DE WITTE RAAF

228

P706236

maart – april 2024
jaargang 38

1 *Anja Novak*
PINK de Thierry
7 *Bart Verschaffel*
James Ensor en Gustave Doré
10 *Ernst van Alphen*
Viviane Sassen
14 *Christophe Van Gerrewey*
Jef Geys

17 *Steven Humblet*
La photographie contemporaine et ses métamorphoses
20 *Emiel Roothooft*
De glazige blik

& 23 – 48

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

Dubbel geleefd leven

PINK de Thierry, VideoSchetsboek no. 1, 1983

PINK de Thierry, VideoSchetsboek no. 9, 1983

ANJA NOVAK

Toen PINK de Thierry op 25 februari 2023 overleed op 79-jarige leeftijd, leek haar werk in vergetelheid te zijn geraakt. Nog geen half jaar later was het plots te zien op twee tentoonstellingen. Het M HKA in Antwerpen toonde in de zomer een overzicht van de bezigheden van het collectief Mass Moving, dat mede door haar werd opgericht, maar de nadruk lag op projecten die na Pinks vertrek hebben plaatsgevonden. Vervolgens was in het Frans Hals Museum in Haarlem een overzicht te zien van Pinks werk sinds de jaren tachtig.[1]

PINK de Thierry werd in 1943 in Haarlem geboren als Helena Scheerder. Van 1964 tot 1965 volgde ze acteerlessen aan het Koninklijk Conservatorium in Brussel. Daarna werkte ze enkele jaren in België als actrice in theater-, film- en televisieproducties, onder het pseudoniem Helen Pink. Ze maakte kennis met de kernideeën en praktijken van experimentele gezelschappen, zoals Jerzy Grotowski's Poor Theatre, het in New York gevestigde Living Theatre en het politieke Bread and Puppet Theatre.[2] Ondanks hun verschillen delen deze gezelschappen een aantal principes. Ze verzetten zich tegen het traditionele, op tekst gebaseerde theater en tegen conventionele acteermethoden, en experimenteren met een alternatief gebruik van taal, stem en lichaam om de perceptie van de theatrale gebeurtenis te veranderen en andere, meer interactieve relaties tussen performers en publiek mogelijk te maken.[3] Ook andere ontwikkelingen in de beeldende kunst, zoals Fluxus, happenings en conceptualisme, spoorden Pink aan om nieuwe manieren van performatieve expressie te verkennen.

Haar interesse in kunst werd gestimuleerd door een ontmoeting met Marcel Broodthaers. Pink nam in 1968 als performer deel aan de opening van *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIXième Siècle*, in het Brusselse appartement van de kunstenaar.[4] De tentoonstelling omvatte onder meer het in scène zetten van niet-bestaande kunstwerken die zogezegd in houten kisten waren verborgen. Broodthaers' onderzoek naar uiteenlopende culturele processen van betekenisgeving en zijn experimenten met presentatievormen inspireerden Pink om zich los te maken van artistieke conventies. Een andere belangrijke impuls kwam van James Lee Byars, die eind jaren zestig een aantal onconventionele happenings realiseerde in kunstruimtes in België en Nederland. Pink nam deel aan *A Pink Silk Airplane for 100* in de Wide White Space Gallery in Antwerpen op 25 april 1969. Tijdens deze happening ontvouwde Byars een roze zijden doek met gaten erin, vroeg de deelnemers om hun hoofden door de gaten te steken en verklaarde de doek tot vliegtuig. Vervolgens rende en sprong hij door de galerie om een luchtreis te simuleren terwijl hij stukken uit zijn autobiografie voorlas. Het doek diende volgens hem als een instrument 'om pretenties op de proef te stellen'.[5] Dit soort happenings overtuigde Pink ervan dat de beeldende kunst op dat moment meer ruimte bood voor experiment dan het theater.

In 1968 ontmoette ze kunstenaar en grafisch ontwerper Raphaël Opstaele en architect Jef De Groote. Hun samenwerking resulteerde in de oprichting van het collectief Mass Moving, dat interventies in de openbare ruimte organiseerde in verschillende steden in Europa en daarbuiten. De interventies werden bedacht en uitgevoerd door een wisselend aantal personen. Om zich tegen traditionele opvattingen over auteurschap te verzetten, werden hun namen niet of onvolledig vermeld in recensies of catalogi, waardoor het moeilijk is om individuele bijdrages in te schatten. Het eerste daadwerkelijk gerealiseerde project kwam tot stand toen Pink in mei 1969 de opdracht kreeg om een productie te ontwikkelen voor het 'theaterlaboratorium' van de Universiteit Leuven.[6] Ze schakelde Opstaele, De Groote en dichter Marcel van Maele in om er een multidisciplinaire productie van te maken. *Erektion*, zo luidde de titel, beoogde een totale transformatie van het traditionele theater. Elementen uit de architectuur, beeldende kunst, poëzie en theater werden samengebracht, zoals geluid, stem, beweging en gebaar, tekst, licht en ruimtelijke arrangementen. De belangrijkste strategie om de gebruikelijke theaterervaring te destabiliseren, was het overeind zetten van de bühne. De Groote ontwierp een metalen stellage met verschillende platforms die het grootste deel van de ruimte in beslag nam. Pink, de performer, verplaatste zich samen met het publiek over deze stellage. De titel sloeg niet alleen op het opgerichte podium, maar verwees ook naar de seksuele connotaties van de teksten die Pink voordroeg. Het was de tijd van studentenprotesten en sociale omwentelingen, de tijd van seksuele bevrijding en van opstanden tegen traditionele instellingen, waarden en de gevestigde orde. De geest van 1968 klinkt ook door in de verdere activiteiten van het collectief, dat al snel de openbare ruimte ging opzoeken. *Motion*, het eerste evenement dat officieel werd uitgevoerd onder de naam Mass Moving, vond in september 1969 plaats in Utrecht als onderdeel van het festival *Motion Weeks*. Doel was het creëren van een speelse subversieve situatie, die zintuiglijke, communicatieve, relationele en creatieve ervaringen teweeg zou brengen door middel van een mix van olfactorische, visuele en auditieve stimuli. Ook in *Motion* stond een stellageachtige constructie centraal met vier platforms van verschillende hoogtes, in de openlucht in het stadscentrum geïnstalleerd. Pink, gekleed in een witte outfit, besproeide het publiek met een door Opstaele gecomponeerd parfum, dat ze verspreidde met een verstuiver die in de landbouw wordt gebruikt voor het besproeien van gewassen met pesticiden, wat toch enigszins verontrustend moet zijn overgekomen. Ook werden er vijftig zakken zwarte confetti in het publiek gegooid. 'Reporters' maakten foto's en stelden vragen aan het publiek. De reacties werden opgenomen en vervolgens via luidsprekers uitgezonden. De geluidsachtergrond vormde een compositie die in samenwerking met de afdeling sonologie van de Universiteit Utrecht was gemaakt en die ter plekke, vierentwintig uur per dag, werd afgespeeld. De opname vermengde zich met lokale stadsgeluiden, met een 'dynamische soundscape' als resultaat. Het project omvatte ook interventies in de massamedia, door Mass Moving beschouwd als de belangrijkste producenten van collectief bewustzijn. Recensies in lokale media, zoals radio en kranten, werden als onderdeel van het evenement gezien. De editie van het *Utrechts Nieuwsblad* van 20 september 1969 werd toegeëigend en gewijzigd: beeldmateriaal werd gemanipuleerd, onder andere door menselijke gezichten op krantenfoto's uit te wissen. Ook teksten werden gedeeltelijk gewist, waardoor vreemde vervormingen en betekenisveranderingen ontstonden. De gemanipuleerde kranten werden vervolgens op straat verkocht.[7]

Motion was een ambitieuze 'environment' annex performance, te vergelijken met happenings, maar ook met latere vormen van locatietheater en 'immersief' theater. De projecten van Mass Moving anticipeerden op de 'festivalisering' van kunst, cultuur en de stedelijke ruimte, die nog niet was ingebed in een alomtegenwoordige, gecommercialiseerde festivalcultuur zoals die vandaag bestaat.[8] De projecten werden toen vooral gezien als ondeugende en opruiende verstoringen van de openbare orde, wat de politie meer dan eens tot ingrijpen aanzette.[9] Toch stond politiek activisme niet per se op de voorgrond; de meeste interventies van Mass Moving waren eerder poëtisch van aard. Aan de legendarische tentoonstelling *Sonsbeek buiten de perken*, die in 1971 plaatsvond in de stad Arnhem en op verschillende buitenlocaties in Nederland, namen zij bijvoorbeeld deel met een rijdende printmachine. Deze *Ludic Environment Machine* (L.E.M.) werd ingezet om straten en trottoirs

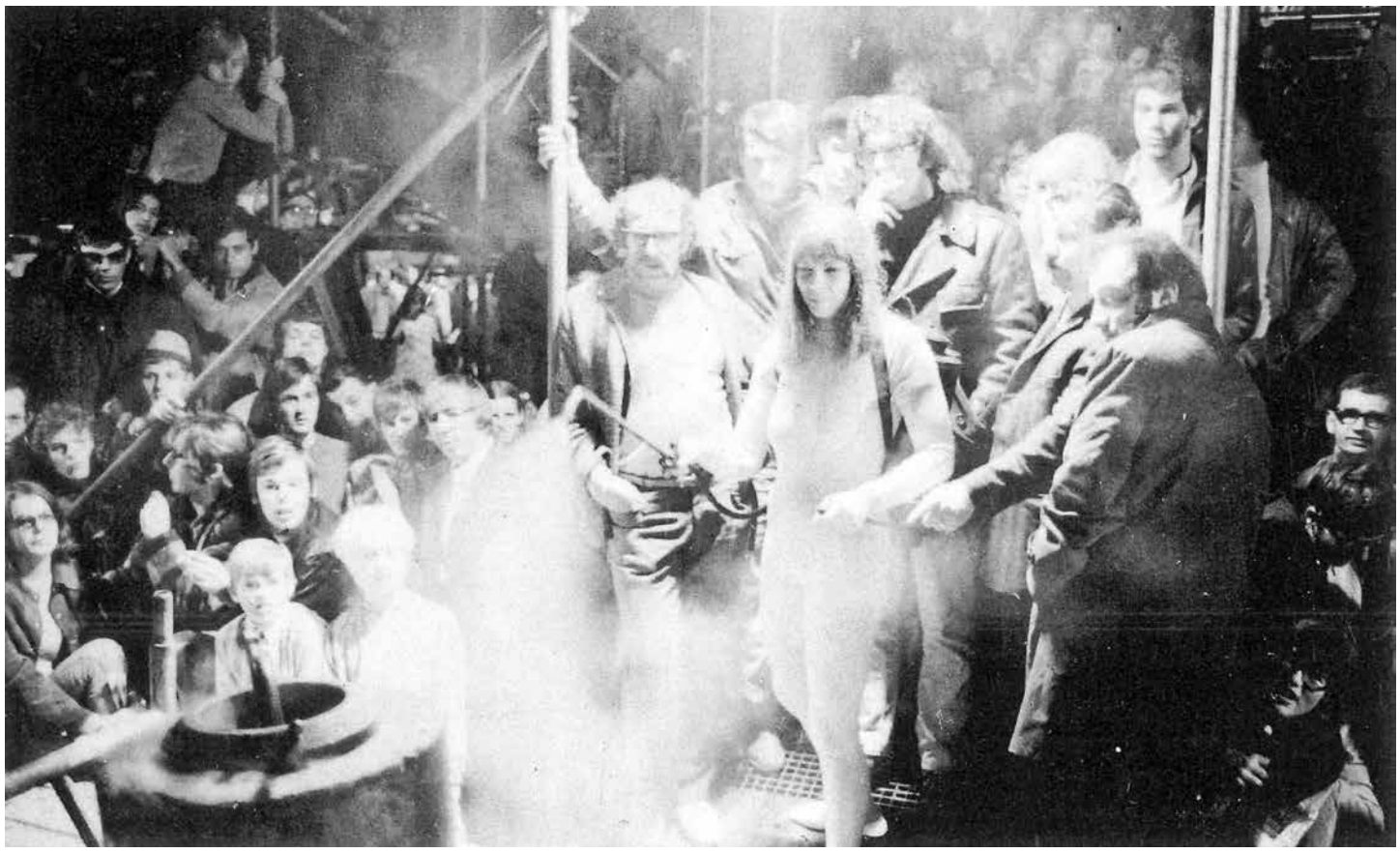
in de Arnhemse binnenstad te versieren met een groen bloemmotief. Tegelijkertijd produceerde de L.E.M. afdrukken van hetzelfde bloemmotief op papier, die aan het publiek werden uitgedeeld. De actie werd begeleid door een groep meisjes met slangen op het voorhoofd geschilderd, die duizenden speciaal voor de gelegenheid gekweekte felgekleurde vlinders loslieten. Met de vlinders als levende symbolen van metamorfose zette de transformatie van de openbare ruimte zich voort in de lucht.

In een statement in de catalogus van *Sonsbeek buiten de perken* onderstreept Mass Moving het belang van speelse gebeurtenissen buiten de 'ghetto-ruimtes van tentoonstellingen'. Met hun interventies wilden ze een ludieke uitbreiding van de stedelijke ruimte bewerkstellingen, 'los van het kollektieve isolement en zonder de steriele konsumptie-stimuli die nu het stadscentrum isoleren van de jonge generatie'.[10] Hun bezigheden doen enigszins denken aan het subversieve, maar tevens poëtische urbanisme van de situationisten, die eveneens kritiek leverden op de spektakelachtige consumptiecultuur, paradoxaal genoeg door zelf in alternatieve spektakels te voorzien. Een echo van Guy Debords conceptualisering van 'het spektakel' als een culturele conditie waarin sociale relaties grotendeels worden bemiddeld door commerciele representaties, is eveneens hoorbaar. De vroege projecten van Mass Moving zinspeelden vooral op de verondersteld bevrijdende kracht van het spel, zoals beschreven door Johan Huizinga. Zijn bekende studie over de *Homo ludens* inspireerde vanaf de naoorlogse jaren vele kunstenaars en rebellengroepen, zoals de Nederlandse Provo's en Kabouters.[11] In een overzichtspublicatie uit 1972 vergeleek Willem Koerse de leden van Mass Moving met de 'gangmakers' uit het wielrennen, de motorrijders die voor de fietsers rijden om ze op gang te brengen en de luchtweerstand te verminderen: 'Het is een gebeurtenis 'met' en 'tussen' mensen, nauwelijks te definiëren, die, wanneer ze echt in beweging wordt gezet, leidt tot een feest, waarvan het niet zo dwaas zou zijn om te denken dat het ons dagelijks leven radicaal zou kunnen veranderen.'[12]

Halverwege de jaren zeventig begon de optimistische speelse geest van de hippiecultuur te vervliegen, evenals de geest van Mass Moving zelf. Na interne ruzies ontbond het collectief zichzelf in 1976 met een *autodafe*, waarbij ze hun archief in rook lieten opgaan – zij het gedeeltelijk, want restanten ervan doken later weer op in particuliere collecties. Een aantal leden, onder wie Opstaele en Bernard Delville, pakten later de draad weer op en gingen nog tot 1985 door onder de naam Mass and Individual Moving.

Pink had daar part noch deel aan. Ze had Mass Moving al in 1972 verlaten en zich als autonoom kunstenaar gevestigd in haar geboorteland Nederland. De daaropvolgende jaren bracht haar interesse in rituelen haar naar West-Afrika en Japan om lokale riten te bestuderen. De rituelen die ze in uiteenlopende culturele contexten tegenkwam, wekten haar interesse voor herhaling en stilering als de schering en inslag van sociaal gedrag. Dit soort dagelijkse performativiteit zou een centraal thema worden in haar eigen werk, waarin elementen uit conceptuele kunst, performance en installatiekunst samenkomen. Dat werk wijkt af van de live performancekunst die in Nederland tijdens de jaren zeventig toonaangevend was, en ontstond onafhankelijk van De Appel, het belangrijkste platform voor experimentele performance- en installatiekunst in Nederland.[13] Bovendien grepen de performances van Pink plaats in de jaren tachtig en de vroege jaren negentig – een periode die doorgaans geassocieerd wordt met een *retour à l'ordre* en met de heropleving van de schilderkunst. En toen de performancekunst medio jaren negentig terugkeerde en, vaak in de vorm van film en fotografie, doordrong tot het gevestigde kunstcircuit, trok Pink zich weer terug in haar atelier.

L'Art du Bonheur – onder die noemer realiseerde Pink tussen 1981 en 1995 haar performatieve projecten. Ze brengen op een intrigerende en radicale manier het werk en het persoonlijke leven van de kunstenaar samen. Gedurende bijna vijftien jaar verhief Pink haar gezin met enige regelmaat tot kunstwerk. In tegenstelling tot bij hedendaagse verschijnselen als reality-tv en influencers wou ze haar privéleven niet zomaar publiek maken. Het ging haar om de vraag hoe en wanneer iets kunst wordt. Hoewel deze projecten duidelijk getuigen



Mass Moving, Motion, Motion Weeks, Utrecht, 1969, archief Mass Moving

van Pinks achtergrond in het experimentele theater en haar rol in Mass Moving, kunnen ze beter worden opgevat als een postmediale praktijk die onderzoekt hoe de sociale werkelijkheid vorm krijgt in de postmoderne samenleving van Nederland aan het einde van de twintigste eeuw. De strategie die ze hanteerde bestond erin om de theatrale aspecten van het dagelijkse leven te verdubbelen, en als een vorm van gedrag voor een tweede keer te beleven.[14]

Het centrale thema van *L'Art du Bonheur* was een omvattende verkenning van wat in de Nederlandse samenleving werd beschouwd als de voorwaarde voor geluk. Pink benaderde geluk niet als een vastomlijnd concept, maar als iets wat je *doet*, als een reeks belichaamde levenspraktijken. De aanleiding om in te zoomen op het gezinsleven was de geboorte van haar dochter in 1980. Pink schiep in haar werk het evenbeeld van een gemiddeld Nederlands kerngezin, vertolkt door haarzelf, haar partner Donald Louw en hun dochter Sara. Samen traden zij in de *L'Art du Bonheur*-projecten op als 'Man-Vrouw-Kind' of onder de alias 'familie De Koning'. Deze alias verwijst uiteraard naar de bijzondere status van een koninklijke familie: net als alle anderen zijn zij mensen van vlees en bloed, maar tegelijkertijd hebben ze een representatieve functie. Ook Pinks familie De Koning stond voor iets groters, namelijk voor het kerngezin dat als de hoeksteen van de samenleving en als de ultieme mogelijkheidsvoorwaarde voor geluk werd gezien, als de kleinste sociale basiseenheid, en een soort bijna sacrale drie-eenheid. Gedurende veertien jaar presenteerde Pink de familie De Koning in uiteenlopende geënsceneerde settingen die de beeldvorming rondom gezinsgeluk bevraagden. De entourages en de bezigheden van de gezinsleden sloten aan bij stereotyperingen van gezinsgeluk in lifestylemagazines, reclameboodschappen en ook 'hogere' vormen van cultuur, zoals staatsieportretten en kunst. Sommige performances gingen dagen of zelfs wekenlang door; de gezinsleden deden gewone, dagelijkse dingen, zoals eten, de baby verschonen, het huis schoonmaken en spelletjes spelen. In combinatie met de settings resulteerde dit in een verwarrende mix van echt en gespeeld, van authentieke en duidelijk getheatraliseerde levenspraktijken.

L'Art du Bonheur sloot aan bij een artistieke trend in de jaren tachtig om de constructie van de sociale werkelijkheid via massamedia als televisie, film en reclame te onderzoeken. Het fotografische werk van Cindy Sherman is een bekend voorbeeld. Binnen het discours rondom performancekunst was theatraliteit echter een verguisde notie die de tegenhanger vormde van de gezochte authenticiteit. De *grande dame* van de performancekunst, Marina Abramović, stelt dat duidelijk: 'Als performancekunstenaars verafschuw(d)en we de structuur van het theater volledig. Theater was onze eerste vijand.'[15] Deze afkeer kwam voort uit eenzijdige associaties van het theater met leugenachtig rollenspel en met een onoverbrugbare kloof tussen performers en publiek. De 'structuur van het theater' leverde volgens dit discours slechts irrelevant, illusoir spektakel op en kweekte toeschouwers overgeleverd aan voyeurisme, passiviteit en naïviteit. Het begrip 'theatraliteit' stond voor dit hele complex aan euvels, en het bestrijden ervan stond bovenaan de agenda van experimentele theatermakers, performancekunstenaars en critici.

Toch kan deze structurele veroordeling van het theatrale toeschouwerschap ook weerlegd worden. In *Le Spectateur émancipé* onderscheidt Jacques Rancière twee strategieën die in het avant-gardetheater werden toegepast om de gewraakte 'structuur van het theater' te overwinnen – echter zonder het gewenste resultaat te bereiken.[16] Eén strategie, die wordt geassocieerd met het epische theater van Brecht en zijn volgelingen, is het verstoren van de theatrale illusie door de mechanismen ervan te ontrafelen. Door dit 'vervreemdingseffect' worden kijkers gestimuleerd om kritisch na te denken over hoe de voorstelling zich verhoudt tot hun eigen ervaringen. De andere strategie, die geassocieerd wordt met Artauds 'theater van de wreedheid', probeert de strikte scheiding tussen performer, performance en publiek op te heffen door de kijkers via extreme zintuiglijke prikkels lijfelijk bij het theatrale gebeuren te betrekken en tot actieve participanten te maken. De meeste performancekunst uit de jaren zeventig – inclusief de projecten van Mass Moving – gaven de voorkeur aan de tweede strategie, die zich beter leende om hun antitheatrale sentimenten en de kernwaarden van authenticiteit en oprechtheid uit te dragen.[17] Het is een performancekunst die zich laat kenmerken, volgens performancewetenschappers als Josette Féral en Peggy Phelan, door een afkeer van illusie en representatie. Féral associeert de hang naar anti-illusionisme met performances waarin het gefragmenteerde, abjecte en door verlangens geteisterde lichaam centraal staat, en met manipulaties van de performanceruimte en het vermijden van acteergedrag.[18] Phelan ziet performance vooral als een mogelijkheid om te evoceren wat zij omschrijft als 'the unmarked'. Wat 'unmarked' is, ontsnapt aan de heersende regimes van zichtbaarheid. Het laat zich niet representeren door een beeld of concept, maar laat zich slechts ensceneren als afwezigheid, gemis of een gefrustreerd verlangen naar herkenning.[19] Volgens Phelan kan een dergelijke enscenering alleen plaatsvinden wanneer performer en publiek gezamenlijk en lijfelijk aanwezig zijn. Wat zich dan afspeelt, kan niet worden herhaald of bemiddeld door welk medium dan ook, en is bijgevolg niet te documenteren.

Gezien de antitheatrale sentimenten onder performancekunstenaars is het verrassend dat Pink in de *L'Art du Bonheur*-projecten duidelijk theatrale middelen inzet, zij het met een brechtiaans kantje. Het eerste optreden van de familie De Koning werd geproduceerd voor het Holland Festival van 1981 in theater annex congrescentrum De Meervaart in Amsterdam Nieuw-West. *Oost West Thuis Best* maakte zichtbaar hoe mensen leefden in deze Amsterdamse buitenwijk. Gesponsord door warenhuis De Bijenkorf bouwde Pink op de begane grond van het pand een volledig gemeubileerd middenklassenappartement na. Alleen de prijskaartjes die nog aan de meubels en huishoudelijke artikelen hingen, wezen het appartement aan als een theatrale setting. Na het versturen van een officiele adreswijziging nam de familie De Koning haar intrek en woonden zij dertig dagen in dit modelappartement. Het publiek kon hun dagelijkse bezigheden door de ramen gadeslaan. Ook konden ze dagelijks tussen vier en vijf uur 's middags op visite komen. Wat ze zagen was een kopie van het leven van andere Nederlandse gezinnen: een zich haast eindeloos herhalende opeenvolging van opstaan, eten, de echtgenoot die naar zijn werk gaat en naar huis terugkeert, het huishouden doen en visite ontvangen. Het gezinsleven werd tot een theatraal schouwspel gemaakt, maar tegelijkertijd ook werkelijk geleefd: Donald ging na het ontbijt echt naar zijn werk en Pink bleef thuis om voor Sara te zorgen, het huishouden te doen en intussen haar kunstenaarschap te beoefenen.

De overlap tussen het echte en het geënsceneerde leven liet de onderlinge relaties tussen performers, performance en publiek niet ongemoeid. Hoewel het decorum en het gedrag van Pink en Donald ongetwijfeld afweken van hun normale dagelijkse routine, was hun 'performance' helemaal anders dan het acteerwerk in een traditionele theatrale setting. In dat geval weet het publiek immers dat de acteurs niet in eigen naam handelen en spreken, maar een personage vertolken, iets wat in *Oost West Thuis Best* ongewis bleef. Baby Sara kon uiteraard nog niet acteren, en ze gedroeg zich zoals ze ook deed in haar gewone omgeving. Op een videoregistratie is te zien hoe Sara de show steelt door enthousiast haar nieuwe omgeving te verkennen en vrolijke babygeluidjes te maken. Interessant is hoe de rol van het kind in *L'Art du Bonheur* door de jaren heen zou veranderen, precies door een groeiend begrip van het verschil tussen realiteit en fictie, en door het bijbehorende vermogen om tussen deze registers te schakelen. Sara's aanwezigheid markeert de transformatie van een spontane, kinderlijke 'performance' naar de meer zelfbewuste, volwassen versie die haar ouders lieten zien. Pink en Donald, die terug konden vallen op hun professionele training in respectievelijk acteerwerk en simulatiespel, wisselden op een vloeiende manier tussen verschillende sociale rollen: partner, ouder, werknemer, huisvrouw, performer, kunstenaar en regisseur van het evenement. *Oost West Thuis Best* doet je beseffen dat dergelijke rolwisselingen niet alleen op het podium plaatsvinden, maar ook in het echte leven. Leren hoe je daarmee om kan gaan: het is

een essentieel onderdeel van het proces van identiteitsvorming.

Pinks publieke ensceneringen van het gezinsleven doen sterk denken aan de theorievorming over de theatraliteit inherent aan sociaal gedrag, die vanaf het einde van de jaren vijftig opgeld deed binnen de sociale wetenschappen – in dezelfde periode waarin vernieuwende kunstenaars en theatermakers zich net tegen 'theatraliteit' keerden.[20] Erving Goffmans invloedrijke toepassing van een dramaturgisch perspectief bij het bestuderen van sociale interacties laat zien hoe mensen in uiteenlopende sociale situaties theatrale strategieën gebruiken, zoals decorum en gecodificeerd gedrag, om zichzelf te presenteren op een manier die past bij hun sociale rol. Zulke zelfpresentaties zijn aan conventies gebonden en richten zich tot een publiek dat met deze conventies vertrouwd is.[21] In *Oost West Thuis Best* vervullen de toeschouwers deze rol. Ze mogen door de ramen gluren en het gezinsleven van de De Konings observeren. Op het dagelijkse bezoekuurtje na, is er echter weinig contact tussen de familie en het publiek. Door die afstand, net als door de prijskaartjes aan de meubels, introduceert Pink een subtiel brechtiaans vervreemdingseffect. Toeschouwers kunnen beseffen dat ze naar een enscenering van inherent theatrale elementen van sociaal gedrag kijken – naar een verdubbeling van theatraliteit, of een vorm van 'metaperformance', zoals Pink het zelf omschreef.

Die betrekkelijke afstand tot het publiek onderscheidt haar werk niet alleen van het grootste deel van de performancekunst uit de jaren zeventig, maar ook van de participatieve, sociaal geëngageerde kunst die sinds de jaren negentig is ontstaan en die beschreven is door onder anderen Nicolas Bourriaud, Grant Kester en Claire Bishop.[22] Pink moedigt het publiek niet expliciet tot participatie aan, en streeft er evenmin naar om intermenselijke relaties of een gemeenschapsgevoel te bevorderen. Haar werk biedt juist datgene aan wat Rancière mist in de eerdergenoemde antitheatrale performancepraktijken: een 'derde ding', dat aan niemand toebehoort, en dat juist daarom onderwerp van interpretatie en discussie kan worden.[23] Herkenning, of het uitblijven ervan, maakt een reflectie mogelijk op conventies en de ermee verbonden waarden. Vanuit kunsthistorisch perspectief staat deze contemplatieve enscenering van het dagelijkse leven in een lange traditie van de Nederlandse schilderkunst, die de schoonheid van het alledaagse viert en tegelijkertijd een dwingend systeem van morele codes uitdraagt. De beschouwers van de huiselijke interieurs geschilderd door zeventiende-eeuwse kunstenaars als Pieter de Hoogh en Gerard ter Borch ervaarden wellicht een soortgelijke mix van herkenning en van een vleugje onbehagen, door de confrontatie met geïdealiseerde voorstellingen van hun eigen leven.

Voor *VideoSchetsboek* uit 1983 woonde de familie De Koning twaalf dagen lang in twaalf verschillende particuliere woningen in een gezellige middenklassenbuurt in Haarlem.[24] De eigenaren van deze Hollandse 'doorzonwoningen' stemden ermee in om de De Konings voor één dag in hun huis te laten wonen. De drie gezinsleden hielden zich met hun gebruikelijke activiteiten bezig en werden gefilmd door het raam aan de straatkant van het huis. Dit camerastandpunt was bewust gekozen: in dit soort huizen biedt het hoofdraam aan de straatzijde het zicht op het interieur dat de eigenaar aan de buitenwereld wil presenteren, en dat dus deel uitmaakt van de zelfpresentatie van de bewoners. De twaalf video's waren vervolgens te zien in het Frans Hals Museum, samen met een gefilmd studioportret van de De Konings en een reeks geposeerde familiefoto's, gemaakt in elk van de twaalf huizen om twaalf uur 's middags, op de mooiste plek van de huiskamer. De fotoreeks doet sterk denken aan lifestyleladen die modieuze interieurstijlen promoten; het Duitse tijdschrift *Schöner Wohnen* was begin jaren tachtig in Nederland populair. In elk geval geven de foto's een boeiend overzicht van populaire huisinrichting. Dat de interieurs, ondanks verschillen, verwijzen naar een gedeeld ideaal, wordt benadrukt doordat de De Konings altijd dezelfde kleren dragen. Alleen Donalds stropdassen en Pinks accessoires variëren, maar dat zie je pas bij nader inzien. Het geposeerde karakter van de foto's creëert opnieuw een subtiel vervreemdingseffect en suggereert dat dit geen terloopse kiekjes zijn, maar slechts schijnbaar nonchalante, zorgvuldig geënsceneerde zelfpresentaties.

Mass Moving, Ludic Environment Machine, Sonsbeek buiten de perken, Arnhem, 1971, archief Mass Moving

PINK de Thierry, At Home, Grote Markt, Haarlem, 1984

PINK de Thierry, Tea Time, 1986

Pinks exploraties van hoe allerlei soorten beeldvorming de sociale werkelijkheid beïnvloeden, kunnen verbonden worden met Deleuzes kritiek op wat hij 'het representatieve denken' noemt. Dit denken maakt het verschil ondergeschikt aan de overeenkomst: het richt zich op het herkennen van wat identiek is, en niet op het onderscheiden van wat anders is. In tegenstelling tot het differente, laat het identieke zich representeren door middel van een concept of beeld. 'Het primaat van de identiteit', stelt Deleuze, 'definieert de wereld van de representatie.'[25] Representatie stuurt de waarneming, leidt de zintuigen naar wat vergelijkbaar is en verdoezelt discrepanties. Herkenning neemt toe door het produceren van sjablonen en werkt consensusvorming in de hand. Glossy damesbladen en interieurmagazines suggereren dat het mogelijk is om op basis van de beelden die ze verspreiden een onderscheid te maken tussen een mooier of minder mooi huis en tussen een meer of minder gelukkig gezinsleven. De naam van het tijdschrift *Schöner Wohnen* verwijst dus niet alleen naar een individueel verlangen om mooier te wonen, maar ook naar een socioculturele imperatief.

De werking van de representatie wordt verder onderzocht in Pinks volgende project, *At Home* (1984). Ook dit werk bevraagt het door populaire media uitgedragen idee dat geluk gelegen is in het hebben van een gezin, een perfect huis en een zorgzame echtgenoot. Voor *At Home* vervaardigde Pink een levensgrote tweedimensionale afbeelding van een ideale eengezinswoning omgeven door een tuin. Het huis was in trompe-l'oeil-techniek op een reusachtige plaat van hardboard geschilderd. De illusie was zo sterk dat toeschouwers het schilderij zelfs van dichtbij aanzagen voor een driedimensionale constructie. De tuin bestond uit een kunstgrasveld omgeven door een tuinhek en voorzien van tuinmeubelen, een barbecue en bloempotten. De installatie stond achtereenvolgens op centrale pleinen in drie Nederlandse steden: Haarlem, Bergen en Middelburg. Jan Hoet wilde *At Home* in 1986 ook naar Gent halen als onderdeel van *Chambres d'Amis*, een spraakmakende tentoonstelling waarin de verondersteld afstandelijke sfeer van kunstinstellingen werd verruild voor de intimiteit van privéwoningen, als ontmoetingsplekken tussen kunstwerken en kijkers. Pink sloeg de uitnodiging af vanwege het significante conceptuele verschil tussen haar project en de tentoonstelling. Het doel van *At Home* was immers niet om kunst naar privéruimtes te brengen, maar juist naar de openbare ruimte, om reflecties op te roepen over de constructie van maatschappelijke normen via de massamedia. De keuze om conceptuele integriteit te laten prevaleren boven publiciteit is tekenend voor haar kunstenaarschap.

De familie De Koning woonde gedurende honderd dagen in de installatie. De hele dag zaten ze in de tuin, speelden met hun kind en praatten met elkaar en met voorbijgangers. 's Nachts sliep het gezin in een bestelbusje achter het nephuis. De toeschouwers raakten betoverd door het illusoire karakter van de installatie en negeerden in eerste instantie alle tekenen van kunstmatigheid. De vierjarige Sara droeg bij aan de illusie door de kijkers verhalen te vertellen over haar leven in het mooie huis en door op het schilderij het raam van haar slaapkamer aan te wijzen. Pas bij nadere inspectie, wanneer de toeschouwers probeerden de achterkant van het huis te bereiken, ontdekten ze de illusie. Die ontdekking vormt een keerpunt in het scenario, als belangrijk aspect van de ervaring die de installatie annex performance biedt. Het opwekken en vervolgens ontwrichten van een illusie is een dramaturgische strategie die vaker is gebruikt door kunstenaars die met grootschalige installaties werken. Het duo Elmgreen & Dragset, bijvoorbeeld, creëerde in 2011 op uitnodiging van Boijmans van Beuningen het evenbeeld van een achterstandswijk in een voormalige onderzeebootwerf in de Rotterdamse haven. Bezoekers dwaalden door een griezelig realistische omgeving met appartementen, een bouwkeet, openbaar toilet, straatverlichting en een parkeerplaats. Het meest verwarrende element van *The One & The Many* waren de acteurs die de bewoners speelden, een praatje aanknoopten met de bezoekers en om een vuurtje of hun telefoonnummer vroegen. Hun realistische speelstijl deed de grens tussen performer en publiek vervagen en zaaide verwarring. Bij gebrek aan de 'vierde wand' die het traditionele theater kenmerkt, liepen gespeeld en spontaan in elkaar over. Het feit dat de installatie op een als kunstruimte aangemerkte locatie was geplaatst, attendeerde de bezoekers er echter van bij aanvang op dat ze met kunst te maken hadden. Pinks installatie *At Home* werd buiten dat institutionele kader aangetroffen, maar bevatte wel markeringen van kunstmatigheid die als indicatoren van de dunne scheidslijn tussen kunst en leven dienden.

Het onthullen van de kunstmatigheid van een setting is een strategie die ook wordt toegepast door Olafur Eliasson, bekend om installaties waarin natuurlijke fenomenen worden nagebootst. De fake zonsondergang van *The Weather Project*, in 2003 gemaakt voor de Turbinehal van Tate Modern in Londen, is een spectaculair voorbeeld. Kijkers worden magisch aangetrokken tot deze illusionistische hoogstandjes, maar ontdekken vervolgens de hightech apparatuur die wordt gebruikt om ze te creëren. Het moment van desillusie werkt ook hier als een vervreemdingseffect dat de onkritische onderdompeling van de kijker in het werk frustreert.[26] Door de 'machine' te onthullen die de illusie mogelijk maakt, wijst Eliasson erop dat ervaringen nooit direct, onbepaald of puur zijn, maar altijd gemedieerd. Met *At Home* gebruikte Pink een vergelijkbare strategie, maar het performance-element compliceert de relatie van de toeschouwers tot de scène nog verder. Zelfs nadat het nepkarakter van het huis is onthuld, blijft er onzekerheid over hoe de familie die hier woont bejegend moet worden. Gedurende een hele tijd worden de De Konings tegelijkertijd als performers en als echte mensen aangetroffen. Pink gebruikte langdurige performance bewust als strategie om elk rigide onderscheid tussen realiteit en fictie ter discussie te stellen. In tegenstelling tot performancekunstenaars als Abramović en Ulay ging het haar niet om het testen van het fysieke en psychologische uithoudingsvermogen van performers en toeschouwers. Wat zeker wel een rol speelde, is het enorme uithoudingsvermogen en de veerkracht die het langdurig simultaan vervullen van verschillende sociale rollen vergt, met name van moeders.

Langdurige performances door deels ongetrainde performers: Pinks *L'Art du Bonheur* anticipeert op twee hoofdstrategieën van performancekunst in de jaren 2000.[27] Beide strategieën komen bijvoorbeeld samen in de performances van Tino Sehgal, die vaak door 'amateurs' worden uitgevoerd in gevestigde kunstinstellingen. Sehgal onderzoekt alternatieve vormen van waardeproductie en -overdracht, die afwijken van de gebruikelijke nadruk op een materieel product, op bestendigheid en op de accumulatie van waarde.[28] Het succes van Sehgal is symptomatisch voor de verschuiving van de performancekunst in de jaren 2000 van de marge naar het centrum. Zoals verschillende theoretici hebben betoogd, kan deze beweging worden verklaard door een 'performatieve wending' binnen de laatkapitalistische neoliberale economie en cultuur. Claire Bishop stelt dat hedendaagse performancekunst de vervanging van het consumptieartikel door communicatieve handelingen als eindproduct van arbeid weerspiegelt.[29] In navolging van Paolo Virno merkt zij op dat esthetische smaak, het adequaat uiten van affecten en emoties en het handig inspelen op talige communicatie tegenwoordig cruciale professionele skills zijn.[30] Bojana Kunst voegt daaraan toe dat de communicatieve handelingen van professionele 'virtuozen' een cruciale rol spelen bij het uitdragen van wat volgens Maurizio Lazzarato fundamen-

teel is binnen het hedendaagse kapitalisme: de productie van subjectiviteit.[31] Zoals elke influencer weet, is effectieve zelfpresentatie een lucratief verdienmodel.

Twee projecten van Pink onderzoeken expliciet het verband tussen performance, professioneel functioneren en de productie van betekenis en waarde. In *Tea Time* uit 1986 zijn opnieuw de De Konings te zien, dit keer niet in een privéwoning, maar in een hoogst officiële omgeving. Gehuld in hun zondagse kleren brengt de familie een bezoek aan de Belgische ambassadeur en zijn echtgenote in hun ambtswoning in Den Haag. De twee families, die elkaar niet eerder hebben ontmoet, drinken thee uit zilveren kopjes, geserveerd door een butler met witte handschoenen. Ze voeren een beleefd maar uiterst oppervlakkig gesprek. Hun ontmoeting is een ietwat ongemakkelijk samenzijn van vijf mensen die hun sociale rollen vervullen – kunstenaar, politiek figuur, man, vrouw, dochter – en tegelijkertijd onderzoeken hoe deze rollen op elkaar inwerken. Ter afsluiting van de visite maakte de fotograaf van het hof een ceremonieel portret. Het evenement werd door Pink gefilmd en gemonteerd tot een film van twintig minuten die meerdere malen werd uitgezonden door de VPRO, en die in 2020 nog te zien was als onderdeel van Ahmed Ögüts installatie *Bakunin's Barricade* in het Stedelijk Museum Amsterdam.

Tea Time benadrukt het wonderlijke vermogen van mensen om taal en andere vormen van gedrag op een strikt formele manier in te zetten. Gecodificeerd gedrag kan veranderen in een 'machine' die als vanzelf een sociale situatie produceert. De virtuositeit van de performance doet haar werk, zelfs als individuele performers zich niet volledig identificeren met de rol die zij spelen. Het gaat om mechanismen die geanalyseerd werden door onder anderen John Austin, Jacques Derrida en Judith Butler.[32] Terwijl Austin de conventionele aard van performatieve taalhandelingen benadrukt, stellen de laatste twee dat de kracht van een uiting om een bepaalde situatie te stichten, in plaats van deze alleen maar te beschrijven, schuilt in de herhaalbaarheid van de uiting, oftewel, in Derrida's termen, in de 'logica […] die herhaling verbindt met andersheid of alteriteit'.[33] Door middel van herhaling worden conventies tot stand gebracht die performers in staat stellen autoriteit en macht uit te oefenen. Maar herhaling zorgt ook voor variatie en mogelijke transformatie. Derrida en ook Butler hebben erop gewezen dat gebrekkige performances bijzonder productief kunnen zijn bij het bevragen en ondermijnen van sociale normen. In *Tea Time* lijkt daar op het eerste gezicht geen sprake van te zijn. De socialiteit ontvouwt zich vlekkeloos als een goed geoliede machine. Toch voelt het kijken na een tijdje ongemakkelijk aan, precies door het wat stijve, mechanistische karakter van de interactie.

Dat overdreven 'professioneel' gedrag wonderlijk wordt en zichzelf kan ondermijnen, toont ook *Ter Zake. Business as Usual* uit 1988. Het is een kritische reactie op de toenemende vermarkting van kunst vanaf de jaren tachtig, die kunstenaars tot marketeers van hun eigen praktijk maakte. De aanleiding was een reisbeurs die Pink ontving van de Nederland-Texas Stichting om haar werk in de Verenigde Staten te promoten. Haar ambivalentie ten aanzien van deze 'kans' resulteerde in het besluit om van de reis een performance te maken om zelfpromotie- en onderhandelingsstrategieën te onderzoeken. Geïnspireerd door Marcel Duchamps *Boîte-en-valise*, een koffer met miniaturen van zijn belangrijkste werken, printte Pink een selectie foto's van haar eerdere projecten op een 25 meter lange rol papier. Met deze boekrol opgeborgen in een enorme witte golftas reisde ze dertig dagen door de Verenigde Staten. Ze werd vergezeld door een 'financieel adviseur' (Donald Louw) in maatpak met attachékoffertje, die de opdracht kreeg om altijd vier meter achter de kunstenaar te lopen en alleen te praten wanneer hij werd aangesproken. De reis is gedocumenteerd door middel van een reeks geënsceneerde 'glossy' foto's met Pink in verschillende situaties: als zakenreiziger op de luchthaven, in de straten van Manhattan met haar gigantische golftas, in een felrode outfit op het dak van een wolkenkrabber, en als een Californische pin-up in bikini liggend aan een zwembad. De foto's roepen de materialistische geest op van de jaren tachtig, die in de kunstwereld leidde tot een toenemende commodificatie van zowel kunstwerk als kunstenaar.

PINK de Thierry, Ter Zake. Business as Usual, 1988

Pink bezocht een tiental musea in Texas, Californië en New York, waar ze museumdirecteuren en conservatoren ontmoette die van tevoren een overzichtscatalogus van haar werk hadden ontvangen. Het doel was 'zakendoen'. Pink stond erop haar grote golftas naar het kantoor van de museumdirecteur te brengen en ze weigerde de boekrol te ontvouwen voordat een zakelijke deal werd gesloten. Ook weigerde ze de boekrol uit te rollen in een ruimte kleiner dan zesentwintig vierkante meter. Door haar weinig flexibele onderhandelingstechniek bleef de rol meestal in de golftas zitten en kwam de deal niet tot stand. Toch beschouwde Pink haar werkwijze als zeer efficiënt: het kostte haar slechts vijf minuten om erachter te komen of de functionaris geïnteresseerd was in haar werk. Een enkele keer bleek de strategie succesvol: curator Julie Lazar van het Museum of Contemporary Art in Los Angeles nodigde haar uit om deel te nemen aan de tentoonstelling *Family Matters*. De deal was rond en de boekrol werd door Pink, na een reinigingsritueel, ontvouwd in een ruime galerij van het museum. De mislukte onderhandelingen zijn echter een even belangrijk aspect van het project, want ze ontrafelen en bevragen institutionele selectiemechanismen.

Pinks zakenreis en haar onderhandelingen zijn wederom voorbeelden van de verdubbeling van sociale theatraliteit. Hoewel de metaperformances op het eerste gezicht vooral speels en onderzoekend ogen, hebben ze duidelijke raakvlakken met de institutionele kritiek van bijvoorbeeld Mierle Laderman Ukeles en Andrea Fraser. Laderman Ukeles' *Maintenance Art* had tot doel om noodzakelijke maar ondergewaardeerde arbeid zichtbaar te maken, zoals schoonmaken, vuilnis ophalen en kinderen verzorgen. Net als Pink ontwikkelde zij haar artistieke praktijk vanuit de belemmeringen die ze ervaarde bij het nastreven van een artistieke carrière toen ze moeder werd. De toegenomen hoeveelheid 'onderhoudswerk' waarmee ze plotseling te maken kreeg, verminderde haar vermogen om te doen wat in de kunstwereld als 'echt' artistiek werk werd beschouwd. Haar antwoord bestond erin onderhoudswerk te herwaarderen door het in een artistiek kader te presenteren, hetzij door het uit te voeren, hetzij door documentatie te tonen van onderhoudstaken die elders worden uitgevoerd.[34] *Maintenance Art* en *L'Art du Bonheur* getuigen van dezelfde kritische belangstelling voor hoe postmoderne samenlevingen waarde toekennen. Beide kunstenaars gebruiken strategieën om stukjes en beetjes van het sociale weefsel in een artistiek kader te plaatsen, om zo de betekenissen en waarden die eraan worden toegekend te bevragen.

Een ander referentiepunt zijn de geestige performances waarmee Andrea Fraser de politieke en economische randvoorwaarden van kunst bevraagt. Net als Pink gebruikt Fraser technieken die tegen acteren aanleunen. Ook in dit geval zijn inconsistente en mislukte performances belangrijk. In *Museum Highlights. A Gallery Talk* (1989), een canoniek werk binnen het genre van de institutionele kritiek dat werd uitgevoerd in het Philadelphia Museum of Art, speelt Fraser de nepmuseumgids Jane Castleton, die haar verbijsterde publiek de esthetische kwaliteiten en culturele waarde van de museumkantine en van de toiletvoorzieningen uitlegt. Het script was een tekst samengesteld uit citaten die kwesties van esthetische en culturele waardevorming aankaarten. *Official Welcome* (2001) stelde de objectivering van de kunstenaar als een projectiescherm voor sociale verlangens maar ook voor minachting aan de kaak. Fraser speelde de rol van een beroemde kunstenaar, die zich tijdens een openingstoespraak ontkleedt en een zenuwinzinking krijgt. *Untitled* (2003) bevraagt nog radicaler de vermarkting van de kunstenaar en de merkwaardige, deels intieme en deels zakelijke relatie tussen kunstenaar en verzamelaar. Voor dit werk had Fraser seks met een kunstverzamelaar die daar niet alleen voor betaalde, maar er ook mee instemde dat de interactie werd gefilmd en in een kleine oplage van vijf video's werd verkocht.[35]

Een overeenkomst tussen Pink, Laderman Ukeles en Fraser is hun ambivalente houding tegenover de kunstwereld, die ze bekritiseren terwijl ze er ook deel van uitmaken. Theatrale strategieën worden gebruikt om de sociale en institutionele posities die ze zelf innemen te bevragen. Fraser beroept zich onder andere op de veldentheorie en het habitusconcept van Pierre Bourdieu. Volgens deze theorie vindt socialisatie plaats binnen sociale arena's waarin mensen verschillende rollen vervullen die hun relaties met anderen bemiddelen. Onder 'habitus' verstaat Bourdieu een reeks sociale praktijken die binnen een bepaald sociocultureel 'veld' verworven en geïnternaliseerd worden. Personen die een habitus delen, kunnen elkaar op een intuïtieve manier begrijpen en met elkaar communiceren.[36] Frasers performances zijn samengesteld uit fragmenten van zulke socioculturele praktijken en bevatten bovendien een kritische positionering ten opzichte van de rollen die zij vertolkt. De fragmentarische en inconsistente aard van haar performances maakt ze verwarrend en verontrustend. Pinks performances met de familie De Koning zijn minder gefragmenteerd en meer in lijn met bekende sociale praktijken, maar ze confronteren een vertrouwde habitus wel met een overduidelijk kunstmatige omgeving.

De productie van waarde dankzij geritualiseerd gedrag is een kernthema van *L'Art du Bonheur*. Met *HouseRites* (1987-1989), bijvoorbeeld, gaat Pink na hoe gewone objecten waarde en betekenis krijgen doordat ze met bijzondere zorg en aandacht worden behandeld. Het idee werd geboren tijdens een residentie annex zomervakantie die Pink in het gezelschap van Sara doorbracht op het eiland Cres in Kroatië. Ze verbleven hier drie maanden in een afgelegen baai en leefden zo zelfvoorzienend mogelijk. Sara vermaakte zich met het verzamelen van kleine voorwerpen, zoals stenen, schelpen, ijsparasolletjes enzovoort. Met de hulp van haar moeder bouwde ze een stenen huisje waarin ze haar collectie zorgvuldig uitstalde. Dit museumpje vormde de inspiratie voor een installatie annex performance die in een museum of op het Museumplein in Amsterdam opgesteld zou worden. Bij een opstelling in de openbare ruimte zou de installatie in een glazen huis, het *Crystal Museum*, geplaatst worden. Uiteindelijk werd echter slechts een maquette samen met een foto van Sara's museumpje getoond op de tentoonstelling *Pink Works* (1989) in het Stedelijk Museum.

De beoogde installatie bestond uit een marmeren schoorsteenmantel – de ultieme uitstalplek voor snuisterijen in het traditionele Nederlandse interieur – op een houten podium. Op de vloer werden twee cirkelvormige elementen geplaatst: een vijf meter brede binnenring van marmer en een zesenhalf meter brede buitenring van staal. Op de buitenring stonden zeven dunne sokkels die elk een kluis droegen waarin persoonlijke voorwerpen waren opgeborgen. De zevende kluis was naar buiten gericht en bevatte een videomonitor, die beelden van de verborgen voorwerpen toonde. Pink had een zich dagelijks herhalende performance gepland: ze zou een reinigingsritueel uitvoeren, de objecten op de schoormantel uitstallen en vervolgens weer opbergen. De toeschouwers mochten van een gepaste afstand getuige zijn van deze ceremonie. De performance moest een heiligdom evoceren, waarin banale voorwerpen speciaal worden omdat geautoriseerde personen ze aan een rituele behandeling onderwerpen.

HouseRites suggereert dat kunstmusea soortgelijke rituelen gebruiken om objecten van waarde en betekenis te voorzien. De verwijzing naar Sara's minimuseum suggereert tevens dat deze waardestichtende procedures voortkomen uit de elementaire menselijke behoefte om betekenisvolle relaties aan te gaan met de materiële omgeving. Culturele praktijken die deze behoefte kanaliseren, laten objecten in een nieuw licht verschijnen en verlenen ze wat Pink 'glamour' noemde.[37] In een projectbeschrijving van *HouseRites* herleidt ze dit woord tot de etymologische wortel ervan, namelijk het Oud-Engelse *gramarye*, dat voor 'occulte kennis' staat. Het produceren van glamour of waarde lijkt verband te houden met een speciaal soort kennis die verworven wordt door intieme en repetitieve interacties met de materiele wereld. In de context van de materialistische cultuur van de jaren tachtig kan het werk worden opgevat als een verwijzing naar een fundamentele onzekerheid over culturele waarden en de noodzaak ze te heroverwegen. Maar de transformatie van het gewone naar het glamoureuze kan ook een metafoor zijn voor de artistieke daad.

Het idee van meer fundamentele behoeften die schuilgaan achter onze materialistische aspiraties komt ook terug in de installatie en performance *Et in Arcadia Ego Sum* (1990-1991), gemaakt voor de reizende tentoonstelling *Schräg/Tegendraads* over Nederlandse kunst uit de jaren tachtig. Wat de kunstenaars bond was hun hang naar absurditeit, het gebruik van humor, parodie en pastiche, en de toe-eigening van motieven uit de zeventiende-eeuwse Nederlandse kunst.[38] Pinks bijdrage hernam de oude topos van Arcadië: de droom van een aards paradijs. De installatie kwam tot stand in samenwerking met de Deense speelgoedfabrikant Lego en bestond uit een zeer gestileerde tuin met een groene vloerplaat, vier reusachtige bomen en extra grote bloembedden ontworpen in de bekende vormen en kleuren. Een vreemd element in deze uiterst kunstmatige omgeving was een rieten mand met echte appels die iedere dag werden ververst. De tuin was te betreden via een enorme rode poort met een gele deur. Elke middag om twaalf uur kwamen Pink en haar gezin de tuin binnen, gekleed in feestelijke, ouderwetse kleding. De inmiddels tienjarige Sara droeg een kooi met een wit konijn en at een appel. Vervolgens nam het gezin een pose aan en stond een paar minuten stil voordat ze weer vertrokken.

De zinsnede *Et in Arcadia Ego Sum* ('Ook ik ben in Arcadië') wordt doorgans geïnterpreteerd, in het spoor van Erwin Panofsky, als een nostalgisch verlangen naar een gelukzalig verleden en zelfs als een memento mori: in de glans van een mythische gouden eeuw mengt zich onverhoeds de schaduw van de dood. Het idee om zich met Arcadië bezig te houden kreeg Pink toen ze ontdekte dat het weelderige groen op de achtergrond van de foto bij het zwembad, als onderdeel van *Ter Zake. Business as Usual*, de begraafplaats van Los Angeles aan het zicht onttrekt. Hoe verschillend haar werken over Arcadië ook zijn – het spectrum reikt van grootschalige *land art* tot schilderijen – steeds gaat het om het verlangen naar een ideale staat van zijn, gepro-

PINK de Thierry, HouseRites, Stedelijk Museum Amsterdam, 1987-1989

PINK de Thierry, Et in Arcadia Ego Sum, Kunsthaus Hamburg, 1990-1991

jecteerd op een mythisch verleden of een afgelegen plek. De melancholie komt voort uit het feit dat verlangen een gemis articuleert: verlangen doe je naar iets dat je niet hebt. In de psychoanalytische theorie wordt melancholie vooral in verband gebracht met een verlangen naar de pre-oedipale eenheid tussen moeder en kind, die onherroepelijk wordt verscheurd na de toetreding van het kind tot de symbolische orde van de taal.[39] De onleesbare teksten op Pinks schilderijenserie *Letters from Arcadia* lijken dat te bevestigen: brieven uit Arcadië kunnen niet anders dan onleesbaar zijn, want zodra men de symbolische orde van de taal binnentreedt, valt de deur naar Arcadië onherroepelijk dicht. In *Et in Arcadia Ego Sum* blijft de deur echter op een kier staan en gaan Pink en haar gezin deze mysterieuze ruimte in en uit, als personificaties van het verlangen van de kijker. Sara eet de verboden vrucht van de boom van kennis uit het Bijbelse verhaal zonder gestraft te worden. Ze speelt ook met het witte konijn dat de nieuwsgierige Alice naar Wonderland leidde, zonder door de grond te zakken. Deze intertekstuele verwijzingen, in combinatie met de overdreven kunstmatigheid van de tuin uit legoblokken, zijn te lezen als een suggestie dat de artistieke verbeelding de druk van onze verlangens kan verlichten, door ruimte te bieden om die verlangens te projecteren en te overdenken.

Het moment waarop die ruimte van de artistieke verbeelding zich manifesteert, noemt Pink het moment van de kunst. Het is een sleutelconcept binnen haar oeuvre. In de *L'Art du Bonheur*-projecten doet het moment van de kunst zich voor wanneer de onmiddellijkheid van de geleefde ervaring wordt opgeschort en een bepaald aspect van het leven plotseling in een ander licht verschijnt. Het krijgt, zoals Pink het noemt, 'glamour' – de uitstraling van een bijzonder soort weten dat betrekking heeft op een bepaalde levenspraktijk, maar dat er niet direct door verworven wordt. Artistieke strategieën zoals het naspelen, inkaderen, isoleren en herschikken van praktijken uit het dagelijkse leven maken een scherpere perceptie ervan mogelijk en laten zien wat anders kan.

Het moment van de kunst veronderstelt echter ook een 'primaat' van de kunst. Anders dan bij de maatschappelijk geëngageerde participatieve kunst die in de jaren negentig opkwam, was het niet Pinks voornaamste doel om de samenleving ten goede te veranderen – zelfs niet op microniveau – maar om kunst te maken. Het artistieke concept heeft voorrang op al het andere dat zich tijdens een kunstproject kan voordoen, en net daarom kan de scenografie van het dagelijkse leven ontbloot en tegelijkertijd verstoord worden. De mechanismen die Pink op die manier onthulde zijn vandaag nog steeds aanwezig. Ook de huidige tijd wordt gekenmerkt door een alomtegenwoordige dwang om te performen. Socio-economisch succes is nauw verweven met het vermogen om een constante stroom aan getheatraliseerde zelfpresentaties tot stand te brengen. Binnen die alomtegenwoordige performancecultuur manifesteert kunst zich vaak als een *glitch*, of als – in de woorden van Sven Lütticken – 'een mislukte performance, een symptomatische onderbreking van de normale gang van zaken'.[40] Het is wat ook *L'Art du Bonheur* bewijst: precies door veralgemeende performancemechanismen spaak te laten lopen, bekrachtigt de hedendaagse kunst haar esthetische autonomie, terwijl ze tegelijkertijd haar heteronomie beaamt.

