

1-3 Thomas Decreus & Hans Demeyer
Genealogie van het politieke heden
6-8 Dominic van den Boogerd
Venetië: Foreigners Everywhere
8-9 Pieter T'Jonck
Venetië: België & Nederland
11-15 Dirk Pültau
Anna Oppermann

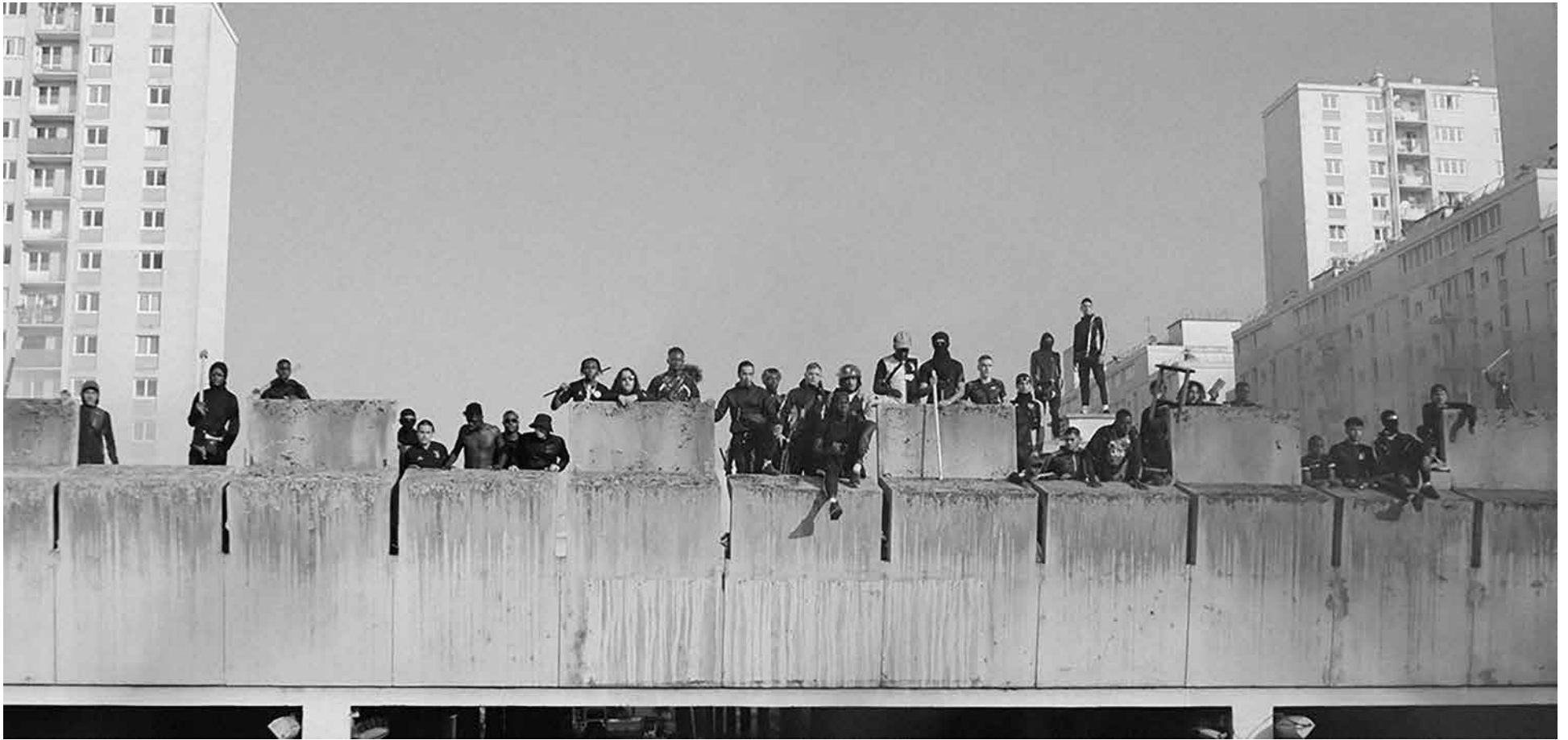
17 Liska Brams
Hanne Darboven
19 David Rijser
Matthijs Röling
20-21 Marc De Kesel
Grondeloos diep

& 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
achtentigste jaargang – ISSN 0774-8523
verschijnt tweemaandelijks – 14.000 ex.
afgiffekantoor Antwerpen X

Ellende heeft een duivel van mij gemaakt



THOMAS DECREUS &
HANS DEMEYER

'Wat een droom! Heer en meester zijn, nooit meer lijden, eindelijk plezier!' Te midden van een strenge winter en een onzekere staking sublimeren de mijnwerkers in Émile Zola's *Germinal* (1885) hun lijden en honger in een visie van rechtvaardigheid. Ze raken vervoerd door Étienne, een weifelende, maar daarna al te zelfverzekerde leerling in anti-kapitalistische tactiek. Zijn speech spiegelt een revolutionaire horizon van socialistisch-anarchistische snit: de uitbuiting van de mijnwerkers komt ten einde wanneer zij de productiemiddelen bezitten en de staat is vernietigd. Zola mag dan wel vertellen over het neerslaan van de staking en de dood van vele arbeiders, de roman eindigt met vernieuwing: in Étienne leeft 'het absolute geloof in een komende revolutie weer op, de echte, die van de arbeiders', die de gehele aarde nieuw zal maken.

De passage staat in schril contrast met de toon van de Netflix-film *Athena* (2022) van Romain Gavras, waarin geen revolutionaire of evident politieke horizon te bespeuren valt. In de weergave van een opstand in de fictieve Franse banlieu Athena, volgend op de moord op de dertienjarige Idir door de politie, reso-neert de film met de huidige cycli van verzet en oproer. Anders dan het collectief van stakende mannen en vrouwen in *Germinal*, ligt de nadruk in *Athena* op de verdeeldheid tussen de broers van Idir: Karim leidt de oproer en wil wraak, Moktar is enkel bekommerd om zijn illegale zaakjes, en Abdel tracht een brug te slaan tussen de politie en de opstandelingen. Mannen evacueren vrouwen uit de bezette cité, en duwen ze zo letterlijk uit het beeld en weg van de actie. Woede, wraak en de drang tot vernietiging drijven de opstand, niet een toekomstverwachting van rechtvaardigheid. 'Je krijgt de namen [van de agenten die Idir vermoordden], en wat dan?' vraagt Abdel aan Karim. Er volgt geen antwoord. Met een ont-ploffing en de dood van alle broers doet het einde van de film geen dromen ontkiemen, geen autonomie of plezier.

Germinal en *Athena* symboliseren de gedaantes die de sociale strijd kan aannemen en die als inherente, maar tegenstrijdige mogelijkheid wellicht in iedere opstand in het leven roept: de energie van de mobilisatie is gericht op de toekomst en de creatie van een nieuwe orde. Deze 'staatsregelende' macht valt samen met een collectief subject, zoals het proletariaat of de werkende klasse, dat zich organiseert door middel van nieuwe of andere instituties, zoals de partij, vakbonden of revolutionaire comités. De Franse en Russische Revolutie gelden als archetypes, precies omdat de omwentelingen konden leiden tot nieuwe ordes. Het is geen toeval dat *Germinal* zich afspeelt in een historische constellatie afgebakend en gestructureerd door beide revoluties.

Athena toont dat opstanden echter ook altijd een 'destituerende' tendens in zich dragen, door zich ergens tegen af te zetten, iets achter te laten of te 'ontzetten'. Mario Tronti omschreef, in een interview uit 2008 gepubliceerd op de website *Ill Will*, hoe het primaat van destituerende macht 'niet ligt in het opbouwen van iets, maar eerder in het achterlaten van wat er al is, om het bestaande in een crisis te storten'. Het gaat om verzet tegen elke vorm van representatie, tegen de vorming van een collectief subject of een programma met eisen en doelstellingen. Het doel is niet een nieuwe macht of orde te vestigen, maar de macht of orde onwerkbaar en krachteloos te maken.

Afhankelijk van de constellatie van een opstand neemt een constituerende dan wel een destituerende macht de overhand, of blijven ze om elkaar heen cirkelen als onvervulde mogelijkheden. Het is die laatste optie die de sociale opstanden van de jaren 2010 kenmerkt. De beweging van pleinbezettingen die start met de Egyptische Revolutie in januari 2011 en die onder de noemers Occupy, 15M, de Indignados, Aganaktismenoi of Nuit Debout navolging kent in Europa en de VS, wordt gekenmerkt door een afkeer van leidersfiguren, van het stellen van eisen en van politieke representatie. Dat karakter

keert terug in andere opstanden. Wanneer honderdduizenden Fransen rotondes bezetten in de winter van 2018 en hun woede koelen op de etalages van luxewinkels in Parijs, stellen ze geen eisen, schuiven ze geen woordvoerders naar voren, en saboteren ze pogingen om het oproer politiek of electoraal te vertalen. Ook in de revoltes in Londense (2011) en Franse voorsteden (2017, 2019, 2023) voeren plundering, brandstichting en confrontaties met de politie de boventoon. De opstanden rond Black Lives Matter (2014, 2020) keerden zich in de eerste plaats tegen de symbolen van de raciale orde, door politiekantoren te belagen en privaat (en dus raciaal ongelijk verdeeld) eigendom te vernietigen door plunderingen. In gewijzigde vorm keren deze kenmerken terug wanneer communes zich als *zone to be defended* (ZAD) op offensieve wijze onttrekken aan de maatschappij, of wanneer de klimaatbeweging fossiele infrastructuur vernietigt of bezet.

Tegelijk kenmerken de jaren 2010 zich door robuuste pogingen om de vrijgekomen sociale energie te kanaliseren in constituerende macht. De pleinbezettingen zijn de springplank voor de ontwikkeling van links-populistische en neosocialistische bewegingen en partijen. Uit de Griekse Aganaktismenoi ontstaat Syriza, dat in 2015 met charismatische voormannen als Yanis Varoufakis en Alexis Tsipras een eclatante verkiezingsoverwinning behaalt. De Spaanse Indignados stampen Podemos uit de grond, terwijl Bernie Sanders en Jeremy Corbyn met succes linkse ruimtes creëren in door het centrum beheerste politieke landschappen. Vergelijkbare observaties vallen te maken over de opgang van PVDA-PTB in België of La France insoumise in Frankrijk. Wat deze formaties kenmerkt is dat ze electorale macht proberen te verwerven om het beleid mee te bepalen. Simultaan bouwen ze structuren en organisaties uit die de linkse bewegingen een meer duurzame vorm zouden geven, en proberen ze onder de noemers van 'werkers' of 'het volk' nieuwe politieke subjecten te evoceren.

De spanning tussen constituerende en destituerende macht in sociale mobilisaties inspireert een nieuwe generatie linkse intel-

lectuelen, die vaak striemende kritiek geven op de ondermijnende tendensen in sociale bewegingen, door te wijzen op de noodzaak van mobilisatie dankzij organisatie, leiderschap, articulatie van eisen en verkiezingen. In hun *Accelerate Manifesto* (2013) bekritisseren Nick Srnicek en Alex Williams bijvoorbeeld de door horizontaliteit, kleinschaligheid en spontaneïteit gekenmerkte vormen van *folk politics*, eigen aan bewegingen als Occupy. Hun alternatief is een politieke mobilisatie vormgegeven door organisatie, ideeënstrijd en een coherent programma. In *The End of the End of History* (2021) waarschuwen Alex Hochuli, George Hoare en Philip Cunliffe voor een vorm van 'antipolitiek' die 'verdeling, representatie en politieke autoriteit' verwerpt. Ze benadrukken dat 'de werkende klasse nog altijd aan het werk moet'. Anton Jäger heeft zich – in zijn recente boek *Hyperpolitiek. Extreme politisering zonder politieke gevolgen*, maar ook vorig jaar al in *De Witte Raaf*, nr. 222 – beklagd over de vluchtigheid van hedendaagse protesten die hoogstens politieke sporen in de publieke opinie nalaten, maar het beleid niet beïnvloeden. Het leidt volgens hem tot een 'hyperpolitiek' van mobilisatie zonder gewicht. Ook Matthew Huber kant zich in *Climate Change as Class Struggle* (2022) tegen de *anti-system radicals* die hun eigen versie van *folk politics* opvoeren en die actie privatiseren door te focussen op consumptie, terwijl volgens hem slechts een gereanimeerde arbeids- en vakbondsbeweging op een planetaire schaal de klimaatstrijd kan winnen.

Ondanks belangrijke verschillen verenigen deze kritieken zich in het idee dat de straatprotesten en opstanden van de voorbije decennia niet tot een constituerende macht hebben geleid. Telkens weer nemen dergelijke critici de bewegingen, de bezettingen, het oproer, de spontane uitbarstingen van woede, vernieling en geweld, onvoldoende ernstig omdat er geen solide, sociaal verankerde en duurzame organisatie tot stand komt; omdat de 'actievoerders' zich slechts zouden bezighouden met politiek en niet met de strijd op de werkvloer; omdat ze slechts 'reactief' zijn of louter een gevecht met de



politie aangaan, maar geen programma uittekenen; omdat ze te individualistisch en voluntaristisch zijn en niet de massa engageren om voor de massa op te komen. Een van de betreurenswaardige effecten van deze moraliserende kritiek is stevast een tweedeling tussen enerzijds een politiek handelen dat zo genoemd mag worden en anderzijds een politiek handelen dat wordt gedegeneerd tot antipolitiek, *folk politics* of hyperpolitiek. Politiek wordt op die manier in toenemende mate normatief ingevuld, als een door intellectuelen gebezigd richtsnoer om de 'ware' politiek van schijnvertoningen te onderscheiden.

De vraag is dan hoe het begrip 'politiek' deze stille normatieve kracht verkreeg. Van belang zijn de twee decennia die aan de politieke heropleving van de jaren 2010 voorafgaan. In zijn iconische roman *Generation X* (1991) vat Douglas Coupland een typerend levensgevoel voor de jaren 1990 en de jaren 2000. Hij maakt een onderscheid tussen 'historische ondervoeding' en 'historische overvoeding': leven in een periode waarin er respectievelijk niets of net te veel lijkt te gebeuren. De 'voornaamste symptomen' zijn in beide gevallen dezelfde: 'verslaving aan kranten, tijdschriften en nieuwsuitzendingen op tv'. Historische gebeurtenissen worden genivelleerd: er gebeurt veel, maar er is niets dat aanzet tot verlangen en actie, weg van apathie en verveling, zoals politieke of sociale gebeurtenissen dat ooit deden. Deze periode staat in het teken van verlies: het concrete verlies van links tegenover een oprukend neoliberalisme, maar ook het abstracte verlies van de mogelijkheid van een andere wereld. 'Geloof in de wereld, dat missen we nog het meest van al. We zijn de wereld helemaal kwijtgespeeld, men heeft ons de wereld afgenomen,' zegt Gilles Deleuze krachtig in een interview met Antonio Negri, gepubliceerd in *De Witte Raaf*, nr. 119.

Deze situatie krijgt verschillende namen. In *Hegemony Now* (2022) spreken Jeremy Gilbert en Alex Williams van 'de lange jaren negentig' als een periode gekenmerkt door 'een geleidelijke vernauwing van de ruimte voor culturele of politieke innovatie' en 'het gevoel van een eindeloos, ahistorisch heden' – een periode niet zozeer gekenmerkt door actieve omarming, maar door de 'hogelijk passieve instemming' van 'de 'ontvreeden' burgers van neoliberale postdemocratieën'. Anton Jäger gebruikt de term 'postpolitiek' – een concept dat voornamelijk in de jaren 1990 en 2000 sterk circuleerde, en dat vaak inwisselbaar wordt gebruikt met noties als postdemocratie, postgeschiedenis of consensuspolitiek – om de periode te vatten waarin georganiseerde belangenstrijd vervangen werd door consensus. Het fundamentele conflict over de organisatie van de maatschappij

– over andere werelden – maakt plaats voor een technocratisch debat over beleidsopties. Mark Fisher sprak dan weer van kapitalistisch realisme: een gelaten, meteen capitulerende attitude, zonder dat een alternatief voor of verzet tegen een kapitalistische wereld te verbeelden of te bewerkstelligen valt.

Dat tijdperk lijken we achter ons te hebben gelaten. Als de jaren 2010 zich door iets kenmerken, dan is het wel de wederopstanding van de opstand en de re-ideologisering van de ideologie – fenomenen die doorgaans liberale commentatoren aanzien als uitingen van 'polarisering'. Om deze vernieuwde politisering te omschrijven, wordt vaak de twintigste-eeuwse politiek als vergelijkingspunt gebruikt, en als impliciet ijkpunt om sociale mobilisaties te beoordelen. In de meest brede zin kenmerkt deze 'ware' politiek zich door een modernistische opvatting, met een langetermijnvisie op, en een verlangen naar, toekomstige maatschappijen, en met een geloof in het vermogen van de politiek om de loop van de samenleving te beïnvloeden en aan te sturen: 'de queeste naar een publiek doel, tekenend voor de vroege twintigste eeuw, toen de mens de wereld herschiep om zichzelf te herschape,' in de woorden van Jäger. Meer concreet gaat het om een verlangen naar de periode van het fordisme en de massademocratie: een tijd waarin links en rechts elkaar bekampten als duidelijk afgeleide en identificeerbare blokken, met sterke collectieve ideologische identificatie, en met politieke partijen die een groot lidmaatschap kenden en stevig verankerd waren in het sociale weefsel. In zijn boek *Des te erger voor de feiten* uit 2023 is Jäger expliciet in zijn kenschets van de huidige repolitisering:

Het tijdperk van die 'postpolitiek' is duidelijk verstreken. Maar in plaats van een heropleving van de politiek van de twintigste eeuw – compleet met de renaissance van massapartijen, vakbonden en militanten – is het bijna alsof er een stap wordt overgeslagen. Vandaag lijkt alles politiek. Maar waar het leven van mensen in allerlei opzichten op die manier intens gepolitiseerd is, zijn slechts weinigen betrokken bij het soort georganiseerde belangenconflicten dat we ooit als politiek zouden hebben omschreven in de klassieke, twintigste-eeuwse zin.

De hedendaagse politisering is niet langer postpolitiek, maar ook geen terugkeer naar de ware 'politiek'. De resulterende hyperpolitiek verwijst naar de vluchtigheid van protesten: na hun initieel engagement trekken de deelnemers zich terug in hun private omgeving. Jäger beklagt zich bijvoorbeeld over de Black Lives Matter-protesten die na een korte en massale eruptie weer gingen liggen,

waarna de bestaande orde schijnbaar ongehaand werd voortgezet. De eruptie slaagt er niet in zich te vertalen in een duurzaam engagement; het probleem van de hyperpolitiek is dus dat het – in tegenstelling tot een 'ware politiek' – als discours noch praktijk iets constitueert.

Op die manier slaat de ervaring van verlies in de 'postpolitieke' decennia om in nostalgie, en sluipt er een vorm van 'linkse melancholie' in het denken over deze periode. Voortbouwend op Stuart Halls analyse van de crisis van links en Walter Benjamins gebruik van de term, beschreef Wendy Brown (al aan het einde van de jaren 1990) een dergelijke melancholie als een hechting aan vroegere linkse analyses, passies en ideeën, die sterker is dan eender welk engagement om mogelijkheden voor een linkse politiek in het heden te zien en daarnaar te handelen. Die melancholische conditie zit vervat in de wijze waarop een geïdealiseerd politiek verleden geldt als maatstaf voor hedendaags handelen. Het leidt tot het bizarre fenomeen dat jongere linkse critici verlangen naar een verleden dat ze zelf niet hebben ervaren, terwijl ze evenmin tot het heden behoren dat ze bekritisieren.

Hoe valt er uit het zwaartekrachtsveld van de linkse melancholie te ontsnappen? Hoe kunnen we hedendaagse opstanden anders lezen dan als gefaalde pogingen tot politiek handelen? Een aangrijpingspunt ligt in een herinterpretatie van de zogenaamde postpolitieke conditie. In plaats van een politiek landschap te zien dat bevroor door een allesomvattende consensus, is het mogelijk een constellatie te ontwaren die vloeibaar werd en een zo goed als totale beweging naar rechts maakte – een alomvattende *moving right show*, zoals Stuart Hall het in 1979 omschreef. Vanuit dat perspectief vormen de jaren 2010 een voortzetting en intensifiëring van de voorgaande decennia.

Van 1980 tot 2010 heerst er één langgerekt en intens rechts offensief. Die decennia zijn niet te begrijpen als de algemene uitdrukking van een neoliberale consensus, maar als een gesitueerd moment in een structurele klassenaanval, met een onmiddellijke, fysieke impact op de lichamen die er het doel van zijn. Die lichamen verkeren niet in een staat van politieke apathie, ervaren geen einde van de geschiedenis, maar net een intense politisering in de vorm van een existentiële aanval. Niemand verwoordt dit treffender dan Édouard Louis in zijn autofictionele roman *Qui a tué mon père* uit 2018:

De heersende klasse kan klagen over een linkse regering, kan klagen over een rechtse regering, maar een regering bezorgt ze nooit spijsverteringsproblemen, een regering verbrijzelt nooit hun

rug [...]. Voor de heersende klasse is politiek meestal een esthetische kwestie: een manier om over zichzelf na te denken, een manier om de wereld te zien, om zichzelf op te bouwen. Voor ons was politiek een kwestie van leven of doodgaan.

De pijnlijke implicatie van dit citaat is dat je slechts over postpolitiek kan spreken wanneer je de verschuiving naar rechts niet kan *voelen* – vanuit een positie dus waarin die hoogstens als theoretisch of esthetisch probleem wordt ervaren, en niet als een rechtstreekse, fysieke aanval op het lichaam. Postpolitiek gelijkstellen met een ziellose politiek van consensus of demobilisatie negeert volledig de 'grimmige, smerige, gewelddadige genealogie van het neoliberalisme, met militaire folteraars die hand in hand gaan met de criminelen van de economische theorie' – om te citeren uit Maurizio Lazzarato's boek *Capital Hates Everyone* uit 2021. In plaats van een passieve instemming van apathische burgers, is er sprake van actieve dwang uitgeoefend op geracialiseerde en gecriminaliseerde lichamen.

Édouard Louis duidt het geweld dat eigen is aan het rechtse offensief. In het laatste deel van *Qui a tué mon père* beschrijft hij hoe regeringsbeslissingen zijn vader, die na een fabrieksongeval werkonbekwaam werd, steeds meer de sociale voorzieningen ontzegden waarop hij aanspraak maakte:

In maart 2006 werd door de regering van Jacques Chirac, sedert twaalf jaar president van Frankrijk, en door zijn minister van Volksgezondheid, Xavier Bertrand, aangekondigd dat tientallen medicijnen niet meer zouden worden vergoed door de staat. Daar waren veel medicijnen tegen spijsverteringsstoornissen bij. Omdat je na het ongeluk de hele dag moest liggen en slechte voeding kreeg, had je continu last van je spijsvertering. Medicijnen kopen om die te reguleren werd steeds moeilijker. Jacques Chirac en Xavier Bertrand hebben je ingewandend kapotgemaakt.

Er volgen voorbeelden waarin de staat Louis' vader opjaagt en hem dwingt een job te zoeken ondanks zijn rampzalige gezondheid: de 'bijstandtrekker' wordt in ijltempo een misdadiger die straf en disciplinerende behoefte. Het geweld waaraan deze man ten prooi valt is dus tweeledig van aard: het sluit buiten en het bestraft wat het uitsluit. Het lichaam wordt uitgesloten van voorzieningen waarop het vroeger wel recht had, en wordt gecriminaliseerd omdat het niet voldoet – in dit geval aan productiviteitsnormen.

Deze politieke aanval is illustratief voor het geweld eigen aan de rechtse politisering



van de voorbije decennia. Het geweld van het neoliberalisme sluit in de eerste plaats mensen buiten, zeker in vergelijking met de fordistische welvaartsstaat. De decennia na de Tweede Wereldoorlog werden gekenmerkt door een toenemende *integratie* van de werkende klassen in de kapitalistische orde van productie en consumptie. Dit proces bood concrete materiële voordelen voor de arbeidersklasse, in de vorm van stabiele inkomens, betere toegang tot publieke infrastructuur en diensten, en de beschikbaarheid van een bredere keur aan consumptieproducten. Deze integratie was verre van gewild en had een autoritair, dwingend en vervreemdend effect. De militantste vleugels van de arbeidersbeweging en tegencultuur vonden elkaar daarom in gedeelde praktijken van weigering, sabotage en exodus, als reactie op de gedwongen integratie.

De ontmanteling van de welvaartsstaat produceert een omkering van dit schema: uitsluiting vervangt integratie. Er ontstaat een scheiding tussen aan de ene kant een krimpende werkende bevolking met een stabiel inkomen en sociale bescherming, en aan de andere kant een groeiend precariaat. Deze twee groepen zijn geen stabiele sociale posities, laat staan identiteiten; de dialectiek tussen beide is eigen aan het gewelddadige neoliberalisme. Het leidt tot een klimaat van veralgemeende angst bij steeds meer mensen, om preciaire posities, rechten en voorzieningen te verliezen. Tegelijk wordt de hoop op lotsverbetering door middel van (hernieuwde) integratie steeds onwaarschijnlijker. Gevangen in een wisselwerking tussen gebrek aan hoop en sociale angst, worden uitbuiting en zelfuitbuiting de norm. De gestage toename van burn-outs is het symptoom van de onmogelijkheid van die nieuwe normativiteit.

Hetzelfde manifesteert zich op het meer politieke niveau van burgerschap. In zijn invloedrijke essay 'On Post-Fascism' uit 2000 maakt G.M. Tamás duidelijk dat de in het liberalisme ingesloten mogelijkheid van een universeel burgerschap vanaf de jaren 1990 steeds meer wordt ontkend. Burgerschap is niet langer een instrument van (gedwongen) inclusie, maar van radicale en geracialiseerde exclusie. Neoliberale globalisering gaat met andere woorden gepaard met steeds hogere drempels om burger te kunnen worden in een land van aankomst. Er ontstaat een groeiende tweedeling tussen 'ware burgers' en niet-burgers, volgens lijnen van gender, sekse en ras (een verschil dat een ongemakkelijke echo kent in het onderscheid tussen 'ware' en antipolitiek).

Het politiek-juridische geweld en het economisch-gouvernementele geweld vallen conceptueel te scheiden, maar ze zijn in de praktijk verweven. De mensen die het recht

op burgerschap verliezen zijn grotendeels dezelfde mensen die weinig kans hebben om deel te worden van de geïntegreerde werkende bevolking, terwijl net het burgerschap in vraag wordt gesteld van wie tot het precariaat behoort. Beide groepen zijn deel en uitdrukking van wat Marx 'surpluspopulaties' noemt: een reserveleger en tevens een noodzakelijke component van de ontwikkeling van rijkdom in het kapitalisme. Hun bestaan is dus niet eigen aan het neoliberalisme, maar wel typisch is de versnelling waarmee een deel van de geïntegreerde arbeidersklasse transformeert in een surpluspopulatie zonder oog op (her)integratie.

De voorbije decennia werd net dit deel van de bevolking het object van toenemende criminalisering. De gevolgen zijn bekend: permanent geweld tegen wie wordt uitgesloten en permante politiecontrole om de orde van het kapitaal te behouden – processen die met de maatschappelijke ontwrichting ten gevolge van de klimaatverandering enkel in omvang zullen toenemen. In alle westerse landen neemt de militarisering van politiemachten en 'veiligheidsinfrastructuur' toe. In tijden van besparingen worden budgetten voor politie en veiligheid verhoogd om in de naam van de oorlog tegen drugs, criminaliteit en terreur gewelddadig te reageren op – en te regeren over – arbeiders en migranten. In de VS leidt dit tot een enorme toename van zwarte gevangenen. Geograaf Ruth Wilson Gilmore schrijft in *Abolition Geography* uit 2022 hoe 'in 1980 één op ongeveer 800 mensen in de Verenigde Staten zich in de gevangenis bevond; in 2008 is die verhouding één op 130', en meer dan zeventig procent is van kleur. In de laatste twintig jaar zijn dertigduizend mensen onderweg naar Europa gestorven, door toedoen van met Europees geld gesponsorde militie die informele concentratiekampen runnen in Libië, en die gewelddadige 'pushbacks' als norm hanteren.

Het ideologische stutwerk van dit geweld komt van nieuwe politieke partijen die voortkomen uit het karkas van de massapolitiek en de welvaartsstaat, en die in West-Europa eufemistisch 'populistisch' worden genoemd. Vanaf het begin hebben deze krachten kosten noch moeite gespaard om surpluspopulaties te racialiseren, te stigmatiseren en te criminaliseren. Die uitingen van wat Étienne Balibar in 1991 'neo-racisme' noemde, maken dat sociale uitkeringen, migratie en meer algemeen culturele en religieuze verschillen voortaan als politiek 'probleem' worden beschouwd. De zogenaamde cultuuroorlogen wakkeren dat alleen maar aan, inderdaad als een uitzinnige en moraliserende 'hyperpolitiek' die de vorm aanneemt van een gemediatiseerd spektakel. Het gaat dan echter niet om wat ná de postpolitiek komt, in een diachrone ontwikkeling.

Hyperpolitiek is een essentieel onderdeel van het rechtse offensief, en even oud als dat offensief. Net als postpolitiek is het een synchroon fenomeen, dat moet worden begrepen als een gelokaliseerd effect van rechtse politisering. Depolitisering en rechtse politisering zijn geen tegengestelden: depolitisering kan enkel als een effect worden gezien van rechtse politisering, terwijl depolitisering een rechtse politisering veronderstelt. Voor wie het geweld van het neoliberalisme heeft gevoeld, wordt de periode die halfgeweg de jaren 1980 start niet bepaald door consolidatie, stabilisering en consensus, maar door toenemende uitsluiting, criminalisering en destabilisering.

Wat uitsluiting teweeg kan brengen, valt na te lezen in Mary Shelleys befaamde roman *Frankenstein* (1818), waarin het wezen dat de gelijknamige dokter creëerde het volgende zegt, nadat het zich realiseert nooit te zullen worden opgenomen onder de mensen: 'Ik droeg als de aartsduivel een hel in mijn binnenste en wilde, nu ik geen mededogen had gevonden, de bomen aan stukken scheuren, chaos en verwoesting aanrichten en dan gaan zitten om van de jammerlijke resten te genieten.' Daarna wordt het wezen een monster dat uit is op vernietiging en wraak: 'Op dat moment verklaarde ik voor eeuwig de oorlog aan de soort en bovenal aan wie mij had gevormd en me had weggestuurd naar deze ondraaglijke ellende.' Het wil nochtans niets liever dan opgenomen te worden in de sociale orde: 'Overall zie ik geluk, waarvan ik alleen onherroepelijk ben uitgesloten. Ik was welwillend en goed; ellende heeft een duivel van me gemaakt. Maak mij gelukkig, en ik zal weer deugdzaam zijn.' De blijvende weigering laat echter weinig opties over. Het monster wordt een monster door uitsluiting, racialisering en criminalisering en door het besef dat er geen integratie mogelijk blijkt in de menselijke orde waarvan het een creatuur is. Het monsterlijke van het monster is slechts een weerspiegeling van de monsterlijke orde die het uitsluit. De wil tot vernietiging is het resultaat van een intelligentie en een bevrijdingsdrang die enkel kunnen ontstaan uit geleefde ervaring, aan gene zijde van 'de orde' en 'de samenleving' – en die ook te ontwaren vallen bij die groepen mensen die als 'monsters' of 'barbaren' worden geïdentificeerd door het rechtse offensief van de afgelopen decennia.

Vasthouden aan de maatstaf van de twintigste-eeuwse politieke strijd getuigt daarom zowel van anachronisme als van hardleersheid. Toen was de arbeidersklasse immers nagenoeg volledig geïntegreerd in de politieke en economische orde, met als gevolg stabiele vormen van vertegenwoordiging via partijen, vakbonden en andere organisaties van de massademocratie. Zo werd een zekere tegenmacht opgebouwd en kon van

uit die tegenmacht de hoop worden gecultiveerd een nieuwe maatschappij te stichten. Het nostalgische verlangen naar herintegratie van de arbeidersklasse gaat eraan voorbij dat er geen orde meer bestaat die integratie toelaat. Wat overblijft is een door radicale uitsluiting veroorzaakte negativiteit: leegte. Louis verwoordt dit treffend wanneer hij het bestaan van zijn vader karakteriseert als een 'negatief bestaan': 'een bestaan dat jij niet wilde en dat jou niet wilde. Je hebt géén geld, je hebt níet kunnen studeren, je hebt níet kunnen reizen, je hebt je dromen níet kunnen verwezenlijken. De taal heeft bijna alleen ontkenningen om jouw leven te omschrijven.' Een ontkend leven – het is deze conditie die migranten, steuntrekkenden, mensen van kleur, transpersonen, moslims en gevangenen net als zovele anderen, ondanks alle contradicties, in toenemende mate met elkaar delen.

De protesten van de late jaren 2010 en de vroege jaren 2020 vallen vanuit deze optiek te interpreteren als een reactie op exclusie en staatsgeweld, maar ook als een symptoom ervan. De fundamenteel negatieve conditie die uiteenlopende groepen met elkaar delen verklaart waarom al die protesten een 'destituerend' karakter hebben. Het gaat daarbij veeleer over ruimte dan over tijd. De protagonist van *Germinal* schetst een utopische toekomst, en ook de nadruk van vele hedendaagse linkse critici op duurzaamheid, een politiek programma, organisatie en engagement, heeft vooral een temporele dimensie. De strijd die zich vandaag afspeelt op pleinen, in voorsteden en op rotondes is een *ruimtelijke* strijd, tegen een politiek die mensen uitsluit van toegang tot arbeid, voorzieningen of een autonoom leven, die hen letterlijk of figuurlijk dakloos maakt, in kampen opsluit, hun ruimtes en hun lichamen verziekt of vernietigt. Ook de politieke beslissing de klimaatcrisis te laten woekeren is de voortzetting van dit geweld, door de creatie van enerzijds onbewoonbare gebieden en anderzijds streng bewaakte enclaves voor de rijken.

Uitsluiting zonder hoop op integratie laat alleen de ontmanteling van het systeem over als mogelijkheid tot bevrijding. Destitutie is in deze zin geen ideologie, programma of strategische keuze, maar een onmiddellijk antwoord op overheersing. De sleutel is zowel de aard van de macht als de reacties erop te bevestigen, in plaats van ze af te wijzen uit nostalgie naar de twintigste eeuw. Het rechtse offensief heeft monsters of barbaren gecreëerd voor wie de enige uitweg nog ligt in negatie. Wie hun zijde kiest, dient dat te erkennen.

Afbeeldingen: Romain Gavras, *Athens*, 2022.

BUITEN DE MUSEUMMUREN

Fardin 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.



Wij, vreemdelingen

DOMINIC VAN DEN BOOGERD

De Braziliaan Adriano Pedrosa (1965) is de samensteller van de centrale tentoonstelling op de zestigste Biënnale van Venetië. Als directeur van het Museu de Arte de São Paulo maakte hij het afgelopen decennium naam met een serie tentoonstellingen waarmee hij de geschiedenis van de Braziliaanse kunst op een nieuwe manier in kaart bracht. In *Mestizo Histories* (2014) legde hij verbanden tussen kolonialisme, modernisme en inheemse kunst. In *Afro Atlantic Histories* (2018) traceerde hij de Afrikaanse diaspora in het land dat als een van de laatste de slavernij had afgeschaft. Pedrosa is de eerste curator van 's werelds belangrijkste kunstbiënnale die woont en werkt op het zuidelijk halfrond. De *Global South* vormt het zwaartepunt van zijn tentoonstelling.

In hoeverre wordt kunst bepaald door landsgrenzen? Heeft het in tijden van globalisering nog zin om artistieke identiteit nadrukkelijk te verbinden met een geografische locatie? En zo ja, wat is dan de definitie van, bijvoorbeeld, Latijns-Amerikaanse kunst? Horen de Engelse en Nederlandse eilanden van de Caraïben daarbij? De bevolkingsgroepen in het Amazonegebied die geen Europese talen spreken? De hispanics in de Verenigde Staten die inmiddels de op twee na grootste Spaanssprekende gemeenschap ter wereld vormen? En waarin onderscheidt Latijns-Amerikaanse kunst zich van (ik noem maar wat) Arabische kunst? Welke verwachtingen leven er wanneer we zulke etiketten gebruiken? Het zijn dergelijke vragen die Pedrosa in zijn tentoonstelling met souplesse adresseert, zonder pasklare antwoorden te geven.

De titel van de megamanifestatie met werk van maar liefst 332 kunstenaars luidt *Stranieri Ovunque, oftewel Foreigners Everywhere*. 'Waar je ook gaat,' vertelt Pedrosa in interviews, 'je zult overal vreemdelingen tegenkomen. En waar je ook bent, diep vanbinnen blijf je altijd een vreemde voor jezelf.' Nu meer dan honderd miljoen mensen op de vlucht zijn voor oorlogsgeweld, politieke vervolging, economische malaise en klimaatrampen, is het thema migratie urgenter dan ooit, niet op de laatste plaats in het Italië van Giorgia Meloni. En passant werpen vluchtelingenstromen een schrill licht op de grote ongelijkheden die het gevolg zijn van verschillen in etniciteit, gender en sociale klasse. De titel heeft Pedrosa ontleend aan een serie neonwerken van het kunstenaarsduo Claire Fontaine, dat de tekst overnam van een Italiaanse actiegroep tegen racisme en xenofobie. In de lichtsculpturen van Claire Fontaine zijn de woorden vertaald in het Eritrees, het Koerdisch en vijftig andere meer of minder gangbare talen. Her en der op de Biënnale gloeien de kleurige, lichtgevende letters op. De vreemdeling is letterlijk overal.

Wie die vreemde is, loopt nogal uiteen. Er zijn kunstenaars uit het Globale Zuiden die in het Westen hebben gestudeerd, gewoond en gewerkt en die al dan niet zijn teruggekeerd naar hun geboorteland, veelal kunstenaars die nooit eerder op de Biënnale te zien waren. Ook worden kunstenaars uitgelicht die in eigen land als buitenbeentje worden beschouwd omdat ze afwijken van de norm: vrijetijdskunstenaars, autodidacten en inheemse kunstenaars die hun kennis doorgeven van generatie op generatie. Kunst van zulke vreemdelingen was meestal uitsluitend in volkenkundige musea en collecties van zogeheten outsiderkunst te zien. Ook zijn er kunstenaars vertegenwoordigd die niet stroken met de heteronormativiteit en die zich identificeren als queer. Tot slot maken we kennis met werk van kunstenaars die vanwege psychische problemen 'neurodivers' worden genoemd. Het moge duidelijk zijn: de ene vreemde is de andere niet. Menig expositant zal verrast zijn zich in dit kleurrijke gezelschap terug te vinden.

Bezoekers van het centrale paviljoen in de Giardini worden verwelkomd door een reusachtige muurschildering van MAHKU, een kunstcollectief dat in 2013 werd opgericht in het Amazonegebied, langs de grens tussen Brazilië en Peru. De gevel is versierd met rijen kleurige afbeeldingen van ara's, vissen, krokodillen, reizigers met verentooien en rieten manden op de rug. Ze verbeelden de mythische oorsprong van de Huni Kuin:



MAHKU. Gevel centraal paviljoen Biënnale Venetië, 2024, foto Matteo De Mayda

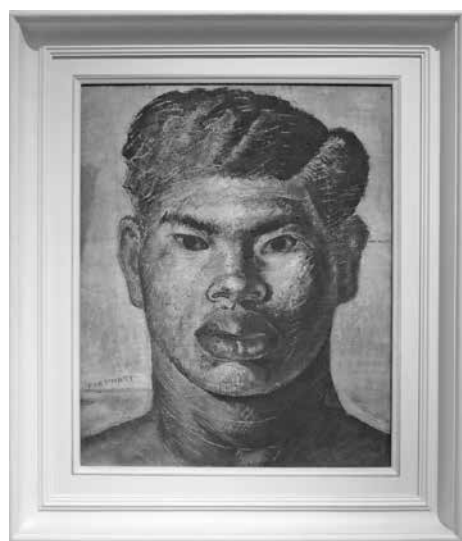
hun voorouders trokken over de Beringstraat van Azië naar de Amerika's. Meer dan driehonderd inheemse gemeenschappen zijn verwikkeld in een strijd om erkenning en gelijkberechtiging. Recent bood de Braziliaanse regering haar excuses aan voor vijfhonderd jaar koloniale onderdrukking. Live op televisie ging voorzitter Almeida op haar knieën voor schrijver en activist Ailton Krenak, spijt betuigend over het geweld dat de oorspronkelijke bewoners is aangedaan. Regionaal nieuws? Niet bepaald. Inheemse emancipatie gaat hand in hand met het gevecht tegen ontbossing en andere klimatologische rampspoed die de aarde bedreigt.

In het centrale paviljoen is het grootste deel van *Nucleo Storico* ondergebracht, de historische afdeling van Pedrosa's tentoonstelling. Er is vooral werk te zien van twintigste-eeuwse kunstenaars uit Afrika, Latijns-Amerika, Azië en het Midden-Oosten. Internationaal zijn ze niet erg bekend, maar in hun land van herkomst zijn het beroemdheden, *postcard artists*. Wie hun namen googelt, stuit op omschrijvingen als 'de moeder van de moderne kunst in Pakistan' (Zubeida Agha, 1922-1997), 'de surrealist van de tropen' (Maria Martins, 1894-1973), 'pionier van de moderne schilderkunst in Algerije' (Mohammed Issiakhem, 1928-1985) en 'de eerste vrouw in China die schilderde in westerse stijl' (Pan Yuliang, 1895-1977). Sommigen, zoals de Venezolaan Armando Reverón (1889-1954), brengen op de veiling tonnen op; een enkeling, zoals de Braziliaan Alfredo Volpi (1896-1988), miljoenen. De oude, naoorlogse wereldorde is verdwenen, economische en geopolitieke machtsverhoudingen zijn verschoven. Door nieuwverworven rijkdom in Zuidoost-Azië, het Midden-Oosten, Zuid-Afrika en Brazilië is de aandacht voor kunst uit de eigen regio toegenomen. Niet voor niets openen westerse galerijen en veilinghuizen (en musea) filialen in Hongkong, Singapore, Seoel, Doha, Dubai, Mumbai en Mexico.

Het zal niet verbazen dat Pedrosa's intercontinentale kunstgeschiedschrijving nauw verweven is met de geschiedenis van kolonialisme en imperialisme, en dus ook met de tegenkrachten: onafhankelijkheidsstrijd, burgerrechtenbewegingen, vrouwenemancipatie, de strijd voor gelijkberechtiging van de lhbtqia+-gemeenschap – soms spelen grensoverschrijdende allianties een grotere rol dan nationale identiteit. De modernisten van het Zuiden waren op de hoogte van de nieuwste artistieke ontwikkelingen in het Westen, via studie, boeken, reizen, en ze wisten die kennis te combineren met lokale culturele tradities. Modernisme is nu eenmaal niet exclusief westers. Moderniteit ontstaat waar traditionele leefgemeenschappen overgaan in grootstedelijke samenlevingen, waar vooruitgang, aangejaagd door technologische vernieuwing, een breuk forceert met het verleden. Dat geldt zowel binnen als buiten de grenzen van de westerse wereld, waar die tegenwoordig ook mogen liggen. Overigens maakt dat moderne kunst nog niet univer-



Ione Saldanha, Bambus, 1960-1970



Candido Portinari, Cabeça de Mulato, 1934

seel. Modernistische architecten mochten dan graag pochen over de zogenaamde Internationale Stijl, die stijl heeft altijd plaatselijke varianten gekend. Het wordt zichtbaar in de drie onderwerpen die Pedrosa in zijn caleidoscopische overzicht heeft uitgelicht: abstracte kunst, portretkunst en de diaspora van Italiaanse modernisten.

