stuk zeep in gecraqueleerd aardewerk bijvoorbeeld. Andere werken zijn er als kunstwerken of decoratieve aankleding geplaatst of opgehangen – de reliëfsculptuur *Vertical Clouds* bijvoorbeeld, of de draadsculptuur *Composition with Blue* op de tafel. Op het aanrecht staat een kleisculptuur die er minder af uitziet dan het hoofd en de buste op de nabije legplank. Het is een van meerdere toevoegingen die gelezen kunnen worden als sporen van een kunstenaar aan het werk. Dat kan ook gelden voor het boeltje op de vaste werktafel (*Working Table*, 1991-2023) of voor de vergelijkende studieverzameling op de muur in het toilet: een dozijn postkaarten met afbeeldingen van de mythische – en vooral door Manders verder gemythologiseerde – skiapodfiguur in de stijl van uiteenlopende kunstenaars. Het dubbel bed (*Bed*, 1992-2023) is voor één helft ingenomen door stapels boeken, knipsels, studies en beelden, op en onder afschermd plasticfolie – onduidelijk of het bed, dan wel de dingen hier beschermd worden, maar zeker is dat hier tijd opgeroepen wordt: achtergelaten dingen in een voorlopige ordening en opslag, die wachten om opnieuw opgenomen te worden.

Tegelijk monumentaliseert Manders de woning ook verder, wanneer hij de leegte, het architecturale ding op zichzelf de ruimte laat. Soms gebeurt dat door er werk als een voetnoot aan te brengen, zoals gebeurde op de achtergevel



The Absence of Mark Manders, Woning Van Wassenhove, 2023, foto Tim Van de Velde

– voor zover je dat woord kunt gebruiken voor deze woning. Daar hangen pagina's uit een krant over een ijzeren staaf die Manders mooi in een gaatje van de betonnen wand schoof (*House with All Existing Words*, 2005-2023). De krant is bedrukt met tekst waarin alle woorden uit het Engels gebruikt zijn, maar dit wereldomspannende gebaar neemt de vorm aan van een bescheiden beregende krant, als een kleine wimpel bij het betonnen gevaarte dat zich hier in de bodem boort. Maar het meest monumentaal is de opstelling van *Dry Clay Figure on Chair* (2011-2015), een iconische sculptuur uit het werk van Manders. Deze liggende romp met naar voren gebogen hoofd van een androgyne figuur (in geschilderd brons dat er als klei uitziet) loopt onderaan op een balk uit en steunt op een kloeke stoel. Dit werk is alleen opgesteld, centraal op de lege vloer van de 'leefruimte', bijna als een opgebaard kind, en hier wordt bij de bezoekers even zwijgen afgedwongen – waarna ze toch vooral becommentariërend op ontdekking gaan, zowel van de Woning Van Wassenhove als van Manders' toevoegingen.

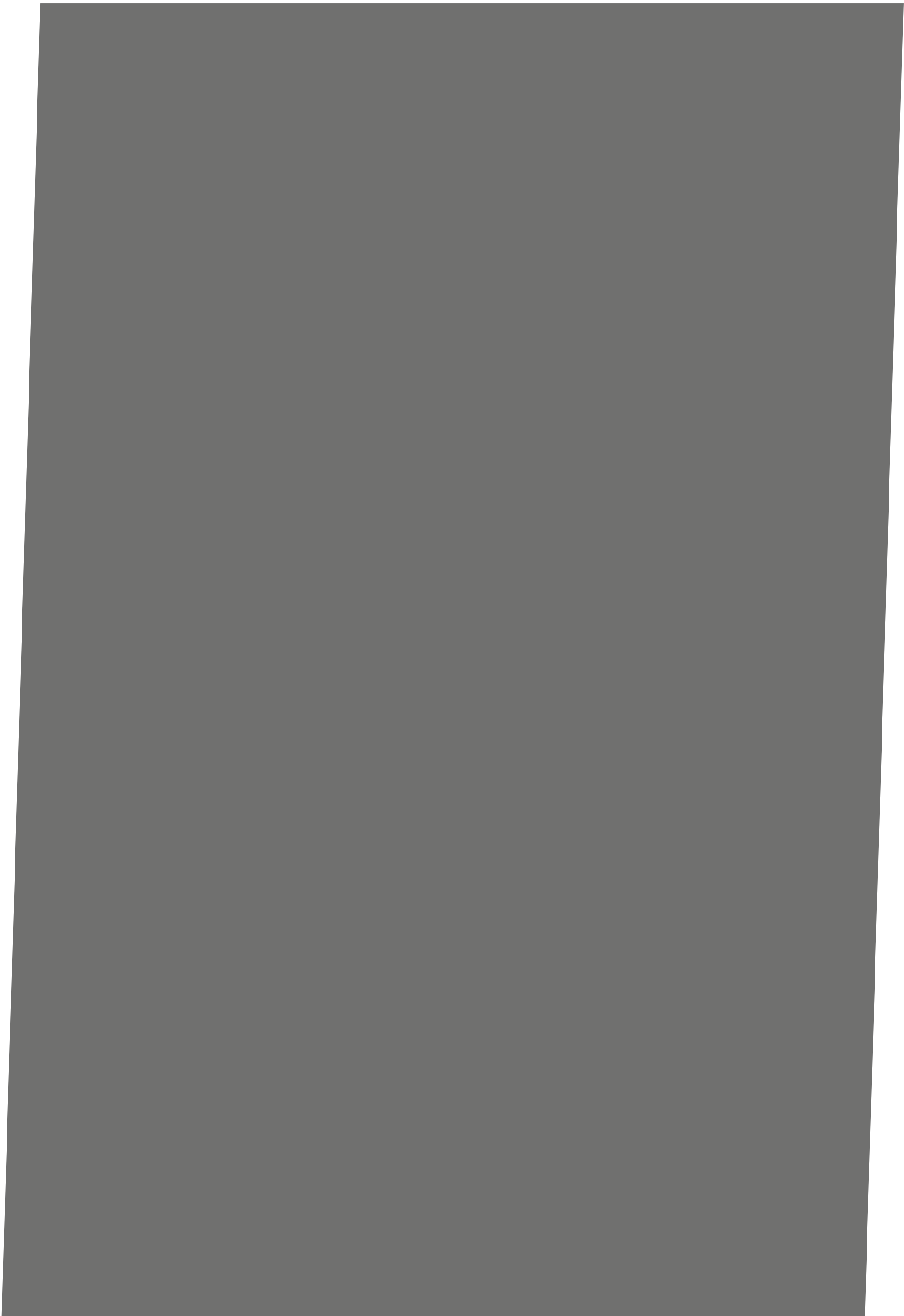
In de publicatie die de tentoonstelling begeleidt, schrijft Laurens Otto dat Manders' tentoonstelling een eerbetoon is aan Lampens' architectuur, en tegelijk een echo van de verzameldrift van de oorspronkelijke bewoner, en dat zijn interventies tussen beide logica's verspringen. Misschien wel, maar dan toch niet als een tentoonstelling die over Lampens' architectuur gaat, of over opdrachtgever-verzamelaar-donateur Van Wassenhove, of over het merkwaardige schemerleven van de woning sinds Van Wassenhoves overlijden en binnen het beheer van MDD. Wel als een tentoonstellingswerk van Manders die zijn universum hier uitbreidt met architectuur van Lampens en anekdotes over Van Wassenhove.