Noten

1 Zie de bespreking van Daniël Rovers in: *De Witte Raaf*, nr. 225, 2023, pp. 43-45.
2 Catherine Leclercq en Virginie Devillez, *Mass Moving. Un aspect de l'art contemporaine en Belgique*, Brussel, Labor, 2004, p. 19.
3 Theodore Shank, 'Experimental Theatre. Beyond Illusion', in: Jeffrey Richards en Heather Nathans (red.), *The Oxford Handbook of American Drama*, Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 356-374.
4 Deze en andere biografische gegevens zijn ontleend aan gesprekken tussen de auteur en PINK de Thierry in de loop van 2017, of aan e-mailcorrespondentie met Pinks echtgenoot Donald Louw.
5 Jürgen Harten (red.), *James Lee Byars. The Philosophical Palace. Palast der Philosophie*, Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 1986, p. 106.
6 Op. cit. (noot 2), p. 20, p. 48.
7 Idem, pp. 59-63.
8 Andy Bennet, Jodie Taylor en Ian Woodward (red.), *The Festivalization of Culture*, Farnham, Ashgate, 2014. Zie ook het themanummer van *De Witte Raaf* over 'evenementialisering', nr. 190, 2017.
9 Zie bijvoorbeeld de film van Françoise Levie over de activiteiten van het collectief: *Mass Moving*, Nivelles, Memento Production, 2007.
10 Raphaël Opstaele, Jef De Groote, Bernard Delville, Helen Pink, Elisabeth Magis, Vincent Loute, Fons Van Assche, 'Mass Moving', in: Geert van Beijeren en Coosje Kapteyn (red.), *Sonsbeek 71. Sonsbeek buiten de perken. Volume 1*, Arnhem, Sonsbeek International Art Centre, 1971, p. 117.
11 Christoph Lindner en Andrew Hussey (red.), *Paris – Amsterdam Underground. Essays on Cultural Resistance, Subversion, and Diversion*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2013, en dan vooral de bijdragen van Andrew Hussey en Gert Hekma.
12 Willem Koerse, 'Autopublication du Mass Moving', in: Catherine De Croës (red.), *Mass Moving. Traité de méthodologie culturelle à l'usage de la jeune génération. Projet N° 60*, Brussel, Ministerie van Cultuur, 1972, s.p.
13 Marga van Mechelen, *De Appel. Performances, installaties, video, projecten, 1975-1983*, Amsterdam, De Appel, 2006.
14 Deze verdubbeling sluit aan bij Richard Schechners definitie van de theatrale performance als 'twice-behaved behavior'. Zie Richard Schechner, *Between Theatre and Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985, p. 36.
15 Geciteerd in: op. cit. (noot 13), p. 75.
16 Jacques Rancière, 'De geëmancipeerde toeschouwer', in: *De geëmancipeerde toeschouwer*, vertaling Joost Beerten en Walter van der Star, Amsterdam, Octavo, 2015, pp. 7-28, en in het bijzonder p. 13.
17 Zie ook: op. cit. (noot 13), p. 76.
18 Josette Féral, 'Performance and Theatricality. The Subject Demystified', in: *Modern Drama*, nr. 2, 1982, pp. 170-181.
19 Peggy Phelan, 'The Ontology of Performance. Representation without Reproduction', in: *Unmarked. The Politics of Performance*, New York, Routledge, 1993, pp. 146-166.
20 Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Harmondsworth, Penguin, 1959; Idem, *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, New York, Harper & Row, 1974. Zie ook: Marvin Carlson, 'The Resistance to Theatricality', in: *SubStance*, nrs. 2-3, 2002, pp. 238-250.
21 Zie ook: Sven Lütticken, 'An Arena in Which to Reenact', in: Idem (red.), *Life Once More. Forms of Re-Enactment in Contemporary Art*, Rotterdam, Witte de With, 2015, pp. 17-60.
22 Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Dijon, Les Presses du réel, 2002; Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londen/New York, Verso, 2012; Grant Kester, *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*, Berkeley, University of California Press, 2013.
23 Op. cit. (noot 16), p. 15.
24 Over *VideoSchetsboek*, zie ook: Erik A. De Jong, '*L'Art du Bonheur*. Rituals of Domesticity in *VideoSchetsboek*, Pink 1983', in: *The Rijksmuseum Bulletin*, nr. 1, 2023, pp. 4-31.
25 Gilles Deleuze, 'Het beeld van het denken', in: *Verschil en herhaling*, vertaling Joost Beerten en Walter van der Star, Amsterdam, Boom, 2011, p. 11.
26 Anja Novak, 'Engaging Environments', in: Ingrid Commandeur en Trudy van Riemsdijk-Zandee (red.), *Robert Smithson. Art in Continual Movement*, Amsterdam, Alauda Publications, 2012, pp. 19-44.
27 Zie ook: Claire Bishop, 'Delegated Performance. Outsourcing Authenticity', in: *October*, nr. 140, 2012, pp. 91-112.
28 Dorothea von Hantelmann, *How to Do Things with Art*, Dijon, Les Presses du réel, 2010, pp. 151-158.
29 Claire Bishop, 'Black Box, White Cube, Public Space', in: John Beeson en Britta Peters (red.), *Out of Body*, Münster, Skulptur Projekte Münster, 2017. Zie ook: Joe McKenzie, *Perform Or Else. From Discipline to Performance*, Londen, Psychology Press, 2001; Pascal Gielen, *The Murmering of the Artistic Multitude. Global Art, Memory and Post-Fordism*, Amsterdam, Valiz, 2009.
30 Paolo Virno, 'Virtuosity and Revolution', in: Michael Hardt en Paolo Virno (red.), *Radical Thought in Italy. A Potential Politics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, pp. 189-212.
31 Bojana Kunst, *Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism*, Winchester, Zero Books, 2015; Maurizio Lazzarato, 'Immaterial Labor', in: op. cit. (noot 30), pp. 133-148.
32 John Austin, *How to Do Things With Words*, Oxford, Oxford University Press, 1962; Jacques Derrida, 'Signature événement contexte', in: *Marges de la philosophie*, Parijs, Les Éditions de Minuit, 1972, pp. 365-393; Judith Butler, *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of 'Sex'*, New York, Routledge, 1993.
33 Jacques Derrida, *Marges van de filosofie*, vertaald door Ger Groot, Amsterdam, Boom, 2019, p. 412.
34 Alexandra Schwartz, 'Mierle Laderman Ukeles in Conversation', in: Cornelia Butler (red.), *From Conceptualism to Feminism. Lucy Lippard's Numbers Show 1969-1974*, Londen, Afterall, 2012, pp. 280-288.
35 Susan Cahan, 'Regarding Andrea Fraser's Untitled', in: *Social Semiotics*, nr. 1, 2006, pp. 7-15. Over Frasers gebruik van theatraliteit en acteerspel zie: Judith Batalion, 'Towards a 'Depth Sociology' School of Acting', in: *Contemporary Theatre Review*, nr. 3, 2010, pp. 329-339.
36 Pierre Bourdieu, *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*, vertaald door Rokus Hofstede, Constance van der Maesen, Benjo Maso, Piet Nijhoff en Dick Pels, Amsterdam, Van Gennep, 1989.
37 Rob Perrée, 'PINK geeft glans aan het alledaagse', in: *Kunstbeeld*, nr. 13, 1989, pp. 50-52.
38 Paul Donker Duyvis en Klaus Honnef (red.), *Schräg/Tegendraads. Parodie, humor en spot in hedendaagse Nederlandse kunst*, Den Haag, SDU, 1991.
39 Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Parijs, Gallimard, 1987.
40 Sven Lütticken, 'Autonomy as Aesthetic Practice', in: *Theory, Culture & Society*, nrs. 7-8, 2014, p. 90.

Afbeeldingen: © Studio PINK de Thierry

Dit essay is een door de auteur vertaalde voorpublicatie uit het boek *PINK WORKS* dat later dit jaar verschijnt bij Jap Sam Books.

A project in three chapters: an exhibition by Marwa Arsanios (7 March–2 June 2024), reading groups and online publication (7 March 2024–ongoing), and a convention (24–25 May 2024)

Usufructuaries of earth

Convened by BAK, basis voor actuele kunst, Utrecht together with artist Marwa Arsanios, *Usufructuaries of earth* is a project that inquires into the practice of ethically sharing the earth's usufruct. Unfolding in three eponymous chapters, it consists of an exhibition with artworks by Arsanios; a publication on BAK's online publishing forum *Prospections*, which functions as a public research and learning curriculum brought to life together with a federation of reading groups in Amman, Berlin, and Rotterdam; and a convention with artists, as well as other thinkers and social actors, gathering to share and learn on usufruct as a way of undoing property from the regimes of privatization that perpetually usurp the earth's resources for the interests of a select few.

07.03.24.–02.06.24

BAK, basis voor actuele kunst
Pauwstraat 13a, Utrecht

bakonline.org

Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap

Gemeente Utrecht

bak basis voor actuele kunst

Goddelijk licht

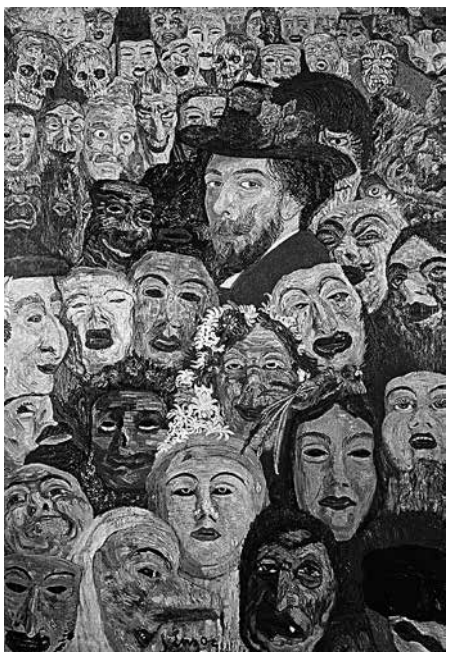
BART VERSCHAFFEL

Wanneer James Ensor na zijn academietijd in Brussel in 1880 terugkeert naar Oostende, trekt hij weer in bij zijn ouders, helpt in de winkel en begint zijn artistieke carrière. Kunstcarrières worden echter niet beslist in Oostende, Ensor moet Brussel veroveren. Een medestander daar sinds zijn academietijd is Théodore Hannon, ook student aan de Academie, maar tien jaar ouder. Naast schilder is hij een bekend dichter, criticus en redacteur van het kunsttijdschrift *L'Artiste.* Via hem raakt Ensor betrokken bij vernieuwende, antiacademische initiatieven in Brussel. Hij kan in 1881 debuteren op de laatste tentoonstelling van *La Chrysalide*, een progressieve groep die in 1875 mede door Hannon is opgericht, en vervolgens ook op het Salon van Brussel. Ensor wordt vanaf zijn debuut gesteund door Hannon en door opkomende critici zoals Emile Verhaeren en Camille Lemonnier van het tijdschrift *L'Art moderne*, opgericht in 1881. Zij beschouwen hem als de belangrijkste jonge schilder. Ensor wordt lid van *L'Essor* in 1882 en medeoprichter van *Les XX* in 1884.

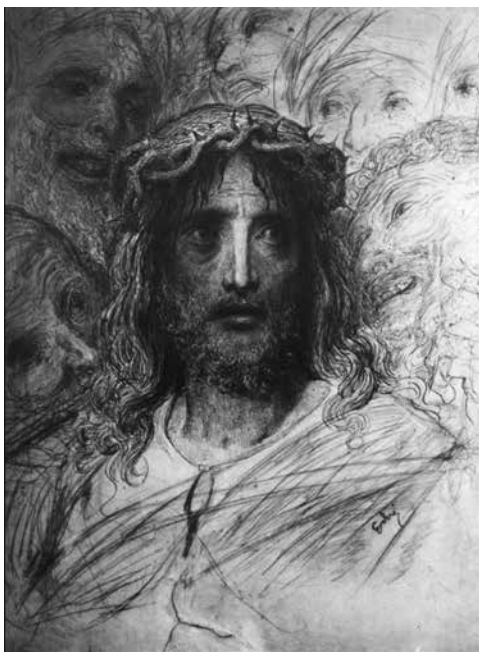
Hij schildert aanvankelijk academische onderwerpen, zoals stillevens, zeezichten, stadsgezichten, interieurs, volkstypen en portretten, maar alles krachtig en gedurfd ruw, à la Frans Hals. Vanaf 1885 maakt hij echter tekeningen, etsen en schilderijen met een religieus thema, vaak met de figuur van Christus, in het bijzonder een serie van zes grote tekeningen: *Visions. Les auréoles du Christ ou la sensibilité de la lumière*, te zien op de tentoonstelling van *Les XX* in 1887.[1] De sfeer is oneerbiedig en licht grotesk, niet devoot, maar nog zonder maskers. Het onderwerp van de tekeningen is, zoals de titel suggereert, niet religieus: het gaat om de werking van het licht. Tijdens deze jaren ontdekt Ensor ook het masker, en tegelijkertijd verheldert hij geleidelijk zijn palet. De religieuze onderwerpen, felle kleuren en de fascinatie voor het groteske en het masker culmineren in *L'Entrée du Christ à Bruxelles en 1889* (1888), waarin de aandacht voor het licht, het gevoel voor sterke kleuren en de uitzonderlijke combinatie van het religieuze en het groteske samenkomen.

Een belangrijke aanwijzing om Ensors methode te begrijpen, is terug te vinden in een brief van mei 1884 aan Mariette Rousseau, de zus van Théo Hannon en een verzamelaar van Ensor. Ensor schrijft dat hij hard werkt, oude schetsen en schilderijen bewerkt en opnieuw schildert: 'Ik werk veel nu. Ik overschilder oude studies en schilderijen. Ik bewerk ze opnieuw of verknoei ze.'[2] Ensor heeft, zoals alle schilders, doeken hergebruikt, soms direct overschilderd zodat het eerste beeld hier en daar doorschemert, soms na een dekkende tussenlaag. Hij heeft, zoals alle schilders, voltooid werk (soms veel) later geretoucheerd, voor het tentoongesteld of verkocht werd. Maar de brief aan Rousseau gaat over méér. Marcel De Maeyer heeft als eerste de creatieve overschilderingen van Ensor opgemerkt en besproken en hij vermeldt, onder meer, een 'religieus' schilderij getiteld *Judas lançant l'argent dans le temple* uit 1880, later herwerkt met felle kleuren.[3] Ensor overschilderde zijn oude werk steeds met picturale elementen uit het register van het groteske. Het duidelijkste voorbeeld, een sleutelwerk in Ensors oeuvre en in de geschiedenis van de Belgische schilderkunst, is *Masques regardant un nègre bateleur*, een academische studie uit 1879 waar Ensor tussen 1888 en 1889 een olielamp, een schildpad en een papegaai aan toevoegde, met een schare felgekleurde maskergezichten die de rechterbovenhoek van het schilderij binnendringen.

Het is een programmatisch voorbeeld: Ensor overschildert letterlijk de bloedeloze en conventionele kunsttraditie met groteske en expressieve tronies en maskers. Op die manier vernieuwt hij de kunst zowel inhoudelijk als formeel, met behulp van de lange en gediversifieerde traditie van het groteske, die in de achttiende en negentiende eeuw uit de kunst werd gefilterd. Het werk toont dat de moderniteit niet een traditie ontwikkelt en doorgeeft, maar de continuïteit doorbreekt: de traditie wordt opgeëist en gebruikt als materiaal, getransformeerd en meegenomen. Deze toe-eigening, dit ironische hergebruik, vormt de basis van Ensors *inventio* en de kern van zijn moderniteit. Zo heeft hij studies uit zijn studententijd gerecupereerd, maar ook zijn werk uit de vroege jaren 1880 bewerkt, evenals het werk van andere kunstenaars, en zelfs foto's. Hij maakte 'covers' van zijn werk en dat van anderen, en vervormde of karikaturiseerde het. Het principe van het groteske *is* immers 'vervorming' of – in de brede betekenis – de karikatuur: hergebruik tast de betekenis aan en keert ze zelfs om, maar die betekenis wordt tegelijkertijd vastgehouden. De karikatuur produceert een complex, gelaagd beeld: het model of 'eerste beeld' wordt nooit geheel bedekt en vergeten, maar blijft, openlijk of bijna heimelijk, meespelen. Het 'eerste beeld' is zo tegelijk aanzet, obstakel en onderdeel van nieuw werk.



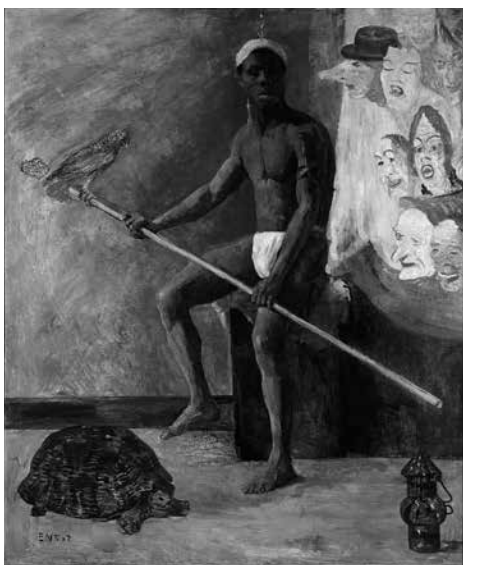
James Ensor, Autoportrait aux masques, 1899



Gustave Doré, Jésus (detail), 1864

Ik heb eerder aangetoond dat Ensor de basis van zijn artistieke cultuur van het groteske betrekt uit het compendium van zeven boeken van Champfleury over de *Histoire de la caricature*.[4] Hij verwerkt in minstens twintig van zijn maskerschilderijen en satires de kleine illustraties uit deze boeken, soms van opeenvolgende pagina's. Champfleury is echter niet enkel belangrijk vanwege de illustraties en als handig overzicht van het hele veld van het groteske en van de kunstenaars die Ensor – zij het veel later – als zijn referenties zal noemen, zoals Breugel, Callot en Goya. Champfleury is ook belangrijk vanwege het moderne kunstenaarschap dat hij voorstaat, en waarmee de jonge Ensor zich identificeert.

In *Histoire de la caricature antique* bespreekt Champfleury de pas ontdekte antieke karikatuur in Pompeï waarop Jezus met een ezelskop staat afgebeeld. Hij identificeert de miskende en bespotte moderne kunstenaar met de vervolgde Christus. Ensor verwerkt die karikatuur in zijn tekening *Le Pisseur* (1887), waarin ook verklaard wordt dat 'Ensor een gek is'. De kunstenaar identificeert zich explicieter met de vervolgde Christus in *Calvarie* (1886), waarop zijn naam verschijnt boven de gekruisigde Christus. Later, in een klein werk, *Ecce Homo* (1891), portretteert hij zichzelf als Christus die bespot wordt door kunstcritici. Ensors identificatie met Christus blijft echter een klein motief. Het gebruik van religieuze thema's en de Christusfiguur is breder, en begint vroeger. Toch blijft het vooralsnog onduidelijk waar zijn religieuze thema's vandaan komen, en wat ze vertegenwoordigen. Ensor was immers niet religieus en zijn milieu was de verlichte liberale bourgeoisie. Toen hij tegen het einde van zijn leven gevraagd werd naar de betekenis van Jezus in *L'Entrée du Christ à Bruxelles en 1889*, antwoordde hij ontwijkend: 'Le Christ, c'est une signification obligatoire.'[5]



James Ensor, Masques regardant un nègre bateleur, 1879-1889

De heldere kleur in Ensors maskerschilderijen kan worden gezien als een uitdrukking van de intensiteit en vrankheid die kenmerkend zijn voor het groteske. In tegenstelling tot bij de impressionisten komt dit kleurenspel niet voort uit een nauwgezette observatie of een bestudeerde weergave van het natuurlijke licht. Een levendig kleurenpalet gaat immers niet noodzakelijk over licht. Er is ook geen kleur nodig om licht te *tekenen*. Ensor ontwikkelt zijn interesse in licht niet in zijn schilderkunst, maar in het monochrome medium van tekenen en etsen, en met name in een reeks 'religieuze' tekeningen, te beginnen met *La mort mystique d'un théologe*, bijna een meter op een meter groot en samengesteld uit losse bladen die op een karton zijn samengekleefd. Ensor zou, volgens De Maeyer, het donkere, eerder intimistisch-realistische middendeel van de tekening uit zijn academietijd in 1885-1886 vervolledigd hebben met fantastische vindingen, 'alles gemetamorfoseerd door het licht, dat de wereld herschept tot een fantastische chaos waarin de levensvormen opdoemen en verdwijnen in een grillige onbestendigheid'.[6]

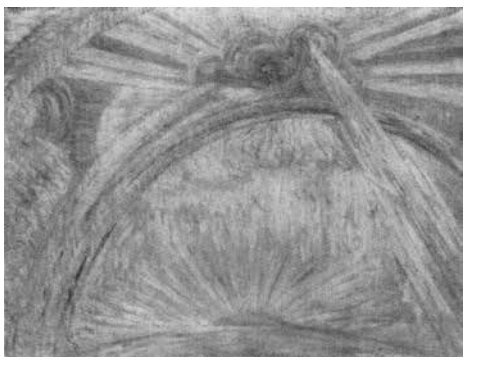
Om de combinatie van religie en licht te verklaren, vooral in de reeks *Visions. Les auréoles du Christ ou la sensibilité de la lumière*, die ook in 1887 werd getoond, is de invloed van Gustave Doré cruciaal. Het is belangrijk in gedachten te houden dat de meeste uitspraken van Ensor over zijn werk en carrière decennia na dato werden gedaan. Ensor cultiveerde zijn mythe, vooral in de tweede helft van zijn leven, door te verwijzen naar meesters met wie hij geassocieerd wilde worden. Het eigenlijke materiaal waarmee hij werkte hield hij verborgen. Hij heeft bijvoorbeeld nooit verwezen naar Champfleury, en in zijn geschriften of correspondentie heeft hij evenmin de naam genoemd van Doré, die dan ook nagenoeg afwezig is in de literatuur. Enkel Herwig Todts heeft een illustratie van Doré van Don Quichot vergeleken met een tekening van Ensor.[7] Toch blijken de bijbelillustraties van Doré een zeer belangrijke bron geweest te zijn.

Gustave Doré (1832-1883) debuteerde, jong, als karikaturist bij *Le Charivari* in Parijs.[8] Daarna ging hij literaire werken illustreren van Dante, Milton, Verne en Lord Byron, in een laatromantische, dramatisch-gezwollen stijl. Hij werd bekend voor het illustreren van *Les contes drolatiques* van Honoré de Balzac. Doré werd gesteund door critici zoals Théophile Gautier en Émile Zola, en werd zelfs, nauwelijks dertig jaar oud, opgenomen in het Légion d'honneur. Het is mogelijk dat de jonge Ensor hem al kende als karikaturist en illustrator. Hij roemt later immers de grote Balzac, die hij als kind las, net als zijn ouders. In een toespraak in 1925 heeft hij verwezen naar een kortverhaal uit *La Comédie humaine*, 'Jésus-Christ en Flandre' uit 1846, waarin Balzac Jezus aan land stuurt in Oostende, een verhaal dat hem geïnspireerd kan hebben.[9] Het is in elk geval zo dat Ensors *Vieille femme aux masques* (1889) en zijn *Autoportrait aux masques* (1899) opvallende gelijkenissen vertonen met illustraties uit *Les Contes drolatiques*.

Het meest opvallende werk van Doré zijn de illustraties voor *La Grande Bible de Tours.* Van 1861 tot 1865 heeft hij 139 illustraties van het Oude Testament en 81 van het Nieuwe Testament gemaakt, en nadien, in de loop van 1866, nog nieuwe versies en bijkomende prenten, in totaal 247. De bijbel werd in 1866 tegelijk gepubliceerd in Frankrijk en Engeland en was onmiddellijk een groot succes. De illustraties van Doré waren decennialang de voornaamste, zo niet de enige populaire bijbelillustraties (tot de versuikerde versies van salonschilder James Tissot), en ze hebben de laatnegentiende-eeuwse en twintigste-eeuwse populaire religieuze iconografie gedomineerd, tot aan de eerste bijbelfilms toe.[10] Ook Ensor heeft ruim geput uit Dorés oeuvre, zowel uit het Oude Testament als uit het Nieuwe Testament. Zijn belangstelling voor Doré betreft niet in de eerste plaats de religieuze iconografie, maar vooral de manier waarop Doré licht weergeeft in het monochrome medium van tekenen, etsen en drukken, en licht tot een hoofdrolspeler verheft. In Dorés bijbelbeelden creëren lichtbalken en lichtcirkels drama, het licht duidt op goddelijke werkzaamheid, en het aureool onderscheidt en identificeert Christus te midden van een menigte, door Hem te laten *stralen*.

Bijzonder interessant zijn episodes uit het Oude Testament waarin het licht de hoofdrol speelt (zoals de schepping van het licht in Genesis) of episodes waarin het licht de aanwezigheid of de werking van God of zijn engelen oproept. Voor *La création de la lumière* (1887) neemt Ensor letterlijk de titel van een prent van Doré over, en hetzelfde geldt voor de weinig bekende tekening *Joshua arrête le soleil* uit 1885. Ensor moderniseert het leger van Joshua en laat de zon vanaf de horizon schijnen en niet vanuit de hemel, maar verder is zijn tekening een getrouwe kopie van Dorés prent. Ook *La mort de Jezebel*, gedateerd 1880, komt heel dicht bij de gelijknamige prent van Doré, en de tekening *Le sermon sur la montagne* uit 1882 benadert Dorés *Ezéchiel prophé-*

Gustave Doré, La création de la lumière, 1865



James Ensor, La création de la lumière, 1887

Gustave Doré, Joshua arrête le soleil, 1865

James Ensor, Joshua arrête le soleil, 1885

Gustave Doré, Daniel dans la fosse aux lions, 1865

James Ensor, Daniel dans la fosse aux lions, 1885-1886

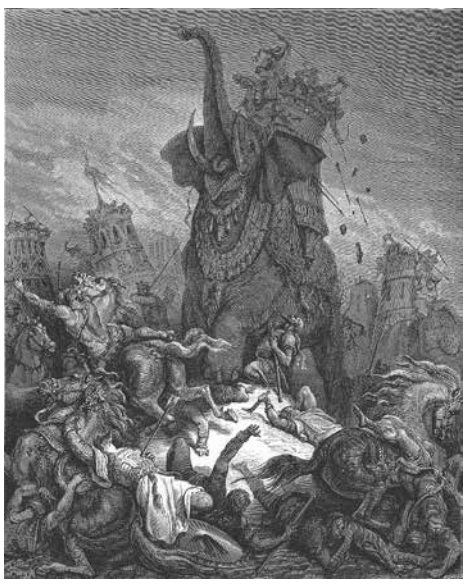
tisant. Ensor gebruikte ook illustraties uit het Oude Testament voor *Daniel dans la fosse aux lions* (1885-1886): hij neemt de kring van leeuwen en de lichtbundel die de kuil binnenvalt over, maar de figuur van Daniël vervangt hij door een tronende Christusfiguur, misschien afkomstig uit Dorés *Le sermon de la montagne* of *Le rêve de Jacob*.

Midden jaren 1880 begon Ensor te etsen en maakte hij enkele profane, fantastische afbeeldingen met exotische architectuur, personages en kleding. Deze beelden gaan terug op Dorés weergave van een niet-klassieke, Bijbelse wereld uit de oosterse oudheid. Doré heeft nooit zelf het Nabije Oosten bezocht, maar verbeeldde het zich aan de hand van de archeologische collecties van het Louvre, waar het eerste museum voor Assyrische kunst opende in 1847. Zijn illustratie van *La mort d'Éléazar* vormt de ondertekening voor Ensors ets *La blague de l'éléphant* (1888). Naast het motief van de vechtende olifant neemt Ensor een reeks details over, zoals het schild van de krijger linksonder, de bel aan de nek van de olifant, de tong van het dier die wordt omgevormd tot een billenpartij, de houding van Eleazar onder de poot van de olifant, die wordt overgenomen door twee figuren rechtsonder, en de olifanten op de achtergrond. Even duidelijk is Ensors ets *Prise d'une ville étrange* (1888), waarin hij een prachtige oosterse stad tekent, met rechts een rij Indische olifanten op zuilen. De afbeelding stelt geen oorlogsscène of inname voor, en de titel komt mee met de illustraties van de inname van Babylon die Ensor gebruikt: de wand olifantenzuilen uit *Babylone après la chute* en de trappiramides in de verte uit *La vision d'Isaie de la destruction de Babylone.* Verder vormen de algemene lay-out, de gedode en gemartelde lichamen en de exotische setting uit Dorés *Le massacre des fils de Zedekiah devant leur père*, met de architectuur en personages uit verwante prenten, het materiaal voor Ensors *Petite torture Perse* uit 1893.

Ensor vindt bij Doré een manier om licht te tekenen. Hij brengt de grafische tekentechniek over naar het medium schilderkunst, vooral in de landschappen en zeezichten, en in de oplichtende, vibrerende achtergronden van zijn stillevens. Ensor schildert levendige, kleurrijke en atmosferische luchten en vertes met gestapelde, heel gevarieerde, meestal schuine, parallelle, gekleurde lijnen. Voorbeelden zijn *Adam et Eve chassés du Paradis* (1887), *La création de la lumière* (1888/1917), *Le Christ marchant sur la mer* (1885) en *Le Christ apaisant la tempête* (1891). Er is een opmerkelijke gelijkenis tussen Ensors indrukwekkende *La chute des anges rebelles* (1889) en Dorés gelijknamige openingsillustratie van Miltons *Paradise Lost*, wat erop wijst dat Ensor ook dat boek kende en gebruikt heeft.

Ensor produceerde naast *Les auréoles*, eind jaren tachtig, nog verschillende etsen en schilderijen over het leven van Christus, vertrekkend van Dorés bijbelillustraties. *Le denier de César* (1888) is een ets die de titel en het onderwerp behoudt, net als de houding en het uiterlijk van de personages. Hetzelfde geldt voor *La temptation du Christ* (1888), waarin Dorés versie, met Christus en Satan op een berg in de woestijn, wordt gecombineerd met het zicht op Jeruzalem dat Dorés bijbel afsluit. Ook in *Les auréoles* zijn, naast de verwantschap met de exotische bijbelwereld van Doré en de lichtbehandeling, de ontleningen duidelijk. Op *Le Christ montré au peuple* (1885) staat vooraan in beeld, op de rug gezien, een koddig personage op krukken, dat Ensor gehaald heeft uit *Saint Pierre et Saint Jean guérissent un infirme*, en dat hij in een studietekening aanvankelijk frontaal

James Ensor, La blague de l'éléphant, 1888



Gustave Doré, La mort d'Éléazar, 1865

kopieerde. *L'Intense. Le Christ montant au ciel* (1885) toont Christus die ten hemel stijgt te midden van een kring van licht, met opgeheven armen, onder een stralende boog van hemels licht. Ensor heeft hiervoor, geheel onorthodox, de Hemelvaart geprojecteerd op Dorés prent van het Laatste Oordeel. De Engel des Oordeels is vervangen door de verrezen, stralende Christus, wiens uitgestrekte armen de vleugels van de engelen vervangen, terwijl Ensor in de onderste helft van de tekening Dorés voorstelling behoudt van de verdoemde zielen die in de hel worden geworpen. Het resultaat: twee totaal ongerelateerde Bijbelse gebeurtenissen overlappen.

In een brief aan Mariette Rousseau van 3 december 1886 schrijft Ensor dat hij werkt aan een tekening, *L'Entrée du Christ à Jérusalem*: 'De verwarring is verschrikkelijk. Het licht is overweldigend – misschien zelfs 'overdreven!'"[11] Ensor houdt in zijn compositie vast aan de traditionele iconografie, van Giotto tot Doré: Christus nadert op zijn ezel, in profiel, de stad in een landschap, maar de intrede speelt zich af op de achtergrond, en de voorgrond wordt gevuld met een 'ensoriaanse' menigte. De compositie is omlijst met architecturale elementen en bekroond met een banier en inscripties. De inscriptie 'Salut Jesus, Roi des Juifs' op het vaandel is een religieuze verwijzing, maar vele opschriften en vaandels, zoals 'Les XX' of 'Le Mouvement Flamand', verwijzen naar lokale situaties en gebeurtenissen. Opschriften als 'Hip Hip Hurrah, Colman Mostard' of 'A bas la Calotte, Charcutiers de Jérusalem' zetten de toon. Critici merkten toen al op dat in Ensors 'actualisering' van de scène, Christus niet Jeruzalem, maar Brussel binnentrekt.[12] (In een studietekening is de verblindende lichtvlek rond Christus al gevuld met een processie van mensen, en staan de toeschouwers aan de zijkant reeds enigszins apart op een terras, zoals in het schilderij.) Xavier Tricot heeft verwezen naar een artikel van Adolphe-Jules Wauters, die de tekening een begin of een 'aanwijzing' noemde, en suggereerde dat 'met een goed geformuleerde uitwerking op een reusachtig doek, vakkundig doordacht, gecomponeerd, getekend, getypeerd en geschilderd', het werk de 'meest levendige sensatie' zou creëren…[13] Het lijkt erop dat Ensor de uitdaging aannam. Hij begon in 1887 aan zijn monumentale schilderij en verwees later waarderend naar Wauters.

L'Entrée de Jesus à Bruxelles en 1889 is niet alleen veel groter dan de tekening *L'Entrée du Christ à Jérusalem*, maar verschilt er ook iconografisch aanzienlijk van. De menigte die Jezus vergezelt verandert in een bonte stoet tronies, maskers en carnavalsfiguren. De gebeurtenis vindt niet langer plaats in een landschap, maar trekt de stad in. Christus wordt niet in profiel afgebeeld, maar frontaal, centraal en klein. De compositie is theatraal-symmetrisch, met 'balkons' voor toeschouwers aan beide zijden. Wat bracht Ensor ertoe dit enorme werk te maken, dat hij in zijn atelier niet eens aan de muur kon hangen? Hij moest het stuksgewijs schilderen, uitgerold op de vloer. Het werd aangekondigd voor de tentoonstelling van 1889, maar nooit publiek getoond tot de grote overzichtstentoonstelling in Brussel in 1929. De sleutel ligt in een vergeten – en waarschijnlijk verdwenen – monumentaal schilderij van Gustave Doré.

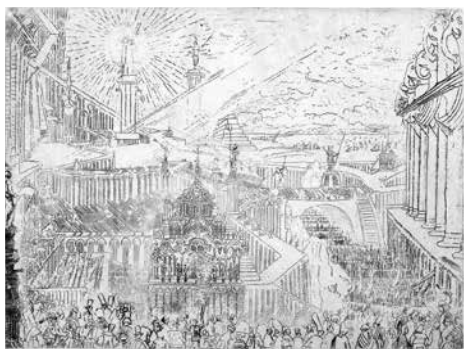
Doré bouwde zijn reputatie en fortuin op als illustrator, maar zag zijn grafische werk als opmaat voor een volwaardig kunstenaarschap als schilder en beeldhouwer. Hij nam regelmatig deel aan de Salons en presenteerde er voornamelijk religieuze schilderijen en romantische onderwerpen op zeer groot formaat in zijn dramatische stijl. Toen hij samenwerkte met Britse uitgevers voor de publicatie *London. A Pilgrimage* in 1868, richtten zijn galeriehouders in Londen de Doré Gallery op, met later filialen in Parijs en New York. Hoewel Doré zijn schilderijen voornamelijk in Engeland verkocht, bleef hij een buitenlandse kunstenaar, werd hij niet tot de Engelse School gerekend, en is hij allicht daardoor vergeten als schilder.[14] Het belangrijkste nog bekende religieuze schilderij van Doré is *Le Christ quittant le praetorium* uit 1867-1872, waarvan hij verschillende versies heeft gemaakt. Dit eveneens enorme werk werd getoond op het Parijse Salon in 1877, en het origineel wordt nu bewaard in het museum van zijn geboortestad Straatsburg. Het jaar daarvoor, op het Salon van 1876, had Doré echter een soortgelijk ambitieus werk getoond met dezelfde afmetingen. *L'Entrée du Christ à Jérusalem* toont Jezus, frontaal, gezeten op zijn ezel, met opgeheven rechterhand, die met een jonge

Gustave Doré, La chute des anges rebelles, 1866

James Ensor, La chute des anges rebelles, 1889

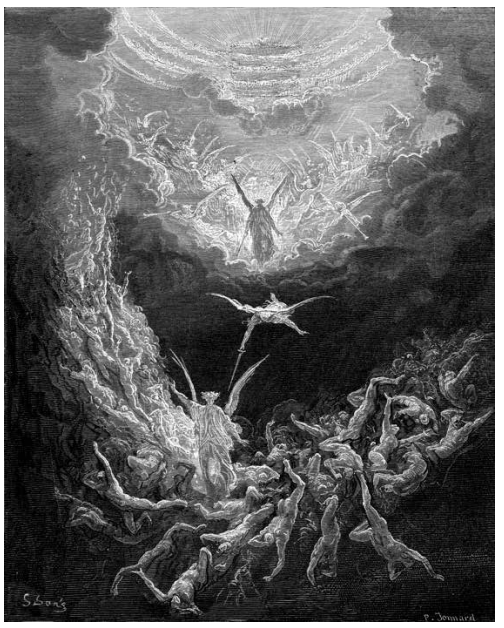
begeleider door de Gouden Poort Jeruzalem binnentrekt. Links en rechts vooraan op de straat en op terrassen met kijkposten staan groepen toeschouwers met palmtakken, en Jezus wordt gevolgd door een grote menigte die het beeld vult tot aan de horizon. De theatrale, frontale en symmetrische enscenering van het schilderij verschilt grondig van Dorés narratieve behandeling van het thema in de bijbelillustraties. Het spektakelstuk werd gemengd ontvangen. De Engelse kritiek was relatief lovend; in *The Art Journal* werd gewag gemaakt van Dorés 'gebruikelijke mengeling van grote kwaliteiten en grote gebreken'.[15] In Frankrijk werd het schilderij zeer kritisch onthaald. Émile Zola, die tien jaar voordien lovend over Doré had geschreven, vroeg zich af waar hij zijn 'colossales erreurs' stockeerde. *L'Entrée du Christ à Jérusalem* gaf, volgens hem,

> de indruk van een enorme bonte verzameling, een vinaigrette van valse tonen, een vreemd gedrang van figuren, getekend



James Ensor, Prise d'une ville étrange, 1888

Gustave Doré, Babylone après la chute (detail), 1866



Gustave Doré, Le jugement dernier, 1865

James Ensor, L'Intense.
Le Christ montant au ciel, 1886

James Ensor, L'Entrée du Christ à Bruxelles en 1889, 1889

Alphonse François (naar Gustave Doré), L'Entrée du Christ à Jérusalem, 1876

Gustave Doré, L'Entrée du Christ à Jérusalem (detail), 1876

James Ensor, L'Entrée du Christ à Bruxelles en 1889 (detail), 1889

> volgens de gebruikelijke procedure van de schilder die zijn absolute onwetendheid over anatomie compenseert met het vermogen om consequent identieke hansworsten te schetsen. Ik vermoed dat hij zich dit jaar wilde bevrijden van de verwijten die critici hem hadden gemaakt omdat hij te donker schilderde; hij bekladde zijn doek met de helderste en meest opzichtige kleuren; maar, licht of donker, het is nog steeds niets meer dan een gekleurde prent van buitensporige grootte.[16]

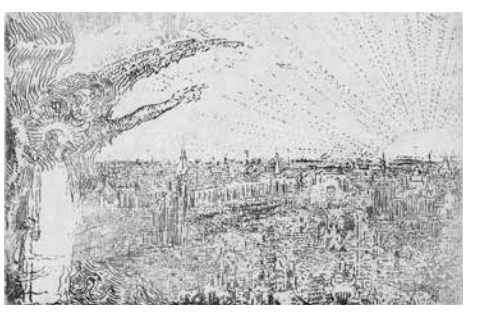
Ook in Brussel werd het werk afgewezen. Théo Hannon schreef, onder het pseudoniem Marc Véry, in *L'Artiste*:

> Wat een lawaai en gedoe [...], het eindeloze schilderij van Gustave Doré, met zijn onnavolgbare kleur en een onvergeeflijk zachte tekening van de illustere illustrator van Cervantes en Rabelais. Het hoofd van Christus leek me minder geïnspireerd dan dat van zijn ezel – het is waar dat de palmen waarop ze trapt zo'n smakelijk (Parijs) groen zijn – zo smakelijk!... Dit gigantische doek lijkt de samenvatting te zijn van de clichés die de meester de afgelopen tien jaar heeft gebruikt. Geconfronteerd met deze valse grootsheid en deze ziekelijke uitbundigheid van lijnen en tonen waar sommigen voor flauwvielen en Michelangelo opriepen – is dit niet het moment om de – vervelende – opmerking van de auteur van *La vie des peintres*, Théophile Sylvestre, te herhalen: Doré is voor Michelangelo wat Léotard is voor Rossi?[17]

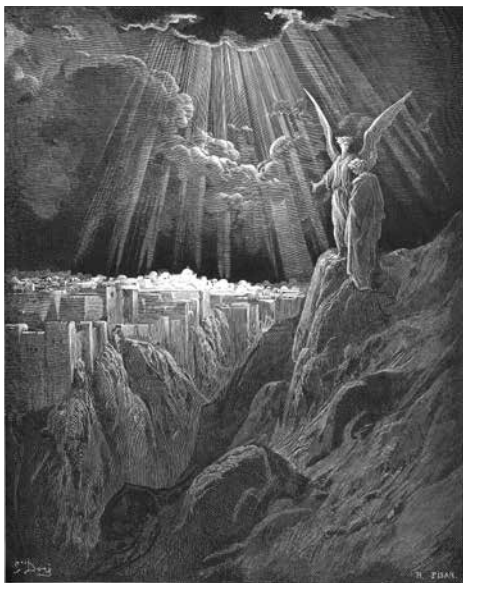
L'Entrée du Christ à Jérusalem werd verkocht in Londen, maar het werk is bekend via drie studies, een 'first sketch' opgenomen in een biografie, en een prent die ruim verspreid moet zijn geweest. Ensor had mogelijk reeds in zijn academietijd, via het tijdschrift van Hannon, weet van het schilderij, hij heeft het gezien in de Doré Gallery of hij kende het werk via de prent. Het vormt in elk geval het voorbeeld en de ondertekening van *L'Entrée du Christ à Bruxelles en 1889*.

Aan dat werk zijn vier monografische publicaties gewijd.[18] Ze beschrijven de ontstaansgeschiedenis, de religieuze bronnen en de iconografie, en brengen het in verband met sociale en politieke situaties in België en Brussel, en met de topografie van de hoofdstad. Mogelijke artistieke inspiratie en voorbeelden worden gezocht in folkloristische processies, carnavalstoeten, prenten van oproer en demonstraties, samenscholingen van stedelijke massa's enzovoort. Deze interpretaties, die alle richtingen uitgaan, creëren een context, maar ze blijven hypothetisch, zonder specifieke elementen of de genese van het werk te verklaren. De cruciale vraag blijft: wat kan Ensor ertoe gebracht hebben om in 1887 een monumentaal schilderij van 2,5 meter hoog en 4,3 meter breed aan te vangen, dat zijn versie van de intocht van Christus uit een van de *Auréoles* overneemt, maar in een totaal andere enscenering, een ander medium en een andere schaal, met een menigte die een parade van maskers is geworden? En waarom besluit hij, uiteindelijk, om dat schilderij *niet* te tonen?

De microgeschiedenis van Ensors ambivalente relatie met *Les XX* kan bijdragen tot een verklaring. Ensor was medeoprichter en een vooraanstaand lid van de groepering. Maar na de tentoonstelling van 1887, waarop hij zijn *Auréoles* toonde, was hij niet gelukkig meer met de gang van zaken. Uit de correspondentie met Mariette Rousseau kan worden opgemaakt dat zijn contacten met Théo Hannon, zijn vriend en eerste enthousiaste criticus, sterk waren verminderd.[19] Er waren wrijvingen, waaronder het incident in 1886 met Fernand Khnopff, die door Ensor van plagiaat werd beschuldigd, maar door Verhaeren werd verdedigd. Octave Maus, de secretaris-manager van *Les XX*, was internationaal georiënteerd en nodigde schilders uit – vooral impressionisten – die Ensor als concurrenten en copycats zag. Op de tentoonstelling van 1887 was *Dimanche d'été à la Grande Jatte* van Seurat de grote sensatie en overschaduwde het de tekeningen van Ensor, waar hij zoveel van verwacht had. Maus had misschien ook moeite met de soms vulgaire kantjes van Ensors grotesken. Om al deze redenen, en mogelijk getriggerd door Wauters' suggestie om van de tekening van Christus' intrede in Jeruzalem een groot schilderij te maken, is het plausibel dat Ensor besloot om *Les XX* op de tentoonstelling in 1889 te imponeren en uit te dagen met een 'onnavolgbaar', oneerbiedig en reusachtig bravourestuk, om zo – letterlijk – zijn zichtbaarheid en even rebelse als leidende positie te heroveren. Ensors burleske cover van Dorés monumentale werk zou bij *Les XX* inderdaad herkend zijn als de uitvergrote en carnavaleske sequel – Ensor vulde de titel soms aan met 'Le mardi gras' – van de tekening uit 1887. Begin 1889 was Ensor echter een tijdje ziek en daardoor misschien te laat met zijn inzending voor de tentoonstelling, of het schilderij was nog niet af. (Hij heeft later verklaard dat het schilderij klaar was, maar dat hij het onder interne druk moest terugtrekken.)[20] In elk geval toonde hij in 1889 niet *L'Entrée du Christ à Bruxelles en 1889*, maar wel *L'Étonnement du masque Wouse*, zijn eerste echte maskerschilderij.



James Ensor, La Tentation du Christ, 1888



Gustave Doré, Le nouveau Jérusalem, 1865

Hij overwoog daarna om het grote schilderij te tonen op de tentoonstelling van 1891, maar zag daar opnieuw van af. In een brief aan Rousseau legde hij uit dat het monumentale, provocerende (maar zeker ook: onverkoopbare) werk te veel van de beschikbare ruimte in beslag zou nemen. In plaats daarvan gaf hij er de voorkeur aan om meer diverse stukken tentoon te stellen.[21] Toen in 1893 *Les XX* werd opgeheven, was het momentum voorbij en *L'Entrée du Christ* bleef opgerold in het atelier liggen. Toen het veertig jaar later, in 1929, voor het eerst werd getoond, was Ensor al een *éminence grise* en werd het werk in een nieuwe context gezien en beoordeeld. Ensor overschilderde daarom het grootste deel van de *pêle-mêle* van groteske en spottende opschriften – die nog steeds leesbaar zijn op een ets gemaakt na het werk uit 1898 – hoogstwaarschijnlijk omdat ze te veel aan de omstandigheden van tientallen jaren geleden herinnerden.

L'Entrée du Christ à Bruxelles en 1889 kan met recht beschouwd worden als een pendant van *Masques regardant un nègre bateleur.* Beide zijn gelijkelijk revelerend voor Ensors 'artistieke project'. Met *L'Entrée du Christ* transformeert Ensor echter niet gedeeltelijk een eigen academisch werk, maar overschildert hij ironisch *bijna* volledig een controversieel werk van een *monstre sacré* van de schilderkunst met zijn nieuwe maskeruniversum. Net in het centrum van het beeld spaart hij precies die plek uit waarop, bij Doré, Christus op zijn ezel Jeruzalem binnenrijdt. Die jezusfiguur laat Ensor intact, inclusief het gouden aureool.

Noten

1 *La gaie. L'Adoration des bergers, La crue. Le Christ montré au peuple, La Vive et Rayonnante. L'Entrée du Christ à Jérusalem, La triste et brisé. Satan et ses légions fantastiques tourmentant le crucifié, La tranquille et la sereine. La descente de croix* en *L'Intense. Le Christ montant au ciel.*
2 Jean-Philippe Huys en Xavier Tricot (red.), *'Avec le noble crayon'. Lettres de James Ensor à la famille Rousseau*, Brussel, Peter Lang, 2021, p. 171.
3 Marcel De Maeyer, 'De mystieke dood van een godsgeleerde', in: *KMSKA Jaarboek*, Antwerpen, 1962-1963, pp. 131-157; Idem, 'De genese van masker-, travestie- en skeletmotieven in het oeuvre van James Ensor', in: *KMSKB Bulletin*, Brussel, 1963, pp. 69-88. Zie ook: Catherine De Zegher, *Between Street and Mirror. The Drawings of James Ensor*, New York, The Drawing Center, 2001, pp. 187-201.
4 Bart Verschaffel, "Siffler les vices et les laideurs de la civilization...' Het groteske oeuvre van James Ensor en de *Encyclopédie de la caricature* van Jules Champfleury', in: *De Witte Raaf*, nr. 181, 2016, pp. 14-20. Engelse vertaling in: *Mock Humanity. Two Essays on James Ensor's Grotesques*, Gent, A&S/books, 2018.
5 J.P. Hodin, 'James Ensor on the Ultimate Questions of Life', in: *The Dilemma of Being Modern. Essays on Art and Literature*, Londen, Routledge, 1956, p. 39.
6 Op. cit. (noot 2), p. 151.
7 Herwig Todts, *James Ensor, Occasional Modernist. Ensor's artistic and social ideas and the interpretation of his art*, Turnhout, Brepols, 2018, p. 298.
8 Over Doré, zie: Philippe Kaenel, 'Le plus illustre des illustrateurs... le cas Gustave Doré (1832-1883)', in: *Actes de la recherche en sciences sociales*, maart 1987, pp. 35-46; Frank Henry Norton, *Paul Gustave Doré*, New York, John B. Alden, 1883; René Delorme, *Gustave Doré, peintre, sculpteur, dessinateur et graveur*, Parijs, Baschet, 1879; Blanche Roosevelt, *The Life and Reminiscences of Gustave Doré compiled from material supplied by Doré's relations and friends, and from personal recollection*, New York, Casell and Cie, 1885.
9 James Ensor, *Mes Écrits*, Luik, Éditions Nationales, 1974, p. 96.
10 Zie Yannick Le Pape, 'L'Ancien Testament et ses représentations dans la peinture de la seconde moitié du XIXe siècle', in: *Revue de l'histoire des religions*, nr. 1, 2018, pp. 65-95.
11 Op. cit. (noot 2), p. 222.
12 Zie: Xavier Tricot, *The Entry of Christ into Brussels in 1889*, Antwerpen, Pandora, 2020, pp. 147-173.
13 Adolphe-Jules Wauters, 'Aux XX', in: *La Gazette*, nr. 41, 1887.
14 Blanche Roosevelt, *The Life and Reminiscences of Gustave Doré*, Londen, Sampson Low, 1885, p. 204.
15 Lucy H. Hooper, 'The Salon of 1876', in: *The Art Journal*, Volume 2, 1876, pp. 251-252.
16 Émile Zola, 'Le Salon de 1876', in: *Écrits sur l'art*, Parijs, Gallimard, 1991, p. 331.
17 Marc Véry, 'Salon de Paris. II, La peinture. Maitres français', in: *L'Artiste*, nr. 22, 1876, p. 179.
18 Walther Vanbeselaere, *L'Entrée du Christ à Bruxelles*, Brussel, Weissenbruch, 1957; Stephen C. MacGough, *James Ensor's 'The entry of Christ into Brussels in 1889'*, New York, Garland, 1985; Patricia G. Berman, *James Ensor's 'Christ's entry into Brussels in 1889'*, Los Angeles, Getty Museum, 2002; Xavier Tricot, *The Entry of Christ into Brussels in 1889*, Antwerpen, Pandora, 2020. Zie ook: Mark Leonard en Louise Lippincott, 'James Ensor's *Christ's Entry in Brussels in 1889*. Technical Analysis, Restoration, and Interpretation', in: *Art Journal*, nr. 2, 1995, pp. 18-27.
19 Op. cit. (noot 2), p. 184.
20 Zie de brief aan André de Ridder van 30 september 1928, in: James Ensor, *Lettres à André de Ridder*, Antwerpen, Librairie des Arts, 1960, p. 61.
21 Op. cit. (noot 2), p. 294.

Een eerste versie van deze tekst werd voorgelezen op 21 januari in Mu.Zee in Oostende. Tot 14 april loopt daar de tentoonstelling *Rose, Rose, Rose à mes yeux. James Ensor en het stilleven in België van 1830 tot 1930.*

Sculpturale fotografie

ERNST VAN ALPHEN

Toen Viviane Sassen (1972) gevraagd werd of zij zichzelf als een surrealist ziet, antwoordde ze bevestigend, maar ze voegde er meteen aan toe vooral een beeldhouwer te zijn. Sassen maakt beelden, maar ze heeft, voor zover ik weet, nog nooit in steen of hout gehakt. De foto's die ze maakt, hebben ongetwijfeld plastische kwaliteiten die gewoonlijk aan sculpturen worden toegeschreven. Terwijl foto's tweedimensionale beelden zijn (*images*), zijn sculpturen beelden die zich als objecten in de wereld voegen. De foto's van Sassen verenigen kwaliteiten die doorgaans een paradox vormen; wat onverenigbaar lijkt, komt in haar werk samen. Zij is als kunstenaar niet alleen fotograaf, maar ook *sculptor.*

Die samensmelting van twee media maakt haar inderdaad tot een surrealistische kunstenaar. Het tijdschrift *Minotaure* opende in 1933 met een serie foto's van Brassaï, getiteld *Sculptures involontaires*, met bijschriften van Salvador Dalí. Het ging niet om plastische objecten, maar om kleine 'dingen', stukjes afval zoals een busticket, opgerold deeg, een krul tandpasta en een restant zeep. Banale voorwerpen dus, die zich nauwelijks verhouden tot de objecten die het resultaat zijn van het heroïsche gevecht met steen, marmer en hout. Deze dingetjes zijn niet gemaakt maar gevonden, en *objets trouvés* vormden een geliefd onderwerp voor surrealisten, die rommelmarkten afstruinden om met gevonden voorwerpen kunstwerken te maken die de traditionele notie van kunst ondermijnden.

Met dit werk van Brassaï en Dalí werd een nieuwe toekomst geopend voor sculptuur. Juist omdat de schijnbaar verwaarloosbare objecten waar de twee surrealisten hun oog op hadden laten vallen nogal efemeer waren, was het van belang dat zij er foto's van maakten. Het is dankzij deze foto's dat de dingetjes een aanwezigheid kregen die solide en zelfs sculpturaal genoemd kan worden. Ze werden op een glazen ondergrond gepresenteerd, waardoor ze geen context leken te hebben en inderdaad nog slechts object waren. Vanwege die afhankelijkheid van de fotografie noemde Brassaï deze sculpturen 'automatisch', terwijl Dalí de term *involontaire* of 'onvrijwillig' hanteerde. De sculpturen zijn automatisch, niet omdat ze het resultaat zijn van de *écriture automatique*, maar omdat de technologie van de fotocamera automatisch is.[1]

In het boek dat Sassen met Emanuele Coccia maakte, *Alchimie moderne*, wordt gesuggereerd dat haar werk begrepen kan worden als een vorm van alchemie. In een van de teksten van Coccia, die met de fotowerken van Sassen afwisselen, zegt hij het volgende:

> Woorden produceren betekent dus altijd het wijzigen van de stand van zaken, het manipuleren van de wereld en het onherstelbaar transformeren ervan. Er is geen verschil tussen schrijven, schilderen, beeldhouwen, fotograferen, computers maken, koken, wijnen samenstellen, muziekinstrumenten bespelen, schoppen hanteren. We vergeten voortdurend dat spreken altijd betekent dat we onze handen moeten gebruiken.[2]

Het is een visie die suggereert dat alchemie niet alleen een reactie tussen chemicaliën en materie betreft, maar ook tussen woorden, beelden en media. Alchemistische producties resulteren in beelden, in visies en in een nieuwe wereld. Sassens transfusie is er in de eerste plaats een van media: fotografie, sculptuur en – recentelijk – ook schilderkunst. In een essay over haar modefotografie, het genre waarin ze haar carrière aanvatte, zegt Dan Thawley dat er sprake is van een sublimatie van 'stof, verf, papier, licht en huid' – een proces dat Coccia dus als alchemistisch bestempelt. Dat Sassen zich bezighoudt met modefotografie heeft ook te maken met het sculpturale karakter van haar werk. 'Het menselijke lichaam', zo schrijft Thawley, 'is een plastische realiteit, net zoals de wereld van de dingen rondom ons.'[3] Fotografie representeert echter meer dan enkel die dingen, en verschaft allereerst een ruimtelijke rangschikking volgens het lineaire perspectief. Objecten zijn daar slechts een onderdeel van. Wanneer een fotografische praktijk zich exclusief op objecten richt, wordt een fundamenteel principe van het medium niet ingezet of uitgebuit. Precies daarom kan het resultaat sculpturaal genoemd worden.

Al in de negentiende eeuw bestond er een speciale, intieme relatie tussen fotografie en sculptuur. William Henry Fox Talbot is de maker van het eerste fotoboek ter wereld, *The Pencil of Nature*. Het verscheen in zes delen tussen 1844 en 1846, en er stonden twee foto's in van een gipsen buste, uit zijn eigen collectie, van de Griekse held Patroclus. Later is gebleken dat Talbot deze sculptuur meer dan dertig keer heeft gefotografeerd. In de tekst van *The Pencil of Nature* legt hij uit dat sculpturen het ideale object voor een camera zijn: ze bewegen niet, ze kunnen vanuit verschillende posities gefotografeerd worden, en – met name in de negentiende eeuw belangrijk vanwege technologische beperkingen – ze kunnen met een betrekkelijk korte sluitertijd vastgelegd worden.

Talbot lijkt de haptische kwaliteiten van de fotografie te zien, maar veel blijft impliciet. Dergelijke kwaliteiten worden nadrukkelijker bij moderne *sculptors* als Medardo Rosso, Auguste Rodin en Constantin Brancusi. Zij maakten consequent gebruik van fotografie om hun praktijk beter te begrijpen. Terwijl Rosso en Brancusi hun werk zelf fotografeerden, nodigde Rodin fotografen als Edward Steichen en Jacques Ernest Bulloz uit. Zij zetten fotografie in om het solide object niet slechts als een oppervlak te zien. Het oppervlak heeft haptische kwaliteiten die paradoxaal genoeg via fotografie beter gezien worden. Terwijl fotografie vaak beschouwd wordt als een eindeloos archief van details – zo eindeloos dat concentratie onmogelijk wordt – lijkt een foto van een sculpturaal object alle aandacht te vestigen op de haptische kwaliteiten.