De grootste zaal van het centrale paviljoen is gewijd aan abstract werk van 37 kunstenaars uit wat vroeger de Derde Wereld werd genoemd. Nooit eerder is hun werk samen getoond. De School van Casablanca is goed vertegenwoordigd, een kunstacademie die na de onafhankelijkheid van Marokko in 1956 de bakermat werd voor de gelijknamige kunstbeweging. Schilders als Mohamed Chebaa (1935-2013), Mohammed Kacimi (1942-2003) en Mohammad Ehsaei (1939) keerden zich af van Europees academisme en vonden inspiratie in bijvoorbeeld Arabische kalligrafie en keramische tegels. Mohamed

Melehi (1936-2020), wiens werk wordt vergeleken met dat van Frank Stella en Ellsworth Kelly, spoorde zijn studenten aan inspiratie te putten uit de Berbercultuur. 'Door *hard edge* heb ik de abstractie herontdekt die eigen is aan islamitische kunst,' zei Melehi in een interview. 'Marokkaanse kunst is altijd *hard edge* geweest.'

Melehi's psychedelische golfpatroon in felle kleuren hangt tegenover een opvallend schilderij van de Libanese Huguette Caland (1931-2019). Haar kribbige compositie van zwart omlinjende vlakjes, steeds anders van kleur en met verschillende patroontjes, lijkt op patchwork dat zich grillig in alle richtingen vertakt. Caland is geen onbekende in het biënnalecircuit. Als presidentsdochter en vrijgevochten schilder van vrouwelijke rondingen werkte ze achtereenvolgens in Beiroet, Parijs, Los Angeles en Venetië. Haar keuze voor abstractie was, zoals bij veel vrouwelijke collega's, feministisch geïnspireerd: een manier om zich te ontworstelen aan een sociaal keurslijf.

Er zijn wel meer eigenzinnige posities te onderscheiden. Bijvoorbeeld die van de Zuid-Afrikanen Esther Mahlangu (1935), die de robuuste geometrische decoraties van de Ndebele-cultuur vertaalt naar het schilderslinnen, en Ernest Mancoba (1904-2002), *dark horse* van de Cobragroep, vlak voor zijn dood geëerd met een retrospectieve in het Pompidou. De schilderijen hangen losjes gegroepeerd op beeldrijm: cirkels bij elkaar, streepatronen zij aan zij. Daardoor kan het gebeuren dat een Maori-schildering uit Nieuw-Zeeland vergezeld wordt van een swingende compositie uit Colombia en een rafelig wandkleed uit India. In het midden van de hoge ruimte bungelen tientallen, in vrolijke kleuren beschilderde bamboestengels van de Braziliaanse Ione Saldanha (1919-2001). De mobile versterkt de veelkleurigheid, de levendigheid en de speelsheid van de hier verzamelde werken. Puriteins perfectionisme en rigide regels, karakteristiek voor constructivistische en ZERO-kunst, zijn ver te zoeken.

De portretgalerij in twee grote zalen verderop is nog omvangrijker. Ook hier hangen de schilderijen in salonstijl aan de wanden, zonder dwingend ordening, van elke kunstenaar één doek. Frida Kahlo (1907-1954) en Wifredo Lam (1902-1982) zijn de bekendste namen. Van de meeste anderen had ik nog nooit gehoord, maar tekstbordjes bij elk werk geven uitgebreide achtergrondinformatie. In een oogopslag is duidelijk dat de makers goed bekend moeten zijn geweest met de moderne kunst uit het Westen. Schaduwen van Picasso, Modigliani, Giacometti en Chagall zijn herkenbaar. Wat bruikbaar was, werd overgenomen, om er iets eigens van te maken, iets wat uitdrukking kon geven aan eigen ervaringen, de eigen cultuur. Om de dynamiek tussen Noord en Zuid te duiden, wijst Pedrosa op het *Manifesto Antropófago* (1928) van dichter Oswald de Andrade, een essay dat pleit voor een Braziliaanse cultuur die kracht vindt in het 'kannibaliseren' van andere culturen. De titel is natuurlijk een vette knipoog naar de ietwat onsmakelijke interesse van Europeanen voor tribale rituelen: al in de zeventiende eeuw schilderde Albert Eckhout, in dienst van de Nederlandse gouverneur in Brazilië, een halfnaakte Tapuya met op de rug een boodschappentas vol afgehakte ledematen. 'Tupi or not Tupi, that is the question,' is de meest geciteerde regel uit Andrades manifest. Er spreekt waardering uit voor de inheemse cultuur (tupi is een lokale taal) en tegelijk is het een speelse toe-eigening van Shakespeare.

Dat veruit de meeste geportretteerden mensen van kleur zijn, zal niet verbazen – tenslotte is maar negen procent van de wereldbevolking wit. Huidskleur speelt een rol in *Cabeça de Mulato* (1934), een grote kop van een jonge landarbeider geschilderd door de Braziliaan Candido Portinari (1903-1962). De ontzagwekkende jongeman kijkt ons zelfverzekerd en doordringend aan. Zijn gelaatstrekken, weergegeven in precieze arceringen, glanzen in een zacht, diffuus licht. Indertijd betekende *mulato* zoiets als 'van gemengde afkomst', pas later kreeg de term een denigrerende bijklank. Portinari, een immigrantenzoon van het platteland, was de hofschilder van de gewone man. Hij gaf multiraciaal Brazilië een gezicht.

Er hangen nogal wat schilderijen die veel minder bijzonder zijn. Slechts enkele sprongen eruit, zoals het krankjorumme dubbelportret van twee bebaarde profeten, een met een pijl in de hals, geschilderd door Francis Newton Souza (1924-2002) uit India. De lompe figuratie is zo volstrekt belachelijk dat het overtuigt. Ook de realistische zelfportretten, respectievelijk uit 1947 en 1957, van de zwarte, Zuid-Afrikaanse schilders Gerard Sekoto (1913-1993) en Simon Lekgheto (1929-1985) vallen op. Sekoto oogt empathisch, Lekgheto gespannen. Beiden zijn aangewezen op zichzelf.

Daartegenover staan de flair en bravoure van temperamentvolle schilders als Kusama Affandi (1907-1990) uit West-Java en Oswaldo Guayasamín (1919-1999) uit Ecuador. Voor Affandi, 'de Indonesische Van Gogh', stond schilderen gelijk aan het uitleven van emoties. Hij kneep de verf recht uit de tube op het doek en smeerde die uit met zijn vingers. Nog altijd oogt zijn grote zelfportret energiek, gedreven, vitaal. Ooit maakte Affandi posters die oproepen tot verzet tegen het Nederlandse koloniale bewind. Na de proclamatie van de onafhankelijkheid behoorde hij tot de entourage van de eerste president van de Indonesische republiek, Soekarno, die zich graag met kunstenaars omringde. Van Guayasamín is een groot portret van een huilende man te zien, stilistisch verwant aan Picasso's schilderijen van huilende vrouwen. De straatarme schilder werd een beschermeling van Nelson Rockefeller, ooit directeur van het MoMA en later vicepresident van de Verenigde Staten. Guayasamín maakte meer dan 13.000 (!) schilderijen, waarvan het leeuwendeel het lijden van het Latijns-Amerikaanse volk als onderwerp heeft: uitgemergelde stakkers met van pijn vertrokken gezichten, klauwende handen en ogen vol tranen. Net als Affandi is Guayasamín een nationaal icoon, geëerd met een eigen museum.

Pedrosa's portretgalerij is een bonte parade die verscheidenheid hoog in het vaandel voert. Originele kunst van hoge kwaliteit wordt afgewisseld met amateurisme, onbeholpenheid en alle denkbare clichés van de moderne kunst. Een allegaartje dus, maar tegelijk een uitnodiging om zo onbevange mogelijk te kijken naar beelden die een verborgen bestaan hebben geleid, en die heel andere verhalen vertellen dan de overbekende, heroïsche mythen van de Europese avant-garde. Het zou misleidend zijn te spreken van 'globaal modernisme'. Geen enkele kunsthistoricus bezigt die term wanneer het gaat over Duchamp of Mondriaan. Namen van Europese -ismen worden echter te pas en te onpas geplakt op zeer uiteenlopende kunstpraktijken elders in de wereld. Zoals Frida Kahlo ooit zei: 'Ik heb nooit geweten dat ik een surrealist was, totdat André Breton naar Mexico kwam en me zo noemde.'

Lange tijd konden westerse tentoonstellingsmakers zonder blikken of blozen beweren dat in Afrika, Azië, Latijns-Amerika en het Midden-Oosten geen beeldende kunst van betekenis te vinden was. Gamechanger was de globalisering, die in de jaren negentig een vlucht nam. Toch duurde het tot 2013 vooraleer Ibrahim El-Salahi (1930) als eerste Afrikaanse moderne schilder een solotentoonstelling kreeg in Tate Modern. De Soedanees wordt in Venetië vertegenwoordigd met het etherische *The Last Sound* (1964), geschilderd na de dood van zijn vader en geïnspireerd op Soeffi-gebeden die de overgang naar het dodenrijk begeleiden. Zoals veel kunstenaars uit het voormalige British Empire raakte El-Salahi pas goed doordrongen van zijn Afrikaanse culturele erfgoed toen hij zich gevestigd had in Engeland, geconfronteerd met onverschilligheid en permanent slecht weer.

In de zalen rond de twee historische kerken is voornamelijk hedendaagse kunst te zien. De Chinese, in Rotterdam woonachtige Evelyn Taocheng Wang (1981) betuigt haar liefde voor de minimalistische schilderijen van Agnes Martin in vijf grote replica's. Aan elk eerbetoon is iets toegevoegd: make-up-watjes bijvoorbeeld, of een handgeschreven anekdote over haar vroegere tekenleraar in China. Koppelde Martin haar schilderkunst nadrukkelijk aan zen en taoïsme, Wang, opgegroeid met de boeddhistische leer, keert de zaken om. Haar licht ontregelende interventies maken de zwaarwichtige aanspraken op spiritualiteit luchtiger, lichtvoetiger, en vooral menselijker.

De ruime zalen zijn fraai ingericht. Pedrosa, een ervaren curator, begrijpt dat een groot evenement als dat in Venetië (met 800.000

Ibrahim El-Salahi, *The Last Sound*, 1964

Italians Everywhere, Biennale Venetië, 2024, foto Marco Zorzanello

Anna Maria Maiolino, *Ao finito*, 1994-2024Bouchra Khalili, *The Mapping Journey Project*, 2010-2023

bezoekers in 2022) vraagt om omvangrijke series van pakkende kunstwerken op fors formaat, waar drommen bezoekers makkelijk langs kunnen schuifelen. Hij is erin geslaagd afgewogen combinaties te maken van zeer verschillende groepen werken die visueel en inhoudelijk toch op elkaar aansluiten. Een voorbeeld is de zaal met desolate landschappen geschilderd door de Amerikaanse Cherokee Kay WalkingStick (1935), vreemde woestijnvisioenen van de Libanese schilder Ayef El Rayess (1928-2005) en kleine alpenzichten van Leopold Strobl (1960), een Oostenrijker die in een psychiatrische kliniek verblijft. Strobl scheurt plaatjes uit een parochieblaadje, die hij vervolgens beschildert. Het unheimische van zijn ontvolkte bergdorpen past perfect bij de eeuwig verlaten jachtvelden van WalkingStick en de lege zandvlaktes van El Rayess. Zo bewijst Pedrosa hoe een monstertentoonstelling toch subtiel en sensitief kan zijn.

Hoewel beladen thema's als repressie en discriminatie overheersen, zijn veel werken zachtmoedig van aard, eerder poëtisch en dromerig dan activistisch. Slechts bij uitzondering is de toon kritisch. De brute realiteit van illegale migratie komt tot uitdrukking in een groot doek van de Mexicaanse Teresa Margolles (1963). Het witte laken draagt de afdruk van het bebloede lichaam van een Venezolaanse jongeman, vermoord toen hij de grensrivier met Colombia wilde oversteken. Margolles' sinistere variant op Veronika's zweeftoek is een aangrijpend embleem van de wreedheid die duizenden Venezolanen ondergaan op zoek naar een menswaardig bestaan. Kritisch is ook het fictieve museum dat Pablo Delano (1954) heeft opgericht voor Puerto Rico, de kleine archipel waar hij geboren is. De voormalige Spaanse kolonie werd in 1917 min of meer geannexeerd door de Amerikanen. Delano's museum puilt uit van historisch beeldmateriaal: nieuwsfoto's, reisgidsen, spellfilmen en reclames laten zien hoe de VS deze eilanden presenteerden als een tropisch paradijs dat weliswaar bevolkt werd door idioten, maar dat dankzij Amerika was veranderd in een toonbeeld van democratie en voorspoed. Vandaag verkeert Puerto Rico in een ongekende economische crisis en trekt de bevolking massaal weg. Delano's museum is onderhoudend, leerzaam, verbazend, en verduidelijkt hoe geraffineerd beeldvorming in zijn werk gaat. De video-installatie van Alexandra Ferrini (1984) werpt een ontluisterend licht op de rommelige dekolonisatie van Italië, met name het geklungel van premier Berlusconi en de Libische lei-

der Kadhafi. Van de Libanese Joyce Joumaa (1998) is een video-installatie te zien met close-ups van handen die lijnfiguren tekenen. Wat eruitziet als onschuldig gekrabbel, blijkt een test die begin vorige eeuw werd afgenomen bij migranten die via Ellis Island in de Nieuwe Wereld arriveerden. De immigratiedienst gebruikte tekenopdrachten om de cognitieve vermogens van aspirant-Amerikanen te peilen, geïnspireerd door de American Eugenics Society, een organisatie die honderd jaar geleden de veredeling van plant- en diersoorten probleemloos van toepassing achtte op mensen.

Het derde en laatste deel van het historische blok, *Italians Everywhere*, is te zien in de Arsenale. Van de Italiaanse diaspora uit de twintigste eeuw streek het grootste deel naar Brazilië en Argentinië. Werk van veertig Italiaanse migranten wordt gepresenteerd in een bijzondere tentoonstellingsarchitectuur van Lina Bo Bardi (1914-1992), zelf een Italiaanse die in 1946 naar Brazilië emigreerde. Bo Bardi steelt de show. Zij is bekend als de architect van het MASP-museum waar Pedrosa werkt en dat de grootste collectie kunst van Italiaanse immigranten beheert. Het was haar streven het museum van zijn voetstuk te halen, te democratiseren, te ontheiligen. De bezoeker moest langs de kunstwerken dwalen als door een woud van objecten die je van alle kanten kunt bekijken, inclusief de achterkant. Met dikke glasplaten op betonnen staanders werd de machinekamer van het museum als het ware transparant gemaakt.

Haar even revolutionaire als elegante ontwerp uit 1962 is in Venetië opnieuw uitgevoerd. Bij binnenkomst in de Arsenale is van alle geëxposeerde werken de voorzijde zichtbaar, en daarna komt, terugblikkend, de achterkant in beeld. Bijster interessant is dat niet. Wel wordt duidelijk dat een kunstwerk ook maar handwerk is, en geregistreerd eigendom bovendien, voorzien van etiketten met inventarisnummers en stickers van transporteurs. Wellicht is het Bo Bardi's effectieve ontheiliging die ervoor zorgt dat *Italians Everywhere* net zoveel wegheeft van een kringloopwinkel als van een museumzaal.

Een bescheiden werkje bij de entree trekt de aandacht: *Anno 1942* (1973-1999), een verschroeiende kaart van Italië, gemaakt door Anna Maiolino (1942). De verbranding verwijst naar de geallieerde bombardementen op Italië in haar geboortjaar. Tegelijk symboliseert het brandgat in het papier hoezeer Maiolino, een expat in São Paulo, van haar geboortegrond is vervreemd. Dat is de keerzijde van de migrantenervaring: niet alleen

vreemdeling te zijn in een vreemd land, maar ook definitief geen thuis meer te hebben.

Aan het einde van de tentoonstelling, in een bijgebouwtje achter het arsenaal, is een grote installatie van Maiolino te zien, *Ao finito* (1994-2024). De stellingkasten van het Casetta Scaffali, een vervallen en schemerachtig plankenmagazijn, staan vol met vormpjes van klei, tien ton in totaal, handmatig uitgerold, samengeknepen, in blokjes gesneden, opgestapeld. Een eindeloze voorraad, ontstaan uit eindeloos herhaalde handelingen. Een muur is bedekt met het geurige groen van pijnbomen en er weerklinken vogelgeluiden. Het geheel ademt de serene waardigheid van dagelijkse rituelen, van 'de ervaring te leven in de onbeweeglijkheid van het eeuwige' (Spinoza), zoals te lezen is in een tekst die op een scherm geluidloos voorbij rolt, als aftiteling zonder einde.

Hoewel de installatie in de luwte, aan de rand van de lagune, allermist misplaatst is, verbaast het dat dit prominente werk zo'n afgelegen plek is toebedeeld. Maiolino is dit jaar onderscheiden met een Lifetime Achievement Award; haar experimentele werk uit de jaren zeventig behoort tot het beste dat de Braziliaanse kunst heeft voortgebracht, samen met dat van generatiegenoten Lygia Pape en Hélio Oiticica, die veel bekender zijn, maar vreemd genoeg op Pedrosa's tentoonstelling ontbreken.

De tweede laureaat is ook een tachtigplusser: Yil Alter (1938). Geboren in Caïro en opgeleid in Istanbul, verhuisde ze naar Parijs, waar ze in de ban raakte van mei '68. Communistisch engagement klinkt door in haar installaties, die op een belangrijke plek staan in het centrale paviljoen. Op tientallen videoschermen zijn opnames van (soms ontroerende) interviews te zien met Turkse gastarbeiders in Duitsland, die hun hart luchten over heimwee en eenzaamheid, over moeilijke inburgering en gebrekkige acceptatie (*Exile Is a Hard Job*, 1974). In het midden van de zaal staat een traditionele yurt, een verwijzing naar de slechte leefomstandigheden van nomadische volken in Anatolië (*Topak-çev*, 1973).

Kwesties die Maiolino en Yalter in de jaren zeventig aan de orde stelden, zoals ontheemding, migratie, discriminatie en uitbuiting, zijn vandaag niet minder actueel. Het werk van beide kunstenaars is kenmerkend voor een artistieke praktijk waarin persoonlijke ervaring en maatschappelijk engagement onlosmakelijk vervlochten zijn. Het is deze experimentele, onderzoekende, betrokken manier van kunst maken die bij jongere generaties aanslaat. Een echo van Yalters docu-



Salman Toor, Night Grove, 2024, foto Andrea Avezzù

mentaire over arbeidsmigranten weerklinkt in een van de sterkste werken in de Arsenale, *The Mapping Journey Project* (2010–2023) van Bouchra Khalili (1975), een Frans-Marokkaanse kunstenaar die in Berlijn en Wenen werkt. Op een dozijn grote filmschermen is een hand te zien die met stift een route tekent op een landkaart, terwijl de tekenaar vertelt over zijn barre tocht, van Jalalabad naar Rome, van Beni-Mellal naar Utrecht, van Mogadishu naar Bari. Doeltreffender en aansprekender is de migratieproblematiek nog niet verbeeld. Khalili's videoproject, dat al een lange reis langs kunstinstututen achter de rug heeft, is een instant klassieker.

Maatschappelijk engagement spreekt uit meerdere bijdragen van jongere kunstenaars. Lauren Halsey (1987) maakte pseudoantieke zuilen van kunststof, met kapitelen waarin portretten van zwarte buurtgenoten uit South Central Los Angeles te herkennen zijn. De Braziliaanse Dalton Paula (1982) schildert naar studiofoto's van stijfjes poserende abolitionisten; hun spookachtige gestalten met goudkleurige neuzen en kapsels lijken in scherven uiteengebarsten. Sociaal realisme kenschetst ook de korte, scherp gemonterde film van de Brits-Nigeriaanse Karimah Ashadu (1985) over *okada*: zwarte jongens die hun motorfiets gebruiken als illegale taxi in Lagos, met 21 miljoen inwoners de grootste stad op het Afrikaanse continent. Clandestiene arbeid gaat gepaard met een

zelfverzekerde performance van mannelijkheid, al kan de masculiene brandie de economische uitzichtloosheid niet compenseren.

Queer kunstenaars zijn vertegenwoordigd in zowel het historische als het hedendaagse gedeelte van de tentoonstelling. Pedrosa identificeert zich als queer man en vertelt in interviews dat de samenstelling van de expositie niet alleen een professionele uitdaging was, maar voor hem ook erg persoonlijk was. Queer, dat oorspronkelijk 'vreemd' betekent, is een verzamelbegrip voor gays en lesbiennes, *cross dressers* en dragqueens, non-binaire en trans personen, voor alle mensen die niet beantwoorden aan de heteronorm en om die reden te maken kunnen krijgen met onderdrukking of vervolging. Bestaat er zoiets als *queer aesthetics* en heeft dat invloed? De New Yorkse schrijver Daniel Mendelsohn antwoordde op die vraag: nee, *queer aesthetics* bestaat niet, en ja, de invloed ervan is enorm.

Performancekunst, vastgelegd op video, weerspiegelt iets van de queer ervaring. Vaak treden de kunstenaars zelf op voor de camera, zoals Ahmed Umar (1988), een Soedanees uit Oslo die zich als non-binair identificeert. Behangen met sieraden en overvloedig getatoeëerd, voert Umar een Soedanese bruidsdans op. Overbuurman in de tentoonstelling is Elyla (1989), een Nicaraguaan die verkleed als stier een folkloristisch ritueel ten tonele voert, een fysieke uitputtingsslag, met vuurwerk bekroond. Voor de Braziliaan Manauara

Clandestina (1992), wiens chaotische films op meerdere plekken zijn te zien, lijkt *self-exposure* het voornaamste doel. Veel krachtiger gestructureerd is de gestileerde dans-performance van Isaac Chong Wai (1990), een kunstenaar uit Hongkong die in Berlijn werkt. Op meerdere grote schermen verschijnen dansers, alleen of samen, intens geconcentreerd. Abrupte beeldovergangen volgen elkaar in snel tempo op. De dansregistratie verspringt van scherm naar scherm. Met de nerveuze choreografie probeert Chong Wai, ooit op straat gemolesteerd door homohaters, de pijnlijke ervaring van publieke vernedering navoelbaar te maken.

Een aparte zaal is ingeruimd voor het *Disobedience Archive* van Marco Scotini, een verzameling video's gewijd aan 'genderongehoorzaamheid', gemaakt tussen 1975 en 2023. In het halfluistere panopticum hangen tientallen monitoren waarop de films gelijktijdig worden afgespeeld. Het is ondoenlijk alles te zien; ik bleef steken bij nummer 16, *Assymetric Visions* (2023) van Liminal & Border Forensics. De Bellingcat-achtige video reconstrueert de geautomatiseerde surveillance van de wateren tussen Libië en Italië. Bij bootvluchtelingen wekt de plotselinge verschijning van een brommende drone aan de blauwe hemel zowel hoop als vrees: hoop op redding, vrees te worden teruggestuurd.

Van de schilders zijn het met name Louis Fratino (1993), Ana Segovia (1991) en Salman Toor (1983) die de heteronormativiteit uitdagen. De Amerikaan Fratino schildert momenten van intimiteit en isolement: een naakte jongen kust de voet van zijn minnaar, twee geliefden slapen gescheiden na een ruzie. Mannelijk bloot fungeert als barometer van queer verlangens en gevoelens, geschilderd in een stijl die ooit modern was, maar nu wat poppenkastachtig overkomt. Ana Segovia, een non-binair Mexicaan, ontmaskert in schilderijen en video's van cowboys en stierenvechters masculiniteit als pose. De beste, meest intrigerende schilderijen zijn die van Salman Toor, een Pakistaan uit New York. *Night Grove* (2024) is een nachtelijk *cruising*-visioen, een processie van gekostumeerde mannen die elkaar omarmen en selfies maken, gadegeslagen door een naakte man verscholen achter een boom. Echo's van James Ensor en El Greco resoneren in dit ongemakkelijke tafereel, dat is geschilderd in vloeiende penseelstreken en onwereldse kleuren.

De eerlijkheid gebiedt te zeggen dat ik delen van de tentoonstelling slechts voor kennisgeving heb aangenomen: de batikdoeken van Sàngódáre Ajálá (1948–2021) uit Nigeria, de naïef geschilderde straatscènes van de Haïtiaan Philomé Obin (1892–1986), de wollen weefsels van Susanne Wenger

(1915–2009), een Oostenrijkse die priesteres werd bij de Yoruba, de borduursels van de Arpilleristas (hoe sympathiek de huisvljijt van de anonieme Chileense vrouwen ook is), de schilderijen op bobbelige boomschors van Naminapu Maymuru-White (1952) uit East Arnhem Land in Australië (prachtige patronen van sterren die de zielen van overledenen symboliseren), de grote aquarellen van Aloïse (1886–1964), een Zwitserse patiënt met een obsessieve liefde voor de keizer (Jean Dubuffet was fan)... Klaarblijkelijk zijn er grenzen aan de inclusie, en kan ik me tot sommige kunstwerken niet anders verhouden dan tot curiosa. Pedrosa's tentoonstelling verlegt grenzen, verruimt de blik, verbreedt de horizon, maar dat betekent niet dat alles nu deel uitmaakt van dezelfde orde. Kan een tentoonstelling té inclusief zijn, té divers? Wanneer valt het bijzondere dat kunst eigen is ten prooi aan veralgemenisering?

Foreigners Everywhere is niet de encyclopedische kunstinventarisatie van het zuidelijk halfrond die sommigen hadden verwacht. Eerder is het een speculatief essay, een gewaagde (en geslaagde) proefopstelling, waarin het vreemde en het vertrouwde verrassend samenkomen. Een ding is duidelijk: het eurocentrisme heeft afgedaan, althans deze zomer. Misschien is westerse suprematie ('Die VOC-mentaliteit... toch?') inderdaad een idee-fixe, zoals Okwui Enwezor met stelligheid kon beweren. Diens tentoonstelling *All the World's Futures* op de Biënnale in 2016 zette een standaard. De Nigeriaan rekende af met de etnografische kijk op niet-westerse kunst en verschoof de kunstproductie aan de periferie resoluut naar het centrum. Ook Pedrosa sluit talloze marginale stemmen in. Zijn tentoonstelling gaat over veel en veel tegelijk: globalisering, moderniteit, identiteit, traditie, ambacht, migratie, vluchtelingenproblematiek, asielbeleid, illegaliteit, postkolonialisme, etniciteit, racisme, zwart zelfbewustzijn, creolisering, uitsluiting, feminisme, seksualiteit, queer culture, neurodiversiteit, spiritualiteit, herstel, inheems verzet, antinationalisme, anarchie, enzovoort. De kloof tussen *the West and the Rest* is met een biënnale niet gedicht. Dekolonisatie, zo bezweren critici in koor, kan geen werkelijkheid worden zolang economische ongelijkheid voortduurt. Pedrosa zal het er niet mee oneens zijn. Hij wil met zijn tentoonstelling vooral iets vieren. Iets dat niet eerder op deze schaal is gevierd: het vreemde dat de blinde vlekken in ons zelfbeeld aan het licht brengt.

Foreigners Everywhere, 60ste Kunstbiënnale van Venetië, tot 24 november, Giardini en Arsenale.

Processies en performances

PIETER T'JONCK

Op de Biënnale van Venetië sluiten zowel België als Nederland aan bij het motto *Foreigners Everywhere*, maar dan als kritische noot. Het collectief Petticoat Government toont in het Belgische paviljoen zeven reuzenpoppen die ingezet worden bij populaire optochten en die in het voorjaar vanuit verschillende locaties naar Venetië reisden. De installatie is geen expositie van die objecten an sich, maar exploreert met gesprekken, acties en presentaties het bijzondere culturele fenomeen van dergelijke reuzen. Het Nederlandse paviljoen presenteert replica's van beelden van de Cercle d'Art des Travailleurs de Plantation Congolaise, ontstaan onder impuls van Renzo Martens. Hij ijvert al sinds 2012 voor een *reverse gentrification* die de baten van 'kritische' westerse kunst ook ten goede laat komen aan de leveranciers van de 'grondstoffen', het basismateriaal van die kunst. Dat zijn in de eerste plaats beelden en gegevens over extreme armoede en uitbuiting, maar hij wijst er steeds weer op dat die westerse musea enkel konden ontstaan en gedijen dankzij de fortuinen die voortvloeiden uit die uitbuiting. Martens zelf komt in Venetië niet meer prominent in beeld: het zijn de ex-plantagewerkers van CATPC die zelf hun ontvoogding performen, in woord en (film)beeld.

Op het eerste gezicht is er in het Belgische paviljoen weinig te zien. In het voorportaal

ligt een grote stapel kranten, gedrukt op roze papier, waarin het project in vier talen uitgebreid wordt toegelicht. In de grote zaal achter de inkom schragen drie poten, opgebouwd uit standaardprofielen in geplooid staal, een ruimtevakwerk van 5,75 bij 11,5 bij 0,85 meter, dat zo'n 2,5 meter boven de vloer zweeft. Ondanks het simpele basismateriaal is het een complexe, zelfs gewaagde constructie. Op dat ruimtevakwerk staan immers de zeven zware reuzen, uit Baskenland, Frankrijk en vooral België. Petticoat Government onderhandelde met elke reuzenvereniging afzonderlijk over een bruikleen.

Staan onder het vakwerk kan je de verborgen constructie zien van de poppen, in onder meer staal en riet: de petticoats of onderrokken die het reuzenkleed doen uitstaan en de dragers verhullen. Als je rond de structuur loopt, zie je de poppen zoals ze bedoeld zijn, al lijken ze nog indrukwekkender doordat ze van een grote hoogte op je neerkijken. De diversiteit onder de poppen is groot: naast natuurgetrouwe portretten van een wijsgeer (Erasmus) of een naaister, lichte karikaturen van een arbeidster of een motorrijder, zijn er ook fantasiewezens zoals een duivel, een wandelende aardappel of een reuzenknuffel in de vorm van een orang-oetan.

Langs de muren loopt een ouderwetse houten bank, als een uitnodiging om te blijven hangen of om te kijken naar wat onder het vakwerk gebeurt. Een stang voor paaldansen lijkt op een feest te wachten, terwijl de obse-

derende drums van Senjan Jansen al geregeld weerklinken. Het transparante zeil dat het daklicht van de zaal afschermt is weggenomen, zodat de hemel zichtbaar wordt, alsof deze ruimte zich in de openlucht bevindt. In de grote ruimte achter de middenzaal documenteren kunststudenten ondertussen het proces dat tot deze installatie leidde. De catalogus kan geprint worden, maar dat wordt afgeraden om papier te sparen: het krantje licht alles uitvoerig toe en de rest staat online.

Opmerkelijk is dat de secundaire zalen links en rechts van de hoofdruimte min of meer geblokkeerd zijn. Links hangt net achter de doorgang een groot doek met een geometrisch patroon van gaten: een vlag die bij de reis van de reuzen naar Venetië ook diende als tafellaken bij een halte aan een bevroren meer. De gaatjes duiden aan hoe het doek opgeplooid wordt; het patroon is afgeleid van de middeleeuwse manier om bladspiegels te organiseren door ze te vouwen – *low tech*, en toch precies. Daarachter hangen roze wimpels, in bizarre vormen. Belangrijker is de film achter de doorgang naar de rechte zaal, die de voorgeschiedenis van de installatie documenteert: de tocht naar Venetië, de stop aan het meer, het bezoek van de reuzen aan de drukkerij van de krantjes. Het cruciale beeld, dat als een refrein herhaald wordt, toont het moment waarop een vereniging een reus overdraagt. Een kleine jongen stapt in een stuk van de onderrok van de reus en danst er uitgelaten maar sierlijk mee in het rond.

Zijn plezier spat van het scherm, als pars pro toto voor het plezier dat de verenigingen die deze reuzen maken en rondragen scheppen in hun gezamenlijke activiteiten.

Wat betekent dit, op deze plaats in Venetië? Gaat het om volkskunst? Zeker is dat de invulling van het Belgische paviljoen het geesteskind is van een *collectief* van zeven mensen, niet van een individu. Hun website vernoemt daarnaast tientallen andere medewerkers, zoals de makers van de reuzen zelf. Petticoat Government bestaat uit kunstenaars (Simona Denicolai en Ivo Provoost), een typograaf (Pierre Huyghebaert), een cartograaf (Sophie Boiron), architecten (Valentin Bollaert en Pauline Fockedeij) en een curator (Antoinette Jattiot). Het collectief stelt dat de rolverdeling – met een citaat van Marie Preston – geen kwestie was van 'mixing up practices' maar wel van 'de-disciplining them, that is to say of putting them into relationship'. Zo stelt elke praktijk niet alleen de eigen 'doxa's' en het eigen taalgebruik in vraag, maar worden ook andere praktijken op de proef gesteld. Het collectief citeert Donna Haraway: 'Decisions must be made somehow in the presence of those who will bear the consequences. 'In the presence of' requires work, speculative invention, ontological risks.'

Belangrijk is dat de tentoonstelling 'niets' oplevert dat verkoopbaar is. De centrale constructie wordt na afloop weer afgebroken en gerecycleerd, de krantjes zijn gratis.



Petticoat Government, Belgisch Paviljoen Biënnale Venetië, 2024

de catalogus staat online, de reuzen keren terug naar huis. Toch was elk element van de tentoonstelling het onderwerp van een bijna obsessieve zorg om zo 'goed' en 'inclusief' mogelijk te werk te gaan en niets te verspillen. Het team werkt alleen met *commons*, buiten de formats van tech- en andere monopolies. De typografie is non-binair, met *common license* fonts, de organisatie werkt met eenvoudige e-mailformaten, reizen gebeurde met de trein of, als het niet anders kon, per bus of vrachtwagen, enzovoort.

Het Belgische paviljoen 'toont' op die manier kunst als een proces dat geen objecten voortbrengt, maar stappen zet naar, of een voorafbeelding is van een utopische – alternatieve – samenleving. Het creatieve potentieel van de bewoners van die maatschappij wordt aangewend om samen een project op te bouwen als een creatief denkproces dat 'naar de noden van iedereen luistert'. Het collectief en het web aan relaties vormen daarvoor een proeftuin. Anders dan veel 'kritische' kunstenaars stelt het collectief zich dus niet op als ziener of aanklager, maar als een onderzoeker die aanwijst waar de utopie al bestaat, bijvoorbeeld bij de reuzenverenigingen die over heel de wereld bestaan. Petticoat Government neemt afstand van kunst die spreekt *over* de wereld en die de wereld representeert vanuit een besloten discursieve en sociale ruimte, met vaak grote financiële belangen. Het doel is daarentegen de kunst onbevangen – *de-disciplined* – met de wereld te vermengen. Dat is een fundamentele kritiek op het biënnale-spektakel, zij het bijna achteloos geuit. Vooral het beeld van het dansende jongetje blijft bij – die vreugdedans, die sentimentele ontroering, daar gaat het hier in fine om. Dat beeld is wel goud waard, maar dan enkel figuurlijk.

In het Nederlandse paviljoen wordt wél een formele tentoonstelling georganiseerd. Onder de titel *The International Celebration of Blasphemy and the Sacred* toont CATPC ruim twintig replica's in cacao, palmolie en suiker, van beelden die zich bevinden in het *white cube museum* van de vereniging in Lusanga.

De sokkels van ruwe planken benadrukken de even ruwe omstandigheden waarin het CATPC de beelden maakt uit lokaal gewonnen klei. Los van de toelichtingen lijkt het vaak te gaan om gewelddadige tafereelen: een kruisiging, een verkrachting, een vrouw die kinderen eet... Veel beelden hebben een fantasmatisch karakter met wezens die half dier, half mens zijn. Er zijn uitzonderingen, zoals een vrouw op een tapijt met een krop groenten in haar ene arm, die met de andere arm een afwerend gebaar maakt. De uitvoering van de beelden is ongekunsteld en direct: de hand van de makers is duidelijk zichtbaar, expressie en verhaal primeren op vormelijk raffinement. Het zou *outsider art* kunnen zijn, maar dat is niet zo. Uit de verklaringen blijkt dat de beelden (ook) allegorieën zijn van een traumatisch verleden, een moeizame emancipatie, een positiebepaling van de makers in de wereld en een (hoopvolle) toekomstvisie. Vooral de uitbeelding van het verleden blijkt prangend, en in het geval van *Forced Love* van Irène Kanga, een verkrachtingstafereel, zelfs onthutsend. Dan drijft een andere rol van deze werken naar boven: kunst als een exorcisme van kwade machten – van de koloniale uitbuiting die leidde tot *Verelendung* van de bewoners van Lusanga.

In de toelichtingen bij de werken klinkt de stem van Renzo Martens nog door, en bij een beeld als *Mvuyu Liberator* van Blaise Mandefu is die zelfs onmiskenbaar. Een afschrikwekkende vogel pikt alle *white cubes* ter wereld stuk, de instituties die gedijen dankzij uitbuiting, 'in order to liberate the energy captured in them and to decolonize plantations'. Martens slaagde er ook daadwerkelijk in om die uitbuiting op lokale schaal om te keren, met de oprichting van een *white cube* in Lusanga, en met de verkoop van replica's van de daar geproduceerde kunst in het Westen. Dat bracht zoveel op dat de lokale gemeenschap sindsdien zo'n tweehonderd hectare terug kon kopen van de vroegere palmplantages die de gebroeders Lever (van het latere Unilever) 'cadeau' kregen van de Belgische Staat in 1911. Deze monocultuur richtte enorme ecologische schade aan en ont-

wrichtte de lokale samenleving van de Pende. De bewoners brengen het gebied terug tot een natuurlijke staat en ze leven van de opbrengsten ervan. Daarmee bewijzen ze niet alleen zichzelf, maar ook de wereld een dienst.

Toch staat in de tentoonstelling in het Nederlandse paviljoen – gecureerd door Hicham Khalidi, directeur van de Jan van Eyck Academie in Maastricht – niet Martens, maar het collectief CATPC op de voorgrond. Dat blijkt vooral uit de films rechts in het paviljoen, en uit de videoverbinding met Lusanga aan de linkerzijde, dus aan de kant van het naastgelegen Belgische paviljoen. Beide draaien rond een houten beeld van Maximilien Balot, een koloniale agent die de opdracht had de Pende met grove middelen te dwingen om te werken in de plantages van Unilever. Nadat een van zijn collega's de vrouw van een stamhoofd had verkracht, werd Balot onthoofd en gevierendeeld door de Pende. Zijn beeltenis werd toen ook uit hout gesneden, als een fetisj om zijn boze macht in te kapselen. Dat beeld werd in 1972 verkocht en het belandde in het Virginia Museum of Fine Arts in Richmond, waar het sindsdien tentoongesteld werd. De tentoonstellingswaarde ervan is hoog, niet alleen omdat het een treffend, gestileerd portret van een stijve koloniaal is, maar ook vanwege het verhaal erom. CATPC kent er echter ook nog steeds de oorspronkelijke rituele waarde aan toe, en poogde jarenlang om het beeld terug te brengen, 'to reconnect with this sculpture and recover some of its force'. Ter gelegenheid van de Biënnale lukte dat na jaren aandringen – althans voor zeven maanden.

Die tijdelijke restitutie is de sleutel voor de drie films. In *The Judgement of the White Cube* stelt rechter Mbuku Kimpala de *white cube* in beschuldiging, ontstaan uit de opbrengsten van koloniale uitbuiting en uit de ellende van Afrikanen, die de 'kritische' kunst en de documentaire fotografie echter blijven exploiteren – het basisthema van Renzo Martens. Jean Kawata vertolkt de *white cube*, met een hoekige witte popneus als vermomming. De film is een wat komisch theaterstuk, maar zeker geen flauwe grap. *The Return of Balot* is dat evenmin: de lokale gemeenschap draagt het beeld van Balot in een uitbundige processie naar de *white cube*, waarna Kawata het terug naar de plantagegrond draagt. Strompelend en met een pijnlijke gelaatsuitdrukking legt hij de pijn die het museum voelt – het beeld moet immers worden afgestaan – er wel erg dik op, maar er is ook plaats voor grappes, bijvoorbeeld wanneer blijkt dat hij zijn witte neus vergeten is. De processie is dus een beet-

je carnavalesk, als een farce. En toch blijft de wezenlijke vraag overeind. Wie heeft er recht op dit beeld: het museum (met oog voor de tentoonstellingswaarde) of de gemeenschap, die het ziet als de bezwering van een traumatische geschiedenis?

De derde film, *CATPC*, suggereert zelfs dat de artistieke activiteit van het collectief fundamenteel in het teken staat van een rituele, collectief gedragen verwerking van het koloniale verleden, en van het werk aan een betere toekomst. Ook dit ritueel is duidelijk een opvoering voor de camera, ditmaal van een stichtings- en oorsprongsverhaal. De acteurs voeren de geschiedenis, de grond en de arbeid aan de beelden op als bindteken van een gemeenschap. Zeker deze opvoering had een performatief karakter: ze (be-)vestigde de overtuiging van de deelnemers dat het bewerken en herstellen van het land, samen met de collectieve beeldproductie, een staat van geluk en verbinding met (de grond van) de voorouders tot stand brengt. Tegen deze concrete impact steekt westerse kunst, zeker de 'kritische' variant, bleek en steriel af. In vroeger werk van Renzo Martens, meer bepaald de film *Episode 3. Enjoy poverty* uit 2007, ensceneerde hij zichzelf naar het einde toe als precies zo'n steriele artiest. In een tekst uit 2008 vergeleek Frank Vande Veire het beeld van zo'n kunstenaar met dat van een acteur zonder innerlijkheid. Zou het kunnen dat de inzet van Martens voor de zaak van deze gemeenschap net ontstaat uit het besef van het onoverbrugbare verschil met de volheid, de innerlijkheid, het uit-éénstuk-zijn van de leden van CATPC?

De videoverbinding met Lusanga, aan de andere zijde van de zaal, toont tegelijkertijd het beeld van Balot in de plaatselijke *white cube* en het exterieur van het gebouw. Veel gebeurt daar niet, maar daar gaat het niet om. Het scherm staat recht tegenover het paviljoen van de Belgische Staat, die niet alleen wegkeek van de wandaden van Balot en van Unilever, maar hun activiteiten gretig faciliteerde. De videoverbinding is een uitgestoken vinger, als het orgelpunt van een tentoonstelling die niet alleen kritiek levert op de economische fundamenten van het kunstsysteem, maar ook – net als het Belgische paviljoen – suggereert hoe performatieve kunst een betere wereld dichterbij kan brengen.

The International Celebration of Blasphemy and The Sacred en *Petticoat Government*, 60ste Kunstbiënnale van Venetië, tot 24 november, Nederlands en Belgisch paviljoen.