Maarten Liefoghe

→ *The Absence of Mark Manders*, tot 17 december, Woning Van Wassenhove, Brakelstraat 50, Sint-Martens-Latem.



Woning Van Wassenhove, Juliaan Lampens, 1974, foto Tim Van de Velde





**The Grid.** De liefde van professoren voor hun universiteit kan zo groot zijn dat ze besluiten om een deel van hun bezittingen aan het instituut te schenken waarvoor ze jarenlang gewerkt hebben. Dat is ook het geval voor Guillaume Wunsch (1936), emeritus-hoogleraar demografie aan de Université Catholique de Louvain (en de vader van Pierre Wunsch, gouverneur van de Nationale Bank van België). De kunstcollectie die hij met zijn echtgenote Monique Van Kerckhove verzamelde, werd in 2021 overgemaakt aan de UCL in Louvain-la-Neuve. Het betreft een schenking van meer dan 370 stukken, in hoofdzaak werken op papier: zeefdrukken, litho's en tekeningen.

Wunsch schreef de inleiding op een brochure die naar aanleiding van de schenking werd samengesteld. Het etiket *art construit* dat hij op de collectie kleefte, is een beetje verwarrend. In de meest strikte zin verwijst die term naar een groep Belgische kunstenaars onder leiding van Jo Delahaut die in 1960 een tijdschrift lanceerden, met als titel *Art Construit*. De manier waarop Wunsch de stroming begrijpt, is breder: het gaat om werk waarin geometrische abstractie centraal staat, met vooroorlogse wortels in het constructivisme en in de non-figuratieve schilderkunst in het algemeen. De verzameling bevat werken van Delahaut – even heldere als wankele composities van kleurige, onregelmatige vierhoeken – maar ook van Sol LeWitt, Jesús Rafael Soto en Mark Verstockt. Het is kunst, met andere woorden, waarvan de expressiviteit en de willekeur door rigueur, orthogonaliteit en abstractie in bedwang worden gehouden: iets wat (al is dat een deels psychologisierende uitleg) voor een professor demografie zowel wenselijk als herkenbaar kan hebben geleken.

Musée L, het universiteitsmuseum in Louvain-la-Neuve met de grootste universitaire collectie van België, besloot de schenking aan te wenden om een meer algemene tentoonstelling op te zetten rondom het raster in de naoorlogse kunst. De expositie werd samengesteld door Alexander Streitberger, hoogleraar kunstgeschiedenis aan de UCL. Het uitgangs-

punt, als een proloog, is een raster, opgehangen tegen één grote zijwand, met een dertigtal stukken uit de verzameling van Wunsch en Van Kerckhove, waarin zich opvallende verrassingen voordoen, zoals een onverwacht realistisch landschap – haast een tegelvloer – van Alexander Calder, of zoals de schijnbaar met de hand geschetste werken van Vera Molnár, die echter door een computer geproduceerd zijn. Eén tekening gemaakt met een plotter uit 1974 (de geperforeerde en afscheurbare randen zitten nog vast aan het papier), toont een raster van 196 piepkleine trapezia die allemaal een heel klein beetje van elkaar verschillen. In de door studenten kunstgeschiedenis samengestelde brochure schrijft Valentina Perazzini dat Molnár pas in 1968 toegang kreeg tot een computer. De vormelijke variaties werden vastgelegd door een foutenpercentage in te geven van één tot vijf procent, zodat het de computer is die instaat voor de fouten die mensen onvermijdelijk maken. Het is een paradoxale reductie van auteurschap: als kunst bestaat bij gratie van menselijke imperfectie, waarom zou je die onvoorspelbaarheden dan aan een computer delegeren? En waarom zou je het resultaat, zoals Molnár wel degelijk deed, toch met je eigen naam signeren? Wat betekent die signatuur dan nog – naar wiens (en naar welke) eigenschappen verwijst die naam? Wat de kunstenaar interesseert, schrijft Perazzini, is dat ze dankzij de computer 'over een werkmiddel beschikt waarmee ze afstand kan nemen van haar visuele en culturele a priori's'.