Volgens Hubert Damisch is er nog een andere paradox tussen fotografie en sculptuur, die temporeel van aard is. De tijd van een foto is de verleden tijd – in de woorden van Roland Barthes: *ça a été*, dit is voorbij. Het is daarom wonderlijk dat Talbot een klassieke Griekse buste zo vaak fotografeerde, omdat het beeld in iedere foto zowel aanwezig wordt gesteld als verder tot het verleden wordt gereduceerd. Iedere sculptuur, iedere ervaring van sculptuur, speelt zich in het heden af, hoe lang geleden de beelden ook gemaakt zijn. Zoals Anne Wagner in het spoor van Damisch beargumenteert, is de temporele dimensie van een sculptuur altijd die van de tegenwoordige tijd, terwijl die van de fotografie de verleden tijd behelst.[4] Dat maakt zowel de paradoxale relatie als de aantrekkingskracht tussen de twee media nog groter. Wanneer een sculptuur gefotografeerd wordt, lijkt de temporele afstand teniet te worden gedaan, omdat de haptische kwaliteiten van de sculptuur de boventoon voeren, boven de optische kwaliteiten van de fotografie.

Drie publicaties hebben sinds de jaren negentig de fotografie van sculptuur als onderzoeksgebied op de kaart gezet. In 1997 werd door het Wilhelm Lehmbruck Museum in Duisburg *Skulptur im Licht der Fotografie* uitgegeven. Van de hand van Geraldine A. Johnson verscheen in 1998 *Sculpture and Photography. Envisioning the Third Dimension*. De bundel *Photography and Sculpture. The Art Object in Reproduction* werd in 2017 samengesteld door Sarah Hamill en Megan Luke. In al deze boeken wordt teruggegrepen op een driedelig artikel dat Heinrich Wölfflin rond de vorige eeuwwisseling al schreef over de relatie tussen fotografie en sculptuur: 'Wie man Skulpturen aufnehmen soll'.[5] Hij bespreekt met name het reliëf – een driedimensionale beeldhouwkundige afbeelding in steen, hout, keramiek of metaal, die niet helemaal vrijstaand is. Uit de titel blijkt dat Wölfflin normatief is: hij is op zoek naar een fotografisch equivalent van hoe het was om de sculptuur te zien nadat de kunstenaar het beeld maakte. Fotografie zou zo'n equivalent kunnen verschaffen, allereerst omdat een foto ook uit een soort reliëf van zwart en wit bestaat. Belangrijker nog is dat de tactiele kwaliteiten van een sculptuur in foto's tot hun recht komen. Sterker nog, foto's *tonen* de materialiteit van een sculptuur beter dan het object zelf. Door de herverdeling van licht en

Viviane Sassen, Mirte, 2011

Viviane Sassen, Arusha, 2005

schaduw krijgen foto's van een reliëf haptische kwaliteiten die bij het direct aanschouwen van een reliëf veronachtzaamd dreigen te worden.

Wat voor licht werpt deze beknopte geschiedenis op het werk van Sassen? Vaak zet zij schaduwen in, niet als een relatieve verdeling van licht en donker, maar als een scherp contrast tussen zwarte vlakken en onderdelen die kleur en nuance hebben. In veel van de foto's die zij toonde op de Biënnale van Venetië in 2013 – *Il Palazzo Enciclopedico*, gecureerd door Massimiliano Gioni – en publiceerde in het boek *Lexicon*, vallen delen van de werkelijkheid in de schaduw, als absoluut zwart. Er valt niet *minder*, maar totaal *geen* licht op. Het lijkt alsof met inkt een deel van de foto zwart gemaakt is. Deze foto's zijn in Oost-Afrikaanse landen als Kenia, Oeganda, Tanzania en Ghana gemaakt, en daar is het contrast tussen licht en donker midden op de dag extreem groot. Voor de meeste fotografen is dat een nachtmerrie, want zij verkiezen een zachtere verdeling. De manier waarop Sassen een absoluut verschil tussen licht en donker inzet, resulteert in zwarte vlakken, silhouetten en felgekleurde onderdelen. Licht creëert geen relatieve, diffuse verdeling, maar resulteert in een zwart dat een object of een lichaam wordt, en dat een relatie aangaat met menselijke lichamen, want voor *Lexicon* fotografeerde Sassen uitsluitend zwarte personen. In *Mirte* (2011) valt een schaduw op een jongeman, waardoor de plastische realiteit van zijn lichaam als een assemblage uitgebouwd wordt. De foto toont in feite twee lichamen, een zwarte jongen op de voorgrond en achter hem een wit meisje, maar het zwart neemt de overhand. De schaduwen creëren niet alleen plastisch zwart, maar ook patronen die het fotografische beeld een soort huid verschaffen. In *Arusha* (2005) echoot het witte bloemenpatroon op de jurk van de jonge vrouw met de schaduwen van het gebladerte achter en boven haar.

De 'assemblagesculpturen' bestaan niet alleen uit lichamen en schaduwen, maar ook soms uit een lichaam met een object, zoals een blad dat dan weer een schaduw op het lichaam creëert. Dat is zo in *Leaf* (2005), *Ivy* (2010), *Codex* (2011) en *Victoria* (2005). De foto's waar Sassen bekend mee werd, tonen twee lichamen, zoals *Two Friends* (2011) en *D.N.A.* (2007): een zwarte man draagt een jongen op zijn hoofd; de rug van de jongen rust daarop, een holle vorm omvat de bolle vorm van het hoofd. Wanneer ik schrijf dat de man de jongen draagt, suggereert dat een narratieve scène, maar dat is geenszins het geval. De twee lichamen lijken aan elkaar gehecht en vormen zo een plastische realiteit.

Hiermee is ook de vraag beantwoord of Sassen met haar assemblages niet op het schavot gezet moet worden vanwege het objectiveren van zwarte lichamen, of (in haar andere werk) van witte vrouwen. Ze verleent geen 'stem' aan deze subjecten. Nog erger, ze 'gebruikt' deze lichamen voor het maken van beelden. Maar nogmaals, deze beelden zijn niet narratief maar plastisch. Bij een narratief beeld is het van groot belang wie kijkt en wie bekeken wordt. Deze dynamiek is een van de elementen die een beeld of een tekst narratief maken. In Sassens werk worden lichamen niet voyeuristisch bekeken; ze worden ingezet als componenten, net als patronen, vlakken en kleuren. En uiteraard is de huidskleur 'zwart' niet hetzelfde 'zwart' als de kleur zwart of een zwarte schaduw.

In recensies van beeldende kunst wordt regelmatig gesteld dat een kunstenaar een eigen beeldtaal of vormentaal ontwikkeld heeft. Ik kan me goed voorstellen dat dit ook over Sassen beweerd is. Haar foto's, zowel het vrije werk als de modefotografie, zijn direct herkenbaar. Dat wil echter niet zeggen dat zij een eigen beeldtaal heeft waarmee ze zich onderscheidt, een beetje zoals hoe het Vlaams van het Nederlands verschilt. Beter is het om te suggereren dat Sassen een eigen stijl heeft, hoewel stijl vaak als een ongrijpbaar concept wordt beschouwd. Het verschil tussen beeld- of vormentaal en stijl is dat de eerste twee termen een relatie tussen een betekenaar en betekenis suggereren, zoals dat met woorden het geval is. Ieder beeld of iedere vorm correspondeert met een betekenis. Woordenboeken kunnen die correspondentie expliciet maken en uitdrukkingen definiëren. In de catalogus bij Sassens overzichtstentoonstelling in het Maison Européenne de la Photographie in Parijs, die midden februari afliep, beschrijft Simon Baker hoe de surrealisten dit principe van het woordenboek probeerden te ondermijnen door een kritisch woordenboek in het tijdschrift *Documents* te publiceren. Hetzelfde werd nagestreefd met de in 1938 verschenen *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*, samengesteld door André Breton en Paul Éluard. In deze kritische woordenboeken corresponderen woord en beeld, of woord en betekenis, op onconventionele wijze. Ze verschaffen geen heldere definities, maar eerder een dynamiek waarin onverwachte relaties en nieuwe visies ontstaan.

Met *Lexicon* ging Sassen in 2013 een stap verder. Ze weigert zelfs onverwachte definities en presenteert een lexicon als een lijst van beelden die geen enkele relatie met een betekenis leggen. Volgens Baker benadert deze strategie de categorie van de *merveille*, van het 'sur-reële', het buitenwerkelijke. Woorden, en in Sassens geval beelden, worden onteigend van betekenis wanneer ze als lexicon worden gepresenteerd. Behalve betekenis hebben ze ook geen context meer, want daar zijn ze definitief van afgesneden. Het is belangrijk dit op te merken, omdat voor fotografie- en kunsthistorici betekenis niet via dictionaires maar via context achterhaald moet worden. De enige context die hier overblijft, is die van de lijst waarin de foto's zijn opgenomen. Juist doordat beelden in het werk van Sassen ontworteld raken van zowel context als betekenis, kunnen ze kracht en een affectieve lading krijgen.

Alle tentoonstellingen en boeken die Sassen gemaakt heeft, kunnen als lexicons opgevat worden. Uit haar archief van zelfgemaakte beelden stelt zij steeds weer nieuwe series of lijsten samen. Sommige beelden worden in series herhaald, andere verdwijnen. Ook al zijn haar individuele beelden uiterst sterk en worden ze ook als dusdanig

Viviane Sassen, Leaf, 2005

Viviane Sassen, Two Friends, 2011

Viviane Sassen, Kinee (Balmain, Stella McCartney), AnOther Magazine, 2013

verkocht, als onderdeel van een serie of een boek werken ze ook als onderdeel van een lijst. De vraag is dan of die omarming van het lexicon (als alternatief voor de dictionaire) nog surrealistisch is. Volgens Rosalind Krauss' visie op het surrealisme komt de esthetica ervan het krachtigst en overtuigendst in de foto's naar voren.[6] Surrealisten beschouwen representaties als transparant, zoals ook bij fotografie gangbaar is. Echter, de gerepresenteerde realiteit wordt als een taal opgevat die ontcijferd moet worden, en de surrealistische wereld bestaat uit betekenaren die nog op zoek zijn naar betekenis, die nog niet gedefinieerd zijn in een dictionaire. Zo'n surrealistische wereld is het overtuigendst als een foto, die niet (zoals een schilderij van Dalí bijvoorbeeld) gemaakt en gecomponeerd werd, maar met een camera automatisch is vastgelegd. Dergelijke gevonden en geregistreerde werelden geven hun betekenissen niet zonder meer bloot; ze worden hoogstens gesuggereerd. Ook in de door surrealisten gemaakte dictionaires worden in de plaats van zekere, stabiele definities niet meer dan suggesties gegeven. Eigenlijk hadden ook zij, net als Sassen, de term 'lexicon' moeten gebruiken, want de lijst of reeks waarin de woorden of beelden zijn opgenomen, creëert toch verbanden, zodat betekenissen vluchtig en zonder pretentie kunnen ontstaan. Het zijn juist deze ongrijpbare betekenissen die het werk van zowel de surrealisten als van Sassen vaak een erotische kwaliteit geven.

Sassen maakt een strikte scheiding tussen haar modefotografie en het vrije, autonome werk. In de tentoonstelling *Phosphor* in het MEP in Parijs werd aan beide categorieën in aparte secties aandacht geschonken; de door Irma Boom ontworpen catalogus moet halverwege omgedraaid worden. Toch verschillen ze niet principieel. In het modewerk is te zien hoe Sassen lichamen, volumes en patronen van kleding tot grafische kleurvlakken maakt. Ook hier maakt de assemblage van kleurvlakken het geheel plastisch. Op één modefoto in *Phosphor* is bijvoorbeeld een zwart model te zien dat op een oer-Hollandse dijk loopt, met zwarte schoenen (waarschijnlijk de aanleiding voor deze foto) en een zwarte jas. Onder haar arm draagt het model een spiegel waarin de wolkeloze blauwe lucht wordt weerspiegeld. De foto lijkt nauwelijks diepte te hebben; we zien het grijze vlak van de asfaltweg, het blauwgrijze vlak van het water, het zwarte model met zwarte schoenen en jas, met onder haar arm het vlak van de spiegel waarin de lucht wordt gereflecteerd. Boven haar hoofd is een witte streep te zien, waarschijnlijk van een vliegtuig. Een groene streep gras scheidt de dijk van het water; een grijze streep bakent het water af van de lucht. Uit een dergelijke beschrijving lijkt het eerder om een grafische dan een plastische realiteit te gaan. Diepte zien we niet echt, en wordt toegevoegd op basis van onze kennis van het Hollandse landschap. Maar deze assemblage van grafische onderdelen brengt toch iets tot stand dat vergelijkbaar is met een kubistische sculptuur van Picasso of Braque.

Onderdeel van het vrije werk is een serie foto's opgebouwd uit vlakken. *Yellow Vlei* (2014) toont een plat volume dat op geel glas lijkt, en dat geplaatst is voor een duinlandschap uit drie lagen: het zand waar het water op uitloopt, een duin, en de blauwe lucht. Het transparant gele vierkant dat als een suprematistisch werk voor dit landschap geplaatst is, neemt een andere kleur aan voor iedere streep landschap: geel voor het zand en water, oranjebruin voor het duin, groen voor de blauwe lucht. Dit samenspel van gekleurde vlakken lijkt in deze beschrijving wederom gestalte te geven aan een grafische dynamiek. Maar doordat het geel-transparante vlak niet frontaal, maar schuin voor het duinlandschap staat, wordt de diepte van het lineaire perspectief enigszins geactiveerd en benadrukt. Het vierkant is niet alleen een vlak, maar heeft volume, hoe gering ook. Terwijl de abstracte vlakken van Malevitsj en Mondriaan nadrukkelijk tot een plat vlak gereduceerd zijn, worden de vlakken en strepen van Sassen een plastische, sculpturale eenheid. Deze foto *niet* zien als een realistische weergave van een werkelijkheid, van een glasplaat voor een duinlandschap, laat toe beter te begrijpen wat de assemblage behelst waarmee Sassen haar 'beelden' opbouwt. In het geval van *Yellow Vlei* zijn vlakken en volumes zowel van elkaar gescheiden als met elkaar verbonden; de onderdelen waaruit het nieuwe abstracte geheel bestaat blijven zichtbaar.

Viviane Sassen, Yellow Vlei, 2014

Viviane Sassen, The Attempt, 2019

Venus & Mercury uit 2019 werd gemaakt in het Kasteel van Versailles en getoond in Huis Marseille in 2020.[7] In deze serie gebruikte Sassen ook echte sculpturen of fragmenten voor de assemblages van kleuren, vlakken, patronen en volumes. Zo wordt zichtbaar dat de klassieke sculpturen die Versailles domineren niet radicaal verschillen van deze sculpturale foto's. In *The Attempt* is van bovenaf een marmeren lichaam te zien waarvan het hoofd, een arm en een onderarm ontbreken. De witte sculptuur is geplaatst tegen een onscherpe, amorfe, blauwe achtergrond. Door de hoge positie van waaruit de foto is gemaakt, is de compositie op het eerste gezicht abstract; het lineaire perspectief is tot een minimum beperkt en wordt pas geactiveerd wanneer er een fragment van een klassieke sculptuur in herkend wordt. Maar vanwege de gestrekte bovenarm suggereert dit beeld eerder een rechtopstaande penis dan een klassieke sculptuur, waardoor een associatie met Man Ray's foto van een vrouwentorso als fallus zich opdringt. De aandacht wordt allereerst getrokken naar de ruwe steen in het centrum van de foto, de plek waar zich ooit het hoofd bevond, maar waar nu ongepolijste steen achterblijft, als een soort ongevormd reliëf. En opnieuw – met Wölfflin – is fotografie een soort van reliëf van wit en zwart, precies omdat foto's de tactiele kwaliteiten van de sculptuur nog versterken.

The Attempt, een bijna abstracte foto, zet de mediumspecifieke kwaliteiten van zowel fotografie als sculptuur centraal. Het ruwe reliëf van de plek waar ooit een hoofd gezeten heeft, is een *mise en abyme* van de sculpturale foto als geheel. Ook deze foto is een reliëf van licht en donker, van tinten blauw en wit. *Mise en abyme* is een narratologische term voor een 'spiegeltekst', een onderdeel van een tekst die de tekst als geheel spiegelt. Het ruwe marmer dat de plek van het afgebroken hoofd laat zien, spiegelt het beeld als geheel, als een abstract reliëf van licht en donker. De kwaliteiten van fotografie en sculptuur lopen in elkaar over, of beter nog: ze versterken elkaar. Opnieuw is dat paradoxaal, omdat fotografie een beeld als 'image' is, en sculptuur een beeld als 'object'.

Een laatste graduele ontwikkeling in het werk van Sassen is die van de fotomontage – gradueel, want de sculpturale assemblages kunnen ook als montages gezien worden. Montages en assemblages zijn in zekere zin termen voor dezelfde werkwijze, maar 'montage' wordt vaker voor fotografie gebruikt en 'assemblage' voor sculptuur. Wat *in* het fotografische beeld gebeurde, grijpt nu plaats *met* het fotografische beeld. Foto's worden verknipt zodat er een nieuw beeld ontstaat. Waar dat aanvankelijk beelden binnen een geijkt fotografisch kader oplevert, zijn de montages steeds nadrukkelijker sculpturaal qua vorm: ze houden zich niet langer aan een vierkant of rechthoekig kader, maar doen zich voor als wandsculpturen gemaakt uit fotografische fragmenten. Ook deze beelden zijn sculpturaal omdat ze wederom uit kleuren, lichamen, vlakken en patronen bestaan. De dieptewerking van conventionele fotografie wordt tegengewerkt, met een plastische realiteit van het beeld als gevolg. Recentelijk zet Sassen verf nog radicaler in dan voorheen – niet als kleurvlak, maar met het impasto van de verfstreek nog zichtbaar. Terwijl de camera automatisch is, wordt de inbreng van de kunstenaar uitvergroot: niet alleen door de hand van de schilder, maar vooral door het oog en de hand die de beelden samenstellen.

Noten

1 Zie: Steven Harris, 'Voluntary and Involuntary Sculpture', in: Anna Dezeuze en Julia Kelly (red.), *Found Sculpture and Photography from Surrealism to Contemporary Art*, Londen, Routledge, 2013, pp. 13-38.

2 Viviane Sassen en Emanuele Coccia, *Alchimie Moderne*, Parijs, JBE Books, 2022, p. 16.

3 Dan Thawley, 'Fashion. Exploiting Extravagance', in: *Viviane Sassen. Phosphor*, München, Prestel, 2023, pp. 10-13.

4 Ann Wagner, 'Sculpture's Present, Photography's Past', in: Sarah Hamill en Megan R. Luke (red.), *Photography and Sculpture. The Art Object in Reproduction*, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2017, pp. 270-275.

5 De teksten van Wölfflin verschenen in 1896 en 1915 in *Zeitschrift für bildende Kunst*. Voor een Engelse vertaling, zie: *Art History*, nr. 1, 2013, pp. 52-71.

6 Rosalind Krauss, 'Photography in the Service of Surrealism', in: Rosalind Krauss en Jan Livingston (red.), *L'Amour Fou. Photography and Surrealism*, New York, Abbeville Press, 1985, pp. 15-56.

7 *Venus & Mercury* werd besproken door Matisse Huiskens in: *De Witte Raaf*, nr. 206, 2020, pp. 27-29.

BUITEN DE MUSEUMMUREN

Jardin d'amis

Een nieuw Realisme in Vlaanderen

Gevormd door
Jan F. De Cock

"en plein-air" hommage aan het kunstenaarsdorp & de Latemse School van weleer langs 40 private tuinen & 40 Leie landschappen doorheen 80 levende beeldengroepen onder constructie hier-en-nu. Een symbolische verbeelding van formaat, binnenkort bij u in de huiskamer.
Curated by Johan Vansteenkiste.

Flanders State of the Art

een ars gratia artis productie van vzw À TOUT VENT

Vlaanderen verbeelding werkt

Negatieve publiciteit

CHRISTOPHE VAN GERREWEY

Jef Geys was een *ad man*, een advertentieman. Geboren in 1934, studeerde hij van 1956 tot 1959 ‘publiciteit en lettertekenen’ aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten in Antwerpen – een opleiding die vandaag ‘grafische vormgeving’ heet. Het is een biografisch gegeven dat vaak in de schaduw is gesteld, niet het minst door de kunstenaar zelf, van wat hij daarna is gaan doen: bijna drie decennia lang plastische opvoeding onderwijzen in Balen, een gemeente in het oosten van de provincie Antwerpen. Geys is vooral gekenmerkt als pedagoog en als ideoloog – als een *maître ignorant*, zoals Jacques Rancière het omschreef: een leerkracht die, in het klaslokaal maar ook in het museum, gelooft in de intelligentie van de ander, en die de emancipatorische voorwaarden schept waarbinnen intelligentie zich kan ontplooien. Het boek *De school van Jef Geys. Essays & verhalen*, dat Bart Janssen, Koen Peeters en Jef Van Eynde samenstelden en dat eind vorig jaar verscheen bij een tentoonstelling in Z33 in Hasselt, onderstreept die educatieve kant van zijn bezigheden.

Toch hoeft de positie als ‘schoolmeester’ die van vormgever niet uit te sluiten – integendeel. De retrospectieve in Wiels die opende op 2 februari is de eerste sinds het overlijden van Geys in 2018, na kleinere tentoonstellingen in onder meer Bergen en Bern (zie *De Witte Raaf*, nr. 213). De tentoonstelling in Brussel is min of meer chronologisch geordend en opent op de tweede verdieping met tekeningen uit de eigen studietijd van de kunstenaar, op grote vellen bruin inpak- of kraftpapier, opgehangen in een raster van kaders. Het gaat om schetsen, om oefeningen in mimesis: pogingen om delen van de wereld – dieren, handen, gezichten, lichamen, schoenen, schedels – snel, doeltreffend en toch natuurgetrouw weer te geven. Het is een begin dat een indruk maakt die blijft hangen: Geys had vooral talent om visueel aantrekkelijke en ogenschijnlijk communicatieve dingen te maken, toegepast en functioneel, eerder dan autonoom of artistiek. Om minimalistische, foutloze perfectie is het hem nooit te doen geweest, wat nauwgezetheid of controledwang niet uitsluit. In al zijn werk, in duizenden objecten, grafische documenten of teksten, posters of foto’s, video’s of sculpturen, schilderijen of tekeningen, speelt schijnbare slordigheid of bestudeerde nonchalance – een vorm van *sprezzatura* – altijd een rol. Steeds moest de indruk worden gewekt dat wat werd getoond nauwelijks of niet voor expositie bestemd was, en ook nog een ander, hoger doel diende, in de toekomst of in het verleden. Tegelijkertijd heeft Geys nooit zomaar een readymade gemaakt: al zijn werken heeft hij zelf vormgegeven, ‘gefabriceerd’ of minstens op bijzondere wijze gepresenteerd, iets wat nog het duidelijkst blijkt uit zijn karakteristieke handschrift, dat steeds weer opduikt, in voorover hellende, geserreerde drukletters – het soort kapitalen waarmee eertijds, in supermarkten en door kruideniers, even spectaculaire als tijdelijke promoties op grote affiches werden geborsteld.

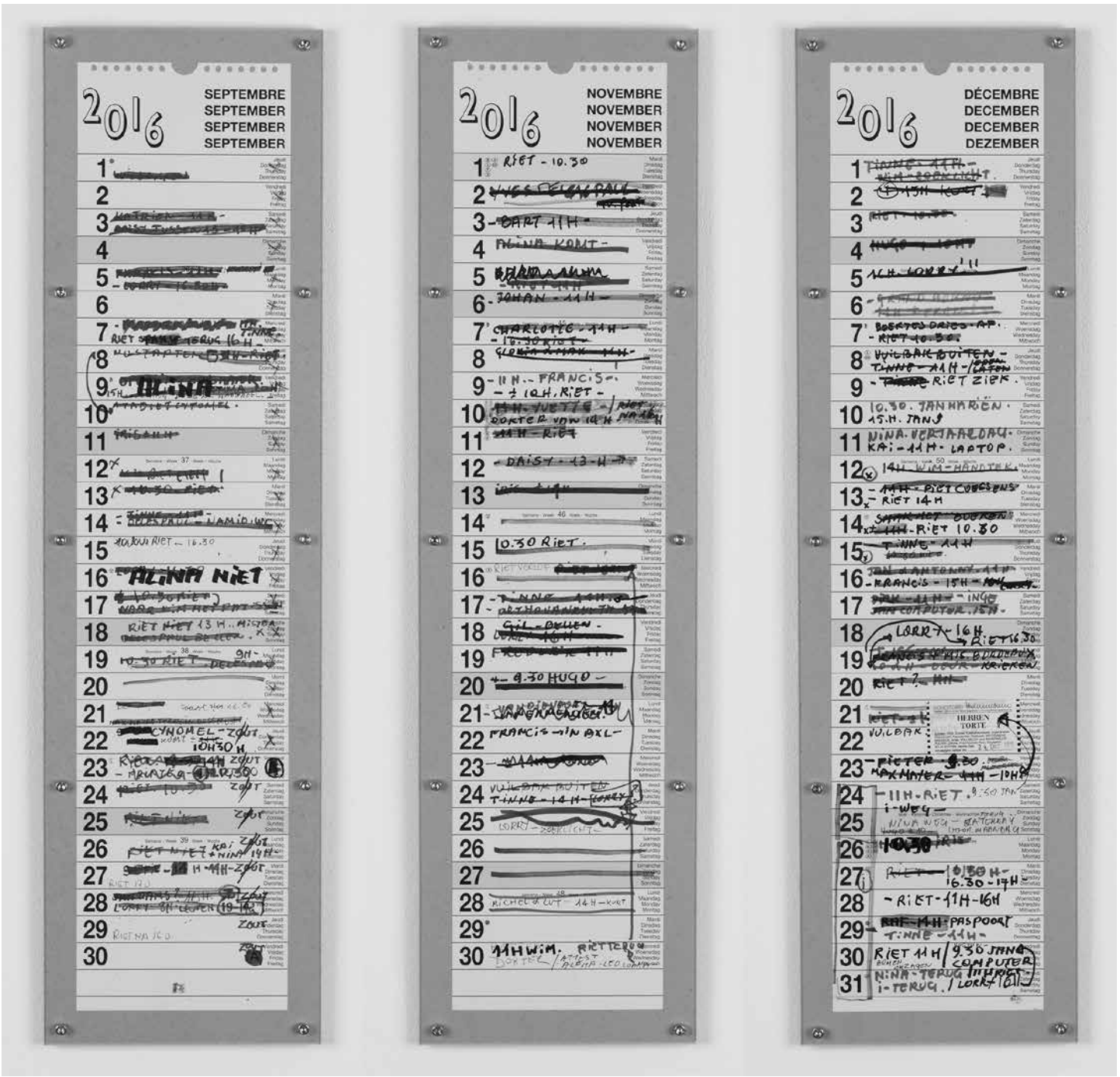
Een werk uit 2016 met als titel *Way to hell*, dat helemaal aan het eind van de expositie in Brussel hangt, op de derde verdieping, is een goed voorbeeld van zijn contradictorische aanpak. Het is, in tegenstelling tot bijna alles wat er in Brussel te zien is, niet genummerd, omdat het niet voorkomt op de werklijst met 844 onderdelen waarmee Geys zijn productie tussen 1958 en 2016 indexeerde. Het zou kunnen dat hij, ergens in 2016, met het aanvullen van die lijst is opgehouden, waardoor *Way to hell* geen nummer meer kreeg. Het bestaat uit drie langwerpige, witte kalenderbladen – stroken papier – voor de maanden september, november en december 2016 (oktober ontbreekt, in deze selectie, terwijl er ook een editie werd gemaakt, met dezelfde titel, met het kalenderblad van januari 2017). Het is drukwerk met een eigen, zij het banale esthetiek: het kalme ritme van de dagen, standaard genummerd, terwijl de cijfers van het jaartal bovenaan (2, 0, 1 en 6 – in *outline*, met een lichte schaduw) een beetje dansen, geflankeerd door de rare, schijnbaar overbodige herhaling van de maand in vier talen. Het papier is bovenaan geperforeerd: twee keer zeven cirkeltjes (de bladen werden door ringetjes bij elkaar gehouden), met in het midden een grotere halve cirkel, als uitsparing voor de dunne gebogen staaldraad waarmee de kalender aan een haakje kon worden opgehangen. De strookjes van de zondagen, vier per maand, zijn geel gekleurd. De andere kleuren komen van Geys zelf: in hoofdzaak met een rode stift heeft hij de kalenderbladen als agenda gebruikt, vermoedelijk voor zijn eigen leven. De naam ‘RIET’ komt vaak voor, net als, zij het minder vaak, ‘RIET NIET’. Van 22 tot en met 30 september staat er, in groene drukletters, rechts bovenaan in iedere balk (naast de vermelding van de dag, zoals ‘Vendredi/Vrijdag/Friday/Freitag’): ‘ZOUT’. Een vijftal keer, in dezelfde maand, is er iets neergeschreven met een blauwe of zwarte balpen. Bijna elke notitie, elk ‘agendapunt’, is met een dikke rode stift doorstreept; tot en met de 23ste staat er ook bij elke dag een kruisje, midden in de kolom met de dag in de vier talen. Over de dagen 21 en 22 december is een ander stukje papier gekleefd: een etiket met de ingrediënten van *Herrentorte* – een taart die, zoals de naam aangeeft, vooral door mannen gesmaakt zou worden, en die, getuige het etiket, industrieel geproduceerd werd in het ook om museale redenen bekende Mönchengladbach. De houdbaarheidsdatum van de taart is met een stempel aangebracht: 24 december 2016, dus consumptie drong zich op.

Het is aannemelijk om *Way to hell* te zien als een document dat getuigt van de laatste, moeilijke jaren van Jef Geys, die op 12 februari 2018 overleed op 83-jarige leeftijd. Is Riet, die bijna dagelijks langskomt, een verpleegster? Heeft de notitie ‘ZOUT’ te maken met een dieet of een voedingssupplement, en zou er binnen dat regime plaats geweest zijn voor *Herrentorte*? Bij 22 september staat er ‘cynomel’; op 10 september ‘één tablet cytomel’: geneesmiddelen voorgeschreven bij een traag werkende schildklier – een aandoening die een rijk buffet aan klachten kan veroorzaken, zoals vergeetachtigheid, vermoeidheid, obstipatie, hartritmestoornissen, haarverlies, spierzwakte, gewichtstoename, kortademigheid en tinnitus. Verwijst de titel *Way to hell* naar het nakende einde, naar de helse, want repetitieve strijd die de oude dag nu eenmaal is? Geloofde Geys in een hiernamaals waar hij voor zijn zonden zou boeten? Of wordt een levenseinde pas echt hels door de vergeefse pogingen, al dan niet geneeskundig of medicinaal, om het af te wenden of uit te stellen? Het is een bekend spreekwoord: de weg naar de hel is geplaveid met goede voornemens.

Way to hell heeft iets herkenbaars, iets rustgevends, als een precieze ‘opruiming’ van de tijd – dit is achter de rug, hoe erg het ook was – en dat bovendien drie keer, drie maanden lang, na elkaar. Het werk is een combinatie van serieel drukwerk en uniek handwerk, wat de aanwezigheid van Geys in zijn oeuvre – zijn auteurschap – typeert: hij heeft dit gemaakt, maar tegelijkertijd is het eindresultaat generiek en banaal. Iedereen die ouder is dan acht jaar heeft deze dagen meegemaakt en ‘doorlopen’, net zoals iedereen deze kalenderbladen had kunnen volkrabbelen, als hulpmiddel om het allemaal gebolwerkt te krijgen. En toch heeft enkel Jef Geys deze vellen ingevuld en de bijbehorende dagen zodanig ‘beleefd’, terwijl ook hij als enige deze stroken wit papier op een lichtbruine vezelplaat heeft aangebracht (of daartoe de opdracht heeft gegeven), achter plexiglas heeft gezet, en met telkens tien kleine stalen boutjes heeft verankerd.

Wat *Way to hell* nog typisch maakt, als een werk van Jef Geys, is dat er een of meerdere tegenhangers in de recente kunstgeschiedenis voor terug te vinden zijn. In een bespreking uit 2005 van een solotentoonstelling in het Van Abbemuseum in Eindhoven had Carel Blotkamp het terecht over een ‘versatiliteit’ die ‘kan worden opgevat als een weldadige kritiek op de modernistische stijlvastheid, of als een al te gemakkelijke greep uit het arsenaal van de stromingen van de laatste vijftig jaar’ (*De Witte Raaf*, nr. 116). Geys is nooit helemaal origineel geweest, als dat al zou kunnen. Ook *Way to hell* is geïnspireerd door het werk van een ander, of het procedé erachter is al eerder toegepast: nagenoeg het gehele oeuvre van Hanne Darboven bestaat uit kalenders – kaders en kaders vol pogingen om de dagen te vatten, zichtbaar te maken, op een visuele manier te beschrijven. Maar waar Darboven een eindeloos periodiek systeem probeerde op te stellen van de chemische elementen waaruit de tijd is samengesteld, daar liet Geys met *Way to hell* wel degelijk de moleculen met elkaar reageren. Hij was minder terughoudend, minder ascetisch en klinisch ook dan de *hardcore* conceptualisten: om ergens over te kunnen gaan, moest zijn werk altijd hemzelf betreffen; kunst is steriel als er niet ook een openlijk existentieel en biografisch element in aanwezig is – het universele kan pas bereikt worden als het niet meteen ook door het particuliere wordt gesaboteerd.

Het geeft de werken van Geys iets narratiefs, of de aanzet tot een verhaal is altijd aanwezig – een aanzet waar hij meestal zelf meteen gevolg aan heeft gegeven, en waarvoor hij al in 1964 het *Kempens Informatieblad* in het leven heeft geroepen, gebaseerd op het toenmalige, gratis verspreide *Kempisch Reklaamblad*. De omzetting van ‘reclame’ in ‘informatie’ is cruciaal en vat een andere kernstrategie samen. Bij al zijn activiteiten verscheen er, vanaf 1964, een editie van het *Kempens Informatieblad*, ook omdat, zo zei hij zelf, “kunstcatalogi’ zo duur en inhoudelijk zo hermetisch waren geworden, dat mijn leerlingen uit het dorp ze niet kenden, niet konden betalen en zeker de teksten niet begrepen’ – aan anti-intellectualistisch populisme kon hij wel vaker niet weerstaan. Hoewel het nooit in een *Kempens*



Jef Geys, Way to hell, 2016, foto Air de Paris

Informatieblad aan bod is gekomen, bevat ook *Way to hell* 'informatie', als het al geen boodschap heeft. Het zijn neutrale termen, maar het opmerkelijke is dat die boodschap – of de suggesties ertoe – aangenaam blijft om naar te kijken, hoe pijnlijk, hels of zwaar het werk inhoudelijk ook moge zijn. Het is de belangrijkste overeenkomst met reclame of publiciteit: visuele aantrekkelijkheid noopt tot aandacht, die vervolgens de gedachten in een bepaalde richting kan duwen. Het verschil bij Geys is dat hoe langer we blijven kijken, hoe meer redenen we ontdekken om dat vooral niet te doen. Hij gebruikt combinaties van druk- en handwerk om kunst te maken, maar het resultaat is meestal een vorm van *negatieve* reclame of publiciteit – van kritiek op de even talrijke als verschillende vormen van macht waaraan mensen blootgesteld worden, of (algemener) op alles wat menselijk geluk of de vervulling van potenties in de weg staat.

Natuurlijk promoot elke kunstenaar altijd zijn eigen oeuvre en bekendheid. Het is niet toevallig dat Geys een logo voor zichzelf heeft ontworpen, uitgevoerd als sticker of in vezelplaat; zijn *estate* maakt er ondertussen gretig gebruik van, sinds begin 2020 ook op Instagram. En toch produceerde hij niet zomaar reclame, gedefinieerd als een vorm van communicatie met als doel potentiële klanten over te halen tot de aanschaf van producten of diensten. Reclame en publiciteit dienen om de begeerlijkheid van iets als het ware te bewijzen, de bekendheid ervan te garanderen en het kopen ervan als onvermijdelijk neer te zetten. Geys gebruikte de technieken van de advertentie om naar iets anders te wijzen, in de hoop een vorm van kritische intelligentie tot stand te brengen dankzij de worsteling tussen wat je ziet en wat je denkt te weten. Het is dat wat de ondertitel van de tentoonstelling in Wiels aangeeft: *Je ziet niet wat je denkt te zien*. Dat is uiteraard een gigantisch kritisch cliché (vergelijkbaar met de regel 'Lees maar, er staat niet wat er staat', uit *Awater* van Martinus Nijhoff uit 1934) dat op de moderne, conceptuele of hedendaagse kunst in het algemeen van toepassing is. Bij Geys wordt dat mechanisme van twee keer kijken of lezen ingekleurd door zijn eigen biografie, en geactiveerd op een schijnbaar vernaculaire, amateuristische of commerciële manier.

Het brengt hem – aanvankelijk – dicht bij de popart, en zeker de eerste zalen van *Je ziet niet wat je denkt te zien* maken duidelijk dat Geys volwassen werd in de jaren vijftig en zestig, toen zowel de kunst als de welvaartsstaat nog van optimisme doordrongen waren. In 1966, in het boekje *POP. Het wezen van de kunst*, schreef bijvoorbeeld Geert Bekaert dat popart 'de vitale krachten die in de massa leven door een artistieke bewustwording tot kunst wil verheffen'. Dat Geys bij de vitaliteit van die krachten voorbehoud wenste aan te tekenen, blijkt uit de eerder onbekende en in aantal beperkt gebleven reeks *Kamions*, ook uit 1966, die in Wiels schuin tegenover het jeugdwerk hangt: grote, kleurige, schematische schilderijen van de achterkant van vrachtwagens, inclusief publiciteit, zoals je die ziet vanachter het stuur van een bumperklevende auto, hoogstwaarschijnlijk in de file. Dit is wat hij er zelf over zei in een interview met Flor Bex uit 1971, gepubliceerd in een *Kempens Informatieblad* en geciteerd in de bezoekersgids:

> Het idee is ontstaan toen ik op zo'n baan met twee rijstroken reed. Ik dacht bij mezelf dat is nou je gezichtsveld, ik werd me bewust van de begrenzing die ons opgedrongen werd, dat is nu de realiteit: een achterkant van een vrachtwagen met grote publicitaire teksten. Die andere realiteit, tien meter verder, nl. de man die in de stuurcabine zit, daar heb je niets meer mee te maken. Er rest me nog enkel die gelakte achterzijde en niets anders. […] Voor mij is de hoofdzaak zo duidelijk mogelijk mijn probleem uit te drukken, in een vorm en op een wijze die voor de hand ligt, of het nu een object, project of een schilderij is, daar komt het niet op aan.

Deze vrachtwagens belemmeren het uitzicht van de automobilist, maar ze zijn (en blijven) een essentieel element in de organisatie van de consumptiemaatschappij – twee van de *Kamions* dragen logo's van Pax Leeuwarden, een logistiek bedrijf dat nog steeds actief is. 'Mijn auto' is niet zomaar 'mijn vrijheid', gewoon omdat er andere, grotere voertuigen zijn die, alleen al door hun schaal en hun positie binnen een groter netwerk, voorrang blijken te hebben – en die net daarom een visuele, esthetische glans aanbieden: het lakwerk van een carrosserie, ook al wordt het je opgedrongen, kan heel mooi zijn.

Jef Geys. Je ziet niet wat je denkt te zien, Wiels, Brussel, 2024, foto We Document Art

Er zijn nog werken uit deze periode waarin Geys exploreert wat de naoorlogse middenklasse aangeboden krijgt, bijna als in een visuele pendant van *Les choses. Une histoire des années soixante* van Georges Perec uit 1965. Ook Perec hield de mogelijkheid open, zoals hij het in een interview kort na het verschijnen van zijn roman uitdrukte, 'van een soort 'geluk van de moderniteit', zelfs in de onmogelijkheid of de teleurstelling'. In 1964 maakte Geys de sculptuur *Caoutchoucplant*, een houten replica van een (tropische) plant die zijn moeder thuis had staan, als 'de getuige van het beter hebben, van welvaart en een leven dat nu altijd maar beter zou worden'. Ook de *Aankleedpoppen* (met een versie voor een man en voor een vrouw) uit 1966 – silhouet zowel als kledingstukken uitgesneden in houten platen, met gladde lak bespoten – tonen de zinnelijke, kleurige aspecten van de mode of van de confectie, als een gedemocratiseerde versie van luxe, als een viering van het leven, het lichaam en het dagelijkse bestaan, maar ook als de mogelijkheid om idiosyncratisch te variëren met wat in serie is geproduceerd.

Een nog duidelijker credo, wat dat betreft, zijn de *Zaadzakjes*, een reeks die Geys in 1963 begon en die hij tot aan zijn dood voortzette. Aan het begin van elk jaar schilderde hij op paneel of doek een grote reproductie van een zaadzakje zoals dat wordt verkocht in tuincentra. Van elk groot *Zaadzakje*, bijna anderhalve meter hoog, maakte hij een kleinere versie. Het is een vrij eenduidige manier om natuur en cultuur tegenover elkaar te stellen: de orde van het raster, van de reeks en van het identieke consumptieproduct, brengt niet alleen de onvoorspelbare woekering voort van planten en gewassen, maar wordt er ook gedeeltelijk door ontkend. Wat stemt er optimistischer dan een zaadje, als een korrel waaruit iets groots kan voortkomen?

Het stuklopen van de dromen van de jaren zestig laat zich, ondanks de voordien al afleesbare scepsis, ook in het oeuvre van Geys opmerken, die de productie van objecten of schilderijen gedeeltelijk achter zich liet. Begin jaren zeventig ving hij meteen aan met zijn buitenissige versie van de institutionele kritiek – het begin van de niet bepaald meest subtiele fase in zijn oeuvre. Geys heeft het museum proberen bekritiseren – op een manier die lijkt op de ruimtelijke of stedenbouwkundige 'Voorstellen' die Luc Deleu in dezelfde periode formuleerde – door er salomonsoordelen op af te vuren. Het bekendst is zijn voorstel in 1971 om het Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen op te blazen, nota bene een reactie op een invitatie om een tentoonstelling te maken. Die tentoonstelling kwam er, maar dan deels als een presentatie van wat zijn voorstel teweeg had gebracht. De bedoeling was (opnieuw uit het interview met Bex) 'de vinger op de wonde te leggen, op deze verouderde strukturen, op het lamlendige van de huidige toestand en van gans het maatschappelijk-cultureel bestel'. De vraag is echter of het voorstel een patiënt uit de weg te ruimen tot een diagnose kan leiden. Welke symptomen worden er onthuld door een zieke tot de dood met de kogel te veroordelen?

Jef Geys, Geel, rood, blauw, enz…, 1979, foto We Document Art

Tot ver in de jaren tachtig blijft Geys meedraaien in het museale en artistieke circuit, zij het op gewild recalcitrante wijze: in 1971 wil hij op de Triënnale in Brugge een tentoonstellingsruimte verhuren; in 1973 wil hij in het Van Abbemuseum zeven steeds scherper en leesbaarder wordende afdrukken van een pornografische collage exposeren; in 1988 wil hij een passerelle bouwen in Le Magasin in Grenoble – tot driemaal toe mag het niet, en wordt het verbod vervolgens gedocumenteerd en geëxposeerd. In 1986 neemt Geys deel aan *Chambres d'Amis* van Jan Hoet, na in 1983 al een eigen versie van hetzelfde concept te hebben gerealiseerd door kunst tentoon te stellen in de school in Balen. In '86 kiest hij ervoor in Gent te exposeren in kleine arbeidershuisjes – iets wat niet strookte met het tentoonstellingsconcept, want het zijn enkele grotere burgerlijke huizen die over gastenkamers of *chambres d'amis* beschikken waarin er, letterlijk, plaats is voor installaties. Geys positioneerde telkens een witte deur voor een van de muren en schilderde daarop de basisprincipes van de Franse Revolutie – *Liberté, Égalite, Fraternité*, vertaald in verschillende combinaties in het Nederlands en het Duits: een driest werk dat eerder op moedwil en misverstand gebaseerd lijkt te zijn dan contradicties over het failliet van de verlichting of over cultuurspreiding bloot te leggen.

Geys' geworstel met het museum en, algemener, met de plaats van de kunst, komt ook tot uiting in een sleutelwerk uit 1979, dat in Wiels in een aparte kamer op de derde verdieping is geïnstalleerd, en waarin de onvermijdelijk verheerlijkende vorm van popart wordt gecombineerd met de inhoud, of de weerzin, van de institutionele kritiek. *Geel, rood, blauw, enz…* werd voor het eerst getoond in het Museum voor Hedendaagse Kunst in Gent, op de door Jan Hoet gecureerde tentoonstelling *Aktuele kunst in België: inzicht/overzicht, overzicht/inzicht*. Geys voorzag in toelichting met een getypte stencil, in Wiels opnieuw beschikbaar gesteld. Dit zijn de eerste zinnen:

> Het opzet is een stuk te maken, dat een zuiver esthetische verschijningsvorm heeft, met een overtrokken symbolische inhoud, en in tegenstelling met mode. Met duidelijk in gedachte dat een museale tentoonstelling al jaren zinloos is; en toch deelnemen met verachting voor medeëxposanten en hoon voor de inrichtende macht.

Geel, rood, blauw, enz… is een multimediaal werk dat, in overeenstemming met de titel van de tentoonstelling uit '79, zowel naar inzicht als naar overzicht lijkt te streven: drie cirkels (geel, rood en blauw) worden geprojecteerd op een muur waaraan een reeks foto's hangt van een moeder met een kind, terwijl er dus ook in drukwerk – tekst – wordt voorzien. Het geheel is een haast pedagogische reflectie op de kracht van een archetypische foto (met een lange kunsthistorische – schilderkunstige – voorgeschiedenis), maar ook op de meer pure, vormelijke eigenschappen van cirkels en kleuren. Wat is het dat hier primeert? Van alles wat in deze ruimte te zien is: wat 'spreekt' er het meest? De beelden – de mensen – op de foto's? De vluchtige, ruimtelijke kleuren van de projecties? Of de wrange woorden op de stencil?

Geys heeft, zo getuigt de tentoonstelling in Wiels, de crisis die het werk uit '79 vertegenwoordigde nooit eenduidig beantwoord, ook niet naarmate de twintigste eeuw op z'n eind liep. De institutionele kritiek liet hij achter zich, ten voordele van een uitstapje – in 1991, als Belgische vertegenwoordiger op de Biënnale van São Paulo – naar de architectuurkritiek. Met *Architectuur als begrenzing* – houten structuren van achttien moderne gebouwen, ontworpen door onder anderen Jean Nouvel en Stéphane Beel, maar ook door Adolf Loos en Giuseppe Terragni – maakte zijn oeuvre een korte *spatial turn* door, ditmaal door macht en overheersing aan de orde te stellen door middel van architectuur. Aan het eind van de jaren negentig kwam het principe van de reeks weer helemaal terug, net als de confrontatie tussen planten en classificatie, vooral dan in de tentoonstelling in het Middelheimmuseum in 1999, maar ook in het Belgisch paviljoen op de Biënnale van Venetië in 2009 – reeksen die op de limieten van de menswetenschappen wijzen door de vormelijke kwaliteiten ervan te exploreren.

Het lag in de lijn van de verwachtingen dat een zelfbewuste kunstenaar als Geys, die steeds zorgvuldig aan de eigen mythe heeft gewerkt, zich uiteindelijk nog vooral met het eigen archief zou bezighouden, zij het dan ook als metafoor voor alles waar een mensenleven zich al dan niet tot laat reduceren. Uit 1998 dateert *Al de zwartwit-foto's tot 1998*, een boek met vijfhonderd pagina's contactafdrukken, maar ook – present in Wiels – een ruimtevullende installatie, en de grondstof voor een zesendertig uur durende stille film waarin al de foto's die zich tijdens een leven opstapelen heel traag voorbijglijden. Die film, *Een dag, een nacht, een dag*, was voor het eerst te zien op documenta11 in 2002, gecureerd door Okwui Enwezor, die het werk in 2008 nog eens toonde op de tentoonstelling *Archive Fever* in het International Center of Photography in New York. In de catalogus omschreef Enwezor de film als 'de meedogenloze inscriptie van het privégeheugen in de ruimte van een collectieve publieke cultuur'. Zoals gewoonlijk was Geys zelf laconieker, zoals blijkt uit een archiefnotitie – een kunstenaar is toch ook gewoon iemand die z'n dagen gevuld moet zien te krijgen, hopend dat het beste nog moet komen:

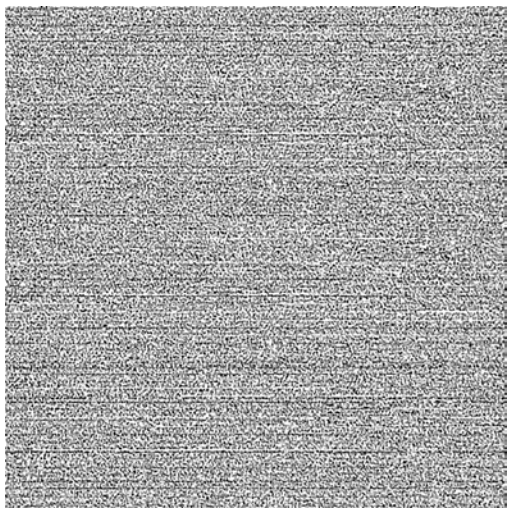
> Als mijn artistieke bedrijvigheden niet los kunnen worden gezien van mijn biografie (beter levensloop) is het voor de beschouwer duidelijk dat het 'bijhouden van' en 'indexeren' een steeds terugkomend fenomeen is. […] De reeksen, of het nu schilderijen of foto's zijn, die ik in het verleden begon […] wijzen op een poging tot duiding, tot dateren, tot greep krijgen (proberen) op wat we tot nu toe gemakshalve tijd noemen. Ons leven bestaat alleen uit een aaneenschakeling van momenten en uit momentemoties. Alleen bij het bouwen van een huis (en zo nog een paar dingen) denken we greep te krijgen en hebben we een illusie van vooruitgang. De meest stoutmoedige onder ons hebben de moed om kalenders te doorstrepen en na te denken over de belachelijk korte tijd dat we hier rondkruipen.

***Jef Geys. Je ziet niet wat je denkt te zien*, tot 19 mei, Wiels, Van Volxemlaan 354, Vorst. *Jef Geys. Catalogue Raisonnable*, samengesteld door Charlotte Friling, Oriana Lemmens en Kaat Obbels, verschijnt midden juni bij MER/Borgerhoff&Lamberigts, Gent, ISBN 9789464946703.**

Koppige eigenaardigheden van de fotografie

STEVEN HUMBLET

Isabelle Le Minh, Ipad 1, 2015



Andreas Müller-Pohle, Digital Scores (after Nicéphore Niépce), 1995-1998

Met de net afgelopen *Épreuves de la matière. La photographie contemporaine et ses métamorphoses* bood de Bibliothèque nationale de France een ruim en ambitieus overzicht. De BnF is daarmee een van de laatste instellingen die zich buigt over de paradigmashift in de hedendaagse fotografie. Talloze andere instellingen, in Frankrijk en elders, hebben in het afgelopen decennium al expo's gewijd aan dit thema.[1] Er verschenen ook diverse publicaties.[2] De versplintering die de contemporaine fotografie kenmerkt, heeft uiteraard meerdere oorzaken, zoals het statusverlies van de documentaire fotografie, die niet langer een dominante, leidende praktijk lijkt te zijn. Een nog belangrijkere oorzaak is de introductie van technische mogelijkheden en de culturele reactie daarop. Het gaat dan uiteraard over de gestage, maar sinds de eeuwwende versnellende overgang van analoge naar digitale fotografie. De productie, distributie en consumptie van beelden is daardoor herijkt. Als tegenreactie, zo suggereren sommige van deze expo's en publicaties, is er nu een generatie fotografen opgestaan die zich verzet tegen deze 'dematerialisering' van het beeld dat enkel nog als een ongrijpbaar pakketje data lijkt rond te zweven. In de plaats daarvan beklemtonen en onderzoeken zij de materiële condities van het fotografische proces.

Dat is in elk geval het uitgangspunt van de expo in de BnF. In vier delen en aan de hand van bijna tweehonderd fotografen wordt geprobeerd te tonen welke rol materialiteit speelt in de huidige constructie en deconstructie van beelden. Het eerste deel kreeg als titel 'L'image tangible, la matière incarnée' en begint verrassend met twee opvallende werken. Links hangt een foto van Isabelle Le Minh (*IPAD1*, 2015) van een door vingerafdrukken besmeurd scherm van een iPad, geflankeerd, rechts, door acht prints van Andreas Müller-Pohle (*Digital Scores, after Nicéphore Niépce*, 1995-1998) gebaseerd op een digitale scan van de oudst bekende foto uit 1828. De digitale code die deze scan opleverde werd door Müller-Pohle omgezet in een reeks alfanumerieke tekens die verdeeld werden over de acht prints. In het beeld van Le Minh zit de materialiteit in de sporen die klikkende en wrijvende vingers nalieten op het gladde aanraakgevoelige scherm; bij Müller-Pohle is de *épreuve de la matière* een digitale constructie, een scherm van tekens waarachter het oorspronkelijke beeld verdwijnt.

Na dit veelbelovende begin zakt de expo al een eerste keer weg. De rest van de ruimte bevat op het eerste gezicht een ratjetoe van prakijken. Analoge foto's waarbij de optische of chemische parameters van het fotoapparaat zijn ingezet om de kijker op een zo 'transparant' mogelijke manier te wijzen op de materiële eigenschappen van het onderwerp, worden afgewisseld met beelden van het interieur van camera's (Ann Mandelbaum, *Matter III, #6 & #8*, 2011), van ontwikkelbaden uit de donkere kamer (Philippe Gronon, *Cuvette de développement #18 & #19*, 2021), van een onbelicht, geplooid vel fotopapier (Wolfgang Tillmans, *Paper Drop (passage) VII*, 2019) of van gestolde foto-emulsie (James Welling, *Gelatin Photograph #40*, 1984). Waar die laatste beelden de materiële objecten presenteren die noodzakelijk zijn voor het produceren van fotografische beelden, tonen de eerste foto's veeleer formele keuzes. Close-up, vergroten en inzoomen, spelen met de verhouding tussen scherpte en onscherpte of met druktechnieken – het kan allemaal ingezet worden om de kijker te confronteren met de stugge materialiteit van wereldse 'dingen'. Beide benaderingen lijken met elkaar in tegenspraak: aan de ene kant lijkt fotografie de inzet van materiële elementen te vereisen, terwijl aan de andere kant wordt gesuggereerd dat fotografie juist de eigen materialiteit moet ontkennen om de materialiteit van de wereld zichtbaar te maken.

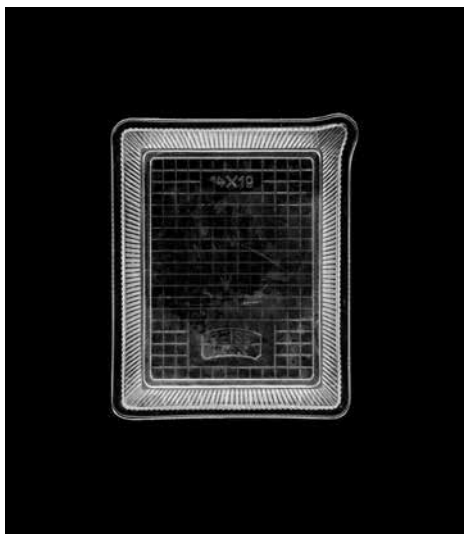
Het is pas dankzij de bijdrage van Marie Auger in de catalogus dat de gemaakte keuzes enigszins intelligibel worden. Auger stelt dat dit eerste deel van de tentoonstelling teruggrijpt op de opvattingen van de vorige conservator van de BnF, Jean-Claude Lemagny, van 1968 tot 1996 hoofd van het departement grafiek en fotografie. Zijn positie werd grotendeels bepaald door de discussies die in de jaren tachtig van de vorige eeuw werden gevoerd op de pagina's van *Les Cahiers de la Photographie*. Denkers als Henri Van Lier, voor wie fotografie een technische operatie was die menselijk ingrijpen uitsloot (iets waar hij later in zou gevolgd worden door Vilém Flusser en Jean Baudrillard), gingen er in debat met auteurs als Lemagny, die de menselijke inbreng in de fotografische act beklemtoonden.[3] Lemagny wees erop dat een fotograaf steeds kiest voor een bepaalde filmsoort, voor een specifieke lens, voor een scherp afgebakende kadrering, voor een welbepaald formaat, voor een manipulatie van het licht tijdens het printproces in de donkere kamer, enzovoort – inhoudelijke, maar ook uitermate materiële keuzes en ingrepen die bepalen hoe het beeld in de wereld verschijnt. Waar licht vaak onnadenkend als immaterieel wordt beschouwd, is het in de fotografie volgens Lemagny juist het materiële element bij uitstek. Nergens wordt dat meer duidelijk dan in de donkere kamer, wanneer de fotograaf speelt met het geprojecteerde licht van de vergroter: dat is het moment waarop licht en schaduw worden verdeeld over het lichtgevoelige papier en het beeld gecontroleerd vorm krijgt. De fotograaf: een beeldhouwer van licht.