The International Celebration of Blasphemy and The Sacred, Nederlands Paviljoen Biënnale Venetië, 2024



CATPC, The Judgement of the White Cube, 2024, beeld Jurgen Lisse

20-21-22-23 JUNI 2024
'S-HERTOGENBOSCH

Bosch

PARADE



DAVID BADE & TIRZO MARTHA - ZORO FEIGL
BART EYSINK SMEETS - OBSERVATORIUM
MIEKE GORIS, GEERT VERBIST & BART VANKRUNKELSVEN



LISETTEH - ROB VAN DAM - BOOST PRODUCTIES
SIMONE SERLENGA & AMY EVANS - CAMIEL CORNEILLE
NICOLE BANOWETZ & DEVIN REILLY - MARSJA VAN DE VEN
CHAJA HERTOOG & NIR NADLER - SKYPUNCH COLLECTIVE

YIP GEERT STALS & LESSE MELIJN VAN DE VEER - DANIEL ARTHUUS
HANNAH VAN DER SCHAAF & CHANTAL VAN LIESHOUT - JOCHEM VAN DEN WIJNGAARD

INFO & TICKETS: BOSCHPARADE.NL



Huishouden

DIRK PÜLTAU

De Duitse Anna Oppermann (1940-1993) werkte van eind jaren zestig tot haar vroege dood aan *Ensembles*: excessieve uitstallingen die bestaan uit foto's, tekeningen, teksten en kleine objecten in een losse samenhang, waarmee ze reflecteert op haar situatie als (huis)vrouw en kunstenaar, haar relatie met andere mensen of haar positie in de kunstwereld. Een Ensemble is gebouwd rond een centraal altaartje, een tafeltje of een klein verhoog. Van daaruit waaiert het uit over de wanden, de vloer en soms ook het plafond. Motieven geven dit losse 'samenzijn' ('ensemble') een samenhang, maar breken die ook open. De tekeningen en op doek afgedrukte foto's tonen immers veelal zichten van hetzelfde Ensemble tijdens de opbouw of bij vorige presentaties: overzichten, fragmenten of details, van grotere of kleinere afstand, en vanuit telkens andere hoeken en perspectieven. In een caleidoscopische vermenigvuldiging lijkt een Ensemble zichzelf uit te zaaien en open te barsten.

Bijna twintig jaar lang was het de dominante werkvorm waarmee Oppermann zich in de kunstwereld manifesteerde. Ook na haar dood waren lange tijd alleen maar Ensembles te zien – een eerste postume retrospectieve, *Anna Oppermann. Revisionen der Ensemblekunst* (Stuttgart en Wenen, 2007), vormde daar geen uitzondering op. Maar nadat haar nalatenschap in 2010 bij de Berlijnse Galerie Barbara Thumm werd ondergebracht, kwamen ook de vaak grootschalige, complexe en giftig-felbonte tekeningen (doorgaans in kleurpotlood of gemengde techniek, op karton of masoniet) naar boven die Oppermann van 1963 tot begin jaren zeventig maakte – vóór en tijdens de 'ontwikkelingsjaren' van de Ensembles. Ze liggen ontegensprekelijk aan de grondslag ervan. Na *Das Frühwerk* (2013) in Galerie Barbara Thumm organiseerden de Kunsthalle Bielefeld en het Carpenter Center for the Visual Arts (Harvard University) in 2019 elk een tentoonstelling met een keuze uit de tekeningen in relatie tot één of twee Ensembles. In Bielefeld waren dat *Künstler sein (Zeichnen nach der Natur, zum Beispiel Lindenblütenblätter)* (1969-1985) en *Gurken und Tomaten (Frau sein)* (1968-1974); in Harvard ging het om *Hausfrau sein* (1968-1973).

Recent bood de Bundeskunsthalle Bonn voor het eerst een overzicht van het volledige werk. Eigenlijk is het vreemd dat het tekenwerk zo lang onbekend bleef, want Oppermann stelde de tekeningen niet alleen tentoon, maar schoof ze ook in een aantal vroege Ensembles, om ze daar – vaak opnieuw in de vorm van tekeningen – aan haar caleidoscopisch uitwaaierende 'variatiëkunst' te onderwerpen. (In de Württembergischer Kunstverein in 2007 waren dus grootschalige tekeningen als deel van de Ensembles te zien.)

De eerste Ensembles hebben doorgaans dezelfde thematiek als de tekeningen: Oppermann vertrekt van haar leefomgeving, haar 'situatie' als (huis)vrouw en 'kunstenaar zonder atelier'. In die situatie kwam ze terecht nadat ze in 1963, nog tijdens haar studie aan de Hochschule für bildende Künste in Hamburg, met de Hamburgse kunstenaar Wolfgang Oppermann trouwde en een jaar later met hem een zoon kreeg, Alexander. Ook de invloed van rol- en verwachtingspatronen en de commerciële

beeldvorming rond vrouwelijkheid die haar privéwereld binnendringt, komen zowel in de tekeningen als in de vroege Ensembles aan bod. Maar nog belangrijker is dat de methodiek van de Ensembles al door de tekeningen wordt voorbereid.

Cruciaal is de manier waarop Oppermann haar perspectief op de omgeving in het beeld inbouwt. Dat perspectief wordt het duidelijkst opgeroepen in een aantal tekeningen waarin de handen, benen of borsten van een vrouwenfiguur, in bovenaanzicht, aan de onderrand in beeld schuiven. Soms gaat het om twee armen en handen die in de ruimte van het blad grijpen, alsof ze contact willen maken met de omgeving, zich die willen toe-eigenen. Elders wordt bijna het hele beeldvlak in beslag genomen door reusachtige vingers die een kijkgat maken. Nog andere keren schuift onderaan een zittende vrouw in beeld, opnieuw in bovenaanzicht: dijen, soms ook bovenarmen, borsten, de leuning van een stoel; de rug en het hoofd vallen buiten beeld.

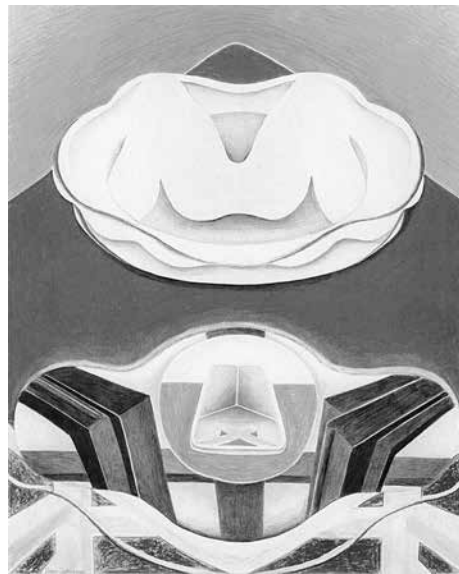
De symmetrie van figuur én beeld suggereert dat Oppermann de omgeving gadeslaat met de meditatieve aandacht en concentratie waarmee we naar een icoon of een religieuze voorstelling kijken. Ze kan ook een teken van fysieke betrokkenheid zijn: het beeld is symmetrisch omdat het 'kijkende lichaam' symmetrisch is. Daarbij wordt de toeschouwer, door de plaatsing van de figuur onderaan, tot eenzelfde betrokkenheid uitgenodigd. De vrouw treedt op als identificatiefiguur, zoals de *Rückenfigur* van Caspar David Friedrich, maar de identificatie is directer en fysieker. We kijken niet op de rug en over de schouder, maar óp haar dijen en borsten (ze is vaak naakt) of 'in' haar schoot. Doordat de vrouw door de onderrand is afgesneden en half buiten beeld valt, kunnen we in haar lichaam als in een 'gietvorm' binnenstappen – de omgeving door haar ogen bekijken en haar situatie 'aan den lijve' ondervinden.

Oppermanns methode ontplooit zich ten volle op het moment dat de kunstenaar-(huis)vrouw, geïsoleerd als ze zich voelt in haar interieur, naar manieren zoekt om over haar situatie te reflecteren en haar perspectief te verruimen. Dat doet ze met een handspiegel, een 'vrouwelijk' instrument dat als een verlengstuk van het lichaam kan worden ingezet. De spiegel fungeert als een instrument om (letterlijk) de omgeving te reflecteren en om 'multiperspectivische' beelden te construeren. In het vroege werk duikt de spiegel geregeld op als getekend motief: een ingelijste ovaal of rechthoek met ronde hoeken. In veel andere tekeningen veroorzaakt de spiegel een labyrint van spiegeleffecten, dat alleen doet vermoeden dat er een ondoordringelijk – en behoorlijk gekmakend – spel met spiegels wordt gespeeld.

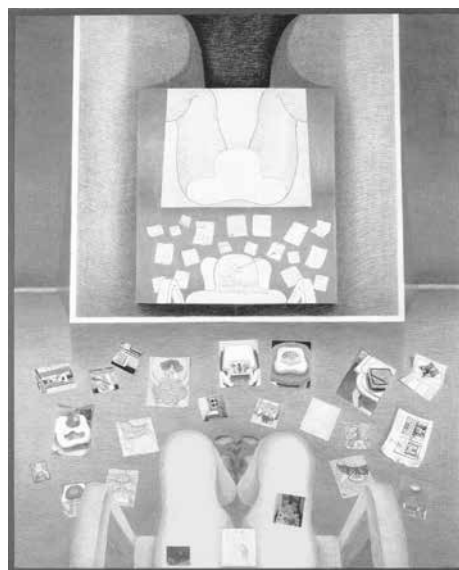
De werking van de spiegel is dubbel. De spiegel kadert de 'werkelijkheid' en ondersteunt de meditatieve concentratie en het 'begrip' dat Oppermann nastreeft. Haar perspectief wordt verruimd door dichterbij te brengen wat veraf is of buiten haar gezichtsveld valt. De spiegel kan – vertelt Oppermann in de catalogus van haar retrospectieve in de Kunstverein Hamburg (1984) – 'het plafond naar beneden [...] halen, een plant op de spreij of tussen de boeken [...] toveren' en geeft haar, vlak bij het raam op haar knie, het 'oceanische' gevoel 'dat het raam en de lucht in mij zijn'.

Maar de spiegel doet dat gevoel van eenheid en nabijheid ook teniet. Hij vervreemdt de werkelijkheid, plaatst ze op een afstand, snijdt ze los uit de wereld. De spiegel vernietigt de visuele eenheid van het beeld. Lichamelijke nabijheid gaat met visuele verboddeling gepaard. De concentratie van de kunstenaar (en de kijker) wordt geïntensifieerd én opgebroken. Die 'hallucinante' en 'fantastische' werking van de spiegel draagt – naast het extreme kleurgebruik – in hoge mate bij aan de surrealistische en 'psychedelische' uitstraling van het vroege werk.

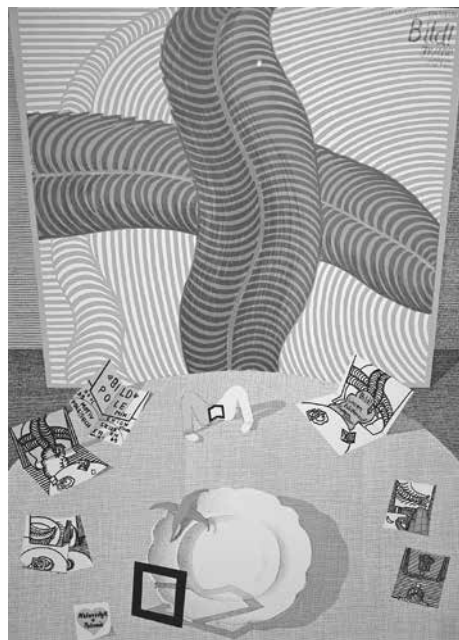
Ook de vrouw zelf wordt door de spiegel niet gespaard. Haar lichaam wordt meerdere keren door spiegelende vlakken 'opengesneden', zodat de spiegelbeelden in haar terechtkomen. In één tekening is het hoofd van de zittende vrouw door de ovale spiegeling van een boom en blauwe lucht vervangen, alsof Oppermann suggereert dat de reflecties zich ook 'in haar hoofd' voltrekken – dat het om *mentale* reflecties gaat. Een ande-



Tischdecke mit Teller und Figur, 1967



Ohne Titel, 1969-1970



Ohne Titel (Bild!), 1970, lithografie

re tekening toont onderaan de benen van de zittende vrouw met daartussen een ingelijst spiegelbeeld van een open raam en blauwe lucht. Het spiegelbeeld en vooral de rozig-witte 'omlijsting' hebben een organische vorm, die aan een doorgezaagd bekken herinnert. De 'reflectie' van de buitenwereld wordt 'in de schoot van de vrouw geprojecteerd'.

Elders zorgt de spiegel ervoor dat het motief van de zittende vrouw, of van de benen en het bekken, in de beeldruimte wordt gekanteld. De ene keer kijken we op het achterwerk, een andere keer op de geopende benen met bekken. Dat laatste motief wordt soms door golvend textiel van keukengordijntjes omspeeld of zelfs gepresenteerd in een schotel midden op tafel – niet de enige toespelings op het seksuele 'gebruik' van de vrouw. Vaak wordt het gereduceerd tot een klein en haast grafisch teken – een 'M' – dat centraal de aandacht naar zich toe trekt; tussen de 'beentjes' van de 'M' verschijnt soms nog een stukje lichaam of kruin. Deze M-vrouw met open benen valt te bezien als een vrouw die klaarligt om 'genomen' te

worden – een associatie die letterlijk wordt gemaakt door een tekening in het Ensemble *Antidesign* (1970-1972), waarop een sigaret een asbak in de vorm van een baarmoederachtige holte penetreert. Het motief kan echter ook omgekeerd worden gelezen: als een vrouw die op het punt staat een kind ter wereld te brengen.

De geboorte van het beeld

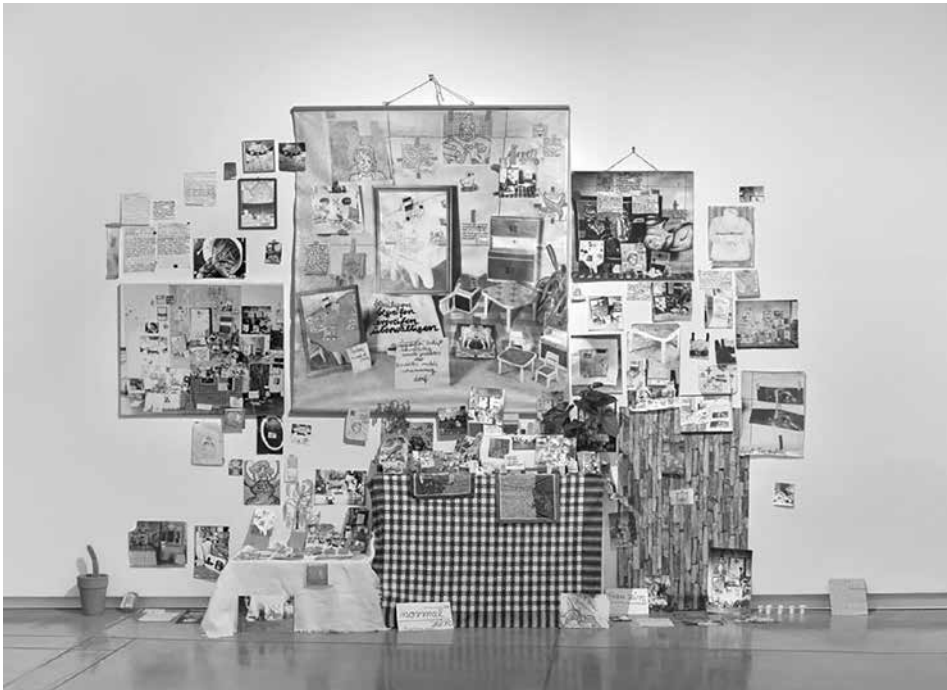
Vanaf ongeveer 1968 verschuift er iets in de tekeningen. De in het beeld grijpende armen, handen en vingers verdwijnen. De psychedelische duizeling, veroorzaakt door het complexe en hallucinante spel van de spiegel, komt tot rust. De tekeningen kunnen verbonden worden met de Ensembles waaraan Oppermann inmiddels werkt. Sommige kunnen zelfs als filosofische *denkbeelden* worden gelezen, die de beeldende logica van de Ensembles verhelderen en becommentariëren.

Ohne Titel (1969-1970) oogt serene en symmetrisch als een icoon. Aan de onderrand herkennen we de zittende vrouw in bovenaanzicht: gele bovenbenen, blauw-roze schoeisel, een stukje zitvlak en de leuning van haar stoel. Het gehele bovenlichaam valt buiten beeld. Velletjes papier met kleine tekeningetjes liggen (als tekening in de tekening) ietwat warrig voor haar op de lichtgroene grond. Ze bevatten tal van motieven die elders terugkeren, zoals de M-vrouw. Twee opgekleefde fotootjes (de enige collage-elementen) liggen op haar dij. Eén klein getekend blaadje is net tussen haar benen aangebracht, tegen de onderste beeldrand en vlak bij haar geslacht. Van ver lijkt het velletje blanco; van dichtbij lijken zich opnieuw de zwakke contouren af te tekenen van... een zittende vrouw met een tekening tussen de benen. De bovenste beeldhelft wordt beheerst door een drievoudige *mise en abyme*. Het eerste en buitenste beeld 'hangt' aan de bovrand. Het toont een close-up in grisaille van wat op twee dijen lijkt. Op of tussen die benen 'ligt' een tweede beeld dat de (vrouw)figuur en de wirwar van tekeningetjes herhaalt. Maar in plaats van benen en voeten zien we nu een wit, drielobbig silhouet, te lezen als de contouren van een buste. Het lijkt alsof de zittende vrouw zich vooroverbuigt om de tekeningetjes te bestuderen, die vóór haar op de oranjegekleurde grond liggen. Tot slot duikt het derde en laatste beeld op: twee in de lucht hangende benen (het 'onderstel' van de vrouw dat, allicht met behulp van de spiegel, een visuele salto heeft gemaakt) die uitlopen op eenzelfde drielobbig silhouet. Omdat de buitenste lobben breder zijn en de drielob direct op de benen aansluit, lees je die vorm als de combinatie van een bekken met een hoofd: 'hoofd' en 'schoot' zijn in één platte omtrek vorm samengedrukt. De iconische frontaliteit en de centrale plaatsing in de hoogste zone – in een icoon verschijnt hier het gezicht van de maagd – geeft dit 'hoofd-schootmotief' een ongewone nadruk, alsof er een Waarheid wordt gereveleerd – en dat geldt uiteindelijk voor het hele beeld.

De vele beelden en beeldkaders in het beeld maken duidelijk dat die 'waarheid' betrekking heeft op het beeld zelf. De tekening moet als een vorm van beeldfilosofie worden gelezen. De lichamelijke aanwezigheid van de vrouw wijst erop dat dit beeld niet los kan worden gezien van de 'beeldenmaakster' en haar bekommernissen. (Dat wordt bevestigd door de tekst die Oppermann op het 'hoofd' van de 'vooroverbuigende vrouw' aanbracht: *'Idyll/unkontrollierte Emotionen/Affekte nicht reflektiert/destruktive Aggressionen.'*) Het 'hoofd-schootmotief' suggereert dat het beeld 'geboren' wordt uit een 'hoofd' in verbinding met een 'schoot' – uit een *vrouwelijke* geest dus. De plaatsing *tussen* de benen geeft aan dat het beeld door de 'spleet' waaruit het geboren wordt al bij voorbaat doormidden wordt gesneden. De wirwar van tekeningetjes op de grond – een merkwaardig contrapunt met de iconische symmetrie – wijst erop dat net die gespletenheid het beeld in telkens nieuwe beelden doet uitzaaien. Omdat elk beeld door de 'spleet' wordt doorsneden, komt de beeldenstroom nooit tot stilstand, blijven de beelden zich *ad infinitum* afsplitsen. De tekening suggereert zo de mogelijkheid van een andere, minder 'fallische' verbeelding – van een beeldproductie die de eigen



Ohne Titel, ca. 1965-1968



Hausfrau sein, 1968-1973



Frauen wie Ängel, 1968-1973



Antidesign, 1970-1972



Der Ökonomische Aspekt, 1979-1984, detail

'gespletenheid' bij voorbaat assumeert. Maar de ietwat warrig uitgelegde of op de grond gedwarrelde papiertjes geven ook aan dat deze 'interne differentie' door de (sociaal-historische) conditie van de (huis)vrouw wordt gekleurd. De tekeningetjes doen denken aan boodschappenlijstjes en kattenbelletjes op de koelkast. De manier waarop de (huis)vrouw over de tekeningetjes mediteert, zich 'erover buigt', suggereert dat ze haar (innerlijke) 'huishouding' op orde tracht te krijgen en dat ze wordt geplaagd door de veranderlijkheid en de broosheid die elke huishoudelijke orde kenmerkt. De papiertjes liggen immers los op de grond. Ze kunnen elk moment – als bijvoorbeeld de deur openwaait – in chaos uit elkaar stuiven.

Elders verdwijnt de zittende vrouw en worden we direct en zonder 'tussenfiguur' met de papieren tekeningetjes geconfronteerd; ze liggen naast andere objecten, zoals een blad van een plant of bloem, op een tafelblad of vensterbank die op de onderrand aansluit. De wisselende perspectieven, gegeneerd door de spiegel, worden nu opgeroepen door de voorstellingen op de tekeningetjes en door de richtingen waarin de blaadjes zijn 'uitgelegd'. De stillevnachtige opstelling op een tafel of vensterbank doet denken aan het huishoudelijke decorum – en aan de presentatie van de echte tekeningetjes op de altaartjes van de Ensembles. Hier en daar duikt het motief van een zwart, leeg kadertje op – een allusie op de 'kaderende' activiteit die door de spiegel werd verricht en die ook door de beelden-in-het-beeld van *Ohne Titel* (1969-1970) werd opgeroepen.

Een andere belangrijke tekening – *Ohne Titel* (1969-1970), in een lithografische versie *Ohne Titel (Bild!)* (1970) – maakt van die (om)kaderende geste het hoofdthema. De tekening roept het 'kaderen' – de basisoperatie van het beeld – drie keer op. Er is een leeg, zwart lijstje dat tegen een eetbord op tafel leunt. (Het lege kadertje keert later in de Ensembles terug als *Motivsucher*: een kijkvenstertje dat de mogelijkheid sug-

gereert om zelf delen van het Ensemble te 'omkaderen' en zo oneindig veel beelden te produceren.) Achter de tafel staat een 'psychedelisch' schilderij-in-het-schilderij, met twee reusachtige bladeren van lindenbloesems als armen van een kruis (of als benen) over elkaar. Het merkwaardigst is echter het papieren silhouetje daartussen op tafel. Twee opengespreide beentjes vormen het M-motief, en tussen die beentjes, op de plaats van het geslacht, is een zwart lijstje aangebracht (opnieuw een *Motivsucher*) met in het midden een knik, als om aan te geven dat de beentjes een hoek kunnen vormen, met een gat – een *spleet?* – in het midden. Deze vrouw ligt niet klaar om een kind, maar om *een beeld* ter wereld te brengen.

Ensembles

Oppermann is omstreeks 1970 al een tijd bezig met de ontwikkeling van de Ensembles, die ze in 1972 voor het eerst tentoonstelt. Ook hierin paart ze een hardnekkig streven naar inzicht in haar 'situatie' – een harde 'passie voor het kader' – met het wanhopige besef dat elk begrip 'ontkaderend' werkt. En ook hier gaat dat gepaard met het bewustzijn dat het 'kaderende subject' in die *ont-kaderende* beweging wordt meegesleurd. Tegelijk wordt die ontsprende kennisdrift op verschillende niveaus verbonden met de 'vrouwelijke' problematiek van de huisvrouw-kunstenaar in de tekeningen. Het meest expliciet gebeurt dat in de vroegste Ensembles.

Op het altaartje van *Hausfrau sein* (1968-1973) ligt een geruit tafelkleed dat een kneuterige keukensfeer oproept. Erop en eraan: meubeltjes in miniatuur, beelden rond de 'ideale huisvrouw' en familiegeluk, blaadjes met tekst die de beeldvorming en verwachtingspatronen rond de 'huisvrouw' parafaseren. *Frauen wie Ängel* (1968-1973) behandelt de 'beelden van vrouwelijkheid' – van de vrouw als 'engel' tot de 'carrièrevrouw' – waarmee Oppermann in haar keuken wordt

bestookt. Onder meer een kam, een nagelvijl, een borstel en een kitscherig handspiegelkje liggen op staan tussen tekeningetjes en foto's op een tafeltje in de hoek, bekleed door een geborduurd tafelkleed met plantenmotieven. Verder zijn er engelachtige vrouwbeelden te zien, popjes met engelenhaar, fransen over de noodzaak van het 'juiste kapsel'... Het Ensemble omvat ook beelden van 'duivels' – geen engelen zonder duivels – en hengels, *Ängeln*. Die associatieve combinatie van 'engelen' en 'hengels' wordt door het onbestaande woord 'Ängel' uit de titel opgeroepen: engelen met een haakje. *Antidesign* (1970-1972) omvat onder meer de tekening met een brandende sigaret in een volle asbak in de vorm van een bekken. Op de uitstulpingen staat het woord 'SUR-RO-GAT'. Het M-motief keert in dit Ensemble opvallend vaak terug. Het wordt onder meer tot bloem-

pot en tot 'antizitbroek' getransformeerd – huisvrouwen mogen nooit stil zitten.

De setting rond het altaartje roept de vrouw uit de tekeningen op, die haar situatie door 'meditatieve concentratie' tracht te vatten. Maar de beeldjes en spulletjes suggereren ook de nerveuze inspanningen van de huisvrouw-kunstenaar om de keuken op orde te krijgen (*Hausfrau sein*), om zich 'presentabel' te maken (*Frauen wie Ängel*) of om de wanorde in huis de baas te kunnen. Telkens laten de Ensembles voelen dat die pogingen, juist waar ze het hardst worden doorgedreven, tot mislukken zijn gedoemd. In *Antidesign* zijn op de plaats van het altaartje een plant en een resem kleine 'beeldjes' (tekeningen, foto's...) in de met grijs vasttapijt beklede hoek geschoven – van een echt altaartje is geen sprake. Het ziet eruit als rommel die haastig uit de weg is geruimd, opdat de huisvrouw



Paradoxe Intentionen. Das Blaue von Himmel herunterlügen, 1988-1992

kan schoonmaken. Het duidelijkst is het als oprolbare schoolplaat gepresenteerde beeld boven het 'keukenaltaar' van *Hausfrau sein*, dat de 'explosie van de keukenmeubels op de keukentafel' voorstelt. Dat kan een metafoor zijn voor de onmogelijkheid om tot uitputtend inzicht te komen – voor de onbevredigbaarheid van Oppermanns 'kennisdrift'. Het kan ook als woede-uitbarsting, als protest worden gezien. Maar het valt eveneens te lezen als verbeelding van de 'immanente ontsporing' van huishoudelijke taken – van de hysterische basisstructuur van het huishoudelijke bedrijf.

Vanaf de jaren zeventig zijn de Ensembles niet langer gebonden aan het huis. Dat is omdat Oppermanns carrière geleidelijk op gang komt. In 1972 stelt ze voor het eerst Ensembles tentoon, onder meer in het Stadtmuseum Simeonstift in Trier en in Galerie Kleber in Berlijn. Er volgen nog tentoonstellingen, en in 1977 neemt ze deel aan documenta 6. De thema's weerspiegelen die ontwikkeling. De Ensembles gaan nu veelal over artistieke problemen: haar kunstenaarschap, haar relatie met de kunstmarkt (*Der Ökonomische Aspekt*, 1979-1984), de moeilijke communicatie over haar 'onbegrijpelijke' Ensemblewerk (*Künstler sein – Über die Methode (Zeichnen im Ensemble, Dilemma der Vermittlung, der Ökonomische Aspekt), Filiation*, 1978-1985) of de problematische plaats van haar broze en woekerende kunstpraktijk in een kunstwereld die verslingerd is aan 'impactkunst' (*Pathosgeste – MGSMO – 'Mach grosse, Schlagkräftige, Machtdemonstrierende Objekte'*, 1984-1992).

Oppermann blijft in menselijke en existentiële thema's geïnteresseerd. Op dat vlak maakt de soms verstikkende zelfbetrokkenheid van de eerste Ensemblejaren plaats voor een grotere openheid voor relaties met andere mensen. Het kleinere *Ensemble mit Dekor* (*Über den Umgang mit Menschen, wenn Zuneigung im Spiel ist*) – *Dekor mit Birken, Birnen und Rahmen, Filiation* (1980-1992) betreft voor het eerst iemand anders in haar werk, namelijk een verzamelaar. De kruipende naakte lichamen in *Portrait Herr S.* (1969-1989) suggereren een meer nieuwsgierige en experimentele benadering van seksualiteit. In de literatuur wordt Oppermanns residentie van 1977 in Firenze vaak genoemd als cesuur. De contacten met onder anderen Michael Buthe en Martin Kippenberger zouden haar openheid voor meer sociale en 'relationele' thema's hebben gestimuleerd. Misschien heeft ook haar relatie met de uitgever van kunstboeken Herbert Hossmann, met wie ze in 1977 gaat samenwonen, een rol gespeeld.

Door de verruiming van Oppermanns sociale en artistieke habitus zijn in de latere Ensembles nog weinig sporen van het (huis)vrouwthema terug te vinden. Toch is de huisvrouw niet weg. Ook op een intiemer en structureler niveau worden de Ensembles immers door haar preoccupaties aangedreven. Om die *esthetische* huisvrouwelijkheid in het vizier te krijgen, steun ik deels op de uitgewerkte en gefaseerde 'Methode', die Oppermann bijna als een ritueel handvest gebruikte bij het werk aan de Ensembles. Ze heeft deze methode toegelicht en vastgelegd in tekeningen, zoals het *Methodendiagramm* waar ze versies van is blijven maken. Ook in de Ensembles zelf wordt de methode gethematiseerd. Een duidelijk voorbeeld is *Künstler sein – Über die Methode (Zeichnen im Ensemble, Dilemma der Vermittlung, der Ökonomische Aspekt), Filiation* (1978-1985).

Oppermann vertrekt telkens van een klein 'stilleven', dat ze samenstelt uit alledaagse gebruiksvoorwerpen, decoratieve spulletjes, een blad van een bloem of plant, een foto... Veel van die voorwerpen komen uit de huiselijke sfeer: waaiers en sentimentele portretjes in *Herr S.*, het rood-blauwe glazen kastje of 'schrijn' dat aan de basis ligt van *Paradoxe Intentionen. Das Blaue vom Himmel herunterlügen* (1988-1992), de spiegels of spiegellijstjes waarmee sommige tekeningetjes zijn ingekaderd... Erg huiselijk ogen ook sommige bloemen of planten, die aan kamerplanten doen denken, in de tuin groeien of in de keuken worden gebruikt. Elk Ensemble bevat minstens één 'referentieplant' (*Bezugspflanze*) met een allegorische betekenis, vaak verwijzend naar personen (de tulp staat bijvoorbeeld voor Oppermann zelf). Oppermann schikt die beelden en objecten op een tafeltje of verhoog – de voorbode van het altaartje – om ze aandachtig te observeren en erover te mediteren, zoals de vrouw op de vroege tekeningen deed. Vervolgens legt ze details en fragmen-

ten van de objecten in tekeningen vast – de *meditatiefase*. Tekenend is het medium bij uitstek om 'de werkelijkheid te vatten'. De tekening sluit de wereld in heldere contouren op. Het is wellicht een van de redenen waarom Oppermann tekenen lang boven schilderen verkoos. Tekenend is echter ook handenarbeid, en zeker de kleine tekeningen zijn gedetailleerd en nauwgezet, gemaakt met de precisie en concentratie van naaiwerk.

Net als de spiegel heeft de tekenactiviteit een dubbele werking. Ze wordt voelbaar als we naar het centrale altaartje kijken waarop Oppermann tekeningen naast ander materiaal presenteert. De sacrale vorm, de bekleeding, de belichting van onderuit, de expliciete manier waarop beelden en objecten uitgestald staan, én de acribisch natuurgewetrouwe stijl van de tekeningen: alles nodigt uit tot concentratie en wekt het verlangen naar begrip en inzicht op. De tekeningetjes zijn echter te talrijk, de details te veelvuldig en de perspectieven te gevarieerd – ook omdat in de hoeken en tegen de zijwanden eveneens tekeningetjes staan opgesteld. Door een té grote observatiedrift valt elk 'begrip' in caleidoscopische scherven uiteen.

Ook die dialectiek heeft een huishoudelijke kant. Hoewel de kleinburgerlijke tafelleedjes verdwijnen, wordt het altaartje nog bijna

altijd bekleed. Het gebaar van het bekleden is intiem verbonden met de noodzaak het meubilair te beschermen en krassen en vlekken weg te stoppen. De expliciete 'uitstalling' door Oppermann wordt vaak – terecht – vergeleken met presentaties van memorabilia en foto's op de buffetkast of de schouw. De opbouw tegen de wand, uitlopend op podia en Ensemblevloer, verleent het Ensemble het karakter van een 'decor' – zonder acteurs, of met beelden en teksten in plaats van acteurs. Oppermann verwijst daar soms expliciet naar, met als voorbeeld *Ensemble mit Dekor*. Het inrichten, aankleden en 'decoreren' van het interieur is in onze patriarchale samenleving altijd 'vrouwenwerk' geweest.

Lange tijd beschikte Oppermann niet over een atelier. Het verhoogje waarop het stilleven met de *Ausgangsbjekte* ('startobjecten') stond, was vermoedelijk letterlijk een keuken- of eettafel. Zonder *room of one's own* aan een oeuvre werken is erg moeilijk, en dat geldt allicht nog meer voor kunstenaars dan voor schrijvers. Of Oppermann daaronder leed, maakt niet zoveel uit – het huis was 'ruim genoeg', laat ze zich in een gesprek met Margarethe Jochimsen ontvallen. Toch heeft het samenvallen van atelier en huis er vermoedelijk toe bijgedragen dat niet alleen de thema's of de iconografie, maar ook de vorm

van de Ensembles 'huishoudelijk' werden. De orde en structuur die Oppermann aanbrengt om haar innerlijke huishouding te overzien, gaan lijken op de inspanningen van de huisvrouw om het huis ordelijk, netjes en 'presentabel' te maken voor als er bezoek komt. De kleedjes en vooral de losse en kwetsbare opstelling van de tekeningetjes verraden de fragiliteit van die inspanningen, die telkens weer ongedaan worden gemaakt als de 'huisvrouw' aan andere huishoudelijke taken moet beginnen, of als man en kind het huis binnenstormen.

In dat verband valt ook de plaatsing van het altaartje op. Een altaar wordt gewoonlijk in het midden van de ruimte geplaatst, iets voor de achterwand, zodat het een centrum vormt en een sacrale zone afbakt. Oppermanns 'altaartjes' staan doorgaans *in de hoek*. Een hoek is geen centrum, maar een plek waarin door de aaneenvoeging van twee wanden, een vloer en een plafond, zo iets als een ruimte ontstaat. De onstuitbare beeldenstroom van de Ensembles lijkt als het ware uit die *hoekspleet* voort te komen.

Ook als het altaar tegen de achterwand staat, wordt de status ervan als rustpunt en spiritueel centrum tegengesproken. De opstelling van beelden en 'beeldjes' in de hoek aan de zijkant van het 'altaarblok', op

Een huis voor vele Ensembles

Voor de retrospectieve *Anna Oppermann. Ensembles 1968 bis 1984* in de Kunstverein Hamburg in 1984 ontwierp Anna Oppermann een compacte scenografie. In elke ruimte staan een of meerdere Ensembles, naast kleiner werk en diaprojecties met beelden van niet-opgebouwde Ensembles. Volgens Herbert Hossmann, sinds 1977 haar levenspartner, moet dit ontwerp op een narratieve manier worden gelezen. De bezoeker wordt via deurbrede openingen door een 'huis met meerdere kamers' geleid, en elke kamer kan aan een huiselijke functie worden gekoppeld. *Portrait Herr S.*, dat over seksuele relaties gaat, staat voor de slaapkamer. In de kinderkamer bevindt zich *Digitalis Purpurea*, een Ensemble vol verwijzingen naar sprookjes. *Cotoneaster horizontalis (Antikommunikationsdesign)* (1982-1984) – over Oppermanns relatie met studenten aan de Bergische Universität te Wuppertal, waar ze van 1982 tot 1990 communicatiedesign doceerde – kan aan de werkkruimte worden gekoppeld. *Ecke am Fenster* staat voor de keuken – Oppermann liet onder meer de 'vensterhoek' uit haar eigen keuken nabouwen.

In de catalogus bij de recente tentoonstelling in Bonn wordt het boek bij de retrospectieve in Hamburg overgenomen. Daar is veel voor te zeggen. Het boek uit 1984 is ook tweedehands nog amper te vinden en vormt een onmisbaar document. Alle tot dan toe opgestarte Ensembles worden er – vaak uitvoerig – in gedocumenteerd, als in een catalogue raisonné van het Ensemblewerk tot 1984. Het is goed gevuld met essays (van onder anderen Hans Peter Althaus, Bazon Brock en Manfred Schneckeburger) en tekstfragmenten. Oppermann komt overvloedig aan het woord, in een gesprek met Margarethe Jochimsen, in haar tekst 'Das, was ich mache, nenne ich Ensemble' en in talrijke tekst- en interviewfragmenten.

Wat de makers van *Anna Oppermann. Eine Retroperspektive* in Bonn daar aan toevoegen, valt bij die herdruk – en bij hun zeer verzorgde en didactisch goed omkaderde tentoonstelling – wat mager uit. Na een voorwoord en inleiding volgt een uitgebreide fotodocumentatie van de tentoonstelling. In plaats van essays bevat het boek daarna enkel een geïllustreerde chronologie: 'In Umlauf bringen. Biographische Anmerkungen von Anna Schäffler und Susanne Kleine mit Notizen von Herbert Hossmann'. Alsof er over het werk niets substantiëlers meer te zeggen valt. Alsof nieuwe interpretaties en discoursen niet nodig zouden zijn.

De herdruk van het boek *Anna Oppermann. Ensembles 1968-1984* was met name een goede gelegenheid geweest om een thema uit te diepen dat door het tentoonstellingsconcept van 1984 op een schoteltje wordt aangeboden: de relatie met het huis(houd)elijke in Oppermanns werk. Tijdens haar residentie in Firenze in 1977 zou Oppermann – zo staat in de 'Biographische Anmerkungen' – het idee van het 'huis met vele kamers' hebben ontwikkeld. In het gesprek met Jochimsen uit 1984 merkt de kunstenaar op dat ze voor haar werk een 'groot huis met minstens vijftig kamers' nodig zou hebben – in de catalogus uit hetzelfde jaar staan niet toevallig evenveel Ensembles. Oppermann heeft ruimte nodig om aan de Ensembles te kunnen blijven werken. Het 'huis met vele kamers' is met andere woorden haar ideale atelier... dat ze toch als een huis blijft karakteriseren.

Heel wat (kleine) Ensembles zijn in private, huiselijke ruimtes terechtgekomen. Harald Szeemann vroeg ooit aan Oppermann om een Ensemble te maken voor zijn woning, maar dat plan werd nooit gerealiseerd. *Portrait Herr S.* (1969-1989) stond eind jaren tachtig drie jaar lang in een gastenkamer van 'kunsthotel' Teufelhof in Basel. Het liep uit over de wanden en het plafond, zodat hotelgasten ernaar konden kijken terwijl ze op bed lagen. Niet zozeer de presentatie van de Ensembles is echter huiselijk van aard – sommige Ensembles zijn trouwens onhuiselijk groot – vooral het werk eraan is dat. Een notitie over Oppermanns 'installatiepraktijk' in de 'Biographische Anmerkungen' kan dat staven. Schäffler en Kleine:

Het plaatsen van de afzonderlijke elementen op de sokkels en tafels vereist een overwegend gebogen of geknelde houding. Omdat de opbouwfase meestal meerdere dagen duurt, is de installatie altijd een fysieke uitdaging. Concreet

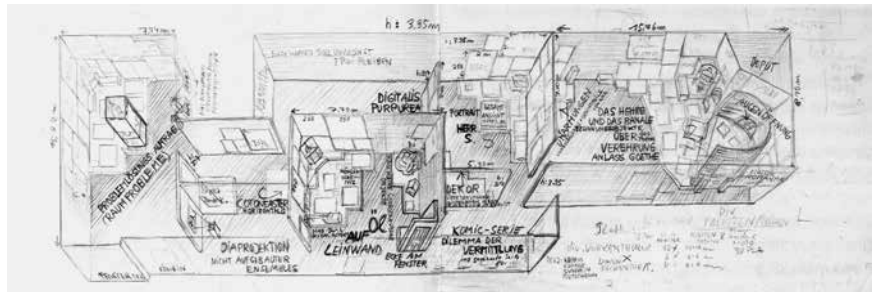
betekent dit het aannemen van verschillende houdingen – knielen, zitten, hurken, staan, strekken, balanceren, vooruit en achteruit stappen – om het materiaal te ordenen. Metgezellen melden Oppermanns typische zuchten en kreunen waarmee de realisatie gepaard gaat.

(Nog nooit heeft het werkproces van een kunstenaar mij zo aan mijn moeder doen denken die, nadat ze mijn vader huwde, haar hele leven huisvrouw bleef.) De passage vervolgt met een uittreksel uit een brief van Hossmann aan René Block, curator van de tentoonstelling *Art Allemagne Aujourd'hui* (1981) in Parijs:

Voor alle tentoonstellingen in de afgelopen jaren heeft Anna een installatievergoeding of een passende bijdrage in de onkosten ontvangen. Ze heeft minstens een week nodig om de tentoonstelling op te zetten. Het is zwaar werk dat regelmatig leidt tot een bijna totale fysieke en mentale uitputting. Dit werk is nog het best te vergelijken met het werk van een performancekunstenaar. Voor zover wij weten, zou het vandaag de dag ondenkbaar zijn om een bekende performancekunstenaar niet te honoreren.

Men zou ook kunnen denken aan de discussie over de honorering van huishoudelijk werk, in de marge van de geschiedenis van feminisme en vrouwenemancipatie. Een notitie van Anna Schäffler (ook auteur van een proefschrift over Oppermann), geciteerd in de *Biographische Anmerkungen*, gaat over de naamsverandering van de kunstenaar, die aanvankelijk Regina heette: 'Anna wilde geen Regina = heerseres zijn. In plaats daarvan koos ze voor een voornaam die ze associeerde met werk dat als vrouwelijk en sociaal ondergewaardeerd werd gezien, zoals dat van een schoonmaakster of dienstbode.'

Een andere opmerking uit de inleiding van curator Susanne Kleine verklaart dan weer de schroom om met dat soort verwijzingen aan de slag te gaan: 'In 1972 en 1974 toont [Oppermann] haar vroege Ensembles voor het eerst in Trier en Hamburg, en duikt de denigrerende term 'huisvrouwenkunstenaars' in de kri-



Ensembles 1968 bis 1984, Kunstverein Hamburg, tekening

tiëren op.' Negatieve, ja seksistische kritiek kwam al aan bod in de catalogus *Anna Oppermann Ensembles 1968-1992*, van de retrospectieve in de Württembergischer Kunstverein in Stuttgart in 2007, waarin curatoren Hans D. Christ en Iris Dressler bespraken hoe critici termen hanteerden die met stereotiep 'vrouwelijke' eigenschappen of lage vormen van werk kunnen worden geassocieerd. De Ensembles zouden 'pure accumulatie' zijn en getuigen van 'monomane vlijt'. Eduard Beaucamp, criticus van de *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, herkende een 'algemene trend tot het conservatieve, het zeker stellen van wat voorhanden is' in haar werk. Oppermann was voor hem een kunstenaar die zich bezighield met het 'verzamelen in plaats van uit te vinden en te construeren'.

Dat soort frasen past natuurlijk in een onwrikbaar en normatief patriarchaal discours. Maar wil men er beweging in krijgen, dan moet men het ernstig nemen. Men moet het 'op zich nemen', zoals Oppermann de vloek van huishoudelijk werk op zich nam. Dan blijken er sporen in te zitten van de verdrongen 'onderkant' die elk 'uitvinden' of 'construeren' mogelijk maakt: *oconomica*, huishoudelijke zorg.