De eigenlijke tentoonstelling *The Grid* is vervolgens grotendeels opgebouwd uit goed gekozen bruiklenen. De ondertitel geeft de drie delen aan: *Trame – Grille – Matrice*. Een raster is in de eerste plaats een kader, een *trame* – een veld van vakjes dat opgevuld kan worden. Streitberger verwijst uiteraard naar het klassieke essay 'Grids' van Rosalind Krauss, verschenen in *October* in 1979. Door de nadruk te leggen op de 'optische, tactiele en formele kwaliteiten' van het raster gaat hij echter niet dieper in op de manier waarop Krauss, even briljant als programmatisch, het raster als een van de

artistieke mythes bij uitstek beschouwde, en als een symbool voor, maar ook een werktuig van het structuralisme. En toch blijft dat onvermijdelijk hangen, bijvoorbeeld in enkele tekstwerken van Rosemarie Trockel (ontleend aan de collectie Vanmoerkerke uit Oostende): ook deze 'patronen' werden door een computer gemaakt, die door een kunstenaar werd geprogrammeerd – een vrouwelijke kunstenaar bovendien, die aan maatschappelijke en artistieke structuren wenste te ontsnappen door ze op haar eigen manier te reproduceren.

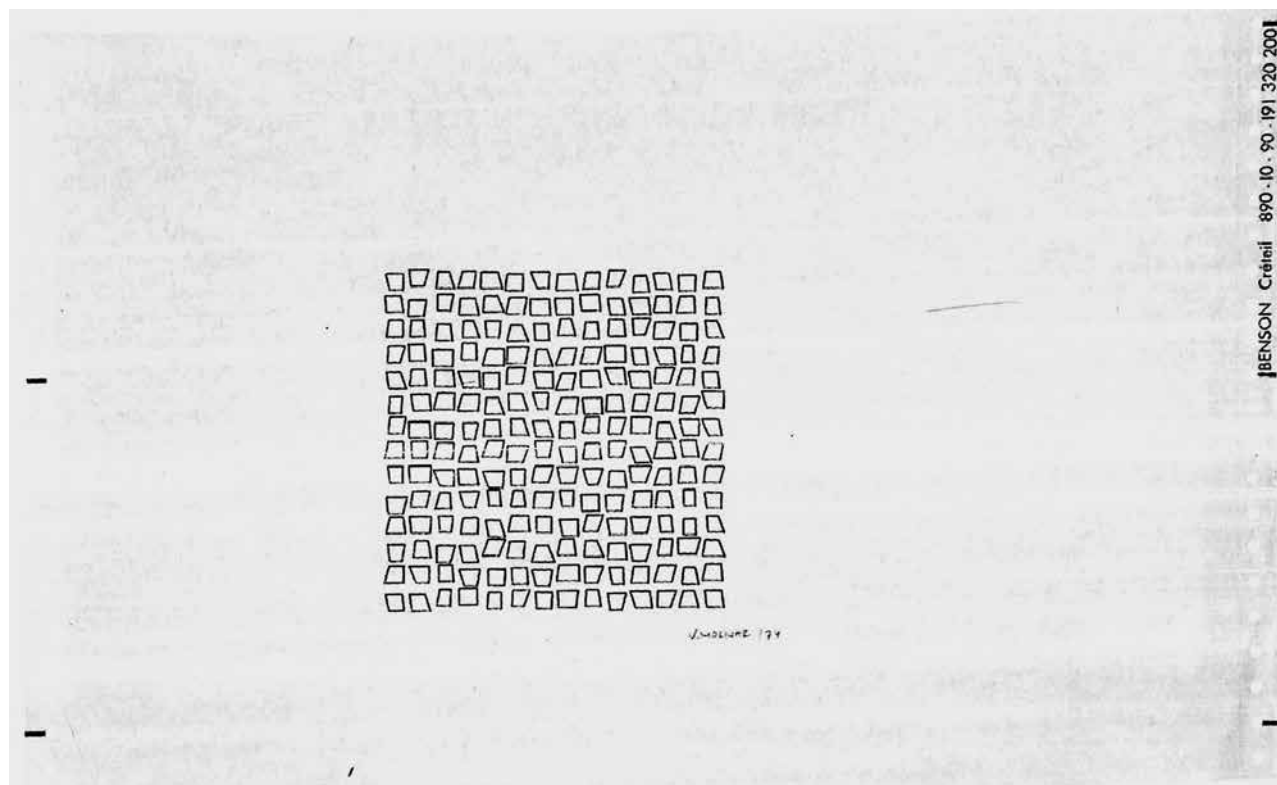
Een tweede groep werken gaat over de relatie tussen het raster en het lichaam, wat vaak neerkomt op het illustreren van menselijk, individueel en inderdaad lieflijk verzet tegen pogingen 'in één hokje gestopt te worden'. *Contraindre le corps à s'inscrire dans le cadre de la photo* uit 1971 zijn twintig zwart-witfoto's van Jacques Lizène. Steeds verder wordt er ingezoomd op zijn lichaam: in het eerste beeld kan hij nog rechtopstaand binnen het kader vallen; in de laatste foto moet hij in elkaar gekruld het hoofd op de grond leggen – op een terrasvloer die ook uit regelmatige tegels bestaat.

Het laatste deel van *The Grid* sluit aan bij de menswetenschappelijke aspiraties en toepassingen van het raster, en wijst er zo nog eens op, zij het impliciet, dat de verzameling van een demograaf aan de basis van deze tentoonstelling ligt. *Variable Piece #11* uit 1971 van Douglas Huebler maakt deel uit van de collectie van het SMAK: het is een van de resultaten van een enquête uitgevoerd bij zesendertig inwoners van een kleine Amerikaanse stad – een werk dat de antropologische bronnen van het structuralisme bevestigt, maar dat ook als een correctie lijkt te functioneren op *Homes for America* van Dan Graham uit 1966, omdat er aandacht wordt geschonken aan de bewoners zelf van al die Amerikaanse huizen, eerder dan aan de architecturale objecten en hun repetitieve karakter.