De werken die de expo leken te openen, *IPAD1* en *Digital Scores, after Nicéphore Niépce*, moeten dan ook niet begrepen worden als de openingszet van dit deel van de expo, maar juist als de afsluiting ervan. Hun rol is aan te geven hoe de materialiteit van het fotografische handelen – of die nu veroorzaakt wordt door geklik en geveeg of door logaritmische interventies – zich vandaag nog steeds manifesteert in de digitale sfeer. Met andere woorden: het begrip 'fotografische materialiteit' wordt hier al zo ruim gedefinieerd dat het hele fotografische proces, van productie tot consumptie, van analoog tot digitaal, er deel van gaat uitmaken. Als openingszet in een expo die pretendeert het onderzoek naar materialiteit juist te gebruiken om de specificiteit van de hedendaagse fotografie te laten oplichten, is dat een bizar begin.

Het tweede deel, 'L'image labile, la matière experimentée', hanteert een radicaal ander perspectief. De werken wijzen niet meer eenduidig naar 'een materiële werkelijkheid', maar vestigen de aandacht op zichzelf en op hun technische ontstaanswijze. Dit deel leunt sterk op de analyses van Anne Cartier-Bresson, een deskundige op het vlak van oude en hedendaagse fototechnieken. Zij ziet in de gepresenteerde werken een nieuwe fotografische figuur ontstaan, de archeoloog-fotograaf (of geoloog-fotograaf) die in de materiële geschiedenis van de fotografie duikt om er oude methodes en procedures uit op te delven en weer te activeren. Deze *retour aux sources* is uiteraard nooit zomaar een letterlijke herhaling: het gaat volgens Cartier-Bresson niet om nostalgie, maar om een verzet tegen de industrialisering (en digitalisering) van fotografie, met de daaraan gekoppelde standaardisering van opname- en productietechnieken. Tegen het stramien van de industrie in kiezen deze fotografen ervoor cameraloos te werken, zelf hun camera te bouwen, hun eigen emulsie te bereiden of te experimenteren met chemische reacties.

Ook hier volgt echter eenzelfde warboel van beelden: talloze experimenten met verouderde technieken, zoals een daguerreotype van Patrick Bailly-Maître-Grand (*Grillage américain, NYC*, 1989), een ambrotype van Guillaume Krattinger (*Naissance d'une rivière*, 2011) en verschillende soorten fotogrammen – van de geplooide fotogrammen van Ellen Carey (*Zerogram*, 2018), over de kleurstudies van Gottfried Jäger (*Lichtgrafiken*, 1981) tot een naakt van Floris Neusüss (*Nudogramme*, 1965). Evengoed wordt er gedold met de chemische component van fotografie, zoals in het werk met vervallen fotopapier van Alison Rossiter (*Darko Rough (Sears Roebuck & Co.)*, 2022) en in een chemigram van Pierre Cordier (*Sans titre*, 1963). Natuurlijk wordt er ook lustig gespeeld met verouderde druktechnieken: de *blood prints* van Marina Berio (*Family Matter #8*, 2008) zijn gebaseerd op het negentiende-eeuwse gomdrukprocedé en gecombineerd met bloed van de fotograaf zelf, terwijl Guillaume Zulli in een serie beelden uit 2021 gebruikmaakt van het obscure Lith-procedé.

Door eenzijdig de technische productiewijze van het beeld te beklemtonen, lijkt het wel of de bezoeker een loutere opsomming van fotografische technieken krijgt voorgeschoteld. Dat deze inventariserende aanpak soms cruciale aspecten onbesproken laat, wordt pijnlijk duidelijk in het werk van Nicolai Howalt (*Solphor S16*, 2016) dat ook in deze ruimte getoond wordt. Het bestaat uit zes beelden die zijn gemaakt door vloeibare foto-emulsie chemisch te laten interageren met verschillende metalen, zoals zink, goud en koper. Wat deze chemische reacties precies zullen opleveren, blijft echter wezenlijk onvoorspelbaar. Materie is iets dat in de weg zit, als een weerstand waaraan het handelen van de fotograaf ondergeschikt wordt gemaakt, of die – in het meest extreme geval – tussenkomst zelfs uitsluit. In die zin kan het teruggrijpen naar deze 'oude' technieken en procedures ook gezien worden als een antwoord op de dwingende vragen waarmee de ecologische crisis ons vandaag confronteert. Niet-menselijke actoren krijgen een stem, naast die van de fotografische operator, wiens rol zich beperkt tot het louter in gang zetten van een proces dat een eigen verloop kent.



Philippe Gronon, Cuvette de développement n# 18, 2021

Ellen Carey, Zerogram, 2018

In andere werken in dit deel is eenzelfde ecologische bezorgdheid aanwezig. Fotografen gaan bijvoorbeeld op zoek naar vervangers voor de giftige stoffen van de klassieke, analoge fotografie, zoals in het werk van Maxime Riché (*No Passing*, 2020) waarin as van een verbrande pijnboom wordt gecombineerd met een niet-toxische emulsie. Anderen maken gebruik van een natuurlijk proces als fotosynthese, zoals Almudena Romera (*Large Scale Collage II. The act of producing*, 2022), die een foto drukte op tarobladeren, die vervolgens gefixeerd werden met behulp van biologische hars. Dat deze onderhuids sluimerende thematiek zich slechts met veel moeite aan de bezoeker openbaart, lijkt opnieuw te wijten aan een slordige scenografie.

Het derde deel, 'L'image hybride, la matière metamorphosée', verbindt de toenemende aandacht voor fotografische materialiteit met de hybridisering van het medium. Met die laatste term verwijst de expo naar de analyse van Michelle Debat. Zij stelt dat fotografen vandaag opvallend vaak leentjebuur spelen bij andere kunstdisciplines, zoals grafiek, schilderkunst en beeldhouwkunst. De daaruit voortvloeiende hybride beelden getuigen volgens haar van een verdere 'ont-disciplinering': grenzen en conventies worden vrolijk verlegd en overschreden. Wat op die manier plaatsgrijpt, mag echter niet begrepen worden als een voortzetting van wat zich tijdens de vorige eeuwwisseling afspeelde in het picturalisme. Toen werden artistieke strategieën ontleend aan de grafische kunsten om de fotografie tot een aanvaardbare kunstvorm om te kneden. In de huidige 'ont-disciplinering' gaat het veeleer om een fotografie die zich zelfbewust laat infecteren door andere disciplines, om zo een nieuwe vormentaal te ontwikkelen en de eigen conventies kritisch te onderzoeken.

De werken die ter ondersteuning van deze these worden getoond, overtuigen echter niet altijd. Ter illustratie van de wijze waarop tekenkunst en fotografie elkaar raken, worden bijvoorbeeld twee foto's van een spinnenweb getoond (Anne-France Abillon, *Le Tissu du réel 1*, 2013). Het beeld is op dun Japans papier gedrukt, zodat het lijkt op een ragfijne tekening. Meteen daarnaast hangen twee beelden van Renato d'Agostino (*Harmony of*

Maxime Riché, No Passing, 2020

Laure Tiberghien, Fuites #8, 2021

Rossella Bellusci, Bagliori B, 2013

Chaos #1 & #3, 2012-2019), die verschillende negatieven van stedelijke architectuur over elkaar print zodat er een abstraherende vervaging optreedt. In al deze gevallen lijkt de alliantie tussen beide media uit te monden in foto's die qua visueel effect inderdaad sterk lijken op grafische tekeningen, maar meer dan dat lijkt er toch niet op het spel te staan. Het is alsof fotografie toch weer het kneusje blijkt dat passief de invloed ondergaat van andere disciplines.[4] Soms leidt deze reductie van de hybride fotografie tot een oppervlakkige emulatie van de discipline waarmee ze zich verbindt. In andere gevallen is er sprake van storende misverstanden.

Laure Tiberghien, bijvoorbeeld, werkt voor het fotogram *Fuites #8* (2021) met een lichtgevoelig kleurnegatief dat ze in de totale duisternis van de donkere kamer blootstelt aan de werking van licht en chemie. Zodra het beeld is gefixeerd, kunnen de effecten bestudeerd worden. De kleuren die ontstaan zijn het gevolg van een autonoom proces dat opwelt uit de chemische en fysische eigenschappen van het materiaal (licht, chemie, papier) waarmee ze aan de slag gaat. Door de betekenis van dit beeld te reduceren tot een eenvoudige verwijzing naar de abstracte schilderkunst, genre Mark Rothko, dreigt de bezoeker opnieuw enkel het optische effect op te merken en niet de fotografische inzet. Een tweede voorbeeld is de hybride fotosculptuur van Noémie Goudal: een indrukwekkende installatie (*Study on Perspective I*, 2014) die is opgebouwd als een collage van grote beeldfragmenten, niet langs elkaar op een plan geschikt, maar achter elkaar gemonteerd. Staat de kijker recht voor het beeld, dan haken al die fragmenten in elkaar en tonen ze een geloofwaardige ruimte in drie dimensies. Stapt de kijker opzij om de installatie vanuit die positie te bekijken, dan valt het beeld uit elkaar en wordt de constructie achter de fotografische illusie zichtbaar. De sculpturale interventie wordt hier op een dubbele manier ingezet: de schuinse blik herinnert eraan dat een beeld de werkelijkheid reduceert tot een plat vlak, terwijl de frontale blik refereert aan de stereoscopie (immens populair in de negentiende eeuw), waarbij een vlak, tweedimensionaal beeld plotseling transformeert in een overweldigende diepte-ervaring. In die zin wijst ook het werk van Goudal naar de nogal eenzijdige invulling van het begrip 'hybridisering' als een proces waarbij fotografie enkel de vormentaal van een andere kunstvorm overneemt. En dat terwijl juist haar werk aangeeft hoe het vertaalproces van een vlak beeld naar een sculpturale, driedimensionale installatie kan worden gebruikt om een fundamenteel aspect van het fotografische kijken te thematiseren.

In het vierde en laatste deel, 'L'image précaire, la matière fragilisée', worden fotografen getoond die vooral aandacht hebben voor de fragiliteit en kwetsbaarheid van foto's. Ditmaal ondersteund door een essay van Marc Lenot, komt opnieuw een (te) breed spectrum aan praktijken aan bod. Er zijn foto's te zien die chemisch en fysiek mishandeld werden, zoals Sigmar Polkes *Objets dans l'eau* uit 1974 of Daisuke Yokota's *Matter #8* uit 2015, een archiefbeeld dat aan bijtende middelen werd blootgesteld. In bekraste en brokkelige reportagefoto's uit oorlogsgebieden (zoals in Lisa Sartorio's *Ici et allieurs # 63 (Guerre de Donbass)* uit 2022) lijkt het geweld zich in de materie zelf te hebben vastgezet. In Eric Rondepierres *Miroir 2* uit 2015 heeft de chemische instabiliteit van een onzorgvuldig bewaard filmbeeld het gelaat van een acteur in een groteske grimas veranderd. Voor de reeks *L'Album* (1998) vertrok Bogdan Konopka van portretten uit een door water aangetast familiealbum. Door ze te kopiëren via een hoogwaardige reproductietechniek ontstaat er een eigenaardige spanning tussen de perfecte afdrukken en de fragiele, verminkte portretten die er aan de basis van liggen.

Eric Rondepierre, Miroir 2, 2015

Wat fotografie zo kwetsbaar maakt voor aantasting – voor door tijd en elementen veroorzaakt verval – is natuurlijk precies haar materialiteit. Het is omdat foto's materieel zijn dat ze aan slijtage zijn onderworpen. De kwetsbaarheid van fotografie wordt gezien als het langzame verdwijnen van wat het beeld ooit zichtbaar maakte. Vandaar dat dit deel ook werken bevat die navigeren op de grens van zichtbaarheid en onzichtbaarheid, zoals in het stralend witte beeld van Rossella Bellusci (*Bagliori B*, 2013) dat op het eerste gezicht volledig blank lijkt en waarin zich slechts van een juiste afstand het silhouet van een menselijk lichaam laat ontwaren. In zulke werken schemert door hoe broos de verbinding is tussen het fotobeeld en wat het geacht wordt te representeren. Van het (conventionele) verhaal dat fotografie een veilige container zou zijn voor herinneringen, feiten en gemoedstoestanden blijft zo niet veel meer overeind. Uiteindelijk is elke foto levende materie, voorbestemd tot verdwijning. Zo kan de gevoeligheid voor materialiteit ook geduid worden als een vorm van verzet tegen gangbare ideeën omtrent technische perfectie, en tegen het verlangen naar eeuwigheidswaarde. Fotografie wordt niet beschouwd als een act van stolling, maar als een proces van verschijnen én verdwijnen, van controle én overgave.

Desondanks blijft het de vraag waarom deze expo er niet in slaagt een heldere visie te articuleren op wat er gebeurt binnen de hedendaagse fotografie. De vier perspectieven lopen elkaar enigszins in de weg, er is een overvloed aan fotografen van wie te weinig beelden worden getoond om hun praktijk te kunnen vatten, en de scenografie geeft al snel de indruk een loutere inventaris van technische ingrepen en keuzes voor te schotelen. Wat wellicht een belangrijkere rol speelt in het falen van *Épreuves de la matière* is dat de focus op 'materialiteit' an sich niets verduidelijkt. Het leidt er enkel toe dat de aandacht gericht wordt op de buitenkant van het beeld, op wat er zich op en rond het oppervlak afspeelt, maar niet op de principes of motieven die de fotograaf ertoe aanzetten om met materialiteit te experimenteren. Een andere lectuur, met meer aandacht voor de wijze waarop materiële aspecten van fotografie gebruikt worden om de relatie tussen maker en beeld in vraag te stellen, had wellicht verhelderend kunnen werken. Pas dan wordt immers duidelijk hoezeer deze 'nieuwe, wilde' fotografie trouw blijft aan een van die koppige (en cruciale) eigenaardigheden van het fotografische proces. De maker van fotografische beelden moet zich verhouden tot een proces dat zich automatisch en grotendeels buiten de eigen invloedssfeer ontvouwt. Het is dit spanningsveld dat de huidige generatie fotografen opnieuw aan het exploreren is.

Noten

1 Zie bijvoorbeeld: *What is a Photograph?* (ICP, New York, 2014), *Light, Paper, Process. Reinventing Photography* (Getty Center, Los Angeles, 2015), *Licht- und Datenbild. Spuren Konkreter Fotografie* (Museum im Kulturspeicher Würzburg, 2015), *La mémoire du futur. Dialogues photographiques entre passé, présent et futur* (Photo Elysée, Lausanne, 2016) en *Expect the Unexpected* (Kunstverein Bonn, 2023). In Frankrijk zelf vonden de volgende expo's plaats: *Qu'est-que la photographie?* (Centre Pompidou, Parijs, 2015), *La Boîte de Pandore. Jan Dibbets, un autre photographie* (Musée d'art moderne de la ville de Paris, 2016), *La photo à l'épreuve de l'abstraction* (Centre Photographique d'Ile-de-France, Parijs, 2020). Daarnaast is er nog de tweejaarlijkse *Biënnale de la Photographie Tangible* (Parijs) waarvan vorig jaar de derde editie plaatsvond.

2 Zie onder andere: Michel Poivert, *Contre-culture dans la photographie contemporaine*, Parijs, Les Éditions Textuel, 2022; Michelle Debat, *La Photographie. Essai pour un art indiscipline*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2020; Marc Lenot, *Jouer contre les appareils*, Arles, Éditions Photosynthèses, 2017. In april 2019 verscheen er ook een extra dossier over hedendaagse fotografie in *Art Press*.

3 Zie: Steven Humblet, 'We shall be your favorite disappearing act!', in: *Flusser Studies*, nr. 35, 2023, s.p. (online). Sleutelteksten van Van Lier ('Le non-acte photographique') en Lemagny ('Continuité et discontinuité dans l'acte photographique') verschenen in 1982 in nummer 8 van *Les Cahiers de la photographie*, een themanummer over *l'acte photographique*.

4 Voor een andere benadering van de relatie tussen fotografie en (hedendaagse) beeldende kunst, zie: Steven Humblet (red.), *Off Camera*, Amsterdam, ROMA Publications, 2021.

***Épreuves de la matière. La photographie contemporaine et ses métamorphoses*, van 10 oktober 2023 tot 4 februari 2024, Bibliothèque nationale de France (François-Mitterrand), Quai François Mauriac, Parijs. De catalogus, onder redactie van Héloïse Conésa, verscheen bij Éditions BnF, Parijs.**

Museum
Leuven

15.03
→ 01.09.24

ALIAS

mleuven.be/alias

Vlaanderen verbeelding werkt
leuven

'Headless Man', Claire Fontaine, 2016.
Courtesy of the artist and Galerie Neu, Berlin.
Photo: Guillaume Vieira

De glazige blik

EMIEL ROOTHOOFT

In een reportage met als titel ‘Berlijnse genotsindustrie’ beschrijft Joseph Roth in 1930 een ‘volkomen uniek, uniform type jongeren’ dat ‘in alle steden’ te vinden is en ‘wapperende, wijde broeken’ draagt. Buiten het ‘gladgeschoren gezicht en strak naar achteren gekamd haar’ geldt Roths karakterschets evenzeer voor het mondaine type dat sinds kort de grootsteden bewoont. Zoals in 1930 beweegt het zich voort met de ‘nonchalance van een paspop’ – stroef, gekunsteld, dwingend – en zendt het uit: een ‘glazige blik’ waarin ‘geveinsde wereldmoeheid’ te lezen is.

•

Glazig kijken is kijken met melkglas voor de ogen, een rookgordijn, een knipvlies. Het is onmogelijk te kiezen tussen kijken en niet-kijken, dus wendt men zich af zonder weg te draaien. Wie aangekeken wordt, verdwijnt achter een scherm of lost op voor een blik die hem ontkent. De glazige blik is een blik in weerwil van zichzelf, een blik die geen blik wil zijn, zichzelf bestrijdt – een blik die liever *geen* communicatie was geweest.

•

De glazige blik bekleedt wat naakt moest blijven, zou Emmanuel Levinas zeggen. De ander wordt niet *als* de ander, maar gesluierd waargenomen, waardoor hij zijn vreemdheid verliest, tot het vertrouwde gereduceerd. De glazige blik verandert alles in een verlengstuk van de kijker. Door de ander met een waas te omgeven, verzacht de kijker wat hem niet bevalt, of wat hij niet nodig heeft. De blik stopt op een kleine afstand van het aangekeken gezicht, om daar uiteen te spatten in ontelbare brandpunten waartussen de kijker geen keuze kan maken.

•

Waarom hebben wij het aankijken verleerd? Die vraag is niet onbelangrijk. De geschiedenis van de mensheid is er immers ook een van ogen, niet alleen van hersenen en handen. Al van bij het begin was een kijkcode minstens even belangrijk als tafeletiquette of aanspreekvoorschriften; men begreep dat een publieke ruimte ook altijd een aankijkruimte was. Naast regels per stand, klasse, sekse en leeftijd, golden er aparte standaarden voor iedere plaats. De katholieke biecht was het eerste sociale gebruik met globale reikwijdte dat tijdelijk respijt van het aankijken kon leveren. Het bevrijdde de zondaar van de vele blikken en tegenblikken in het publieke leven, al was het maar voor dat korte, precaire moment van de bekentenis; voor even moesten de eigen zonden niet met een gekunstelde blik verantwoord worden. Uitvindingen en historische figuren hebben de mens soms gedeeltelijk van de intersubjectieve aanschouwing geëmancipeerd. Zo heeft de gemaskerde Casanova gedemonstreerd dat flirten ook zonder blik kan, en de atoombom dat er aan het succes van blind moorden geen grenzen zijn. Maar wat is er dan voor ingrijpends gebeurd sinds Joseph Roth *en passant* de voorbode van het hedendaagse aankijken zag voorbijlopen? De versoepeling van sociale rollen, de vermenigvuldiging van contacten, virtuele blikken en spiegelende oppervlakken – het zijn slechts enkele van de recente ontwikkelingen waar onze ogen zich aan hebben moeten aanpassen. Heeft de sociologie dan niet nodig wat de evolutionaire oftalmologie voor de biologie is?

•

Er zijn te veel gezichten. Dat is niet alleen een demografische vaststelling (te veel mensen) maar ook een mediatheoretische (te veel *zichtbare* mensen). Aan de reeds erkende globaliseringsgolven moet *de globalisering van het gezicht* toegevoegd worden. Fotografie, film, livetelevisie, sociale media, videobellen – bij elke stap verloor het menselijke gezicht meer van zijn verborgenheid. Hoe vaker iemands gelaat in beeld komt, hoe meer hij tot gezichtsexhibitionisme geneigd is. Bewijs: de tieners voor wier ongetrainde ogen het esthetisch zelfbewustzijn te vroeg komt. De verplichting iedere blik te interpreteren en van antwoord te dienen heeft nu betrekking op de hele wereld: blikken kunnen van overal komen, van plekken en mensen met vaak geheel andere kijkcodes. Hoe is het nog mogelijk aan ‘de tirannie van het menselijke gelaat’ (Baudelaire) te ontsnappen en werkelijk alleen te zijn? Glazig kijken doet dromen van visueel kluizenaarschap.

•

Alle sociale media zijn tot op zekere hoogte voyeuristisch, maar het minst geremd is kijkverlangen tijdens het videobellen. Daar valt een blik – zeker als het gesprek meer dan twee deelnemers telt – het minste op. Een aantrekkelijke gesprekspartner kan eindeloos en met indringende blik aangekeken worden zonder dat daar iets van te merken is. Videogesprekken laten het toe te kijken op een manier die bijna volledig ongecontroleerd want niet-wederkerig aanvoelt. Zoals voor Gyges, die bij Plato een onzichtbaar makende ring droeg, vormen tegenblikken voor videobellers geen gevaar. Laten we daarom spreken van *het Gyges-syndroom* wanneer een kijker de eenzijdige (virtuele) blik op wederkerige (reële) aankijksituaties projecteert. De ogen transformeren zich dan tot aangedampte ramen waarin een glazige blik getekend staat. Ze kijken alsof de blik van de ander een fantoom is en oogcontact slechts een mediatechnische trompe-l’oeil. De door videobellen bespoedigde verandering is een kijkvervorming die ook verklaart waarom steeds meer jonge mensen gordijnloos wonen. Door mijn ‘vensters op de wereld’, denkt de glazige kijker, kan alleen van binnen naar buiten gekeken worden.

•

Emmanuel Levinas: ‘Maar brengt de positie van Gyges niet de straffeloosheid met zich mee van een wezen dat alleen op de wereld is, dat wil zeggen van een wezen voor wie de wereld een schouwspel is?’

•

Onze ethiek schrijft voor: alles moet in het gewone binnengehaald worden, want niets is nog bijzonder. We staan op gespannen voet met woorden als ‘abnormaal’, ‘ongewoon’ en ‘eigenaardig’ – oordelen die vaak makkelijk in een blik te lezen zijn. Gebiologeerd kijken naar wat je nog niet of slechts zelden gezien hebt, laat wie aangekeken wordt niet in zijn waardigheid – zo denkt men nog maar sinds gisteren. Hoewel blikken moeilijk onder toezicht te houden zijn, hebben we toch schrik met onze ogen een verkeerde reactie op het eigenaardige te geven. Het is daarom aangewezen te kijken met de ogen toe, glazig, van achter een troebel scherm.

•

Andere optie: legislatief ingrijpen, zoals in Spanje, waar het sinds mei 2023 verboden is op een podium te lachen met invaliditeit. Zoals *The New York Times* vervolgens meedeelde, zijn de toreadors van Teruel, allemaal mensen met dwerggroei, daar niet over te spreken. Hun handicap is hun job, klinkt het. Zolang de langere mens niet alleen zijn lengte, maar ook zijn blik als maatstaf neemt, zullen Teruels uitzonderlijke levens nooit in hun eigenheid geleefd mogen worden. Omdat de ‘grote mensen’ moeite hebben met de gepaste kijkreactie, moet de kleine stierenvechter zich uit hun gezichtsveld verwijderen – of toch wanneer hij de eigen bijzonderheid in een voordeel wil omzetten.

•

Voor de jongste generaties, die met een verstrenging van de seksuele gedragscode zijn opgegroeid, is de zoektocht naar een nieuwe blik onvermijdelijk. Met hun glazige blik pogen ze een post-#MeToo-erotiek in de sociale omgang te introduceren. Die erotiek draait voornamelijk rond plausibele ontkenning: hoe men een blik ook interpreteert, de interpretatie moet altijd ontkend kunnen worden. Zestien- tot dertigjarigen hebben zichzelf een vergunning voor insolente blikken gegeven, en dat niet alleen omdat de wederkerigheid van het kijken hun illusoir overkomt, maar ook omdat een glazige blik altijd de eigen (risicovolle) boodschap annuleert. De glazige blik is een permanente knipoog, zo meerduidig dat betekenis hem heeft verlaten. Een uit seksuele motivatie uitgezonden blik kan dan geduid worden als deel van een onschuldige omgevingsscan of als een verdedigingsmechanisme gericht op de misplaatste interesse van wie in de buurt is. Staartoelating blijft in zekere mate afhankelijk van het profiel van de staarder: lijkt hij een potentieel gevaarlijk seksueel roofdier of een op ongemakkelijkheid beluste pervert, dan mag het aankijken niet langer duren dan de enkele ogenblikken die nog toeval kunnen zijn. De vervrouwelijking van het mannelijke schoonheidsideaal, ten slotte, heeft ongetwijfeld enkele zuiver esthetische redenen, maar komt ook tegemoet aan de ‘ont-dreiging’ die van de huidige (jonge) man verwacht wordt. Die gaat daar met veel plezier op in: bovenop de vrijlating van de latente androgynie krijgt hij bij zijn queer-esthetische klerenpakket een licentie voor onverholen staargedrag. Glazig kijken is staren met vergunning.

•

Seksualiteit kan sinds #MeToo niet meer zonder reflectie verlopen. Bij elke seksuele daad (en daartoe behoort ook het flirten) moet de initiator, naast aan de relatie deel te nemen, zich vanaf het begin al *buiten* de relatie plaatsen om er een prealabel oordeel over te vellen. Als seksuele actoren mogen we niet aankijken zonder meer; naast de blik van het verlangen horen we ook de blik van de rechter uit te zenden; we doen aan zelfberechtiging, plaatsen onze seksualiteit preventief onder curatele. De gelijktijdigheid van wellustig en zelfkritisch kijken is de paradox die de glazige blik in zich draagt. Het resultaat is een gespleten blik die zowel belichaamd als niet-belichaamd is, een blik die zowel rechtdoor gaat als omgebogen wordt – een *glazige* blik, met rechte én gebroken stralen.

•

De glazige blik beschermt tegen ongewenste blikken door ‘de poorten van de ziel’ te bepantseren. ‘De blik is de rand van de mens,’ schrijft Walter Benjamin in *Eenrichtingsstraat*, maar wat als die rand te broos is? Dan trek ik mijn beschermlaag tot over mijn ogen, zet mijn huid over mijn hele lichaam voort. Ik heb

aan de glazige blik een omhulsel te danken dat mij tegen alle agressie weren kan. Nooit zal ik nog tranen laten, want waarom de prijs betalen van dubbelglas?

•

Luce Irigaray: 'De spiegel, en inderdaad ook de blik, worden frequent ingezet als wapens of instrumenten om aanraking af te wenden en fluïditeit terug te dringen […].'

•

Waar brengen koppels tegenwoordig hun aankijktijd door? Met twee in bad gaan is koppel-zijn op z'n naaktst en intiemst. De badkuip omsluit de twee in een 'interfaciale intieme sfeer' (Sloterdijk); het badwater, in tegenstelling tot lucht, maakt expliciet dat ze een medium delen. Nog belangrijker is dat de twee elkaar aankijken, of dat hun omhulsel daar toch de aanzet toe geeft. Probeer in bad maar eens een ruzie voort te zetten zonder in lachen uit te barsten of teder over de benen van je geliefde te wrijven! Koppels die samen in bad gaan, stellen het goed. Als het gezamenlijke badritueel is komen te vervliegen, kunnen geliefden nog altijd genoeg blikken uitwisselen als ze geregeld tegenover elkaar gaan zitten, op restaurant of aan de keukentafel. Maar wanneer ze door een gebrek aan oogcontact van elkaar beginnen te vervreemden, zullen ook hun lichamen zich geleidelijk van elkaar verwijderen. Het begint met samen een rechte hoek te maken; dan kijkt men zijdelings, en de frontale blik laat zich niet meer vrezen. (Pas op! Na een zijstap zal uw ontrouwe partner u alleen nog langs opzij benaderen.) Uiteindelijk verbleekt het koppel, dat in het begin nog een zichzelf aankijkende dyade was, tot een platgestreken lijnstuk dat de blik niet meer op de uitgekozen ander, maar opnieuw op de verleidelijke wereld werpt. De Parijse geliefden die naast elkaar op een terras zitten en meer hun omgeving in het oog houden dan met de ander bezig te zijn, worden beheerst door de gedachte dat er op elk moment iemand interessanter kan voorbijlopen. De ruimtelijke vertaling van de romantische teloorgang: bad (frontaal) – hoektafel (zijdelings) – terras (glazig).

•

Flirten kunnen nu ook luilakken. Volgens Georg Simmel is flirten gestoeld op het evenwicht tussen toegeven en ontzeggen, maar die moeite hoeft de hedendaagse flirt niet meer te doen. De slingerbeweging is voorbij, de erotische actie gestold tot beeld, *imago*. Kenmerkend voor flirten vindt Simmel de zijdelingse blik, omdat daar 'de terugtrekking van de blik al aangekondigd is als iets onontkoombaars in de blik zelf'. Een frontale blik, meent hij, kan nooit voor het gewenste effect zorgen. Maar de glazige blik is niet frontaal zonder meer: de glazigheid is net bedoeld om de terugtrekking te vervangen. Het hedendaagse flirten gaat uit van verstijfde erotiek, met in de hoofdrol een derde ooglid dat beschikt over 'de kracht van de blik door deze achter te houden' (Anne Carson). Ook weg is het typische heupwiegen met zijn 'speelse ritme van constante afwisseling' (Simmel). De seksesthetici van vandaag – hipsters op kop – wandelen niet meer zwierig, maar gespeeld gedecideerd door de Brusselse en Amsterdamse binnensteden, met de blik vooruit, in constante afwijzing, door koptelefoon of *airpods* afgesloten in een eigen 'sonosfeer' (Peter Sloterdijk). Dat is verleiding in de eenentwintigste eeuw, *hard to get*. Zelfs bij het uitgaan danst men nog zelden in groep; twist is vervangen door trance, trippen, teenstaren.

•

Hipsters maken van het publieke leven een topsport. Hun project is dat van de estheet-atleet, voor wie de wereld een catwalk is en vriendschap een wedstrijd (soms in team, meestal solo). Ze zijn meesters in de geoefende moeiteloosheid die zelfs de banaalste handelingen moeten uitdragen. Ze verheffen het leven tot een kunst, een religie – niet het volle leven, maar het leven van de gedragingen. Voor puberjongens dient zich al vroeg het vraagstuk aan van het handschrift: dat moet ofwel niet te leesbaar zijn, ofwel zo overdreven elegant dat het dandyesk en karikaturaal wordt; een eenvoudig, modern, proper handschrift is taboe. Hipsters belichamen dat puberale solipsisme, in de waan dat al hun bewegingen worden geïnterpreteerd als veelzeggende veruitwendigingen van een volledig gevormde persoonlijkheid. De geacteerde lichtheid van de hipster – uitgaand van een *je m'en fous*, hopend op een *je ne sais quoi* – laat zich lezen in de glazige blik, die bovenal gewag maakt van groeiende onzekerheid. De steeds uitdijende variatie aan aankijksituaties zou deze pantomimes van het leven tot aangepaste trainingsschema's en nieuwe supplementen (bovenop de geherwaardeerde sigaret) genoopt moeten hebben, maar daar is geen energie meer voor. De glazige blik getuigt van een gebrekkig aanpassingsvermogen en ligt in lijn met de homogenisering van gedragscodes – taalregisters, kledij, omgangsvormen etc. – tot eenzelfde houding die in elke situatie wordt ingezet. Er worden amper nog compromissen gesloten met de uiteenlopende verwachtingen van familie, vrienden, collega's en onbekenden – overal dezelfde mengpersoonlijkheid, dezelfde blik. In de glazige blik ligt de resignatie van een groep die haar regenboogvlies niet meer aan de omstandigheden kan aanpassen. 'Er wordt al zoveel geëist van ons, laat onze ogen met rust!'

•

Met glazige ogen kun je niet lezen. Lezen is niet gestoeld op herkenning maar op uitholling, jezelf receptief maken voor het compleet andere – of toch in eerste instantie. Glazig kijken is afsluiting, dus lezen is dan niet mogelijk. De literatuurcriteria van glazige kijkers – zelfidentificatie, waarachtige representatie, weerspiegeling van de eigen moraliteit – staan haaks op de essentie van het lezen, die op een confrontatie met het vreemde aanstuurt. Pas daarna kan introspectie op een authentieke manier gebeuren, want introspectie zonder voorgaand contact met het andere is gedoemd egoïsme te blijven en wordt, indien bestendigd, narcisme. Glazige kijkers lezen niet, maar begraven wat er geschreven staat onder hun eigen eisen. Dat breidt zich uit tot alle vormen van perceptie: de wereld wordt niet meer gelezen, ze wordt overschreven. In plaats van nieuwsgierig te zijn naar wat de wereld te bieden heeft, eisen glazige kijkers van haar wat zij hun zogezegd verschuldigd is, niet als tragische mensen, maar als verwende kinderen. De glazige blik is de blik van een schuldeiser.

•

Glazige kijkers hebben een rechte lichaamshouding. Geen wonder: ze buigen zich voor noch naar de wereld; het is de wereld die zich naar hén moet buigen. Voor niet-glazig kijken is een minimum aan interesse in de wereld nodig. Wie zonder vlies kijkt, is altijd een beetje gebocheld; dan ben je geoloog, geen model. Zelfs als de wereld vijandig is, kijkt men haar alsnog in een naar voren gerichte beweging aan, al was het maar om onmenselijkheid te ontwaren of om tijdig een tegenoffensief in gereedheid te brengen. Boven ons wandelen nu al enkele jaren steltenlopers, met platformschoenen, uitgestrekte nek en een kaarsrechte rug die zich nergens naar heeft geplooid. Bij hen geen nood zich in de aarde vast te bijten, geen haast om iets te leren of zich uit de voeten te maken. Wat zal men later van deze geveinsde desinteresse en onaantastbaarheid denken?

•

Isabelle Huppert in *La Pianiste* (2001) van Michael Haneke: als iedereen toch al continu blootgesteld is, waarom dan nog de blik afwenden? Als iedereen toch al voyeur is, waarom dan nog een kwade tegenblik vrezen? En als je dan toch al onbehouwen kijkt, waarom daar dan geen genot uit putten? De nieuwe sadomasochisten kijken glazig.

•

Visueel consumentisme is inherent aan de glazige blik – en niet alleen wanneer het om andere mensen gaat: ook in musea zijn de blikken vaak weinig gericht. Maar net zoals in de intersubjectieve communicatie zijn er in de cultuurconsumptie sujetten die tegen de vluchtigheid ingaan. Het intensieve, bijna combattieve oogcontact van tot therapie geroepen zielen kent in de cultuurtempels van de stad zijn evenknie. Hier vindt men regelmatig een handvol concentratiemeesters die hun blikken maar zelden laten afdwalen van het kunstwerk dat ze aan het schouwen zijn. Voor hen is elk aura Medusa. Versteend staan ze een werk te bekijken waar de meesten slechts (met een glazige blik) langs passeren. De koning mocht naast hen staan, een kind mocht tegen een schilderij vallen, de lichten mochten uitgaan – ze bleven daar staan zolang de benen het volhielden. Met een priemende blik probeert de cultuurminnaar zich af te zetten van de cultuurconsument, die met zijn glazige blik slechts een banale kunstbeleving voorstaat. Alleen beseffen zij niet dat de glazige blik hierdoor een tweede triomf beleeft, want bij niemand is concentratie eeuwigdurend. De priemende blik wordt een koppig staren, wordt een defensief kijken, wordt halve receptiviteit, wordt een glazige blik. De museumbezoeker die naar één werk blijft staren, bedot zichzelf; er is simpelweg te veel te zien. Zich verplichten door ander werk en andere bezoekers onberoerd te blijven, is een vorm van anticonsumentisme van waaruit dezelfde gedragingen worden gesteld als vanuit het consumentisme zelf.

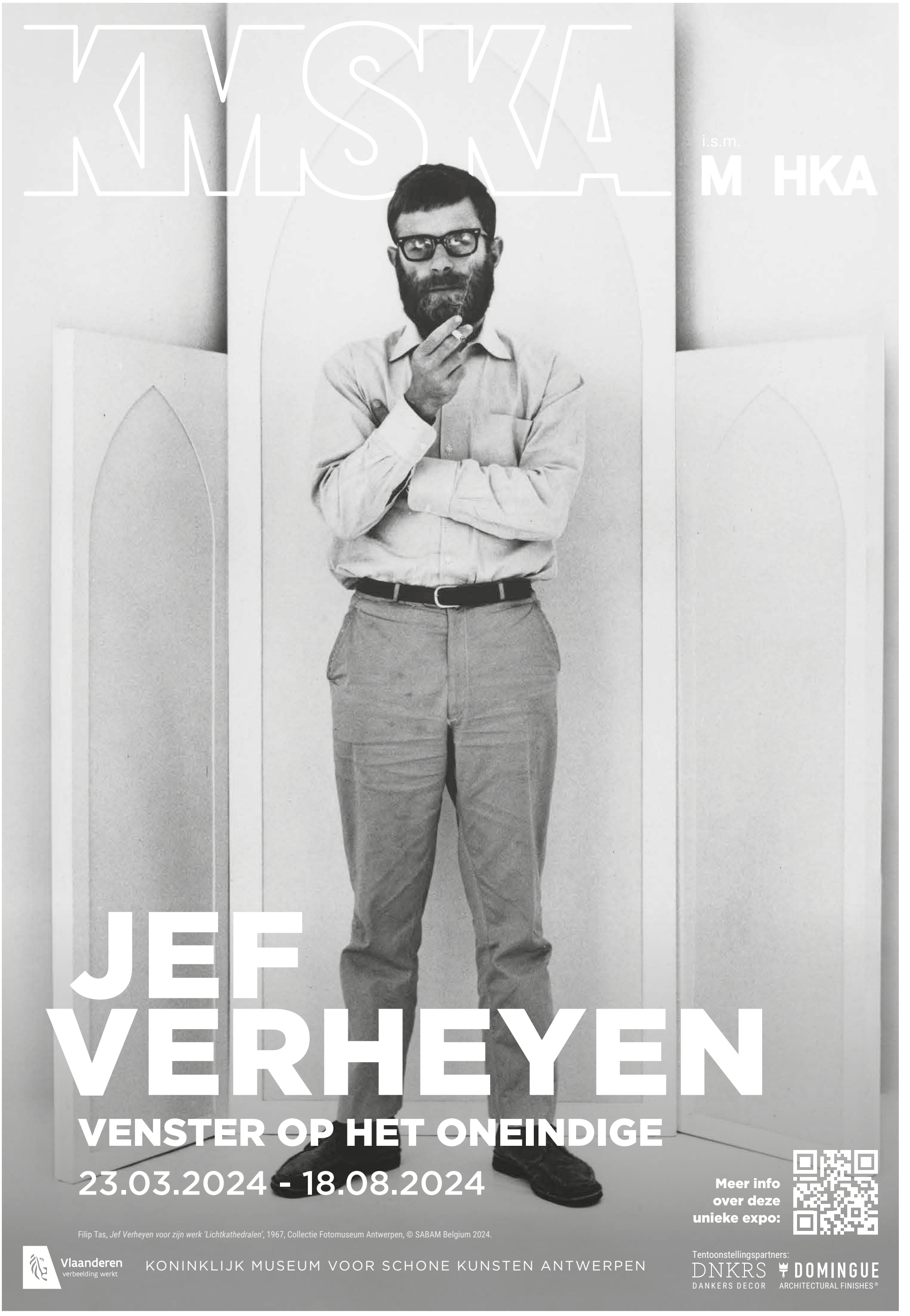
•

Arthur Schnitzler: 'Hij zou het duizend keer erger hebben gevonden om als enige met een ongemaskerd gelaat tussen louter gemaskerden te staan dan plotseling naakt tussen aangekleden.'

•

Nog niet zo lang geleden gaven mondmaskers de ogen alleenheerschappij. Tijdens de covidpandemie was het gelaat vaak uitsluitend blik. Voordelig was het gebrek aan interpreteerbaarheid: de kijker kon met zijn ogen doen wat hij wilde omdat motieven door de gedeeltelijke gelaatsverberging onleesbaar bleven. De glazige blik is een poging om met de hernieuwde blootstelling om te gaan. Na het wegvallen van de mondverberging moeten we opnieuw rekenschap afleggen van de gelaatsuitdrukkingen die zich beneden onze ogen voltrekken en van de blikken die erdoor weer interpretabel worden. Terwijl blik en gelaat door het mondmasker nog van elkaar gescheiden waren, zijn we nu door hun hereniging opnieuw genoodzaakt onze oog- en gezichtsspieren in te tomen. De glazige blik is ons antwoord op deze snelle overgang van gelaatsopenbaarheid naar gelaatsverberging en weer terug. Door de ander glazig aan te kijken met een uitgestreken gezicht leggen we tegelijkertijd rekenschap af van ons hervonden gelaat en van ons verlangen naar een tijd zonder. In plaats van de ander echt aan te kijken, kiezen we voor een blik die op eender wat kan wijzen, een blik waaruit zowel interesse als onverschilligheid kan blijken, een blik die door het gelaat bevestigd kan worden, maar in eenzelfde beweging ook ontkend. De meerzinnige, ondoorzichtige communicatie waar we gedurende een tweetal jaar de mogelijkheid toe hadden, wordt nu herwonnen door de inhoud uit de blik te halen. Glazig kijken zij die na lange tijd ontmaskerd zijn.

Afbeeldingen: Michele Haneke (*La pianiste*, 2001), Ulrike Ottinger (*Bildnis einer Trinkerin*, 1979), Reiner Werner Fassbinder (*Die dritte Generation*, 1979), Stanley Kubrick (*Eyes Wide Shut*, 1999), Bernardo Bertolucci (*The Dreamers*, 2003).


KMSKA
i.s.m.
M HKA
JEF VERHEYEN
VENSTER OP HET ONEINDIGE
23.03.2024 - 18.08.2024
Meer info over deze unieke expo:
Filip Tas, Jef Verheyen voor zijn werk 'Lichtkathedralen', 1967, Collectie Fotomuseum Antwerpen, © SABAM Belgium 2024.
Vlaanderen
verbeelding werkt
KONINKLIJK MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN ANTWERPEN
Tentoonstellingspartners:
DNKRS DANKERS DECOR
DOMINGUE ARCHITECTURAL FINISHES®

Musées royaux
des Beaux-Arts
de Belgique
Koninklijke Musea
voor Schone Kunsten
van België

IMAGINE!
100 Years of International Surrealism

21.02 > 21.07 2024
@FineArtsBelgium
fine-arts-museum.be

Centre Pompidou
Bozar
loterie nationale BIEN PLUS QUE JOUER
nationale loterij MEER DAN SPELEN
BANQUE TRANSATLANTIQUE BELGIUM
LE SOIR
FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES
sur 100 realism brussels
visit.brussels
Become a Friend
belspo
.be
la 1ère
la trois

Image: Max Ernst, *The Angel of Home* (detail) or *The Triumph of Surrealism* (1937), private collection, © Sabam Belgium 2023 É.R. | V.U.: Sara Lammens, rue du Musée | Museumstraat 9, 1000 Bruxelles | Brussel

23 Beeldende kunst
Carpetland. Critical Tapestries
Mirjam Deckers
Robin Vanbesien. Holding Rehearsals
Steyn Bergs
Artefact 2024. At the still point of the turning world
Pieter T'Jonck
Craft! Now. Over kunst en handwerk
Karmen Samson
My Oma
Christophe Van Gerrewey
Eddo Hartmann. The Sacrifice Zone
Tessa de Vet
Universum Max Beckmann
Dominic van den Boogerd
Tal R & Mamma Andersson. Rondom Hill
Alied Ottevanger
Caspar David Friedrich. Kunst für eine neue Zeit
Hille Engelsma

37 Publicaties
What We Do Is Secret & Conspiracist Manifesto
Daniël de Zeeuw
Immediacy, or The Style of Too Late Capitalism
Anton Jäger

44 Tentoonstellingsagenda

47 Colofon

228 maart–april 2024
jaargang 38

Beeldende kunst

Carpetland. Critical Tapestries. Een voormalige kerk die dienstdoet als exporuimte voor hedendaagse kunst, het is een spannende combinatie. Sinds begin 2021 gaat Kunsthal Extra City in de neogotische kerk van het voormalige dominicanenklooster in Antwerpen de uitdaging aan. Deze imposante ruimte staat momenteel in het teken van textiel, een medium dat in de kunstwereld volop in de belangstelling staat. Hoewel er maar een dozijn werken zijn samengebracht, vertegenwoordigt Kunsthal Extra City elf hedendaagse makers – hoofdzakelijk vrouwen – van zeer uiteenlopende nationaliteiten. De werken, zowel figuratief als abstract, zijn gemaakt in een even grote hoeveelheid aan technieken. Dat blijkt echter niet het belangrijkste. Zoals de titel van de tentoonstelling suggereert, wil de tentoonstelling laten zien dat textiel 'kritisch' kan zijn. In de brochure komt een duizelingwekkende hoeveelheid sociale kwesties voorbij, alsof bewezen moet worden dat textiel maatschappelijke relevantie heeft. Onnodig. Textielwetenschapper Jessica Hemmings schreef in *Textile Reader* (2012) al: 'Textiles remember. This is not something that we necessarily ask of them, nor is it something we can divert them from doing. They do it regardless.'

Dankzij hun alomtegenwoordigheid en intieme, fysieke verbondenheid met ons dagelijks leven, kunnen stoffen visueel en tactiel boodschappen overbrengen met een herkenbaarheid die andere materialen of artistieke uitingsvormen missen. Daarin schuilt ook de kritische potentie van textiel. Dat lijkt een bijproduct in de tentoonstellingsteksten, maar gelukkig niet in de opstelling. De wijze waarop de werken in de kerkarchitectuur zijn geplaatst, toont de letterlijke plooibaarheid van textiel als medium. De werken hangen aan de muur of het plafond, liggen op de grond of zijn tussen staande frames gespannen. Vaak voegen ze zich naadloos bij de architectuur van de historische kerk, soms schuurt juist die niet-neutraliteit van de ruimte.

De grote eyecatcher is *Contradanza* (2023) van de Peruviaanse Fátima de Rodrigo Gonzales. Bovenaan het trappetje naar het altaar staat haar knallende gouden doek van zes meter breed en tweeënhalve meter hoog, dat het zicht op het hoogaltaar ontneemt. Pailletten, kralen, plastic en glazen edelstenen vormen, aldus de begeleidende tekst, symbolen uit de Andes, die door de westerse mode-industrie tot handelswaar zijn gemaakt. Onbewust denk ik aan een Bijbelcitaat: leg eerst je geschillen met anderen bij voordat je je offer op het altaar brengt. Ook hier dient nog iets goedgemaakt te worden, al spreekt die kritische boodschap niet direct visueel uit *Contradanza*. Het werk moet het hebben van de slimme plaatsing en de uitleg. Een intelligent gebruik van de architectuur zien we wederom bij Isa do Rosário's *Dança com a Morte no Atlântico* (2013-2023). Het gigantische doek van zestien meter slingert als een blauwe, glinsterende golf tussen de kerkzuilen. Het is een ratjetoe van intuïtieve schilderingen en borduursels, als een gigantisch patchwork samengevoegd met glitterlijm. De lezer leert dat het werk een stem geeft aan de slachtoffers van de trans-Atlantische slavenhandel. Naar eigen zeggen heeft de Braziliaanse kunstenares zich laten leiden door de *Orixás*, godheden uit de Afro-Braziliaanse Candomblé-religie. Do Rosário is zelf een nazaat van tot slaaf gemaakten in Brazilië. Daarmee valt op hoe ieder getoond werk altijd lijkt te beginnen met een persoonlijk verhaal, bij de kunstenaar zelf, hoeveel grootse thema's er vervolgens ook aan vastgeknoopt zitten. Een van de krachtigste werken in dit opzicht is het kleed *Crafted Threads with Resilience* (2023) van de Pakistaanse maker Saiqa Ejaz, gemaakt in samenwerking met het Antwerpse sociaal geëngageerde textielatelier Doek vzw. Het is een Namda-kleed, een techniek van vilten en borduren uit Kasjmir. Als een loper richting het altaar ligt het grijswollen kleed centraal in de ruimte. Geborduurd in het kleed zijn haar eigen poëtische dagboekteksten in het Punjabi. Op koptelefoons kunnen bezoekers Ejaz haar poëzie horen zingen. Ze keert daarmee terug naar de relatie tussen 'tekst' en 'textiel' als vormen van persoonlijke communicatie.

De werken in de Kunsthal representeren een bewonderenswaardig breed scala aan technieken: van breien, borduren, vilten, patchwork en knopen tot tapisserieweefsels en computergestuurd jacquardweven. In de introductietekst worden zulke technieken benoemd, gevolgd door de boodschap dat de tentoonstelling 'een complex verhaal' toont 'waar techniek en symboliek hand in hand gaan met kritiek op onze hedendaagse samenleving'. Dat complexe is duidelijk te lezen, maar het is jammer dat de, vaak onbekende, technieken niet wat sterker zijn neergezet als het 'kritische' uit de titel van de tentoonstelling. Dat had in de teksten wellicht ook voor meer coherentie kunnen zorgen. De vele thema's die nu worden aangesneden, leiden eerder af van de visuele kracht van de werken. De terminologie in de titel van de tentoonstelling werkt hierin ook niet mee. Wat precies wordt verstaan onder een 'carpet' (is dat hetzelfde als een tapijt?) blijft gebonden aan plaats, tijd en techniek. 'Tapestries' zijn geweven, en dat is het werk van bijvoorbeeld Ejaz niet. Het bescheiden opgestelde videowerk *Screen for Another Focus* (2018) van de Britse kunstenaar David Penny dicht dat gat een beetje. Een kwartier lang zien we de handen van wevers in de Dovecot Studios in Edinburgh, waar al ruim een eeuw handgeweven en getufte tapijten worden gemaakt. We horen de geluiden van kletterende getouwen en het rollen van de garenklosjes. Ernaast staat *The Women at the Distance* (2011-2022) van de Iraanse Golnesa R. Pishkhani, bestaande uit drie staande houten frames. Eén frame bevat een figuratief tapisserieweefsel van een vrouw, vervaardigd door een lokale Iraanse weefster en verwijzend naar de al te vaak vergeten vrouwelijke makers. Een tweede, abstracte tapisserie is van Pishkhani zelf, een derde frame is bewust leeggelaten: hier zie je alleen de verticale kettingdraden. Loop je erlangs, dan lijken de draden te bewegen: haast een uitnodiging om de traditie van het tapijtweven voort te zetten. Het is op zichzelf een pakkend visueel werk, dat het ambacht van geduldige handen, herhaling en materiaalgevoel uitstekend illustreert. De begeleidende tekst maakt daar echter geen notie van, wel van verre zaken als commercialisering en eigenaarschap. Het sitespecifieke werk *Trellis* (2023) van Margo Veeckman in de stille kloostertuin is een prachtig en welkom slotakkoord. Hier fungeert een tweedehands voetbalnet als ketting, waarin de jonge Vlaamse kunstenares zakjes voor vogelvoer heeft geweven. De stadsvogels van Antwerpen strijken neer in de wol. Ik ben een tikje jaloers, want zo'n wollen deken kan ik na de ijskoude kloosterkerk ook wel gebruiken. In al zijn diversiteit is textiel altijd ook en vooral dichtbij, herkenbaar en tastbaar, hoe gemakkelijk we dat tegenwoordig ook vergeten. Laat dat de grote kritiek van *Carpetland* zijn.

Mirjam Deckers

→ *Carpetland. Critical Tapestries*, tot 14 april, Kunsthal Extra City, Provinciestraat 112, Antwerpen.

Carpetland. Critical Tapestries, Kunsthal Extra City, Antwerpen, 2023, foto We Document Art

Kunstinstituut Melly
t/m 1 sept. '24
melly.link/exh
Fotograaf: Aad Hoogendoorn
My Oma
Groepstentoonstelling
Over de figuur van de grootmoeder

Lees De Groene
10 weken op proef
voor slechts €15
DE GROENE AMSTERDAMMER
Onafhankelijk, kritisch en betrokken weekblad sinds 1877. Met iedere week diepgravende onderzoeksjournalistiek, essays en analyses en volop literatuur, kunst en cultuur
groene.nl/proef

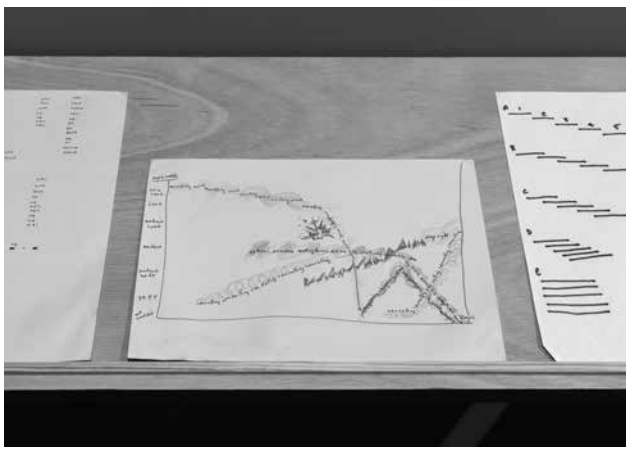
Robin Vanbesien. Holding Rehearsals. Sinds ongeveer een decennium ontwikkelt Robin Vanbesien (1979) een artistieke praktijk die nauw aanleunt bij, en deel uitmaakt van, vormen van een radicale en antihegemonische politiek-sociale strijd. Een eerder project, *Solidarity Poiesis* (2016-2018) onderzocht grassrootsorganisaties in een door de economische crisis en bezuinigingen geteisterd Athene. *Holding Rehearsals* (2021-2024) gaat daarentegen over het thuisfront – in letterlijke zin, aangezien Vanbesien de militarisering van het grensgebied rond het Noordzeekanaal thematiseert. Die militarisering leidde in zo'n twintig jaar tijd tot meer dan vierhonderd overlijdens, en lokt bijgevolg veel verzet uit.

hold on to her (2024) is een video-installatie van een uur en een kwartier, verspreid over drie kanalen. Er wordt een collectieve hoorzitting in beeld gebracht die in de zomer van 2023 in Brussel plaatsvond, en waarbij verschillende bezorgde partijen (activisten met of zonder papieren) reflecteren op de zaak van Mawda Shawri. Zoals bekend werd de tweejarige Mawda in 2018 door een Belgische politieagent doodgeschoten tijdens een autoachtervolging op de snelweg ter hoogte van Bergen. Net als onder anderen beeldend kunstenaar Jonas Staal en de onderzoeksgroep Forensic Architecture maakt Vanbesien gebruik van de vorm van het tribunaal om de gebreken van het reguliere rechtssysteem te bekritiseren. Hierbij gaat het nadrukkelijk niet om een zitting waarin 'het volk' in de generische zin van het woord gehoord moet worden, maar is het de bedoeling om een stem te geven aan wie in de rechtbank niet gehoord kan worden: *sans-papiers* worden ook in een gerechtshof als illegaal beschouwd door het Belgische rechtssysteem. Net daarom is het des te opvallender dat *hold on to her* zelden toont wie aan het woord is; in Vanbesiens montage worden beeld en geluid vaak van elkaar gesplitst, zodat de nadruk komt te liggen op de impact van een argument of getuigenis op de toehoorders.

Vanbesien rondt aan de Universiteit Antwerpen een doctoraat in de kunsten af rond *place-making* in film, en dat is merkbaar in *hold on to her*. Beelden van de hoorzitting in Brussel worden afgewisseld met shots van de E42 en de Aire du Bois du Gard, waar Mawda overleed en waar haar ouders, Phrast en Shamden, samen met alle andere inzittenden van het busje, gearresteerd werden. Vanbesiens beeldmateriaal is esthetiserend, en soms ronduit prachtig: er wordt onder andere gebruikgemaakt van 8mm- en 16mm-film (analoog geschoten beelden hebben altijd iets commemoratiefs), en vaak worden landschapsscènes tijdens de ochtend- of avondschemering getoond. Deze esthetisering, in combinatie met het trage tempo van de installatie, geeft het geheel gravitas en getuigt van eerbied. In tegenstelling tot Staal of Forensic Architecture, ontwikkelt Vanbesien een idioom dat nadrukkelijk niet zakelijk of 'neutraal' is. *hold on to her* is een werk op menselijke maat, zou je kunnen zeggen, maar het bewerkstelligt tegelijkertijd een specifieke vorm van monumentalisering.

Het landschap speelt ook een belangrijke rol in *holding across a landscape* (2024), getoond op de bovenverdieping. In deze kortere en kleinschaligere video-installatie worden getuigenissen verzameld over tragische gebeurtenissen als gevolg van pogingen om grenzen over te steken, en wordt het gebied tussen Brussel, Calais en de Noordzee als een necropolitiek landschap geschetst. Herdenkingsteksten voor overleden vrienden of familieleden worden door activisten in verschillende talen opnieuw voorgelezen. Omdat dit werk, in tegenstelling tot *hold on to her*, niet eindigt met een oproep tot actie, wordt de toon uitgesproken melancholiek.

De sonische dimensie is prominent aanwezig in *Holding Rehearsals*, zowel metaforisch als letterlijk. Er wordt gehoor gegeven aan mensen wier verhaal verloren zou gaan (of in ieder geval niet erkend zou worden), maar ook met klank, in de brede zin van het woord, wordt geëxperimenteerd. De muziek die te horen is doorheen *hold on to her* werd collectief gecomponeerd en uitgevoerd door Marcus Bergner, Mahmoud Hamzeh Beshtawi, Mirra Markhaeva, Lázara Rosell Albear, Naomi van Kleef en Khaled Zead (de lange lijst namen is tekenend voor Vanbesiens collaboratieve aanpak). Onder de titel *hear* (2022) zijn elders op de gelijkvloerse verdieping beschrijvingen van alledaagse geluiden te zien, en de diverse handgetekende *musical score drawings* (2022) geven inzicht in het muzikale werkproces. De *musical score drawings* maken duidelijk dat het de bedoeling was om met de composities de akoestische kwaliteiten van de E42 en de Aire du Bois du Gard te vatten, en zo bij te dragen aan de oefening in *place-making*. In vergelijking met Vanbesiens aangrijpende en vrij monumentale beelden, overheerst de indruk dat de fragiele, efemere en vluchtige klanken en gezangen in *hold on to her* eigenlijk een meer passende ode vormen aan de precaire levens van mensen zonder papieren of verblijfsstatus, overgeleverd aan staats- en politiegeweld.