Susanne Kleine (red.), *Anna Oppermann. Eine Retroperspektive*, Dortmund, Verlag Kettler, 2024, ISBN 9783987411076.



Problemlösungsauftrag an Künstler (Raumprobleme), Der Elfenbeinturm, 1978-1984

verhoogjes ernaast, en ook de algehele uitzaaing van de beelden, breken de gerichtheid van de blik op het centrum open. Op de vloer neemt die aanwas vaak dusdanige vormen aan dat de beelden op het altaartje nog slechts van een grote afstand kunnen worden bekeken. Ze zijn nog amper leesbaar. Het 'controleverlies' van de (huis)vrouw wordt zo lijfelijkelijk op de toeschouwer overgedragen.

In de tekening/lithografie *Ohne Titel (Bild!)* werd de hoek opgeroepen door de knik in het lege beeldkader tussen de opengespreide beentjes van de (barende) M-vrouw. Die benen zijn in de Ensembles muren geworden. De hoek 'spuwt beelden uit' over de muren en de vloer. De Ensembles verbeelden – net als de M-vrouw – de geboorte van het beeld. Ze suggereren de onachterhaalbare 'oersplijting' die elk beeld of kader doorsnijdt en die het 'kaderen' en 'beeldenmaken' aan de gang houdt. Niemand kan die splijting (die 'geboortelijkheid') in de ogen kijken. Ook daarom moet de hoek door een altaartje worden afgeschermd en wordt het doorgaans bedekt. Is het altaartje onbekleed, dan wordt de hoek – of de ruimte onder het altaartje – vaak door de overvloed aan beelden 'dichtgestopt'.

Beeldjes zijn voorts opgesteld in allerlei krochten en uithoeken, in de opbergruimte en laden van een kast, op plaatsen rond het altaar die je amper kan zien. Of ze staan op tafeltjes, podiumpjes en nevenaltaartjes en onttrekken elkaar aan het zicht. Bij *Paradoxe Intentionen. Das Blaue vom Himmel herunterlügen* (1988-1992) vindt een deel van de beeldjes een onderkomen in een geïmproviseerde uitbouw van oude vensters, achter de linkerwand naast het altaar. Wie vóór het Ensemble staat, kan de beelden amper lezen; aan de achterkant – 'achter de coulissen' van het Ensemble – kan je er een schuine, 'verstolen' blik op werpen.

De '(huis)vrouw' heeft met de hoek (en andere verborgen plekken en krochten in het huis) een intieme en tegelijk van haat en paniek doortrokken relatie. De hoek is de plek waar ze dingen wegmoffelt waar ze van af wil, want er is te weinig bergruimte of de vuilnisbak komt nog niet... Het is altijd vuil in een hoek. Het is de eerste plek waar ongezellige indringers – muizen bijvoorbeeld – te verwachten vallen. Kortom: in de hoek begint de ineenstorting van het 'rijk der huisvrouw'.

Uiterst suggestief is wat dat betreft de *Schachtel in der Ecke* ('doos in de hoek') uit *Problemlösungsauftrag an Künstler (Raumprobleme)* (1978-1984) – een Ensemble dat teruggaat op een uitnodiging van Margarethe Jochimsen, toenmalig directeur van de Kunstverein van Bonn, aan 37 kunstenaars om zich uit te spreken over de noodzaak van een Bundeskunsthalle. De doos fungeert in de eerste plaats als een concrete voorstelling van 'ruimte', het thema van het Ensemble. Maar een doos is ook een huishoudelijk object om dingen op te bergen. Op de doos ligt een bloemblad van een tulp, de referentieplant van Oppermann. In een commentaar uit 1982 merkt Oppermann op dat de doos, in combinatie met de 'citaten over atoombunkersituaties' eromheen, iets bedreigends kan hebben. Het tulpenbloemblad kan doen denken aan verdorven, verwelkte natuur, of aan een sprookjesachtige situatie: in de doos woont een elfje dat af en toe op het dak kruipt om in het tulpenbloemblad te zonnen. In een andere con-

text – zoals de tentoonstelling *Typisch Frau* te Regensburg, waar in 1982 een gereduceerde versie werd getoond – zou de doos voor het 'ruimte omsluitende symbool van vrouwelijkheid' kunnen staan. De doos is dus een huishoudelijk object, een zelfportret én een symbool voor (de bedreigende binnenkant van) de vrouw. De huishoudelijke 'doos met rommel in de hoek' en het beeld van de vrouw-moederschoot komen als een dubbele doos van Pandora op elkaar te liggen.

De open en 'desastreuze' vorm van de zich uitzaaierende Ensembles is op die 'hoekspleet' terug te voeren. De Ensembles zijn 'in zichzelf gespleten'. Het verlangen om greep te krijgen op een probleem drijft Oppermann ertoe om gedurig 'voorstellingen' of 'betekeniskaders' aan te maken; de selectie en fragmentatie waartoe elk kader leidt, roept telkens weer de behoefte aan nieuwe, aanvullende of 'ruimere' kaders op. Zo zet het Ensemble zich in een voortdurend van zichzelf afsplijtende beweging verder. Na de meditatiefase volgt een tweede fase (*Katharsis*) waarin Oppermann vrije en 'wilde' associaties bij de 'startobjecten' maakt, in een poging zich los te maken van overgeleverde normen. Slechts een klein deel, zo merkt ze droogjes op, komt in het Ensemble terecht, omdat de resultaten 'vaak te privaat, te onnozel of te triviaal zijn'. In de derde fase ('Reflectie en feedback op afstand') maakt Oppermann foto's en tekeningen om 'afstand te creëren' en 'overzicht te bieden', en verzamelt ze citaten uit de sociologie, psychologie, filosofie... Tot slot omvat de vierde fase ('Analyse, in een poging om tot een globaal overzicht te komen') onder meer het 'samenbrengen van details en voorlopige resultaten in groepen'; het confronteren van die resultaten met 'verschillende referentiekaders' en 'waardesystemen' met behulp van teksten uit de filosofie, psychologie en sociologie; het 'accentueren via vergrotingen (foto's en abstraheren in samenvattingen (verkleiningen) in de vorm van foto's van de fases'; en het tot stand brengen van een 'globaal overzicht' (*Gesamtbezug*). In de vierde fase lijkt het Ensemble zich als een omvattend arrangement, een geheel van verbanden in de ruimte te materialiseren. Op de zijwanden keren motieven van de kleine tekeningetjes en opnames van de Ensembles terug op foto's en vooral op foto's. De koppeling van onderzoekresultaten met 'verschillende referentiekaders' leidt tot een intertekstueel lappendeken van tekstfragmenten – knipsels, notities, citaten – die in diverse richtingen tussen de foto's en ander (beeld) materiaal zijn gelegd.

Omdat elk kader tegelijk ontkaderend werkt, zijn de Ensembles structureel open. Die openheid wordt het meest tastbaar in de rafelranden aan de linker- en rechterkant van beide muren en aan de rand van de Ensemblevloer. In de tentoonstelling in Bonn werd die openheid nog geaccentueerd doordat de omkaderende informatie – titelkaartjes, thema's en trefwoorden, citaten en toelichtingen – op een plagerige manier in de rafelranden en zo haast in de Ensembles waren geschoven: de kaderende activiteit van Oppermann werd op een bijna logische manier in de omkaderende activiteit van de curatoren voortgezet. Een dergelijke nabootsing van een artistieke praktijk is vaak riskant en misplaatst, maar het werkte perfect. De onafsluitbaarheid van het werk verklaart ook waarom veel Ensembles over *Bezugsensembles* (rond een aanverwante pro-

blematiek) beschikken of – zoals de planten die er stevast in terug te vinden zijn – *Filiationen* voortbrengen, kleinere 'aftakkingen'.

Nochtans cultiveert Oppermann de openheid van het werk niet. Zoals ze zelf aanstipt, wordt haar methode gekenmerkt door een dialectiek van middelpuntvlieden- en middelpuntzoekende krachten – van 'polyfoon uitdeinen' en 'samenvatten'. De chaos als gevolg van de uitbreiding van een Ensemble wordt telkens weer beantwoord door pogingen om de chaos in te dijken. Zo maakt Oppermann in de vierde fase kleine en grote 'overzichtsfoto's' van het Ensemble. Zoals ze aangeeft, zijn sommige details in deze *Zustandsphotos* zo klein dat ze voor een buitenstaander 'niet meer herkenbaar of begrijpelijk zijn'. De toevoeging van de overzichtsbeelden aan de Ensembles maakt hen... onoverzichtelijker. Oppermanns regel dat 'elk Ensemble een foto van een Ensemble-opbouw moet bevatten' schrijft de 'immanente explosie' van het Ensemble in haar methode in.

De 'huisvrouw' zit in eenzelfde dialectiek gevangen. Het verlangen naar huishoudelijke orde paart ze aan het ongelukkige besef dat elke orde op instorten staat, waardoor ze weer van voren af aan moet beginnen. Ze moet de orde in huis bewaren én het leven in huis ruimte geven. Ze moet toelaten dat de orde wordt vernietigd zonder op die orde af te dingen – ruimte geven aan het leven in huis is iets anders dan alles op z'n beloop laten. Dit beurtelingen indammen en loslaten, dit *organiseren* van de *ontsporing* die het leven is, kan enkel een onmogelijke evenwichtsoefening zijn. Het geeft haar praktijk het karakter van sisyfusarbeid, te herkennen in het 'groei-model' van de Ensembles. De groei van de Ensembles is niet lineair, maar cyclisch, en kan beschreven worden als een spiraalsgewijs 'uitdeinen' dat telkens weer met dezelfde bewakende 'zorghandelingen' wordt afgewisseld – samenvatten, 'reduceren' om het 'overzicht te bewaren'... De zorghandelingen herhalen zich, maar door de groei die het Ensemble doormaakt, doen ze dat altijd op een andere en ietwat 'vershoven' manier. Huishoudelijke arbeid is repetitief, maar wordt nooit routineus. Het besef van die uitzichtloze en onvoorspelbare bijna-herhaling ligt mee aan de bron van de structurele ironie in Oppermanns werk, die vaak expliciet uit haar commentaren opborrelt. Ze zou ook een uitgelezen overlevingsstrategie van de (zelfbewuste) huisvrouw kunnen zijn.

Tastbaar wordt het bewustzijn van die entropische dialectiek in een andere 'activiteit' uit de eindfase, op de dunne grens van orde en wanorde: het ordenen en 'arrangeren in de ruimte' (Oppermann) van het materiaal; het zoeken naar een passende 'schikking'. Dat ordenen, schikken en arrangeren brengt ons bij de unieke *samenhangsvorm* van het Ensemble.

Elk kunstwerk sticht samenhang. Bij traditionele kunstwerken wordt die door de discipline en haar conventies, maar ook door het 'kader' gegarandeerd: de lijst rond het schilderij, de sokkel onder de sculptuur. In modernistische vormen als montage of assemblage komt de samenhang onder druk te staan, maar die spanning wordt pas voelbaar doordat de onderdelen 'samengedwongen' en vastgemaakt zijn. De installatievorm laat die (materiële) samenhang los. Dingen, beelden en betekenissen hangen doorgaans alleen maar samen op grond van conceptuele ver-

banden, die vaak door performatief denken van de toeschouwer worden geactualiseerd.

Oppermann scheidt een unieke en hybride tussenvorm. Ze laat beelden, dingen en teksten met een ontroerende schroom voor 'vastgeklonken relaties' in de ruimte samen bestaan. Niets wordt vastgemaakt. Alles ligt los. Kleine beelden worden vaak met speldjes of een houten blokje (*Holzklötzchen*) op hun plaats gehouden. Het kleinste zuchtje wind kan de broze verbanden van het Ensemble doen uiteenwaaien, maar gelukkig zitten musea potdicht – dat zou je het 'museale' bewustzijn of de institutioneel-kritische dimensie van haar werk kunnen noemen.

Tegelijk houdt Oppermann vast aan 'het kader'. Ze blijft het idee koesteren dat het kunstwerk een ruimte afbakt. De obsessie voor het kaderen (als basisoperatie van het beeld) zet zich voort in hoe het Ensemble beschermd en afgeschermd wordt. De foto's hangen aan de wand, zoals conventionele schilderijen. Het materiaal op de grond dringt in de ruimte door, maar bakent ook een zone af: het ligt op een dunne, wit of zwart geschilderde 'Ensemblevloer' of wordt door markeringen op de grond van de toeschouwersruimte gescheiden. Het resultaat is in de literatuur omschreven als een 'ruimtelijke collage'. Het twijfelt subtiel tussen de tweede en de derde dimensie – of tussen het mediumgebonden kunstwerk, verankerd in een eigen ruimte, en het 'postmediale' kunstwerk dat het kader loslaat. Het leven moet ruimte krijgen, maar tegelijk kan het niet dat meubels en dingen in de weg staan of op de grond rondslingeren. Die angstige bezorgdheid maken de Ensembles voelbaar, en ze wordt tastbaar in de zorg waarmee een conservator een Ensemble – en in het bijzonder het levende materiaal van de 'referentieplant' – moet omringen. Bij elke *interpreterende Neuinstallation* moet die zorg een intense vorm aannemen, doortrokken van de neuroses van de huishoudelijke praktijk. Bewaren en zorg dragen – conserveren en cureren – zijn in onze cultuur handelingen waarin een 'vrouwelijke' en 'huishoudelijke' gendercode verborgen zit. Bij Oppermann vormen ze de voortzetting van haar artistieke project.

Een 'goede huishoudster' strijdt tegen de wanorde en is passioneel aan orde en samenhang gehecht. De cultus van de 'improvisatorische vrijheid' is Oppermann vreemd. Ze ordent, schikt, groepeer, ruimt en bergt op met een niet-aflatende obsessie voor verbanden. Tegelijk weet ze dat alle dingen vanuit 'huishoudelijk perspectief' loszitten, dat er altijd nog een andere ordening mogelijk is, die overzichtelijker zal zijn en waardoor de gezinsleden de dingen bijvoorbeeld nog beter zullen terugvinden. Ze weet vooral dat het ordenen een manier is om zorg te dragen voor het leven in huis en dat ware 'zorg' zich ook – op vrijwillige basis – in het excès van dat leven moet laten meesleuren. Elke huishoudelijke orde is 'implosief'. Daarom wordt elke orde in de Ensembles *op zijn immanente wanorde opengehouden*. Niet voor niets heeft het woord 'huishouden' twee betekenissen die elkaar uitsluiten.

Als alles netjes is opgeruimd, kan de 'huisvrouw' aan de verfraaiing van het interieur denken. Maar niet alleen het interieur, ook zichzelf moet 'presentabel' zijn. Dat ritueel van de opsmuk voor de spiegel gaat evenzeer met angst gepaard, voor rimpels en kraaienvoetjes, en voor andere symptomen van het organische leven dat door het 'beeld' van het gezicht heen breekt. Oppermann is altijd gehecht gebleven aan 'handwerk'. Tekenen laadt de voorstelling (ook) op met lichamelijk contact; het rituelende, krassende (kleur)potlood verandert de drager in een huid. Het doet denken aan de lijntjes en strookjes getekend



Problemlösungsauftrag an Künstler (Raumprobleme), 1978-1984, detail



Anders sein ('Irgendwie ist sie so anders...'), 1970-1986



Portrait Herr S., 1969-1989

op een gezicht, met make-up. En Oppermann gaat verder, want net zoals de '(huis)vrouw' zich opmaakt voor de spiegel, retoucheert of maquilleert ze de huid van de fotodoeken met kleur. In veel Ensembles – het opvallendst in *Portrait Herr S.*, dat niet toevallig over seksualiteit gaat – bloeit het complexe 'wandtapijt' van aaneengeschakelde fotodoeken op, door kleuraccenten en -partijen in vleeskleuren als roze, rood of roodpurper. Zelfs voor de vele handgeschreven tekstcitaties gebruikt Oppermann rozig rood. Het is moeilijk om daarbij niet te denken aan de gepassioneerde, maar ook extravagante en subversieve manier waarop Oppermann de kunst van de make-up beoefende. Een staalkaart daarvan kan worden bewonderd in *Anna Oppermann 1965-1975*, een gigantisch fotomosaïek van zelfportretten – en een alleenstaand werk in haar oeuvre – dat aan het begin van de tentoonstelling werd gepresenteerd. Misschien niet toevallig oogt de opzichtig geschminkte Oppermann op veel van die foto's als een triestige Pierrot. De vlees- of bloedrode beschilderingen roepen nog een andere 'activiteit' op, waar de (huis)vrouw nog minder controle over heeft: het menstrueren. Net als de kringloop der 'huishoudelijke zorg' is die cyclus uitzichtloos, repetitief en toch nooit helemaal voorspelbaar. Het drijft de huisvrouw op eenzelfde manier tot wanhoop.

De gevoeligheid voor opsmuk heeft er wellicht toe bijgedragen dat Oppermann voor late Ensembles vaker naar de schilderkunst greep. Voorbeelden in de tentoonstelling waren *Mythos und Aufklärung* (1985-1992) en *Paradoxe Intentionen*, over de schijn of de noodzakelijke leugen van de kunst, en een Ensemble dat via het beeld van de 'naar brenge getoverde' blauwe lucht bij de vroege tekeningen aansluit. Al had haar gezondheid daar veel mee te maken: in 1988 ontwikkelde ze een agressieve kanker, die ze aan het onbeschermd experimenteren in het fotolabo toeschreef. Waarna ze het labo sloot en zich tot andere media – zoals teken- en schilderkunst – wendde.

In 'Das, was ich mache, nenne ich Ensemble', een van de toelichtingen bij haar 'methode',

stelt Oppermann dat ze systematisch naar kennis streeft, maar dat haar praktijk van wetenschap verschilt 'doordat ik mezelf er niet buiten houd (mijn persoonlijke zorgen, gevoeligheden, enz.)'. Haar oeuvre thematiseert die verwevenheid. In de tekeningen gebeurt dat via het motief van de (huis)vrouw, die onderaan zit of in het beeld kantelt. In de latere conceptuele tekeningen herneemt Oppermann de benen en voeten onderaan én het drielobbege silhouet of 'hoofd-schootmotief'. De contouren worden naar boven toe – als kringen in het water – in steeds wijdere omtrekken herhaald. Elke 'kring' staat voor een onderdeel van de Ensemble-methode, dat verduidelijkt wordt met tekst. Het *Methodendiagramm* verbeeldt zo niet alleen het 'polyfoon uitdeinen' van het Ensemble, maar ook de intieme en lichamelijke investering die ermee gepaard gaat.

In de Ensembles is er de meermaals terugkerende (en doorgaans rode) contourtekening van een achterwerk of een taille met beentjes, getekend op het boven- en zijvlak van een wit zitblok. Soms is dat 'lichamelijke onderstel' náar het Ensemble gericht; in dat geval lijkt het uit te nodigen om het Ensemble (in gedachten) vanaf dat witte zitblok te bekijken. Elders is het silhouet naar de toeschouwer gekeerd, en is het alsof de vrouw 'in' het Ensemble zit en er deel van uitmaakt. En dan zijn er nog de talrijke Ensemble-beelden waarop Oppermann zelf te zien is. In *Der Ökonomische Aspekt* vormt ze – naast Dieter Roth en de Berlijnse fotograaf Peter Schönerr – een van de 'acteurs' die op fotodoeken de kunsthandelaar vertolken. In *Herr S.* kruipt ze vermoedelijk zelf – het hoofd is onherkenbaar gemaakt – door het beeld, de rechterarm voorwaarts gestrekt, reikhalzend naar genegenheid. Een nog sprekender voorbeeld is een aantal foto's uit het immense Ensemble *Anders Sein* ('Irgendwie ist sie so anders...') (1970-1986). Oppermann neemt telkens plaats in de hoek, voor het altaar, waar de stroom van beelden en informatie over de wanden en vloer 'uitguts'. In elk beeld wordt haar gezicht op een of andere manier uitgewist of onherkenbaar gemaakt: haar dat voor het gezicht valt, een

hand die het gelaat bedekt, of de flou van de foto, omdat ze het hoofd tijdens de sluitertijd bewoog. Het zijn ontroerende beelden door de terloopse manier waarop ze de verdwijning van de kunstenaar in het werk aanstippen.

Want ook dat beeld is slechts een *teken*, een verwijzing naar een subjectieve en lijfelijke investering, die in wezen tot in de hele structuur van de Ensembles is doorgedrongen. Oppermann of de huisvrouw is 'zelf' de orde of wanorde van het Ensemble. Zij is 'zelf' de 'splitsing' die de aanwas van het Ensemble aan de gang houdt. Dat is meteen ook het wezenlijke verschil met het vroege werk. In de tekeningen was de (huis)vrouw een aanwijsbare instantie, gerepresenteerd in het beeld. In de Ensembles heeft ze zich over het hele werk uitgezaaid.

Feministische kritiek

Anna Oppermann heeft, bij mijn weten, nooit een punt gemaakt van de feministische inslag van haar werk. Ze brengt geen feministische boodschap. Ze protesteert amper. Ze klaagt niet aan. Ze rammelt niet aan de tralies van haar 'kerker'.

Al haar werk vertrekt van een onoplosbaar – existentieel én artistiek – probleem. 'Onoplosbaar' omdat het haar niet van buitenaf overkomt. Het is al bij voorbaat, op intieme wijze, met haar bestaansconditie verweven. Protesteren heeft geen zin. De reactie van Oppermann bestaat uit een 'stille' en ingetogen, maar insisterende poging om te begrijpen. 'Wat doe ik hier?' 'Wat is dit: 'hier'?' Dat zijn het soort basisvragen waarvan ze vertrekt, als ze in het midden van de jaren zestig in haar keuken zit. Er is geen ontsnappen mogelijk. Zelfs de blauwe lucht is een product van haar (huishoudelijke) geest: een droombeeld, geen reële ontsnappingsroute. Want haar kerker bevindt zich niet rond haar, maar in haar. Ook dat geeft betekenis aan de intrusie van de (huis)vrouw in de vroege tekeningen. Het verklaart waarom haar kijklende lichaam wordt meegesleurd in de capriolen die ze met de spiegel opwekt.

De vroege Ensembles etaleren het duidelijkst een feministisch bewustzijn. De titels en de motieven – miniaturkeukenmeubels, vrouwelijke toiletbenodigdheden, de stereotiepe iconografie rond de vrouw – zijn duidelijk. De timing – 1968 – werkt bevestigend; de 'tijdgeest' heeft een rol gespeeld. Maar zelfs in deze Ensembles heeft de intiem-implosieve dialectiek de bovenhand op het verlangen 'uit te breken'. De 'angeltjes' in *Frauen wie Ängel* zijn door woordspelingen ingegeven. Ze verraden het analytische streven van Oppermann om via de binaire en oppositionele structuur van de taal, en langs de weg van de vrije associatie, iets over haar situatie te weten te komen. Wat zo diep in de taal (en in de associatieve kronkelwegen van Oppermanns psyche) verankerd zit, kan niet zomaar worden afgeschud. Zelfs de 'explosie van de keukenmeubels op de keukentafel' uit *Hausfrau sein* – het beeld dat wellicht het meest doet denken aan feministisch protest – is door de 'miniaturisering' van de recalcitrante geste (het gaat om meubels uit een poppenhuis) en door de presentatie als schoolplaat van ironie doortrokken. Het stelt de eigen futilliteit te kijk.

Net het verdwijnen van de expliciete tekens van engagement stelt de bijdrage van Oppermann aan het feminisme als een emancipatorisch, cultureel en intellectueel project in het volle licht. Die bijdrage schuilt niet zozeer in de thematiek, maar in de intieme en lichamelijke verwevenheid tussen onstilbare kennisdrift en huishoudelijke entropie die de Ensembles hun implosieve samenhang geeft.

Vanuit feministische hoek wordt sinds decennia kritiek geleverd op het binaire denken en de stereotypen en rolpatronen die de vrouw gevangen houden in een patriarchaal systeem. Natuurlijk is die kritiek terecht en belangrijk. De emancipatie van de vrouw – die allesbehalve voltooid is – is een van de belangrijkste emancipatorische projecten van de moderniteit. Vrouwen hebben zich daardoor – onder meer – uit het korset van de 'huisvrouw' bevrijd.

Sinds ruim een halve eeuw is dat intellectuele en emancipatorische project doorgedrongen in de kunstwereld – al konden ook eerder heel wat oeuvers (van Angelika Kauffmann over Mary Cassatt, Paula Modersohn-Becker en Suzanne Valadon tot Louise Bourgeois) eraan gerelateerd worden. Tegelijk worden in de kunstwereld en daarbuiten 'vrouwelijke' (en 'huishoudelijke') noties als 'zorg' en 'reproductieve arbeid' als 'positieve waarden' op de agenda gezet. Zij worden naar voren geschoven als kritisch alternatief voor een patriarchaal waardestelsel, dat aan noties als 'productie', 'creativiteit' en 'genie' is opgehangen. Maar door het patriarchaat van antwoord te dienen met waarden die traditioneel met vrouwen zijn verbonden, stelt dat discours zich bloot aan de kritiek dat het patriarchale clichés en stereotypen rond vrouwelijkheid bevestigt.

Anna Oppermann compliceert dat debat door de twee opties dialectisch op elkaar te betrekken. In haar diepe en fundamentele onvrede met haar sociale positie neemt ze deel aan het emancipatorische project van de vrouw. Maar het innige verbond tussen kennisdrift en huishoudelijke logica in haar werk leert tevens hoe diep de problemen waar vrouwen zich tegen afzetten verankerd zijn in hun historische subjectiviteit. Elke emancipatorische geste moet daarom beginnen met een zelfanalyse, die noodzakelijk ook een historische, sociale en politieke analyse zal zijn. De leuze 'het persoonlijke is politiek' neemt Oppermann radicaal ernstig.

Tegelijk weigert ze een zorglogica te promoten als positieve tegenkracht. Alles in haar werk is van die logica doortrokken, maar niets wijst erop dat Oppermann het huishoudelijke en 'huisvrouwelijke' als iets 'positiefs' beleeft. Daarvoor weet ze zich te zeer verstrikt in de dialectiek van orde en wanorde die eigen is aan die besognes. Het 'huishouden' is een pathologische basisstructuur die ze nooit zomaar kwijtraakt. Het enige wat ze kan doen is die pathologie tot cultuur maken en – als kunstenaar – 'sublimeren'.

Op dat moment krijgen de unieke samenhangsvorm en de weergalozesensibiliteit van de Ensembles een bijna utopische betekenis. De Ensembles suggereren dan de mogelijkheid van een andere samenhang tussen mensen, ideeën en dingen. Een samenhang die de vrouw niet alleen emancipeert binnen de grenzen van een patriarchaal systeem, maar die de contouren suggereert van een ander, radicaler en fundamenteeler feministisch project: een dat de emancipatie van de 'andere sekse' verbindt met de – zwak trillende en makkelijk wegwaaiende – belofte van een andere wereld.

Literatuur

- Dan Byers (red.), *Anna Oppermann. Drawings*, Los Angeles, Inventory Press, 2019.
 Friedrich Meschede, Meta Marina Beeck (red.), *Anna Oppermann. Künstler sein*, Keulen, Walther König, 2019.
 Ute Vorkoeper (red.), *Anna Oppermann. Paradoxe Intentionen*, Brussel, Edition Lebeer Hossmann, 1998.
 Ute Vorkoeper (red.), *Anna Oppermann. Ensembles 1968-1982*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2007.
 Ute Vorkoeper, *Anna Oppermann. Neverending Paradox. Filosofische ensembles van de late jaren '80*, Gent, S.M.A.K., 2019.

Anna Oppermann. Eine Retroperspektive, van 12 december 2023 tot 1 april 2024, Bundeskunsthalle, Helmut-Kohl-Allee 4, Bonn.



HENK VISCH

WINNAAR WILHELMINARING 2023

DANCE IN THE COURT OF JUSTICE

24 MAART T/M 23 JUNI 2024

Henk Visch, *Doorman with one hand*, 2021, aluminium, acryl

CODA MUSEUM
coda-apeldoorn.nl/wilhelminaring

 **Apeldoorn**

 provincie
Gelderland

 **wilhelminaring**
oeverprijs voor
beeldhouwkunst

What else to do / but art

LISKA BRAMS

Deze kamer was voor mij de wereld, en voor mijn geringe krachten en mijn geringe belangstelling had hij de immensiteit van de wereld: wie zou van een blik eisen dat hij het hele universum doorkruist?

Maurice Blanchot

'In zekere zin werkt Hanne Darboven sinds 1965 aan één werk,' opende Lucy Lippard haar tekst over de Duitse kunstenaar in *Artforum* in 1973. Hoewel Darboven (1941-2009) nog meer dan dertig jaar actief was en minstens evenveel nieuwe werken maakte, geldt Lippards uitspraak nog steeds. Darbovens installaties, boeken, composities en tekeningen kunnen begrepen worden als elementen van één project. Een bescheiden deel van haar omvangrijke oeuvre – vier werken, een tiental boeken en grafisch materiaal – wordt tot eind juli in de Herbert Foundation gepresenteerd, vergezeld van twee solopresentaties van Gilbert & George en Sol LeWitt.

De titel van de tentoonstelling is ontleend aan *Welttheater* 79 (1979), gepresenteerd samen met *Querschnitt – 74 – 365 à 42* (1974), *Wende >80<* (1980) en *Hommage an meinen Vater* (1989). *Wende >80<* is Darbovens eerste werk met muziekcomposities en langspeelplaten. Het wordt niet als wandvullende installatie, maar in stapels in een vitrine gepresenteerd: de 'bladzijden' zijn nog niet ingekaderd, wat het moeilijk maakt het werk te ervaren. *Querschnitt* is een van de vroege conceptuele werken uit de collectie van Anton en Annick Herbert. Het echtpaar kocht de installatie na Darbovens solotentoonstelling in 1974 in de dependance die Fernand Spillemaeckers van Galerie MTL en Adriaan van Ravesteijn van Galerie Art & Project samen in Antwerpen uitbaatten. Het is niet hun eerste aankoop in de Antwerpse galerie: ze verwierven er een aantal maanden voordien ook *Inca Pisco* (1973) van Gilbert & George en vier minimalistische lijntekeningen van LeWitt.

Querschnitt omvat 42 genummerde en handgeschreven pagina's. De bladzijden zijn afzonderlijk ingekaderd, als tegels in een rasterpatroon aan de tentoonstellingswand. Iedere pagina is met zwarte inkt beschreven en op dezelfde wijze opgedeeld; de volledige titel van het werk wordt gevolgd door een index met optelsommen en een reeks uitgeschreven getallen. De witruimte is gevuld met lijnen, die Darboven zonder liniaal trok. Moet dit werk gelezen of bekeken worden? De pagina's bestaan uit talige tekens, maar de letters, cijfers en symbolen vormen geen leesbare tekst.

Toch geeft de aanblik het idee dat Darboven een raadsel presenteert dat met genoeg aandacht ontcijferd kan worden. Ze hanteert het medium dat wetenschappers of architecten gebruiken om plannen en berekeningen te noteren of om hun ideeën op papier te zetten. In de inleiding op de tentoonstelling *Art in Series* in New York in 1968, waar Darboven na haar studies in Hamburg drie jaar verblijft, verklaart ze haar materiaalkeuze als volgt – het citaat staat in de tentoonstellingsfolder:

De meest eenvoudige middelen om mijn ideeën en opvattingen – getallen en woorden – neer te leggen zijn potlood en papier. Ik hou ervan dat de minst pretentieuze en de meest nederige middelen voor mijn ideeën van zichzelf afhangen en niet van een materiaal. Het ligt in de aard zelf van ideeën om niet-materialistisch te zijn.

De titel *Querschnitt – 74 – 365 à 42* houdt de belofte in van een 'dwarsdoorsnede' van 1974. De langgerekte numerieke reeksen zijn gebaseerd op 'k-waardeberekeningen', een calculatiesysteem waarmee Darboven gregoriaanse data in een getal omzet. Om deze k-waarde te verkrijgen, telt ze de dag, de maand en de laatste twee cijfers van het jaar op. 1 januari 1974 wordt bijvoorbeeld $1 + 1 + 7 + 4 = 13k$. In *Querschnitt* berekent ze de k-waarden van alle dagen van 1974. Dat levert 42 getallen tussen 13 en 54 op, waaraan ze steeds een afzonderlijke bladzijde wijdt. Alle data met gelijke k-waarden groepeerde ze op dezelfde bladzijde, zodat een alternatieve visualisatie van het jaar ontstaat.

Net als in dat van André Cadere kan er in Darbovens werk een code gekraakt worden, al sluipen er bij haar geen fouten in het systeem. (Eén uitzondering is *Hommage an meinen Vater*, waarin Darboven een regel 'achten' te weinig schrijft in haar berekening van 1 juni 1988.) Darboven past de regels waarop ze haar cijferreeksen baseert getrouw toe tot het doel bereikt is. Nadat ze het systeem bedacht heeft, verwordt de kunstenaar tot een soort 'machine die het werk maakt' (om termen uit Sol LeWitts 'Paragraphs on Conceptual Art' te gebruiken); de vormgeving van de installatie volgt uit de realisatie van het oorspronkelijke idee. Darboven treedt op als administrator – het kunstobject reduceert ze tot beschreven papieren, en zowel wat methode als uitvoering betreft, lijkt ze boekhoudkundige principes te volgen.

Door voornamelijk cijfers op te tekenen, doet Darboven een poging om het schrift te bevrijden van elke betekenis buiten het medium. 'Ik beschrijf niet, ik schrijf,' zegt ze in Walter Smerlings documentaire *Mein Geheimnis ist, dass ich keins habe* (1991). De zin is, net als de titel van de film, een van de principes waarop ze haar werk baseert. Ze spreekt van een tabula rasa; niet het geschrevene, maar de arbeid van het schrijven is het onderwerp. Het zinledige karakter van Darbovens geschriften accentueert inderdaad de beeldende eigenschappen ervan: de afgeronde tekens, de soepele verbindingen tussen letters, zoals de kruisvorm tussen de twee 't's' in *Querschnitt* die Darboven toelaat om de letters te schrijven zonder haar pen op te heffen... Darbovens werk, zoals Lippard suggereert, brengt het plezier van het gebruik van pen en papier in herinnering, net als tijdens schrijflessen waarin één zin herhaaldelijk geschreven moet worden tot de letters op de juiste plaats de juiste lijn aanstippen.

In werken als *Querschnitt* lijkt Darboven de grootst mogelijke graad van abstractie op te zoeken. Het verbaast dat ze vanaf 1978 opnieuw sporen uit de dagelijkse werkelijkheid in haar werken toelaat. In *Welttheater* 79 integreert ze afbeeldingen van fabelachtige figuurtjes. Het werk omvat maar liefst 365 pagina's en een voorblad. Iedere bladzijde stelt twee podia voor: aan de linkerzijde is het theatergordijn gesloten ('*Vorhang: zu*'), aan de rechterzijde is het geopend ('*Vorhang: auf*') en staat er een figuurtje op scène. De figuratieve reeks wordt tussen pagina's 135 en 231 onderbroken door pagina's waarop Darboven hetzelfde systeem als in *Querschnitt* hanteert om de dagen van 1979 neer te schrijven. De sokkels met de figuurtjes zijn beschreven met de letters 'IWE', de initialen van de koffiebranderij waarmee de familie Darboven fortuin maakte, en waarvan de bureaucratische organisatie met haar werk lijkt te resoneren. De figuurtjes werden door het bedrijf ingezet als reclame: kabouters, fietsende hazen of breiende katten, maar ook stereotiep weergegeven Indianen en mensen van kleur. Het getuigt van westers superioriteitsdenken, des te pijnlijker aangezien de familie Darboven collaboreerde door koffie aan de nazi's te leveren.

Ook in *Hommage an meinen Vater* (1989), het derde werk in de tentoonstelling, verwijst Darboven naar haar familiegeschiedenis. Het bestaat uit 96 bladzijden, telkens verdeeld in twee blauwgeruite vlakken. Opnieuw berekent ze de k-waarden van alle dagen van het jaar, maar deze keer geeft ze de data chronologisch weer. Op de eerste pagina van elke maand staat een reproductie van een ingekaderde kinderfoto van haar vader Cäsar Darboven: een ouderwets portret van een als matroos verkleed jongetje met een hond, waarschijnlijk voor de gelegenheid ingehuurd. Het beeld wordt gevolgd door de k-waardeberekeningen en het doorgestreepte woord 'heute'. Voor de eerste twaalf dagen schrijft Darboven alle cijfers in vakjes van vier regels uit. Ze beschrijft bijvoorbeeld slechts een enkel vakje van vier regels met het woord 'eins', maar acht vakjes van telkens vier regels met het woord 'acht'. Voor de volgende dagen noteert Darboven slechts de k-waardeberekening en het doorgestreepte 'heute'.

Opnieuw houdt Darboven zich op rigide wijze aan het door haar bedachte systeem: cijfer na cijfer blijft ze noteren tot ze heel het jaar 'verwerkt' heeft. Ze volgt een strak plan: alle beslissingen zijn op voorhand genomen. Toch overstijgen haar werken ook hun syste-



matische karakter; de omvang en de intensiteit van Darbovens onderneming is aangrijpend. De pagina's getuigen van toewijding en van de uren en dagen die ze aan haar werk consacreerde. In tegenstelling tot andere conceptuele kunstenaars, zoals Robert Barry of On Kawara, schrijft Darboven alles met de hand en probeert ze haar signatuur niet te minimaliseren. Dit blijkt ook uit later werk, waarin ze persoonlijke beelden of objecten uit haar antiquiteitscollectie integreert.

Darbovens handschrift laat zich echter niet makkelijk lezen: de krullerige letters zijn moeilijk te ontcijferen, en het zijn er zo veel! Het is vrijwel onmogelijk om alle berekeningen te lezen – de blik verspringt, de concentratie laat het afweten, het duurt en duurt. Je wordt geconfronteerd met honderden dagen die ooit 'vandaag' waren, maar ondertussen al een hele tijd doorgestreept zijn. Darboven benadrukt dat een jaar niet veel plaats inneemt – het past op een muur. Haar vader was al twintig jaar dood toen ze haar hommage maakte. Ondertussen ligt 25 april 1988 meer dan dertig jaar in het verleden, en wanneer deze tekst op papier zal staan, zijn we weer een halve maand verder... Door data omgeven, zie je opeens de dood voor ogen; wat op afstand stond, 'conceptueel' en 'minimalistisch', lijkt verschrikkelijk geworden.

Je moet iets ouder geweest zijn dan het jongetje op de foto toen je besefte dat je ooit zou sterven. Hoewel je deze gedachte sindsdien probeert te verdringen, roept Darbovens werk die angst opnieuw op. Gregg Bordowitz beschreef dat als een *grand canyon moment*; verzwolgen door een van Darbovens installaties werd hij zich niet alleen bewust van zijn dood, maar ook van het nietige karakter van zijn persoon. Haar werk is agressief: nutteloze, repetitieve arbeid, uitgeschreven getallenreeksen en doorgestreepte woorden materialiseren de zinloosheid van het bestaan, als symbolen van de taken die we ons opleggen om onze dagen te vullen. Deze activiteiten bieden niet alleen houvast, maar verkleinen ook de tijd die we hebben om na te

denken. Verschrikkelijk is niet de tijd die met de afwas, het eten of het werk voorbijgaat, maar de tijd ertussen. Het is wanneer we op ons strakke schema vooruitlopen en op een onvoorzien moment 'stilvallen' dat de radeeloosheid toeslaat.

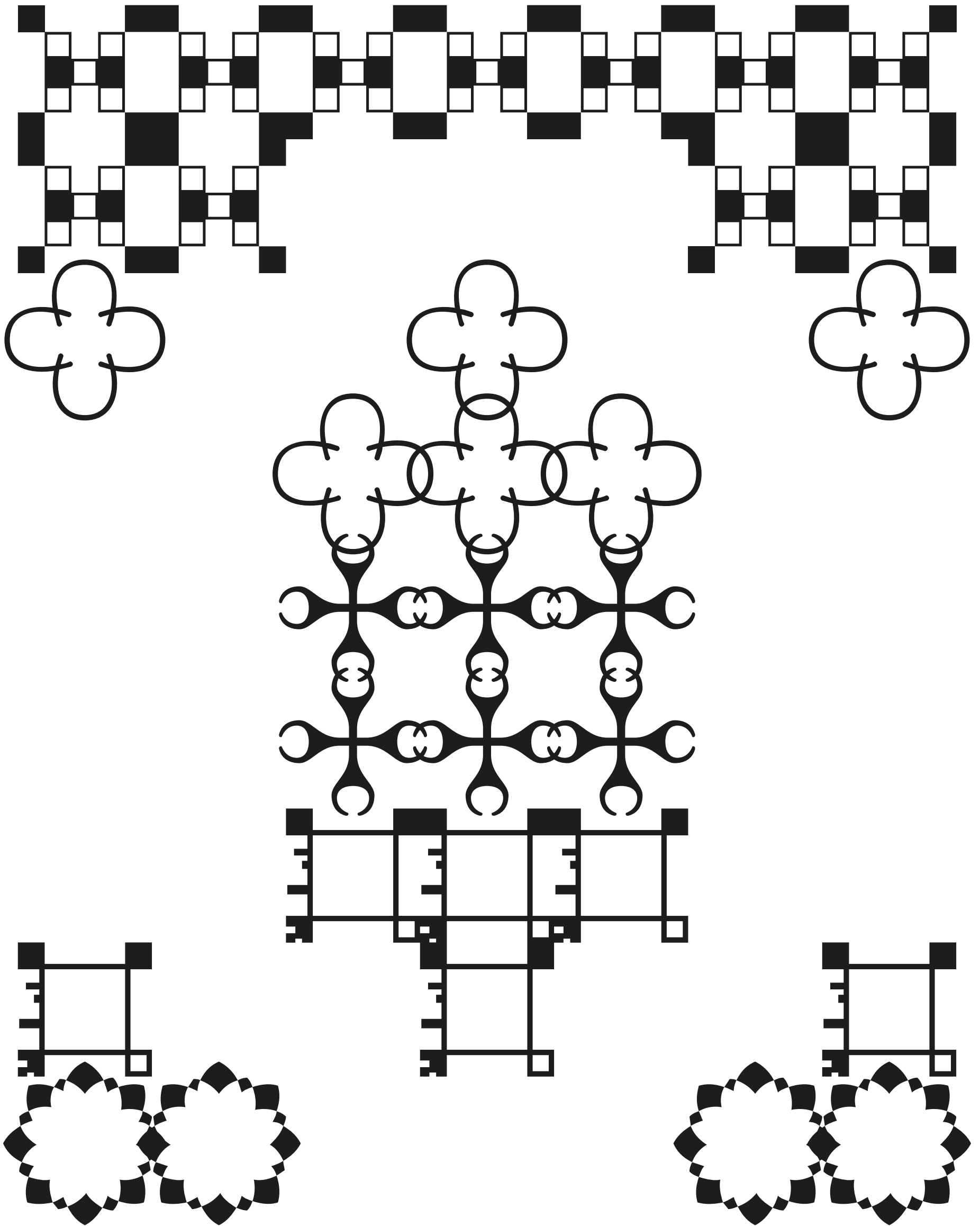
De sterke emoties die Darbovens werk losmaken, maken het volgens Bordowitz tot een twintigste-eeuwse vorm van romantiek. Hoewel haar beeldtaal voornamelijk uit wiskundige tekens bestaat, stelt Darboven de essentie van het mens-zijn aan de orde. Ze maakt de tijd zichtbaar, de primaire structuur die ons leven bepaalt, maar ook het universele trauma dat gepaard gaat met het besef dat het leven eindig is. Iedere tijd is beperkt, en dat is een van de weinige onwrikbare waarheden waar we het mee moeten stellen. In een van haar brieven aan LeWitt schrijft Darboven in 1971: 'What else to do / but art / what more to do / what less to do / what else to be / but to do.'