Het raster is altijd een ruimte, zelfs in twee dimensies als 'plan', en dat maakt het een beetje vreemd dat er geen enkele vermelding wordt gemaakt van de plek en de 'structuur' waarin deze tentoonstelling wordt georganiseerd: architectuur (en stedenbouw) blijven, met andere woorden, volstrekt afwezig. Louvain-la-Neuve is letterlijk het tegendeel van een raster: uit het niets gebouwd in de jaren zeventig als tegenhanger voor de Vlaamse Leuvense universiteit, is het een bewust 'dorps' gehouden campusstad waarin rechte strepen, laat staan kruisende lijnen, verboden zijn. Bovendien is het Musée L sinds 2017 gevestigd in de voormalige wetenschapsbibliotheek, een gebouw uit 1973 van André Jacquain dat door Mil De Kooning ooit omschreven werd als 'één verzameling van verticalen' – een overdadig geheel waarin afscheidingen, laat staan hokjes of kamers, nagenoeg afwezig zijn. Het is nog een laatste paradox: *The Grid* toont dat een raster zelfs in de eigen afwezigheid aan de orde kan worden gesteld.

Christophe Van Gerrewey

→ *The Grid. Trame – Grille – Matrice*, tot 11 februari, Musée L, Place des Sciences 3, Louvain-la-Neuve.



Vera Molnár, zonder titel, 1974, Collectie Wunsch-Van Kerckhove, Musée L, Louvain-la-Neuve



Douglas Huebler, Variable Piece #11, 1971, SMAK, Gent

## Architectuur en vormgeving

**The Laboratory of the Future.** De achttiende architectuurbiënnale heeft als expliciet doel 'te verruimen' wat het betekent om architectuur tentoon te stellen, architectuur te maken, 'architect' te zijn. Deze benadering is niet nieuw en was ook op vorige edities aanwezig, net als op architectuurevenementen wereldwijd. Het resultaat dit jaar is echter een biënnale waarvan gezegd wordt dat ze 'niet over architectuur gaat'. Een voorwoord in de catalogus en een zaaltekst in de Arsenale, respectievelijk van biënnalerepresentant Roberto Cicutto en van hoofdcurator Lesley Lokko, anticiperen op die kritiek. Cicutto heeft het over critici die zich afvragen of 'de noden van wie concrete verwezenlijkingen wil zien en de schoonheid of de afwezigheid ervan in gebouwen wil beoordelen' beantwoord zouden worden. Lokko schreef, in de inleiding op de sectie 'Dangerous Liaisons': 'De reeds lang bestaande preoccupatie van de architectuur met grenzen is algemeen bekend en begrepen, van de grens die binnen en buiten afbakent tot de eindeloze debatten over wat wel of niet architectuur is. Maar al te vaak moedigen deze grenzen en de bescherming ervan risicovermijdend gedrag en onzekerheid aan, iets wat steeds misplaatster lijkt in de meer complexe en fluïde wereld van vandaag.' Het verschil met vorige edities ligt in het uitgangspunt, dat als mijlpaal fungeert in de geschiedenis van de biënnale, door te onderzoeken hoe 'the Black Atlantic' de (globale) ruimte mee heeft gevormd, en omgekeerd. Het resultaat van dat onderzoek, getoond in het hoofdpaviljoen in de Giardini, is meervoudig.

*Starchitects* ontbreken niet. In een bijdrage wijst het bureau van de Burkinees-Duitse architect Francis Kéré erop dat het Afrikaanse continent verantwoordelijk is voor minder dan vier procent van de uitstoot van broeikasgassen. De installatie wordt aangevuld met foto's en reproducties van West-Afrikaans erfgoed en vernaculaire architectuur, hoofdzakelijk gemaakt uit gestampte aarde. De boodschap lijkt: Afrika heeft geen biënnales nodig om te bepalen wat architectuur is, en al zeker niet om te weten hoe ze die 'duurzaam' kan maken. Het bureau van de Ghanees-Britse architect Sir David Adjaye kiest er daarentegen voor om wel degelijk 'concrete verwezenlijkingen' te tonen, zowel aan de hand van een video-installatie als een reeks maquettes. Vooral de schaalmodellen zijn sprekend: iteraties van perimenter, platform, licht en schaduw tot sacrale ruimtes. Koffi & Diabaté Architectes, het grootste bureau van Ivoorkust, presenteert een bedenkelijke, eindeloos herhaalbare stedenbouwkundige projectie die wat weg heeft van een tuinstad, op de metropolitaanse periferie van Abidjan met als doel het tegengaan van *sprawl*.



Courage Dzidula Kpodo, Postbox Ghana, The Beautiful Ones Always Were, The Laboratory of the Future, Architectuurbiënnale Venetië, 2023, foto Matteo de Mayda



Kéré Architecture, Counteract, The Laboratory of the Future, Architectuurbiënnale Venetië, 2023, foto Matteo de Mayda

Lokko stelt in het hoofdpaviljoen dat tekst evengoed een vorm van architecturale productie kan zijn. De stem van de curator, helder en bij momenten poëtisch, loopt doorheen de ruimtes als een onderschrift bij de bijdrages en reflecteert over wat het betekent een architectuurtentoonstelling te maken. In het hoofdpaviljoen en in de sectie 'Archive of the Future' is het de vraag hoe een tentoonstelling als workshop kan functioneren, zodat het proces en de relaties even belangrijk worden als het resultaat, en hoe zo'n tentoonstelling kan proberen om 'non-extractief' te zijn. In de Arsenale gaat Lokko expliciet in op de materiële realiteit van een tentoonstelling: 'Participatie aan de biënnale [...] is gebaseerd op twee dingen: verbeelding en de middelen om die verbeelding weer te geven. Voor het merendeel van de deelnemers [...] was er genoeg van het een, maar heel weinig van het ander.' Door een inkijk te bieden in de organisatie van de biënnale zelf, past Lokko de kritiek op productie, discours en macht bijzonder tastbaar toe.