Robin Vanbesien, partituurtekeningen, 2022, foto Lola Pertsowsky

Een laatste video, *notes on ciné place-making* (2024) duurt ongeveer drie minuten en is gebaseerd op een citaat van de Franse socioloog Rachida Brahim over wat het betekent om zulk geweld te ervaren, en om je ertegen te verzetten. Terwijl het citaat voorgelezen wordt, worden door middel van dubbele belichting analoge beelden uit *hold on to her* getoond, bovenop beelden van de ruimte van La Loge. Net zoals in *holding across a landscape* komt de kunstinstelling als (productie)plek expliciet in beeld, zonder echt gethematiseerd te worden; van institutionele kritiek is geen sprake. Gezien Vanbesiens interesse in en engagement voor 'een doorleefde sociale infrastructuur van zorg, solidariteit en strijd', zoals in de tentoonstellingstekst staat, is dit enigszins opvallend. Uit *Bibliotheek sans papiers* (een thematische boekenselectie op de benedenverdieping, verzorgd door Milady Renoir) en de publieke evenementen die deel uitmaken van *Holding Rehearsals* blijkt de wens om de tentoonstelling te doen fungeren als deel van zo'n sociale structuur en infrastructuur. Dat is absoluut bewonderenswaardig, maar het brengt ook problemen met zich mee, al was het maar omdat een organisatie als La Loge na afloop van Vanbesiens tentoonstelling gewoon weer met andere thema's aan de slag gaat. Ook dit zijn problemen rond *place-making*: wat is de plek van kunst – of van kunstinstellingen – in de politieke en sociale strijd, en vice versa? *Holding Rehearsals* wekt het vermoeden (de hoop) dat Vanbesien hier veel over te zeggen heeft, maar er simpelweg voor kiest dit soort vraagstukken in zijn werk links te laten liggen, ten faveure van een strikte focus op problemen die zich 'buiten' de kunstwereld lijken te bevinden – en die inderdaad belangrijker en urgenter zijn. **Steyn Bergs**

→ *Robin Vanbesien. Holding Rehearsals*, tot 7 april, La Loge, Kluisstraat 86, Brussel.

Robin Vanbesien, Holding Rehearsals, La Loge, Brussel, 2024, foto Lola Pertsowsky

Artefact 2024. At the still point of the turning world. Het Artefact Festival in Leuven combineert sinds 2006 twee weken lang een tentoonstelling met lezingen, film en muziek in STUK. Karen Verschooren, hoofdcurator sinds 2016, verbindt artistieke reflectie met maatschappelijke thema's. Ze zet vooral bestaande werken in, maar laat ook werken in opdracht maken. Dat is ook het geval bij deze editie, met Zeynep Kubat als cocurator.

Artefact is een aantrekkelijk format: de korte looptijd wekt een gevoel van urgentie op bij een talrijk publiek. De tentoonstelling wordt zo ook een gespreksruimte. Toegankelijke, suggestieve werken worden zorgvuldig omkaderd met onder meer een vrijwel kosteloze catalogus en intensieve publieksbegeleiding. Deze editie verschilt volgens Verschooren van de voorgaande doordat ze niet vertrekt vanuit een thema, maar vanuit een – herkenbaar – gevoel: toenemende ruis op de massacommunicatie bemoeilijkt het om te zien wat er werkelijk gaande is, persoonlijk én maatschappelijk. Zo komen mensen zelden tot actie, terwijl het politieke klimaat opschuift naar autoritaire en repressieve regimes. De tentoonstelling stelt de vraag of kunst een uitweg kan bieden of zelfs de wereld kan redden. Toen Antwerpen in 1993 culturele hoofdstad was, werd die vraag ook al gesteld. Het antwoord leek toen vooral dat 'redding' niet de roeping van de kunst is. Dertig jaar later bieden kunstenaars evenmin probate remedies, maar hun toon is militanter of focust meer op identiteit als vaste grond onder de voeten.

Culturele identiteit staat alleszins centraal in de eerste zaal, met name in *18.000 world*s (2022-2023), een film van de Oezbeekse Saodat Ismailova. Zij koppelt het voorouderlijke Oezbekistan, bepaald door mystieke tradities, aan beelden van de puinhoop die het Sovjetregime achterliet. Je ziet en hoort haar spreken over de mystieke gedachte dat we in slechts één van de achttienduizend mogelijke werelden leven. Een tafel met teksten en amuletten bevestigt dat deze wereldaanschouwing doorleeft. Dat het leven in Oezbekistan guur is, en ver af staat van de frivole ondergangsstemming in het Westen, heeft daar wellicht veel mee te maken.

De film krijgt een verrassende echo in de allerlaatste zaal met *We'll find you when the sun goes black* (2021), een film waarin Anouk De Clercq een totale zonsverduistering oproept. Het is in zijn eenvoud een hallucinante beeldervaring, die door een citaat van Bertolt Brecht op scherp wordt gezet: 'Zal er in donkere tijden nog gezongen worden? Ja, er zal nog gezongen worden, over donkere tijden.' Dat is een ondubbelzinnig statement over wat kunst doet: diffuse ervaringen acuut maken.

De drie installaties van de Taiwanese, in de VS opgeleide Pei-Hsuan Wang, die nu in Gent leeft, zijn complexer van vorm en inzet. Grote beelden in geglazuurd aardewerk met een mythologische inslag vormen de kern: je herkent er (fantasie)dieren in, maar ook menselijke figuren. Wang presenteert ze op houten en stalen raamwerken met brandglas en gaasdoek die een huiselijke sfeer evoceren. Een aparte gids verklaart de vele referenties die Wang verwerkte, als toe-eigening van een verloren oorsprong. Het treffendste stuk, *Mother and Lychee Tree* (2023), doet meer: de tekening, slechts 19 bij 21,5 cm groot, is opgebouwd uit ragfijne potloodlijnen die een extreme concentratie vereist moeten hebben. Kunst gaat lijken op een zenoefening in onthechting.

Wangs werk vormt een bruggetje naar een tweede lijn in de tentoonstelling: kunst als oefening in concentratie, waarneming en scherpe expressie. De twee schilderijen van de Zuid-Koreaanse Hyun-Sook Song, *3 Brushstrokes over 1 Brushstroke* (2023), hebben een opake, van licht naar donker verlopende grondlaag waarop met een breed penseel een schuine verfstreek is aangebracht. Door de lichte kromming en de kleurvariatie lijkt die op een houten stok. Het beeld aarzelt tussen figuratie en abstractie. Wat het spannend maakt, is dat de kunstenares drie brede vegen sterk verdunde, lichte verf aanbracht die de onderliggende figuur verdoezelen of zelfs wegstrepen, en er tegelijk de aandacht op vestigen door aan de rechterrand een smalle strook ongemoeid te laten. De catalogus vermeldt herinneringen van de kunstenaar aan haar thuisland, maar ook zonder die wetenschap is de intensiteit van het schilderkunstige gebaar bijzonder.

Die intense concentratie komt ook terug in *Untitled Circle Brass* (2023) van Germaine Kruip. Door de belichting van een ellipsvormige gepolijste messing plaat verschijnt op de wand erachter een perfect ronde lichtcirkel. Zo legt Kruip een waarneming vast die ze ooit bij toeval deed en die haar bleef intrigeren. *Roman lovers* (2023) van Sophie Whettnall vat op dezelfde manier intense observaties samen in een helder gebaar: ze 'noteert' beelden van bomen in Rome met rode en oranje inkt op grote zijden doeken die kriskras in de ruimte hangen. Enkele druppelvormige spiegels op de grond maken die ervaring nog tastbaarder. Een verrassende, maar juiste keuze is *Liquid reflections* (uit 1968!) van de Brits-Amerikaanse Liliane Lijn. Zij experimenteerde met kinetische kunst, maar de inzet van dit werk, dat verwant is aan dat van Ann Veronica Janssens, zijn de onvatbare optische effecten die met minimale middelen ontstaan.

Als een neventhema gaat de tentoonstelling in op lichamelijke sensaties als toetssteen van het denken. Dat zit in de diepzeewereld die Anne Duk Hee Jordan met simpele middelen inventief evoceert in *Worlds Away* (2023), maar ook in de handgebaren die Margaret Salmon ensceneert in de video *I you me we us* (2018). Ze inspireerde zich op *Hand Movie* (1966) van Yvonne Rainer. Melig sentiment ligt hier echter op de loer.

Een brug wordt gemaakt door de zestien waterverftekeningen van Arpaïs Du Bois. Deze Belgische kunstenaar verbindt op telkens één blad van een schrift, elke dag weer, een gedachte met een abstracte tekening. Grillige vlekken van donkere penseelstreken krijgen in deze *Cahiers* (2023) zo het epitheton 'Un partenariat avec ses tourments'. De tekenin-

Antwerp Art

LLS Paleis

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

Affiniteiten#6
Maria Degrève ≈ Patrick Van Caeckenbergh
Sietske Van Aerde ~ Floris Van Look
Opening 25/02, vanaf 15:00
t/m 14/04

Bücher brennen leicht und heizen kaum
Yann Freichels
Opening 05/05, 15:00
05/05–16/06

Tijdens Antwerp Art Weekend:

LLS Paleis – Aan 't water
Vlaamsekaai 47, 2000 Antwerpen

Rigid Time
Rund Alarabi
Opening 16/05, 16:00
16/05–19/05, 12:00–18:00

Middelheim-museum

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

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

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

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

valerie_traan gallery

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

RUSTLING EARTH
Babs Decruyenaere & Ligia Popławska
t/m 13/04

Philip Aguirre y Otegui in Antwerp
Opening 20/04
20/04–25/05

valerie_troost gallery – Oostende
Hertstraat 9, 8400 Oostende
fri–sun, 14:00–18:00

Philip Aguirre y Otegui in Oostende
Opening 24/03
24/03–26/05

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

Preferability
Wesley Meuris
t/m 05/05

BOW A HEAD
Groepstentoonstelling met: Annefloor Arsonne, Erisa Bakalli, Oona Bovri, Rachel Daniëls, Ayrton Eblé, Joke Hansen, Brecht Koelman, Rhomi Martens, Ria Pacquée, Jacqueline Peeters, Lieven Segers, Meri Toivanen, Guy Van Bossche, Marc Vanderleenen, Gert Verhoeven, Charlot Van Geert
Tentoonstelling samengesteld door Tamara Beheydt en Guy Van Bossche
16/05–14/07

Art Brussels (Hall 6A-16)
Marie Cloquet, Lise Duclaux, Wesley Meuris, Marc De Blieck, Jacqueline Peeters, Gert Verhoeven, Guy Van Bossche, Marc Vanderleenen
23/04–28/04

Sculptuurproject Art Brussels
Gert Verhoeven
In samenwerking met Stad Brussel

Art Gallery De Wael 15

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

A Melody for the End of the Holocene
Toon Boeckmans
30/03–05/05

Pollet Wasserette
Polly Pollet
16/05–16/06

Eva Steynen Gallery

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

Not naked, but undressed
Fred Michiels
t/m 27/04

Borger Nocturne
22/03, 18:00–21:00

Tiptoe
Wannes Lecompte & Ken'ichiro Taniguchi
Opening: 16/05, 12:00–21:00
16/05–15/06

Axel Vervoordt Gallery

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

Layered Realities
Group exhibition based on the work of Mario Schifano
t/m 25/05

To breathe – Archive of Prototype
Kimsooja
16/03–31/08

Les belles idées reçues
Angel Vergara
13/04–31/08

Bridge
Group exhibition
t/m 31/10

FRED & FERRY

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

Helene Müllers Balcony
Leyla Aydoslu
06/04-04/05

Luckx Interior
Tramaine de Senna
16/05-08/06

Keteleer Gallery

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

That was Then – This is Now
Helmut Middendorf
t/m 27/04

Art Brussels
25/04–28/04

De Goede Richting
Floris Van Look
4/05–15/06

Antwerp Art Weekend
16/05–19/05

Micheline Szwajcer

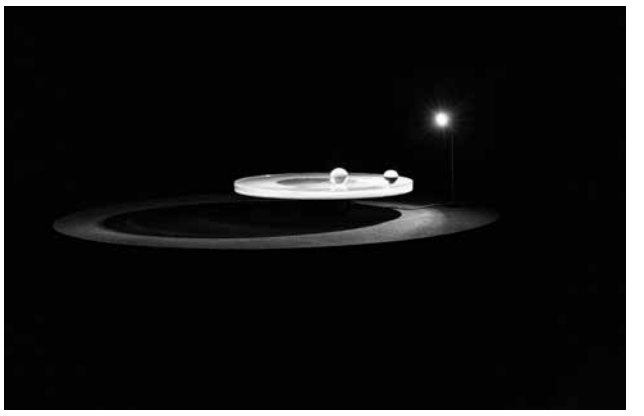
Verlatstraat 14, 2000 Antwerp
+32 (0)3 237 11 27 gms.be
thu–sat 10:00-18:00 (and by appointment)

Koenraad Dedobbeleer
Bringing Back Information from the Then There to the Now Here
2007 2008 2009 2010 2012 2013 2014 2016 2016 2024 2024
Opening: 11/04, 17:00–20:00
t/m 25/05

Etel Adnan, Untitled, 2021, STUK, Leuven, 2024, foto Kristof Vrancken

gen versterken elkaar als getuigenis van een volgehouden discipline 'to stay with the trouble'. Beeldpoëzie, maar ook gewoon poëzie, die raakt aan de belangrijke plaats die dichtkunst *as such* krijgt in deze expo. De film *I hope I'm loud when I'm dead* (2018) van de Britse Beatrice Gibson opent omineus met de toespraak van Donald Trump bij zijn inhuldiging als president, en toont ook veel institutioneel geweld, als opmaat voor een lezing uit eigen werk van de Amerikaanse non-binaire dichters CAConrad en Eileen Myles. Tussendoor duikt de video geregeld in de wereld van kinderen. Gibson zelf komt ook in beeld, eerst in een gekwelde zelfconfrontatie, wanneer ze lippenstift uitsmeert zoals Heath Ledgers *The Joker* in de film *The Dark Knight* (2008). Het slotbeeld toont haar echter terwijl ze met haar kind uitgelaten danst in een spiegelpaleis. Poëzie wordt het wapen in een activistische strijd voor een poëtischer, diverser, ontvankelijker bestaan. Subtiel is de boodschap niet, zeker niet vergeleken met het aangrijpende pleidooi van Audre Lorde dat naast de video te lezen valt. Zij stelt dat poëzie verborgen inzichten van verdrukte groepen aan het licht brengt, en ze wijst taal expliciet aan als systeem voor zowel machtsuitoefening als verzet. Nog sterker is de poëzie van Etel Adnan, present met twee gedichten en het kleine schilderij *Untitled* (2021), die samen de tentoonstelling al een bezoek waard maken. Adnan maakte het schilderij kort voor haar dood. Het wijkt sterk af van haar bekende landschappen in heldere, onversneden kleurvlekken. *Untitled* lijkt eerder een werk van Cy Twombly: een vluchtige, maar precieze notitie die zweeft tussen tekst en beeld, als een directe notatie van een ervaring voorbij kunstigheid en ideologie. De twee gedichten bevestigen dat.

Deze editie van Artefact, die nog meer werken telt, is door de vele aangezette lijnen eerder warrig. Wat de curatoren



Liliane Lijn, Liquid Reflections, 1968, STUK, Leuven, 2024, foto Kristof Vrancken

willen tonen, blijft ook in hun inleiding tot de catalogus te vaag omdat ze al te veel actuele thema's willen aanstippen. Toch wordt een sterk tijdsbeeld zichtbaar. Het ongeduld en de sluimerende woede van een groeiende groep mensen komen tot uiting, inclusief de benauwende status quo van politieke, maatschappelijke en economische concepten die geen connectie meer hebben met de kwesties van vandaag. Kunstenaars zijn de lichtende voorbeelden van een andere manier van denken en handelen – niet meer, maar ook niet minder.

Pieter T'Jonck

→ *Artefact 2024. At the still point of the turning world*, van 8 tot 25 februari 2024, STUK, Naamsestraat 96, Leuven.

Craft! Now. Over kunst en handwerk. Sinds de industriele revolutie staat produceren op gelijke voet met consumeren. Waar vorige generaties door techniek en materiaalkennis verbonden waren met de objecten die ze dagelijks gebruikten, draait onze relatie met dingen vandaag om het eindproduct. Produceren en consumeren doen we in het Westen overdadig, onbewust en vooral snel. Zo snel dat we vervreemd raakten van het maakproces. Deze verarming van kennis resulteert veelal in te weinig waardering voor materialen, wat dan weer een weerklank vindt in snel consumeren. Zoals socioloog Steven Miles het omschreven heeft, kan consumentisme worden begrepen als een culturele toestand waarin economische consumptie een manier van leven wordt. Binnen de nu-nu-nu-maatschappij dreigen ook kunst en cultuur gecomprimeerd te worden tot enkel koopwaar. De tentoonstelling *Craft! Now* in het CODA Museum in Apeldoorn tracht een tegengeluid te geven aan de hand van het werk van tien hedendaagse kunstenaars. Zij denken na over maakprocessen en het gebruik van objecten, met gevarieerde resultaten van textielpoppen van familieleden tot een badkuip van hooi.

Binnen de drie hoofdthema's – 'Gender handwerk', 'Gereedschap materialen' en 'Duurzaamheid kostbaarheid' – schenkt de tentoonstelling aandacht aan hoe handwerk 'verbindend' en zelfs 'helend' kan werken. Volgens Rianne Groen, conservator in het CODA Museum voor moderne kunst en vormgeving, is dit passend in een tijd waarin steeds meer mensen naar vertraging zoeken. Ambachtelijke kennis ging verloren omdat door de industriële revolutie de noodzaak om zelf producten te maken verdween: massaproductie verving handwerk. Onder anderen Paul Virilio heeft over dit soort acceleratieprocessen geschreven, door te stellen dat al wat sneller beweegt al wat traag is gaat domineren. Ook binnen de hedendaagse kunst verschoof de nadruk op het ambacht steeds meer naar een focus op het verhaal en het concept van het kunstwerk. Met *Craft! Now* probeert Groen het hernieuwde belang van het ambacht voor jonge kunstenaars te belichten, in plaats van een meer cerebraal 'idee' van een kunstwerk. Het is een sterk vertrekpunt, dat toch niet ten volle wordt benut.

Het verlangen naar traagheid wordt door elk werk op de tentoonstelling op de een of andere manier opgeroepen. Vooral *Dark Uncles* (2020) van Klaas Rommelaere (1986) is exemplarisch. Rommelaere ziet zijn artistieke praktijk als een vorm van meditatie: opperste concentratie en toewijding staan centraal. Elke steek van zijn textielwerken wordt met grote precisie gezet. Het is een zeer tijdsintensief proces, zodat Rommelaere op den duur ondersteuning zocht bij een groep vrijwilligers die hij 'de madammen' heeft genoemd en met wie hij geborduurde versies van zijn familieleden maakte. Door middel van dit collectieve maakproces laat hij een verscheidenheid aan delicate aspecten van kleding zien. Als medium zorgt de draad letterlijk voor materiële verbintenissen, maar hij draagt ook bij tot het versterken van de immateriële banden tussen individuen, zoals bij 'de madammen' het geval is, die elkaar voor het project nog niet kenden.

Vanuit een historisch perspectief werd handwerken als iets vrouwelijks afgedaan, als een traditioneel onderdeel van het huishouden. Wat nodig was werd eigenhandig geproduceerd, vaak op zeer doelmatige wijze. Wanneer dergelijke werkjes vanuit een hedendaags artistiek perspectief worden belicht, worden ze ironisch genoeg als het werk van een 'vakman' beoordeeld en gewaardeerd. Hoe dergelijke classificaties gelinkt zijn aan stereotypische technieken en materialen toont ook het werk van Joana Schneider (1990). Zij reconstrueert afgedankte visnetten tot nieuwe beeldende vormen. Voor het werk *Totem Raufen* (2021) gebruikte ze een schijnbaar versteend borduursel, gemaakt met technieken die ze van lokale vissers leerde. Het resulteert in imposante textiele beelden, uitgevoerd in ruige materialen maar met een zachte vormentaal.

Nikita Kadan
The Siren's Song

24.03 - 28.04.2024

Nikita Kadan, *Siren*, 2024, oil on canvas, 90 x 120 cm [fragment]

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

Design Museum Gent

HET DO THE ARSENAAL RIGHT DIN

20/04 → 11/05

Draag je steentje bij!
Feestweekend 20 & 21.04.2024

R

R

ROGER RAVEEL
DE ESSENTIE
23.3.24 — 6.10.24

Roger Raveel Museum

Vlaanderen verbeelding werkt

ZULTE WARM EN STIJLVOL

Een schilderij door zichzelf geschilderd, 1987, Collectie Roger Raveel Museum – Vlaamse Gemeenschap

Craft! Now. Over kunst en handwerk, CODA Museum, Apeldoorn, 2024, foto Sushilla Kouwen

Een ander werk, Narges Mohammadi's *Badkamer van stro* (2021), is deels in tegenstrijd met het tentoonstellingsconcept. Het werk belichaamt de groeiende kloof tussen rijk en arm. Een badkamer met een bad is immers niet weggelegd voor een groot deel van de wereldbevolking. Stro is daarentegen goedkoop en breed beschikbaar. Zo brengt het bad, in combinatie met het materiaal waaruit het is gemaakt, een intrigerend sociaal-economisch spanningsveld tot stand. Dat komt echter niet uitvoerig aan bod. In plaats daarvan verklaart *Craft! Now* enkel dat ambacht een vorm van privilege kan zijn: de tijd die nodig is om een object met de hand te fabriceren, maakt het kostbaar. Maar de tentoonstelling legt het onderliggende debat dat Mohammadi (1972) met haar werk tracht te openen niet verder uit. Want hoewel de kunstenaar op sterke wijze gebruikmaakt van materiaal en technieken, voeren ze niet de boventoon in haar werk, en zo treden toch weer het verhaal en het concept op de voorgrond.

Ambacht wordt vaak in relatie gebracht met tradities en waarden, maar ook met collectief makerschap. In de tentoonstelling wordt dit gemeenschapsgevoel gestimuleerd door de bezoekers uit te nodigen om bijvoorbeeld deel te nemen aan een maakproces door een draad over en door een weefgetouw te halen. Op die manier gaat het werk zichtbaar vooruit, en wordt het bij uitstek waardevoller naarmate je er meer tijd aan besteedt. Het is opnieuw een aantrekkelijk idee, maar de opzet en de uitwerking ervan laten toch wat steken vallen. Het raster in het weefgetouw is bijvoorbeeld vrij grof opgezet, wat resulteert in een afgeraffeld ogend stuk. Een degelijk niveau van aandacht en zorg ontbreekt, waardoor opnieuw het tegendeel wordt gevisualiseerd van wat *Craft! Now* beoogt: een haastig proces waarna de bezoeker kan zeggen iets 'gemaakt' te hebben, zonder enige voorkennis en zonder besef van de intensiteit en het vakmanschap die nodig zijn voor echt handwerk. Het weefgetouw, hoe paradoxaal ook, onderstreept zo de mentaliteit dat alles snel geproduceerd moet worden.

Ondanks de intentie om het maakproces te belichten, geeft CODA ook elders in de tentoonstelling weinig inzage in of uitleg over de gebruikte technieken of materialen. De vrij summiere zaalteksten gaan – opmerkelijk genoeg – overwegend in op het conceptuele verhaal achter het ontwerp, en niet zozeer op de technieken zelf. De kans om niet alleen kritiek te leveren op de snelheid van de maatschappij, maar ook op de afwezigheid van langdurige aandacht binnen het museum, wordt op die manier niet benut. Wat primeert is een visueel verhaal, waarbij een vluchtige blik op de beknopte teksten moet volstaan. De titel *Craft! Now* is wat dat betreft zeer treffend: het ambacht staat prominent in de kijker, maar dan wel direct, op dit moment, zonder omwegen, nu! Een reeds aangekondigd vervolg in de vorm van *Craft! Future* zal misschien meer echte vertraging en technische diepgang kunnen bieden.

Karmen Samson

→ *Craft! Now. Over kunst en handwerk*, tot 14 april, CODA Museum, Vosselmanstraat 299, Apeldoorn.

My Oma. In *À la recherche du temps perdu* van Marcel Proust is de grootmoeder van de verteller een belangrijk personage, dat hem vergezelt als hij op reis gaat om van zijn ziekte te herstellen. Oververmoeid wil hij, voor het slapengaan, zijn jasje en laarzen zelf uitdoen, maar oma staat erop: 'O toe, alsjeblieft. Het is zo'n vreugde voor je grootmoeder. En wees vooral niet bang om tegen de muur te kloppen als je iets nodig hebt vannacht, mijn bed staat met het hoofdeinde naar het jouwe toe en de muur is erg dun. Doe het meteen maar als je in bed ligt, dan kunnen we zien of we elkaar goed kunnen horen.' Het getuigt van een onbaatzuchtigheid die ouders hun kinderen meestal niet gunnen, omdat ze er geen tijd voor hebben of omdat zoveel verwennerij niet goed kan zijn.

De grootmoeder als ongecompliceerde liefdesbron – het is een emotionele of psychologische opvatting die niet bepaald overheerst op de omvangrijke groepstentoonstelling *My Oma* in Kunstinstituut Melly, thematisch opgebouwd rond dat familielid. 'In het licht van een ontwikkelende politieke polarisatie,' zo staat in de toelichting, 'worden historische perspectieven en versterkte intergenerationele banden benadrukt.' Daarom zijn er vier andere thema's waarmee het werk van meer dan twintig kunstenaars wordt gegroepeerd: verbintenissen, idealisering, erfgoed en ontworteling. De kunstwerken worden – opnieuw uit de toelichting – 'gepresenteerd rond de centrale thema's van onze tijd: van ervaringen met migratie tot dissonant erfgoed en veranderende genderrollen'. De grootmoeder wordt in het merendeel van de bijdragen ingezet als een vrij duidelijke en gepolitiseerde 'betekenaar' – ze staat ergens voor, en ze representeert iets door haar identiteit. In het geheel van de selectie maken al die individuele invullingen het woord 'oma' tot een *floating signifier*, die van de weeromstuit iets generisch krijgt. In elk geval leidt een origineel uitgangspunt tot een tentoonstelling waarin vele gemeenplaatsen terugkeren van de hedendaagse kunst, of althans van het discours van curatoren.

Een aantal werken zijn al deels historisch, omdat ze dateren uit het begin van deze eeuw – vermoedelijk waren ze mee aanleiding voor het concept, dat werd ontwikkeld onder leiding van Sofía Hernández Chong Cuy, de directeur van Melly die begin dit jaar werd opgevolgd door Gabi Ngcobo. Van Yto Barrada is bijvoorbeeld, binnen het thema 'verbintenissen', *The Telephone Books (The Recipe Books)* uit 2003 te zien. Het zijn foto's – gelatine zilverdrukken – van de ringschriftjes waarin Barrada's grootmoeder de telefoonnummers bijhield van haar tien kinderen. Ze deed dat aan de hand van streepjes en tekeningen, want ze was analfabeet. De zwart-witfoto's tonen dubbelpagina's van een veelgebruikt cahier; het ruitjespapier is bevlekt, in de eerste plaats met potloodvegen. Hiermee reduceerde een moeder, met het oog op communicatie, haar kinderen tot een nummer en tot een bijbehorende karikatuur. Hoewel ze met haar nakomelingen kon spreken, over de telefoon of in levenden lijve, kon ze woorden noch cijfers neerschrijven. Haar kleindochter gebruikte een andere technologie om van dit hulpmiddel een beeld en een kunstwerk te maken. Het resultaat getuigt van emancipatie, van toenemende (visuele) geletterdheid, maar ook van afstand – tussen generaties, maar ook tussen mensen met wie je in contact wenst te treden.

Tekenen is blijkbaar iets voor oma's, want ook van de grootmoeder van Kateřina Šedá zijn er maar liefst 512 schetsen te zien. Jana, Šedá's grootmoeder langs vaderszijde, ging met pensioen. Ze nam die rust zo ernstig dat ze al snel niks meer deed, en nergens nog interesse voor kon opbrengen: 'Het doet er niet toe,' zei ze dan. Šedá vroeg haar om te tekenen waar haar gedachten naar uitgingen, en het resultaat bekleedt de volledige achterwand van de tweede verdieping van Melly,

Charlie Koolhaas, Harriët Freezerstraat, Kunstinstituut Melly, Rotterdam, 2023, foto Kristien Daem

My Oma, Kunstinstituut Melly, Rotterdam, 2023, foto Kristien Daem

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 Defer, 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 Mabille, Luc Cappaert, Kees De Kort, Berrie Van Beers, Valerie Decleer, Koen De Cock, Ingrid De Mecheleer, Anne Vanoutryve, Kjell Robberecht, Piki Verschueren, Liesbet Verschueren, 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
Laurie Charles
vanaf 23/01 (i.s.m. artlead.net & Be-Part, Fabriekskaai 1, Kortrijk)
Jennifer Tee
vanaf 18/02 (i.s.m. artlead.net, Dok-Noord 5L, Gent)

FLAGS
Bebe Books
Vanaf 09/03 (I.s.m. Cas-co, J.P. Minckelersstraat 192, Leuven)

Ghent Art Book Fair
Lange Steenstraat 14, Gent

Athena! Clay Fair
Dok-Noord 5L Gent
11/05–12/05

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

Sentimental Traveller
Karlo Kacharava
t/m 14/04

the Shore / a place I'd like to be
Tarek Atoui
06/04–25/08

Là
Sirah Foighel Brutmann & Eitan Efrat
06/04–08/09

Together – Collaborative Art Practices
18/05–08/09

Private Passion Public Duty | Jan Hoet en Matthys-Colle in dialog
18/05–05/01/2025

Artist in residence: WERKER COLLECTIVE After Work
11/03–11/03/25

KIOSK

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

Fantastic Voyage through the Body of an Artist
Danny Devos
13/04–09/06

Ik met twee
Arnaud Rogard
13/04–09/06

More of Less
Esin Güler
2024
Online

Vandenhove. Centrum voor architectuur en kunst

Rozier 1
do–za 14:00–18:00
gesloten tijdens de paasvakantie
www.ugent.be/vandenhove

Eight Years: Joseph Kosuth in Ghent from 1990 to 1998
A cross-reference exhibition of information on the presence of an American artist in a Belgian city: consisting of a spatial chronology into which are inserted texts, artworks, archival documents, and books, focused on the relationship between an international artist and a local art community, with mentions of the reciprocity between work, partnership, family and household, edited and curated by Gertjan Oskar and Wouter Davidts.
t/m 20/04

AYNITL

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

THIR(S)TY THIR(S)TY (HER)MA(E)AL
Koba Demeutter & Luc Derycke Judith Pepermans, Kyoko Van Asselt, Lotte Van Uytvanck, Lyra Oey, Michel Deneckere, Milan George, Robbe Rubin, Xander Vertenten
Opening 21/03 19:00
22/03–24/03

Mathijs Wils, Tom Van Brugghe
05/04–14/04

Sebastien Conard, Colette Broeckaert
19/04–28/04

Ilse Roman, Marijke Vandekerckhove
03/05–12/05

THE PAPER
Adriaan Verwée, Carole Vanderlinden, Clara Borg Verbeke, Dieter Ravijts, e.v., Filip Van Den Rijse, Grégory Decock, Henk Delabie, Jan Laroy, Judith Herman, Koba Demeutter, Maikel De Greve, Nello Margodt, Nicolas Leus, Roel Kerkhofs, Simon Masschelein, Sybren Janssens, Thomas Bogaert, Wim De Pauw
17/05–26/05

Joris Vermassen, Rudy Bogaerts
31/05–09/06

CONVENT ruimte voor hedendaagse kunst

Tennisbaanstraat 74, 9000 Gent
vr & zo 14:00–17:00
www.conventartspace.be
info@conventartspace.be

maat - vorm - kleur. Vierkante schilderijen van **Amédée Cortier** en objecten van het Centrum voor Cubische Constructies (CCC)
t/m 07/04

Discovering **Paulo de Cantos**
Opening 19/04–20:00
19/04–26/05
www.cantosverso.org
Organisatie: Michaël Bussaer, Inge Ketelers, barbara says
Met de steun van: LUCA School of Arts - Sint-Lucas, Gent

Herbert Foundation

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

LOODS:
Hanne Darboven, Gilbert & George, Sol LeWitt
vr–zo, 14:00–18:00
Wekelijkse rondleiding op zondag om 14:30. Geen reservatie nodig.

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

Kunsthal Gent

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

dankEconogy1_ALIENVillage
Sahjan Kooner
t/m 21/04

Archaïc Asylum
Lysandre Begijn
t/m 11/05

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

DEVELOPMENT PROGRAMME

Disarming Design from Palestine
Sana Ghobbeh (with The Coalition of Care)
Permanently Practising, Winter/Spring 2024

EVENTS
Kunsthal Gent celebrates its fifth anniversary with an extensive party weekend. See www.kunsthal.gent events for all upcoming activities

Kristof De Clercq gallery

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

Dream the Dream that Dreamers Dream
Groepstentoonstelling met Veronika Bezdenejnykh, Lutgart De Meyer, Olivier Goethals, Serban Ionescu, Sébastien Reuzé, Svelte Thys, en Thomas Vandenberghe
Curator: Isaline Raes
18/02–24/03

Art Brussels
Veerle Beckers, Katrin Bremermann, Roberta Gigante, Jeff McMillan en Peter Morrens
25/04–28/04

Tuukka Tammisaari
05/05–02/06

Ballroom Project, Antwerpen
Veerle Beckers, Jeff McMillan en Peter Morrens
16/05–19/05

regio Gent

Deinze

Museum van Deinze en de Leiestreek

L. Matthyslaan 3–5 09 381 96 70
di–zo 11:00–17:00
www.mudel.be

Kleur is de verwondering van het licht
Opening: 19/04
20/04–09/06

In de ban van de Leiestreek
Opening: 19/04
20/04–09/06

Kade kaapt Claus
Opening: 19/04
20/04–09/06

Claus inspireert!
Met werk van o.a. Michel Buylen, Jozef Cantré, Emile Claus, Raoul De Keyser, Gustave De Smet, Joëlle Dubois, Modest Huys, Simon Verheylesonne
Opening: 19/04
20/04–09/06

Otegem

GALERIE 10 A

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

sense(i)
Lode Laperre en Yumiko Yoneda
tot 24/03

EARTHED WORKS
Jonas Callaert, Dimitri Claerhout, Dario D'Aronco, Catherine Lemblé
25/05–23/06

Machelen-aan-de-Leie

Roger Raveel Museum

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

Zulma
Muze en manager
Curator: Carlos Alleene
t/m 05/05

Roger Raveel
De essentie
Curator: Melanie Deboutte
23/03–06/10

9e Biënnale van de Schilderkunst
30/06–06/10

Waregem

BE PART

Gemeenteplein 12
www.be-part.be

New Capital
Nick Hannes
t/m 18/05

Kortrijk

BE PART KORTRIJK

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

Billboard Series Kortrijk
Laurie Charles
t/m 16/06 (I.s.m. artlead, 019, Budabrug)

Triënnale Kortrijk, After Paradise Verschillende binnen- en buitenlocaties
www.triennalekortrijk.be
29/06–06/10

met als titel *It Doesn't Matter* (2005-2007). Jana werkte in een bouwmarkt zoals Brico of Praxis en ze kon zich al de verschillende producten – planken, hamers, schroeven, ladders, snoeren – nog heel precies voor de geest halen, inclusief afmetingen, hoeveelheden en prijzen. Net als Barrada toont Šedá de originele tekeningen niet, maar materie – 'matter' – komt toch weer in zicht, in de vorm van een papieren monument voor het werk waarmee deze oma haar leven zin of invulling kon geven. Tegelijkertijd maakt Šedá er een vorm van immateriële arbeid van – een zowel intellectueel als met emoties bekleed werk.

It Doesn't Matter raakte alleszins een gevoelige snaar bij de andere grootmoeder van Šedá, haar oma van moederskant, Milada. Die vroeg haar kleindochter of ook zij niet aan een kunstproject mocht meewerken – een aanwijzing dat er ook rivaliteit kan optreden tussen grootouders. Het resultaat is *A Normal Life* (2017), dat als een grote digitale print op de derde verdieping hangt. De vele tekeningen van Milada zijn proustiaanser dan die van Jana, en ze tonen het dagelijkse leven onder het communisme in Tsjecho-Slowakije, dat zij zich als beter en normaler herinnert dan het leven na de Praagse Lente. De grootmoeder wordt zo een getuige van een verloren periode, die we dankzij haar eenvoudige lijntekeningen kunnen vergelijken met het actuele tijdperk.

Het omgekeerde kan natuurlijk ook: dat een oma modern of vooruitstrevend blijkt te zijn, en aan een toekomst appelleert eerder dan aan een verleden. Haar herdenken is in dat geval erop wijzen dat het leven vroeger niet zo heel anders was, laat staan beter. Charlie Koolhaas is een van de drie Nederlandse kunstenaars, naast Liedeke Kruk en Stacii Samidin, die gevraagd werden om een fotografieproject te realiseren voor *My Oma*. Koolhaas besloot zich te verdiepen in het leven van Wilhelmina Eybergen (1911-1977), haar grootmoeder van moederskant die overleed in het jaar waarin zij geboren werd. Eybergen werkte onder het pseudoniem Harriët Freezer, en ze was in de jaren zestig en zeventig bekend als een publieke figuur die de positie van de vrouw in het dagelijkse leven aankaartte. Ze schreef korte verhalen en columns, onder meer in De Groene Amsterdammer en Het Parool, die werden gebundeld in boeken met humoristische titels als *Wat doen we met moeder met de feestdagen?* uit 1975. Koolhaas ontdekte dat er in Nederland sinds de jaren negentig zestien straten zijn vernoemd naar het pseudoniem van haar grootmoeder. Enerzijds is dat niet gering, maar anderzijds betekent het misschien niet zo veel: weinig mensen weten naar wie of wat straatnamen verwijzen. De reeks *Harriët Freezerstraat* brengt vrouwen in beeld die vandaag in deze straten wonen. 'Ik ben op zoek naar mijn grootmoeder in iedere vrouw,' zegt Koolhaas zelf. Het maakt van de foto's die ze maakte een soort stand van zaken van het feminisme, maar haar bijdrage aan *My Oma* heeft ook iets ontroerends. Toen Proust negentien was en hij de vraag beantwoordde, als onderdeel van de later beroemd geworden questionnaire, wat zijn grootste ongeluk in het leven zou zijn, was dit zijn antwoord: 'Mijn moeder noch mijn grootmoeder gekend te hebben.' **Christophe Van Gerrewey**

→ *My Oma*, tot 12 mei, Kunstinstituut Melly, Witte de Withstraat 50, Rotterdam.

Eddo Hartmann. The Sacrifice Zone. Chemische troep in de Maas, staalslakken van Tata, PFAS in de eieren van hobbykippen: grote bedrijven gebruiken de natuur als levenloos afvalputje. Zonder oog voor de ecosystemen waar we als mensen deel van uitmaken en afhankelijk van zijn, worden giftige en schadelijke stoffen de bodem, het water en de lucht in geloodst. De afzetgebieden zijn een voorbeeld van wat Eddo Hartmann (1973) in zijn tentoonstelling in Huis Marseille een 'opofferingszone' noemt: een gebied dat intensief door mensen wordt gebruikt voor militaire of economische activiteiten, met de vernietiging van de habitat als gevolg. Hartmann documenteerde een van de eerste grootschalige opofferingszones in Oost-Kazachstan, een gebied dat door de Sovjet-Unie veelvoudig werd gebruikt als openluchtlaboratorium voor de nucleaire wapenwedloop.

De steppen van Pavlodar en Karaganda waren getuige van de zwaarste atoomproeven die onze planeet gekend heeft. De Sovjets testten en ontwikkelden in het diepste geheim bommen en atoomwapens, zonder rekening te houden met de lokale bevolking of met de effecten op de natuur. Veel van die testen vonden plaats in de geheime stad Kurchatov, vernoemd naar natuurkundige Igor Kurchatov, maar hoofdzakelijk aangeduid met de codenamen Semipalatinsk-21 of Konechnaya, wat vrij vertaald 'de laatste halte' betekent. Kurchatov werd tussen 1949 en 1963 uitgebouwd tot een uitgebreid complex dat lang onzichtbaar bleef op landkaarten. Tussen 2018 en 2023 bezocht Hartmann het gebied vijf keer en reisde hij samen met wetenschappers en een geigerteller naar het zeer radioactieve epicentrum genaamd Polygon.

De tentoonstelling bestaat uit foto's van onherbergzame landschappen, twee kortfilms en portretten van lokale eenlingen – een publicatie met dezelfde titel, *The Sacrifice Zone*, verscheen bij Hannibal Books. Uitgestrekte leegtes en afgebrokkelde spooksteden roepen een haast surrealistisch gevoel van eenzaamheid op. Zowel de oude als de nieuwe generatie ziet er enigszins verloren doch trots uit, als historische ooggetuigen of hun nazaten die de effecten van het ecologische geweld ondervinden, door bijvoorbeeld genetische afwijkingen veroorzaakt door straling. De van oorsprong nomadische Kazachen leven tussen ruïnes en in kleine nederzettingen op de steppen: achttien miljoen mensen in een gebied dat zeven keer zo groot is als Duitsland. In de jaren negentig deed een problematische markteconomie zijn intrede, getekend door hyperinflatie, recessie en werkloosheid. Steden verloren snel

Eddo Hartmann. The Sacrifice Zone, Huis Marseille, Amsterdam, 2024, foto Eddo Hartmann

hun functie en tot op heden dolen er een groot aantal mensen rond, lijdend onder armoede, alcoholisme, plunderingen en vandalisme. Ze zoeken naar schroot om te verkopen en graven onbeschermd in oude groeven.

De paddenstoelwolken die tijdens de tests vrijkwamen, zijn strak gedocumenteerd op een historische Russische poster, en de zwart-witfoto's uit 1954 werden samengevoegd op een lichtroze achtergrond. Samen met een Russische geigerteller en een reeks Amerikaanse krantenkoppen over de nucleaire ontwikkeling van de Sovjets, zijn het de enige historische documenten in een tentoonstelling die vooral onze eeuw in beeld brengt. Dat de spanning van de Koude Oorlog je slechts moeizaam bekruipt, lijkt ook het doel niet van Hartmann. Wat hij toont, is de veelal onbesproken en meestal onzichtbare lokale erfenis van de nucleaire wapenwedloop, in een gebied waaraan nauwelijks aandacht is geschonken. Het idee van fotografie als medium voor documentatie mag even oud zijn als het medium zelf, Hartmann maakt het middels zijn camera mogelijk om het verleden *in* het heden te tonen – hij doorbreekt tijdsgrenzen en maakt historische aanwezigheid en nalatenschap tastbaar.

De mate waarin de radioactieve vervuiling het landschap heeft doordrongen, wordt pas echt duidelijk in de infraroodfoto's gemaakt in het epicentrum van het testgebied. Hartmann gebruikte hiervoor de befaamde Aerochromefilm, in de jaren veertig ontwikkeld door Kodak en gebruikt voor wetenschappelijke en militaire doeleinden. De film is onder andere in staat om camouflage (zonder chlorofyl) van echt bladgroen te onderscheiden. Wat voor het menselijke oog een groen steppelandschap zou moeten zijn, toont zich op deze foto's als een oranjerood landschap. De kleurintensiteit spat af tegen de grote grijze betonnen kolommen en de lichtblauwe lucht. Het desolate landschap doet onaards aan; de diepblauwe kratermeren met terracottakleurige kades zijn hypnotiserend. Op enkele foto's staat een eenzame figuur in het witte steriele pak dat fotografen en wetenschappers moeten dragen. De vervreemding is daarmee compleet.

Het vee graast achteloos op de steppen en de vissers blijven vissen in de kratermeren, waardoor de vervuiling in de voedselketen blijft. De ecologische vernietiging heeft een haast onherstelbare inbreuk gemaakt op de Kazachse culturele identiteit en bedrijvigheid. Het is een kwestie van overleven in een onherbergzaam gebied met een extreem klimaat, waar de lokale gemeenschappen desondanks hun diepgewortelde verbinding met de steppen respecteren, ook door traditionele gebruiken te onderhouden. De schilder Karipbek Kuyukov (1968) staat inmiddels symbool voor het verzet in de regio. Hij werd in het stralingsgebied geboren zonder armen. Hij leerde schilderen met een penseel in zijn mond of tussen zijn tenen. Een van zijn schilderijen, *Laatste zucht*, is opgenomen in de tentoonstelling: een hand stijgt als een boom vanuit dezelfde oranjerode grond naar boven – of zakt weg in de gebroken aarde, al naargelang.

Wat Hartmann heeft vastgelegd, is een voorbeeld van grootschalige ecocide. Wat duidelijk zichtbaar wordt, zijn niet alleen de natuurlijke, maar ook de sociaal-economische en intergenerationele effecten van het verwoesten van een leefgebied. Ondertussen neemt het aantal opofferingszones in de wereld alleen maar toe. Toont Hartmann ook een mogelijke toekomst? Het valt in elk geval niet te ontkennen dat sterkere wetgeving nodig is om de leefomgeving te beschermen, en dat lang niet alleen in dictatoriale regimes die in het geheim atoombommen testen. **Tessa de Vet**

→ *Eddo Hartmann. The Sacrifice Zone*, 28 oktober 2023 tot 3 maart 2024, Huis Marseille, Keizersgracht 401, Amsterdam.

Universum Max Beckmann. In 2021 wist het Haagse Kunstmuseum op een veiling een strandgezicht op Zandvoort te verwerven, geschilderd door Max Beckmann (1884-1950). Het doek heeft een – nogal ongebruikelijk – staand formaat. De scène lijkt als het ware te zijn opgeklapt, als in een pop-upprentenboek. We kijken vanaf de promenade naar beneden, naar de schippers en de badgasten, terwijl de zee hoog boven ons uittorent. *Baders met groene kleedcabine en schippers met rode broek* (1934) ziet er opvallend fris en levendig uit. Geen topstuk, maar onbetwist een aanwinst. Dit tweede schilderij van Beckmann in de collectie van het museum vormt de aanleiding voor deze tentoonstelling.

Beckmann, een van Duitslands grootste moderne schilders en bekend om zijn duistere figuurstukken vol onheilspellende symboliek, schilderde graag zeegezichten. Een van zijn strandscènes maakte ooit deel uit van de *Entartete Kunst*-tentoonstelling waarmee de nazi's de artistieke avant-garde aan de schandpaal nagelden. De dag na de opening keerde de schilder zijn heimat voorgoed de rug toe. Met zijn vrouw Mathilde ('Quappi' voor intimi) vluchtte hij naar Amsterdam, waar hij noodgedwongen tien jaar zou verblijven, van 1937 tot 1947. In zijn zolderatelier aan het Rokin schilderde Beckmann zo'n 280 doeken, ruwweg een derde van zijn oeuvre. Daarmee behoort de Duitse banneling ook een beetje tot de Nederlandse kunstgeschiedenis.

Universum Max Beckmann omvat niet alleen zeegezichten maar ook landschappen, (zelf)portretten, stillevens en allegorische voorstellingen. De rode draad is Beckmanns eigenzinnige weergave van ruimte door middel van scherpe hoeken en perspectivische vertekeningen, die verwarring zaaien over het onderscheid tussen verte en nabijheid, vlakheid en diepte. Sommigen herkennen in zijn overvolle, verwrongen taferelen de grimmige chaos van Europa's donkerste decennia.

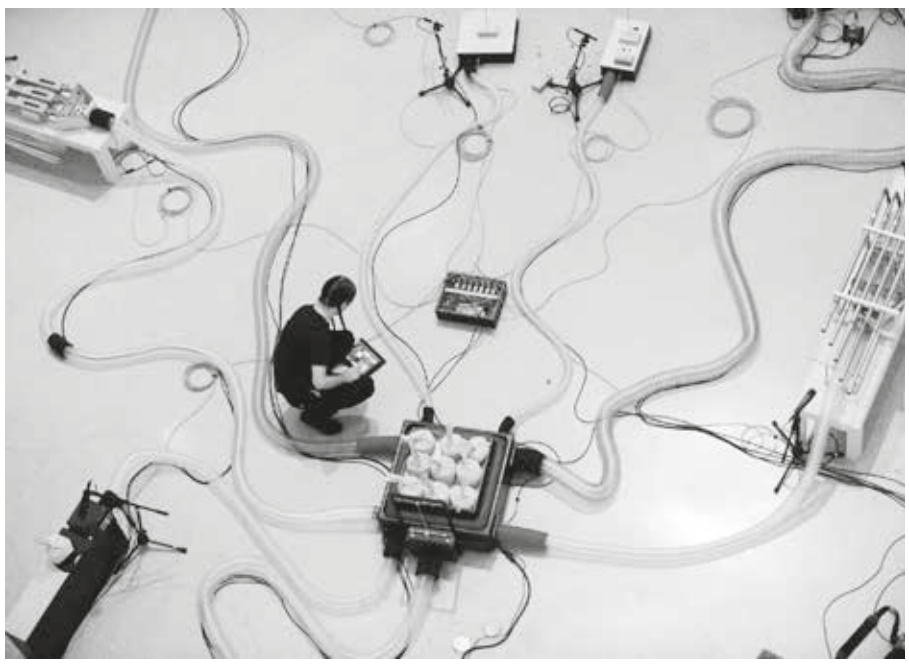
Max Beckmann, Baders met groene kleedcabine en schippers met rode broek, 1934, Kunstmuseum Den Haag

Max Beckmann, Liggend naakt met hond, 1927, Museum Wiesbaden

S.M.A.K.

6.Apr.24 25.Aug.24

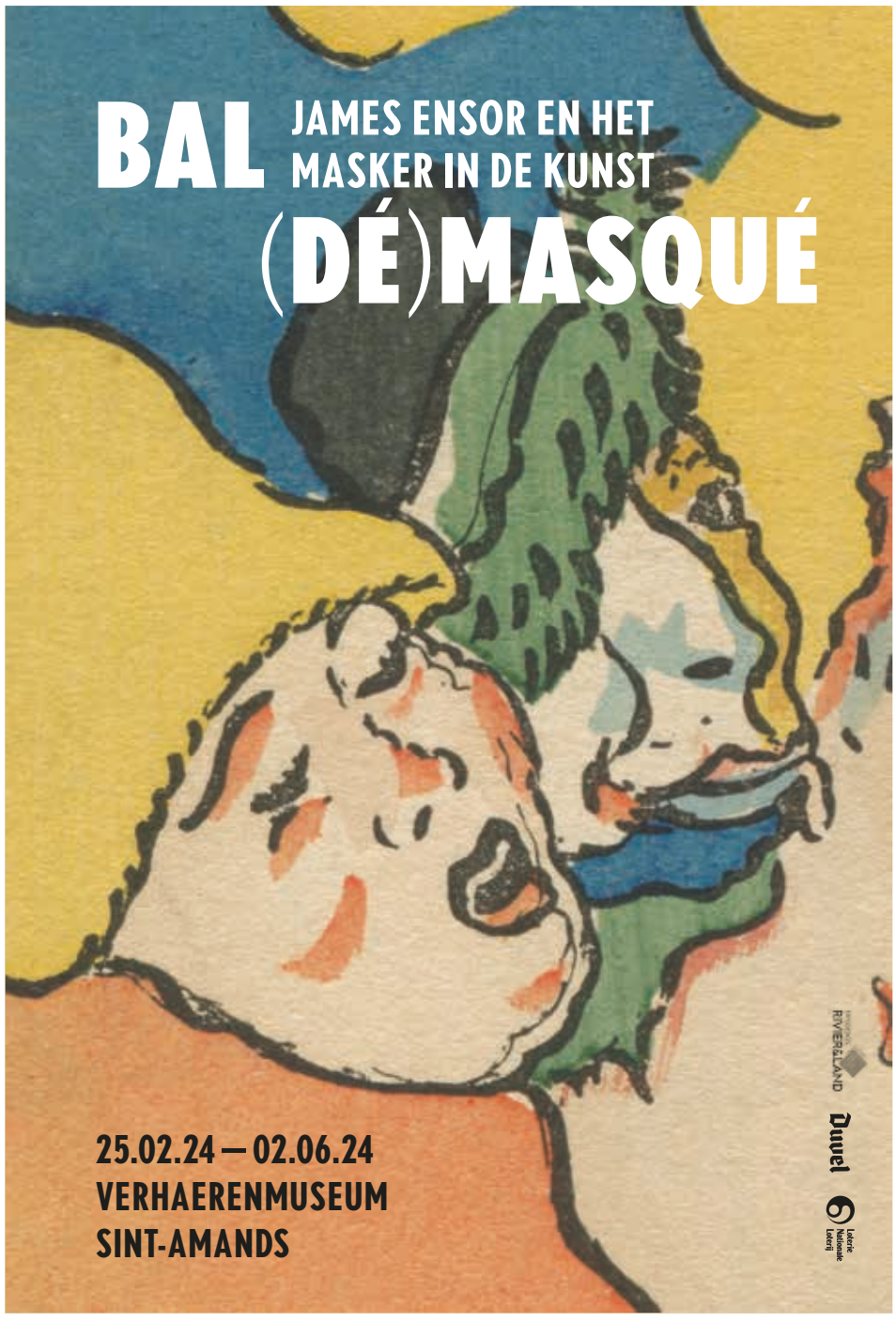
KASZÁS OTL AICHER KEITH TYSON STAF RENIER DIRK ZOETE EDWARD DWURNIK FRANÇOIS HERS SOPHIE NYS



Tarek Atoui

the Shore / a place I'd like to be

In het kader van EXTRA, een programma dat Franse hedendaagse creatie in België ondersteunt. Tarek Atoui, *The Organ Within*, 2019, Performance at Guggenheim Museum (New York, USA) © Enid Alvarez, verantwoordelijke uitgever: Sami Souguir / ontwerp: janenrandoald.be



ALMOST

SHAIM COUTINE
ARANCIS FLYS
GRANCESCA FRILLI
TOHAN JAHON
BHYLLIDA PARLOW
BINA PAUSCH
GAUL POEDE
DOY RECARAVA
RERRIT GIETVELD
WOGIER DAN VER REYDEN

BUT DEFINITELY

AKMAR
GIJS ASSMANN
DIRK BRAECKMAN
KATIE DUCK
ABUL HISHAM
PIETER KUSTERS
DOM HANS VAN DER LAAN
HAN SCHUIL
LAWRENCE WEINER
CORINE ZOMER

OMSTAND

Openingstijden vrij-, zat- en zondagen van 12.00–17.00
Omstand – space for contemporary art
Van Oldenbarneveldtstraat 92 A, Arnhem

Expo ALMOST BUT DEFINITELY
Van 6 april t/m 19 mei 2024
Opening 6 april 16:00

Max Beckmann, Toneelspelers, 1941-42, Harvard Art Museums, Fogg Art Museum, Cambridge

Op *Toneelspelers* (1941-1942), een drieluik met een toneelrepetitie als onderwerp, is de ruimte opgedeeld in krappe compartimenten op, onder, boven en naast het podium. In het uit zijn hengsels gelichte theater zou je een metafoor kunnen zien voor de ontwrichting van een op drift geraakt kunstenaarsbestaan. Beckmanns hallucinante ondergangsvisioen wordt bevolkt door acteurs, soldaten, profeten, werklui, courtisanes en kinderen – losjes geïnspireerd op de mythologie en de esoterische filosofie waarvan hij een liefhebber was. De afwijkende formaten, ongewone invalshoeken en bruuske beeldafsnijdingen leiden niet zelden tot verrassende composities. Op *Liggend naakt met hond* (1927) wordt een liggende Quappi schuin van boven bekeken, van achter haar bed, zodat haar lichaam ondersteboven in beeld verschijnt. Haar gezicht gaat grotendeels schuil achter het hoofdeinde. We zien alleen haar volle, kersenrode lippen. Slechts gekleed in sieraden ligt ze ontspannen op haar rug een sigaretje te roken, rechterbeen over het linker geslagen, een te grote pantoffel bungelend aan haar tenen. Het schilderij ademt een en al zinnelijkheid. Alsof we naar haar kijken door de ogen van haar minnaar bij de eerste zonnestralen.

Kijk naar de twee musicerende vrouwen in zwarte jurken, hun bleekblauwe blote schouders zachtjes glanzend in het schemerlicht in *Cabaretières* (1943). Let op de steelse blikwisseling tussen de opgedofte juffrouw in de deuropening en de man van wie alleen het profiel is te zien in *Twee vrouwen (in glazen deur)* (1940). De krappe kadrering en de opgebroken ruimte dragen beslist bij aan de broeierige spanning. Maar minstens zo effectief zijn de eigenzinnige kleurcombinaties, de hevige contrasten tussen licht en donker, en niet op de laatste plaats de beweeglijke penseelstreken waarmee de contouren zijn geschilderd. De zwarte strepen geven het beeld de dwingende kracht van een ruwe schets en laten de kleuren stralen.