Die existentiële vragen sluiten aan bij het Amerikaanse abstracte expressionisme en bij de Europese naoorlogse kunst. In tegenstelling tot andere kunstenaars van wie Annick en Anton Herbert in de jaren zeventig werk verzamelden, lijkt Darboven zich minder radicaal tegen vorige generaties af te zetten. Hoewel ze de aard van het kunstwerk bevraagt en haar schrijfsels strikt genomen niet-beschrijvend zijn, is geen van haar werken tautologisch. *Querschnitt – 74 – 365 à 42* en *Welttheater* 79 behoren niet alleen tot de meest beladen werken in de collectie van de Herbert Foundation, de wandvullende installaties van Darboven nuanceren ook het klassieke narratief van de vroege conceptuele kunst.

Foto's: Kristien Daem

Hanne Darboven. *Welttheater*, tot 28 juli, Herbert Foundation, Coupure Links 627 A, Gent. De documentaire *Mein Geheimnis ist, dass ich keins habe* van Walter Smerling wordt vertoond op 26 mei.

Quinquennale voor hedendaagse kunst en vormgeving in het Zwarte Woud van Duitsland.



5 juli – 29 september 2024

ornamenta2024.eu

ORNAMENTA 2024

Zo min mogelijk te vertellen

DAVID RIJSER

Op de kritiek dat hij goed schilderen kon, maar niets te zeggen had, antwoordde de Groningse schilder Matthijs Röling (1943) ooit: 'Had Vermeer wat te zeggen?' Er zullen niet zo veel bezoekers aan die wedervraag gedacht hebben, toen in de lente van vorig jaar een grote Vermeer-tentoonstelling in het Rijksmuseum toevallig samenviel met een drietal tentoonstellingen van en rond Rölings werk, ter ere van diens tachtigste verjaardag.

Nog afgezien van de 350 jaar tussen hun activiteiten, is Vermeer wereldberoemd, terwijl Röling alleen in kleine kring bekend is. Vermeer, 'klassiek', schilderde weinig en heel karakteristiek; Röling, niet erg modern, maakte heel veel, divers figuratief werk. Vermeer was een pietje-precies, Röling houdt van het grote gebaar. En zo kun je doorgaan. Tot je bij de vraag komt of ze wat te zeggen hebben.

Die vraag kan op twee manieren worden opgevat. Welk verhaal 'bevat' of 'verbeeld' een schilderij? Of: welk verhaal heeft een schilder over zijn werk te vertellen? Dat van kunstenaars wordt verwacht dat ze een pitch hebben, is niet nieuw. Zo'n verhaal werd in toenemende mate noodzakelijk sinds kunstenaars tijdens de romantiek maatschappelijk en politiek engagement hoog in het vaandel gingen dragen – en al helemaal toen ze zich begin twintigste eeuw de 'avant-garde' besloten te noemen. Sindsdien gaat het verhaal van de kunstenaar vooral over wat het werk beoogt te 'doen' in de wereld. Het adreseren van misstanden lijkt soms nog de enige vereiste voor een kunstwerk. De opmerking van Röling over zijn gebrek aan 'verhaal' – een opmerking uit 2005 die verwees naar de discussie over werk uit de jaren zestig – toont dat het probleem al veel langer speelt.

Natuurlijk kunnen ook schilderijen zelf verhalen vertellen. Vanaf de middeleeuwen kwamen die meestal uit de Heilige Schrift, of uit Ovidius' *Metamorfosen*. Toch hoort vertellen niet vanzelfsprekend bij schilderkunst. Een van de belangrijkste momenten in de ontwikkeling van narratieve beelden van kunst in het Westen was de suggestie van paus Gregorius de Grote om de stichtelijke verhalen van het Ware Geloof in stripvorm aan te bieden, aangezien de congregaties ongeletterd waren. Het was dus een noodgreep. Voor een schilder ligt het verhaal niet per se voor de hand. Om iets te vertellen moet de schilder soms halsbrekende toeren uithalen, bijvoorbeeld door van de werkelijkheid slechts een 'plakje' te tonen, dat echter zowel het voorafgaande suggereert als dat wat erop volgt. De kijker wordt dan uitgenodigd om het verhaal zelf aan te vullen. Mede doordat dit korset van narrativiteit zo benauwend voor de schilderkunst was, ontstond uiteindelijk de abstractie.

Het verwijt aan een schilder als Röling dat hij geen verhaal heeft, adresseerde vermoedelijk beide aspecten: enerzijds het engagement dat niet wordt beleden in begeleidende teksten, en anderzijds het feit dat hij zich bedient van het achterhaalde medium van de figuratie, waaruit evenmin een geëngageerde 'boodschap' te destilleren valt. Rölings tegenvraag, met verwijzing naar Vermeer, suggereert vervolgens dat die 'verhalen' niet alleen voor hem irrelevant waren, maar ook voor de zeventiende-eeuwse meester.

Zowel het werk van Vermeer als dat van Röling, net als dat van vele modernisten, maakt duidelijk dat abstractie en figuratie veel nauwer verweven zijn dan we geneigd zijn te denken. Het is een verwevenheid die vragen stelt bij dat andere heikele punt van de moderne kunst, het niet minder verafschuwde 'realisme'. Vanaf de negentiende en vooral de twintigste eeuw treedt er een intense interactie op tussen schilderkunst en fotografie, zowel in figuratief als non-figuratief werk: schilders gebruiken foto's, of foto's proberen schilderijen te zijn. In die wederzijdse zoektocht naar het beeld en wat het te vertellen heeft, lijkt het eigenlijk nooit om een conflict tussen realisme of abstractie te gaan, maar eerder om de vraag wat de projectie van een beeld op een plat vlak zegt over hoe we kijken, en in hoeverre de manier waarop we kijken bepaalt wat we zien.

Een confrontatie tussen Vermeer en Röling brengt juist dat aspect sterk naar voren, zoals

blijkt uit een vergelijking tussen *Staande virginaalspeelster* (1670-1673) en Rölings *Nog niet vergeten vleugel* (1988-1999). Op het eerste gezicht lijkt Vermeers onderwerp de menselijke figuur, maar in feite draait het schilderij om de contouren van verschillende rechthoeken en vlakken. Dat thema wordt onvermijdelijk naar voren geschoven door het 'duel' tussen lijsten en kaders: het klatergoud van de vergulde lijst wint met gemak van het landschap dat het omkadert. De kunstmatigheid van de figuratie wordt benadrukt doordat het landschap in een andere zetting op het dekblad van het virginaal in perspectief terugkeert. Vermeers model is al bij al een excuus voor wat hem werkelijk interesseert: vlakken, licht, kleur en stof. Juist in haar blik zit het raffinement: een blik die van alles belooft, maar geen uitsluitel geeft over wat ze denkt. Afgaand op de Amor die uit haar hoofd lijkt te groeien als een tekstballon (de vergelijking is een vondst van Julian Bell) – ook zwaar omkaderd, matzwart – houdt wat ze denkt verband met diens streken. Hoe, waarom en wanneer – dat blijft even oningevuld als het blaadje dat de liefdesgod in zijn hand houdt. Met haar blikrichting weg van het licht suggereert alles op het schilderij dat niet een verhaal, laat staan de moraal ervan, het onderwerp is. Het onderwerp is eerder hoe moeilijk het is – hoeveel je moet weten over wat je niet kunt zien – om van een momentaan beeld een verhaal te maken.

Van 'ronde' karakterisering is bij Vermeer nooit sprake. Eerder dan psychologische empathie toont zijn blik ons wat een eerste indruk lijkt te zijn, alsof hij net ergens is binnengekomen, terwijl het toch duidelijk is hoe lang en nauwgezet hij heeft staan schilderen. De personages blijven tot op zekere hoogte leeg, betrapt tijdens hun bezigheden, maar niet nadrukkelijk geplaatst in een sequentie van handelingen. Elk narratief wordt bij Vermeer verdrongen door de concreetheid van de materie, de stof, het licht.

Röling speelt in *Nog niet vergeten vleugel* met grafiek op een manier die goed met die van Vermeer te vergelijken is. Ook hij manipuleert de vormen van ingelijste werken, ook hij speelt met vlakken. En ook hij speelt met de bespeler van het instrument, in dit geval door die muzikant weg te laten. Juist die afwezigheid bevraagt, op een manier die aan Vermeer herinnert, de onpeilbare relatie tussen de ruimte en de bewoners. Verlaten, maar nog niet vergeten, is de vleugel nog altijd vervuld van menselijke presentie. De titel suggereert dat Rölings object een bespeler 'mist' en onderstreept zo, zachtjes en onnadrukkelijk, de aanwezigheid van de schilder die dat gemis observeert. Het instrument is, om zo te zeggen, een 'monument' geworden, iets wat aan het denken zet in plaats van aan het spelen. De bongo bij het krukje suggereert dat de vleugel zich na een 'klassieke' carrière aan nieuwe tijden vast moet klampen. Het schaalmodel voor een beschilderbare ruimte onder de vleugel suggereert andere prioriteiten dan de muziek.

De rimpeling, bij beiden zichtbaar, is een verre echo van narrativiteit. Bij Vermeer noch Röling gaat het om de bewoners, om wat ze zijn, doen of laten; net zomin als het rode stipje van het hesje van een boer het onderwerp van een landschap is. Wat Rölings werk naast technische brille en esthetische verfijning zo treffend maakt, is de registratie van



Johannes Vermeer, *Staande virginaalspeelster*, 1670-1673



Matthijs Röling, *Nog niet vergeten vleugel*, 1988-1999

verbazing, verwondering en bewondering over wat het schildersoog ziet, net als een uit die bewonderende verbazing voortvloeiende poging om dat naar een hoger plan te tillen. In *Nog niet vergeten vleugel* blijft een flard van vertelbare werkelijkheid hangen, versterkt door het spel met de titel, dat vergelijkbaar is met de lege tekst van Amor bij Vermeer. Die flard is plotloos, zonder einde of begin – geen écht verhaal, maar een suggestie, een stukje leven, niet zozeer in een verhaal geplaatst, als wel uit zijn context gerukt.

Moraliserende schilderijen waren in Vermeers tijd heel gebruikelijk. Vermeer doet een moraliserende lading bewust vervagen tot niet meer dan een handreiking tot een plot, vervat in de Amor en de glimlach van het meisje. De narratieve en emblematische aspecten die collega's als De Hooch of Ter Borch nadrukkelijk presenteerden, worden een nog nauwelijks te proeven vleugje. Het resultaat is een intensivering van wat er voor de plot juist niét toe doet: licht, stof, vormen en vooral het moment, tastbaar geworden in tijd en ruimte.

De ontmoeting tussen Vermeer en Röling galvaniseert het vermoeden dat de problemen die een schilderij oproept, modern of oud, ongrijpbaarder zijn dan wat langs de meetlat van 'realisme' of 'narrativiteit' wordt afgelezen. Vermeer en Röling willen uitdrukkelijk niets 'vertellen'. In die zin is Vermeer modern, maar Röling, die men vaak ouderwets vindt, is dat ook. Geleerden kunnen met de 'verhaallose' moderniteit van Vermeer slechts moeizaam genoegen nemen, nog steeds. Ontelbaar zijn de pogingen om vermaningen, verhalen, religieuze boodschappen, interculturele dialogen, biografieën of karakterologische vingerafdrukken in zijn werk te lezen. Die 'interpretatiesleutels' laten vooral zien dat geen reconstructie van Vermeers 'verhaal' ooit goed genoeg werkt. Veel minder dan zijn tijdgenoten laat hij zich vastpinnen: als man van zijn tijd kan hij de didactische of moralistische functie van de kunsten, afgeleid van Horatius' formulaire *utile et dulce*, niet helemaal weglaten. Maar hij speelt met de publieksverwachting zonder die in te lossen, suggereert 'verhalen' alleen om een spanning op te wekken, of gebruikt ze om de aandacht op iets anders te vestigen. Net als Röling kijkt hij alleen maar naar binnen, en zoals iedereen die net binnenkomt, kan hij niet meteen bepalen wat de samenhang of betekenis is van wat hij ziet – of liever: hij componeert zijn beelden zodat ze juist dát suggereren.

Het is een aspect dat zonder twijfel een rol gespeeld heeft bij de spectaculaire toename van Vermeers populariteit in de tijd van het

modernisme. De artistieke volwassenwording van Röling voltrok zich in de jaren zestig, en net over figuratie ontspan zich toen een discussie, ook rond zijn werk en dat van zijn vrienden, zoals Wout Muller en Henk Helmantel. Een tijdlang verenigden ze zich in de Fuji Art Association, vanwege hun bewondering voor Kitagawa Utamaro en Katsushika Hokusai. Figuratie had voor de naoorlogse avant-garde immers afgedaan, als onderwerping aan een al te zichtbare 'werkelijkheid', in navolging van de technische eisen die figuratie aan de kunstenaar stelt, en de conformiteit met traditie.

Vermeer en Röling zijn bescheidener, of ze houden zich bij hun leest. Hun houding is agnostisch en in wezen verwant met de esthetische beweging van rond 1900: het kunstwerk zegt niets buiten zichzelf, het is geen instrument tot iets, maar bestaat door het samenvallen van vorm en inhoud. Juist dat samenvallen maakt van het kunstwerk 'kunst', en juist daardoor kan een schilderij 'zuiver' en waardevol, want waardevrij zijn. Wat Röling en Vermeer delen is geen realisme, wat dat ook zijn mag. Ze willen zo min mogelijk te vertellen hebben, daar is het ze om te doen. Realisme is alleen een lokmiddel: het wekt de verwachting van vertelling op, om die triomfantelijk af te wijzen ten faveure van licht, van stof, van verwezenlijking.

Vermeer was de zoon van een kroegbaas, Röling die van een beroemde en charismatische professor en rechtsgeleerde. Zonen van zulke vaders moeten toekijken. Beiden hebben ze hun blikveld tot thema gemaakt, tot hun domein. Wellicht aanvankelijk uit zelfbescherming tegen overmacht, leerden ze dat zorgvuldig te beschermen, af te schermen haast, in hun werk. Juist dankzij de afstand die zo'n blik schept, kunnen zulke kijkers de werkelijkheid laten voor wat ze is, en haar net daarom vervullen van niet-uitlegbare en niet na te vertellen betekenissen.

Grondeloos diep

MARC DE KESEL

'Grondeloze diepte', laat zoiets zich schilderen? Kan een penseel zo op een doek tekeergaan dat uit het vlakke oppervlak een afgerondelijke diepte getoverd wordt? Dat kan een penseel zeer zeker. Je hoeft maar aan een van de eerste artistieke hoogtepunten uit de renaissance te denken: de Cappella degli Scrovegni in Padua die de familie Scrovegni voor God en zichzelf liet bouwen en tot de nok liet vullen met fresco's door Giotto di Bondone, aan het begin van de veertiende eeuw.

Als je midden in de kapel gaat staan en je blik naar de apsis richt, dan leert alleen al de muur die tot de apsis toegang geeft waar het daar, in dat Heilige der Heilige, over gaat. Bovenaan prijkt Christus op zijn troon. Daaronder wordt, links en rechts, de annunciatie afgebeeld, met daaronder de visitatie en het verraad van Judas, twee momenten waarin de *hard-core mission* van het christelijke narratief wordt aangekondigd: de geboorte en de dood van Christus – de twee fundamentele facetten van de incarnatie, van het mens-woorden van God, een gebeuren dat keer op keer op het altaar achteraan de apsis ('te zijner gedachtenis') wordt herhaald.

Nog eens daaronder vind je de voorbeelden van 'grondeloos diep' die ik voor ogen heb. Op die plek, zowel links als rechts, heeft Giotto het muurvlak beschilderd met een fresco dat zich niet meteen in de geschetste verhaallijn laat inpassen. Aan beide kanten zien we, in een nis, een lege, gewelfde ruimte met, aan het gewelf vastgemaakt, een kroonluchter in veervorm, hangend voor een venster waardoor het licht van buiten te zien is.

Niet dat zoiets vóór Giotto nooit zou zijn geschilderd. Ook op oudere iconen uit Siena of Byzantium staan details die, op en ondanks hun vlakke paneel, de diepte van een nis suggereren. Nieuw is dat het hier geen detail betreft, maar op zichzelf staande, ingekaderde fresco's. Ze bevinden zich in een overweldigende narratieve context, maar op zich vertellen zij niets. Ze zijn verstoken van elk verhaal.

Wat laten ze dan zien? Het antwoord is het antwoord op mijn eerste vraag: ze tonen een 'grondeloze diepte'. We kijken in de diepte van een nis, maar die nis is grondeloos, niet omdat ze diep is, maar juist omdat ze dat helemaal *niet* is, omdat ze zo vlak is als het oppervlak waarop ze is geschilderd. Met andere woorden: *omdat* ze geschilderd is.

Klopt dat? Laten die twee fresco's dat zien? En wat als ze het 'laten zien' zelf willen uitschakelen? Wat als die fresco's vooral *niet* iets willen laten zien? Dat is wat een onoplettende, naïeve kijker ziet: aan beide kanten van de apsiswand, op die plek, zijn er geen fresco's. De muur van het gebouw waarin die overdaad aan fresco's te bewonderen valt, is op beide plekken *niet* beschilderd. Dat zou onmogelijk geweest zijn, om de eenvoudige reden dat daar geen muur is, maar een nis. Op die plek houdt de muur op en geeft toegang tot een andere, dieper gelegen ruimte. Dat is wat een bezoeker ziet – en wat de kunstenaar wil dat er gezien wordt. Wat beide fresco's laten zien, is dat ze in feite niet iets *willen* laten zien. In plaats van fresco's zie je twee nissen, mooi symmetrisch geconstrueerd aan weerszijden van de apsiswand – geen grondeloze nissen, maar *echte* nissen, op een diepte waarvan de afmeting en de vorm moeiteloos in te schatten zijn. Die nissen tonen dus iets wat in werkelijkheid niet bestaat. Ze willen ons bij de neus nemen. Ze laten een nis zien waar er geen is. Wat ze laten zien, is in die zin volstrekt zonder grond. Wat ze laten zien, is de geschilderde afbeelding van een nis. En die afbeelding wil juist ontkennen dat ze geschilderd is. Daarin ligt het ongegronde, het valse, het 'grondeloos diepe' van die fresco's.

Geldt dit trouwens niet voor elk fresco, voor elke afbeelding? Een afbeelding dient om wat niet aanwezig is toch aanwezig te stellen, beeldmatig, op zo'n manier dat, als de afbeelding optimaal is, het lijkt alsof het afwezige aanwezig is – niet gerepresenteerd, maar present. Giotto's nissen slagen daar behoorlijk goed in. Geldt hetzelfde voor de andere fresco's, waarvan meteen duidelijk is dat het schilderwerken zijn en dat ze iets willen vertellen? Ze tonen onder meer hoe de engel aan Maria de boodschap overbracht dat zij, nog maagd, een zoon zou baren, de



Giotto di Bondone, Cappella degli Scrovegni, Padua, 1303-1305

Zoon van de Allerhoogste. Of hoe Judas in de Hof van Olijven die Zoon met een kus verraste en zo het teken gaf om Hem in hechtenis te nemen. Of hoe diezelfde Jezus stierf aan het kruis en na drie dagen uit de dood verrees. En hoe Hij aan het einde der tijden opnieuw zal verschijnen en de brandende aarde aan haar vier hoeken door engelen zal laten oprollen om in eigen persoon het laatste oordeel te voltrekken – het oordeel dat voorgoed leven van dood scheidt en het eeuwige leven inluidt.

Representeren die fresco's wat is afgebeeld op dezelfde wijze als de fresco's van de twee nissen aan de apsiswand? Stellen zij het afgebeelde present? Of zijn ook zij grondeloos? Nemen ook zij ons bij de neus, door iets te tonen wat er niet is en door juist zichzelf – het feit dat ze afbeeldingen zijn – aan onze aandacht te onttrekken?

Zijn er net daarom niet *massaal* veel van dergelijke fresco's? Nagenoeg geen vierkante centimeter in de kapel is onbeschilderd, ook van het plafond niet, dat helemaal blauw is, als een onbewolkte hemel, gevuld met sterren. Binnen in het gebouw, omhoogkijkend, lijkt het alsof we buiten staan, met boven ons niet het gewelf, maar de blote hemel. Net zoals de nissen de indruk wekken dat het gebouw ruimer is dan in werkelijkheid, zo suggereert het plafond dat we niet binnen maar buiten staan, en dat wat de fresco's laten zien zich ook daarbuiten afspeelt, in de werkelijkheid van alledag, van waaruit we de kapel zijn binnengestapt en waarin we ons straks, als we de kapel verlaten, opnieuw zullen bevinden.

Is de kapel een illusoire ruimte die er, net als de fresco's met de nissen, alles aan doet om niet illusoir te lijken? Is wat wordt getoond op al die mooi in kaders opgedeelde schilderwerken iets wat we geacht worden voor werkelijk te houden – even werkelijk als de wereld buiten de kapel? Het antwoord is simpelweg 'ja', in ieder geval voor een kapelbezoeker in 1305. Wat een bezoeker op dat moment ziet op die fresco's is even werkelijk als de huizen, straten en pleinen in het Padua buiten de kapel. De nissen op de apsiswand mogen dan een *trompe-l'oeil* zijn, ze tonen niettemin wat werkelijk is. Net zoals de aankondiging van Maria's zwangerschap, het

verraad van Judas en Jezus' dood aan het kruis tonen wat werkelijk is. Die taferelen zijn voor een veertiende-eeuwer niet grondeloos, niet zonder grond. Integendeel: ze tonen bij uitstek 'grond', de grond van de werkelijkheid. Dat de werkelijkheid is wat zij is, komt omdat gebeurd is wat op die fresco's wordt verteld. Giotto maakte de kapel tot wat je, anachronistisch, een 'realistisch manifest' kan noemen. De fresco's tonen in detail het fundament op grond waarvan de toenmalige mens kan beweren dat hij realistisch met de werkelijkheid omgaat – waarom datgene waarop hij vat heeft, ondanks de schijn van het tegendeel, toch de werkelijkheid en niets dan de werkelijkheid is.

De werkelijkheid, zo vertellen de kapelmuuren, was in haar grond aangetast geraakt en in een staat van onwerkelijkheid terechtgekomen. Haar 'zijn' was gecorrumpieerd door 'niet-zijn', door vergankelijkheid en dood, omdat de mens in zonde was vervallen. De Maker van de werkelijkheid heeft zich over die zonde ontfermd. Hij heeft het tekort dat in de werkelijkheid was binnengeslopen op zich genomen. God is mens geworden en heeft aan de mens en al het onvolmaakte de oorspronkelijke volmaaktheid teruggegeven. Althans in principe, en slechts in principe. In de feiten is het onvolmaakte nog steeds alom zichtbaar en voelbaar. Gods incarnatie heeft ons slechts in beginsel van het onvolmaakte, van dood en zonde, verlost. Het verlossingsproces is enkel ingezet. Het is wachten op Christus' terugkeer opdat Hij – tijdens het laatste oordeel – die verlossing zal voltrekken.

Ook beelden delen in die situatie. Beelden zijn misleidend, bedrieglijk, onbetrouwbaar, en de zondige aard van de mens doet daar weinig goeds aan. De verlossing van de zonde betekent ook dat de leugenachtigheid van het beeld ongedaan gemaakt kan worden. Dankzij de incarnatie van God – van de Waarheid – is het beeld in staat niet langer leugenachtig te zijn. Het komt erop aan op een ware, juiste manier afbeeldingen te maken, afbeeldingen die, zo goed als ze kunnen, naar de waarheid verwijzen, in een wereld die nog steeds baadt in zondige leugenachtigheid en waarin het verschijnen van de volle waarheid vooralsnog iets voor de toekomst – voor het laatste oordeel – blijft.

Beelden maken 'op de juiste en ware manier', dat is wat kunst doet. Kunst, die naam waardig, zo luidt het in Giotto's tijd, is een zaak van waarheid en getuigt in die hoedanigheid van het waarheidsgebeuren – het verlossingswerk – dat sinds de incarnatie onze werkelijkheid terug naar haar grondvesten voert. Kunst beeldt de werkelijkheid af en houdt daarbij het ideaal van de schoonheid hoog, omdat schoonheid verwijst naar waarheid, want naar volmaaktheid, het prerogatief dat in absolute zin alleen God toekomt. Op die manier toont het schone de herkomst van onze warrige, chaotische, door zonde gecorrumpieerde wereld. Het schone toont een *andere* wereld, vol harmonie en waarheid, waarin het zijn enkel zijn is en nooit niet-zijn, nooit dood, nooit tekort, nooit zonde. Kunst opent de wereld naar de waarheid – een waarheid die haar bij het laatste oordeel integraal ten deel zal vallen.

Dit doet Giotto op een verregaand nieuwe manier. Vóór zijn tijd – en nog massaal in zijn tijd – leidde de kunst de blik van de kijker af, weg van de concrete werkelijkheid. Een schilderwerk toonde een hemelse werkelijkheid, met heiligen tegen een gouden achtergrond, blootsvoets, op heilige grond. Die grond was niet gelijk aan de grond waarop de kijker stond. Daarom werd de kijker geacht te knielen voor het schilderij en er als het ware door te kijken, naar de onvoorstelbare wereld van het goddelijke. Dat vraagt om een louter geestelijke blik. Het vat het beeldparadigma samen dat algemeen geldig was en dat als 'icoon' betiteld kan worden. Ware beelden, beelden die een waarheidszoekende kunst voortbracht, waren iconen.

Waren iconen grondeloos? Was op hun beschilderde oppervlak iets grondeloos dieps te ontwaren? Ze leidden de blik in de richting van het heilige, van het domein waar de aardse werkelijkheid haar ontstaan aan te danken had en waarin zij haar grond had. In die zin zijn iconen niet zonder grond, maar precies in die hoedanigheid hebben ze toch iets grondeloos dieps. Ze geven te kennen dat de grond hemels is en zich dus op een plek bevindt die stervelingen – zolang ze stervelingen zijn – nooit zullen betreden. Beelden – iconen – laten een vage, onvolmaakte blik toe, richting het grondeloos diepe, waardoor het volmaakte wordt gekenmerkt.

Als paradigma raakt het icoon echter in onbruik in de loop van de veertiende eeuw, onder meer door de gigantische invloed van Giotto. Het ruimt plaats voor een nieuw paradigma. De incarnatiegedachte wordt nu anders, en in zekere zin radicaler gedacht en ingezet. De goddelijke werkelijkheid die het hoofdthema van Giotto's kunst is – met de Cappella degli Scrovegni niet als het minste voorbeeld – wordt neergezet op de plek waar het goddelijke zich heeft geïncarneerd: niet buiten of boven, maar binnen de concrete werkelijkheid. De luchten waarin Christus wordt afgebeeld, zowel vóór als na Zijn verrijzen, zijn niet hemels goudkleurig, maar aards blauw of bewolkt. Het is hetzelfde blauw als dat van het hemelgewelf waarin de engelen de verwerkelijking van hun boodschap representeren en ervan getuigen dat God mens is geworden.

Het goddelijke, de waarheid, gebeurt hier, midden in de alledaagse werkelijkheid. Niet dat die werkelijkheid niet langer door leugen en onwaarheid is getekend. Verre van, maar het is in die leugenachtige wereld dat de waarheid 'gebeurt', zich inplant, incarneert. Slechts in principe, zo weten we, maar mede door de inzet van wie zich tot dit inzicht bekennt, zal de waarheid terrein winnen op de leugen, en ten slotte – bij de terugkeer van de Verlosser – de alledaagse wereld tot waarheid omvormen. De Kerk en haar organisatie, met ordes, abdijen, kathedralen en liturgie – het zijn steen- en vleesgeworden getuigen van die waarheidsincarnatie. En zo ook de kunst, inclusief de kunst bestaande uit nabootsing die in de feiten vals en misleidend zijn, maar eenmaal op de juiste en ware manier gemaakt, als een afspiegeling van de waarheid fungeren. Die afspiegeling toont niet een hemelse, maar een aardse werkelijkheid. Zij is geen icoon, maar een representatie: wat ze toont, representeert ze in een ruimte die in niets verschilt van de ruimte waarin de kijker present is. De ruimte van de waarheid is geen andere dan die van de alledaagse leugenachtigheid.

De impact van dit nieuwe paradigma – dat van de representatie – kan moeilijk overschat worden, al was het maar omdat het alleen aan invloed gewonnen heeft. Het ligt aan de basis van de ware beeldexplosie die de renaissance kenmerkt en die zich in steeds duidelijker crescendo heeft voortgezet.

Hoe schilder je een venster op de wereld – niet op de wereld zoals je die ziet, maar zoals die is? Hoe maak je een waar beeld van de ware werkelijkheid, van de werkelijkheid die rust in de waarheid, de werkelijkheid waarin, ondanks alle kromme leugenachtigheid, de waarheid is geïncarneerd? Hoe laat je dat venster – het geschilderde paneel – getuigen van de waarheidsincarnatie die je erin wil weergeven?

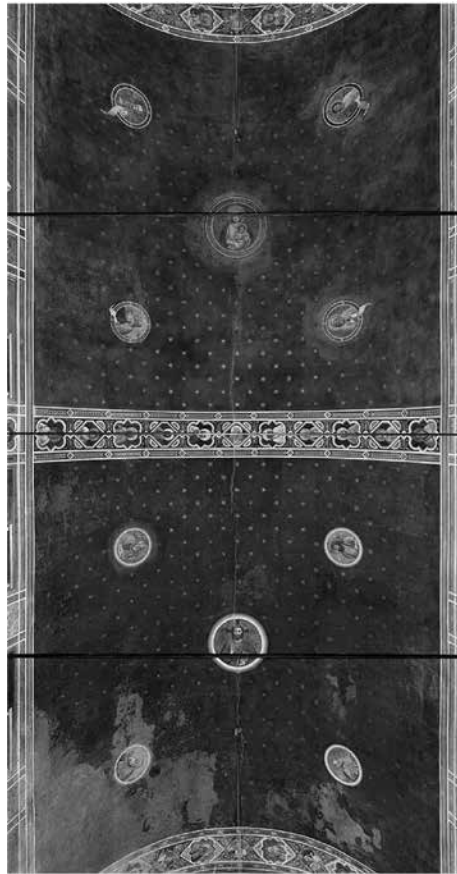
Het icoon deed dat door een venster te zijn – geen venster *op*, maar *weg van* de wereld. Hoe doet een representatie dat? Hoe verwijst een representatie puur vormelijk naar God, naar de maker van de werkelijkheid waarop ze een venster wil zijn? Door te doen zoals God deed toen Hij zijn schepping denkbeeldig voor de geest had: vanuit één punt concipieerde Hij de hele werkelijkheid. Daarom moet een waar beeld ook vanuit één punt geconstrueerd worden. Wanneer de kunstenaar erin slaagt zijn schilderij zo te construeren, lijkt het alsof de ruimte naast zijn schilderij ook binnen dat venster doorloopt. Het geschilderde paneel is dan inderdaad een venster op de wereld.

Ziehier het lineaire perspectief waar schilders van de veertiende en vroege vijftiende eeuw zo intens naar gezocht hebben, om het technisch en theoretisch onder de knie te krijgen. Het lineaire perspectief organiseert een picturaal beeld formeel vanuit één punt. In dat ene punt komen alle vluchtlijnen samen; dat ene punt maakt de voorstelling realistisch, als het ene punt van waaruit God, vóór Hij tot de daad van de schepping overging, alles concipieerde wat bestaat. De hele werkelijkheid is vanuit dat punt bedacht. Dat punt heeft zich in de veelheid van de werkelijkheid geïncarneerd. Dankzij de representaties van kunstenaars als Giotto, dankzij de harmonieuze schoonheid die zij op wanden als die van de Scrovegni-kapel aanbrachten, wordt zichtbaar dat aan de basis van de chaotische werkelijkheid een verlossende eenheid ten grondslag ligt – een verlossingsproces waarvan de fases een voor een op de panelen afgebeeld zijn.

De twee nissen in de apsiswand zijn een *trompe-l'oeil*: ze 'bedriegen het oog' door een nis te tonen die er niet is. En toch bedriegen die nissen ons niet. Ze laten dezelfde waarheid zien als de taferelen op alle andere fresco's. Alleen doen ze dat niet inhoudelijk, maar formeel. Ze tonen een diepte waar er geen is, niet omdat ze ons willen bedriegen, maar omdat ze de grondeloze diepte willen tonen van waaruit deze en alle andere fresco's geconstrueerd zijn. Ze tonen het perspectiefpunt van waaruit die vensters op de wereld zijn gemaakt, een punt dat de representatie is van het punt van waaruit God de werkelijkheid als Zijn schepping heeft geconcipieerd.

Dit punt is niet letterlijk op het schilderij zichtbaar. Het ligt grondeloos diep verborgen op die ene, onzichtbare plek, waarin alle vluchtlijnen verdwijnen. De fresco's verwijzen in hun puur formeel abstracte vormenspel naar God. Niet naar God *buiten*, zoals bij een icoon, maar *binnen* de wereld. Of, exacter, naar God die zich in die wereld incarneert. De ruimte die binnen het schilderij gefingeerd wordt, oogt hetzelfde als de ruimte waarin het schilderij hangt. Daarom spreekt een schilderij van God, ook als fresco dat enkel een lege nis laat zien. Net zoals ook alles in de ruimte naast het schilderij, in de wereld van alledag, van God spreekt.

Zo gold het voor Giotto en voor de renaissance-cistische beeldexplosie in de eeuwen na hem. Uit alles sprak God, en des te duidelijker sprak Hij uit de grenzeloos ontvouwde schoonheid van de beeldcultuur. Aan dat soort goddelijk spreken kwam met de Reformatie echter een eind. Teruggrijpend naar het basisaxioma van het monotheïsme ('niet wat je denkt dat God is, is God; alleen God is God'), kwam er een wig tussen beeld en God, en kwam de beeldcultuur onder kritiek te staan, zeker waar die zich religieus uitte. Hoe kortstondig de Beeldenstorm ook huishield, een beeld was niet meer wat het was. Ook de beelden die de kunst afleverde, verwezen niet langer uit zichzelf naar God. Voortaan verwezen ze, binnen het protestantisme, niet of nauwelijks naar Hem. Binnen de katholieke beeldcultuur deden ze dat alleen nog inhoudelijk, en ze kwamen steeds vaker in de buurt van wat we vandaag als propaganda zouden bestempelen. Het formele fundament van het beeld – het paradigma waarmee het zichzelf begreep – bleef echter intact. Het beeld bleef



Giotto di Bondone, Cappella degli Scrovegni, Padua, 1303-1305, plafondfresco



Lucio Fontana, Concetto Spaziale. La Fine di Dio, 1963

representatie, venster op de wereld, maar nu zonder inherente, spontaan begrepen verwijzing naar Hem die de wereld had geschapen.

Wel bleef de ruimte die de representatie veronderstelde oneindig. Formeel én inhoudelijk. Alles kon voorwerp van representatie worden en werd dat hoe langer hoe meer. De apotheose van die tendens is de huidige multimediale beeldcultuur, waarin representatie het lijkt te winnen van presentie. Wat of wie niet op een beeldscherm verschijnt, loopt al snel het risico voor onbestaand te worden gehouden.

Een van de taken die de moderne kunst zich stelt, bestaat erin juist dat te laten zien: wat betekent het dat alles beeld en representatie is? De kunst wil de contouren van die oneindige representatieruimte in beeld brengen. Brekend met een lange beeldtraditie, zal ze die oneindigheid niet langer liëren aan het perspectiefpunt. De impressionisten waren de eersten om dit op het canvas toe te passen. Hun schilderijen veronderstellen een oneindige ruimte, maar niet langer neergezet als een eenheid, niet langer vanuit één punt te vatten. De ruimte is nu oneindig, zonder de Oneindige die het multipale karakter van het oneindige beheert en beheerst.

Hoe dan het oneindige van de ruimte toch voorstellen? Er is, als voorbeeld, een kunstenaar voor wie de oneindige ruimte een levenslange bron van fascinatie bleef: Lucio Fontana (1899-1968). Zijn obsessie surft mee op de wereldwijde weerklank van de toen opkomende ruimtevaart. Tegelijk werd hij gefascineerd door het probleem van de representatie van de ruimte waarin een schilderij zich afspeelt. Hoe kun je de ruimte die het canvas is op het concrete canvas een plaats geven? Hoe kun je wat representatie mogelijk maakt ook zelf representeren?

Strikt genomen is dat onmogelijk, en die onmogelijkheid verschilt formeel niet van

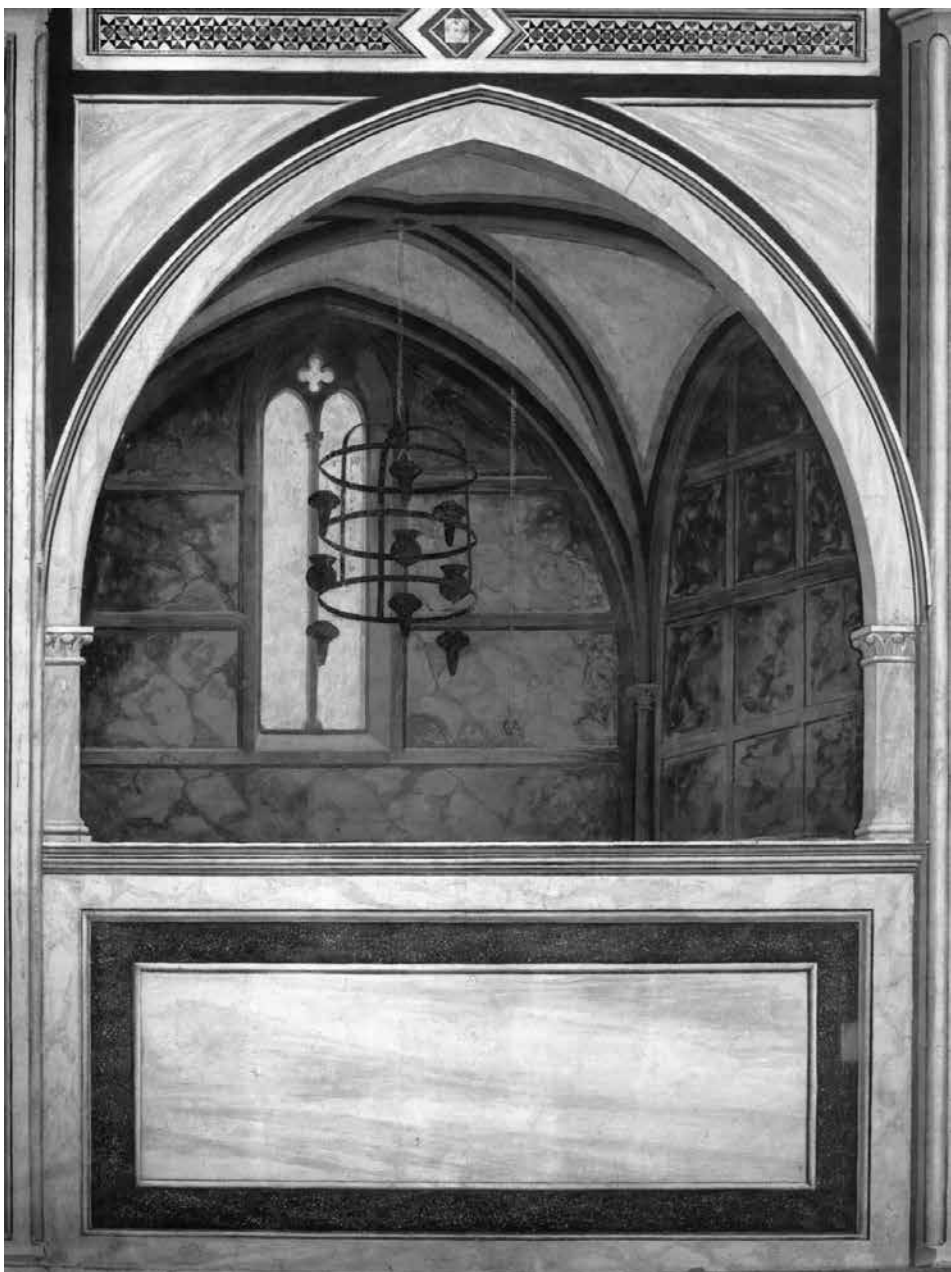
de onmogelijkheid om God in een beeld te vatten. Ook in Fontana's werk wordt die onmogelijkheid niet opgelost, maar enkel gepareerd, op een wijze die, opnieuw puur formeel, veel weg heeft van de *parure* die een negatieve theologie kenmerkt.

Een beeld of representatie wordt mogelijk door de ruimte waarin het verschijnt. Fontana wil die ruimte als zodanig in beeld brengen, door in de beeldruimte die het canvas is kervingen, scheuren, sneden aan te brengen. Hij wil op het canvas (de ruimte van) het canvas representeren. De ruimte die het canvas mogelijk maakt, zo suggereert zijn geste, toont zichzelf slechts daar waar het canvas is stukgemaakt. Op die plek verschijnt een vluchtige glimp van de ruimte waarvoor het canvas als zodanig staat – de ruimte die het überhaupt mogelijk maakt dat iets voorgesteld wordt. In de sneed, in de inkerving, in de scheur van het doek, in het onvoorstelbare verschijnt (even, en ongrijpbaar) een glimp van de ruimte die een beeld toelaat überhaupt te bestaan.

Monomaan herhaalde Fontana dit procedé en hij gaf zijn werken, met aangepast nummer, stevast dezelfde titel: *Concetto Spaziale* – 'Ruimtelijk concept'. De term 'concept' mag niet enkel in de intellectuele betekenis worden begrepen. *Concetto Spaziale* is Fontana's term voor een representatie van datgene waarin een beeld 'geconcipieerd', 'ontvangen' kan worden – de 'schoot' of de 'ruimte' waarin aan een beeld een bestaan kan worden geschonken.

Een cyclus van 37 ovale schilderwerken uit 1963-1964, het canvas eveneens met sneden en inkervingen bewerkt, gaf hij de titel *Concetto Spaziale. La Fine di Dio* – 'Ruimtelijk concept. Het einde van God'. God staat hier voor het perspectiefpunt, voor het ene punt van waaruit de oneindigheid formeel als eenheid kan worden gedacht en geconcipieerd. Fontana omhelst de onmogelijkheid om het moderne beeld vanuit dit goddelijke punt op te vatten – hij omhelst de moderne conditie van het beeld.

Hoe zou Giotto's Cappella eruit hebben gezien wanneer Fontana erin tekeer was gegaan, om hetzelfde te laten zien? Gefascineerd door de ruimte als Fontana was, had hij zeker de blauwe sterrenhemel op het plafond behouden. Op één detail naast het geschilderde blauw zou ook het 'echte' blauw te zien zijn geweest – of het grijs, het wit, het donker, de zon, de wolken, de sterren, en alles wat een blote hemel te bieden heeft. Fontana zou Giotto's plafond op meerdere plaatsen hebben bewerkt met zijn bekende 'priem', nu die van een drillboor. Hij had er een hemel vol gaten van gemaakt. Om het 'grondeloze diep' in beeld te brengen waaruit de werkelijkheid opdoemt, en waaruit ook het beeld opdoemt, komt alleen nog een afgebeelde hemel vol drillboorgaten in aanmerking. Die gaten van een drillboor zijn kunst, moderne kunst. Het is verre van onzinnig dat wij dit soort kunst koesteren.