Het hoofdpaviljoen wordt getekend door een constante kruising van dystopie en utopie, kritiek en verbeelding, verschrikking en schoonheid, pijn en levensvreugde. Het collectief urban american city verwoordt het als volgt: 'Er is een onmiskenbaar dystopisch verleden dat de kern vormt van de geschiedenis van elke Afro-Amerikaan. Dit verhaal situeert zich echter niet uitsluitend in pijn. Binnen elke zwarte ruimte en elk lichaam dat dit trauma in zich draagt, bestaat er een element van het fantastische dat veerkracht en creativiteit voortbrengt.' Tegelijk lijdt ook deze editie aan datgene waar zo goed als elke biënnale aan lijdt: een overdosis aan informatie. Aan het einde van de dag ga je liever rustig zitten, kijkend naar het water, in de zon of onder een van de zeldzame bomen in Venetië, in de schaduw, door Lokko omschreven als 'een publieke hulpbron, een van de weinig werkelijke democratische ruimtes die nog over zijn'. **Beatriz Van Houtte Alonso**

→ Achttiende architectuurbiënnale, tot 26 november, Giardini, Arsenale, Forte Marghera, Venetië.



Adjaye Associates, Kwaae, The Laboratory of the Future, Architectuurbiënnale Venetië, 2023, foto Andrea Avezzi

De biënnale, en met name het hoofdpaviljoen, geeft een podium aan de 'Black Atlantic'. Het is niet verrassend dat de moderne disciplines van architectuur en stedenbouw in een aantal bijdragen fundamenteel in vraag worden gesteld door wie het, historisch gezien, nooit voor het zeggen had – zichtbaar in het slavenschip en de plantagehut, gesegregerde stedenbouw en de moderne gevangenis. Wat betekent architectuur als de grond waarop ze zou staan aan je voorouders is ontnomen, zoals de installatie van Ursula Biemann over *Devenir Universidad* en de Inga-bevolking in Zuidwest-Colombia suggereert? Of als die grond onbetaalbaar is, zoals blijkt uit de verhalen verzameld door het collectief urban american city over de 'Black Belt' ten zuiden van Chicago. Wat is een grondgebied als het je belangrijkste archief is, vraagt Cave\_bureau, terwijl ze een grot in Kenya en het Pantheon in Rome over elkaar leggen. Wat betekent een 'historisch stadscentrum' als er zo goed als niets overblijft van het eeuwenoude koninklijke paleis na koloniale stadsplanning, zoals in Benin City? Wat kan de rol van een museum zijn op zo'n plek, zo klinkt de vraag bij Adjaye Associates. Wat is 'huis' als 'thuis' in grote mate immaterieel is, getekend door migratie en opgebouwd uit herinneringen, geuren, klanken, gewoontes, verhalen, zoals in het 'Mediterranean Queendoms'-tapijt van New South en de video-installatie van de Ethiopisch-Amerikaanse kunstenaar Ainslee Alem Robson?

In andere bijdrages wordt historiografie als kritisch medium gehanteerd. Het collectief Cartografia Negra brengt

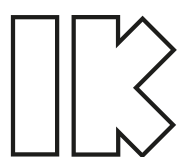
de verhalen van 'Africans, diasporic peoples and Afro-Brazilians who built Sao Paolo' in kaart, zoals het eerste café van de stad, geopend door Maria Punga. De bijdrage van Courage Dzidula Kpodo en Post Box Ghana is een bijzonder gevoelige en rijk gedocumenteerde video-installatie getiteld 'The Beautiful Ones Always Were', die onderzoek toont naar Ghanese architectuur en ruimte na de onafhankelijkheid en daarbij scherpstelt op twee plekken: de Makolamarkt in Accra en een omgevormde, onafgewerkte silo in Tamale. De makers hebben het over de verbeelding van 'unassuming, negotiating space' en stellen verder: 'We worden eraan herinnerd dat gebouwen gewoon gebouwen zijn. Wat van belang is, dat is wat we van die gebouwen maken.' Of: architectuur als een altijd en overal zaligmakende materiële praktijk opvatten is al te optimistisch. Toch houdt de installatie geen dogmatische relativisering van ontworpen ruimte in; eerder wordt architectuur als statisch, afgewerkt object waaraan niets meer toe te voegen of weg te halen valt, zoals Alberti het verwoordde, in vraag gesteld. Het nodigt uit om af te stappen van het krampachtige idee dat zorgvuldig en aandachtig ontworpen objecten en noties van dynamisch, immaterieel of schijnbaar warrig ruimte maken elkaar uitsluiten. Eerder dan een ontkrachting van architectuur, geven deze en andere bijdrages juist meer reliëf, meer complexiteit en meer realiteit aan ruimte, bebouwd of onbebouwd. Architectuur heeft wel degelijk existentiële diepgang – meer betekenis, minder ijdelheid – voorbij de strikte waarde als object.

**WTC A Never-Ending Love Story.** Lietje Bauwens en Wouter De Raeve maakten twee films over de tijdelijke invulling en de toekomst van de WTC-torens in de Brusselse Noordwijk, voltooid in 1972 en 1976. *WTC A Love Story* uit 2020 opent met beelden van acteurs die hun rol aanleren van de protagonisten in het 'echte' verhaal. De eigenaar-ontwikkelaar, de architect, de Brusselse Bouwmeester, de politicus en de consultant passeren de revue, net als de activist, de *social designer*, de socioloog, de gemeenschapswerkers en sociaal werkers, maar ook de woordvoerder van de vluchtelingen in het nabijgelegen Maximiliaanpark en de filmmakers zelf.