Op *Dubbelportret. Max en Mathilde Beckmann* (1941) beeldt de kunstenaar zichzelf af met zijden sjaal en wandelstok, de hoed in de hand, als een zelfverzekerd man van de wereld. Zijn aperitief genoot hij bij voorkeur in het chique Americain aan het Leidseplein. Hij frequenteerde theaters, bioscopen, en hield van goede restaurants. *Prunier* (1944) verbeeldt de herinnering aan het fameuze Parijse visrestaurant waar hij begin jaren dertig graag kwam, en dat overigens nog altijd bestaat. Enkele van deze schilderijen over het mondaine uitgaansleven worden vergezeld door projecties van vooroorlogse filmbeelden. Naast een voorstelling van een trapezewerkster (*Artiest*, 1943) zien we een acrobate zwierend aan een rekstok. Bij een stadsgezicht wordt een fragment getoond uit de expressionistische filmklassieker *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920). Het beeldrijm is evident – zware slagschaduwen, scheve hoeken – maar nogal algemeen. Beckmann schilderde nooit naar foto's of filmbeelden. Hij maakte ter plaatse schetsen van zijn onderwerpen die hij later uitwerkte in zijn atelier.

Zo ontstond in 1944 het portret van Helmuth Lütjens, Beckmanns Amsterdamse steun en toeverlaat. Met zijn vrouw en dochtertje poseert de kunsthandelaar bij kaarslicht in de galerie aan de Keizersgracht, die tevens hun woning was. Het familieportret is geschilderd in donkere tinten flessengroen, auberginepaars en een vreemd oplichtend, oranjeachtig wit – als colorist is Beckmann weergaloos. De brute sensualiteit van het schilderij springt in het oog. Handen als kolenschoppen, een lichtschijnsel teer als ochtendgloren. Zeker, hier resoneert de bravoure van Picasso, de nervositeit van Munch, het hedonisme van Matisse. Maar het is die opmerkelijke combinatie van *rücksichtslose* grofheid en empathische sensitiviteit die Beckmann van zijn schilderende tijdgenoten onderscheidt.

In zijn dagboeken worstelde de kunstenaar met zijn zoektocht naar een hogere, spirituele waarheid. Een hang naar metafysica was niet zijn sterkste kant. Het wilde nogal eens stranden in onbegrijpelijke symboliek van het kaliber 'matroos omhelst reusachtige vis'. Overtuigender zijn de schilderijen van een pier bij Oostende, een kistje kopergeel gerookte haringen, een terras bij ondergaande zon. Niet omdat die realistischer zouden zijn (ook deze voorstellingen staan bol van bizarre vervormingen), maar omdat er meer leven in zit, meer schilderkunstige inventiviteit, meer gedrevenheid. Wat als mystieke openbaring nauwelijks uit de verf komt, komt scherp tot uiting in Beckmanns gulzige observaties van het opwindende, rusteloze, moderne leven, dansend op de rand van de vulkaan. **Dominic van den Boogerd**

→ *Universum Max Beckmann*, tot 20 mei, Kunstmuseum Den Haag, Stadhouderslaan 41.

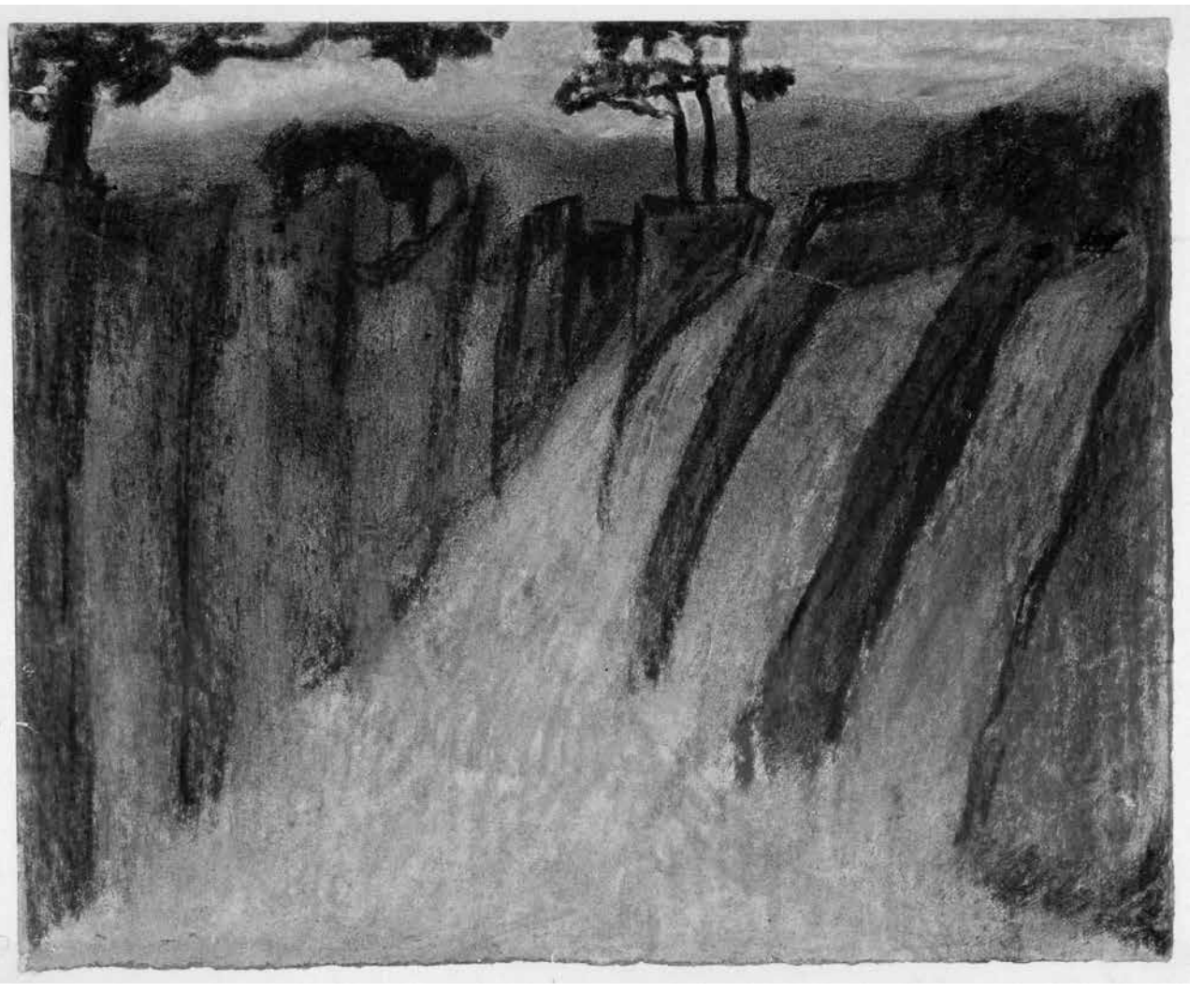
Tal R & Mamma Andersson. Rondom Hill. Ruige landschappen. Rotsen met hier en daar een doorkijkje naar zee. Sombere naaldbomen, een hert, een enkele duistere drakenkop. De met krijt en kleurpotlood getekende voorstellingen van de Zweedse kunstenaar Carl Fredrik Hill (1849-1911) laten zich moeiteloos omschrijven als melancholische kunst van Scandinavië. Andere, ogenschijnlijk snelle schetsen van rood en blauw gestreepte zonsondergangen passen misschien meer in de brede romantische traditie van het noorden, net als de veelkleurige, op rotsen en mossen ingezoomde, bijna abstracte natuurbeelden. En waar zou je zijn getekende naakten kunnen plaatsen: vrouwen die achterover, gekromd of opgerold op de grond liggen? Of die als deegslierten vanaf een sokkel met hun blote lijven opzij of vooroverhellen? Zodra ze op een paard zitten of op een zegewagen liggen, kunnen ze doorgaan voor allegorische figuren uit de meer klassiek georiënteerde kunst, of uit de beeldhouwkunst van Rodin, waarvan Hill zo onder de indruk was.

De in Museum MORE tentoongestelde tekeningen maakte Hill in de lange laatste fase van zijn leven, vanaf 1883 tot aan zijn dood. Psychisch ingestort en lijdend aan schizofrenie, werd hij verzorgd door zijn moeder en zuster Hedda. In zijn ouderlijk huis in de binnenstad van Lund wisselde Hill tekenen af met schilderen en schrijven. Hoewel hij er voordien gedurende een drietal jaar op uit getrokken was om landschappen *en plein air* te schilderen in Frankrijk, bleef hij in Lund binnen. Daar, binnenskamers, liet hij zich inspireren door zijn eigen, eerder geschilderde landschappen en door de geïllustreerde boeken uit de bibliotheek van zijn overleden vader. Vooral de houtgravures lijken hem te hebben gefascineerd. Wellicht boden deze bronnen hem ook de mogelijkheid om in het brein van zijn vader te kruipen en zich zo heer en meester van deze wereld te voelen, aldus Pedro Westerdahls opmerking in de catalogus. Volgens Sten Åke Nilsson had vader Hill, een wiskundige en rector van de universiteit, geen vertrouwen in het artistieke talent van zijn enige zoon en wilde hij hem behoeden voor een grote mislukking. Van jongs af overschatte Hill zichzelf ten gevolge van zijn grootheidswaan, ook al werd hij na zijn dood een geëerd landschapsschilder.

Deze familiale omstandigheden en de impact ervan op Hills werk worden in de tentoonstelling helaas niet meegenomen. Daarmee blijft een mogelijke verklaring of diepere interpretatie van Hills tekeningen liggen. Zijn uitzonderlijk expressieve tekenstijl en zijn voorkeur voor raadselachtige beelden worden daardoor gemakkelijk enkel als een uitdrukking van de romantiek begrepen. Dat Hill echter geen romanticus was die geheel vrij naar zijn persoonlijke ingevingen tekende, wordt hopelijk voldoende geduid door de vergelijking van zijn werk met een groep tekeningen van Edvard Munch (1863-1944) tijdens een psychische crisis. Munch tekende deze reeks in 1908-1909, vanuit het sanatorium waar hij werd verpleegd. In het boek *Alfa og Omega*, waarin hij de prenten nadien opnam, verbeeldt en beschrijft Munch het wrede verloop van zijn versie van het scheppingsverhaal. In zijn verhaal vermoordt de man ten slotte de vrouw uit jaloezie voor haar overspel met wilde dieren, waaruit hybride wezens voortkwamen. Het maken van dit boek werkte voor Munch als een catharsis om zijn crisis te boven te komen.

Voor Hill was er klaarblijkelijk weinig zicht op genezing. Dat hij evenwel zijn geest verkende met eenzelfde inzet en confrontaties aanging met wat hij daar aantrof, kan ook afgeleid worden uit de overeenkomsten tussen hun werk. Zowel Munchs gedreven, losse stijl van tekenen als de keuze en combinatie van figuren en dieren zie je bij Hill terug. Jammer genoeg is er weinig bewaard gebleven van de vele teksten die ook Hill schreef. Daarmee ontbreekt het zicht op mogelijke narratieve verbanden in zijn werk. Omdat hij zijn werken niet dateerde, is het evenmin doenlijk de ordening in zijn tekenoeuvre te reconstrueren.

In Museum MORE is een ruime selectie van meer dan zeventig van Hills tekeningen prachtig uitgestald, langs wanden en liggend in vitrines in een grote zaal. De werken zijn niet al te rigide gegroepeerd op onderwerp, soort en stijlovereenkomsten, zodat de toeschouwer ze naar eigen inzicht in onderlinge samenhang of afzonderlijk kan bekijken. Deze keuze werd gemaakt door de – eveneens Scandinavische – initiatiefnemers van de expositie: de Zweedse Mamma Andersson (1962) en de Deens-Israëlische Tal R (1967). De zalen ernaast tonen hun tekeningen en schilderijen, het resultaat van hun samenwerkingsproject waarbij ze zich beiden lieten inspireren door het oeuvre van Hill.



C.F. Hill, Zonder titel (Schemerlandschap), 1883-1911, Malmö Konstmuseum

Amsterdam Galleries

SLEWE GALLERY

Until 23/03
ECLOGUE, ST. PERPETUA
Ryan Christopher

06/04–18/05
COLORED GRIDS
Winston Roeth

30/05–29/06
IN ARCADIA
Steven Aalders

29/05–02/06
AMSTERDAM ART WEEKEND

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

EENWERK

april–mei
BÉBÉLÉ ZAMBA
Victor Sonna

juni–juli
ATELIER
Meta Struycken

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

ANDRIESSE EYCK

Until 04/05
NEGEN ELEGIEËN
Rob Johannesma

11/05–29/06
A TERRA
Charlotte Dumas

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

GALERIE VAN GELDER

02/04–15/05
In AP
WAITING ROOM
Sylvie Fleury

Until 24/04
In GvG
PEERS AND PAIRS
Lee McDonald – Anna & Bernhard Blume
Bert McLean – David Kloosterboer
Ansuya Blom – Paul Goede - Lily van der Stokker
Voebe de Gruyter – Salim Bayri
Wjm Kok – Kimball Gunnar Holth
Marijke van Warmerdam – Gerhard Richter

17/05–19/05
ART ISLAND
Kimball Gunnar Holth

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

GALERIE RON MANDOS

Until 14/04
ONCE AGAIN… (STATUES NEVER DIE)
Isaac Julien

03/05–02/06
25 YEARS GALERIE RON MANDOS
Alle kunstenaars vertegenwoordigd door Galerie Ron Mandos presenteren nieuw werk ter viering van het 25 jarig jubileum.

25/04–28/04
ART BRUSSELS

17/05–19/05
ART ISLAND

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

Tal R, Rosa Waterfall, 2020, Galleri Bo Bjerggaard, foto Anders Sune Berg

Vrijwel alle tentoongestelde werken van Andersson en Tal R refereren aan motieven uit de tekeningen van Hill. In Anderssons werken op papier en doeken herkennen we bijvoorbeeld Hills gekromde, naakte vrouwenfiguren. Ook bij Tal R duiken deze figuren op, vaak geplaatst als strooimotieven tegen een kleurig gestreepte of geblokte fond. Ook andere 'Hill-motieven' zoals de waterval, het hert, beschadigde klassieke sculpturen, losse koppen of maskers en het decor van donkere beboste heuvels keren terug. De rozige zonsondergangen en Hills meer abstracte lijn- en figuurtekeningen resoneren vooral bij Tal R.

Maar eigenlijk alleen daar waar in het werk van de twee hedendaagse kunstenaars een enkel beeld van Hill in een kale ruimte of tegen een sober fond is gezet – wat overigens vaker het geval is bij Andersson –, straalt het een gelijkaardige, onbestemde geheimzinnigheid uit. Twee schilderijen van Andersson met een typische, monumentale gustaviaanse stoel doen droomachtig en bijna even enigmatisch aan als een Giorgio de Chirico. Op de rugleuning van de stoel in *Conversation – Fall* (2022) zien we een kleurig landschap met waterval en op die van *Conversation – Theater* (2022) een theaterkijkdoos in een interieur. Op het monumentale en beklemmende *Rosa Waterfall* (2020) van Tal R suist een van zijn paard gevallen ruiter langs de waterval naar beneden, de dood tegemoet, als in een variatie op het tragische einde van de Elzenkoning. Maar ook deze doeken doen uiteindelijk, net als de overige, kleurige en decoratieve tekeningen van de Scandinavische kunstenaars, toch vooral harmonieus aan. Hun werk wordt nooit zo verontrustend en ongemakkelijk als dat van Hill.

De ontmoeting van het werk van deze drie kunstenaars stelt teleur omdat de afstand tussen de kunst van Hill en die van Andersson en Tal R te groot blijft. Bovendien wordt in de tentoonstelling na de introductie helaas niet verder ingegaan op de betekenis van de tekenkunst van Hill. In de catalogus wordt dat gemis opgevangen door de poëzie van Lars Norén (1944-2021). Norén staat niet alleen in artistiek opzicht dicht bij Hill, de dichter kende ook het levenslange gevecht tegen schizofrenie. Waar Andersson en Tal R met hun fascinatie eerder aan de schilderkunstige oppervlakte blijven, voert Noréns poëzie je verder mee, diep Hills tekenkunst in: 'Nu ga ik verder met tekenen en teken / rond mijn hoofd, over mijn handen, tussen / mijn dijen, steeds simpeler langs / de vastgebonden benen, steeds opnieuw en tot / het oog en de leegte in.'

Alied Ottevanger

→ *Tal R & Mamma Andersson. Rondom Hill*, van 12 november 2023 tot 25 februari 2024, Museum MORE, Hoofdstraat 28, Gorssel.

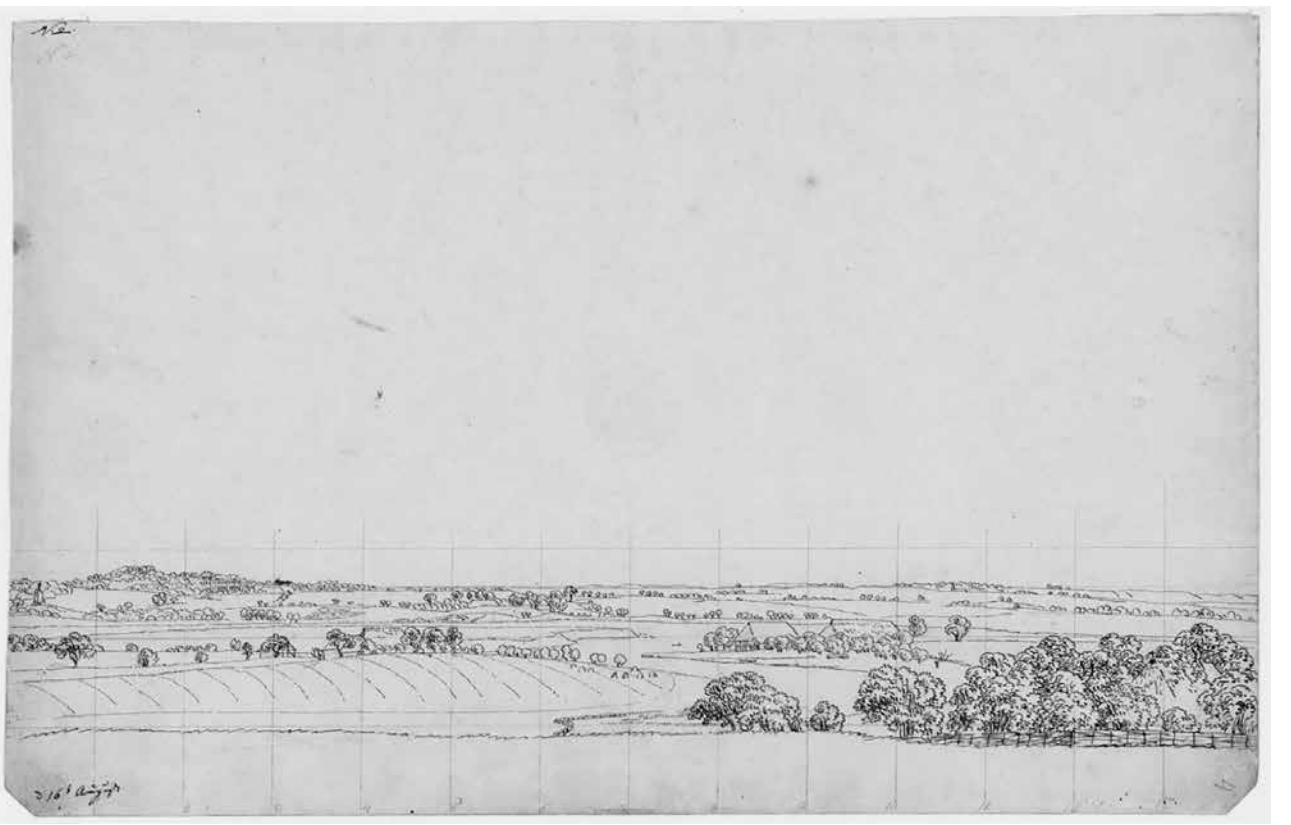
Caspar David Friedrich. Kunst für eine neue Zeit. De titel van de tentoonstelling in Hamburger Kunsthalle is veelbelovend. Centraal staat de nieuwe relatie tussen mens en natuur die verbeeld wordt in Friedrichs landschappen. Volgens de curatoren Markus Bertsch en Johannes Grave heeft Caspar David Friedrich (1774-1840) het landschapsgenre getransformeerd tot 'kunst voor een nieuw tijdperk'. Een apart deel gaat dan ook over Friedrichs invloed op de hedendaagse kunst, om te tonen hoe actueel zijn artistieke visie is in tijden van klimaatverandering.

Het doet vermoeden dat de tentoonstelling inzicht zal geven in hoe Friedrichs natuuropvatting aanwezig blijft in de hedendaagse kunst, die op haar beurt reageert op de klimaatverandering. Niets is minder waar. Het deel over Friedrich is voornamelijk een klassiek oeuvreoverzicht dat chronologisch en thematisch is opgebouwd. Het blijft ongewis hoe zijn natuuropvatting zich verhoudt tot het andere deel van de tentoonstelling, met hedendaagse kunst. Het gaat niet verder dan de opmerking dat in beide delen sprake is van een 'herziening' van de menselijke relatie tot de natuur door een fundamentele verandering en crisis.

Dat neemt niet weg dat de tentoonstelling een mooi retrospectief biedt, waarin te volgen is hoe Friedrich al vroeg in zijn carrière de basis legt voor later werk. In bijvoorbeeld de tekening *Flachlandschaft aug Rügen* (1801) neemt hij afscheid van het traditionele coulisselandschap met zigzaggende plannen die de blik van de kijker de diepte in leiden. Ook kadert hij taferelen niet in met beeldelementen, zoals bomen die parallel lopen aan de randen van het werk. Friedrich toont daarentegen een weids panorama dat buiten het kader doorloopt. *Flachlandschaft aug Rügen* is opgebouwd uit maar twee vlakken: een lucht en een landschap met bomen en huizen die niet boven de horizon uitsteken. Net daarom voelt het resultaat ruimtelijk aan. Friedrich neemt zelfs afstand van het klassieke centraalperspectief. Het gevolg is dat je als kijker niet langer het gevoel hebt dat je een plek inneemt in het landschap en met je blik controle hebt over het uitzicht, maar dat je er eerder aan wordt overgeleverd.

In zijn boek over Friedrich uit 2012 schreef kunsthistoricus en gastcurator Johannes Grave dat een van de sleutelwerken in de tentoonstelling, *Der Mönch am Meer* (1808-1810), ondenkbaar zou zijn zonder de tekenstudies gemaakt in Rügen. Ook dit landschap is teruggebracht tot een paar vlakken die buiten het werk doorlopen: het strand, de woelige zee en een dreigende wolkenlucht. Tegelijk voegt Friedrich een vernieuwend element toe, namelijk de verticale lijn van de figuur die staand op een strookje strand, met de rug naar de toeschouwer, nietig afsteekt tegen de grootse wolkenlucht. Het toont hoe modern Friedrichs minimalistische, expressieve en abstracte aanpak is. Net als de *zips* in de werken van Barnett Newman focus je op een verticale lijn, waardoor de gelaagde kleuren ongrijpbaar gaan vibreren. Als je scherpstelt op de monnik, komen de atmosferische kleuren van de lucht naar voren om vervolgens weer terug te slaan op het vlakke schilderij, oneindig schommelend tussen de suggestie van een onmeetbare ruimtelijke diepte en de realisatie van het kunstmatige van het schilderij.

Grave stelt ook dat dit effect ervoor zorgt dat we blijven contempleren over wat we waarnemen zonder het werk ten volle te begrijpen. Hij verwijst naar een brief waarin Friedrich schrijft 'dat je het nooit kunt begrijpen, dat je nooit het ondoorgrondelijke hiernamaals kunt doorgronden'. De tentoonstellingsmakers werken dit aspect van contemplatie cultuurhistorisch evenwel niet verder uit, door het bij-



Caspar David Friedrich, Flachlandschaft auf Rügen, 1801, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, bpk, foto Elke Walford

Caspar David Friedrich. Kunst für eine neue Zeit, Hamburger Kunsthalle, 2024, foto Fred Dott

argos

Herman Asselberghs
Time Wasted

2 March — 30 June 2024

argos centre for audiovisual arts, Brussels

netwerkaalst.be

nw

23.3—
26.5.2024

Carlotta Bailly-Borg, Gaëlle Choisne,
Darius Dolatyari-Dolatdoust, Maya Deren,
Onyeka Igwe, LA(HORDE), Ula Sickle,
Bárbara Wagner and Benjamin de Burca

Beelden: Maya Deren, "Ritual in Transfigured Time" (1946), met dank aan Light Cone (Parijs) & de rechtmatige eigenaar.

RITUAL IN
TRANSFIGURED
TIME

NW, House for Contemporary Art and Film
Houtkaai 15, 9300 Aalst, Belgium

Vlaanderen
verbeelding werkt

Caspar David Friedrich, Der Mönch am Meer, 1808-1810

Julian Charrière, The Blue Fossil Entropic Stories, 2013

voorbeeld met het sublieme in verband te brengen. Zo had de nieuwe relatie tot de natuur in het romantische tijdperk nochtans meer inhoud verkregen en waren er concretere aanknopingspunten geweest met de natuurrepresentatie in de hedendaagse kunst. Het filosofische idee over het sublieme van Immanuel Kant wortelt immers in Friedrichs tijd. Kant beschreef het sublieme als iets dat kan worden ervaren ten overstaan van een groots landschap en van levensbedreigende natuurkrachten. Het landschap is een middel om een transcendent idee als het goddelijke te ervaren, dat zich onttrekt aan het intellect en het voorstellingsvermogen. Het kan echter alleen bereikt worden op een veilige afstand van het natuurgeweld, zoals bij het aanschouwen van een subliem kunstwerk. Het is een beschrijving die herinnert aan *Der Mönch am Meer*: de verbeelding slaat steeds weer stuk op het doek; we blijven zoeken, zoals de nietige monnik, naar iets als het 'ondoorgrondelijke hiernamaals'.

De romanticus blijft een beschouwer van de natuur, als een decor om te reiken naar wat goddelijk of transcendent is. Het is daarom niet vreemd dat Bruno Latour schrijft in *Oog in oog met Gaia*: 'Subliem of tragisch, daar wil ik vanaf zijn, maar één ding is zeker: het is geen 'schouwspel' meer waarvan we op afstand kunnen genieten. We maken er deel van uit.' We kunnen vandaag geen passieve natuurbeschouwer meer zijn, want het decor is tot leven gekomen en het werkt als een actor op ons in en omgekeerd. Precies dit verschillende begrip van de natuur, zo anders in de romantiek dan in de huidige tijd, wordt op de tentoonstelling onvoldoende uitgewerkt. Het is een insteek die tot een meer samenhangende keuze van hedendaagse kunstwerken had kunnen leiden.

Dat tweede, hedendaagse deel bestaat grotendeels uit werken waarin Friedrichs schilderijen bijna letterlijk worden geciteerd, en waarbij het meestal niet gaat om een herziening van de relatie tussen mens en natuur. Illustratief is Olafur Eliassons kleurenstudie *Colour experiment no. 87* (2019), in de vorm van een rond canvas bestaand uit verschillende kleurgradaties die zijn afgeleid van Friedrichs werk *Das Eismeer* (1823-1824). Een van de weinige uitzonderingen is de fotoserie *The Blue Fossil Entropic Stories* (2013) van Julian Charrière, waarin de kunstenaar als klein mensje over een drijvende ijsberg loopt en met een gasbrander ijs wegbrandt. De wandelaar van Friedrich is symbolisch veranderd in een actieve geologische kracht die de natuur niet langer van een afstand beschouwt. Het is een geheel andere positie dan die waar de promoposter van deze tentoonstelling aan refereert: een wandelende, contemplerende Friedrich is harmonisch samengebracht met een oververhit landschap dat alarmerend oranje kleurt, zoals de luchten tijdens de bosbranden van de afgelopen zomers. **Hille Engelsma**

→ *Casper David Friedrich. Kunst für eine neue Zeit*, tot 1 april, Hamburger Kunsthalle, Glockengießerwall 5.

Publicaties

What We Do Is Secret & Conspiracist Manifesto. 'We live in an age of conspiracy,' zei Don DeLillo in 1989. De Koude Oorlog gaf meer dan genoeg aanleiding tot paranoia, zowel vanuit de Amerikaanse angst voor het fascistische of communistische gevaar, als vanuit legitiem wantrouwen over de Amerikaanse veiligheidsdiensten zelf. Met die disclaimer in het achterhoofd is er de afgelopen jaren wel degelijk een toename van burgerlijk wantrouwen en complotdenken, met de coronapandemie en de oorlog in Oekraïne als ideale halfgeleiders. Meer dan de helft van alle artikelen in de psychologie over complotdenken werd na 2019 gepubliceerd. Ook *filter bubbles* en *echo chambers* geven zuurstof aan alternatieve realiteiten. Toch is het nog maar de vraag hoever de invloed van sociale media reikt. In 2021, in *Harper's Magazine*, stelde Joseph Bernstein dat giganten als Meta enerzijds en journalisten anderzijds er baat bij hebben om de invloed van platforms te overdrijven: de een wil zich positief presenteren aan adverteerders, terwijl de ander het eigen beroep opnieuw legitimiteit probeert te geven.

Hoewel het erop lijkt dat populistische en extreemrechtse groeperingen momenteel het monopolie op complotdenken hebben, is er ook hernieuwde interesse van links. De publicaties *What We Do Is Secret* en *Conspiracist Manifesto* behoren tot deze groep: complotdenken wordt toegeëigend voor een alternatieve esthetische politiek en een revolutionaire praxis. Beide boeken vertrekken vanuit de etymologische betekenis van complot als '*con-spirare*' ('samen-ademen'), maar ze belichamen totaal verschillende posities. Het manifest komt voort uit de extreemlinkse beweging in Frankrijk en werd in 2021 in het Frans gepubliceerd door Seuil. De anonieme auteur – waarschijnlijk Julien Coupat – is in verband gebracht met Le Comité invisible, bekend van het traktaat *L'Insurrection qui vient* en van het blad *Tiqqun*. *What We Do Is Secret* van Larne Abse Gogarty komt uit de Brits-Europese kunstwereld en is gepubliceerd door Sternberg Press in de serie 'On the Antipolitical', verzorgd door Ana Teixeira Pinto.

Complotdenken is, zoals Fredric Jameson het ooit provocatief stelde, 'the poor man's global mapping' van het laatkapitalistische systeem. In beide teksten wordt echter geprobeerd om een stap verder te zetten, door de samenzwering niet te zien als een gevolg van gedegenereerde kennis of als inherent reactionair. Samenzweringen kunnen ook een positief en politiek potent begrip krijgen, als een esthetisch-politieke praktijk, een tegenmacht tegen de macht, in een wereld waarin schijnbaar alle alternatieve toekomstvisies zijn geaborteerd.

What We Do Is Secret begint met een hoofdstuk over de intellectuele en esthetische affiniteiten tussen *alt-right* en post-internetkunst. Het hoofdstuk is gebaseerd op een lezing die Gogarty in 2018 gaf aan BAK in Utrecht, en de concrete aanleiding was de controverse rondom de tentoonstelling *71822666* in Londen in 2016 en 2017, die *alt-right* kunstenaars en intellectuelen een vrij podium gaf. Een andere expositie die in die periode tot kritiek en protest uit progressieve hoek leidde, was de negende Biënnale van Berlijn in 2016, gecureerd door het collectief DIS.

Post-internetkunst valt volgens Gogarty uiteen in twee stromingen: *flat-unmediated-aspirational-nihilism* en *excessive-particularizing-metamorphic*. De eerste stroming typeert het werk van onder anderen Timur Si-Qin en Katja Novitskova, en Gogarty bevraagt de esthetische en politieke affiniteit met de primordiale en fatalistische mythologieën van *alt-right* en de *Dark Enlightenment*. In die gevallen is er sprake van de ironisch-nostalgische cyberpunkstijl van *vaporwave*, die oorspronkelijk links-accelerationistische ideeën kanaliseerde, maar uitmondde in het openlijk fascistische *fashwave*. Voor de tweede stroming wordt het werk van videokunstenaars Ryan Trecartin en Lizzie Fitch als voorbeeld gegeven, met een absurdistische en groteske, scatologische stijl die sterk contrasteert met de gladde en 'affectloze' futuristische beelden van Si-Qin en Novitskova. Beide stromingen laveren tussen negatie en affirmatie van de hoogkapitalistische consumptiecultuur middels ironische imitatie en overidentificatie. De geschiedenis en het politieke worden 'geëvacueerd' ten faveure van een tijdloze en platte ontologie van het eeuwig wederkerende, zo luidt Gogarty's overtuigende kritiek.

Het onderscheid tussen complot als *politiek plot* en als *criminele daad* loopt als een rode draad door het boek. Het politieke plot projecteert een onkritisch, tautologisch en onbemiddeld wereldbeeld van onzichtbare krachten; de archaïsche en occulte oorsprong hult zich in een technofuturistische vorm en *vice versa*, en het is in deze matrix dat zowel *alt-right* als post-internetkunst zich bewegen. In de poging de coherentie tussen al deze fenomenen te beargumenteren, verliest Gogarty cruciale verschillen echter uit het oog. Dat is ook zo in het tweede hoofdstuk, waarin de auteur het gemunt heeft op de Amerikaanse kunstenaar Trevor Paglen, wiens werk, zo stelt Gogarty, ten prooi valt aan de 'liberale fantasie' dat het transparant maken van ondoorzichtige structuren volstaat voor kritiek en maatschappelijke verandering. Ze spreekt van 'info-optimisme' dat ook terug te vinden is bij WikiLeaks of bij *open source intelligence* initiatieven als Bellingcat en Forensic Architecture. Waaraan ze voorbijgaat,

Katja Novitskova, Approximation (Looking Glass Penguins), 2022

CON-TEM-PO-RARY ART DEN HAAG

NEST IN LAAK

Verheeskade 321
+31 (0)70/365.31.86
www.nestruimte.nl

Vanaf april 2024 verhuist kunstruimte Nest voor een jaar naar het Laakkwartier in Den Haag, terwijl het huidige pand klimaatneutraal wordt gemaakt. Voor de periode van een jaar maakt Nest onder de naam 'Nest in Laak' tentoonstellingen en programma's in de grote industriële loods naast club en restaurant Laak. In deze nieuwe ruimte aan de Verheeskade 321 presenteert Nest vanaf 2024 een experimenteel en multidisciplinair kunstprogramma.
26/01–24/03

Before We Love, act 2: 12 Gates
Atelier Impopulaire & Blacks' Myths
In samenwerking met Rewire Festival.
06/04–07/04

The Singing Parliament
Henk Schut
24/05–09/06

GALERIE MAURITS VAN DE LAAR

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

SARAY
Christie van der Haak (Installatie met wandtapijten, behang, glas, schilderijen, keramiek)
t/m 31/03

DRAWING NOW (stand B7)
Susanna Inglada, Ronald Versloot, Dan Zhu
Carreau du Temple, Parijs
21/03–24/03

Stan Klamer, Jantien Jongsma
tekeningen, werk op papier
07/04–05/05

Studenten der Klasse Marcel van Eeden
Kunstakademie Karlsruhe
07/05–09/05

Art Island
Dirk Zoete, sculpturen, tekeningen
17/05–19/05

STROOM DEN HAAG

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

Positions: Soft Intimacies
De tentoonstelling brengt verschillende Haagse kunstenaars samen die zich met hun artistieke praktijk verhouden tot collectieve herinneringspraktijken, archieven, en saamhorigheid. Met Eugenie Boon, Yair Callender, Haevan Lee, Farah Rahman, Amber Toorop
t/m 07/07

Zefir7, maandelijks ontwerpcafé
Iedere 3e dinsdag in de maand presentaties van (inter)nationale ontwerpers

BKDH.nl
De website is dé toegang tot alle informatie over kunst in de openbare ruimte in Den Haag.

GALERIE RAMAKERS

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

Een keuze uit het atelier
Sculpturen
Michael Jacklin
t/m 31/03

Duo tentoonstelling
D.D. Trans, Johan de Wit
07/04–12/05

Art Brussels rediscovery
Solo Jan van Munster
24/04–28/04

Duo tentoonstelling
Wido Blokland, Marian Bijlenga
19/05–23/06

WEST DEN HAAG

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

The Falcon Of Karachi
Elisa Caldana
t/m 14/04

Part Three Of Many Parts: Trick or Tree!
Looking At Video Art
Marina Abramovic, Robert Arnold, Michiel Van Bakel, Seoungho Cho, Manuel Saiz, Ghita Skali
t/m 14/04

Pickle Bar presents: Slavs and Tatars
Apparatus 22, Andrius Arutiunian, Anatoly Belov and George Babanski, Giulia Cretulescu, Selin Davasse, Ana Gzirishvili, Zishi Han en Wei Yang, Tang Han/Xiaopeng Zhou, Nikolay Karabinovych, Olga Micinska, Shalva Nikvashvilli, Afrang Nordlöf Malekian, Goda Palekaitė en Jonas Palekas, Paola Revenioti, Filipka Rutkowska, Anhar Salem, Ala Savashevich, Bojan Stojčić en Olia Sosnovskaya.
t/m 19/05

ALLES=GOED
Anne-Mie Van Kerckhoven
t/m 19/05

Events:

In the Making #4
Marcel Cobussen, MinJi Kim, Kevin Fairbairn, Ecology and (Sounding) Art
24/03

In the Making #5
Barbro Scholz and Li Lorian, Experiencing Text and Textile
28/04

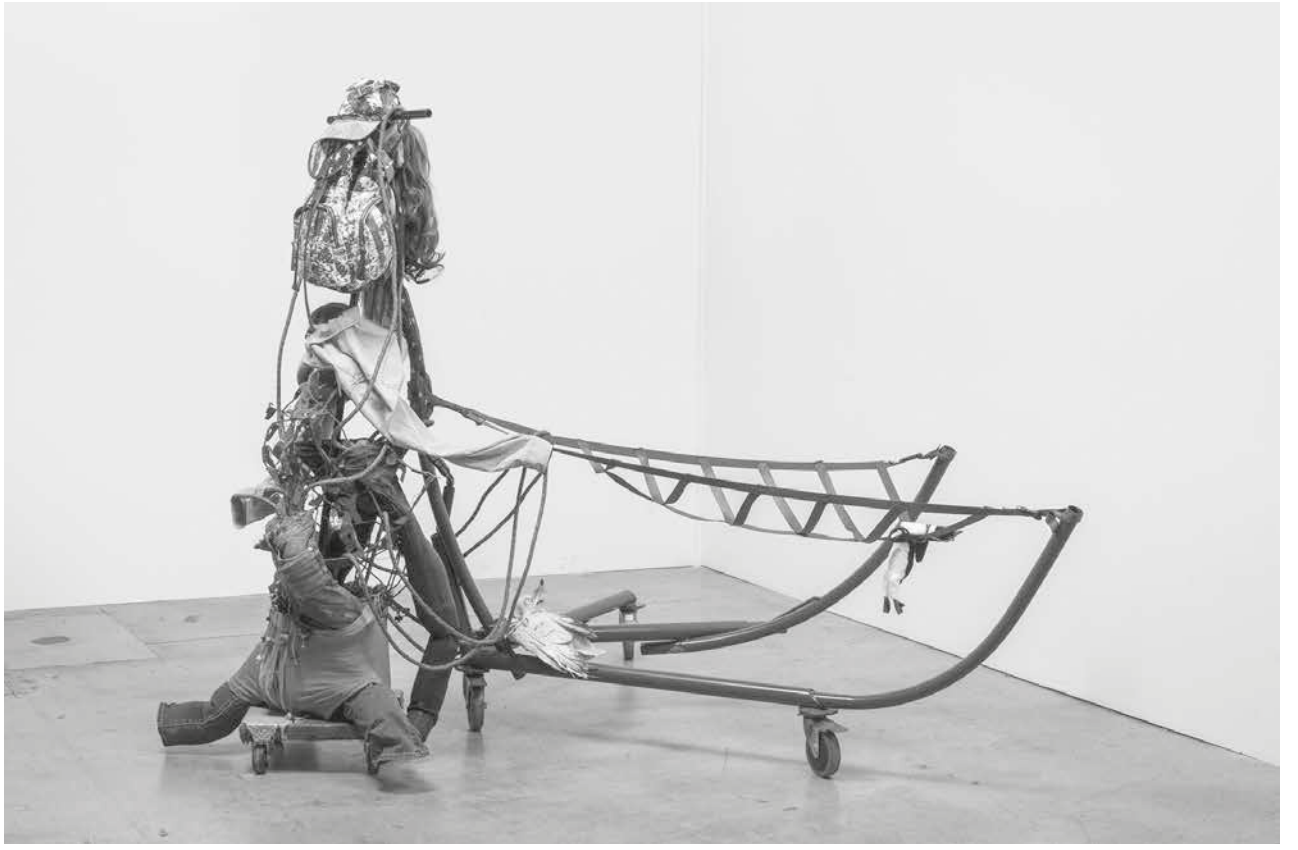
Cherish & Destroy
Kunst en Architectuur Festival
Phoebus Panigyrakis, Jacob Voorthuis, Susanna Lindberg, Eric Bolle, Moriko Kira, Gijs Frieling, Michiel van Loon, Elian Somers, Tomas Dirrix, John Kormeling, Erik Hehenkamp, Lidy Meijers, Maarten van Kesteren, Wouter Willers, Chris de Vries and Jelle Hettema
03/05

Hoogtij #77
Contemporary Art Tour The Hague
24/05

Ecofeminist Circles 2023/2024
A reading, meeting and discussion series
Every last Sunday of the month at 14:00

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



Lizzie Fitch, Ryan Trecartin, Freedom Wake, 2015

is dat Paglen vooral tracht de onzichtbaarheid als dusdanig zichtbaar te maken. Onzichtbare vormen van machtsuitoefening maakt hij niet per se transparant en ongedaan; het is juist de politieke esthetiek van het geheim die kritisch wordt bevraagd. Het onderscheidt Paglens werk van de naïeve liberale visie op publieke waarheidsvinding, hoewel die inderdaad geen oplossing biedt voor de opkomst van rechts-populistisch autoritarisme, en er zelfs bepaalde (klein)burgerlijke en (neo)koloniale aannames mee deelt.

De samenzwering als criminele daad is, daarnaast, een subversieve en anonieme praktijk van collectieve verbeelding die zich aan de neoliberale status quo onttrekt. Deze praktijk vindt Gogarty bij Cady Noland en Ima-Abasi Okon. In de bespreking van hun werk lijken creatieve associaties en persoonlijke anekdotes het ontbreken van een ontwikkeld argument te moeten verbloemen. In het licht van de politieke ambities van het boek zijn de keuzes voor deze kunstenaars moeilijk te plaatsen. Voor zover ze het complot thematiseren, doen ze dat abstract en symbolisch, als een spel met minimalistische en conceptuele kunstconventies dat de grenzen tussen zichtbaarheid en onzichtbaarheid, en het mogelijke en het onmogelijke, verkent. Waarom niet kijken naar activistische kunstpraktijken die het complot als 'crimineel plot' op een politieke manier direct in de praktijk brengen? Gogarty zou dergelijke praktijken vermoedelijk 'politically legible art' noemen. Toch verraadt ze hiermee een vrij naïeve opvatting over de politieke zeggings- en daadkracht van autonome hedendaagse kunst. Uiteindelijk blijft onduidelijk wat Gogarty precies met de 'antinomieën van het complot' in gedachten heeft, en hoe zich dat verhoudt tot hedendaagse kunst en politiek. Behalve het zeer sterke eerste hoofdstuk blijft het een enigszins gemankeerd boek, omdat de belofte van een overkoepelend thema niet helemaal wordt ingelost.

Cady Noland, Chainsaw Cut Cowboy Head, 1990

Het *Conspiracist Manifesto* heeft dat probleem zeker niet. Niet alleen worden overal de complotten van een globalistische elite ontwaard (van Bill Gates en de Rockefellers tot Big Pharma en het WEF van Klaus Schwab), ook wordt de samenzwering zelf als 'criminele daad' tegen deze grootmachten opgevoerd. Net als bij Gogarty wordt de anonieme samenzwering een diffuus 'samen-ademen', onzichtbaar voor de technocratische en totalitaire biopolitiek van de 1%. Wat het manifest hier tegenoverstelt, is misschien nog obscuurder dan wat in *What We Do Is Secret* staat. In de laatste hoofdstukken verschuift de nadruk van een deels legitieme kritiek op biopolitiek en massasurveillance naar een bijna mystieke ethiek van de 'ziel' en een authentiek gewortelde 'levensvorm'. Op debordiaanse wijze wordt de 'echte ervaring' een doel op zich, op een manier die met recht protofascistisch genoemd kan worden.

Het manifest verwijt links altijd al 'de partij van de biopolitiek' te zijn geweest. Gogarty tracht de politieke impasse te doorbreken die in 2019 in het Verenigd Koninkrijk is ontstaan: progressief links keert terug naar de *common sense* van de parlementaire politiek, terwijl populistisch rechts zich presenteert als het enige alternatief voor de consensus. Beide boeken laten zien hoe radicale alternatieven op de huidige orde een wiebelig koord tussen hoop en fascisme bewandelen. **Daniël de Zeeuw**

→ Larne Abse Gogarty, *What We Do Is Secret. Contemporary Art and the Antinomies of Conspiracy*, Londen, Sternberg Press, 2023, ISBN 9783956795626; N.N., *Conspiracist Manifesto*, vertaling Robert Hurley, South Pasadena, Semiotext(e), 2023, ISBN 9781635901795.

Immediacy, or The Style of Too Late Capitalism. Toen in 1758 werd voorgesteld om een schouwburg in Genève te bouwen, tekende Jean-Jacques Rousseau bezwaar aan in zijn *Lettre sur les spectacles*. De Genèvers zouden volgens hem aan burgerzin inboeten zodra het theater zijn intrede deed: 'Mensen denken dat ze samenkomen tijdens dat spektakel, maar net daar blijven ze geïsoleerd.' Rousseaus brief kan als sjabloon dienen voor een anticonsumentistische cultuurkritiek die in de twintigste eeuw tot wasdom kwam; de notie van de samenleving als 'spektakelmaatschappij' gaat in feite terug op zijn bezwaar tegen een moderne cultuur van theatraliteit, die burgers zou afleiden van hun opdracht tot sociale transformatie.

Een complexloze verdediging van deze positie is in 2024 niet vanzelfsprekend. In een wereld waarin het internet de contouren van gemeenschapszin en creativiteit lijkt te hebben vercommercialiseerd en culturele consumptie zo gelaagd is geworden dat het adorniaanse idee van een massapubliek zelf twijfelachtig werd, dreigen klachten over de spektakelmaatschappij of spektakeldemocratie overbodigheid af te geven. Toch motiveert net dit kerninzicht – de illusie van directheid, overgebracht in de theatrale vorm van kunst, die de toeschouwer onmiddellijk bespeelt en daardoor corrumpeert – een van de interessantste werken in de recente kunsttheorie. *Immediacy, or The Style of Too Late Capitalism* van Anna Kornbluh is een gedurfde poging om grip te krijgen op zowel de aard als de omvang van het theatrale in de hedendaagse cultuur en politiek. Gedreven door de intuïtie dat een dominante 'stijl' een breed scala aan culturele fenomenen verenigt, vat de auteur een zoektocht naar eenheid aan die redelijk ongezien is sinds de postmoderne theoriemode van de jaren tachtig en negentig. De hypothese lijkt plausibel: de behoefte aan snelheid of toegang, gerelateerd aan *just-in-time* toeleveringsketens en klikbare *content*, sluit de noties van representatie en bemiddeling kort, hoewel zij ooit als centraal werden gezien.

Kornbluh onderzoekt autofictie, streamingtelevisie, participatieve kunstvertoningen en activistische trends en concludeert dat al deze fenomenen, ondanks disciplinaire verschillen, één centrale toewijding delen: onmiddellijkheid of *immediacy*. Ze trachten met andere woorden een onbemiddelde toegang tot het kunstwerk in kwestie te bieden, zonder abstraherende lagen of sterke auctoriële claims. In de romans van Annie Ernaux of Édouard Louis, maar ook in de kritische theorie van Bernard Harcourt, worden mechanismen

ROMA PUBLICATIONS ROMA PUBLICATIONS ROMA PUBLICATIONS ROMA PUBLICATIONS ROMA PUBLICATIONS ROMA PUBLICATIONS ROMA PUBLICATIONS ROMA PUBLICATIONS ROMA PUBLICATIONS ROMA

464	Ari Marcopoulos	BEWARE	320 p	16 x 22 cm	€ 25.00	ISBN 9789464460575	2024
463	Inge Meijer	The MoMA Plant Collection	112 p	21 x 29.7 cm	€ 32.00	ISBN 9789464460537	2024
462	Michiel De Cleene, Arnout De Cleene	Amidst the fire, I am not burnt	160 p	24 × 30.5 cm	€ 35.00	ISBN 9789464460520	2024
461	Marine Peixoto	Bercy Street Workout	88 p	23 × 28 cm	€ 29.00	ISBN 9789464460568	2024
460	Oksana Pasaiko	Collected Poems	24 p	17 × 24 cm	€ 12.00	ISBN 9789464460544	2024
459	Ari Marcopoulos	Butter	48 p	15.5 x 21.5 cm	€ 19.00	ISBN 9789464460506	2023
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
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

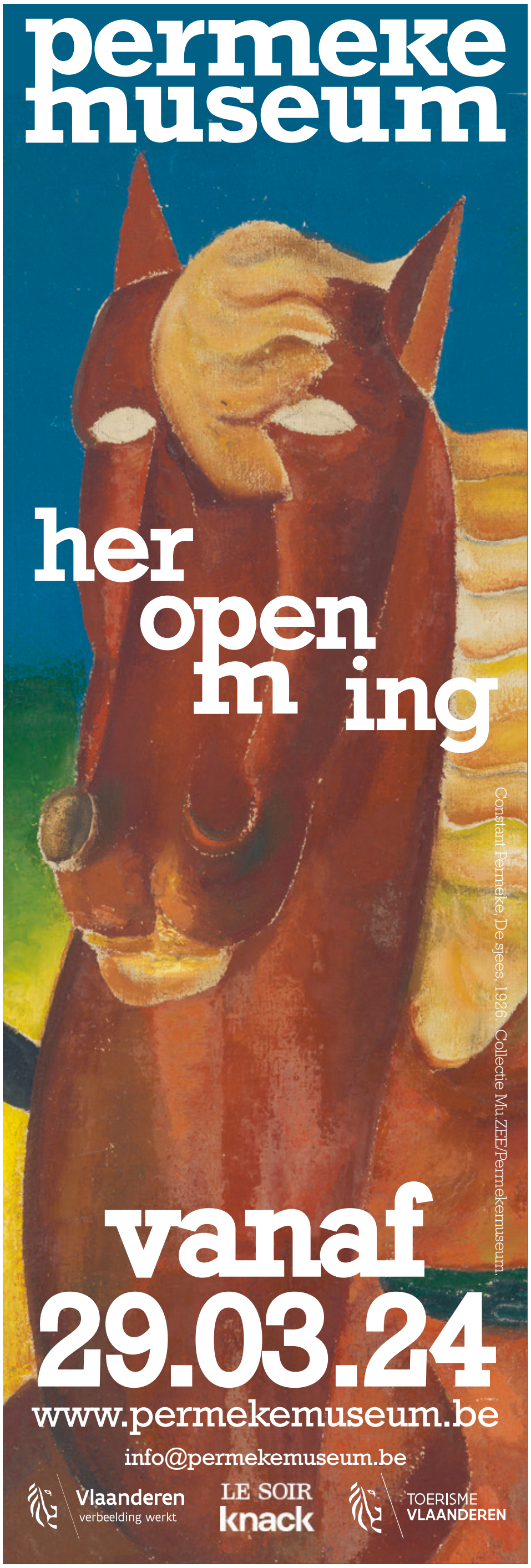
CKV

CKV — Centrum Kunstarchieven Vlaanderen
Wapenstraat 32, 2000 Antwerpen +32 3 205 36 16

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

Vragen? Contacteer ons via de website ckv.muhka.be of stuur ons een mailtje via ckv@muhka.be
Volgen? Dat kan via onze nieuwsbrief, Instagram of Facebook @ckvcentrum

permeke museum



her open m ing

Constant Permeke, De sjees, 1926. Collectie MuZEE/Permekemuseum.

vanaf 29.03.24

www.permekemuseum.be

info@permekemuseum.be

Vlaanderen verbeelding werkt

LE SOIR knack

TOERISME VLAANDEREN

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

Interwoven. Diana Scherer Eleonoor Jap Sam, Mainstudio (Edwin van Gelder), Diana Scherer [eds.] | **Open-Ended Visions of Possibilities. patricia kaersenhout** Chandra Frank, Eleonoor Jap Sam, patricia kaersenhout [eds.] | **EURASIA - An Atlas** Nav Haq, Joanna Zieliñska / M HKA [eds.] | **The Artistic Attitude** Anke Coumans i.c.w. Hans van Driel

STICHTING IK

KEYWORKS

?FOTOGRAFIE¿

JAN DIBBETS / SLEUTELWERKEN

16 februari t/m 19 mei 2024 t/m 9 juni 2024 alleen op afspraak

www.stichtingik.nl ▪ @stichtingik ▪ Dam 6 B ▪ 4331 GJ Middelburg ▪ Nederland

tijdens tentoonstellingen: za en zo 14 - 17 uur en op afspraak

lxhxb

Menno van Coehoornlaan 2
5622 DD • Eindhoven • NL

vr 18–21u
za 10–12u
en op afspraak

www.lxhxb.com
info@lxhxb.com

NIEK KEMPS & MAJA KLAASSENS

20 april — 18 mei

vincent laute

the snoop series

13-14 april 14:00-18:00
fonemen en peterselie – rasphuisstraat 50 – gent
www.fonemenenpeterselie.be

Art Gallery O-68

27/3 - 1/4: ***KunstRAI Amsterdam***
Andrea Rádai, Lon Godin, Louise te Poele, Maaike Kramer, Marena Seeling, Nikki van Es, Rozemarijn Westerink, Wieteke Heldens

7/4 - 5/5: ***be-longing***
Miloushka Bokma, Andrea Rádai

10/6 - 16/6: ***VOLTA Art Fair Basel***
Simone Albers, Louise te Poele Maaike Kramer, Marena Seeling, Wieteke Heldens

Oranjestraat 74, Velp, NL
+31 6 1259 4329
Open tijdens expositie: do-zo 15-17 uur (en op afspraak)
www.gallery-o-68.com

WWW.POSTURE-EDITIONS.COM

ARNAUD ROGARD

posture editions

CHRIS MEULEMANS

PEI-HSUAN WANG

van abstractie uitgeschakeld, en formele samenhang wordt ingeruild voor een aanspraak op authenticiteit. Die trend is ook zichtbaar bij kunstconsumenten. Individualisering en onmiddellijkheid gaan hand in hand: de persoonlijker wordende cultuurconsumptie heeft geleid tot een afname van de collectieve ervaring van kijken en lezen. Terwijl de televisieshow uit de jaren tachtig nog een restgevoel van gedeelde ruimte mogelijk maakte, dwingt het streamingplatform elke consument tot een sociaal bepaalde, maar eenzame overdaad.

De eerste manifestaties van deze stijl waren volgens Kornbluh al zichtbaar voor eerdere theoretici. In de jaren vijftig registreerde Michael Fried een nadruk op onderdompeling en immersie in het naoorlogse minimalisme, met een focus op de exploitatie van het medium ten koste van de intentionele autonomie. Het doel van *action painting*, zo beweerde Fried, was de toeschouwer naar binnen te lokken met een nadruk op de materialen waarmee de kunst zelf was gemaakt. Pollock verwees niet naar een extern referentiekader, maar bracht het basismateriaal van de kunst in beeld, als een orgaan zonder lichaam. 'Literalistische' kunst, aldus Fried, streeft ernaar 'om niet haar eigen object-zijn te verslaan of op te schorten, maar integendeel om object-zijn als zodanig te ontdekken en te projecteren'. In deze belofte van onmiddellijkheid ontdekte Fried de onhoudbaarheid van die artistieke eis. Uiteindelijk zou het bijna onmogelijk worden om kunst af te bakenen als specifiek domein van menselijke ervaring. Als kunst slechts uit zou zijn op effect, vreesde Fried dat ze haar onderscheidend vermogen als vorm zou verliezen en daarmee ook haar politieke belofte zou kwijtraken. Kunst – aandringen op de kloof tussen het werk en de wereld, en een ruimte voor reflectie openen – zal de wereld simpelweg uitbreiden en reproduceren, zonder haar nog te representeren.

Kornbluh verhult haar schatplichtigheid aan de friediaanse traditie niet, zoals blijkt uit verwijzingen naar werk van Nicholas Brown en Walter Benn Michaels. Toch biedt haar boek een ambitieus brede toepassing van zijn arsenaal, die de focus op schilderkunst overstijgt. Wat Fried herkende als een nadruk op onderdompeling en als het verval van de autonomie van de auteur, is uitgegroeid tot een volwaardige stijl, van film tot schilderkunst, en van romans tot de politieke filosofie zelf. Het is onvermijdelijk dat deze metastase een nieuwe analytische uitdaging vormt. Bestaat er een algemene theorie over Netflix, objectgeoriënteerde ontologie en Sally Rooney? Indrukwekkend genoeg onthult Kornbluh toch de verbanden tussen deze culturele objecten, als uitdrukkingen van de stijl van directheid.