Giotto di Bondone, Cappella degli Scrovegni, Padua, 1303-1305, detail



FUTURO MAREMMA

UKRAINE & AVANT-GARDE

17.03.2024
08.09.2024

Felix
ART & ECO MUSEUM



I. Expo

II.
III.
IV.

SIMONE GUILLISSEN-HOA

24.04.24 — 22.09.24

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

civa.brussels | Rue de l'Ermitage 55 Kluisstraat, 1050 Brussels





23 Beeldende kunst

Jef Verheyen. Venster op het oneindige

Koen Sels

Chantal Akerman. Travelling

Joséphine Vandekerckhove

Herman Asselberghs. Time Wasted

Christophe Van Gerrewey

Ritual in Transfigured Time

Sébastien Hendrickx

Christine en Janus van Zeegen

Vernieuwers in draad en verf

Mirjam Deckers

Usufructuaries of Earth

Steyn Bergs

Frans Hals

Stefan Kuiper

Imagine Home

Fabienne Rachmadiev

Lisa Fonsagrives-Penn

Icone de mode

Paul Willemsen

39 Publicaties

Crisis as Form & Art in the After-Culture

Johan Hartle

Om de tuin geleid

Natuur en horticuultuur in Europa

Arnold Heumakers

43 Kunstenaarsboeken (3)

Ulysses – Ulysses – Ulisses – Usylessly

Moritz Küng

44 Tentoonstellingsagenda

47 Colofon

229

mei–juni 2024
jaargang 38

Beeldende kunst

Jef Verheyen. Venster op het oneindige. De titel van deze grote overzichtstentoonstelling in het KMSKA wijst op een spreidstand. De abstracte schilderijkunst die Jef Verheyen (1932-1984) bepleitte in teksten, keerde zich immers nadrukkelijk af van de representatie en dus van de schilderijkunst als venster. Verheyen deed dat vanuit een paradoxale, conservatieve invulling van het modernisme. 'Al wat uitsluitend het essentiële als waarde draagt is modern en zal het ook blijven,' zo valt te lezen op een van de vele documenten in de tentoonstelling, een samenwerking met het M HKA en het Jef Verheyen Archief. In de geest van de kunstenaar ligt de nadruk op esthetische categorieën en op de artistieke context waarin zijn werken circuleerden. Het levert een serene en doordachte opstelling op die veel aan de verbeelding overlaat en weinig oog heeft voor de historische en politieke context.

De thematische openingszaal plaatst de titel in perspectief. Centraal staat een versie van *Le vide*, een groot kader dat Verheyen in 1967 maakte met Günther Uecker voor de openlucht tentoonstelling *Vlaamse Landschappen* in het Oost-Vlaamse Mullem. Daar toonde dit werk een veranderlijke lucht, hier staat een aluminium schaalmodel op een sokkel. Het laat vooral de leegte uit de titel zien en fungeert als interpretatief kader. In dezelfde zaal hangt *Venus Saphira*, een laat werk uit 1978-1983, een grote blauwe *dégradé* waarvan de titel verwijst naar *Vénus bleue* (1961) van Yves Klein, de kunstenaar met wie Verheyen nog het meeste affiniteit had. Uit de titel blijkt ook dat Verheyen het licht schilderde zoals dat gebroken wordt door blauwe edelsteen, maar in combinatie met *Le vide* roept het tegelijk een wolkeloze lucht op. Nog in deze zaal zijn *Concetto Spaziale* (1960) van Lucio Fontana en *Umrahmen* (1971) van Uecker te zien: twee even agressieve als regeneratieve gestes, waaruit een haat-liefdeverhouding met de schilderijkunst spreekt. Fontana maakte incisies in een blanco canvas, Uecker sloeg nagels in een houten kader, als om de schilderijkunst te kruisigen.

Het werk van Verheyen kan niet los gezien worden van de ZERO-beweging, die eind jaren vijftig ontstond als reactie op de informele schilderijkunst en het abstracte expressionisme. Het netwerk verenigde een erg diverse groep kunstenaars, die vanuit een interesse in de fundamenteën van de abstractie experimenteerden met ruimte, licht en beweging. Op de tentoonstelling worden naast Uecker, Fontana en Klein ook Otto Piene, Hermann Goepfert en Piero Manzoni vertegenwoordigd. Collectiestukken van Jozef Peeters, Constant Permeke en James Ensor laten Verheyens inbedding in een lokale kunstgeschiedenis zien. Recente werken van Pieter Vermeersch, Kim Sooja, Ann Veronica Janssens en Carla Arocha en Stéphane Schraenen leggen de link met het heden.

Verheyen speelde binnen ZERO een actieve rol. Hij nam deel aan tentoonstellingen en organiseerde de retrospectieve *ZERO International Antwerpen* in 1979 in het KMSKA. Naar aanleiding van een negatieve recensie schreef Verheyen in 1980 een lange autobiografische brief aan museummedewerker Jean Buyck. De brief, gepubliceerd in *De Witte Raaf* nr. 138, laat niet alleen iets zien van de complexe dynamiek van uitwisseling en beïnvloeding, maar toont ook het spanningsveld tussen een netwerk en de leden ervan. Wordt de brief niet in de tentoonstelling vermeld omdat er te veel *petite histoire* bij komt kijken? Of worden de plooiën wat te gemakkelijk gladgestreken? Het museum voert Verheyen met een veelzeggend oxymoron op als 'moderne meester'. Foto's en documenten suggereren dat hij een spilfiguur was. Die in steek heeft ironisch genoeg iets provincialistisch: ze plaatst de kunstenaar, en in zekere zin ook zijn stad Antwerpen, in het brandpunt van wat in realiteit een instabiel netwerk zonder duidelijk centrum was. Tegelijk wordt voortdurend benadrukt dat Verheyen zich graag beschouwde als 'le peintre Flamant', een geuzennaam waarin zowel Vlaanderen als het kosmische vuur van het voor Verheyen zo belangrijke zonlicht doorklinken. Wie diens modernistische 'essentialisme' politiek wil lezen, kan het situeren tussen kosmopolitisme en Vlaams-nationalisme.

De thematische zalen volgen losjes een chronologische ontwikkeling. Een eerste zaal focust op de keramiek die Verheyen samen met zijn vrouw Dani Franque maakte in hun atelier in de Rubensstraat in Antwerpen. De vroege schilderijen zijn tactiel en morsig, en lijken met hun aardetonen en tumultueuze wirwar van 'oervormen' schatplichtig aan het abstracte expressionisme. Daarvan verwijderde Verheyen zich al snel via contacten met onder anderen Manzoni en Fontana, en via experimenten in monochromie en achromie (het schilderen in de niet-kleuren wit, zwart of grijs tinten). De tentoonstelling toont deze ontwikkeling in twee zalen, waarin kleur en de ontwikkeling van een 'non-plastische schilderijkunst' centraal staan.

Uit die periode stamt ook Verheyens manifest 'Essentialisme' (1958), dat oorspronkelijk in het Frans verscheen in *De Tafelronde*. De tekst getuigt van een optimisme dat vandaag vreemd en zelfs beangstigend klinkt: 'Het is goed om in deze tijden te leven. Er komt een keerpunt aan dat essentieel zal zijn in de geschiedenis. Het lijkt erop dat alles naar zijn werkelijke waarde neigt.' Zijn heil zocht Verheyen in neoplatonisme: 'De zintuiglijke werkelijkheid bestaat niet op zichzelf, ze bestaat alleen door participatie, ze vervaagt voor het idee dat haar eeuwige voorbeeld is.' Verheyens essentialisme is in de eerste plaats artistiek gefundeerd, en andere documenten tonen dat het versneden was met een waaier aan invloeden: presocratische elementenleer, taoïsme, boeddhisme, wetenschap... Kleur, licht, ruimte: ze verschijnen als abso-



Jef Verheyen. Venster op het oneindige. KMSKA, Antwerpen.
foto Fille Roelants

lute, geïsoleerde entiteiten, die *an sich* worden onderzocht. In dezelfde zaal is een zwart monochroom te zien met de nogal ongelukkige titel *Vlaamse Aarde – Essentie-Aarde* (1962). Het roept de vraag op hoe Verheyens essentialisme zich verhoudt tot zijn flamingantisme. 'Ik was een overtuigd Vlaming en Europees ingesteld, en dacht dat alles nog te redden was,' zo schreef hij in de al vermelde brief. 'Ik was vrijzinnig maar de anderen hebben altijd trachten naar voren te brengen dat ik een fascist was.' Of Verheyen daadwerkelijk een fascist was, is nog maar de vraag; omdat de tentoonstelling in politiek-historisch opzicht nadrukkelijk op de vlakte blijft, blijft ze onbeantwoord.

De grote zaal achterin gaat over 'licht' en toont hoe de hand van de schilder alsmat meer uit zijn werk verdween. De focus verschuift van de aarde naar de hemel, al lopen die bij Verheyen meestal in elkaar over. Naarmate licht zijn centrale thema wordt, ontwikkelt hij een idioom. Typend is het gebruik van matlak en het geruisloze kleurenverloop. In deze zaal, in het midden van de tentoonstelling, is ook de film *Essentieel* uit 1964 te zien (zie ook *De Witte Raaf*, nr. 213). Herkenbare beelden van onder meer een wolkenlucht neigen ook steeds naar een flou, alsof er voortdurend wordt in- en uitgezoomd tussen het concrete en het ideële, tussen flow en stasis. 'Als de zon, zonnig alleen zijn, *off to the cosmos, plonger dans l'infini*,' zo klinkt het in de voice-over van Julien Schoenaerts. Onze zon staat hier in het centrum van de kosmos.



Jef Verheyen. Venster op het oneindige. KMSKA, Antwerpen. foto Fille Roelants

**LE CORBEAU ET LE RENARD. LE CORBEAU SONNE. LE PEINTRE EST
ABSENT. LE RENARD SONNE. L'ARCHITECTE EST ABSENT. MÊME
JEU. LE CORBEAU ET LE RENARD SONT ABSENTS. JE ME SOUVIENS
D'EUX, MAIS À PEINE. J'AI OUBLIÉ LES PATTES ET LES MAINS, LES
JEUX ET LES COSTUMES, LES VOIX ET LES CRIS, LA FOURBERIE ET
LA VANITÉ. LE PEINTRE ÉTAIT TOUT COULEURS. L'ARCHITECTE ÉTAIT
EN PIERRE. LE CORBEAU ET LE RENARD ÉTAIENT DE CARACTÈRES
IMPRIMÉS. LE SYSTÈME D. IL Y AVAIT DU CHIEN JUSQUE DANS
LA FOULE. IL PLEUVAIT SUR L'AGORA. L'AGORA ÉTAIT BONDÉE. IL Y
AVAIT UN CHIEN VERT, UN CHIEN ROUGE, UN CHIEN BLANC, UN
CHIEN NOIR ET BLEU, DE CARACTÈRE IMPRIMÉ. JE ME SOUVIENS
D'EUX, MAIS À PEINE. LE RENARD SONNE. LE CORBEAU SONNE.**

Herbert Foundation – 106

focuspresentatie:

100 jaar Marcel Broodthaers (1924–2024)
met werken en documenten

plan je bezoek via www.herbertfoundation.org

Herbert Foundation
Coupure Links 627 A, Gent
t: +32 456 21 63 57
contact@herbertfoundation.org
www.herbertfoundation.org



Jef Verheyen. Venster op het oneindige, KMSKA, Antwerpen, foto Fille Roelants

De film wordt geconfronteerd met werken van onder anderen Hermann Goepfert, Günther Uecker, Christian Megert en Guy Mees. Allemaal breken ze met de schilderkundige illusie door de aandacht te vestigen op het reële licht en de ruimte rondom. Verheyen, zo stelt een zaaltekst, 'schildert in olieverf op jute en houdt als schilder vast aan het tweedimensionale doek'. Verderop is te zien hoe hij, net als Fontana, Manzoni en Klein, schilderde met rook en pigment, in experimenten in dematerialisering, die vluchtigheid en tijd in het werk binnenbrengen. Tegelijk herinneren de grisailles aan klassieke manieren om ruimte te suggereren. In die zin kwam de schilder nooit echt los van het venster.

Het latere werk van Verheyen is uiterst effectief: het gaat niet enkel over licht, het is ook wonderbaarlijk luminescent. De toeschouwer wordt er gemakkelijk door geabsorbeerd. Na zeven van de elf zalen gleed ik echter ook hoe langer hoe meer door de tentoonstelling. Wat licht en efemer is, is evengoed spectraal en spookachtig. Wat is dat alomvattende licht, waardoor alles bezeten wordt? En wat is dat idee 'Vlaanderen', dat van Verheyen een Vlaamse schilder zou maken? Is het een abstractie? Participeert het in een essentie? De zaalteksten verwijzen slechts naar de glaceertechniek van Van Eyck en naar het typische licht en de ruimte in de Vlaamse schilderkunst. Verheyens essentialisme wordt almaar ijler. Een reeks werken probeert het licht te vatten in onder meer Brugge, Spanje en de Provence, waar Verheyen inmiddels woonde. Condenseren deze werken een tijdsverloop? Geruisloze gradaties en 'panchromen' vertonen vreemd genoeg affiniteit met de millennial-esthetiek, met gasachtige texturen van honderden tinten grijs en roze. Als de werken van Verheyen via het licht ook de tijd voorstellen, dan is die niet historisch: het is een eeuwige, onpersoonlijke flux van kleine intervallen en zonder grote breuken.

In de laatste zaal staan geometrie en harmonie centraal. Verheyens licht krijgt een koel, haast futuristisch aura. Een groot kamerscherm toont een zijdezacht en onwerkelijk *Venice by Night* (1965-1966), waarin blauw en violet overheersen. Elders verbeeldt een kubus in dwingend perspectief een geometrische dimensie. Zwevende diamanten reflecteren een oneindige kosmos en projecteren die op de materiële wereld van de toeschouwer. Abstractie neemt de vorm aan van hypergladde trompe-l'oeils die digitaal gegenereerd lijken. Ze openen een ijle optische ruimte en herinneren aan wat Gilles Deleuze in 1981 schreef over de abstractie, namelijk dat ze een antwoord bood op het moderne tumult. Voor Deleuze was de abstractie van onder anderen Mondriaan 'een stroming die zowel de afgrond of de chaos als het manuele tot een minimum reduceert: ze biedt ons ascense en spirituele verlossing. Dankzij een hevige geestelijke inspanning verheft ze zich boven figuratieve gegevens, maar ze verandert de chaos tevens in een kabbelend beekje dat men moet oversteken om abstracte, betekenisvolle Vormen te vinden.'

De schilderkunst was voor Verheyen een middel om het Ene te vangen, analoog aan de ene lichtbron die uiteenvalt in een oneindig spectrum. Verheyens tijd is abstracte, eindeloos deelbare, moderne tijd. De geschiedenis blijft op deze tentoonstelling ver op de achtergrond, op één plek na misschien. Midden in de grote zaal achterin bouwde Pieter Vermeersch een muur met een zeer geleidelijke *dégradé*, als een autobiografische tijdslijn van het maakproces en als een beeld van de abstracte tijd. Aan de andere kant van de muur hangt aan een haakje de krant van de dag. Het is wat anachronistisch, en ook niet de subtielste geste, maar het toont wel de conflicterende ritmes van tijd en geschiedenis. De vraag blijft: hoe die ritmes te verbinden, hoe de muur te doorboren? **Koen Sels**

→ Jef Verheyen. *Venster op het oneindige*, tot 18 augustus, KMSKA, Leopold de Waelplaats 1, Antwerpen.

Chantal Akerman. Travelling. 'Ergens anders is het altijd beter. Dus ik doe al eeuwen niks anders dan vertrekken en weer aankomen,' schrijft Chantal Akerman (1950-2015) in haar boek *Ma mère rit* (2013), waarvan zopas een Nederlandse vertaling verscheen. Het oeuvre van de Belgische filmmaker, schrijver en kunstenaar ontvouwt zich binnen de wisselende omgeving van het voortdurende onderweg zijn. Van benauwende (keuken)interieurs in steden als Brussel, Parijs en New York tot tijdelijke tussenplaatsen zoals woestijnlandschappen in Mexico en het Midden-Oosten. Al reizend filmt ze en al filmend reist ze. Ze neemt afstand om dichterbij te komen.

De langverwachte eerste Belgische overzichtstentoonstelling, die na de zomer in een aangepaste versie naar Parijs verhuist, plaatst de verschillende locaties, media en genres centraal die Akerman tijdens haar carrière heeft doorkruist. In twaalf tentoonstellingszalen brengen curatoren Laurence Rassel, Céline Brouwers en Alberta Sessa een chronologisch parcours samen van niet alleen verscheidene van Akermans artistieke (kort)films, installaties en rushes, maar ook uitzonderlijke archiefstukken van haar productiehuis, scenario's, setfoto's en brieven. De talrijke citaten op de muren verbinden het geheel en pogen inzichten in haar gedachten, twijfels en werkproces te geven.

De selectie onthult zelden tot nooit eerder gepresenteerd werk. Zo opent de eerste zaal met filmessays die Akerman in de zomer van 1967 draaide voor haar toelatingsexamen aan het Brusselse INSAS (Institut National Supérieur des Arts du Spectacle), waar ze werd toegelaten, maar al snel weer vertrok op zoek naar een vrijere manier van creëren. Op de vier korte 8mm-films in zwart-wit zonder geluid zien we naast passages van de Belgische kust in Knokke ook de binnenplaats van het Brusselse Hotel van Cleve-Ravenstein, waar nu CINEMATEK en de Fondation Chantal Akerman huizen. In deze eerste beelden is ook haar moeder Natalia aanwezig – de intieme maar complexe moeder-dochterband zou Akerman haar leven lang trachten te doorgronden.

Kort na de Tweede Wereldoorlog emigreerden Akermans Joods-Poolse ouders naar België. Natalia, de enige van haar gezin die Auschwitz overleefde, kon deze gruwel nooit verwoorden en was, in tegenstelling tot haar dochter, voortdurend aan huis gebonden. Met haar camera tracht Akerman dit onuitgesproken te onderzoeken. In de kortfilm *Saute ma ville* (1968) is de achttienjarige filmmaker te zien die, schijnbaar onbezorgd en neuriënd, huishoudelijke taken uitvoert in een Brussels appartement, totdat ze de gaskraan van het fornuis opendraait en een explosie veroorzaakt. Haar personage vertoont onmiskenbare gelijkenissen met de door Delphine Seyrig vertolkte huisvrouw in Akermans monumentale *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) – in 2022 door het Britse *Sight and Sound* uitgeroepen tot de beste film aller tijden.

Akermans interne rusteloosheid en wantrouwen ten aanzien van een 'thuis' brachten haar naar New York. Naast setfoto's, aantekeningen en poëtische scenario's – om een film te maken moest je volgens Akerman altijd eerst schrijven – van haar single-set film *Hotel Monterey* (1972), wordt *La Chambre* (1972) geprojecteerd. Geïnspireerd door de avant-gardecinema van onder anderen Michael Snow en Yvonne Rainer, zijn beide films het gevolg van een fascinatie voor de ruimtelijke vormgeving van interieurs en een minimalistische registratie van architecturale structuren.

Akerman richtte haar open blik ook naar buiten, naar wat of wie vaak aan het oppervlakkige zicht van de toeschouwer ontsnapt. Zo demonstreren ook de rushes van *Hanging Out Yonkers* (1973), het veelbelovende maar nooit gemonteerde project waarvoor Akerman samen met Babette Mangolte portretten filmde van jonge drugsverslaafden in een dagcentrum in Yonkers, grenzend aan The Bronx. 'Het speelde zich ergens anders af, aan het einde van de wereld,' zei ze daarover, 'en dan kwam ik daar aan en dan luisterde en keek ik.'



Chantal Akerman. *Travelling*, Bozar, Brussel, foto Julie Pollet

Akermans scherpe observaties van mensen en locaties in de marge resulteerden niet alleen in experimentele cinema, maar vanaf het midden van de jaren negentig ook in multimediale installatiekunst. Haar eerste imposante installatie *D'EST, au bord de la fiction* (1995), gecreëerd in samenwerking met monteur Claire Atherton, bestaat uit vierentwintig televisieschermen op sokkels, in acht triptieken verspreid over de ruimte. De schermen tonen fragmenten uit Akermans documentaire *D'Est* (1993), waarvoor ze, kort na de val van de Berlijnse Muur, naar Oost-Europa trok om er de overgangperiode in voormalige Sovjetgebieden vast te leggen. Mensen wachten, omgeven door wisselende seizoenen, bij stationshallen, telefooncellen, vervallen gebouwen en bushaltes, en staren gelaten voor zich uit.

Met *D'EST, au bord de la fiction* verplaatste Akerman als een van de eersten haar filmkunst naar de museale tentoonstellingsruimte. Statische *long takes* en *tracking shots* worden over de schermen gedeconstrueerd tot één uitgepuurde, lange *travelling*. Als toeschouwers zijn we zo niet alleen in staat om de verschillende sequenties gelijktijdig waar te nemen, maar herhalen we ook de slepende camerabewegingen, door onszelf langs de voorbijglijdende gezichten en landschappen te bewegen. De klankband, soms synchroon, soms niet, stuurt de indringende stroom van stemmen en bevreemdende geluiden. Op een vijftiendwintigste televisiescherm is Akerman zelf te horen, terwijl ze buiten beeld spreekt over de drijfveren van het project en het beeldverbod binnen de Joodse traditie.

Akermans laatste installatie *Now* (2015), geproduceerd voor de Biënnale van Venetië, kort voor haar zelfgekozen dood, sluit het geheel af. In tegenstelling tot haar laatste film *No Home Movie* (2015), waarin het langzaam afscheid nemen van haar moeder centraal staat, is deze installatie extreem gewelddadig. In een verduisterde ruimte hangen vijf grote schermen waarop beelden van – volgens Akerman ongede-



Chantal Akerman. *Travelling*, Bozar, Brussel, foto Julie Pollet



2024

Ad 2/2024

May 4 – July 21

The Lips of History
PELUMI ADEJUMO
BIA DAVOU

HAZEL MEYER & CAIT MCKINNEY
OLGA MICIŃSKA
KIRSTEN PIEROTH

ATSUKO TANAKA
and the HOUWELING TELECOMMUSEUM

August – November
PATTY CHANG

November – January
JAY TAN

T A L E
OF A
T U B.

S.M.A.K.

6.Apr.-8.Sep.24

STAF REINCKENZOETE EDWARD DWURNIK FRANÇOIS HERS SOPHIE NYS



Sirah Foighel Brutmann & Eitan Efrat, *Tristram's Starling on a ruin near the Dead Sea*. Courtesy of the artists.

Là

Sirah Foighel Brutmann
& Eitan Efrat



Chantal Akerman. Travelling, Bozar, Brussel, foto Julie Pollet

finieerde – woestijnlandschappen in het Midden-Oosten in een snel tempo voorbijrazen. De immersieve installatie doet denken aan de cinematografie van de Holocaustfilm *The Zone of Interest* (2023) van de Britse regisseur Jonathan Glazer. Op Akermans desolate terreinen zijn geen mensen te zien, maar door de verontrustende soundtrack galmen steeds luider en indringender geluiden van krijsende vogels, gewerschoten, kinderen, een muezzin, schreeuwende mensen, een joods gebed en constante explosies. Een pijnlijke vraag dringt zich op: welke positie neem je in als toeschouwer van aanhoudend geweld?

De blijvende culturele impact van Akerman kan nauwelijks worden overschat. Zoals de bijdragen van Anouk De Clercq, Sharon Lockhart en Wang Bing in de catalogus illustreren, vormen de universele thematieken en grensverleggende vormtaal van Akerman een onuitputtelijke bron van inspiratie voor hedendaagse makers. Een waardevolle aanvulling op de expo in Bozar vormt de gelijklopende tentoonstelling *Là* in het S.M.A.K., waar audiovisuele kunstenaars Sirah Foighel Brutmann (1983) en Eitan Efrat (1983), door gevoelige elementen van hun gelijkaardige diasporageschiedenis, in dialoog treden met Akermans praktijk, haar Joods-Europese achtergrond en ambigue band met Israël. Toen Glazer de Oscar voor beste internationale film in ontvangst mocht nemen, legde hij in zijn speech de link tussen de Holocaust en het leed in Gaza. Ook het beklijvende werk van Akerman kan wijzen op blinde vlekken voor grootschalige ontmenselijking.

Joséphine Vandekerckhove

→ Chantal Akerman. *Travelling*, tot 21 juli, Bozar, Ravensteinstraat 23, Brussel.

Herman Asselberghs. Time Wasted. De solotentoonstelling van Herman Asselberghs (1962) is academisch te noemen in een aantal betekenissen van dat woord. Om te beginnen maakt *Time Wasted* deel uit van zijn doctoraatsonderzoek, getiteld *Film School Time*. Bovendien hebben de werken ook inhoudelijk betrekking op een academie, de Brusselse Sint-Lukas-campus van LUCA School of Arts (een onderdeel van de KU Leuven), waar Asselberghs al meer dan een kwarteeuw actief is en waar hij de masteropleiding film coördineert. Het is duidelijk dat hij op die school heel wat heeft zien veranderen. In een interview met Bjorn Gabriels, dat online verscheen in het filmtijdschrift *Fantômas*, dat na te lezen valt op de tentoonstelling, en dat lijkt te fungeren als ‘geschreven supplement’ bij het doctoraat in de kunsten, gaat Asselberghs daar uitgebreid op in. Zijn analyse is niet nieuw, en hij beroept zich op theorieën van pedagogen Jan Masschelein en Maarten Simons, die een school definiëren als ‘plek voor een leren zonder onmiddellijke finaliteit, als open gebeuren met open einde, als onbestemde tijd’. Het is een bekende kritiek dat het hoger onderwijs in Europa is ‘vermarkt’ en resultaatgericht is geworden sinds de Bolognaverklaring uit 1999. ‘Voor jonge mensen en personeelsleden van alle leeftijden,’ zo zegt Asselberghs, ‘zijn kunsthogescholen een uitgelezen leerschool in de neoliberale sfeer.’

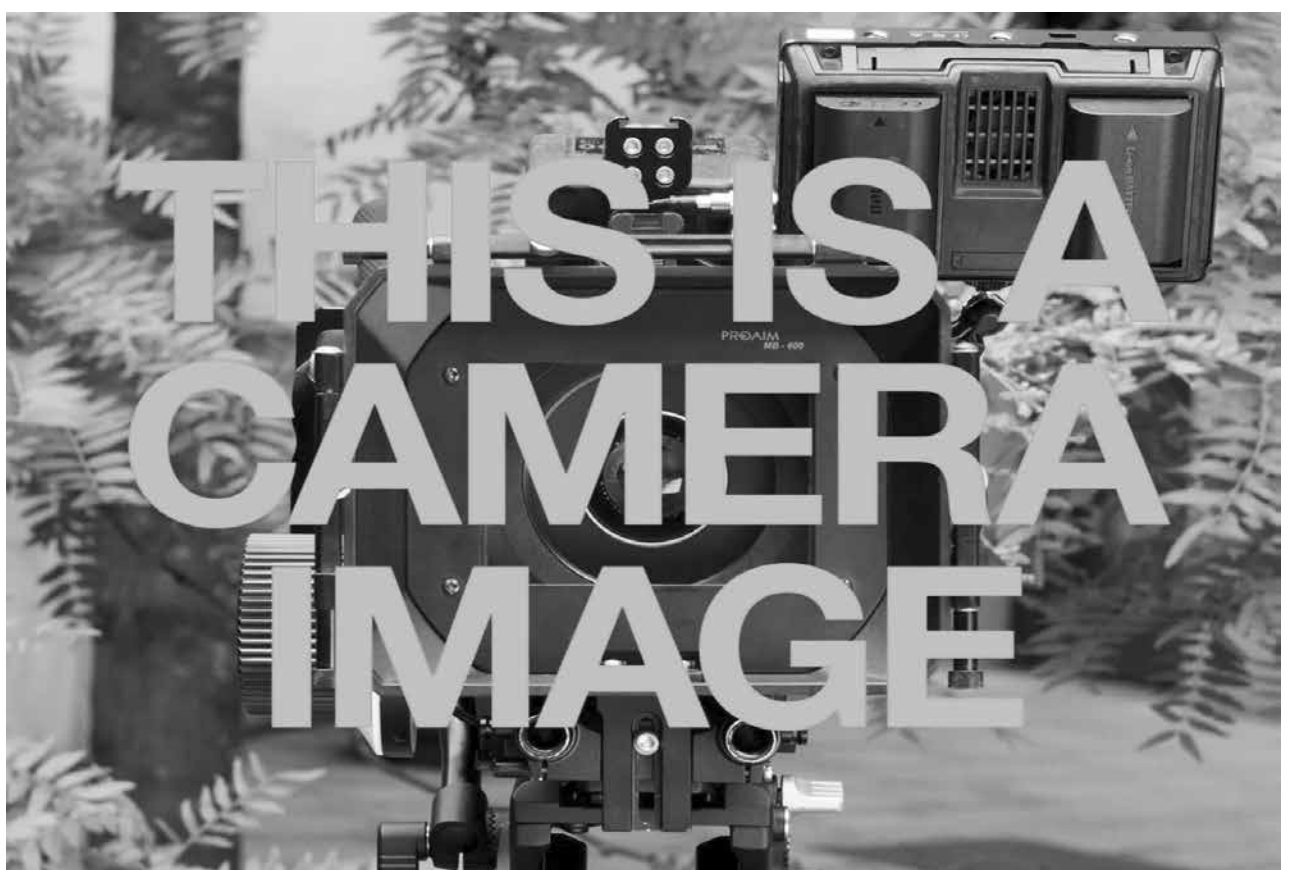
Op *Time Wasted* wordt het probleem van het onderwijs aangekaart onder de noemer ‘aandacht’ – het cognitieve proces dat samengaat met gericht waarnemen – en aan de hand van wat het betekent om, als student, aandachtig te zijn. In een van de drie films, *Times 2* (2024), in het midden van de tentoonstellingsruimte, worden op twee schermen simultaan twintig stille filmportretten van studenten getoond. Ze doen denken aan de *Screen Tests* die Andy Warhol maakte tussen 1964 en 1966, met één significant verschil: de mensen die Warhol filmde, zoals Lou Reed, Edie Sedgwick of Susan Sontag, wisten dat ze gefilmd werden. En vooral:

ze gedroegen er zich naar, door te poseren, te lachen, in de lens te kijken. De studenten van Asselberghs zijn met iets anders bezig. Aandacht schenken aan deze films betekent kijken naar andermans aandacht, zonder dat het object van die aandacht zichtbaar is. De studenten kijken naar iets buiten beeld (soms dragen ze oortjes of een hoofdtelefoon) – een computerscherm, een nummer van *De Witte Raaf*, een telefoon, of nog iets helemaal anders. Omdat ze tijdens het academiejaar gefilmd zijn, op de school en tijdens de schooluren, thematiseren ze automatisch de aandacht van studenten, en roepen ze de vraag op waarmee een student – die even ongemakkelijke als benijdenswaardige tussenvorm tussen kind en volwassene – zich zou moeten bezighouden. Als de *Screen Tests* van Warhol de *fiifteen minutes of fame* thematiseren die in ieders bereik liggen dankzij een filmopname, dan confronteert *Times 2* de toeschouwer met een ‘zijnsvorm’ die niet meer het speelse van het kind kenmerkt, maar ook nog niet het drukke, getimede, doelgerichte leven van de volwassene.

Achter in de zaal wordt *Leçon d'objet / Object Lesson* (2024) geprojecteerd, te bekijken vanaf een kleine tribune, als in een klaslokaal. Een ‘objectles’ is een onderwijsmethode waarbij één ding centraal wordt geplaatst, om ernaar te kijken en het te bespreken. In de film van Asselberghs is dat de camera zelf, een Blackmagic 4K. Toch komt er meer in beeld in deze essay-film, en eerder dan Warhol is Godard hier een referentiepunt – je kan op een academische en toch geïnspireerde manier naar geijkte voorbeelden werken. Een Franstalige voice-over commentarieert de gebeurtenissen, en ook het filmmaken zelf wordt gethematiseerd – het initiële idee voor *Time Wasted* was een bioscoopfilm binnen de schoolmuren. Als de camera zelf in beeld komt – als een hoekig, zwart, vogelachtig monster – is dat een beetje beangstigend, ook omdat het contrast

zo groot is met de camera die de meeste mensen sinds enkele jaren gewoon op zak dragen, als onderdeel van hun telefoon. *Leçon d'objet / Object Lesson* vraagt op die manier aandacht voor de democratisering of eerder nog de banalisering van film. Opnieuw (maar specifiek) is de vraag: wat studeer je, als filmstudent, nu het medium film nauwelijks nog over een aura beschikt en geen expertise meer lijkt te vereisen?

Een van de mooiste *object lessons* uit de wereldliteratuur staat in *Underworld* van Don DeLillo uit 1997. Een leerkracht-jezuïet vraagt een student om zijn schoen op tafel te zetten en zelfs de kleinste onderdelen zo nauwkeurig mogelijk te benoemen. De conclusie: ‘Je zag het ding niet omdat je niet wist hoe te kijken. En je wist niet hoe te kijken omdat je de namen niet kent.’ Ook in *Time Wasted* komt onvermijdelijk taal tevoorschijn – kan je aandacht schenken zonder van taal gebruik te maken, al is het dan in gedachten? De eerste van de drie films in de tentoonstelling, vooraan, heet *As If in a Dream* (2024) en bestaat volledig uit tekst. De titel lijkt ironisch: wie droomt er nu van tekstflarden zoals ‘time set in motion’ of ‘in French attention refers to attendre’, in witte letters tegen een blauwe of groene achtergrond? *As If in a Dream* is een academische oefening, als een theoretisch experiment voor een even gedroomde als onmogelijke film die enkel uit letters is opgetrokken. Ook hierbij is een ‘geschreven supplement’ voorhanden: een klein, roze boek met als titel *This Sentence Will End*, waarvan iedereen een exemplaar mee naar huis kan nemen, en waarin opnieuw woorden tegen een kleurige achtergrond verschijnen. Vlak na *As If in a Dream* wijst dat, natuurlijk, op de vraag die iedereen die nog heeft leren lezen in de twintigste eeuw zich wel vaker stelt: is lectuur op papier anders dan op een scherm, en gaat er een andere vorm van aandacht mee gepaard?

Herman Asselberghs, *Times 2*, 2024, Argos, Brussel, foto Michiel DevijverHerman Asselberghs, *Leçon d'Objet / Object Lesson*, 2024

VANDENHOVE
www.ugent.be/vandenhove/nl
Rozier 1, Gent

VANDENHOVE
CENTRUM VOOR
ARCHITECTUUR EN KUNST

UNIVERSITEIT
GENT

17 mei - 6 juli 2024
VANDENHOVE
Centrum voor architectuur en kunst
DO - VRIJ - ZA 14:00 - 18:00



HET VERLANGEN NAAR EGYPTE
EGYPTE
PAUL ROBBRECHT &
LA DESCRIPTION DE L'EGYPTE

©RijsbrechtVerschaffel

Art Gallery O-68

7/4 - 5/5: **be-longing**
Miloushka Bokma, Andrea Rádai
Terwijl Bokma inzoomt op de vluchtelingen-
problematiek en de emotionele invloed op de mens
richt Rádai zich op kwesties als vrije tijd, migratie,
representatie en identiteit.

10/6 - 16/6: **VOLTA Art Fair Basel**
Simone Albers, Louise te Poele
Maaïke Kramer, Marena Seeling,
Wieteke Heldens
BOOTH A15



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

STICHTING **IK** **KEYWORDS**

?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

WWW.POSTURE-EDITIONS.COM

posture
editions

PEI-HSUAN WANG

CHRIS MEULEMANS

CHRISTOPHE VAN GERREWEY

Dreams

6. April - 21. June

of dreams

Collective Exhibition,
Performances and
Workshops

Onomatopee
Lucas Gasselstraat 2a
5613 LB
Eindhoven

Matilde Patuelli
Emilien Neu
Maja Simišić

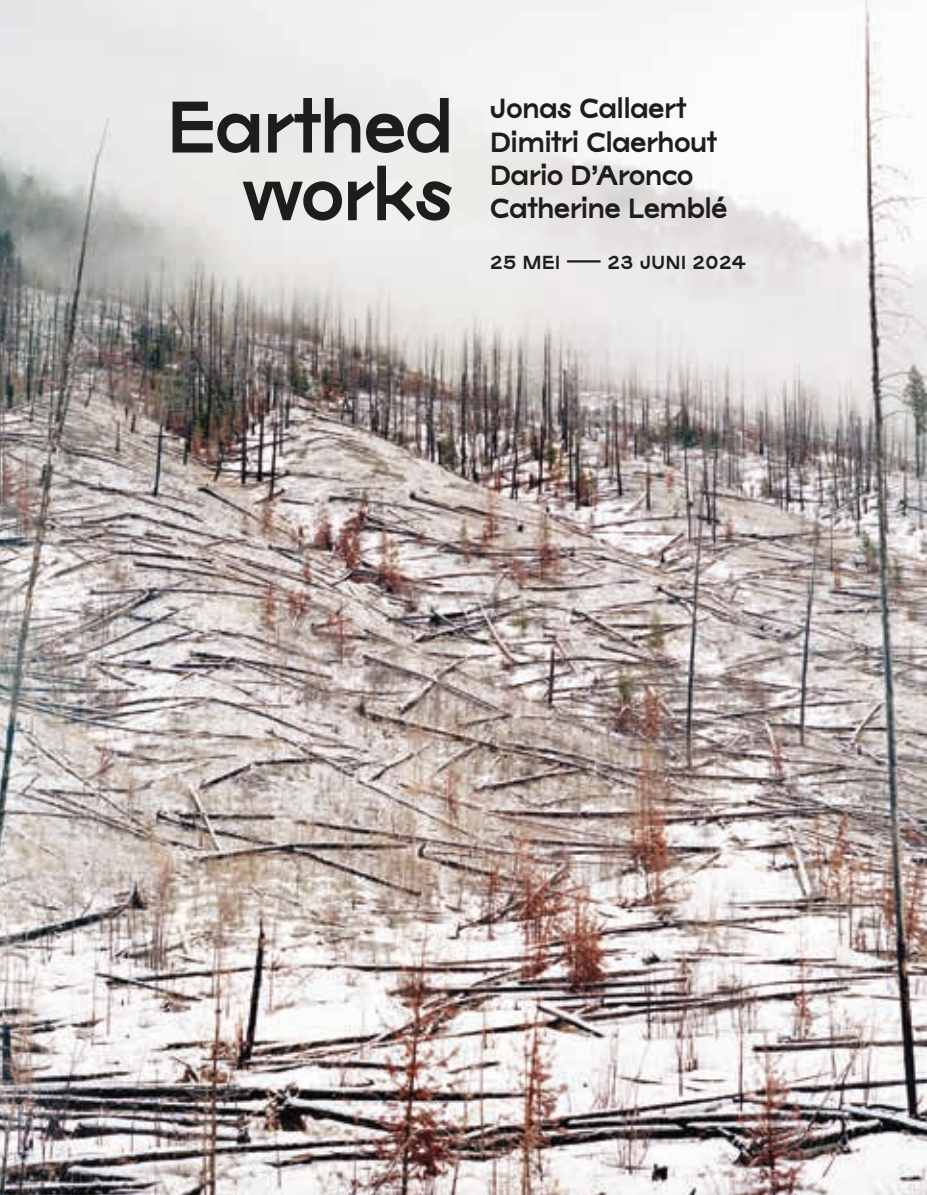
Fri 12 - 5pm
Sat 12 - 5pm

ONOMATOPEE

Earthed works

Jonas Callaert
Dimitri Claerhout
Dario D'Aronco
Catherine Lemblé

25 MEI — 23 JUNI 2024



10a

GALERIE 10A | ZOLDERSTRAAT 10A | 8553 OTEGEM
WWW.GALERIE10A.BE | INSTAGRAM @GALERIE10A
zaterdag en zondag van 14 tot 18u of na afspraak

film is that
which
happens at
a distance

Herman Asselberghs, *As If in a Dream*, 2024

Het bijzondere aan *Time Wasted* als geheel is dat Asselberghs – op een ook wat jezuïtische en licht ironische manier – elk definitief oordeel of cultuurpessimisme opschort. Het hoger onderwijs mag dan ‘vermarkt’ zijn, van wanhoop over de talenten en mogelijkheden van studenten is er geen sprake, noch over de vernietiging van aandacht in een beeld- en schermcultuur. De titel van de tentoonstelling lijkt enerzijds te verwijzen naar het ‘tijdverlies’ dat een kunstinstuut als Argos, net als een school, mee mogelijk kan maken. Bovendien wordt de duur van de drie films nergens meegegeven: ‘Het zou,’ volgens de zaalgids ‘het verliezen van tijd enkel in de weg staan.’ En anderzijds is er toch ook weer, in die titel, dat even rare als verslavende tijdverlies dat voor de eeuwwisseling niet bestond (en dat in televisiekijken een onvolkomen want geprogrammeerd antecedent kende): online zijn, surfen, scrollen, swipen, *being on The Gram*. Zijn sommige vormen van tijdverlies beter dan andere? Het is een existentiële in plaats van een academische vraag. **Christophe Van Gerrewey**

→ Herman Asselberghs. *Time Wasted*, tot 30 juni, Argos, Werfstraat 13, Brussel.

Ritual in Transfigured Time. Onlangs vervelde Netwerk Aalst tot NW. Het huis voor hedendaagse kunst en film heropende met *Ritual in Transfigured Time*, een kleine maar mooie, coherente tentoonstelling gecureerd door de nieuwe artistieke leiding, Laura Herman en Godart Bakkers. Centraal staat de gelijknamige 16mm-film van Maya Deren (1917-1961). Met een duur van nog geen kwartier beslaat het werk toch ongeveer een vijfde van Derens invloedrijke en experimentele cinematografische oeuvre, goed voor in totaal een 75-tal minuten aan originele onderwerpen, cameravoering en montagetechnieken. Tijdens haar korte, intense leven was Deren ook filmtheoreticus, kunstdocent, dichter, fotograaf, danser en choreograaf. De danskunst werkte zo sterk door in haar films dat er dikwijls naar verwezen werd als ‘choreocinema’. Zelf legde ze expliciet het verband in het drie minuten lange *A Study in Choreography for Camera* (1945). Met *Ritual in Transfigured Time* (1946) trok ze die crossdisciplinaire lijn door.

De stille zwart-witfilm heeft veel weg van een droom, vol ‘transfiguraties’ of gedaanteverwisselingen. Twee personages – vertolkt door Deren en Rita Christiani – reizen langs plekken en situaties: een woonkamer, een mondain feest, een zonovergoten tuin met witte zuiltjes en standbeelden. Op een

bepaald moment metamorfoseert de ene figuur in de andere en omgekeerd, wat suggereert dat de twee vrouwen één personage vormen. Hun bizarre tocht eindigt in zee, onder water, waar de zwart-witbeelden omslaan in een spookachtig negatief.

Naast de centrale rol van dans, gebaren en bewegingen, manifesteert de aanpak van Deren zich ook in het dansende cameraperspectief en het dynamische ritme van de montage, met vertraagde beelden, plotse stills en herhalingen van shots. De raadselachtige film bevat elementen die veel rituelen karakteriseren: het feestelijke, het belang van fysieke communicatie, een levende gemeenschap, het spel met genderrollen of metamorfoses. Het zweriger sociale vlechtwerk van de elkaar kruisende feestvierders doet bovendien sterk denken aan de rituele ‘depersonalisatie’ waar Deren over schreef in *An Anagram of Ideas on Art, Form, and Film*, een boek dat in hetzelfde jaar uitkwam als *Ritual in Transfigured Time*: ‘De rituele vorm behandelt de mens niet als bron van de dramatische actie, maar als een enigszins gedepersonaliseerd element in een dramatisch geheel. De bedoeling van een dergelijke depersonalisatie is niet de vernietiging van het individu; integendeel, het plaatst het individu buiten de persoonlijke dimensie en bevrijdt het van specialisaties en beperkingen. Het wordt onderdeel van een dynamisch geheel dat, net zoals in alle creatieve relaties, de delen van het individu een grotere betekenis toekent.’