Het levert grappige situaties op, zoals wanneer acteur Kris Cuppens de verantwoordelijke bij ontwikkelaar Befimmo verveeld en ongelovig aanhoort, om vervolgens zijn rol met de grootste overtuiging te spelen. Worden de personages karikaturen, dan is precies dat de opzet van de film, om de posities in het spel dat stadsontwikkeling heet explicieter te maken. In *WTC A Love Story* komen twee soorten scènes voor: ofwel vertolken de acteurs hun rol, ofwel figureren de echte protagonisten als zichzelf. Soms benoemen de acteurs wat de protagonisten niet durven uit te spreken: de acteur die Bouwmeester Kristiaan Borret speelt, wenst dat hij niet altijd zo vriendelijk zou zijn voor iedereen, en de actrice die Ans Persoons vertolkt, schepen van Stedenbouw in Brussel-Stad, vermoedt achter diens voorzichtige uitspraken een angst dat het hele herbestemmingsproject, net als vijftig jaar eerder, zal mislukken. Opvallend genoeg blijven de architecten van de transformatie, het Brusselse 51N4E, haast onzichtbaar, en het wordt nooit echt duidelijk waar het bureau voor staat. Ze worden verondersteld bij te dragen tot 'een betere buurt' en samen met de consultant en de *social designer* de tijdelijke invulling van de WTC-torens vorm te geven, maar uiteindelijk werken ze voor en worden ze betaald door de ontwikkelaar van de site, die eigen doelen nastreeft.

Ontwikkelaar en architect beschouwen de voorlopige bestemming als de voorbode van de stedelijke plek die de Noordwijk moet worden, met stadslandbouw op daken, foodtruckfestivals tijdens de ramadan, een architectuurschool en ruimte voor kunst, uitgedrukt in een taal waar de huidige wijkbewoners geen snars van begrijpen. De hippe, creatieve klasse moet naar de Noordwijk gelokt worden, vanuit het idee bij te dragen aan een sociaal-artistiek project voor een inclusievere buurt, en om zo het uiteindelijke project te legitimeren. Borret noemt de ontwikkelaar een *professional buddy*, en bij momenten lijkt de Bouwmeester de enige die het gesprek over de toekomst

STICHTING



KEYWORKS

JAN VAN DER PLOEG

- 22 sept. t/m 23 dec. 2023 tijdens openingsuren
- en t/m 14 januari 2024 alleen op afspraak

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

WWW.POSTURE-EDITIONS.COM

ZAKDOEKENPOCKET

posture  
editions

BIRDE VANHEERSWYNGHELDS

COLLECTIECATALOGUS

MUSEUM DHONDT-DHAENENS

Lietje Bauwens, Wouter De Raeve (431), *WTC A Never-Ending Love Story*, 2023

Smet zijn betoog hield des te groter. Wat de gedeelde visie moet zijn, raakt niet benoemd: veel verder dan sociale cohesie en cohabitatie gaat het niet. Is het überhaupt mogelijk om vanuit miserie een wervende visie voor de toekomst te formuleren? Niemand wil gecast worden als de pleitbezorger, aan de tekentafel, van de status quo.

Het is inderdaad niet vanzelfsprekend om vanuit het dagelijkse sociale werk met mensen en gezinnen te komen tot gecoördineerde en collectieve actie, en om te wegen op het complexe proces van stadsontwikkeling. Dat bewijst ook een terugblik op het protest begin jaren zeventig, toen de volkse buurt moest wijken voor de torens van het Manhattanplan. Het marxistische Action Schaarbeekoise bekritiseerde het verzet van de welzijnswerkers en andere actievoerders als oplapwerk en pleitte voor een radicale revolutie, waar echter geen van de wijkbewoners op zat te wachten. Vandaag is de voorman van Action Schaarbeekoise, zo vertelt een toenmalige actievoerder in *WTC A Never-Ending Love Story*, eigenaar van een kunstgalerij.

Als de sociale werkers en activisten onmachtig lijken om een plaats rond de tafel af te dwingen voor de wijkbewoners en om zelf ook gehoord te worden, vergaat het gevestigde drukkingsgroepen in het Brusselse stadsontwikkelingsdebat dan beter? Organisaties als ARAU, BRAL of IEB hebben tijd en de middelen, maar ook zij opereren voortdurend in een spanningsveld. Liever gaat men stilzwijgend voorbij aan afhankelijkheden tussen partijen. Georganiseerd protest tegen overheidsbeleid heeft een prijs, want vaak is het de overheid die betaalt. Soms gebeurt het dat twee partijen in het ene stadsdossier tegenover elkaar staan, terwijl ze partners zijn in een ander. De relaties zijn complex, rommelig, conflictueus.

Het uitgangspunt voor een dialoog over stadsontwikkeling is vandaag: breng iedereen rond de tafel, voer het gesprek, en als we voldoende luisteren, zullen we tot een uitkomst komen waar iedereen tevreden over is. Dat draait in de praktijk, zo tonen beide films, altijd anders uit. Waarom? Omdat het een illusie is te denken dat elk project al het goede kan brengen voor iedereen. Ruimte invullen is allesbehalve neutraal, maar het gaat erom keuzes te maken die niet waardevrij zijn, en die keuzes zullen altijd de een meer ten goede komen dan de ander. Dat durven erkennen, het waardenkader durven expliciteren: ook dát is stadsontwikkeling.

*WTC A Love Story* liet ruimte voor twijfel, *WTC A Never-Ending Love Story* is emotioneler. De afstand van de filmmakers ten opzichte van hun onderwerp is weg, ze zijn zelf personages geworden. Aan het eind lijkt het alsof er niets veranderd is, wat de kijker verslagen kan achterlaten. Niemand kan bij een stadsproject als de Noordwijk aan de kant blijven staan, zo lijkt de film te zeggen, en de filmmakers kiezen resoluut de kant van het verzet. 'Nous on reste là, on ne bougera pas,' zongen de leden van de Belgische Groupe d'Action Musicale in 1974. De nieuwe generatie activisten maakt niet langer protestliederen, maar films. **Julie Mabilde**

→ *WTC A Never-Ending Love Story*, 8 september, Bozar, Ravensteinstraat 23, Brussel.

van de torens echt gaande wil houden. De vraag blijft: met welk doel? Waarover gaat dit gesprek, en vooral: voor wie wordt het gevoerd? De grond van de zaak wordt – althans in de fictie – nooit echt benoemd.