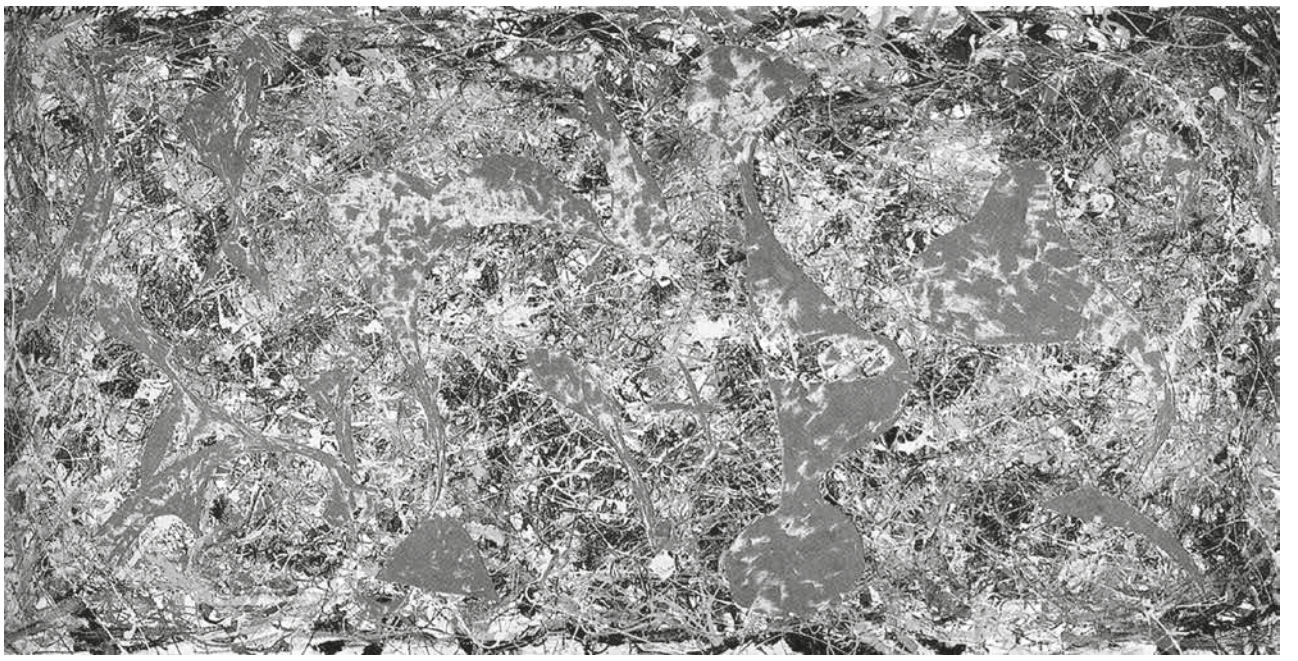
Esthetiek en politiek blijken hier ook moeilijk te scheiden. In de politiek, merkt Kornbluh op, kenmerkt een vraag naar onmiddellijkheid ook talrijke recente protestbewegingen: geen lagen om tussen de basis en de leiders te komen, geen intermediaire organen zoals partijen en vakbonden, geen representatieve, duurzame instellingen zoals staten en parlementen. Net als de korte cycli van financiële markten en nieuwe media, stuiptrekt en krimpt de publieke sfeer, zonder zich te kristalliseren in organisatorische infrastructuur.

Sally Rooney, Alice Birch, Mark O'Rowe, Normal People, BBC Three, 2020

Kornbluhs concept van onmiddellijkheid markeert daarmee een nieuwe fase in de vermarkting van cultuur, voor het eerst geanalyseerd in de jaren veertig en vijftig. Toch nodigt de categorie 'onmiddellijkheid' zelf uit tot scepticisme, zoals Hegel al aangaf. 'Onmiddellijkheid' is zelf een samenstelling van 'middelijkheid', en veronderstelt bemiddeling door ze op te heffen. Dat argument kan ook politiek worden vertaald. In een wereld waarin bemiddeling en abstractie al onze sociale structuren bepalen, is de roep om onmiddellijkheid uiteindelijk een roep om een ander soort bemiddeling. Representatie en bemiddeling vormen een intrinsiek onderdeel van de sociale werkelijkheid, maar dat wil niet zeggen dat ze onontkoombaar zijn. Ze afzweren is niet vluchten in organisatorische onschuld, maar eerder uitstellen en delegeren – zelf essentiële handelingen van bemiddeling. Niet alleen in de kunst, maar ook in de politiek heeft een cultuur van directheid geleid tot een pijnlijke verkleining van elke emancipatorische horizon. De performance van publieke oppositie heeft de voorkeur gekregen op de actualiteit van institutionele verandering.

Er zijn weinig boeken die dat vraagstuk zo scherp aflijnen als dat van Kornbluh. Haar compromisloze focus is niet altijd even consequent: uiteindelijk valt de stijl van *Immediacy* vaak ten prooi aan dezelfde zin voor 'onmiddellijkheid' die de auteur in de hedendaagse cultuur aanklaagt. Kornbluhs *eigen* schrijven doet vaak verwarrend immersief aan en heeft een enthousiast ongericht karakter: neologismen, popreferenties en internetargot liggen bezaaid over de pagina's, alsof ze de stijl die wordt besproken ook illustreren. Het leidt tot een ongemakkelijke splitsing tussen vorm en inhoud: bezwaar tegen immersie op conceptueel niveau, onderdompeling in de vorm. Toch is *Immediacy* een van de weinige boeken die de culturele ervaring van dit decennium afdoend samenklit – een prestatie in een wereld waarin de vraag naar coherentie onder een verlammende verdenking is komen te staan. **Anton Jäger**

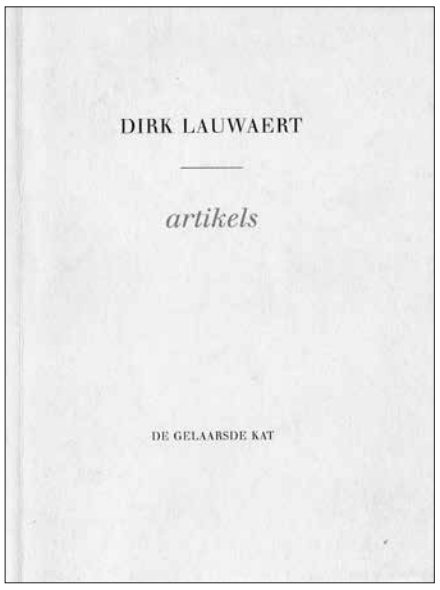
→ Anna Kornbluh, *Immediacy, or the Style of Too Late Capitalism*, Londen, Verso Books, 2023, ISBN 9781804291344.

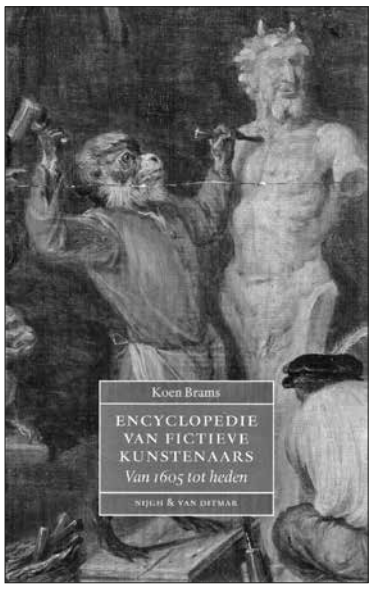


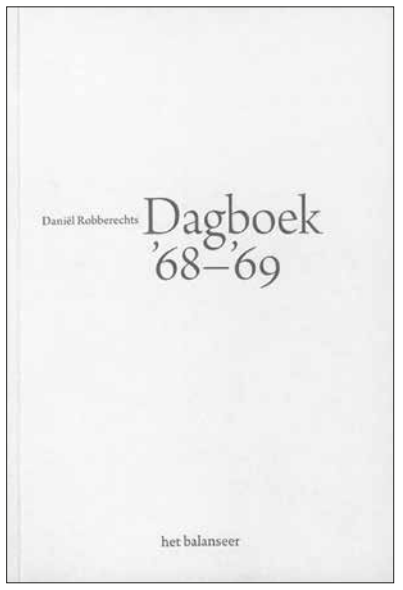
Jackson Pollock, Out of the Web, 1949

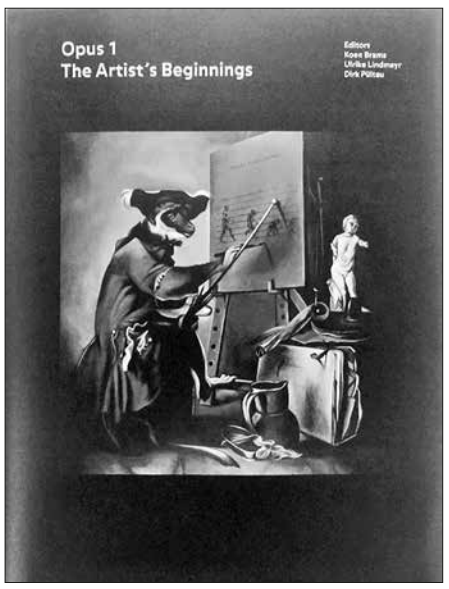
Ontvang de papieren krant zes keer per jaar thuis in de bus!

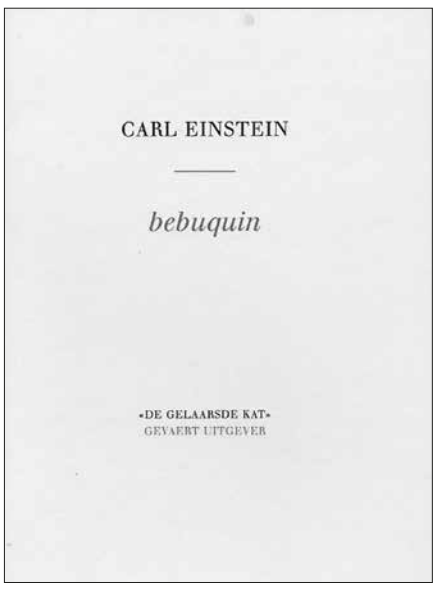
ABONNEER OP DE WITTE RAAF

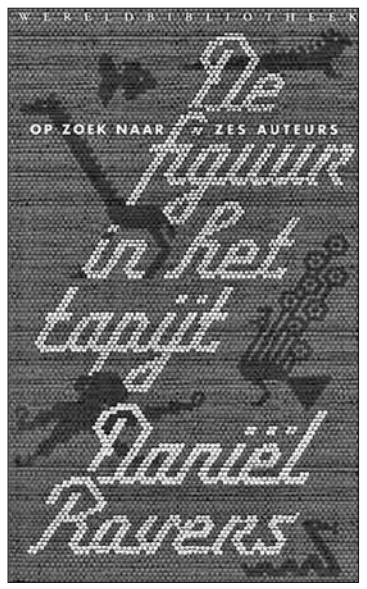


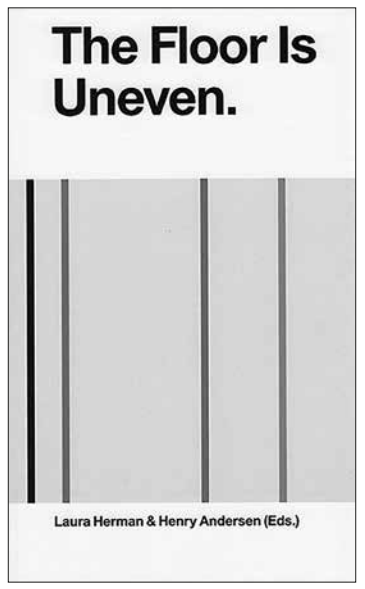


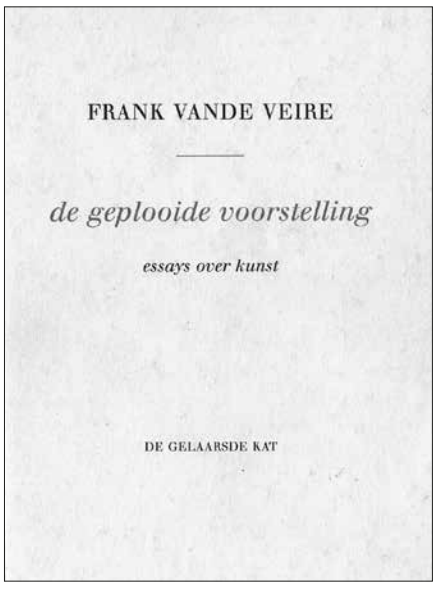


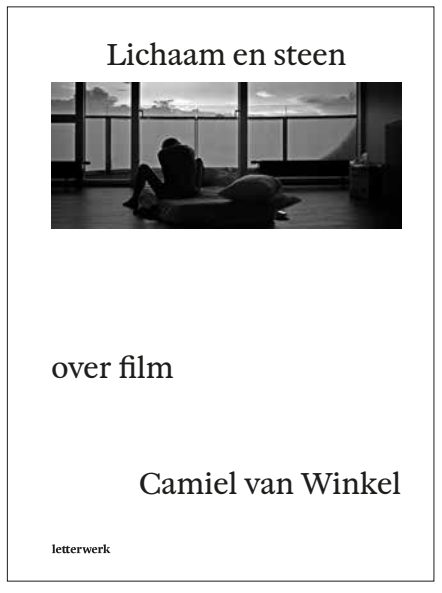












ABONNEMENT: € 30 STEUNABONNEMENT: € 60 ABONNEMENT + BOEK: € 45

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. Meer info: thomas@dewitteraaf.be

Kunstenaarsboeken (2)

Citaten en definities

Wat onderscheidt een kunstenaarsboek van een catalogus of een literair werk? Of andersom, wat is de definitie ervan? Is zo'n definitie opstellen onmogelijk, zoals Simon Ford schreef in *Facing the Page. British Artists' Books* (Londen, estamp, 1993)? Ford liet vervolgens vijfentwintig citaten van kunstenaars, academici en bibliofielen voor zichzelf spreken. Sinds kunstenaars met werk in boekvorm de traditionele ruimte van de galerij of het museum verlaten, opengebroken, verruimd of toegankelijker gemaakt hebben, groeide niet alleen het aantal kunstenaarsboeken, maar ook de hoeveelheid opvattingen over het genre. Bij wijze van aanvulling op de lijst van Ford, illustreren deze vijfentwintig andere citaten (in alfabetische volgorde) de aanhoudende polyfonie aan stemmen en meningen over het kunstenaarsboek.

1
Appelez ça comme vous voulez, moi je m'en fous.
Pierre-André Benoit, geciteerd in: Anne Moeglin-Delcroix (red.), *Esthétique du livre d'artiste. Une introduction à l'art contemporain*, Parijs, Le Mot et le Reste, 2012, p. 41.

2
other books / non books / anti books / pseudo books / quasi books / concrete books / visual books / conceptual books / structural books / project books / plain books / statement books / instruction books
Ulises Carríon, in: Guy Schraenen (red.), *Ulises Carrión. Dear Reader. Don't Read*, Madrid, MNCARS, 2016, p. 194.

3
A book is an object in space containing multiple spaces in time / Single words and whole pages meant to be activated by a user / Individually flipped through and held in the hands, fitting human scale / A book is an object in space containing different spaces / Single words and full pages / Forming a body.
Claudia de la Torre, flyer, Berlijn, Back Bone Books, 2020.

4
'Artists' books', I don't like the term. I prefer to call them simply 'books': one neither talks about writers' books! […] A book is a volume like any other and therefore a possible support for my work. It is important to make it financially affordable. There is no reason to make it more expensive than any other book. To me, it is a work in itself, just like the other works.
Peter Downsbrough, geciteerd in: Marina Vives, 'Interview with Moritz Küng. On Books And Their Value', in: *A*DESK*, 18 april 2016, online.

5
There are no specific criteria for defining what an artist's book is, but there are many criteria for defining what it is not, or what it partakes of, or what it distinguishes itself from.
Johanna Drucker, 'The Artist's Book as Idea and Form', in: *The Century of Artists' Books*, New York, Granary Books, 1995, p. 14.

6
There are no limits to what artists' books can be and no rules for their construction – and fortunately there is no end of their production in sight.
Johanna Drucker, 'Metaphor and Form. The Artists' Book in the 20st Century', in: Idem, p. 364.

7
There are loads of definitions of the artist's book, but I think mine is good: it's a 'frame'.
Leif Eriksson, geciteerd in: Anne Moeglin-Delcroix en Aurélie Noury (red.), *Ten Artist's Book Publishers in Their Own Words (1960-1980), Vol. II*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2022, p. 24.

8
Generell läßt sich aber sagen, daß Künstlerbücher das Ergebnis dessen sind, was Künstler mit Büchern, über, um, für oder gegen sie machen. Diese leicht tautologische Definition vermag es noch am konsequentesten, jene Offenheit anzuerkennen, die Künstlerbücher kennzeichnet und die für die Kunstwissenschaftler, Bibliothekare und Ausstellungsmacher häufig so verwirrend ist.
Michael Glasmeier, 'Die unmögliche Bibliothek', in: *Die Bücher der Künstler. Publikationen und Editionen seit den sechziger Jahren in Deutschland*, s.l., Institut für Auslandsbeziehungen, 1994, p. 11.

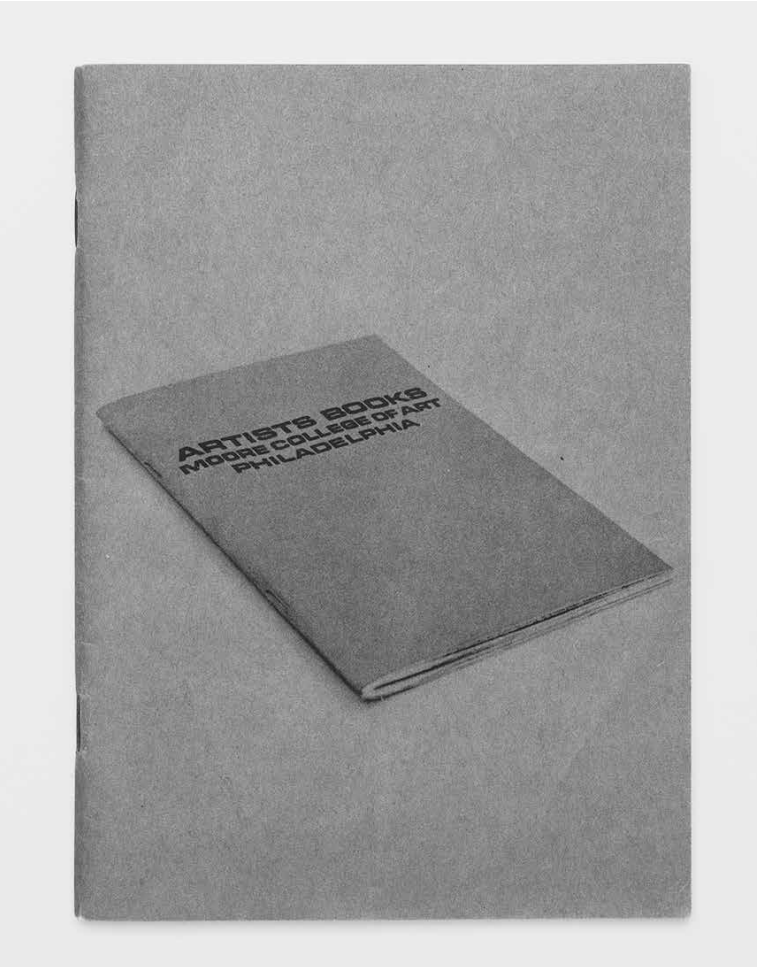
9
[An artist's book is] a book done for its own sake and not for the information it contains. That is: it doesn't contain a lot of works, like a book of poems. It is a work. Its design and format reflect its content – they intermerge, interpenetrate. It might be any art: an artist's book could be music, photography, graphics, intermedial literature. The experience of reading it, viewing it, framing it – that is what the artist stresses in making it.
Dick Higgins, 'Preface', in: Joan Lyons (red.), *Artists' Books. A Critical Anthology and Sourcebook*, New York, Peregrine Smith Books, 1985, p. 11.

10
Jeder weiß, daß ein Buch aus aneinandergereihten Seiten besteht und einen Umschlag hat. Mit diesen einfachen Definitionen haben die Künstler das, was ein Buch ist, unglaublich erweitert. Leute die Objektbücher machen, die grenzen es wieder ein. Und jeder, der an der Kniehebelpresse seinen Holzschnitt macht – das muss nicht schlecht sein – geht an der Sache vorbei.
Walther König, geciteerd in: 'Barbara Steiner spricht mit Walther König', in: Gabriele Koller (red.), *Künstlerbücher. Artist's Books*, Wenen, Universität für Angewandte Kunst Wien, 2001, p. 67.

11
Artists' books are, like any other medium, a means of conveying art ideas from the artist to the viewer/reader. Unlike most other media they are available to all at a low cost. They do not need a special place to be seen. They are not valuable except for the ideas they contain. They contain the material in a sequence which is determined by the artist. (The reader/viewer can read the material in any order but the artist presents it as s/he thinks it should be).
Sol LeWitt, in: Walter Robinson en Edit deAk (red.), *Art-Rite #14 – artists' books*, New York, 1976, p. 13; herpublicatie in: James Hoff en Miriam Katzeff (red.), *Art-Rite,* New York, Primary Information, 2019.

12
You can always fall back on the Duchampian prop: 'It's an artist's book if an artist made it, or if an artist says it is.'
Lucy R. Lippard, 'New Artist's Book', in: Joan Lyons (red.), *Artists' Books. A Critical Anthology + Source Book*, Rochester, Visual Studies Workshop Press, 1985, p. 53.

13
Open the book. / Huh? / Oh, it's by an artist. / Turn the page. / Be surprised. / Be provoked. / Buy it.
Lucy R. Lippard, statement voor de jaarlijkse wenskaart van Printed Matter, New York, 2015.



Dianne Perry Vanderlip (red.), Artists Books, Philadelphia, Moore College of Art, 1973, foto Roberto Ruiz

14
Het boek kan alleen aanspraak maken op de status van kunstwerk indien het iets anders is dan een catalogus of een bundel ready-made documenten. Ook al ligt deze voorwaarde nog zo voor de hand, er wordt toch lang niet altijd aan voldaan en in de praktijk is het onderscheid soms moeilijk te maken.
Anne Moeglin-Delcroix, 'Het kunstenaarsboek en de verzameling', in: Johan Deumens (red.), *Verzamelde werken. Een hommage aan Ulises Carrion*, Groningen, Centrum Beeldende Kunst, 1991, p. 9.

15
Books as art are not books about art or books of reproductions of art or books of visual material illustrating literary texts, but are books that make art statements in their own right, within the context of art rather than of literature.
John Perreault, 'Some Thoughts on Books as Art', in: Dianne Perry Vanderlip (red.), *Artists Books*, Philadelphia, Moore College of Art, 1973, p. 15.

16
Books have certain attributes that appeal to artists seeking to communicate more widely. They can be mass-produced and yet each reader can experience the artist's work in its primary state, in the original, owing to the fact that it was conceived as a book.
Clive Phillpot, 'Leaves of Art. Book Art in Britain', in: *British Book News*, april 1977, herpublicatie in: Lionel Bovier en Xavier Douroux (red.), *Clive Phillpot. Booktrek*, Zürich, JRP Ringier, 2013, p. 42.

17
I know, that my books are not thought of in the same way as my paintings. People take a painting and they put it back in a vault somewhere, but these books they'll just throw on a shelf and that amuses me, the fact that it just turns over and it affects people, people get the pictures and look at the pictures and they put it away and eventually someone it just kind of ends up in the trash, which is OKAY – that's all right with me, it doesn't bother me that much, that they might decompose, or not be thought of as 'objects of art', because they're definitely not.
Ed Ruscha, geciteerd in: A.D. Coleman, 'My Books Ends Up in the Trash', in: *The New York Times*, 27 augustus 1972; herpublicatie in: Ed Ruscha, *Leave Any Information at The Signal,* Cambridge, MIT Press, 2002, p. 49.

18
Ein Buch wird neu geschaffen oder kann verändert, verfremdet, teilweise sogar zerstört werden zum Anlass einer künstlerischen Aussage. Solange das neu entstandene Kunstwerk im herkömmlichen Sinne 'lesbar' ist, kann es vom Betrachter als 'Künstlerbuch' verstanden werden.
Marie-Louise Schaller, 'Das Buch ist tot – es lebe das Buch', in: Marie-Louise Schaller en Hubert Kretschmer (red.), *Das Buch als Kunstobjekt*, Frankfurt, Verlag Hubert Kretschmer, 1981, p. 2, herpublicatie in: Sveinn Fannar Jóhannsson, *Behind the Glass* – Quotes** about Books from Books about Books*, Oslo, Multinational Enterprises, 2020, s.p.

19
The artists' book is not an art book. / The artists' book is not a book about art. / The artists' book is an art work. / The artists' book is a book in the most proper sense of the word. / The artists' book is not only a herald of ideas, it is the idea. / The artists' book is a book as book.
Guy Schraenen, lezing, vijfde ArtsLibris Art Book Fair, Barcelona, 2014, gebaseerd op een tekst uit 1989 gepubliceerd in: Anne Marsily (red.), *Guy Schraenen Collectionneurs (fragment),* Saint-Yrieix-la-Perche, Pays-Paysages, 1995, s.p.

20
Artists' books are: / 1. Portable / 2. Durable / 3. Inexpensive / 4. Intimate / 5. Non-precious / 6. Replicable / 7. Historical, and / 8. Universal.
Pat Steir, in: Walter Robinson en Edit deAk (red.), *Art-Rite #14 – artists' books*, New York, 1976, p. 13; herpublicatie in: James Hoff en Miriam Katzeff (red.), *Art-Rite,* New York, Primary Information, 2019.

21
Das Künstlerbuch kann als Handlung bezeichnet werden, welche die Grenzen zwischen der schreibenden und der bildenden Kunst überschreitet und sich dadurch in neuen Gebieten verbreitet.
Nadine Thimm, *Kunst Gebunden. Metamorphosen des Künstlerbuches*, Stuttgart, Merz Akademie, 2012, p. 40.

22
Artist's books are self-referential because they refer only to themselves; they are action-triggering because they animate the viewer to become active; and they are reality-constituting because they create new realities for the viewer.
Anne Thurmann-Jajes, 'The Artist Book as a 'Performative' Act', in: *Setup 4 online magazine*, nr. 3, 2017, s.p.

23
Looking at an artist's book does not involve instant gratification.
Silvie Turner en Ian Tyson, *British Artists' Books 1970-1983*, Londen, Atlantis Paper Company Ltd., 1984, p. 7, herpublicatie in: Sveinn Fannar Jóhannsson, *Behind the Glass* – Quotes** about Books from Books about Books*, Oslo, Multinational Enterprises, 2020, s.p.

24
Ich habe eigentlich keine Vorstellung davon, was ein Künstlerbuch sein soll. Denn eigentlich ist es ganz einfach: Ein Buch ist ein Buch. Künstler sind Menschen und Menschen machen Bücher.
Lawrence Weiner, geciteerd in: Gabriele Koller en Martin Zelle (red.), *Künstlerbücher. Artist's Books*, Wenen, Universität für Angewandte Kunst Wien, 2001, p. 9.

25
KünstlerInnenbücher sind eine schöne Sache. Sie geben Einblick in die Denkweisen von KünstlerInnen, stellen gebräuchliche Gestaltungsregeln auf den Kopf und stören unsere Lesegewohnheiten. Meistens sind es Objekte, welche die üblichen Formen übertreiben. Sie sind entweder sehr groß oder sehr klein, sehr dick oder sehr dünn, aber auch parfümiertes Mittelmass. Oft sind sie eine Herausforderung für die BenutzerInnen, denn sie sind manchmal sehr schwer, oder passen nicht ins Regal und Schrift und/oder Gestaltung sind dabei derart unkonventionell, dass man sie gelegentlich schlechthin als unleserlich bezeichnen muss. Auch dem/der KünstlerIn selbst bereiten sie Probleme, weil man sie nicht ohne immensen Aufwand herstellen, vermitteln oder weitergeben kann. Jedenfalls sind KünstlerInnenbücher häufig der Beweis dafür, dass Schönheit auch ein Ärgernis bedeuten kann.
Heimo Zobernig, in: *S/W Steiermark-Wien. Studierende der Akademie der bildenden Künste stellen aus*, Hohenems, Hämmerle Verlag, 2005, p. 1.

P.S.
Book collecting is an obsession, an occupation, a decease, an addiction, a fascination, a fate. It is not a hobby.
Tekst in de etalage van een boekwinkel in Oslo, 2022, citaat toegeschreven aan Jeanette Winterson.

Moritz Küng

Tentoonstellingsagenda

Adverteerders van *De Witte Raaf* worden gratis in de agenda opgenomen. Opname van andere initiatieven gebeurt via een steunabonnement (€ 60) voor zes vermeldingen of een abonnement (€ 30) voor een eenmalige vermelding.
Kijk voor meer info en een wekelijks geactualiseerde agenda op www.dewitteraaf.be.

België

Aalst

NW, House for Contemporary Art and Film
❑ Openingsweekend: Club Ritual [22/03 tot 24/03] ❑ Ritual in Transfigured Time – Carlotta Bailly-Borg, Gaëlle Choisne, Darius Dolatyari-Dolatdoust, Maya Deren, Onyeka Igwe, LA(HORDE), Ula Sickle, Bárbara Wagner, Benjamin de Burca [23/03 tot 26/05]

Antwerpen

Art gallery De Wael 15
❑ A Melody for the End of the Holocene – Toon Boeckmans [30/03 tot 05/05]
❑ Pollet Wasserette – Polly Pollet [16/05 tot 16/06]

Axel Vervoordt Gallery – Kanaal
❑ Layered Realities, groepstentoonstelling rond het werk van Mario Schifano [tot 25/05]
❑ Bridge, group exhibition – [tot 31/10]
❑ To breathe – Archive of Prototype – Kimsooja [tot 31/08] ❑ Les belles idées reçues – Angel Vergara [13/04 tot 31/08]

deSingel Internationale Kunstcampus
❑ On Sculpture – permanent beeldenparcours [tot 31/12/2024]

Eva Steynen Gallery
❑ Not naked, but undressed – Fred Michiels [tot 27/04] ❑ Tiptoe – Wannes Lecompte & Ken'ichiro Taniguchi [16/05 tot 15/06]

FotoMuseum (FoMu)
❑ De Steentjesteller – Nick Geboers [29/03 tot 12/05] ❑ RE/SISTERS – A Lens on Gender and Ecology [29/03 tot 18/08] ❑ Echtzeit – Dirk Braeckman [29/03 tot 19/01/2025]

FRED & FERRY
❑ Winnie World Expo – Kasper De Vos, Anne Beumer, Gilles Dusong, Violette Potet, Arash Shahali… [tot 23/03]
❑ Helene Müllers Balcony – Leyla Aydoslu [06/04 tot 04/05] ❑ Luckx Interior – Tramaine de Senna [16/05 tot 08/06]

Galerie Annette De Keyser
❑ 30 years for a better world – Oliviero Rainaldi, Mariëlle Soons, Francesco Russo, Nassermann, Nils Erik Gjerdevik [tot 22/06]

Galerie Annie Gentils
❑ Preferability – Wesley Meuris [tot 05/05] ❑ BOW A HEAD – Groepstentoonstelling [16/05 tot 14/07]

Gallery Sofie Van De Velde
❑ Eline Rausenberger [tot 24/03]
❑ Sara Sizer / Bernd Lohaus [30/03 tot 05/05] ❑ Guy Mees / Johanna von Monkiewitsch [30/03 tot 05/05]

GNYP Gallery
❑ No Apocalypse, not now – Flurin Bisig [tot 23/03] ❑ Ephialtes – Elsa Rouy [tot 23/03] ❑ I'd put you in a mirror – Laurent Proux [tot 20/04]

Keteleer Gallery
❑ That was Then – This is Now – Helmut Middendorf [tot 27/04] ❑ De Goede Richting – Floris Van Look [04/05 tot 15/06]

Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen (KMSKA)
❑ Window on Infinity – Jef Verheyen (1932-1984) [23/03 tot 18/08]

Kunsthal Extra City
❑ Carpetland. Critical Tapestries – Jennifer Tee, Myriam El Haïk, Natalia Nakazawa, David Penny… [tot 14/04]
❑ New Lovin. A Performance Exhibition – David Bernstein [tot 12/05]

LLS Paleis
❑ Affiniteiten#6 – Maria Degrève ≈ Patrick Van Caeckenbergh // Sietske Van Aerde ~ Floris Van Look [tot 14/04]
❑ Bücher brennen leicht und heizen kaum – Yann Freichels [05/05 tot 16/06]
❑ LLS Paleis – Aan 't water (Vlaamsekaai 47): Rigid Time – Rund Alarabi [17/05 tot 19/09]

M HKA
❑ Museum in Motion – Gordon Matta-Clark [tot 05/04] ❑ Kiezen voor kunst. Drie tentoonstellingen van hedendaagse beeldende kunst tijdens Antwerpen 93 [tot 05/05] ❑ Willy De Sauter [tot 05/05] ❑ Chronologie van tranen – Edith Dekyndt [tot 05/05]
❑ Beyond the Depths – Viktor Brim [tot 05/05] ❑ The Ties That Bind – Jim Shaw [tot 19/05]

Micheline Szwajcer
❑ Bringing Back Information from the Then There to the Now Here 2007 2008 2009 2010 2012 2013 2014 2016 2016 2024 2024 – Koenraad Dedobbeleer [12/04 tot 25/05]
Ebouage et Orpaillage [24/03 tot 12/05]

BOZAR
❑ VIOLINS – Jelena Vanoverbeek [tot 16/06] ❑ Histoire de ne pas rire. Het surrealisme in België [tot 16/06]
❑ extra muros: Ceci n'est pas une exposition – Annabelle Binnerts, Ghita Skali & Salim Bayri, Laure Prouvost, Valérie Mréjen [tot 16/06]
❑ James Ensor. Maestro [tot 23/06]
❑ Traveling – Chantal Akerman [tot 21/07] ❑ From Despair to Hope: Children Beyond Armed Conflict [21/03 tot 28/04]

CENTRALE for contemporary art
❑ Accumulator – Maren Dubnick [04/04 tot 01/09]

Cinematek
❑ Zwarte zaal, wit scherm, rode zetels – Corneille Hannoset [tot 31/05]

CIVA Stichting
❑ Research in Residence #2: Unworlding CUBEX – Anna Puigjaner (MAIO) [tot 28/04] ❑ Simone Guillissen-Hoa (1916-1996) [24/04 tot 08/09]

Dépendance
❑ Throwing Bodies at the Problem – Will Benedict [tot 23/03]
❑ Haegue Yang [24/04 tot 25/05]

Design Museum Brussels
❑ Resonances. Encounter between Art Nouveau and plastic design [tot 14/04]
❑ Olivetti · Folon [10/04 tot 15/09]

Etablissement d'en face projects
❑ An Account of The Luck and Misfortunes of _ _ _ _ _ – Jean-Jacques Rousseau, Anna Zacharoff, Karl Holmqvist, Marina Pinsky, Michael Van den Abeele… [tot 05/04]

Fondation A Stichting
❑ Portraits 1977-2019 – Jacques Sonck [tot 31/03]

Fondation CAB
❑ These circumstances – Greet Billet, Katinka Bock, Manon de Boer, Willy De Sauter, Céline Mathieu, Guy Mees, Johanna von Monkiewitsch [tot 13/07]

Galerie Greta Meert
❑ Hotels – Magali Reus [tot 28/04]
❑ Leap Second – Mitsuko Miwa [tot 28/04]

Hopstreet
❑ Silent Messages – Fabrice Souvereyns in dialogue with Jonathan Callan, Dominique De Beir, Oskar Holweck, Katharina Hinsberg, Bart Stolle, Annick Tapernoux [tot 27/04]

ISELP – Institut Supérieur pour l'Etude du Langage Plastique
❑ Matière critique, explorations photographiques – Edith Bories, Lara Gasparotto, Dries Segers, Thomas Vandenberghe, Laure Winants… [tot 23/03]

Jan Mot
❑ Mike Kelley, Sharon Lockhart, Silke Otto-Knapp [tot 23/03]
❑ Philippe Thomas décline son identité. Une pièce à conviction en un acte et trois tableaux [13/04 tot 18/05]

ModeMuseum Antwerpen (MoMu)
❑ Baloji Augurism [tot 16/06]
❑ Prints, films, a rave and more… – Willy Vanderperre [27/04 tot 04/08]

Stadspark
❑ Publiek Figuur #4: Antipodo – Iván Argote [tot 19/05]

Tentoonstellingsruimte Sam Dillemans
❑ Landscapes – Sam Dillemans [tot 24/03]

valerie_traan gallery
❑ Rustling Earth – Babs Decruyenaere & Ligia Popławska [tot 13/04]
❑ Philip Aguirre y Otegui [20/04 tot 25/05]

Veilinghuis Bernaerts
❑ Modern: Paintings, Works of Art & Works on Paper – met o.a. collectie André De Ridder (1888-1961). Kijkdagen [18/04 tot 22/04]

Asse

Galerie De Ziener
❑ Raf Thys [tot 14/04]
❑ Een Groep [12/05 tot 09/06]

Brugge

Biekorf Exporuimte
❑ De tuin, de keuken, heel de wereld, al de liefde – Nele Carlier [tot 21/06]

Groeningemuseum
❑ Rebel Garden [13/04 tot 01/09]

Gruuthusemuseum
❑ Tales from the underground. Bruges in the year 1000 [tot 03/11/2024]
❑ Rebel Garden [13/04 tot 01/09]

Sint-Janshospitaal
❑ Rebel Garden [13/04 tot 01/09]

Triënnale Brugge 2024
❑ Spaces of Possibility – Shingo Masuda + Katsuhisa Otsubo Architects, Mona Hatoum, Adrien Tirtiaux, S0–IL, Mariana Castillo Deball… [13/04 tot 01/09]

Brussel

ARGOS centrum voor audiovisuele kunsten
❑ Time Wasted – Herman Asselberghs [tot 30/06]

Baronian
❑ Trickle-down Economics – Mitja Tušek [tot 18/04] ❑ Shaping Spirits – Seyni Awa Camara [24/04 tot 01/06]
❑ Baronian x Parliament Gallery [24/04 tot 01/06]

Beursschouwburg
❑ Roaming the Imaginal – Eden Tinto Collins [tot 25/05]

Botanique
❑ Sculpture et Parasites, Partie 2 :

Museum van Deinze en de Leiestreek (Mudel)
❑ Kleur is de verwondering van het licht [20/04 tot 09/06] ❑ In de ban van de Leiestreek [20/04 tot 09/06]
❑ Kade kaapt Claus [20/04 tot 20/06]
❑ 'Claus inspireert!' [20/04 tot 09/06]

Eupen

ikob – Museum für Zeitgenössische Kunst
❑ Dans l'Empire de l'empereur Tomato Ketchup – Yann Freichels [26/03 tot 09/06]

Gaasbeek

Kasteel van Gaasbeek
❑ Rebelse Echo's – Philip Aguirre y Otegui, Rosa Barba, Kati Heck, Kendell Geers, Sophie Whettnall… [31/03 tot 03/11]

Genk

C-mine
❑ Veldwerkers. Ontwerpkamer – Ciel Grommen & Maximiliaan Royakkers / 51N4E [tot 31/12] ❑ Aanwinst. De kunstcollectie van iedereen – een selectie hedendaagse kunstwerken uit de collectie van de Vlaamse Gemeenschap – Leyla Aydoslu, Denicolai & Provoost, Maika Garnica, Frederik Lizen, Karl Philips, Laura Nsengiyumva, Thomas Verstraeten… [tot 26/05]

Gent

019
❑ Ghent Art Book Fair [11/05 tot 12/05]
❑ Athena! Clay Fair [11/05 tot 12/05]

AYNITL private art lab
❑ THIR(S)TY THIR(S)TY – (HER) MA(E)AL – Koba Demeutter & Luc Derycke, Judith Pepermans, Kyoko Van Asselt, Lotte Van Uytvanck, Lyra Oey, Michel Deneckere, Milan George, Robbe Rubin, Xander Vertenten [22/03–24/03]
❑ Mathijs Wils / Tom Van Brugghen [05/04 tot 14/04]
❑ Sebastien Conard / Colette Broeckaert [19/04 tot 28/04]
❑ Ilse Roman / Marijke Vandekerckhove [03/05 tot 12/05]
❑ THE PAPER [17/05 tot 26/05]

CONVENT Space for Contemporary Art
❑ maat – vorm – kleur. Vierkante schilderijen van Amédée Cortier en objecten van het Centrum voor Cubische Constructies (CCC) [tot 07/04]
❑ Discovering Paulo de Cantos (cantosverso.org) – georganiseerd door Michaël Bussaer, Inge Ketelers en barbara says [19/04 tot 26/05]

Design Museum Gent
❑ Do the Right DING. Het Arsenaal [20/04 tot 11/05]

fonemen en peterselie
❑ The snoop series – Vincent Laute [13/04 tot 14/04]

Galerie19
❑ By your trace – Tiemke Gauderis [tot 30/03] ❑ Kairos – Stef De Brabander [tot 30/03]

Joods Museum van België
❑ Passage. Textiles & Rituals – Charlemagne Palestine, de textielcollecties van het Joods Museum van België, hedendaagse kunstenaars, laboratorium/co-creatie met hedendaagse kunstenaars [tot 01/09]

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België
❑ IMAGINE! 100 years of international surrealism [tot 21/07] ❑ La fabrique poétique – Magritte / Folon [tot 21/07]

La Loge
❑ Holding Rehearsals – Robin Vanbesien [tot 07/04] ❑ La huaca llora – Loudgi Beltrame [25/04 tot 07/07]

La Verrière
❑ Emi e dames messeur – Koenraad Dedobbeleer [tot 27/04] ❑ Emmanuelle Castellan [16/05 tot 27/07]

Mendes Wood DM
❑ Leah Ke Yi Zheng [tot 13/04] ❑ The Mail Man – Osama Al Rayyan [tot 13/04]

MIMA – the Millennium Iconoclast Museum of Art
❑ Popcorn – Elene Usdin, Julien Colombier, Nina Vandeweghe, Michael Polakowski… [tot 26/05]

Museum Kunst & Geschiedenis
❑ Josef Hoffmann – In de ban van schoonheid [tot 14/04]

Whitehouse Gallery / Brussels
❑ Anton Cotteleer & Simona Mihaela Stoia [20/04 tot 23/05]

WIELS Centrum voor Hedendaagse Kunst
❑ Masses – Oscar Murillo [tot 28/04]
❑ Je ziet niet wat je denkt te zien – Jef Geys (1934-2018) [tot 19/05]

Xavier Hufkens
❑ Close Encounters: Paintings and Drawings – Leon Kossoff [tot 30/03]
❑ Sherrie Levine [tot 13/04] ❑ Zhang Enli [tot 11/05] ❑ Nick Cave [05/04 tot 11/05] ❑ Joan Semmel [25/04 tot 15/06]

Charleroi

BPS 22
❑ The bees made honey in the lion's skull (2005-2023) – Banks Violette [tot 05/05]

Musée de la Photographie
❑ Au-dessus des nuages – Thomas Chable [tot 26/05] ❑ Papagalo, What's The Time ? – Ingel Vaikla [tot 26/05]
❑ Seeing animals – Elliot Ross [tot 26/05]
❑ Le cœur à même la peau – Natalie Malisse et Camille Seilles [tot 26/05]
❑ Mon temps – Peter Knapp [tot 26/05]

Deinze

Eupen

Gaasbeek

Genk

Gent

Grimbergen

Prinsenbos
❑ Oh my Buddha – Xavier Mary [tot 23/02/2025]

Hasselt

Cultuurcentrum Hasselt
❑ 21 bruggen langs het Albertkanaal, ontworpen door Ney & Partners – Corentin Haubruge [tot 19/05]
❑ Opus One – eindwerken fotografie 2023 – [tot 19/05]
❑ Op de fiets! Fietsbruggen vandaag en morgen – Ney & Partners [tot 31/08]

Modemuseum Hasselt
❑ We Need to Talk about Fashion – Lanvin, Vionnet, Alexander McQueen, Vivienne Westwood, Raf Simons, Comme des Garçons… [tot 24/03]

Z33
❑ Een sprong in het onbekende. Wat is de relatie tussen geloof en de kunst van vandaag? [31/03 tot 25/08]
❑ Vier Zijden van een Schaduw – Daiga Grantina [31/03 tot 25/08]
❑ Fossilis – Riar Rizaldi [31/03 tot 25/08]

Hornu

Centre d' Innovation et de Design – CID
❑ Superpower Design [24/03 tot 25/08]

MAC's – Grand-Hornu
❑ Jochen Lempert [tot 12/05]
❑ Les saisons – Lionel Estève [tot 12/05]

Jabbeke

Permekemuseum
❑ Constant Permeke in tegenlicht [29/03 tot 03/11]

Kemzeke

Verbeke Foundation
❑ Wintertentoonstelling: Out of Order Nothing to Declare [tot 28/04]

Kortrijk

Budabrug
❑ Billboard Series: The Caregivers – Laurie Charles [tot 16/06]

La Louvière

Centre de la Gravure et de l'Image imprimée
❑ Nos géantes – Tina Gillen, Andrea Büttner, Jim Dine, Joan Mitchell, Eduardo Chillida, Martin Parr… [tot 02/06]
❑ Dire Merci : Jacqueline Cigrang – Sonia Delaunay, Victor Vasarely, Richard Serra, Louise Bourgeois, François Morellet… [tot 02/06]

Leuven

M Leuven
❑ M-collectie. Alles voor de vorm [tot 28/04] ❑ Collectie: Bewogen [tot 28/04]
❑ Collectie: Neem je Tijd [tot 28/04]
❑ Museum in beweging [tot 28/04]
❑ DOKA. Gastcurator Geert Goiris [tot 05/01/2025]
❑ Atelier Bouts. Onderzoek en restauratie van topstukken [tot 28/04]
❑ ALIAS [tot 01/09]

Sint-Pieterskerk
❑ The Off Hours. A Continuation of 'The Migration Of The Wings' – Jill Magid, Stuart Bogie, Eric Sluyter [tot 28/04]

Stuk – Huis voor dans, beeld en geluid
❑ Convulsive States – Liz Magic Laser [27/03 tot 26/05]

Herbert Foundation
❑ Grids – Sol LeWitt [tot 28/07]
❑ The Collection Herbert [tot 28/07]
❑ Welttheater – Hanne Darboven [tot 28/07] ❑ Pink Elephants – Gilbert & George [tot 28/07]

Kiosk
❑ PR – Renée Paule [tot 24/03]
❑ Fantastic Voyage through the Body of an Artist – Danny Devos [13/04 tot 09/06]
❑ Ik met twee – Arnaud Rogard [13/04 tot 09/06]

Kristof De Clercq Gallery
❑ Dream the Dream that Dreamers Dream – Veronika Bezdenejnykh, Lutgart De Meyer, Olivier Goethals, Serban Ionescu, Sébastien Reuzé, Svelte Thys, Thomas Vandenberghe [tot 24/03]
❑ Tuukka Tammisaari [05/05 tot 02/06]

Kunsthal Gent
❑ Endless Exhibition – permanently on view –Femmy Otten, Charlotte Stuby, Ben Thorp Brown with Jan Minne, Joëlle Tuerlinckx, Steve Van den Bosch… [tot 31/12] ❑ dankEconogy1_ALIENVillage – Sahjan Kooner [tot 21/04] ❑ Archaïc Asylum – Lysandre Begijn [tot 11/05]

Museum Dr. Guislain
❑ Op losse schroeven. Over zenuwpezen, zwartkijkers en zielenknijpers [tot 01/09]
❑ Carbon. Annick, mei 2022, Bierbeek [tot 01/09] ❑ Off-Comics [tot 23/06]

Museum voor Schone Kunsten Gent
❑ Onder vrienden – de nauwe banden tussen kunstverzamelaars en het museum [tot 28/04]

SMAK
❑ Europalia Georgia: Sentimental Traveller – Karlo Kacharava [tot 14/04]
❑ Artist in residence: WERKER COLLECTIVE / After Work [tot 11/03]
❑ The Shore / a place I'd like to be – Tarek Atoui [06/04 tot 25/08]
❑ Là – Sirah Foighel Brutmann & Eitan Efrat [06/04 tot 08/09] ❑ Together – Collaborative Art Practices [18/05 tot 08/09] ❑ Private Passion Public Duty: Jan Hoet & Matthys-Colle in dialoog [18/05 tot 05/01/2025]

VANDENHOVE Centrum voor Architectuur en Kunst / UGent
❑ Eight Years: Joseph Kosuth in Ghent from 1990 to 1998 [tot 20/04]

Liège

Ancienne bibliothèque Chiroux
❑ MUTANTX Biennale de l'Image Possible / BIP2024 [tot 01/06]

Centre Culturel Les Chiroux
❑ L'Invention du présent. Exhibition created by photography students from ESA Saint-Luc Liège [17/04 tot 18/05]

Galerie Satellite
❑ 00 – Nina Robert [tot 21/04] ❑ 0mm – Barbara Debeuckelaere [25/04 tot 07/07]

Gare de Liège-Guillemins
❑ Comme tombées du ciel, les couleurs in situ et en mouvement – Daniel Buren [tot 15/10]

La Boverie
❑ Bill Viola. Sculptor of Time [tot 28/04]

Lokeren

Gff De Bock
❑ The BRAIN-part one – Gff De Bock [tot 31/03]

Louvain-la-Neuve

Musée L / Musée universitaire de Louvain
❑ Murs d'images d'écrivains [tot 19/05]
❑ Confluence – Collectif Muesli [tot 14/04]

Machelen-Zulte

Roger Raveelmuseum
❑ Zulma. Muze en manager [tot 05/05]
❑ Roger Raveel. De essentie [23/03 tot 06/10]

Mechelen

De Garage, ruimte voor actuele kunst
❑ Radical Shapeshifters (Curated by Zeynep Kubat) – Alberta Whittle, Naomi Rincón-Gallardo, Tom Hallet, Antonia Phoebe Brown, Yesim Akdeniz, Cihad Caner, Inês Neto dos Santos, Marleen Rothaus [tot 14/04] ❑ The Fountain Show [12/05 tot 25/08]

Galerie Transit
❑ The Siren's Song – Nikita Kadan [24/03 tot 28/04]

Namur

Le Delta
❑ Espace muséal – Métamorphose(s) [tot 12/05] ❑ La carte postale, objet de collection, œuvre d'art [30/03 tot 18/08]

Musée Félicien Rops
❑ Le Cercle des femmes peintres, featuring Kikie Crêvecoeur [13/04 tot 08/09]

Ninove

garage neven
❑ Paul Casaer [27/04 tot 28/04]

Oostende

Beaufort/Triënnale voor Hedendaagse Kunst
❑ Triënnale Beaufort 2024 – openluchttentoonstelling langs de Belgische Kust / Curator: Els Wuyts [27/03 tot 03/11]

Kunstmuseum aan zee – Mu.Zee
❑ Kammerspiel – Aglaia Konrad [tot 14/04] ❑ Rose, rose, rose à mes yeux! James Ensor en het stilleven in België 1830-1930 [tot 14/04]

valerie_troost gallery
❑ Philip Aguirre y Otegui [24/03 tot 26/05]

Otegem

Galerie 10a
❑ sense(i) – Lode Laperre en Yumiko Yoneda [tot 24/03]

Sint-Amands

Emile Verhaerenmuseum
❑ Bal (dé)masqué. James Ensor en het masker in de kunst – Félicien Rops, Fernand Khnopff, Jan Vercruysse, Nikolaas Demoen, Dirk Zoete… [tot 02/06]

Strombeek-Bever

Kunsthal CC Strombeek
❑ Deep Breaths – Louisa Gagliardi [tot 18/05] ❑ Girl lives in the village. Sculptress. If you must know – Myrthe van der Mark [tot 18/05]

Tervuren

Koninklijk Museum voor Midden-Afrika
❑ ReThinking Collections [tot 29/09]

Tongeren

Gallo-Romeins Museum
❑ De oudheid in kleur [tot 02/06]

Turnhout

De Warande
❑ Fragmenten, Doorgangen, Afdaling en Terugkeer – Joris Van de Moortel [tot 28/04]

Veurne

Emergent
❑ Potjesvleesch – Gert Verhoeven [tot 21/04] ❑ Blad-Steen-Schaar – Hilde Overbergh [tot 21/04]

Waregem

BE-PART Platform voor actuele kunst
❑ New Capital – Nick Hannes [tot 18/05]

Watou

Hilde Vandaele Gallery
❑ iconoclash 03 : An echo of flowers – Mirco Marchelli [tot 07/04]
❑ Iconoclash 03 : An echo in time – Danny Hoorelbeke en Michael Aerts [tot 07/04]

Duitsland

Aachen

Kunsthaus NRW Kornelimünster
❑ Pop am Rhein [tot 27/05] ❑ Neu in der Sammlung [tot 14/04] ❑ Sammlung mit losen Enden 06: Drei Seiten des Bildes – Zweiter Akt [tot 02/09]

Ludwig Forum für Internationale Kunst
❑ Ooooooooo-pus – Katalin Ladik [tot 19/05] ❑ Ulrike Müller. Monument to My Paper Body [tot 09/06]

Neuer Aachener Kunstverein – NAK
❑ Kalkül der Form – Max Eilbacher / Phillip Sollmann [tot 24/03]
❑ Thank God God is Dead – Monty Richthofen [07/04 tot 26/05]

Baden-Baden

Museum Frieder Burda
❑ ImPOSSIBLE [tot 26/05]

Staatliche Kunsthalle Baden-Baden
❑ No other cure none other than words in talking [tot 09/06]
❑ Garden of Ornaments – Viron Erol Vert [tot 08/03/2026]

Berlin

Akademie der Künste
❑ The Breath of a House is the Sound of Voices Within – 35 JUNGE AKADEMIE scholarship holders [tot 01/04]
❑ Oscillations. Cape Town – Berlin Sonic Inquiries and Practices [27/04 tot 29/05] ❑ Picture Cellar. Murals – Manfred Böttcher, Harald Metzkes, Ernst Schroeder, Horst Zickelbein [tot 18/12]
❑ Keep a Stiff Upper Lip – Gundula Schulze Eldowy and Robert Frank [tot 01/04]

Alte Nationalgalerie
❑ Infinite Landscapes – Caspar David Friedrich [19/04 tot 04/08]

Berlinische Galerie
❑ Hunted – Nasan Tur [tot 01/04]
❑ IBB Video Space: Nguyễn Trinh Thi [tot 08/04] ❑ Forms of Negotiation – Kotti-Shop/ SuperFuture [tot 13/05]
❑ Experimental forming – Hans Uhlmann (1900-1975) [tot 13/05]
❑ Closer to Nature – Building with Fungi, Trees, Mud [tot 14/10]

Bode-Museum
❑ Spanish Dialogues: Picasso Works from the Museum Berggruen Visit the Bode-Museum [tot 28/04]

Brücke-Museum
❑ Hanna Bekker vom Rath: A Rebel for Modern Art [tot 16/06]

DAAD Galerie
❑ BLAST! – Karim Aïnouz [tot 24/03]

Das kleine Grosz Museum
❑ A Piece of my World in a World without Peace – Die Collagen – George Grosz [tot 03/06]

Deutsches Historisches Museum
❑ Roads not Taken. Oder: Es hätte auch anders kommen können [tot 11/01/2026]
❑ Wolf Biermann. A poet and songwriter in Germany [tot 02/06]

Galerie im Körnerpark
❑ Sometimes i hold onto the air – часам я трымаюся за паветра / Belarusian Artists in Exile [tot 29/05]

Gemäldegalerie
❑ Lee Ufan meets Rembrandt [tot 28/04] ❑ Plague and Protest – Zorawar Sidhu and Rob Swainston [tot 07/04]
❑ From Odessa to Berlin. 16th to 19th Century European Painting [tot 28/04]

Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart
❑ Seeing Without Light – Nadia Kaabi-Linke. [tot 07/04] ❑ Lee Ufan [tot 28/04] ❑ Naama Tsabar [12/04 tot 22/09] ❑ Attune – Alexandra Pirici [25/04 tot 06/10] ❑ Winner – Marianna Simnett [17/05 tot 03/11]

Haus der Kulturen der Welt
❑ Echoes of the Brother Countries. What is the Price of Memory and What is the Cost of Amnesia? Or: Visions and Illusions of Anti-Imperialist Solidarities [tot 20/05]

Jewish Museum Berlin
❑ My Verses are Like Dynamite – Curt Bloch's 'Het Onderwater Cabaret' [tot 26/05]

KINDL – Zentrum für zeitgenössische Kunst
❑ In the End, the Beginning – Emma Talbot [tot 26/05]
❑ Mind the Memory Gap – Franz Wanner [24/03 tot 14/07]
❑ This is Poor! Patterns of Poverty – Kerstin Honeit [24/03 tot 14/07]
❑ Ré-imaginer le passé – group exhibition developed in Dakar [24/03 tot 28/07]

Kunstgewerbemuseum
❑ Past Intelligence Givenchy. Uli Richter. Students. [tot 26/05]

Kunsthaus Dahlem
❑ From Fibre to Form. Sofie Dawo's Textile Art Between ZERO and Concrete Art [tot 20/05] ❑ Haleh Redjaian in Dialogue with Sofie Dawo [tot 20/05]

Kupferstichkabinett
❑ Rescued Modernism. Masterpieces from Kirchner to Picasso [tot 21/04]

KW Berlin
❑ Poetics of Encryption [tot 26/05]

Martin-Gropius-Bau
❑ Circles of Light. Experiments with Sound, Image, Objects 1966–1986 – Nancy Holt [22/03 tot 21/07]
❑ How Love Moves – Pallavi Paul [22/03 tot 21/07]

Neue Nationalgalerie
❑ Gerhard Richter: 100 Works for Berlin [tot 31/12/2026] ❑ Extreme Tension. Art between Politics and Society Collection of the Nationalgalerie 1945-2000 [tot 28/09] ❑ Josephine Baker. Icon in Motion [tot 28/04]
❑ Lucy Raven [tot 21/04]

Neuer Berliner Kunstverein
❑ Evergreen, a work ex situ – John Knight [tot 01/09] ❑ Diamond Mind – Les Levine [tot 28/04]
❑ A Home for Something Unknown – 27 international artists living in Berlin who were awarded the Berlin Senate 2023 visual arts work stipend [tot 28/04]
❑ Billboard: Ohr – Isa Genzken [tot 01/09]

Sammlung Scharf-Gerstenberg
❑ Myth and Massacre. Ernst Wilhelm Nay and André Masson [tot 28/04]

Schinkel Pavillon
❑ You Me – Jill Mulleady & Henry Taylor [tot 19/05]

Tchoban Foundation Museum für Architekturzeichnung
❑ Drawing in space – Sauerbruch Hutton [tot 05/05]

Bielefeld

Kunsthalle Bielefeld
❑ Taking a stand – Käthe Kollwitz / Mona Hatoum [23/03 tot 16/06]

Kunstverein Bielefeld
❑ AM I A MONSTER? [tot 28/04]