Depersonalisatie is ook wat de wezens op de schilderijen van Carlotta Bailly-Borg (1984) lijkt te tekenen, maar dan minder emancipatorisch dan bij Deren. Hun schetsmatige, cartooneske gelaatstrekken, de monochrome kleuren en vage omtrekken van hun genderloze lichamen en hun versmeltende ledematen suggereren een beklemmende collectiviteit waarin het individu van zichzelf vervreemdtd. De merkwaardige titels *Clogged* (2022), *Stroppy* (2024) en *Misremembering* (2024) staan in het infoblaadje, maar ze kunnen spijtig genoeg niet aan de afzonderlijke werken gekoppeld worden, want in de tentoonstelling zijn titelbordjes afwezig. Bailly-Borgs schilderijen zijn een revelatie vanwege de originaliteit van het kleurenpalet, de picturale toets en compositie. In de verduisterde expozaal worden ze theatraal uitgelicht, net als de installatie *Near An Ear; A Nearer Ear; A Nearly Eerie Ear* (2021-2024): twee witte wanden met glazen deuren waarop dezelfde cartooneske figuren staan gezandstraald. De belichting werpt schaduwen op de vloer en vervormt hun proporties.

Door de verduistering vervaagt het onderscheid tussen de expo-ruimtes en de daarnaast gelegen filmzaal, wat als een statement van Herman en Bakkers te lezen valt: in dit huis zullen we wel vaker de cross-overs opzoeken. Verder bestaat de tentoonstelling hoofdzakelijk uit videowerken. *Rehearsal* (2024) van Ula Sickle (1978) is een eigentijdse vorm van ‘choreocinema’, gefilmd in één langgerekt shot door een bijzonder dansante camera. Die draait rond haar as, neemt een van de drie dansers of de ‘triangulist’ in close-up, zoomt terug uit naar de majestueuze inkomhal van Bozar... Al dansend voeren de performers geheimzinnige handgebaren uit die lijken op woorden in een niet te ontcijferen gebarentaal.

In de kaderende tekst benadrukken de curatoren dat ze gesproken taal achterwege willen laten: ‘enkel het lichaam spreekt’. Toch zijn het net Onyeka Igwe’s (1996) gedachten en vragen waarmee ze de montage van etnografische filmfragmenten boven- en ondertitelt, die *Specialised Technique* (2018) zo ontroerend maken. Stille Britse archiefbeelden tonen zwarte lichamen die rituele dansen uitvoeren, onderworpen aan een koloniaal-wetenschappelijke blik. Igwe stelt bijvoorbeeld een van de gefilmde figuren een onmogelijke



Ritual in Transfigured Time, NW, Aalst, foto Allard-Bovenberg

vraag om *consent*: ‘Do you want me to see your face?’ Ook haar zorgzame montage, die beelden herhaalt, vertraagt en ostentatief weglaat, onthult het geweld van de oorspronkelijke beeldvorming, terwijl ze de voormalige ‘studieobjecten’ tegelijk iets van hun waardigheid en individualiteit teruggeeft.

De vandaag alomtegenwoordige interesse in ‘het rituele’ vertaalt zich niet zelden in vormen van neokoloniale culturele appropriatie. Een kritische focus op de rol en waarde van rituelen in hedendaagse, gesecculariseerde westerse samenlevingen is een manier om die val te vermijden. (LA)HORDE, een dansgezelschap uit Marseille, roept met de kortfilm *Cultes* (2019) de vraag op naar wat nog overblijft van de subversieve en emancipatorische kracht die muziekfestivals werd toegedicht in de jaren zestig en zeventig. Bitter weinig, zo blijkt uit de hybride montage van amateurvideo’s gemaakt door festivalgangers, een gestileerd gefilmd dooprutueel en half in scène gezette beelden van (LA)HORDE-dansers die zich (nog voor de pandemie) tussen de extatische festivalmassa begeven. De onheilspellende film, die toepasselijk speelt in de zo goed als lege filmzaal van NW, toont hoe de belofte van individuele vrijheid en collectiviteit omsloeg in plat consumptie-spektakel.

Misschien schuilt in de traditie van het carnaval wél potentieel voor relevante eigentijdse rituelen? Dat is wat de film *Faz que vai/Set to Go* (2015) van Bárbara Wagner (1980) en Benjamin de Burca (1975) doet uitschijnen: een reeks portretten van exuberant gekostumeerde dansers in de buitenwijken van een grote Braziliaanse stad. Door het kenmerkende spel met gender, klasse, kleur en andere identiteitsaspecten slaagt carnaval er vaak in om feest en protest in zich te verenigen. Dat zo iets niet automatisch de meest progressieve boodschappen oplevert, demonstreert Vlaanderens meest beruchte carnavalsfeest: dat van Aalst. Waren het de vele controverses rond seksisme, homofobie, racisme en antisemitisme die de curatoren ervan deden afzien om dit wijde open doel te negeren, en dit lokale beest niet in de ogen te kijken? Welk soort plek wil NW zijn? Een huis ‘met een oog op onze stad, streek en de wereld’, zoals het op de website staat, of toch liever een kleine kunsthall niet ver van het station, waar hedendaagse kunstnomaden even binnen kunnen wippen, onderweg tussen Gent en Brussel? **Sébastien Hendrickx**

→ *Ritual in Transfigured Time*, tot 26 mei, NW, Houtkaai 15, Aalst.

Christine en Janus van Zeegen. Vernieuwers in draad en verf. Het Drents Museum heeft de goede gewoonte om kunstenaars van rond 1900 uit de vergetelheid te trekken. Dit voorjaar is het de beurt aan broer Adrianus ‘Janus’ (1881-1961) en zus Christine (1890-1973) van Zeegen. Samen woonden en werkten zij in Amsterdam. Hij legde zich zijn hele leven toe op de teken- en schilderkunst, zij wijdde zich aan kunstnaaldwerk, veelal naar ontwerpen van haar broer. Waar Janus nooit fortuin wist te maken, was het werk van Christine behoorlijk succesvol. Zij liet haar carrière echter na tien jaar achter zich. Beiden waren nagenoeg autodidact, en het is wellicht daaraan te danken dat ze volstrekt unieke technieken ontwikkelden. Janus werkte al vroeg met een ‘tekensnijkunst’, door delen van de kartonnen ondergrond weg te rullen. Later kwam daar nog ‘boetseerkunst in olie-verf’ bij. Natuurlijke materialen als zand, gruis en stukken lava mengde hij door de verf. Christines textielwerk onderscheidt zich in de wijze waarop ze reliëf wist te creëren. De wereld van de natuur, met name het diepzeeleven, verbindt beide oeuvres met elkaar. Vissen en koralen vinden hun weg in zowel wol en zijde als olie- en zand.

Het Drents Museum pretendeert niet een volledig overzicht van de bezigheden van de Van Zeegens te geven. Er zijn geen zaalteksten. De kleine tentoonstelling moet dan ook worden gezien in combinatie met een monografie in de serie *Monografieën van het Drents Museum over kunstenaars uit het tijdperk rond 1900*. De grondig gerechercheerde essays schetsen waardevolle context. Zo lezen we dat er contacten waren met Jan Toorop, Jan Sluijters, Piet Mondriaan en Amsterdamse kunstkringen als de V.A.N.K., de Onafhankelijken en Arti et Amicitia. Ook voor wie de catalogus niet leest, is in de bescheiden ruimte van het museum goed te zien dat zowel Janus als Christine vol in het discours van hun tijd stonden rondom vorm, lijn en abstractie. Bij Janus is de lijnvoering van Toorop te herkennen, die tijdelijk zijn mentor was, maar zijn diep uitgesneden rogen of grillige koraalriffen die tot over de lijst lijken te groeien, nemen toch een heel eigen plaats in.



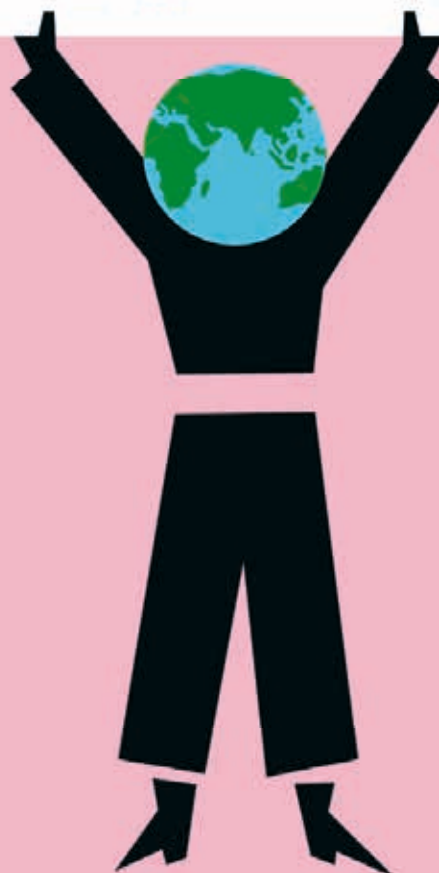
Ritual in Transfigured Time, NW, Aalst, foto Allard-Bovenberg



**Lees
De Groene**

**10
weken
op proef**

**voor
slechts
€10**

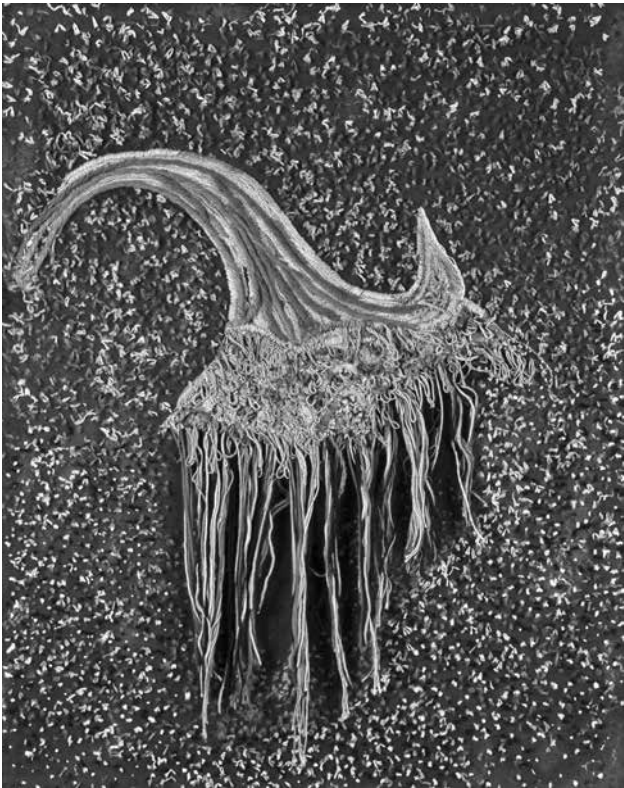


DE GROENE AMSTERDAMMER

Onafhankelijk, kritisch en betrokken weekblad sinds 1877. Met iedere week diepgravende onderzoeksjournalistiek, essays en analyses en volop literatuur, kunst en cultuur



groene.nl/denk



Christine van Zeegen, *Zeepolyp*, 1918, TextielMuseum, Tilburg, foto Frans van Ameijde en Joep Vogels



Janus van Zeegen, *Diepzeetuin*, ca. 1918, Drents Museum, schenking Stichting Schone Kunsten rond 1900

Eén hoek is gereserveerd voor biografisch materiaal, waaronder een groep portretten van Janus die sterk doet denken aan het werk van Odilon Redon. Hier valt een en ander te voorvoelen over de familierelaties. Het zijn dromerige portretten van moeder Van Zeegen en van Christine, als kind of als bruid, die titels dragen als *Lichtpoëzie* of *Poëzieidealiteit*. Het wijst op de hechte band tussen broer en zus, maar het museum laat duidelijk zien dat deze band alleen vanuit het perspectief van Janus is verbeeld en verwoord. Zijn hele leven hield hij uitgebreide notitieboeken bij, beseffend of wellicht vooral hopen dat iemand zich in de toekomst met hun oeuvres zou bezighouden. In zijn woorden hadden broer en zus dezelfde 'kunstaanvoelingen'. Hij benadrukte meermaals dat Christine meer was dan slechts de uitvoerder van zijn ontwerpen, de rolverdeling die gangbaar was in het kunsthandwerk van rond 1900. Zij was degene die in staat was het werk in kleur en materiaal 'te bezielen'.

Waar de invloeden bij Janus zowel in de tentoonstelling als in de catalogus visueel boven komen drijven, blijft Christine een onderzees enig. Ze volgde geen kunstopleiding, ze schreef niets over haar werk en verliet de kunstwereld grotendeels in 1925, na haar huwelijk. Stille wateren hebben diepe gronden en *Zeepolyp* (1918) illustreert dat. Wat betreft het gebruik van wol heeft Christine alle mogelijke registers opengetrokken. De achtergrond toont een duizelingwekkende hoeveelheid wolpluizen in verschillende tinten, het resultaat van de zogenoemde techniek van de geschoren draad. Hierin werd zij geïnspireerd door het pointillisme van haar broer, maar Christine gebruikt het effect op eigen wijze om een achtergrond te suggereren. De poliep zelf bestaat uit dikke strengen, afgewisseld met festonsteken, losse, dunne lussen, uitmondend in hangende draden, zowel mat als glanzend. Christine toont een haast grenzeloze en intuïtieve materiaalbeheersing. Dit is totaal anders dan ieder kunstnaaldwerk uit haar tijd. Het museum probeert haar werk naar het heden te

trekken in een samenwerking met de hedendaagse borduurkunstenaar Alexandra Drenth, maar ook in die vergelijking blijkt vooral hoe zonderling Christines oeuvre is. Qua vorm en driedimensionaliteit liep zij vooruit op de veel latere *fiber art movement*, hoewel kleiner in schaal. Daarbij is *Zeepolyp* geen abstracte vorm, het is een prachtig zeewezen.

Het Drents Museum heeft 236 werken van het duo in het depot. Slechts drie daarvan zijn van Christine. De carrière van Janus nam meer jaren en werken in beslag, maar toch voelt de opstelling evenwichtig. De diverse materialiteit van beide oeuvres kan tot haar recht komen. Het museum kiest er bijvoorbeeld niet voor om naarstig voorstudies van Janus naast de naaldwerken van Christine te hangen. Aanvullende bruiklenen komen uit de collectie van het TextielMuseum in Tilburg. Ook *Stille Eeuwigheid* (1915) is te zien, een gestileerde kruisiging, waarin neerhangende zijden draden de smarten van het kruis symboliseren. Het werk werd al in 1924 door het Kunstmuseum Den Haag aangekocht. Het is jammer dat de borduurwerken uit deze externe collecties zijn ingelijst. De letterlijke diepte van Christines werk raakt daarmee opgesloten, daar waar de grove materieschilderijen van Janus dat niet zijn.

Het is meer dan de moeite waard dat deze kunstenaars weer aan de oppervlakte worden gebracht, samen met de vele rimpelingen waarmee zij de kunstwereld van hun tijd beroerden. Beide makers benaderden hun materialen op manieren die pas na de Tweede Wereldoorlog op grotere schaal werden toegepast. Hoe interessant het ook is om die relaties belicht te zien, dit werk ademt vooraleerst een zeldzame onderwaterstilte die in de diepte mag blijven. Het ontbreken van begeleidende teksten in de tentoonstelling benadrukt die serene schemerzone. Tussen de werken met hun donkere achtergronden waant de bezoeker zich in het aquarium van Artis, waar de Van Zeegens na sluitingstijd werden binnengelaten door een bevriende bioloog. Hun verstilde verwondering voor de mysteries van de flora- en faunawereld, zo treffend op het doek gebracht, krijgt in Assen, hoe bescheiden ook, een weldadige ruimte.

Mirjam Deckers

→ *Christine en Janus van Zeegen. Vernieuwers in draad en verf*, tot 15 september, Drents Museum, Brink 1, Assen.

Usufructuaries of Earth. De solotentoonstelling in Utrecht van de in Berlijn en Beiroet gevestigde kunstenaar Marwa Arsanios (1978) is het eerste deel van een driedelig project, dat verder bestaat uit een publicatie op het online forum van BAK, dat luistert naar de naam *Prospections* en dat geactiveerd zal worden via een reeks leesgroepen en een conferentie met kunstenaars, denkers en activisten die zich zullen buigen over het idee van vruchtgebruik. Dat aan de discursieve elementen evenveel belang wordt gehecht als aan de expo zelf, zegt veel over de benadering van Arsanios, die als kunstenaar sterk onderzoekend werkt, en van wie de productie altijd in dialoog staat met concepten en ideeën uit de kritische theorie, van de Frankfurter Schule tot post- en dekoloniale theorie.

Zoals de titel aangeeft, staat de notie van 'usufruct' of vruchtgebruik centraal. Uit zowel de inleidende zaaltekst als uit *Chart for the Usership of the Land* (2022) – een reeks prints die bij de ingang van de tentoonstelling hangen – blijkt dat Arsanios de nadruk legt op het collectieve recht op toegang tot en gebruik van land, bepleitend dat dit recht het kapitalistische eigendomsrecht zou moeten overtreffen (en uiteindelijk zou moeten vervangen). Ook wordt aangegeven dat het idee van vruchtgebruik niet geheel onproblematisch is: het maakt deel uit van, en is deels in overeenstemming met, dezelfde wettelijke kaders die privaats eigendomsrecht mogelijk maken en beschermen. Zoals theoretici Fred Moten en Stefano Harney

uiteenzetten in hun boek *All Incomplete*, impliceert usufruct ook een 'goed' gebruik en daarmee een zekere logica van optimalisering, die volgens hen samenhangt met koloniale uitbuiting en ecologische verwoesting. Toch biedt *Usufructuaries of Earth* voorbeelden – modellen – van vruchtgebruik die tegen deze logica indruisen en alternatieven bieden.

Chronologisch gezien is de video *Falling is not collapsing, falling is extending* (2016) het vroegste werk in de tentoonstelling. De video is deels gefilmd in het pand waarin Arsanios de eerste jaren van haar leven doorbracht en dat binnenkort zal worden gesloopt. Verder bestaat *Falling is not collapsing* uit erg trage close-ups en vanuit de Middellandse Zee gefilmde beelden, die stortplaatsen net buiten Beiroet in beeld brengen. Hier wordt op grote schaal (sloop)afval gedumpt, wat resulteert in bijna sublieme vuilnishopen. De schade aan het milieu is uiteraard enorm, maar vanuit kapitalistisch oogpunt biedt dit ook mogelijkheden: vastgoedspeculanten, zo leren we, kopen gretig de omliggende braakliggende en gedevalueerde gebieden op, in de hoop ze later te kunnen ontwikkelen. *Falling is not collapsing* toont echter ook hoopgevende beelden van planten en insecten die volharden midden in de ecologische ravage. Dezelfde veerkrachtige organismen komen terug in *Resilient Weeds* (2016), een reeks inkttekeningen. En ook de sculpturen in *Models of landfills, land extensions and garbage mountains* (2016), hier uitgevoerd met materialen gevonden op slooplocaties rondom Utrecht, gaan verder in op hetzelfde onderwerp door geabstraheerde schaalmodellen van de afvalbergen rond Beiroet te tonen.

De kern van de tentoonstelling bestaat echter uit de vierdelige videoreeks *Who Is Afraid of Ideology?*, die explicieter refereert aan het idee van vruchtgebruik. Elke 'aflevering' gaat dieper in op één casus die de privatisering van land en natuurlijke grondstoffen problematiseert. Het eerste deel (gefilmd in 2017) bestaat grotendeels uit gesprekken met leden van de Koerdische vrouwenbeweging. Leden van die beweging, die in een min of meer autonome berggemeenschap leven, gaan in op hoe radicale politieke strijd en gewapend verzet voor hen onlosmakelijk verbonden zijn met zorg voor de natuurlijke omgeving, die hen beschermt en in stand houdt. Het tweede deel (uit 2019) is gefilmd in Jinwar, een dorp dat in 2016 werd gesticht door vrouwen uit dezelfde beweging. De video brengt niet alleen in beeld hoe verschillende generaties vrouwen hier samenleven en in hun eigen bestaansmiddelen voorzien, maar ook hoe de gemeenschap na vele jaren monocultuur de bodem van de omliggende gebieden herstelt door er verschillende gewassen te planten.

Who Is Afraid of Ideology? Part 3: Micro Resistencias (2020) houdt een vergelijkbare thematiek aan, hoewel de film is gemaakt in Tolima in Colombia en de strijd toont van leden van de inheemse Pijao-gemeenschap, die hun grondgebieden proberen te beschermen tegen verregaande privatisering en grootschalige landbouwindustrie. Met name toont Arsanios hoe hier autochtone en bedreigde boon- en maïszaden worden geconserveerd en gezaaid, om tegelijkertijd aan duurzame landbouw te doen én politieke en economische onafhankelijkheid te bewaken. Door binnen één werk geografisch ver verwijderde praktijkgevallen te koppelen, breekt de kunstenaar impliciet een lans voor internationalistische – of beter: translokale – vormen van verzet tegen geglobaliseerd kapitalisme.

Het vierde deel van de serie, tot slot, is formeel gezien het interessantst. Hier komt een gebied in Libanon aan bod dat voorheen een privaat geëxploiteerde steengroeve was, en nu getransformeerd wordt in een *masha'a* – een stuk land dat, volgens de oude Ottomaanse wetten, uitsluitend bestemd is voor gemeenschappelijk vruchtgebruik. *Who Is Afraid of Ideology? Part 4: Reverse Shot* (2022) is vrij letterlijk een poging om landgebruik dat niet onderworpen is aan eigendoms wetten te verbeelden. Een groot deel van het werk bestaat uit een soort



Usufructuaries of Earth, BAK, Utrecht, foto Tom Janssen

Amsterdam Galleries

SLEWE GALLERY

30/05–29/06

MIRROR

Steven Aalders

30/05–02/06

AMSTERDAM ART WEEK

02/06, 13:00–14:00

ARTIST TALK

Robert van Altena in conversation
with Steven Aalders

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

EENWERK

until 02/06

BÉBÉLÉ ZAMBA

Victor Sonna

June–July

ATELIER VÊTEMENT

Meta Struycken

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

September–October

Walter Nikkels

ANDRIESSE EYCK

until 29/06

A TERRA

Charlotte Dumas

29/05–02/06

AMSTERDAM ART WEEK

01/06

limited capacity, tickets on our website

ART TALK

Thomas Delamarre
In Conversation with Charlotte Dumas

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

GALERIE VAN GELDER

17/05–19/05

ART ISLAND in Fort IJmuiden - stand 01

KIMBALL GUNNAR HOLTH

Horse, table, flowers, cracks

21/05–04/07

in GvG

MORE PEERS IN A DIFFERENT WAY

Nicolas Chardon, Bert McLean, Ansuya Blom,
Lily van der Stokker, Voebe de Gruyter,

Frederique Jonker, Kristjan Gudmundsson, Planciusstraat 9 A
Siegfried Cremer, Wjm Kok, 020.627.74.19
Kimball Gunnar Holth, di–za: 13:00–17:30
www.galerievangelder.com

GALERIE RON MANDOS

until 02/06

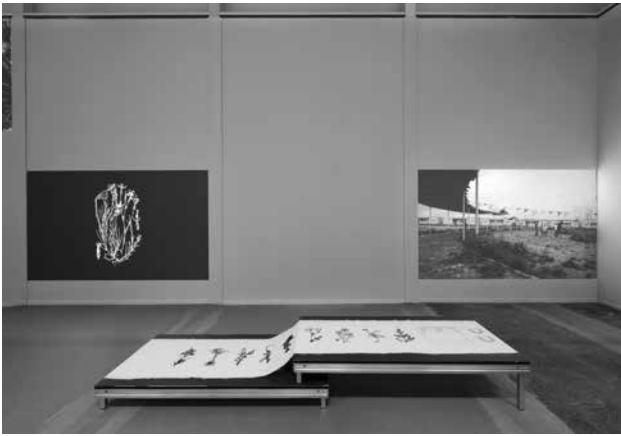
25 YEARS OF GALERIE RON MANDOS

Featuring all artists represented
by the gallery

15/06–14/07

Abul Hisham, Karen Lamassonne,
Matias Salgado, Andy Llanes Bulto

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



Usufructuaries of Earth, BAK, Utrecht, foto Tom Janssen

socratische dialoog tussen verschillende vrouwen van wie de identiteit onbekend blijft (we horen enkel hun stemmen) rond dit gedachte-experiment; een aanhanger van het *new materialism* gaat in gesprek met iemand die het historische materialisme (of marxisme) aanhangt – stromingen waar-tussen ook Arsanios' werk zelf lijkt te schipperen. Hoewel de eerste afleveringen in de serie een grotendeels documentair karakter hebben, experimenteert Arsanios hier ook met digitale voorstellingen. In één beeld, naar het einde toe, wordt het land letterlijk autonoom: een render van de steengroeve zweeft in het midden van het beeld en verdwijnt uiteindelijk onder muzikale begeleiding uit zicht. Deze scène is ambigu en complex te noemen, maar kan in verband worden gebracht met een eerder (en uitzonderlijk reflexief) moment in de video, wanneer een parallel wordt getrokken tussen het vastleggen van camerabeelden en het toe-eigenen van de natuurlijke omgeving. De paradox die zichtbaar wordt, is dat het filmen van een landschap dat zich volledig geëmancipeerd heeft van het idee van privaat bezit, gezien zou kunnen worden als een soort reappropriatie, terwijl artistieke praktijken als die van Arsanios – die fungeren als onvolmaakte prefiguraties van zo'n toekomst – vooralsnog nodig zijn om zelfs maar een denkbeeldige glimp van zo'n landschap op te vangen.

Steyn Bergs

→ *Usufructuaries of Earth*, tot 2 juni, BAK, Pauwstraat 13a, Utrecht.

Frans Hals. De overzichtstentoonstelling van een van Nederlands bekendste portrettisten in het Rijksmuseum is tevens een tentoonstelling over de sik. Zo'n beetje alle mannelijke geportretteerden hebben zo'n plukje gezichtsbehaar, en bezoekers raken al snel getraind in het onderscheiden van de modes en drachten, van de stroachtige sik van vechtersbaas Verdonck tot het kunstig gecultiveerde baardje van textielhandelaar Tieleman Roosterman. Al die sikken vertellen iets over de sociale stand van de dragers, maar ook over de loopbaan van de schilder. Wie wil weten uit welke periode van de carrière van Frans Hals (1580-1666) een werk dateert, hoeft enkel te kijken naar de kin van de geportretteerde. In de jaren twintig en dertig van de zeventiende eeuw, wanneer het Hals voor de wind gaat, zijn de sikken dik en extravagant, maar in de jaren vijftig, wanneer zijn productie terugloopt, worden ze allengs dunner en kleiner. Op Hals' laatste schilderij, het notoir sombere groepsportret *Regenten van het oude mannenhuis* (1664), zijn de kinnen gladgeschoren.

Het lijkt misschien overdreven om zo lang stil te staan bij iets decoratiefs als de sik, maar uiterlijkheden deden ertoe bij Hals. Ze waren belangrijk voor de Haarlemse sterportrettist, die met het schilderen ervan zijn brood verdiende, en ook voor zijn opdrachtgevers, die met hun portretten graag patent voor de dag wilden komen. Zodoende is de tentoonstelling *Frans Hals* in de eerste plaats een stoomcursus zeventiende-eeuwse mode. Al die kunstig geschilderde hoeden en kragen vertellen een verhaal, al komt dat vaak op hetzelfde neer: wie deze kostuums draagt, gaat het goed; het leven lacht hem of haar toe. Ware woorden. Wie geld genoeg had om zich door Hals te laten vereeuwigen, was geslaagd in het leven. De luxekledij en weldoorvoede posturen getuigen daarvan, net als de blozende wangen. Leden deze figuren met hun vurige blos collectief aan rosacea, of lustten ze graag een glaasje? Het lijkt aannemelijker dat ze getekend werden door een van Hals' stilistische tics. Zijn kwistigheid met de rougekwest was tenslotte net zo typerend voor de productie van de in Antwerpen geboren meester als zware oogleden dat waren voor die van Rembrandt van Rijn, of loensende ogen voor die van een andere (Haarlemse) tijdgenoot: Cornelisz. Verspronck.

De portretten van Rembrandt zijn introvert. Hun energie is smeulend en naar binnen gericht. Met uitzondering van zijn late portretten, zijn die van Hals daarentegen extravert. Ze richten zich naar de toeschouwer. Hals' modellen willen iets van ons: onze aandacht, onze bewondering, onze begeerte, onze lach. Het heeft iets demonstratiefs, hoe ze daar staan in hun beste gewaad, hand koket in de zij, de elleboog krachtig vooruit. Poseren is altijd een beetje acteren, ziet men hier, al hangen er in de tentoonstelling ook portretten waarin het model op een onbewaakt moment werd vastgelegd, als op een foto. Zo geven Hals' tronies van lachende vissersjongens ons het gevoel dat er geen schilderijen aan de wand hangen, maar tijdsgaten in de muur zitten, zo ongedwongen en uit het leven gegrepen zijn ze. Een vergelijkbaar gevoel krijg je bij de drie schuttersstukken – twee uit het Frans Hals Museum en een samenwerking met Pieter Jacobsz. Codde uit de eigen collectie, getiteld *De magere compagnie* (1637). Deze schilderijen behoren tot de meest geanimeerde groepsportretten in de westerse kunstgeschiedenis. Zoveel luidruchtige zwier, zoveel nonchalant geëtaleerde weelde. Wie de kracht van zo'n werk optimaal wil ervaren, gaat er het best dichtbij staan en laat de blik van de ene naar de andere schutter gaan. Sommigen kijken terug. En elke keer dat je oogcontact maakt, gebeurt er iets. De tijds kloof tussen toeschouwer en schutter wordt een fractie van een seconde opgeheven en geeft die eerste het gevoel een bekende te treffen. Huizinga's 'historische sensatie' wordt doorgaans aan objecten (zoals gebouwen) gekoppeld, maar Hals' portretten roepen dezelfde plotselinge ervaring van een emotie uit het verleden op. Nergens kom je dichter bij de zeventiende eeuw dan oog in oog met deze vitale Haarlemmers.

Dat geanimeerde is mede te danken aan de typische schilderijstijl. Hals schilderde niet glad en gedetailleerd zoals zijn concurrenten, maar losjes en onafgewerkt. Deze 'rauwe' werkwijze leende zich uitstekend voor de weergave van haren, snorren, kragen en tierelantijntjes, en getuigt van groot schilderplezier. Portretten als dat van het jongetje met de grote voortanden of dat van Pietersz Duys van Voorhout zijn in feite demonstratie en eindproduct in een. We zien Hals aan het werk, zijn handdruk zetten en ontspannen, zijn penseel versnellen en vertragen, en haast tegelijk zien we een echt mens, iemand die ieder moment met zijn ogen kan knippen. Realiteit en illusie verwisselen van plaats, als in dat bekende plaatje van een konijn dat tegelijk een eend voorstelt. Ook de portretten van Hals spelen met ons hoofd, en weinig in de expositie leidt daarvan af.

Het verrast niet. Bij recente tentoonstellingen in het Rijksmuseum zoals *Rembrandt-Velázquez* en *Vermeer* was de presentatie eveneens sober. Qua expositie lijkt het hoofdstedelijke museum dezer dagen een tweesporenbeleid te voeren: historische tentoonstellingen zijn er voor verdieping en bewustwording, de beeldende kunsttentoonstellingen bieden glamour en esthetisch genot. *Frans Hals* zet die lijn onverminderd voort. Het is een echte kijktentoonstelling, waarin elk individueel portret beschikt over riante wandruimte (soms op het overvloedige af) en de context tot een minimum is beperkt. Zo heeft de expositie weinig aandacht voor Hals' voedingsbodem of voor de leerlingen (onder wie Judith Leyster) die hij opleidde (beide onderwerpen worden wel uitvoerig beschreven in de voortreffelijke catalogus, uitgegeven bij Hannibal Books). Over zijn invloed op de Franse modernisten of – dichter bij huis – op het Hollandse impressionisme à la Thérèse Schwartze of Isaac Israëls leert men eveneens weinig. Zo ontstaat het beeld van een autonoom opererend kunstenaar, wiens naverking nihil was en van wie de kwaliteiten volledig voor zich spreken.



Frans Hals, Rijksmuseum, Amsterdam, foto Albertine Dijkema



Frans Hals, Lachende jongen met fluit, ca. 1630, Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg

Dat laatste is maar ten dele waar. Hals is geen Vermeer, wiens reputatie en mythe zijn werk overstijgen (over Hals' leven weten we weinig meer dan dat hij voortdurend in geldzorgen verkeerde) en wiens protofilmische genretaferelen iets van hun mysterie hebben behouden. Noch is hij een Rembrandt, die ons met zijn verbeeldingskracht meeneemt naar onbekende werelden. Hals is een kunstenaar wiens innovaties makkelijker over het hoofd worden gezien. De ongeunstelde frivoliteit van zijn portretten is deels gemeengoed geworden, zeker nu iedereen rondloopt met een smartphone. Dit oeuvre is vertrouwd, al te vertrouwd, temeer omdat we bekend zijn met de vooruitstrevende kunstenaars die erna kwamen: Manet, Whistler, Van Gogh, de lijst Hals-bewonderaars is lang. Naast tijdgenoten als Michiel Jansz. van Mierevelt of Pieter de Grebber, treft Hals ons echter op eens als zeer gedurfd en progressief. Deze traditionelere schilders vielen buiten de strekking van de tentoonstelling, maar de afwezigheid van hun werk laat zich navoelen.

Stefan Kuiper

→ *Frans Hals*, tot 9 juni, Rijksmuseum, Museumstraat 1, Amsterdam.



Frans Hals, Rijksmuseum, Amsterdam, foto Albertine Dijkema

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

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

019

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

S.M.A.K.

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

the Shore / a place I'd like to be
Tarek Atoui
t/m 25/08

Là
**Sirah Foighel Brutmann &
Eitan Efrat**
t/m 08/09

Uit de Collectie: Together –
Collaborative Art Practices
25/05-08/09

Uit de Collectie: Private Passion
X Public Duty. Hoet & Matthys-
Colle: through collector's eyes
25/05-05/01/2025

Artist in residence: WERKER
COLLECTIVE After Work
t/m 11/05/25

Museumplein 01
Lisa Ijeoma: Mirror Palace
t/m 20/08

KIOSK

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

Fantastic Voyage through the
Body of an Artist
Danny Devos
t/m 09/06

Ik met twee
Arnaud Rogard
t/m 09/06

More of Less
Esin Güler
2024
Online

Vandenhove. Centrum voor architectuur en kunst

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

Het verlangen naar Egypte. **Paul
Robbrecht** en 'La Description de
l'Égypte' (1809)

Paul Robbrecht bracht tekeningen, aquarel-
len en foto's mee van een studiereis naar
het Land van de Piramiden. Zijn impres-
sies van het samengaan van elementaire
architecturale vormen in een subliem land-
schap met een bevallige, hoogst verfijnde
beeldtaal, dialogeren met een ruime selectie
prenten uit de monumentale reeks 'La
Description de l'Égypte' (1809).
t/m 06/07

AYNITL

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

THE PAPER

**Adriaan Verwée, Vincent de
Roder, 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**
t/m 26/05

Joris Vermassen, Rudi Bogaerts
31/05-09/06

Rene Van Gijsegem
04/07-14/07

fonemen en peterselie

Rasphuisstraat 50
za-zo 14:00-18:00
www.fonemenenpeterselie.be

Alpine Ash
Mathias Berner
01/06-02/06

Sylvester Gallery

Blazoenstraat 19, 9000 Gent
za-zo 14:00-17:00
Info: vincentlaute@hotmail.com

De Valse D
Een knipoog naar Dees De
Bruyne
met o.a. **Mathieu Ronsse, Bert
Drieghe, Vincent Laute, Sybren
Janssens, Robin Verslegers,
Robbe De Pestel, Karel
Thienpont**
Opening 28/06, 16:00
29/05-21/06

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.

Kunsthall Gent

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

An Experiment with Time
Ailbhe Ni Bhriain
31/05-29/12

Grains of Sand like Mountains
Curatorial Studies
31/05-30/06

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

RESIDENCY MAY-JUNE

Disarming Design from
Palestine
Syllabus Reading Residency
In refuge
Palestine Café

EVENTS
See www.kunsthall.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

Met opzet en zonder /
Intentionally and Not
Klaas Kloosterboer
t/m 02/06

Bee in a Bonnet
Tuukka Tammissaari
Opening: 16/06, 14:00-18:00
16/06-14/07

regio Gent

Deinze

Kortrijk

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
t/m 09/06

In de ban van de Leiestreek
t/m 09/06

Kade kaapt Claus
t/m 09/06

Claus inspireert!
**Michel Buylen, Jozef Cantré,
Emile Claus, Ilke Cop, Raoul
De Keyser, Gustave en Léon
De Smet, Joëlle Dubois, Modest
Huys, Lode Laperre, Simon
Verheylesonne, Jan Van Oost**
t/m 09/06

9e Biënnale van de
Schilderkunst
30/06-01/09

Where once the golden river ran
Bart Van Hee
Vanaf 07/06

Otegem

GALERIE 10 A

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

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
t/m 20/10

Roger Raveel
De essentie
t/m 06/10

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

Biënnale van de Schilderkunst 9

Vogelschrik van het museum
Roger Raveel Museum
30/06-06/10
di-zo 11:00-17:00

Master Painting
Museum van Deinze en de Leiestreek
30/06-01/09
di-zo 11:00-17:00

Stories from the Ground
Museum Dhondt-Dhaenens
30/06-06/10
di-zo 10:00-17:00

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 (l.s.m. artlead, 019,
Budabrug)

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

Narges Mohammadi, *Passing Traces*, 2020, Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten, Den Haag (KABK), foto Io Sivertsen

Imagine Home, Het Noordbrabants Museum, 's-Hertogenbosch, foto Jan-Kees Steenman

Raafat Ballan, *Centrifugal Forces. Rumour about Freedom*, 2024, foto Julie Nakzi

Imagine Home. In 1974 zat schrijver Georges Perec drie dagen lang in een café aan de Parijse Place Saint-Sulpice, om alles te noteren wat er op die plek gebeurde, een bij voorbaat melancholische en gedoemde onderneming. In die minutieuze beschrijving van alles wat er was, van wat er gebeurde, was de weerklank van wat er niet (meer) was – in het geval van Perec zijn in de oorlog vermoorde ouders – des te aanwezig. Die melancholie, soms wrang, soms zoet, die met herinneren gepaard gaat, is ook zeer voelbaar in de groepstentoonstelling *Imagine Home* in Het Noordbrabants Museum, samengesteld door curator Nina Folkersma.

Wat is thuis en je thuis voelen? Geen kwestie is zo universeel, zo ingewikkeld en bovendien vaak inzet van geopoliti-

ieke machtsspellen. Het is een simpele maar fundamentele vraag die onmiddellijk zintuiglijke herinneringen en emoties oproept. In de tentoonstelling in 's-Hertogenbosch levert het een zorgvuldige samenstelling van verschillende – niet per se tegengestelde – kunstwerken op. Het resultaat is een mix van zowel oudere als recente werken, waarvan sommige speciaal voor de tentoonstelling gemaakt zijn. Doordat ieder werk veel ruimte krijgt in de lichte museumvertrekken, kan in een aangenaam tempo een ronde gemaakt worden door zes aaneengesloten ruimtes zonder dat het ene werk het andere overheerst.

Een thuis is bij uitstek een *lieu de mémoire*. Zo benadert het oudste werk in de tentoonstelling – een verrassende

en geslaagde toevoeging aan de overwegend jonge kunstenaars – het huis als container voor herinneringen door de materialiteit van het huis zelf te willen bewaren. *Haütungen*, zo noemde de Zwitserse Heidi Bucher (1926-1993) haar sculpturale installaties, en ze komen goed tot hun recht in een ruime, haast lege zaal. Het gaat om afdrukken van een kast, simpelweg getiteld *Closet* (1979), en van een wandafdruk uit het huis van haar voorouders in Winterthur, *Wall with Window, Ahnenhaus Obermühle* (1980-1981), een voorloper van Rachel Whitereads iconische *House* (1993), waarmee de beslotenheid van een stenen huis binnenstebuiten werd gekeerd in een afgietsel van de binnenkant. Een filmpje toont het procedé van Bucher: met vloeibaar rubber geïmpregneerde gaasdoeken stollen tot afdrukken van het voor haar zo belangrijke huis. Doordat het materiaal op geloid leer lijkt, is het werk organisch, lijfelijk. De parelmoeren glans hier en daar geeft het werk dan weer een efemere kwaliteit. Net als bij Perec benadrukt wat aanwezig is juist datgene wat afwezig blijft.

Een bescheiden contrast met Buchers *Haütungen* vormt *Schaepmanstraat-De Kempenaerstraat* (2020), met rode rechthoekige tralies en foto's van die tralies voor de ramen van een bakstenen huis, een sculptuur van de Nederlandse Lucas Lenglet (1972) en het enige andere werk in deze zaal. Ieder op hun manier herinneren ook deze werken aan *House*, een wellicht onvermijdelijke referentie in een tentoonstelling met dit thema. Een huis, zoals Whiteread tastbaar maakte, sluit ook buiten. Het is een vesting; wat zich thuis afspeelt, is niet bestemd voor de buitenwereld, zowel in goede als kwade zin.

De vraag wat thuis is, kan net zo goed beantwoord worden met eng nationalisme. Dat is een benadering die overigens niet de boventoon voert in deze expositie, maar door afwezigheid is die interpretatie toch aanwezig: bij een groot aantal kunstenaars speelt de migratie- of vluchtgeschiedenis een rol in het werk. Het merendeel van de werken heeft een intieme inslag en stelt een zintuiglijke ervaring centraal, zoals de met halva beklede installatie waarin de vingerafdrukken nog zichtbaar zijn, een soort in tweeën gedeelde kamer van de in Afghanistan geboren Narges Mohammadi (1983). In het werk van de Nederlands-Molukse Jerrold Saija (1996) wordt dan weer gebruikgemaakt van kruidnagelpoeder, een verwijzing naar de Nederlandse koloniale geschiedenis en de Molukse achtergrond van de kunstenaar. Een speelse vondst van Saija zijn de hagedisjes, ook wel tijtjaks genoemd, die van dichtbij op de witte muur zichtbaar worden, en hoewel het hier een specifieke jeugdherinnering aan de Molukken betreft, zal ze voor velen herkenbaar zijn.

In het prachtige *Sour Things: The Pantry* (2024) van de Palestijnse Mirna Bamiéh (1983) wordt verwezen naar zout en citroen, beide gebruikt om eten te bewaren. De installatie van video, audio, sculpturen en tekeningen is een aantrekkelijk geheel qua kleur en compositie: glazen potten op keramieken houders in organische vormen en complementerende kleuren zoals turquoise en dieprood, een glinsterende berg zout, alles bij elkaar geplaatst op een spiegelende ondergrond. Daarboven, op een zacht wapperend doek van voile met een goudschittering is een beeld geprojecteerd van handen die iets koken of bakken. Erachter hangt vrolijk ogend behang met een reeks tekeningen met Arabisch schrift. Er klinkt een bezwerend repetitief audiogedicht. 'Enter home, exit home, enter war, enter ghost': de woorden sijn de harmonische omgeving binnen als herinnering aan de buitenwereld én aan de realiteit; de installatie is onmogelijk te beschouwen zonder de bombardementen en de hongersnood in Gaza indachtig te houden. Bamiéh's werk is subtiel en poëtisch, vol leven en vreugde. Pas na een tijdje ga je je afvragen of de tekeningen van wat potten en schelpen misschien ook urnen en granaten kunnen zijn.