Volgens Borret gaat het om 'ruimtelijke kwaliteit', maar veel concreter dan een aantal clichés als *mixité* wordt het niet, terwijl de invulling van een dergelijk begrip geenszins neutraal is. Het is veelzeggend dat in de film niet iedereen in de wijk mee rond de tafel zit: noch wie leeft in de sociale woningen, noch de vluchtelingen die een onderkomen zoeken in het Maximiliaanpark, nemen deel aan het gesprek over de toekomst. Ans Persoons ziet 'het vluchtelingenprobleem' niet als een onderwerp voor die bewuste tafel, maar als een tijdelijke kwestie waar elders en door andere, hogere overheden een oplossing voor gevonden moet worden – alsof het niet de realiteit is van deze wijk, naast een van de grootste treinstations van het land.

Het bredere gesprek met alle belanghebbenden is een conversatie die voortdurend beloofd werd, maar die nooit plaatsvond. De werkelijke beslissingen, zo klonk het verwijt na de vertoning van *WTC A Love Story* in 2020, werden niet rond de tafel in Brussel genomen, maar op de MIPIM-vastgoedbeurs in Cannes. Ook Rudi Vervoort, minister-president van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest, was niet te zien in de film. Om al die ontbrekende gesprekspartners draait het in *WTC A Never-Ending Love Story*, de vervolffilm die Bauwens en De Raeve draaiden samen met Daan Milius, en die in 2023 in première ging. Het centrale thema deze

keer is verzet. In de eerste film noemde de Bouwmeester stadsontwikkeling een spel van onderhandelen, van geven en nemen. Maar welke macht hebben sociale werkers die zelf aangeven hun taal, hun gedrag en hun eisen aan te passen aan wat aan de andere kant van de tafel als acceptabel wordt beschouwd, uit angst om niet au sérieux genomen te worden? En wie heeft het recht om de belangen van de wijkbewoners te vertegenwoordigen, en welke positie wordt er dan verdedigd?

Waar in de eerste film uit 2020 veel humor zit, sarcasme en spot, toont de tweede film vooral onmacht. Enkel de eerste scène, waarin de acteur die zijn rol moet opnemen geen speld krijgt tussen het enthousiaste pleidooi van Brussels staatssecretaris voor Stedenbouw Pascal Smet, ontlokt hilariteit. Vurig neemt Smet de verdediging van het project voor de Noordwijk op. Een tram, nieuwe pleinen, een uitbreiding van het park: wie kan daar tegen zijn? Vervolgens schakelen de filmmakers naar de sociale werkers, die zich na de eerste film georganiseerd hebben: kunnen zij een extra stem aan de tekentafel vertolken? Geen van hen lijkt overtuigd. Voor de een is een gesprek met 'de onzichtbare' Rudi Vervoort, met Smet of met Brussels burgemeester Philippe Close een fictie, wat deze hele oefening zinloos maakt; de ander pleit voor een bredere coalitie, waarin ook handelaars, ordediensten en iedereen die dagelijks met de Noordwijk geconfronteerd wordt, mee kan spreken. En moet er een woordvoerder, een coördinator of een animator worden aangeduid? De meningen zijn verdeeld, het contrast met de stelligheid waarmee

ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS
457	Mark Manders	House with All Existing Words (Juliaan Lampens)	64 p	20 x 27 cm	€ 20.00	ISBN 9789464460490	2023		
456	PRODUCTORA	Some Realized Projects 2014–22	216 p	21 x 28 cm	€ 40.00	ISBN 9789464460445	2023		
455	Batia Suter	Exosphere	136 p	25 x 32 cm	€ 28.00	ISBN 9789464460476	2023		
454	Kasper Andreasen	High Capacity	208 p	21 x 30 cm	€ 28.00	ISBN 9789464460483	2023		
453	Alexandra Leykauf	Alexandra Leykauf	192 p	21 x 28 cm	€ 30.00	ISBN 9789464460452	2023		
452	Mark Manders	All Words and One	208 p	21 x 28 cm	€ 36.00	ISBN 9789464460438	2023		
451	Alexandra Bachzetsis	SHOW TIME BOOK / BOOK TIME SHOW	256 P	22 x 32 CM	€ 42.00	ISBN 9789464460414	2023		
450	Karel Martens	Calendar 2024 / Every day is a new day	736 p	15 x 21 cm	€ 30.00	ISBN 9789464460384	2023		
449	Eva-Fiore Kovacovsky	Feeding on Light	416 p	13 x 20 cm	€ 28.00	ISBN 9789464460469	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		







# Colofon

met de steun van de  
Vlaamse overheid



**Flanders**  
State of the Art

## Personalia

**Malika M'rani Alaoui** is master museumconservator en assistent-doctoraatsonderzoeker (UGent). Ze werkt rond tentoonstellingsstrategieën van kunstenaars op de negentiende-eeuwse salons van Brussel, Antwerpen en Gent.

**Liska Brams** voltooide eerder dit jaar een master in Contemporary Art History aan de Vrije Universiteit van Amsterdam. **Nina de Vroom** is filmmaker, redacteur van *Sabzian*, auteur en docent.

**Eléa De Winter** studeerde kunstwetenschappen (UGent). Ze is verbonden aan de onderzoeksgroep Kunst in België sinds 1945 en bereidt een doctoraat voor over de kunstmarkt in België tussen 1933 en 1960 aan de ULB.

**Hal Foster** is Townsend Martin Professor of Art and Archaeology (Princeton University). In 2020 verschenen *Brutal Aesthetics* (Princeton University Press) en *What Comes After Farce?* (Verso Books).