Bonn

Bonner Kunstverein
❑ Peter Mertes Stipend 2023 – Gianna Surangkanjanajai [tot 14/04]
❑ Cosetta – Beatrice Bonino [04/05 tot 21/07]

Bundeskunsthalle Bonn
❑ Anna Oppermann (1940–1993) [tot 01/04] ❑ Onomatopoeia Architecture – Kengo Kuma [tot 01/09] ❑ Images in mind, bodies in space – Franz Erhard Walther [22/03 tot 28/07]
❑ Interactions 2024 [01/05 tot 17/10]

Kunstmuseum Bonn
❑ Rushing Into Modernism. Collection Presentation. August Macke and the Rhenish Expressionists [tot 27/06]
❑ Bonner Kunstpreis – Louisa Clement [tot 16/06] ❑ Dorothea von Stetten Art Award 2024 – Young Art from Austria [tot 25/08] ❑ Studio Paintings 1988–2023 – Katharina Grosse [25/04 tot 22/09]

Bremen

GAK – gesellschaft für aktuelle Kunst
❑ Nearly all types of honey crystallize. Artists of the Binational Artistic PhD Program of HfK Bremen [03/04 tot 21/04] ❑ Stories make worlds, worlds make stories (Poster frame series "Re-Framing") – Bubu Mosiashvili [25/04 tot 23/06]

Kunsthalle Bremen
❑ Wild! Children – Dreams – Animals – Art [tot 14/07] ❑ Three by Chance – Wolfgang Michael, Norbert Schwontkowski, Horst Müller [10/04 tot 28/07] ❑ Lisa Seebach & Julia Charlotte Richter [04/05 tot 04/08]

Düren

Leopold-Hoesch-Museum
❑ Ulrich Rückriem zeichnet [tot 19/05]

Düsseldorf

K20, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen
❑ Rethinking the Collection – Chapter III: Filling in the Gaps. Pioneering Women Artists of Modernism [tot 16/06]
❑ Dreams of the Future – Hilma af Klint and Wassily Kandinsky [tot 11/08]

K21, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen
❑ Ghost and Spirit – Mike Kelley (1954–2012) [23/03 tot 08/09] ❑ Forthcoming. Speculations in Urban Space [13/04 tot 04/08]

KAI 10 Raum für Kunst
❑ Bodies, Grids and Ecstasy – Beate Gütschow, Inna Levinson, Katja Novitskova… [tot 27/04]

KIT – Kunst im Tunnel
❑ Long Time, Lung Time Continuuuum!!! (A Conver-something) – Simnikiwe Buhlungu [tot 26/05]

Kunsthalle Düsseldorf
❑ Mur brut 30: Mit alles / عيش لك عم – Salmo Albatal [tot 28/04]
❑ Only lovers left – Margarete Jakschik & Friedrich Kunath [tot 09/06]
❑ Stolberggasse zu Friedrichstraße zu Grabbeplatz – Sophie Thun [18/05 tot 14/07]

Museum Kunst Palast
❑ Size Matters. Scale in Photography [tot 20/05] ❑ Please Touch! – Tony Cragg [tot 26/05]

NRW-Forum Düsseldorf
❑ Paradise Tossed. Videolounge der Stiftung IMAI – Inter Media Art Institute [tot 26/05]
❑ Sneaker [tot 26/05]
❑ Neue Alte Welt – Tim Berresheim [tot 26/05]

Essen

Museum Folkwang
❑ New Worlds. Discovering the Collection [tot 30/06] ❑ Photography Masters – Folkwang University of the Arts [tot 26/05] ❑ Two Realities – Wolf D. Harhammer [tot 26/05]
❑ Signs of Time. Willi Baumeister at Museum Folkwang [tot 16/06]
❑ A Rush of Being – Ida Raselli [tot 21/04] ❑ Faraway Countries Faraway Times. Posters as a Place of Longing. With stories by Felicitas Hoppe [tot 07/07] ❑ Residences versus Birthplaces – Andreas Slominski [tot 14/07]

Frankfurt am Main

Frankfurter Kunstverein
❑ Wer hat Macht? Körper im Streik – Gintarė Sokelytė [03/05 tot 04/08]

Museum für Moderne Kunst MMK
❑ Elizabeth Catlett (1915–2012) [tot 16/06] ❑ Pontopreis MMK 2024: An Eye For An "I" – Christelle Oyiri [tot 23/06]

Portikus
❑ Art history in search of characters… – Philippe Thomas [tot 12/05]

Schirn Kunsthalle Frankfurt
❑ Shallow lakes – Melike Kara [tot 12/05] ❑ The Culture: Hip Hop & Contemporary Art in the 21st Century [tot 26/05] ❑ Feelings – Cosima von Bonin [21/03 tot 09/06]

Städel Museum
❑ Sunrise. East – Ugo Rondinone [tot 09/06] ❑ Visual Worlds of Everyday Life [tot 03/11] ❑ Focus on Nature. Photography and Landscape in the 19th Century [tot 10/11] ❑ Flesh for Fantasy – Miron Schmückle [tot 14/04] ❑ Honoré Daumier (1808–1879). The Hellwig Collection [tot 12/05] ❑ Kollwitz [tot 09/06] ❑ Mirror of Thoughts – Muntean/ Rosenblum [03/05 tot 01/12]

Freiburg

Kunstverein Freiburg
❑ Mimetic Bodies – Lena Grossmann [tot 21/04]

Hamburg

Bucerius Kunst Forum
❑ Mythos Spanien – Ignacio Zuloaga (1870-1945) [tot 26/05]

Deichtorhallen
❑ Dix und die Gegenwart – Alice Neel, Martin Eder, Kati Heck, Nicolas Party, Kara Walker, Yael Bartana, Marlene Dumas… [tot 01/04] ❑ The end of the world – Claudia Andujar [tot 11/08]
❑ Passage – Ashley Hans Scheirl and Jakob Lena Knebl [27/04 tot 15/09]
❑ Survival in the 21st Century [18/05 tot 03/11]

Hamburger Kunsthalle
❑ Eight Centuries of Art. The Permanent Collection of the Hamburger Kunsthalle [tot 31/12/2025] ❑ Making History. Hans Makart and the Salon Painting of the 19th Century [tot 31/12]
❑ Impressionism. Franco-German Encounters [tot 01/01/2025]
❑ Collection – something new, something old, something desired [tot 15/09]
❑ Art for a New Age – Caspar David Friedrich (1774-1840) [tot 01/04]

Kunsthaus Hamburg
❑ Sticky Business – Jil Lahr [tot 31/12]
❑ While We're Gone – Jakob Spengemann, Akinori Tao [tot 12/05]
❑ Alter-Reservoir – Sam Vernon [tot 12/05]

Kunstverein in Hamburg
❑ The 90s Onstage [tot 14/04]
❑ Bühnenbilder – Silke Otto-Knapp [tot 14/04]

Hannover

Kestner Gesellschaft
❑ Welcome – Marysia Lewandowska [tot 07/07] ❑ Café Tender Buttons: one more than 1o – Marlena Kudlicka [tot 07/07] ❑ Be Afraid of the Enormity of the Possible – Alfredo Jaar [23/03 tot 30/06] ❑ Projektraum Shifting Present: ABRAHAM ABRAHAM SARAH SARAH – Nira Pereg [23/03 tot 30/06] ❑ Today – Roger Hiorns [23/03 tot 30/06]
❑ Dolorem Ipsum – Anna K.E. [23/03 tot 30/06]

Kunstverein Hannover
❑ Akademie der Lebenserfahrung Intensive [tot 07/04]

Sprengel Museum Hannover
❑ Elementarteile. Grundbausteine des Sprengel Museum Hannover und seiner Kunst [tot 28/02/2025] ❑ La loi normale des erreurs (Das normale Gesetz der Fehler) – Raphaël Denis [tot 26/05]
❑ Mensch – Mythos – Welt – Pablo Picasso – Max Beckmann [tot 16/06]
❑ Jean Leppien [tot 23/06] ❑ Günter Haese – zum 100. Geburtstag [tot 28/07] ❑ Nordlichter – Dietrich Helms, Arnold Leissler, Siegfried Neuenhausen, Kai Sudeck [10/04 tot 28/07]

Karlsruhe

Badischer Kunstverein
❑ An Art of Living – Lily Greenham (1924–2001) [tot 26/05]

Zentrum für Kunst und Medientechnologie – ZKM
❑ Mack at the ZKM [tot 14/04]
❑ Jardin Artificiel [tot 21/04]
❑ Digiloglounge N°3 : But is it safe? [tot 02/06] ❑ (A)I Tell You, You Tell Me – Drei Begegnungen für Menschen/ Maschinen [04/05 tot 24/11]

Köln

Kolumba Kunstmuseum
❑ Wort Schrift Zeichen. Das Alphabet der Kunst [tot 14/08]

Museum Ludwig
❑ Schultze Projects#3 – Minerva Cuevas [tot 31/08] ❑ On the Value of Time: New Presentation of the Collection of Contemporary Art [tot 31/08/2025]
❑ 2023 Wolfgang Hahn Prize – Francis Alÿs [tot 07/04] ❑ HIER UND JETZT im Museum Ludwig. Und gestern und morgen [tot 13/10] ❑ Give Me Paradox or Give Me Death – Roni Horn [23/03 tot 11/08]
❑ Presentation in the Photography Room – Karl Heinz Hargesheimer (1924-1971) [27/04 tot 10/11]

SK Stiftung Kultur
❑ Looking back in Time – Age and Ageing in Photographic Portraits [tot 07/07] ❑ The Pond at Upton Pyne – Jem Southam [tot 07/07]

Wallraf-Richartz-Museum
❑ Sammlerträume: Sternstunden niederländischer Barockkunst [tot 21/04]
❑ 1863 – Paris – 1874: Revolution in der Kunst [tot 28/07]

Krefeld

Haus Esters/Museum Haus Lange
❑ Museum without Borders. Art – Design from / Dunkirk – Krefeld [28/04 tot 08/09]

Kaiser Wilhelm Museum
❑ The Grand Seduction. Karl Ernst Osthaus and the Beginnings of Consumer Culture [tot 28/04]

Mannheim

Kunsthalle Mannheim
❑ Focus Collection [tot 31/12/2033]
❑ Premium Economy – Anna Uddenberg [tot 21/04] ❑ Hoover Hager Lassnig [tot 28/04]

Mönchengladbach

Museum Abteiberg
❑ SAMMLUNG/ARCHIV ANDERSCH – Feldversuch #3: Fine – Knowles [tot 06/10] ❑ Kunsthalle for Music in Mönchengladbach Act II – Ari Benjamin Meyers [05/05 tot 23/06]

München

Alte Pinakothek
❑ A Meeting of minds. Works from the Neue Pinakothek at the Sammlung Schack [tot 31/12] ❑ From Goya to Manet. Masterpieces from the Neue Pinakothek at the Alte Pinakothek [tot 31/12] ❑ Old masters on the move – New Presentation of the Permanent Collection [tot 31/12] ❑ Nude model and virtuous heroine. The Suicide of Lucretia by Albrecht Dürer and Lucas Cranach the Elder [tot 02/06]

Haus der Kunst
❑ Archive Gallery: Historical documentation [tot 28/04] ❑ Archiv 451: Trikont Verlag [tot 28/04/2024]
❑ Sitzung – Martino Gamper [tot 27/10]
❑ Window of Tolerance – WangShui [tot 28/04] ❑ Afterglow – Luisa Baldhuber [tot 15/12] ❑ Mute – Pan Daijing [tot 14/04] ❑ Arise Alive – Liliane Lijn [05/04 tot 22/09]
❑ Rebecca Horn [26/04 tot 13/10]

Kunstbau München/Lenbachhaus
❑ Günter Fruhtrunk. The Paris Years (1954–1967) [tot 07/04]
❑ The Consolation of Things – Orhan Pamuk [tot 13/10] ❑ Meta-mentary – Cao Fei [13/04 tot 08/09]

Museum Brandhorst
❑ From Andy Warhol to Kara Walker. Scenes from the Collection [tot 14/07]
❑ This Is Me, This Is You. The Eva Felten Photography Collection [tot 07/04]

NS-Dokumentationszentrums München
❑ Far-right Terrorism. Conspiracy and Radicalization – 1945 until Today [18/04 tot 28/07]

Pinakothek der Moderne / Neue Pinakothek
❑ Mix & Match. Rediscovering The Collection [tot 31/12]
❑ Flatz. Something wrong with physical sculpture [tot 05/05]

Neuss

Langen Foundation – Raketenstation Hombroich
❑ Beautiful Disasters – Conny Maier [tot 07/04] ❑ Four Seasons. Edo-period works from the collection of Viktor and Marianne Langen [tot 07/04]
❑ 20 Jahre Langen Foundation. Drei Generationen – Eine Leidenschaft [05/05 tot 11/08]

Thomas Schütte Foundation
❑ Prints – Thomas Schütte [22/03 tot 28/07]

Nürnberg

Kunsthalle Nürnberg
❑ One Thousand Times – Sung Tieu [tot 09/06]

Neues Museum Nürnberg
❑ A Change of Scenery. Artist-designed Wallpaper from the Sammlung Goetz [tot 01/09] ❑ The number two. On Doppelgangers, Pairs and Twins in Art [tot 05/05]

Rheinsberg

Kurt Tucholsky Literaturmuseum
❑ Discs and Circles – Bridget Riley [27/04 tot 14/07]

Siegen

Museum für Gegenwartskunst Siegen
❑ New Discoveries. Lambrecht-Schadeberg Collection and Contemporary Art Collection in the MGKSiegen [tot 01/04] ❑ MGKWalls – Philipp Timischl [tot 01/04] ❑ Studiolo: Thinking outside the box [tot 01/04] ❑ Museum of Shadows – Diango Hernández [12/04 tot 02/06]

Stuttgart

Kunstmuseum Stuttgart
❑ Frischzelle_30 – Simone Eisele [tot 22/09] ❑ Otto Herbert Hajek (1927-2005) [tot 06/10] ❑ Look at the People! The New Objectivity "Type" Portrait in the Weimar Period [tot 14/04]

Staatsgalerie Stuttgart
❑ Modigliani. Modern Gazes [tot 01/04]
❑ Wüstenrot Foundation's Documentary Photography Awards 14 [23/03 tot 23/06] ❑ Florian Slotawa. Stuttgart sichten. Skulpturen der Staatsgalerie Stuttgart [05/04 tot 16/06]

Württembergischer Kunstverein
❑ Three Doors – Forensic Architecture / Forensis [tot 01/09]

Völklingen

Völklinger Hütte
❑ The Story of Planet A. Vom Urknall bis zur fernen Zukunft – Jens Harder [tot 28/04] ❑ Motion Powers History [tot 27/08/2028] ❑ WE ALL [Except the Others] – Rémy Markowitsch [tot 28/09/2025] ❑ Der Deutsche Film von 1895 bis heute [tot 18/08]

Wolfsburg

Kunstmuseum Wolfsburg
❑ Fragile Wonders – Paolo Pellegrin [tot 26/05]

Kunstverein Wolfsburg
❑ Erstaunliche Entwicklungen. Geschichten aus dem Anthropozän – Sam Evans, Lisa Hoffmann, Julia Oschatz, Tess Robin [23/03 tot 05/05]

Wuppertal

Von der Heydt-Museum
❑ Not much to look at. Ways of Abstraction 1920 until today [tot 01/09]

Frankrijk

Dunkerque

Frac Grand Large
❑ Les Îlots bleus – Apolline Ducrocq [tot 19/05] ❑ Croque Couleur – José Loureiro [tot 01/09]
❑ Extrême Collection [tot 31/12]
❑ Be AWARE. A history of women artists – Matali Crasset [tot 31/12]

Lens

Louvre Lens
❑ Au temps de la Dentellière [tot 27/05]
❑ Le Panier de fraises [21/03 tot 30/05]
❑ Mondes souterrains. 20000 lieux sous la terre [27/03 tot 22/07]

Metz

Centre Pompidou Metz
❑ La Répétition [tot 27/01/2025]
❑ Bonne Chance – Elmgreen & Dragset [tot 01/04] ❑ Le rêve même – Jeanne Susplugas [tot 20/05] ❑ Lacan, l'exposition. Quand l'art rencontre la psychanalyse [tot 27/05] ❑ Il n'y a pas de monde achevé – André Masson (1896–1987) [29/03 tot 02/09]

Paris

Bourse de Commerce – Pinault Collection
❑ In-situ works – Duane Hanson, Maurizio Cattelan, Ryan Gander, Philippe Parreno [tot 31/12] ❑ Suddenly this Overview (1981-2012) – Peter Fischli & David Weiss [tot 02/09] ❑ The human comedy – Gallery 2 [tot 02/09]
❑ Kimsooja [tot 02/09]
❑ Le Monde comme il va [tot 02/09]

Centre Pompidou
❑ Corps à corps. Histoire(s) de la photographie [tot 25/03]
❑ Les chefs-d'œuvre du Centre Pompidou [tot 31/08]
❑ Dessiner la littérature – Posy Simmonds [tot 01/04]
❑ La traversée des apparences. Quand la mode s'invite au Musée [tot 22/04]
❑ Parler à l'œil – Vera Molnár [tot 26/08] ❑ Le passe-mondes – Hervé Di Rosa [tot 26/08]
❑ Brancusi [27/03 tot 01/07]
❑ Hannah Villiger [03/04 tot 22/07]
❑ 'Je n'ai jamais commencé à peindre' – Bernard Réquichot [03/04 tot 02/09]
❑ L'enfance du design. Un siècle de mobilier pour enfants [24/04 tot 12/08]

Fondation Cartier
❑ Le souffle de l'architecte – Bijoy Jain / Studio Mumbai [tot 21/04]

Fondation Henri Cartier Bresson
❑ Weegee [tot 19/05]
❑ Alessandra Sanguinetti [tot 19/05]

Fondation Louis Vuitton
❑ Au-delà – Xie Lei [tot 02/04]
❑ Mark Rothko [tot 02/04]
❑ Shapes and Colors, 1949-2015 – Ellsworth Kelly [04/05 tot 09/09]
❑ Matisse, L'Atelier rouge [04/05 tot 09/09]

Jeu de Paume
❑ Tina Modotti (1896-1942) [tot 12/05]
❑ Abus de souffle – Bertille Bak [tot 12/05]

Lafayette Anticipations
❑ Coming Soon – En attendant demain – Heinrich Füssli, Jules Verne, Bas Jan Ader, Emma Kunz, Nora Turato, Marguerite Humeau… [tot 12/05]

Le Bal
❑ Bercy Street Workout. Photographies 2020 – 2023 – Marine Peixoto [tot 19/05]

Le Plateau – Frac Ile de France
❑ Longlife – Andréa Spartà [tot 21/04]
❑ Vieilles coques & jeunes récifs [tot 21/07]

MAM – Musée d'Art moderne de la Ville de Paris
❑ Five Paintings, 2013-2015 – Wade Guyton [tot 07/04]
❑ Olympiade Culturelle. Collection permanente [tot 25/08]
❑ La prose du monde – Jean Hélion (1904-1987) [22/03 tot 18/08]
❑ Présences arabes. Art moderne et décolonisation. Paris 1908-1988 [05/04 tot 25/08] ❑ Beware. Carte blanche à Ari Marcopoulos [05/04 tot 25/08]

MEP – Maison Européenne de la Photographie
❑ Extérieurs. Annie Ernaux & la Photographie [tot 26/05]
❑ Lisa Fonssagrives-Penn. Icône de mode [tot 26/05]

Musée d'Orsay
❑ Un modèle et ses images. Les albums de Lili Grenier [tot 05/05]
❑ Nathanaëlle Herbelin [tot 30/06]
❑ Hector Guimard et la genèse du Métropolitain [tot 14/07]
❑ 1874 Dessin! Que dessinait-on en 1874? [tot 14/07] ❑ Paris 1874. Inventer l'impressionnisme [26/03 tot 14/07] ❑ Un soir avec les impressionnistes. Paris 1874. Expédition immersive en réalité virtuelle [26/03 tot 11/08]

Musée de l'Orangerie
❑ Le regard en acte – Robert Ryman [tot 01/07] ❑ Une montagne que l'on ne saurait gravir. Pour Monet – Wolfgang Laib [tot 01/07]

Musée des Arts décoratifs
❑ Henry Cros (1840-1907), sculpteur et dessinateur [tot 26/05] ❑ Mode et sport, d'un podium à l'autre [20/09 tot 07/05]
❑ Sculpting the Senses – Iris van Herpen [29/11 tot 28/04]

an exhibition by Dora Budor
with sculptures by Olga Balema
structures by R. D. Laing
language by Eleanor Ivory Weber

Classical Period

Opening: February 29, 6-8 pm
29.02–21.04.2024

WOONHUIS

Stadhouderskade 86
1073 AT Amsterdam

Musée du Louvre
❑ The Met au Louvre. Dialogues d'antiquités orientales [tot 28/09]
❑ Revoir Van Eyck. La Vierge du chancelier Rolin [tot 17/06]
❑ L'Olympisme. Une invention moderne, un héritage antique [24/04 tot 16/09]

Musée du Luxembourg
❑ MATCH. Design & sport – une histoire tournée vers le futur [tot 11/08]

Musée National Eugène Delacroix
❑ Ingres et Delacroix. Objets d'artistes [27/03 tot 10/06]

Palais de Tokyo
❑ Signal – Mohamed Bourouissa [tot 30/06] ❑ Dislocations [tot 30/06]
❑ Toucher l'insensé [tot 30/06]
❑ Passé Inquiet : Musées, Exil et Solidarité [tot 30/06]

Petit Palais – Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris
❑ Le Paris de la modernité. 1905-1925 [tot 14/04]
❑ La Voix de la forêt – Théodore Rousseau (1812-1867) [tot 07/07]

Villeneuve d'Ascq

LaM – Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut
❑ La collection Une présentation décloisonnée de la collection permanente du musée ! [tot 29/09]
❑ Le cinéma de mon père – Guy Brunet [05/04 tot 29/09]
❑ Marisa Merz (1926-2019) [03/05 tot 22/09]

Groot-Brittannië

Cornwall

Tate St Ives
❑ Outi Pieski [tot 06/05]
❑ A Natural History of Nest Building (2017) – Andy Holden [tot 06/05]

Liverpool

Tate Liverpool
❑ Liverpool Mountain – Ugo Rondinone [tot 06/09/2028] ❑ Future Forecast – the Greenhouse Project Young Event Producers [tot 26/03]
❑ You get a car [Everybody gets a car] – RESOLVE Collective [tot 14/07]

London

Barbican Art Gallery
❑ Unravel. The Power and Politics of Textiles in Art [tot 26/05]
❑ The Conservatory x Ranjani Shettar [tot 07/04] ❑ Soufiane Ababri [tot 30/06] ❑ Purple Hibiscus – Ibrahim Mahama [10/04 tot 18/08]

Royal Academy of Arts
❑ Entangled Pasts, 1768–now. Art, Colonialism and Change [tot 28/04]
❑ Angelica Kauffman [tot 30/06]

Tate Britain
❑ Document or Artwork? [tot 09/06]
❑ Women In Revolt! Art, Activism and the Women's movement in the UK 1970–1990 [tot 07/04]
❑ Zeinab Saleh [tot 23/06]
❑ Sargent and Fashion [tot 07/07]
❑ Now You See Us. Women Artists in Britain 1520-1920 [16/05 tot 13/10]

Tate Modern
❑ Yayoi Kusama: Infinity Mirror Rooms [tot 28/04] ❑ Thamesmead Codex – Bob and Roberta Smith [tot 31/05]
❑ Capturing The Moment [tot 28/04]
❑ Hyundai Commission: El Anatsui [tot 14/04] ❑ Music of the Mind – Yoko Ono [tot 01/09] ❑ Expressionists. Kandinsky, Münter and The Blue Rider [25/04 tot 20/10]

The Courtauld Gallery
❑ The Charcoal Heads – Frank Auerbach [tot 27/05] ❑ From the Baroque to Today: New Acquisitions of Works on Paper [tot 27/05] ❑ Jasper Johns: The Seasons [tot 12/05]

The National Gallery
❑ The Last Caravaggio [18/04 tot 21/07]

Victoria and Albert Museum
❑ Beguiling Beni: Safflower Red in Japanese Fashion [tot 31/03]
❑ Energy: Sparks from the Collection [tot 18/05] ❑ DIVA [tot 10/04]
❑ Patric Prince: Digital Art Visionary [tot 15/09] ❑ Japan: Myths to Manga [tot 08/09] ❑ Tropical Modernism: Architecture and Independence [tot 22/09] ❑ Fragile Beauty: Photographs from the Sir Elton John and David Furnish Collection [18/05 tot 05/01/2025]

Whitechapel Art Gallery
❑ Edge Effects [tot 26/05] ❑ Dreams Have No Titles – Zineb Sedira [tot 12/05] ❑ Zineb Sedira Presents… [tot 09/06] ❑ Bio-Data Flows and Other Rhythms – A Local Story – Andrew Pierre Hart [tot 07/07]

Luxemburg

Luxembourg

Casino Luxembourg Forum d'Art Contemporain
❑ Forced Amnesia – Mary-Audrey Ramirez [tot 28/04]
❑ Images at Work – Auguste et Louis Lumière, Harun Farocki, Sharon Lockhart, Ben Rivers, Ben Russell… [tot 28/04]

Mudam Luxembourg
❑ A Model: Prelude / Trilogy – Rayyane Tabet [tot 12/05]
❑ A Model. Exposition collective [tot 08/09]

Nederland

Amersfoort

Kunsthal KAdE
❑ 4 Rijkscollecties & Hans Op de Beeck [tot 05/05]

Mondriaanhuis
❑ De wereld van Piet Mondriaan [tot 31/12/2025] ❑ Mondriaan en de Tweede Wereldoorlog [tot 31/12]
❑ Contradictions – Esther Stocker [tot 09/06]

Amstelveen

Cobra Museum voor Moderne Kunst
❑ Cobra 75: De vrijheidsschreeuw! [tot 14/04] ❑ MOØDe – Anton Corbijn [tot 12/05]

Amsterdam

andriesse eyck galerie
❑ negen elegieën – Rob Johannesma [tot 04/05] ❑ A Terra – Charlotte Dumas [11/05 tot 29/06]

De Oude Kerk
❑ Calling – Meredith Monk [tot 14/04]

EENWERK
❑ Bébélé Zamba – Victor Sonna [tot 27/04]

EYE Film Instituut Nederland
❑ Cosmic Realism – Véréna Paravel and Lucien Castaing-Taylor [tot 20/05]

Fotografie Museum Amsterdam (Foam)
❑ Dialect – Felipe Romero Beltrán [tot 01/05] ❑ Foam 3h: GIGA – Jakob Ganslmeier en Ana Zibelnik [tot 26/05]
❑ Rebels – Janette Beckman [10/05 tot 08/09]

Framer Framed
❑ The One-Straw Revolution [tot 19/05]

Galerie Ron Mandos
❑ Once Again… (Statues Never Die) – Isaac Julien [tot 14/04] ❑ 25 Years Galerie Ron Mandos [03/05 tot 02/06]

H'ART Museum
❑ Julius Caesar. Ik kwam, ik zag en ging ten onder [tot 20/05] ❑ ABN AMRO Kunstprijs: Nami Nami Noooom, Yalla Tnaaam – Mounira Al Solh [tot 15/05]

Huis Marseille
❑ Spolia – Lisa Oppenheim [tot 16/06]
❑ Photocollage – Deborah Turbeville (1932-2013) [tot 16/06]

Nieuw Dakota
❑ It's Not You, It's Me – Kenneth Aidoo & Anouk Hoogendoorn, Michaël Bloos (& Eva Meijering), Helena Hoogenraad & Bas Schippers, Goof Kloosterman & Jesse Strikwerda, Jonas Lund & Anika Schwarzlose [tot 21/04]

Nxt Museum
❑ Marco Brambilla [tot 30/06]
❑ Life in a different resolution – Random International [tot 30/06]

PS projectspace
❑ Julian Dashper, Günther Förg, Alan Uglow [tot 28/03] ❑ Jacqueline de Jong / Olivia van Kuiken [06/04 tot 03/05]
❑ Frauke Dannert [12/05 tot 29/06]

Rijksmuseum
❑ Onder/goed. Onderkleding in het Rijksmuseum. Van linnen onderbroek tot luxe lingeri [tot 16/06] ❑ 20ste eeuw. Nieuwe aanwinsten en vroege abstracte kunst [tot 12/05] ❑ Frans Hals (1582/1583–1666) [tot 09/06]
❑ Express yourself [tot 09/06]

ROZENSTRAAT – a rose is a rose is a rose
❑ Between the Lines (R.A.T.S. however…) – Jo Baer [tot 31/03]
❑ Kitten of Refugee: Who do you place atop your empathy ladder? – Tina Farifteh [tot 31/03]

Slewe
❑ Eclogue, St. Perpetua – Ryan Christopher [tot 23/03]
❑ Winston Roeth [06/04 tot 18/05]

Sonic Acts Biennial
❑ Sonic Acts Biennial 2024: The Spell of the Sensuous [tot 24/03]

Stedelijk Museum Amsterdam
❑ Post No Bills #4 / The Way I See It,… – Kristyan Sarkis [tot 14/04]
❑ Malicious Mischief – Martin Wong (1946–1999) [tot 01/04] ❑ Marina Abramović [tot 14/07] ❑ Wilhelm Sasnal [30/03 tot 01/09] ❑ On this Side of the River Elbe – Ana Lupas [09/05 tot 15/09]

Tropenmuseum
❑ Plastic Crush [tot 21/04]

Van Gogh Museum
❑ Landschappen van het gevoel [tot 23/06] ❑ Matthew Wong / Vincent van Gogh [tot 01/09]

W139
❑ Sonic Acts Biennial 2024. The Spell of the Sensuous [tot 24/03]

Woonhuis (De Ateliers)
❑ Classical period. An exhibition by Dora Budor – Olga Balema (sculptures), R. D. Laing (structures), Eleanor Ivory Weber (language) [tot 21/04]

Zone2source
❑ Colonised Landscapes and Spectral Deterritorialised – Flora Paula Albuquerque [07/04 tot 09/06]

Apeldoorn

CODA Museum
❑ Route Röntgen [tot 08/11/2025]
❑ Craft! Now over kunst en handwerk [tot 14/04]

Arnhem

Museum Arnhem
❑ Kunst in het derde rijk – Verleiding en afleiding [tot 14/04] ❑ Museum of Memory. Aanwinsten van de afgelopen vijf jaar [28/04 tot 18/08]

Omstand – space for contemporary art
❑ Almost But Definitely – AKMAR, Gijs Assman, Dirk Braeckman, Katie Duck, Abul Hisham, Pieter Kusters, Dom Hans van der Laan, Han Schuil, Lawrence Weiner, Corine Zomer, Paul Goede [06/04 tot 19/05]

Bunnik

Landhuis Oud Amelisweerd
❑ Ansuya Blom [23/03 tot 30/06]

Delft

Galerie De Zaal
❑ Rien Monshouwer [tot 28/04]

RADIUS – Centrum voor Hedendaagse Kunst en Ecologie
❑ The Limits to Growth. Chapter 1: The Desire for a Donut (Economy) [tot 05/05]

Den Bosch

Design Museum Den Bosch
❑ Does it do anything for me? – Hans Appenzeller [tot 23/06] ❑ Mannen, vrouwen en hun apparaten [tot 23/06]
❑ Dance – design van een cultuur [23/03 tot 25/08]

Den Haag

1646 – Experimental Art Space
❑ Salon des Refusés – Rasmus Myrup [tot 07/04] ❑ In Tall Buildings – Bob Demper [03/05 tot 14/07]

Fotomuseum Den Haag
❑ Fault Line – Jakob Ganslmeier en Ana Zibelnik [tot 31/03] ❑ Lucebert (1924-1994). Ook als fotograaf een dichter [tot 07/04] ❑ Oekraïens dagboek – Boris Mikhailov [30/03 tot 18/08]
❑ Laura Hospes [13/04 tot 11/08]

Galerie Maurits van de Laar
❑ SARAY – Christie van der Haak [tot 31/03] ❑ Stan Klamer / Jantien Jongsma [07/04 tot 05/05]

Galerie Ramakers
❑ Michael Jacklin [tot 31/03]
❑ D.D. Trans / Johan de Wit [07/04 tot 12/05] ❑ Wido Blokland / Marian Bijlenga [19/05 tot 23/06]

KM21
❑ Carla Klein [tot 09/06]

Kunstmuseum Den Haag
❑ Martha – My Ouma (1984) – Marlene Dumas [tot 12/05] ❑ Voorbij de grenzen. Kunst uit de jaren '60 [tot 01/04]
❑ Witte Bergen – Babs Haenen [tot 14/04] ❑ Collectie Roelofsz-Dunlop: Melk-en-Bloedporselein [tot 05/05]
❑ Tsjechisch & Slowaaks glas [tot 14/04]
❑ Universum Max Beckmann [tot 19/05]
❑ Second Sight – Peter Buggenhout [tot 24/11]

Museum Beelden aan Zee
❑ Tom Claassen [tot 01/04]
❑ Kosmische contrasten – Erica van Seeters [tot 08/09]
❑ Karin Arink [tot 01/04]

Museum Panorama Mesdag
❑ Kinderen van de Haagse School. Spelen, werken, overleven [tot 20/05]
❑ Pronkstukken [tot 31/12]

Nest – ruimte voor kunst
❑ Searching For Oneself Outside – Hans van Houwelingen, Iswanto Hartono & Mirwan Andan (ruangrupa), Zela Odessa Palmer, Jaya Pelupessy… [tot 24/03]

Nest in Laak
❑ Before We Love, act 2: 12 Gates – Atelier Impopulaire & Blacks' Myths [06/04 tot 07/04]

Proximity Music: States of Fragility
❑ Nine newly commissioned and adapted artworks by emerging and established artists. Venues: Pulchri Studio, Paleiskerk, WEST Den Haag, Theater aan het Spui, Barthkapel, Kloostertuin, Quartair and Billytown [05/04 tot 07/04]

Stroom Den Haag
❑ Positions: Soft Intimacies – Eugenie Boon, Yair Callender, Haevan Lee, Farah Rahman & Amber Toorop [tot 07/07]

WEST DEN HAAG
❑ ALLES=GOED – Anne-Mie Van Kerckhoven [tot 18/05] ❑ Pickle Bar presents: Slavs and Tatars [tot 19/05]
❑ The Falcon Of Karachi – Elisa Caldana [tot 14/04] ❑ Part Three Of Many Parts: Trick or Tree! Looking At Video Art – Marina Abramovic, Robert Arnold, Michiel Van Bakel, Seoungho Cho, Manuel Saiz, Ghita Skali [tot 14/04]

Diepenheim

Drawing Centre Diepenheim
❑ Mind Wandering Mind – Abul Hisham & Maike Hemmers [tot 28/04]

Eindhoven

Ixhxb
❑ Niek Kemps & Maja Klaassens [20/04 tot 18/05]

Van Abbemuseum
❑ Dwarsverbanden. Ervaar kunst door te ruiken, horen, voelen en zien [tot 01/06/2026] ❑ Turn Panic into Magic – Marcel van den Berg & Erwin Thomasse [tot 01/06/2026] ❑ You will play in nuance and grow community – Temitayo Ogunbiyi [tot 07/04]
❑ Dwarsverbinding: Kabakov Kabinet [tot 24/03] ❑ Vitrine take-over door food designer Annelies Hermsen [tot 31/03] ❑ Protected by roof and righthand muscles – Sung Hwan Kim [tot 12/05] ❑ Verborgen Verbanden. Het koloniale verleden van het Van Abbemuseum [tot 01/06]

Enschede

Rijksmuseum Twenthe
❑ Houtskool x 9 kunstenaars [tot 05/05]
❑ Het internationale landschap. Schilderen in de buitenlucht in de negentiende eeuw [tot 09/06]

Gorssel

MORE – Museum voor modern realisme
❑ The Rule of Law – Rombout Oomen [tot 23/06] ❑ Things You Shouldn't Paint – Cornelius Völker [tot 23/06]
❑ Aan 't Water [23/03 tot 08/09]

Groningen

Groninger Museum
❑ Grand Stairwell Installation – Dale Chihuly [tot 31/12] ❑ Nymphenburg x Groninger Museum – Porselein. Kunst. Design. [tot 05/05] ❑ Can I be me – Joram Krol [tot 01/04] ❑ Erwin Olaf [tot 09/06] ❑ Kinderbiënnale: A Better Place [tot 03/11] ❑ Groninger Museum 150 jaar – Behind the Scenes [29/03 tot 01/06]

Haarlem

Frans Halsmuseum
❑ Het fenomeen Hals [tot 31/12]
❑ Topstukken [tot 31/12] ❑ Vrouwen in de Schutterszaal [tot 16/06]
❑ The Art of Drag [12/04 tot 13/10]

Nieuwe Vide
❑ (In)valuable, (in)visible: the circular archive and value production in artistic spaces – Eva Kreuger [tot 07/04]

Teylers Museum
❑ De Grote Illusie – 200 jaar Virtual Realities [tot 01/09] ❑ Panorama – Vier eeuwen vergezichten [tot 18/08]

Heerlen

SCHUNCK
❑ The End of Sitting – Rietveld Architecture-Art-Affordances (RAAAF) [tot 30/03] ❑ If then is now – muurschildering – Vera Gulikers [tot 30/03]
❑ U bevindt zich hier – Geschiedenis van het Glaspaleis [tot 31/12]
❑ Sideways Universe – muurschildering – Fiona Lutjenhuis [tot 31/12]
❑ Art depot exposition [tot 31/03]
❑ De keuze van Emile Roemer [tot 07/04]

Heino/Wijhe

Museum De Fundatie – Kasteel Het Nijenhuis
❑ Roosen & Guests – Maria Roosen/ Maria Lassnig, Nel Aerts, Paul Kooiker, Marlene Dumas, Laure Prouvost, Jaap Kroneman… [tot 09/06]

Helmond

Kunsthal Helmond
❑ Resilient Rebels. De kunst van protest [tot 24/03] ❑ No more heroes. Kunst uit de jaren tachtig [23/03 tot 15/09]

Laren

Museum Singer Laren
❑ Frisse wind. Impressionisme van het noorden [tot 05/05]
❑ Labyrinth of memories – Levi van Veluw [26/03 tot 25/08]
❑ Breitner. Schilderbeest – George Hendrik Breitner (1857-1923) [15/05 tot 08/09]

Leeuwarden

Fries Museum
❑ De Terp [tot 31/12/2027]
❑ Hindeloopen [tot 31/12/2027]
❑ buiten de zalen: Claudy Jongstra [tot 31/12/2025] ❑ Hindeloopen: Eric Van Hove [tot 31/12/2027] ❑ Fryslân van boven [tot 05/05] ❑ Verlangen naar vroeger – Christoffel & Kate Bisschop [tot 07/07] ❑ GERRIT BENNERprijs 2023 – Kinke Kooi [tot 31/03]
❑ Semâ Bekirović [28/04 tot 13/04/2025]
❑ Heem [28/04 tot 27/04/2025]

Keramiekmuseum Princessehof
❑ Sustainable Ceramics #1. Recycled, Repaired, Reactivated [tot 03/11]
❑ Porseleinkoorts. Het witte goud van Augustus de Sterke en Madame de Pompadour [tot 01/09]

Leiden

Museum De Lakenhal
❑ Strijden ga ik. Anton de Kom en de Surinaamse Studenten Unie [tot 07/07]
❑ Rembrandts eerste schilderijen – De vier zintuigen [tot 16/06] ❑ Thread Roots – Kimsooja [tot 21/07]

Wereldmuseum Leiden
❑ In Schitterend Licht, Afrikaanse hedendaagse kunst, gecureerd door Azu Nwagbogu [tot 03/11]

Maastricht

Bonnefantenmuseum
❑ Restoring Ferdi [tot 14/04] ❑ The Studio #8: Caroline Sarneel [tot 02/06]
❑ Everything that came in got an answer, het VEC archief van Rod Summers [tot 01/04] ❑ The Restless Wanderer – Shinkichi Tajiri (1923-2009) [tot 12/05]
❑ Art adrift. Hidden stories about works from the Bonnefanten's collection of old masters and their peregrinations – before, during and after World War II. A presentation of art that was coveted by the Nazis. [tot 03/11] ❑ What Freedom Is To Me – Isaac Julien [tot 18/08]

Bureau Europa – Platform for Architecture
❑ In Vitro. De vele levens van glas [tot 16/06]

Marres – Huis voor Hedendaagse Cultuur
❑ Opaque Spirits – Arturo Kameya [tot 26/05]

Middelburg

Stichting IK
❑ Jan Dibbets [tot 19/05]

Vleeshal Middelburg
❑ Vleeshal Art Prize: Moving Through Thin Places – Femke Gerestein [tot 21/04]

Oss

Museum Jan Cunen
❑ Stille kracht – Willem Witsen (1860-1923) [tot 16/06]
❑ Jorn van Leeuwen [tot 16/06]

Otterlo

Kröller-Müller Museum
❑ Moles of Modernism – Sarah van Sonsbeeck [tot 07/04] ❑ Short Cuts – Paul Drissen [tot 07/04] ❑ Door de bomen het bos – Eija-Liisa Ahtila, Julian Charrière, Andy Holden, Hans Op de Beeck [23/03 tot 15/09]

Rotterdam

A Tale of a Tub
❑ Taken Apart & Put Back Together Again – Francis Alÿs, Katinka Bock, Douglas Gordon, David Horvitz, Claire Harvey… [tot 21/04]

Chabot Museum
❑ De gedroomde vriend / The Imaginary Friend. 'Von Tuzzi' toont wat de verbeelding vermag – Concept en mise-en-scène: Anne Mieke Backer / Fotografie in polaroids: Pieter van Oudheusden [tot 02/06]

Garage Rotterdam
❑ No Dancing Allowed – dansrituelen in tijden van wereldwijde restricties [tot 07/04]

Het Nieuwe Instituut
❑ Het Ontwerp van het Sociale [tot 02/06] ❑ Soengoe Kondre / Verzonken leven [tot 02/06] ❑ REBOOT. Baanbrekende digitale kunst [tot 12/05]
❑ Copy Corner [tot 07/04] ❑ Tuinen van de toekomst [tot 04/05] ❑ 100 jaar Mythe Maison d'Artiste [tot 01/04]
❑ Nederland op de tekentafel. 100 jaar toekomstideeën [tot 02/06] ❑ Open Space 2024 – Simon Bultynk, Chaeeun Lee, Ilaria Palmieri, Hussein Shikha, Luc Weytingh [tot 16/06]

Kunsthal Rotterdam
❑ In Search of Humanity – Ai Weiwei [tot 03/04] ❑ Living Paintings: Nature – Refik Anadol [tot 01/04] ❑ Scrap Yard Abstraction – Machteld Rullens [tot 14/04]
❑ NN Art Award 2024 [tot 14/04]
❑ Part of Your World – Doron Langberg [tot 26/05] ❑ 75B. Klootviolen [tot 30/06]
❑ Yes to All – Sylvie Fleury [30/03 tot 08/09] ❑ Universal Tongue – Anouk Kruithof [13/04 tot 12/05]

Kunstinstituut Melly
❑ Een nieuwe artistieke omgeving in MELLY – Loes van Esch en Simone Trum (Team Thursday), Tomas Dirrix, Koen Taselaar [tot 28/04] ❑ Rotterdam Cultural Histories #25: 25 Jaar Tubelight — Kritieke Kunstkritiek [tot 29/03]
❑ My Oma. Over de figuur van de grootmoeder [tot 01/09] ❑ Sijben Rosa: Bewaard [tot 12/05]

Nederlands Fotomuseum
❑ Eregalerij van de Nederlandse fotografie [tot 31/12] ❑ WOMXN. Meer dan een muze – Sebiha Öztaş [tot 01/01/2025] ❑ Onderweg – Ad van Denderen [tot 20/05] ❑ This One Is For You Serra – Monica Nouwens [tot 16/06]
❑ Themaroute: Wie zijn de vrouwen in de Eregalerij [tot 31/07]

TENT – Platform voor hedendaagse kunst
❑ Justice beyond Revenge – Recalling Louk Hulsman – Robert Glas [tot 21/04]
❑ What it is, what it means and what i would like it to be – Pris Roos [tot 21/04]

Schiedam

Stedelijk Museum Schiedam
❑ Uit armoede. Kunst, geschiedenis en verhalen [tot 09/06] ❑ Afrofuturistic Visions – AiRich [tot 09/06]
❑ Volkskrant Beeldende Kunst Prijs 2024 [06/04 tot 23/06] ❑ Eeuwigheid van de maan – Else Alfelt [06/04 tot 15/09] ❑ Queries in Algorithmic Landscapes – Geert Mul [06/04 tot 15/09]

Sittard

Het Nieuwe Domein
❑ Tegenstrijd – André Dieteren [tot 30/03]
❑ Between Graveyard and Museum's Sphere – Sassoon Semah [tot 30/06]

Tilburg

De Pont – Museum voor hedendaagse kunst
❑ Fotografie uit de collectie van Huis Marseille Amsterdam. Ter nagedachtenis aan Jos de Pont (1943-2024) [tot 30/05] ❑ Collectiepresentatie – Voorjaar 2024 [tot 18/08] ❑ Werken op papier. De Pont collectie [tot 18/08]
❑ In the mist of it all, above front tears – Laure Prouvost [tot 18/08]

PARK – Platform for Visual Arts
❑ Dear awkwardness – Ana Navas [tot 07/04] ❑ Esther Tielemans / Katleen Vinck [04/05 tot 16/06]

Uden

Museum Krona
❑ Aan de rand van de Hemel: Visioenen – Emma Talbot, Femmy Otten, Natasja Kensmil, Hildegard von Bingen, Catharina van Siena, Jeanne d'Arc… [tot 01/04]

Utrecht

BAK, basis voor actuele kunst
❑ Usufructuaries of earth. An exhibition by Marwa Arsanios [tot 02/06]

Centraal Museum
❑ Kunst op het plein: Folkert de Jong [tot 31/12] ❑ Hot Flowers, Warm Fingers – Pauline Curnier Jardin [tot 21/04]
❑ Kunst op het stationsplein: Een vier meter hoge stoel van klei – Maarten Baas [tot 31/12] ❑ Annex: David Claerbout [tot 09/06] ❑ Op scherp. Een nieuwe kijk op fotorealistische schilderkunst [tot 09/06] ❑ Kuspinah – Ik heb alleen jouw naam – Max Kisman [tot 12/05]

Museum Catharijneconvent
❑ De schepping van de wetenschap [tot 02/06]

Velp

Art Gallery 0-68
❑ Be-longing – Andrea Rádai en Miloushka Bokma [07/04 tot 05/05]

Wassenaar

Museum Voorlinden
❑ Full Moon – Jan Sluijters, Rineke Dijkstra, Paul Kooiker, Susan Collis, Mark Manders… [tot 07/04]
❑ Alicja Kwade [tot 09/06]

Wijlre

Buitenplaats Kasteel Wijlre
❑ Angelica fields – Elspeth Diederix [tot 25/08] ❑ Tuun – Lou-Lou van Staaveren [tot 25/08] ❑ Re___gio Lijn 18 – Gert Robijns [tot 25/08]

Zwitserland

Aarau

Aargauer Kunsthaus
❑ Collection 24. Swiss Art from the 18th century to the present [tot 27/10]
❑ Augusto Giacometti (1877-1947) [tot 20/05] ❑ Watching the Glacier Disappear. Collection in Focus [tot 25/08]
❑ Collection in Focus: Hugo Suter [tot 25/08]

Basel

Fondation Beyeler
❑ Jeff Wall [tot 21/04] ❑ Honey, I Rearranged the Collection [tot 21/04]
❑ SUMMER SHOW [19/05 tot 11/08]

Kunsthalle Basel
❑ Back wall project: a recurse 4 [3] worlds – Nolan Oswald Dennis [tot 11/08] ❑ Everything No One Ever Wanted – Tobias Spichtig [tot 28/04]
❑ GROWTH – Klára Hosnedlová [tot 20/05] ❑ Ghislaine Leung [17/05 tot 11/08]

Kunstmuseum Basel
❑ Existentialist and Popular Artist – Bernard Buffet [tot 14/04] ❑ The Evidence of Things Not Seen – Carrie Mae Weems [tot 07/04] ❑ Ingenious Women. Women Artists and their Companions [tot 30/06] ❑ Dedications in Lights – Dan Flavin [tot 18/08]

Museum Tinguely
❑ La roue = c'est tout. New permanent exhibition [tot 31/05/2026] ❑ Paths to Paradise – Otto Piene [tot 12/05]

Bern

Kunsthalle Bern
❑ Punya 2.0 – African Film Institute, Daniela Catrileo & Nicole L'Huillier, Rohini Devasher, Nina Emge, Eric Gyamfi, Asako Iwama, David Koloane, Nyakallo Maleke, Sindi-Leigh McBride, Camilla Paolino, Raqs Media Collective, Slaven Tolj [tot 14/04]

Kunstmuseum Bern
❑ Shooting Down Babylon – Tracey Rose [tot 11/08]

Zentrum Paul Klee
❑ Kosmos Klee. The Collection / Fokus: Hamed Abdalla (1917–1985) [tot 26/05]
❑ All Systems Fail – Sarah Morris [29/03 tot 04/08]

Lugano

MASI Lugano
❑ Black or White. Works from the Collection 1935–2021 [tot 01/12] ❑ Eye to Eye. Giacometti, Dalí, Miró, Ernst, Chagall. Hommage to Ernst Scheidegger [tot 21/07] ❑ Streams of Spleen – Shahryar Nashat [tot 18/08] ❑ Calder. Sculpting Time [05/05 tot 06/10]

Luzern

Kunsthalle Luzern
❑ Strassenbilder – Lukas Hoffmann [06/04 tot 02/06]

Kunstmuseum Luzern
❑ Subjective Evidence – Barbara Probst [tot 16/06] ❑ Woher kommst du? Wie Kunst in die Sammlung gelangt [tot 27/11]

St.Gallen

Kunstmuseum St. Gallen
❑ Expanding Horizons. Videos from the Collection and Beyond [tot 24/11]
❑ Chair with my Hair – Arthur Simms [tot 07/07] ❑ Neuerwerbungen und Schenkungen [tot 05/05] ❑ Experimental Ecology [06/04 tot 24/11]

Winterthur

Fotomuseum Winterthur
❑ Flügelschlag – Ester Vonplon [tot 31/12/2026] ❑ A Show of affection – Collection Constellation 1 [tot 20/05]

Kunsthalle Winterthur
❑ SCRIPT – MEMORY [13/04 tot 14/07]

Kunstmuseum Winterthur
❑ Michael E. Smith [tot 28/04] ❑ From Gerhard Richter to Mary Heilmann. Abstract Art from Private Collections and the Museum's Holdings [tot 28/04]
❑ Walls of the World – Burhan Doğançay [tot 02/06]

Zürich

Kunsthalle Zürich
❑ Zurich Biennial [tot 01/04]
❑ Magazine – Maggie Lee [tot 20/05]
❑ Dance after the Revolution, from Tehran to L.A., and back / Ramin Haerizadeh, Rokni Haerizadeh, Hesam Rahmanian / (LA)HORDE [06/04 tot 20/05]

Kunsthaus Zürich
❑ Alreadymade – Barbara Visser [tot 12/05] ❑ Apropos Hodler. Current perspectives on an icon [tot 30/06]
❑ Kiki Kogelnik (1935–1997) [22/03 tot 14/07]

Migros Museum für Gegenwartskunst
❑ Bliss – Tarek Lakhrissi [tot 20/05]
❑ Material Memories. Sammlung Migros Museum für Gegenwartskunst [tot 20/05]

Museum für Gestaltung
❑ Margrit Linck, Pioneer of Ceramics [tot 14/04] ❑ Collection Insights – 7 Perspectives [tot 01/12] ❑ Tatiana Bilbao Estudio. Architecture for the Community [tot 02/06]

De volgende 'De Witte Raaf' verschijnt op 20 mei 2024. Gegevens voor de agenda moeten binnen zijn vóór 20 april 2024 op het postbusadres: Postbus 1428, 1000 Brussel 1. e-mail: info@dewitteraaf.be

The next issue of 'De Witte Raaf' will be released on May 20th, 2024. Please send your information before April 20th, 2024 to: Postbus 1428, B-1000 Brussel 1. e-mail: info@dewitteraaf.be

Colofon

met de steun van de
Vlaamse overheid

Flanders
State of the Art

Redactie

Christophe Van Gerrewey, Elizabeth Vandeweghe

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

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**

Thema's van de komende nummers:
redigeren en corrigeren, Zwitserland, de kunstmarkt, dagboeken, surrealisme, bibliofobie.

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

Personalia

Steyn Bergs is onderzoeker en kunstcriticus. Hij werkt als universitair docent moderne en hedendaagse kunst aan de Universiteit Utrecht.

Mirjam Deckers is promovendus (RUG). Haar onderzoek gaat over de weefwerkplaatsen aan het Bauhaus en over de Zwitserse textielwereld waar onder meer Gunta Stölzl deel van uitmaakte.

Tessa de Vet studeerde Cultuurwetenschappen (UvA). Ze houdt zich bezig met het snijvlak tussen kunst en klimaat.

Daniël de Zeeuw is docent digitale mediacultuur (UvA) en FWO-postdoctoraal onderzoeker aan het Instituut voor Media Studies (KU Leuven).

Hille Engelsma studeerde kunstgeschiedenis (RUG) en is werkzaam als docent kunsttheorie, kunstgeschiedenis en kunstfilosofie aan kunstacademie Minerva.

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

Anton Jäger is historicus en filosoof, verbonden aan het Hoger Instituut voor Wijsbegeerte (KU Leuven). Begin april verschijnt bij Athenaeum *Hyperpolitiek. Extreme politisering zonder politieke gevolgen*.

Moritz Küng is een in Barcelona gevestigde, Zwitserse, onafhankelijke tentoonstellingscurator, criticus en redacteur. Tussen 2002 en 2010 verzorgde hij het tentoonstellingsprogramma in deSingel in Antwerpen.

Anja Novak is universitair docent hedendaagse kunst (UvA) en onderzoeker aan de Amsterdam School for Heritage, Memory and Material Culture.

Alied Ottevanger is kunsthistoricus en doet onderzoek naar moderne en hedendaagse kunst. Zij bereidt de briefwisseling tussen Theo van Doesburg en J.J.P. Oud voor en ontwikkelt een tentoonstelling over Kunstzalen In die Coornschuere in Delft.

Emiel Roothooft studeert filosofie (KU Leuven).

Karmen Samson is een onafhankelijke modebeoefenaar en onderzoeker met interesses in materiële cultuur en museologie. Ze studeerde Fine Arts and Design en Arts and Culture.

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.

Ernst van Alphen is emeritus hoogleraar literatuurwetenschap (Universiteit Leiden). In 2023 verscheen zijn boek *Seven Logics of Sculpture. Encountering Objects Through the Senses*.

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

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 eind juni bij MIT Press.

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)

Praktische gegevens

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

Planning	verschijnt	deadline
nummer 229	20 mei 2024	20 april 2024
nummer 230	15 juli 2024	15 juni 2024
nummer 231	25 september 2024	25 augustus 2024
nummer 232	20 november 2024	20 oktober 2024
nummer 233	25 januari 2025	20 december 2024
nummer 234	20 maart 2025	20 februari 2025

Oplage: 14.000 ex. Gratis beschikbaar in archieven, bibliotheken, culturele cafés, culturele centra, galeries, instellingen voor hoger en deeltijds kunstonderwijs, kunstboekhandels, musea en stichtingen voor beeldende kunst.

Abonnement

De Witte Raaf is een gratis meeneemkrant. Wenst u dat *De Witte Raaf* thuisbezorgd wordt of wilt u het tijdschrift financieel ondersteunen, dan kunt u een (steun)abonnement nemen. Via www.dewitteraaf.be kunt u een doorlopend (steun)abonnement nemen. U kunt het bedrag ook overschrijven. Vermeld uw adres, e-mailadres en het nummer waarbij het abonnement moet ingaan. Let op: gebruik het juiste rekeningnummer voor uw land!

Rekeningnummers

KBC Brussel	BE33 4222 1816 1146
TRIODOS Nederland	NL73 TRIO 0784 9288 35

Buitenland (binnen Europa):
IBAN: BE33 4222 1816 1146 – BIC: KREDBEBB
Gelieve in de mededeling het nummer te vermelden waarmee u uw abonnement wilt laten beginnen.

Tarieven België en Nederland

Abonnement	€ 30,00
Abonnement + boek	€ 45,00
Steunabonnement	€ 60,00

Tarieven Buitenland

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

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

FSC
www.fsc.org
MIX
Papier van verantwoorde herkomst
FSC® C022211

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

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

Xavier Hufkens

44 rue Van Eyck | Van Eyckstraat

Sherrie Levine

16 February — 6 April 2024

Joan Semmel

25 April — 15 June 2024

6 rue St-Georges | St-Jorisstraat

Zhang Enli

15 March — 11 May 2024

Nick Cave

5 April — 11 May 2024

Tracey Emin

24 May — 27 July 2024

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

THE FALCON OF KARACHI ELISA CALDANA TILL 14.04.2024

PART THREE OF MANY PARTS TILL 14.04.2024
MARINA ABRAMOVIC, ROBERT ARNOLD, MICHIEL VAN BAKEL, SEOUNGHO CHO, MANUEL SAIZ, GHITA SKALI

SLAVS AND TATARS TILL 19.05.2024
WITH APPARATUS 22, ANDRIUS ARUTIUNIAN, GIULIA CRETULESCU, SELIN DAVASSE, ANA GZIRISHVILI, TANG HANJXIAOPENG ZHOU, NIKOLAY KARABINOVYCH, OLGA MICINSKA, SHALVA NIKVASHVILLI, PAOLA REVENIOTI, FILIPKA RUTKOWSKA, ANHAR SALEM, ALA SAVASHEVICH, BOJAN STOJCIĆ AND OLIA SOSNOVSKAYA

ALLES=GOED ANNE-MIE VAN KERCKHOVEN TILL 19.05.2024

CHERISH & DESTROY KUNST & ARCHITECTUUR FESTIVAL 03.05.2024

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