**Laura Herman** is hoofd van de opleiding Curatorial Studies (KASK Gent) en artistiek directeur van Netwerk Aalst, samen met Godard Bakkers.

**Marc Holthof** is criticus en essayist. Hij schreef voor *De Tijd*, *HART* en *Andere Sinema* en publiceerde de boeken *De digitale badplaats* (1995) en *Let's Expand the Sky* (2016, over Hugo Roelandt).

**Rudi Laermans** is socioloog, auteur en vertaler. Recent publiceerde hij de essaybundel *Ik, wij, zij* (2020) en het boekessay *Gedeelde angsten* (2021).

**Maarten Liefoghe** is docent architectuurtheorie en -geschiedenis (UGent). Hij schrijft over architectuur en beeldende kunst, erfgoed- en tentoonstellingspraktijken en hun interacties.

**Julie Mabilde** is ingenieur-architect en werkt voor het Team Vlaams Bouwmeester. Ze is voorzitter van de kwaliteitskamer van de stad Torhout.

**Daniël Rovers** is schrijver. Recent verscheen *In één vloeiende beweging* bij de Wereldbibliotheek.

**Alexandra Sonnemans** is architect en mede-oprichter van rotative studio (Rotterdam en Zürich). Ze werkt als curator en gastdocent (TU Delft, Rotterdamse Academie van Bouwkunst).

**Dagmar Teurelincx** studeerde theater- en filmwetenschap en wijsbegeerte. Ze schrijft over podiumkunsten en film, is redactielid van *Sabzian* en communicatieverantwoordelijke bij vzw Hiros.

**Pieter T'Jonck** is ingenieur-architect. Hij schrijft sinds 1980 over dans en performance, architectuur en beeldende kunst, in kranten, tijdschriften en boeken in binnen- en buitenland.

**Paul Valéry** (1871-1945) was een Frans dichter, essayist en filosoof. *Cours de poétique* verscheen begin dit jaar in twee delen bij Gallimard.

**Herman van Bergeijk** is architectuurhistoricus. Vanaf 1997 was hij docent aan de TU Delft en thans is hij hoogleraar in Harbin, China. In 2020 verscheen zijn boek over het werk van A.J. Kropholler bij nai010.

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

**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.

**Karen Van Godtsenhoven** is curator en auteur. Ze bereidt een proefschrift voor (UGent) over de poëtica van modeontwerpers tussen 1960 en 1990. Ze werkt aan de expositie *Women Dressing Women* die opent in december in The Metropolitan Museum of Art, New York.

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

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

**Paul Vermeulen** is vennoot bij De Smet Vermeulen Architecten in Gent, hoogleraar aan de TU Delft en architectuurcriticus.

**Bart Verschaffel** is filosoof en emeritus hoogleraar (UGent) en coördinator van Vandenhove Centrum voor Architectuur en Kunst. Recente boekpublicaties: *What is Real? What is True? Picturing Figures and Faces* (2021), en *What Artistry Can Do. Essays on Art and Beauty* (2022).

**Stefaan Vervoort** is is verbonden aan de onderzoeksgroep Kunst in België sinds 1945 (UGent). Hij voltooide een doctoraat over schaalmodellen in de beeldende kunst en werkt rond de relatie tussen beeldhouwkunst en technologie in naoorlogs België.

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

**Ruth Bernard Yeazell** is Sterling Professor of English aan Yale University. Ze werkt aan een boek over de moderne receptie van Vermeer.

## Redactie

Christophe Van Gerrewey, Elizabeth Vandeweghe, Liska Brams

Redactiesecretariaat, publiciteit, zakelijke leiding:  
**Thomas Olbrechts** (thomas@dewitteraaf.be)  
Correctie: **Annemiek Seeuws** (quickredfox.be)  
Vormgeving: **Inge Ketelers**  
Zetwerk: **Ran De Vos**

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 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
nummer 231	20 september 2024	20 augustus 2024
nummer 232	15 november 2024	15 oktober 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](http://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](http://www.dewitteraaf.be)  
Meer info: [thomas@dewitteraaf.be](mailto:thomas@dewitteraaf.be)

**Thema's van de komende nummers:**  
redigeren en corrigeren, Zwitserland, subsidies, zelfvertrouwen.

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



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

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

## Xavier Hufkens

6 rue St-Georges | St-Jorisstraat

### Sterling Ruby *DROWSE MURMURS*

27 October – 16 December 2023

### Sayre Gomez

12 January – 2 March 2024

44 rue Van Eyck | Van Eyckstraat

### Lesley Vance & Ken Price *Fired and painted*

24 November 2023 – 3 February 2024

Online exhibition

### Jonathan Horowitz

21 December 2023 – 4 February 2024

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

## HEXED VEXED SEXED

03.11.2023 – 14.01.2024

THERESA HAK KVUNG CHA, CHANG JIA, HAEJUNG JUNG, HAVOUN KWON, EUNSAE LEE, VE-EUN MIN,  
MACKEREL SAFRANSKI & HONG LEE HVUN SOOK

## PICKLE BAR PRESENTS SLAVS AND TATARS

08.12.2023 – 17.03.2024

WITH APPARATUS 22, ANDRIUS ARUTIUNIAN, GIULIA CRETULESCU, SELIN DAVASSE, ANA GZIRISHVILI, TANG HANI,  
XIAOPENG ZHOU, NIKOLAV KARABINOVVCH, OLGA MICINSKA, SHALVA NIKVASHVILLI, PAOLA REVENIOTI,  
FILIPKA RUTKOWSKA, ANHAR SALEM, ALA SAVASHEVICH, BOJAN STOJCIĆ AND OLIA SOSNOVSKAYA

## ALLES=GOED

ANNE-MIE VAN KERCKHOVEN

19.05.2023 – 18.05.2024

## 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

EVENTS & INFORMATION: WWW.WESTDENHAAG.NL