De eerste zaal van de tentoonstelling toont het werk van drie andere kunstenaars en dat van het duo Foundland Collective: de Zuid-Afrikaanse Lauren Alexander (1983) en de Syrische Ghalia Elsrakbi (1978). Blikvanger hier zijn de twee grote doeken van de uit Syrië afkomstige Raafat Ballan (1990), geschilderd in effen, sobere kleuren. De achtergrondvlakken, evenals de kleding van de mensfiguren op het grootste werk van de twee – een triptiek – zijn monochroom, waardoor de aandacht komt te liggen op gezichten en hun relaties onderling. Net als bij Francis Bacon zijn die gezichten 'off-kilter': ieder gezicht is op iets anders in het schilderij gericht en slechts af en toe werpt een figuur de blik naar de beschouwer. Het contrast tussen deze indringende gezichten en de effen vlakken geeft de compositie een plechtigheid zonder dat het aan dynamiek ontbreekt. Dichter bij de vraag 'wat is thuis?' zijn de geheugenoefeningen door uit Syrië gevluchte kennissen en vrienden van Foundland Collective. Aan ieder van hen werd gevraagd een plattegrond te tekenen van het huis dat ze hebben achtergelaten. Het zorgt voor mooie details, zoals een hondje, of de verschillende fruitbomen in de tuin. Confronterend is het kruis door een getekende ruimte met het woord 'destroyed'.

De relatie met het tentoonstellingsthema 'thuis' is lang niet in alle werken expliciet, maar zit natuurlijk ook in het motief van gedwongen ontheemding. Dat is bijvoorbeeld het geval in het ingetogen *Palianytsia* van de Oekraïense Zhanna Kadyrova (1981), een tafel gedekt met versteende tarwebroden. De titel verwijst ook naar een woord dat door de oorlog een nieuwe lading heeft gekregen: doordat Russen het anders uitspreken, zonder de laatste 'i', wordt het een soort van paswoord om de vijand te herkennen. Als noot terzijde, is het wat dat betreft opmerkelijk dat in de zaaltekst van een verder zeer zorgvuldige en bedachtzame tentoonstelling de gerussificeerde spelling 'Kiev' is gebruikt, in plaats van Kyiv. **Fabienne Rachmadiev**

→ *Imagine Home*, tot 2 juni, Het Noordbrabants Museum, Verwersstraat 41, 's-Hertogenbosch.



Jonas Burgert Tauschung, 2010. Olie op doek, 350 x 250 cm. Veiling 4 juni
Schatting € 150.000-200.000 €

LEMPERTZ

1798

VEILINGEN TE KEULEN

4/5 juni Moderne en Hedendaagse Kunst, Fotografie
27 mei–7 juni Contemporary Art Online

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

Agnieszka Brzeżańska,
Ewa Ciepielewska
en HUNITI GOLDOX



16.06.–08.09.2024

On Water, Flow and Warped Time

Tentoonstellingsconcept:
Nomaduma Rosa Masilela
Thiago de Paula Souza

Curatoren:
Roeliena Aukema
Adriëne van der Werf

Vleeshal
Centrum voor hedendaagse kunst
wo–vr: 13:00–17:00
za–zo: 11:00–17:00

Opening: 15.06.2024,
17:00–19:00
Middelburg, NL
vleeshal.nl



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

IMAGiNE!

100 Years of International Surrealism

21.02 > 21.07 2024

@FineArtsBelgium
fine-arts-museum.be

Image: René Magritte, Great Journeys, [1926] private collection É.R. | V.U.: Sara Lammens, rue du Musée | Museumstraat 9, 1000 Bruxelles | Brussel



CKV — Centrum Kunstarchieven Vlaanderen

Wapenstraat 32, 2000 Antwerpen +32 3 205 36 16

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

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



George Hoyningen-Huene, Lissa Fonssagrives in Directoire-kleed van Vionnet, Harper's Bazaar, 15 maart 1938, foto George Hoyningen-Huene, nalatenschapsarchieven

Lisa Fonssagrives-Penn. Icône de mode. Het Parijse Maison Européenne de la Photographie (MEP) stelt bij uitsondering geen kunstenaar centraal, maar een model dat aantrad voor de lens van tientallen modiefotografen. Lisa Fonssagrives-Penn (1911-1992), professioneel actief in Parijs en New York van midden jaren dertig tot begin jaren vijftig, was een supermodel in een tijd waarin dat woord nog niet was gemunt. Tijdens die hoogdagen van de klassieke modiefotografie was de Zweedse jarenlang het bestbetaalde model. Talrijk zijn de omslagen van *Vogue* en *Harper's Bazaar* die ze opluisterde. In het illustere lijstje van fotografen met wie ze werkte als George Hoyningen-Huene, André Durst, Louise Dahl-Wolfe, Horst P. Horst, George Platt Lynes, Man Ray of Richard Avedon, ontbreekt alleen Cecil Beaton. De naam Fonssagrives-Penn (geboren Bernstone) ontleende Lisa aan haar huwelijken met Fernand Fonssagrives en Irving Penn, fotografen voor wie ze onmiskenbaar – bij Fonssagrives meer nog dan bij Penn – ook de rol van muze vertolkte.

Aanleiding voor de tentoonstelling vormt een schenking van Lisa's zoon Tom Penn: 230 prints, aangevuld met contactafdrukken en kleurtransparanties – een welgekomen aanvulling van de museumcollectie die reeds beschikte over een representatief ensemble beelden van Irving Penn, die zich naast mode ook toelegde op portretten, stilleven en naakten. Uit de donatie wordt een ruime selectie van vintage prints getoond, aangevuld met kleurtransparanties en tijdschriftcovers. Een reeks opengeslagen exemplaren van *Vogue* en *Harper's Bazaar* toont hoe beelden destijds grafisch

en redactioneel ingezet werden. Dat de tentoonstelling een billijk, maar geen volledig beeld schetst van Fonssagrives-Penns carrière komt op het conto van de weliswaar interessante, maar onvermijdelijk lacunes vertonende privéverzameling. Belangrijke modiefotografen met wie Lisa werkte, zoals André Durst, Clifford Coffin, Anton Bruehl, Man Ray, Norman Parkinson of Jean Moral, ontbreken. Van Horst P. Horst, met wie ze vele jaren vruchtbaar samenwerkte, ontbreken sommige essentiële beelden, waaronder de naakten. Er zijn nog hiaten in deze onontkoombare categorie, zoals een unheimisch, weergaloos gestileerd beeld van 1937 op de kruising van modiefotografie en surrealisme, gemaakt door Genia Rubin, waar Fonssagrives-Penn met een gezichts masker schittert in een silhouetvorming zwart avondgewaad van Alix (Madame Grès).

De klemtoon in het MEP ligt op het werk van de twee echtgenoten, sprokkels uit het oeuvre van de grootmeesters van de *high fashion* studiofotografie uit de jaren dertig en veertig, alsook op vrouwelijke fotografen. Naast Louise Dahl-Wolfe (met prachtige openbaringen van kleur), dienen Toni Frissell, Genevieve Naylor en Frances McLaughlin-Gill te worden vermeld. Die laatste maakte toen Fonssagrives-Penn in de veertig was en nog slechts occasioneel voor de lens trad, beelden waarop Lisa eigen ontwerpen showt, zoals een kledinglijn voor het New Yorkse warenhuis Lord & Taylor.

Nagenoeg een derde van de chronologische expositie neemt Fernand Fonssagrives in. Zijn vormelijk soms vindingrijke werk stond geheel in het teken van vrouwelijke schoon-

heid en modiefotografie als niche zit in die sfeer. Aan Lisa's relatie met Fernand gaat haar achtergrond in de dans vooraf. Getogen in een kunstminnende familie uit de middenklasse volgde ze opleidingen schilderen, sculptuur en dans, om finaal voor bewegingskunst te kiezen. In 1931 trok ze naar Berlijn om te studeren bij Mary Wigman, een pionier van de moderne dans. Twee jaar later verzeilde ze in Parijs, waar in 1934 in de kring van de Ballets Weidt een relatie ontstond met de danser Fernand Fonssagrives. Toen die gewond raakte bij een duikongeluk en niet langer kon dansen, richtte hij zich op de fotografie. Die eerste jaren tonen Fonssagrives' opnamen Lisa als een radiante, levensdriftige vrouw in vakantiesituaties. Zo vat zijn Rolleiflex tijdens uitstapjes naar zee atletische sprongen tegen de lucht (in de Franse hoofdstad had ze onderricht in acrobatie gevolgd) of speelse naakten, beelden die aansluiten bij de lichaamscultus en het naturalisme die in de jaren dertig het culturele klimaat mee tekenden. In de jaren veertig oriënteerde hij zich op modiefotografie, vooral voor het tijdschrift *Town & Country*. Zijn bijdragen aan dit werkveld – in het MEP vallen enkele fraaie toepassingen van lichteffecten en dubbelbelichting op – zijn beduidend, maar komen niet in de buurt van het sensuele raffinement en de uitgekende ensceneringen van een Hoyningen-Huene of een Horst. Na de echtscheiding met Lisa in 1949 keerde Fonssagrives zich gedesillustioneerd af van de commerciële fotografie.

Fonssagrives-Penn zelf was een ravissante verschijning, beantwoordend aan de staalkaart van het volmaakte top-

Mathias Berner

Alpine Ash

01-02 juni 14:00-18:00
fonemen en peterselie – rasphuisstraat 50 – gent
www.fonemenenpeterselie.be



Sylvester Gallery
Brugse Poort Gent
presenteert

De Valse D

een knipoog naar Dees De Bruyne
met werk van

Dees De Bruyne, Bert Drieghe, Vincent Laute, Sybren Janssens, Karel Thienpont
Robin Verslegers, Robbe De Pestel, Jari Rijckaert, Mathieu Ronsse,...



Opening vrijdag 28 juni 16u
open 28 juni- 21 juli 2024
zaterdag- zondag 14-17u

Sylvester Gallery
Blazoestraat 19, 9000 Gent
IG [sylvestergallerygent](https://www.instagram.com/sylvestergallerygent)
info vincentlaute@hotmail.com

CON- TEM- PO- RARY ART DEN HAAG

NEST IN LAAK

Verheeskade 321
+31 (0)70/365.31.86
do–vr 13:00–20:00
za–zo 13:00–18:00
www.nestruimte.nl

Vanaf april 2024 verhuist kunstruimte Nest tijdelijk naar het Laakkwartier in Den Haag, terwijl het huidige pand klimaatneutraal wordt gemaakt. Onder de naam 'Nest in Laak' maakt Nest 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.

The Singing Parliament

Henk Schut
Opening: 24/05
24/05–07/07

DRRRUMERRRRRR

Nikita Gale
Opening: 06/09

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

Art Island

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

Anya Belyat Giunta, Diederik Gerlach, Dan Zhu

Werk op papier
26/05–16/06

preview tijdens HOOGTIJ #77
24/05, 19:00–23:00
www.hoogtij.net

Andrea Freckmann, Theun Govers

Schilderijen
23/06–14/07

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 werken op het snijvlak van spiritualiteit, ecologie, cultureel erfgoed en mondelinge geschiedenis. Met Eugenie Boon, Yair Callender, Haevan Lee, Farah Rahman en Amber Toorop.

Open wo–zo 12:00–17:00
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

Duo tentoonstelling

Wido Blokland, Marian Bijlenga
t/m 23/06

Boek presentatie

Babs Haenen
30/06–21/07

Trio tentoonstelling

Babs Haenen, Ien Lucas, Hieke Luik
30/06–21/07

WEST DEN HAAG

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

NEW!

Paradise
WEST x KABK
Location: Groenewegje 136, Den Haag
Open: check websites
www.westdenhaag.nl
www.kabk.nl

Exposities:

The Falcon Of Karachi

Elisa Caldana
t/m 26/05

ALLES=GOED

Anne-Mie Van Kerckhoven
t/m 02/06

Rethinking the Embassy III

Technische Universiteit Delft
t/m 11/08

Events:

In the Making #6

Art Without Soul? Embodiment and Historical Performance
Anna Scott, Jed Wentz, Laila Neumann, Emma Williams
26/05

On Air - On Site

48 Hours of Radio Art
Margherita Brillada & Leonie Roessler
26/05

World Of Counter-Culture

Anne-Mie Van Kerckhoven
02/06

Touchy-Feely!

West Summer School 2024
Baruch Gottlieb, Suzana Milevska, Sibylle Peters, Melissa Steckbauer, The Zangles, Ji Yoon Yang
26/08–30/08

Marcel Breuer Architectuur

Guided tours in the former American embassy
Every Sunday 12:30 + 14:30 (Nederlands) & 16:30 (English)



Fernand Fonssagrives, Lisa Fonssagrives, jaren 1940, foto nalatenschap van Fernand Fonssagrives

model: groot en slank, smalle taille, ronde schouders, lange benen, serene gelaatstreken, hoge jukbeenderen en volle lippen. Voeg daarbij nog een magnetiserend *je-ne-sais-quoi*-gehalte om de bekoring compleet te maken. Het was portretten en modefoto's van Willy Maywald die haar in 1936 toevallig ontdekte in een Parijse lift en uitnodigde voor een opnamesessie met een hoedje van Jacques Fath. Al snel volgde een testopname bij Horst voor *Vogue* en de rest is geschiedenis.

Lisa's carrière valt grotendeels samen met de gouden jaren van de haute couture en de klassieke modefotografie, waarin eerder het kledingontwerp dan het model wordt benadrukt en een vrouwelijk schoonheidsideaal wordt gepromoot door in een studiosetting te flirten met kunstmatige perfectie. Exponenten in het MEP van dit handwerk – dat ingenieuze belichting, een arrangement van rekvisieten en draperingen, het stilleren van statueske poses en het inzetten van accessoires (hoeden, handschoenen, halssnoeren) veronderstelt – zijn Hoyningen-Huene, Horst en Platt Lynes. Een mooi, ingetogen voorbeeld is Huenes beeltenis van 1938, met het model in een witte chiffon directoire-jurk van Vionnet. Voor Fonssagrives-Penn speelde in deze roerloze poses een intern gevoel van beweging dat teruggaat op haar achtergrond in expressionistische dans. 'Op elke foto voer ik als het ware een statische dans uit,' heet het in 1989 in een zeldzaam interview.

Dat standbeeldachtige en de studio als habitat worden doorgetrokken in het werk van Irving Penn. Lisa leerde hem kennen toen ze in 1947 figureerde in zijn groepsportret *The Twelve Most Photographed Models*. Hun relatie en huwelijk kwam in 1950 tot stand. Penn staat voor een minder verheven, soberder stijl dan de voornoemde fotografen. Zijn waarmerk is de *backdrop*, de neutrale studioachtergrond waartegen hij beitel met licht. Penn benadert zijn modellen opvallend sculpturaal, als gestalten in een figuur-grondorganisatie. Door ze contrastrijk tegen een leeg, abstract achterplan te plaatsen, ondergraaft hij het gevoel voor schaal en ruimte. Hoe hij vormreductie paart aan vormperfectie demonstren twee foto's uit 1950 in een aan hem gewijde zaal: Lisa in een jurk van Lafaurie met rozen gespeld op een avondhandschoen en eclatant in een somptueus zeemeerminavondkleed van Rochas dat uitwaaiert van bij de knieën.

Een terugblik op de klassieke modefotografie als deze vervult met nostalgie. Wat verloren ging aan raffinement, chic en ambachtelijk vernuft, komt als uit een teletijdmachine weer tot ons tevoorschijn. De beelden in de expositie zijn picturale getuigenissen van hun tijd, maar ze onttrekken er zich ook aan. Horst's observatie 'Fashion is an expression of the times. Elegance is something else again' valt alleen te onderschrijven.

Paul Willemsen

→ Lisa Fonssagrives-Penn. *Icone de mode*, tot 26 mei, Maison Européenne de la Photographie, 5-7 Rue de Fourcy, Parijs.

Publicaties

Crisis as Form & Art in the After-Culture. Een invloedrijke Chinese curator en theoreticus beschreef zijn vrienden als *leftist* – academisch en intellectueel – terwijl hij zichzelf als een 'socialist' beschouwde. Hij hield zich bezig met organisatievraagstukken, institutionele structuren en met het creëren van meerderheden, en bleef verankerd in de praktijk van het dagelijkse leven. Het is een onderscheid dat deels onzinnig klinkt, want een 'leftist socialist' is toch niet meer dan een pleonasme? Desondanks kunnen deze twee uitersten helpen om linkse, marxistische culturele theorieën en praktijken correct en volledig in kaart te brengen, zoals bijvoorbeeld uiteengezet in recente boeken van Peter Osborne (1958) en Ben Davis (1979).

Osborne is hoogleraar filosofie aan Kingston University in Londen. *Crisis as Form* is een verzameling van elf eerder verschenen essays en is niets minder dan een poging om sterke concepten als 'vorm' en 'heden' te omschrijven. In een werkwijze die hij met wetenschapsfilosoof Ian Hacking omschrijft als 'historisch ontologisch', gaat hij op zoek naar 'het ontstaan van de mogelijkheid zelf van sommige objecten' – het denken over de historische mogelijkheid van dingen en de analyse van hun sociale voorwaarden. Natuurlijk wordt zo'n analyse al snel materialistisch, als kritiek van het kunstenveld: de constitutie van esthetische vormen wordt begrepen binnen de context van mechanismen van sociale reproductie. Het kapitalisme ligt steeds op de loer als de achtergrond voor perceptie, ruimte en tijd. De Frankfurter Schule is Osbornes inspiratiebron voor deze theoretische aannames, samen met enkele – soms nogal eclectische – Franse denkers uit het recente verleden.

Osborne houdt zich in het bijzonder bezig met het denken over hedendaagse kunst als uitdrukking van gelaagde tijdelijkheid. Vaak verwijst hij naar het werk van Massimiliano Tomba, die de noodzaak van het integreren van tijdsvormen beschreef als een essentieel kenmerk van de kapitalistische moderniteit. Tegelijkertijd is het duidelijk dat kapitalistische reproductie noodzakelijkerwijs plaatsvindt door de regelmatige herhaling van crises, in een dialectiek van groei en breuk. Volgens Osborne is het die gespannen temporaliteit die de mogelijkheid schept van de 'gelijktijdigheid' van het niet-gelijktijdige, in een heden dat gekenmerkt wordt door crises. 'Temporaliteit' is het esthetische vermogen om de crisistructuur van het heden te bundelen, met een voldoende complexe – tegenstrijdige en problematische – uitdrukking in de esthetische vorm. Zo kan, zo suggereert de titel van dit boek, crisis inderdaad vorm worden. Of in de verfijnde, filosofische taal van Osborne: 'In de breedste zin is gelijktijdig-

heid het overkoepelende temporele omhulsel van de mondiale crisis – het draagt de temporaliteit van de crisis immanent in zich – omdat crises hoofdzakelijk uitdrukkingen zijn van vormen van temporele disjunctie.'

Deze discussie is kenmerkend voor de kunstfilosofische positie van de auteur. Cady Noland en Marcel Duchamp worden in afzonderlijke essays meer in detail besproken. In individuele studies wordt aandacht besteed aan het werk van jongere kunstenaars als Matias Faldbakken of Anne Imhof. De Faust-performance van Imhof, in het Duitse paviljoen op de Biënnale van Venetië in 2017, omschrijft Osborne als een voorbeeld van de verweving van de klassieke tijd en het heden, terwijl Faldbakken wordt voorgesteld als een kunstenaar die schommelt tussen de tijdelijkheid van serialiteit (de circulatie van goederen) en het fatale nieuwe (de dood).

Een sleutelbegrip is bemiddeling. 'De slogan die ik zal volgen is: voor elke ontkenning een eigen bemiddelingsstructuur.' Het is een uitdagend dialectisch idee dat de oude hegeliaanse dubbele betekenis van het stellen van grenzen benadrukt – als insluiting en uitsluiting, als beperking en transgressie tegelijkertijd. Daarnaast benadrukt Osborne dat tegenstellingen zich in een gedeeld veld moeten articuleren, en dat ze altijd een vorm van bemiddeling veronderstellen. In dit opzicht bedrijft hij dialectische scholastiek, ook al klinkt dat contradictorisch.

In inbedding in alledaagse culturele of politieke kwesties is de auteur waarschijnlijk nog het minst geïnteresseerd. Hij bakent het tussengebied tussen het filosofisch enigszins bombastische begrip van kunst en de historische ontologie ervan (materialistisch én historisch geïnterpreteerd) methodisch niet af. Buiten het hemelse rijk van de ideeën ontmoet hij hooguit het summum van de geest bij postconceptuele ster-kunstenaars. Die ontbrekende belangstelling, bijvoorbeeld in de toenemende identiteitspolitieke rafeling van het kunstenveld, is opmerkelijk. In dat opzicht is Osborne niet de typisch 'linkse' criticus, en is hij helemaal niet trendy, met een ontologisch perspectief dat gekenmerkt wordt door Duits idealisme, Marx' kapitaalanalyse en Adorno's kritische theorie.

In vergelijking met hem is Ben Davis een uitstekend journalistiek, politiek schrijver, in de lijn van Rosa Luxemburg. Davis is niet bang om alomvattende vormen van alledaagse cultuur en de nuchtere dimensies van de politiek aan te pakken. Hij kan schrijven over de 'fetisjering' van sneakers, Nicki Minaj, de populariteit van Pepe the Frog, vaccinatiesceptici of de mogelijkheid van een arbeidersopstand bij Amazon. Als 'National Art Critic' voor *Artnet News* en medewerker van *The New York Times* is hij een cultuurtheoreticus die van de extrapolatie van 'kunst' tot in de dagelijkse cultuur zijn onderwerp maakt. Daarom schrijft hij met een makkelijk leesbare (maar niet altijd makkelijk begrijpelijke) feuilleton-

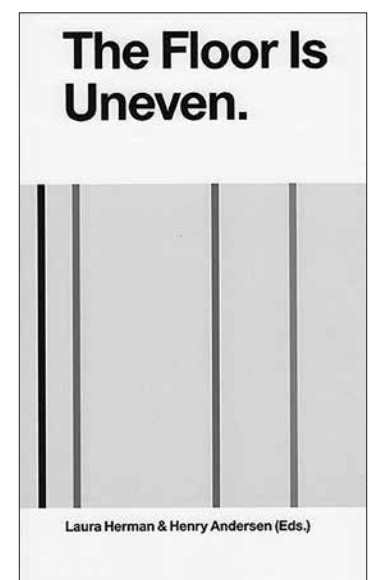
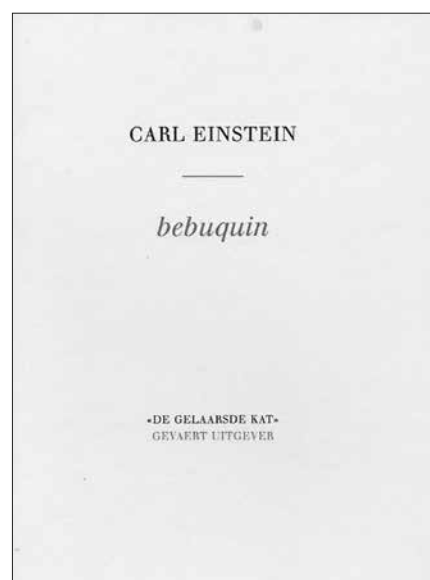
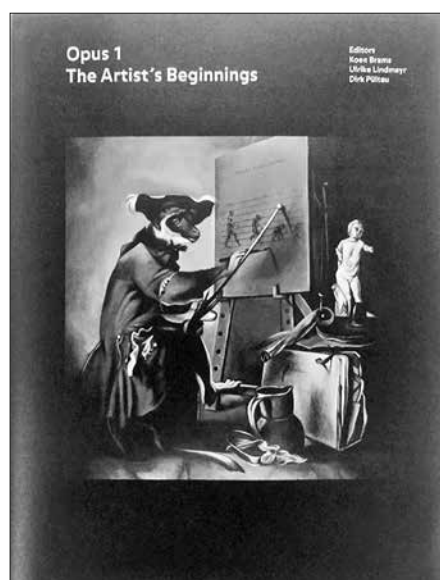
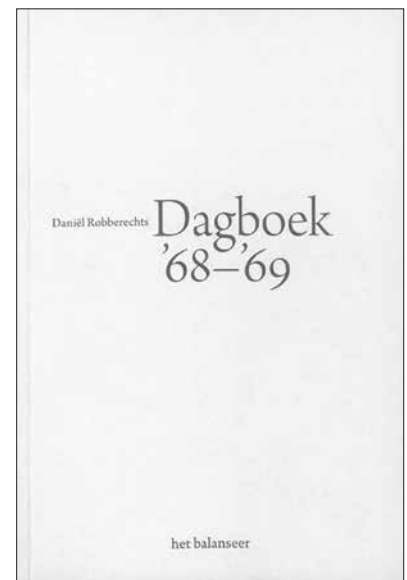
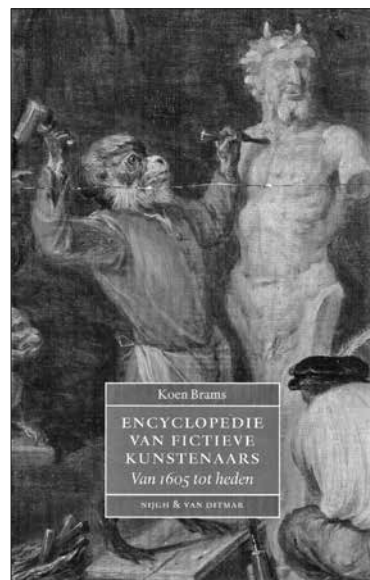
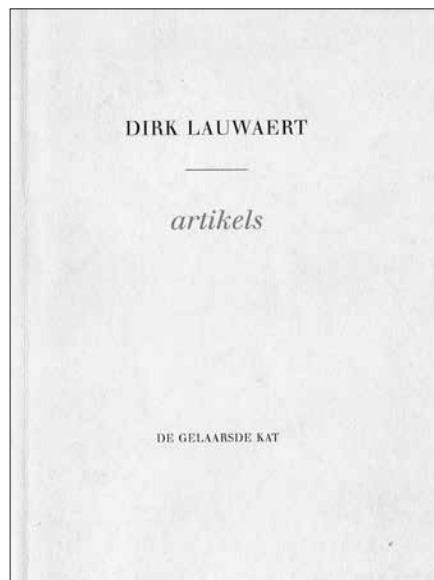


Anne Imhof, Faust, Duits paviljoen, Biënnale Venetië 2017

ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS
469	Stephan Keppel & Marc Nagtzaam	Support Sheet	64 p	21.8 x 30.5 cm	€ 25.00	ISBN 9789464460599	2024		
468	Ari Marcopoulos	Sumo Judo	64 p	15 x 20 cm	€ 20.00	ISBN 9789464460612	2024		
467	Marijn van Kreijl	Pictorial Content?	204 p	17 x 24 cm	€ 36.00	ISBN 9789464460605	2024		
466	Bart Lodewijks	Nieuwe burens / New Neighbours	112 p	20.5 x 29.7 cm	€ 25.00	ISBN 9789464460629	2024		
465	Ola Vasiljeva	Ghost Town	340 p	17 x 24 cm	€ 35.00	ISBN 9789464460513	2024		
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 x 30.5 cm	€ 35.00	ISBN 9789464460520	2024		
461	Marine Peixoto	Bercy Street Workout	88 p	23 x 28 cm	€ 29.00	ISBN 9789464460568	2024		
460	Oksana Pasaiko	Collected Poems	24 p	17 x 24 cm	€ 14.00	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		

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

achtige lichtheid. Zijn teksten staan vol mooie historische overgangen en evoluties in de hedendaagse cultuur. Voor hem vormen 'Art World and Culture Network' (de naam van een centraal hoofdstuk in zijn boek *Art in the After-Culture*) een continuüm dat aansluit bij zijn essayistische methode. In tegenstelling tot bij Osborne worden breuken eerder in institutionele en alledaagse politieke termen gezien dan in ontologische begrippen. Daardoor is een historisch-filosofisch concept van vorm onnodig.

Hoewel de marxistische perspectieven van Osborne en Davis in veel opzichten overeenkomen (de materialistische benadering van de kunstwereld is bij beiden gebaseerd op vergelijkbare verwijzingen naar institutionele kritiek en sociale theorie), zijn er toch opvallende verschillen op het vlak van politieke ethiek. Davis worstelt niet zozeer, zoals Osborne, met de structurele logica van het 'zijn' onder het kapitalisme, maar levert kritiek via de mengelmoes en de subtiele reconstructies van algemene culturele ontwikkelingen. Niet voor niets begint *Art in the After-Culture* met een verheldering van de modaliteiten van linkse kunstkritiek: Wat is het sociale kader van politieke kunst? Wat kan *connaissance* betekenen in het licht van 'radical chic'? Hoe zijn kritische perspectieven – lees: een politiek van gelijkheid, behoudens kritisch universalisme – nog denkbaar in tijden waarin criteria en vragen van legitimiteit uiteenvallen in termen van identiteitspolitiek, en waarin *cultural appropriation* een sleutelterm wordt? Zo bespreekt Davis de voorwaarden voor een links kunstdiscours en komt hij tot gematigde, maar ook optimistische inschattingen, zoals in deze kernobservatie: 'Ondanks en ook vanwege een excentrieke sociale positie bezitten kunst en de officiële kunstinstituties de macht om ideeën uit te broeden en te ondersteunen die van groot belang kunnen zijn buiten de museummuren – hoewel de concrete interactie met krachten buiten die muren altijd van doorslaggevend belang is.' Kunst en kritiek zijn confrontaties van man tot man, zonder ontologische garanties.

Het voordeel van Davis' laagdrempelige helderheid, in tegenstelling tot Osbornes filosofische essays, leidt echter tot een gebrek aan systematiek. Centrale concepten blijven onduidelijk (ondanks vage aannames is het niet makkelijk te begrijpen wat er bedoeld wordt met de *after-culture* uit de titel) en de leidraad in het boek getuigt meer van een journalistieke en politieke houding dan van een uitgesproken theoretische. De vraag blijft in hoeverre Davis en Osborne elkaar aanvullen als theoretici van de hedendaagse kunst, en in hoeverre ze centrale vragen onbeantwoord laten. Wat is een houdbaar politiek en institutioneel standpunt in de hedendaagse kunst, na de steeds onvermijdelijker wordende ineenstorting van de identiteitspolitiek? Hoe kunnen beide auteurs een uitgesproken politieke positie bepalen, die systematisch waterdicht en organisatorisch toekomstgericht is? Het zijn dergelijke perspectieven die je uiteindelijk toch van goede *leftists* of solide 'socialisten' mag verwachten.

Johan Hartle

→ Peter Osborne, *Crisis as Form*, Londen, New York, Verso Books, 2022, ISBN 9781839763625; Ben Davis, *Art in the After-Culture. Capitalist Crisis and Cultural Strategy*, Chicago, Haymarket, 2022, ISBN 9781642594621.

Om de tuin geleid. Natuur en horticulatuur in Europa.

Gelden tuinen tegenwoordig nog als 'kunst'? En om wat voor kunst gaat het dan? *Land art*? Tuinen passen niet in het museum, behalve wanneer ze op foto's of schilderijen worden weergegeven, of het materiaal leveren voor een installatie die de kijker confronteert met (ik noem maar wat) het veranderende klimaat. Ook kan een tuin een symbool worden, bijvoorbeeld van het leven zelf, een moedig en wanhopig houvast, zoals in de onlangs vertaalde dagboeken van Derek Jarman. Maar de tuin zelf? Wat is eigenlijk een tuin? In het project Natura 2000 van de Europese Unie is voorzien in vele honderden beschermde 'natuurgebieden'. Waarin zit het verschil met een tuin?

Dat verschil is er niet, stelt de Nederlandse filosoof Th. C. W. Oudemans (1951). Hij is zeer kritisch over dit gigantische project van de EU, evenals over de EU zelf, zoals bleek uit een eerder boek van zijn hand, *Europa Europa* (2021). Volgens hem is er dringend behoefte aan nadere reflectie over begrippen als natuur en cultuur, iets wat de bedenkers van Natura 2000 zouden hebben nagelaten. In *Om de tuin geleid. Natuur en horticulatuur in Europa* vinden we die reflectie wel. Tuinen worden besproken als de plek waar natuur en kunst elkaar tegenkomen, en kunst wordt opgevat in een iets andere betekenis dan die van het huidige kunstbegrip, zoals we dat kennen sinds de romantiek. Kunst als benaming voor ieder menselijk ingrijpen in de natuur. Denk je er even over na, dan zet dit het romantische kunstbegrip ook onder druk, en onwillekeurig morrelt het aan de grenzen ervan. Kunst betekent opeens zoveel meer dan de gangbare esthetische interpretatie toelaat.

Oudemans' boek begint met een uitvoerige, ogenschijnlijk historische verkenning van de Europese tuinkunst sinds de renaissance. 'Historisch' is echter niet het juiste woord. Oudemans gaat het als filosoof om iets anders: om de semantiek van de woorden 'kunst' en 'natuur', om de betekeniswereld die hen omringt en die spreken en denken erover mogelijk maakt. Die betekeniswereld is niet tijdloos, maar veranderlijk. Neem de renaissance, die wel een herleving te zien geeft van de uiterlijke vormen van de oudheid, maar niet van de antieke betekeniswereld. Men imiteerde de Griekse of Romeinse godenbeelden en tempels, niet de rituelen en het geloof waarbinnen zij hun rol speelden. Dat was onmogelijk. De renaissance tuinen geven blijk van een eigen 'kosmologische' betekeniswereld, een eigen semantische verhouding tussen kunst en natuur. Een herstel van het aards paradijs



Dinopark. Arboretum De Hangende Tuinen, Landgoed Tenaxx, Westerwolde

was veelal het streefdoel, maar er was ook vaak plaats voor de duistere ondergrond ervan, in grotten en monsters die het paradijs ontmaskerden als een illusie.

Daarna volgden onder andere de streng geometrische, van menselijke en vorstelijke macht getuigende baroktuinen (denk aan Versailles), de pittoreske Engelse landschapstuinen en de romantische tuinen, zoals beschreven door Rousseau, die met veel kunst- en vliegwerk een 'ongerepte' natuur voortoverden. Al deze tuinen dienen hier als barometer voor de omringende betekeniswereld, de steeds verschuivende semantiek. Oudemans heeft er veel behartigenswaardigs over te melden, onder meer dat Natura 2000 welbeschouwd het romantische bedrog herhaalt door onder het mom van authenticiteit een aan de menselijke smaak aangepaste 'wilde natuur' te herstellen of liever te construeren.

De overeenkomst, bij alle verschillen, is dat de mens keer op keer als een wezen *buiten* de natuur wordt beschouwd. Dat is eigenlijk nog steeds zo – of hij zich nu voordoet als heerser over de natuur of als bederver ervan. Vandaar de huidige pretentie van ecologen dat zij de natuur zouden kunnen 'redden'. Er valt helemaal niets te redden – of te bederven. De natuur redt zichzelf wel en bederft hoort tot haar wezen, lezen we bij Oudemans. De enige die gevaar loopt en zich daar druk over maakt, is de mens zelf. De aarde en het klimaat veranderen voortdurend, over tijdsperiodes die de levensduur van de mensheid ver te buiten gaan. Voor de mens draait alles om hemzelf, maar zo is het niet in de natuur die – als we het hele universum erbij betrekken – merendeels niet eens organisch leven kent. Ook de extinctie van een soort is niets bijzonders – het is alleen de mens die zich daar nu zorgen over maakt, uit eigenbelang. De natuur trekt zich er niets van aan, zoals zij zich nergens iets van aantrekt, haar wezen is verspillend, van toeval doortrokken en volstrekt indifferent.

Deze inzichten ontleent Oudemans aan het darwinisme, de belangrijkste wetenschap die volgens hem het denken over mens en natuur bepaalt, naast de thermodynamica, die het idee van een harmonieuze, stabiele natuur eveneens onderuithaalt. Moeder Natuur is eerder een enorm (zonne-)energieverwerkend geheel, waarin levensvormen permanent opkomen en ten onder gaan. Het is deze nieuwe werkelijk-

heid die de oude tuinen met hun paradijselijke illusies obsoleet maakt, betoogt Oudemans. Voor de nieuwe tuinen, zoals de stadsparken, de restauratieve tuinen ('erfgoed') die nooit de verloren betekeniswereld mee kunnen herstellen, en de kunstmatige natuurgebieden (Natura 2000) heeft hij enkel hoon en verachting over.

Dat laatste blijkt niet geheel belangeloos te zijn, want ondanks alle beweringen van het tegendeel ziet hij toch nog een mogelijkheid voor een nieuw soort tuin, die recht doet aan de huidige stand van de wetenschappen én aan de semantische filosofie. Zo'n tuin, een bomentuin of arboretum, heeft hij namelijk zelf gesticht in het Groningse Wedde: De Hangende Tuinen, waarin zogenaamde 'treurvarianten' dominant zijn, op door Oudemans gerealiseerde landgoed Tenaxx.

In zekere zin gaat het om een terugkeer naar de renaissance-tuin: kosmologische betekenis aangepast aan de inzichten van darwinisme en thermodynamica. Stijlloos, grillig, vrolijk, monsterlijk (met opgezette dinosauriërs als herinnering aan de welhaast onvoorstelbare tijdsdimensie van de evolutie), zijn deze Hangende Tuinen kermisvermaak en diepe filosofische ernst ineen. Zo moeten ze een ervaring mogelijk maken van de onbarmhartig speelse aard, de ware aard, van Moeder Natuur, evenals een contemplatie van de plek van de mens. Alles is in feite natuur, aldus Oudemans, ook de kunst en de cultuur. Omdat we dat vanouds geneigd zijn te vergeten, heeft de waan kunnen postvatten dat wij als mensen de natuur kunnen beheersen. Ziedaar de motor achter de moderne vooruitgang, en de stelselmatige negatie van de eigen eindigheid. Een bomentuin vol treurvarianten, die niet met hun toppen in de hemel groeien maar terugbuigen naar de aarde, confronteert ons met die eindigheid. Treurbomen vormen een zichtbaar *memento mori*.

De ervaring is er niet zozeer een van het goddelijke als wel van het buitenmenselijke: de ons altijd omringende betekeniswereld die het leven zin geeft en die ons maakt tot wie we zijn. Dat doen we dus niet zelf, want voor de mens als autonoom subject is in deze – mede door Heidegger geïnspireerde – denkwereld geen plaats. In De Hangende Tuinen worden we uitgenodigd die buitenmenselijke dimensie van ons bestaan niet als een God te vereren of te aanbidden, maar te 'eerbiedigen'. Het arboretum belichaamt heel concreet Oudemans' filosofie, zoals we die kennen uit eerdere boeken als *De verdeelde mens*, *Echte Filosofie*, *In natura*, *Plantaardig* en *Moeder Natuur*. De daad bij het woord, op een in filosofenland bepaald uitzonderlijke manier.

Alles draait om de relatie tussen mens en natuur, om het spel van Moeder Natuur waarin wij meespelen als pionnen. Daar vindt de kunst haar plaats, hier in de vorm van een bomentuin, met een functie die opvallend overeenkomt met die van sommige kunstwerken (zoals Griekse tempels) van ver vóór het romantische kunstbegrip. Oudemans' Hangende Tuinen vertegenwoordigen een ontvonden versie van de sacraliteit van weleer, die ieder mens niet alleen als zodanig, maar ook als kunstliefhebber te denken kan geven. Dat leert ons dit *unzeitgemässe*, even eigenzinnige als uitdagende boek.

Arnold Heumakers

→ Th. C. W. Oudemans, *Om de tuin geleid. Natuur en horticulatuur in Europa*, Zeist, KNNV, 2023, ISBN 9789050119368.



Beschermde natuurgebieden Natura 2000

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)

Bücher brennen leicht und heizen kaum

Yann Freichels

t/m 16/06

De tentoonstelling kwam mede tot stand met de steun van de Duitstalige Gemeenschap van België.

Middelheim- museum

Middelheimlaan 61, 2020 Antwerp
+32 (0)3 288 33 60 middelheimmuseum.be
april: tue–sun, 10:00–19:00
may–august: tue–sun, 10:00–20:00

COME CLOSER. Ontmoetingen tussen
sculptuur en performance

Isabelle Andriessen, Chloë Bass, Elen Braga, Zuzanna Czebatul, Dries Depoorter, Monika Grabuschnigg, Anthea Hamilton, Roger Hiorns, Florentina Holzinger, Andrés Jaque / Office for Political Innovation, Joan Jonas, Kiluanji Kia Henda, Paul Kindersley, Hew Locke, Tuur & Flup Marinus & Ariadna Estalella Alba, Monsters Assembly, Isamu Noguchi, Temitayo Ogunbiyi, Amanda Piña, Sarah & Charles, Ula Sickle, SUPERFLEX, Dennis Tyfus, Stef Van Looveren, Liliane V.

Openingsweekend: 07/06–09/06

Performanceweekend #2: 06/07–07/07

07/06–29/09

Kunst in de Stad – Mimesis

Lili Dujourie

Leopold de Waelplaats 2, Antwerp

Kunst in de Stad – The Long Hand

Sammy Baloji

Cockerillkaai, Antwerp

Annie Gentils Gallery

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

BOW A HEAD

Groepstentoonstelling met: **Gert Verhoeven, Ayrton Eblé, Brecht Koelman, Oona Boveri, Charlot Van geert, Guy Van Bossche, Meri Toivanen, Erisa Bakalli, Anne Floor Arsonne, Marc Martens, Jacqueline Peeters, Rachel Daniëls, Marc Vanderleenen, Joke Hansens, Ria Pacquée, Rhomi Martens, Lieven Segers**

Tentoonstelling samengesteld door Tamara Beheydt en Guy Van Bossche

t/m 14/07

valerie_traan gallery

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

NO (new sculptures)

Philip Aguirre Y Otegui

t/m 25/05

Chris Meulemans & Johan Gelper

Opening 01/06, 14:00–19:00

t/m 29/06

valerie_troost gallery – Oostende

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

1984–2024, A Selection

Philip Aguirre Y Otegui

t/m 26/05

Frederik Lizen

Opening 02/06, 14:00–19:00

t/m 21/07

Art Gallery De Wael 15

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

Pollet Wasserette

Polly Pollet

t/m 16/06

Leaves, Fire & Porcelain

葉火磁器

Martine Thoelen

29/06–21/07

Eva Steynen Gallery

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

Tiptoe

Wannes Lecompte & Ken'ichiro Taniguchi

t/m 15/06

Borger Nocturne

07/06, 18:00–21:00

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 31/08

To breathe – Archive of Prototype

Kimsooja

16/03–31/08

What happens

Angel Vergara

13/04–31/08

FRED & FERRY

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

Luckx Interior

Tramaine de Senna

t/m 08/06

Flowers In May

Zena Van Den Block

t/m 08/06

Prijs Marion De Cannière Prize

Laurence Petrone

15/06–06/07

Keteleer Gallery

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

De Goede Richting

Floris Van Look

t/m 15/06

Guillaume Bijl, Peter Land

Opening 22/06

STAMBOMEN

Clara Spilliaert

Opening 22/06

Tokyo Gendai

Lois Weinberger

04/07–07/07

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

Kunstenaarsboeken (3)

Ulysses – Ulysses – Ulisses – Usylessly

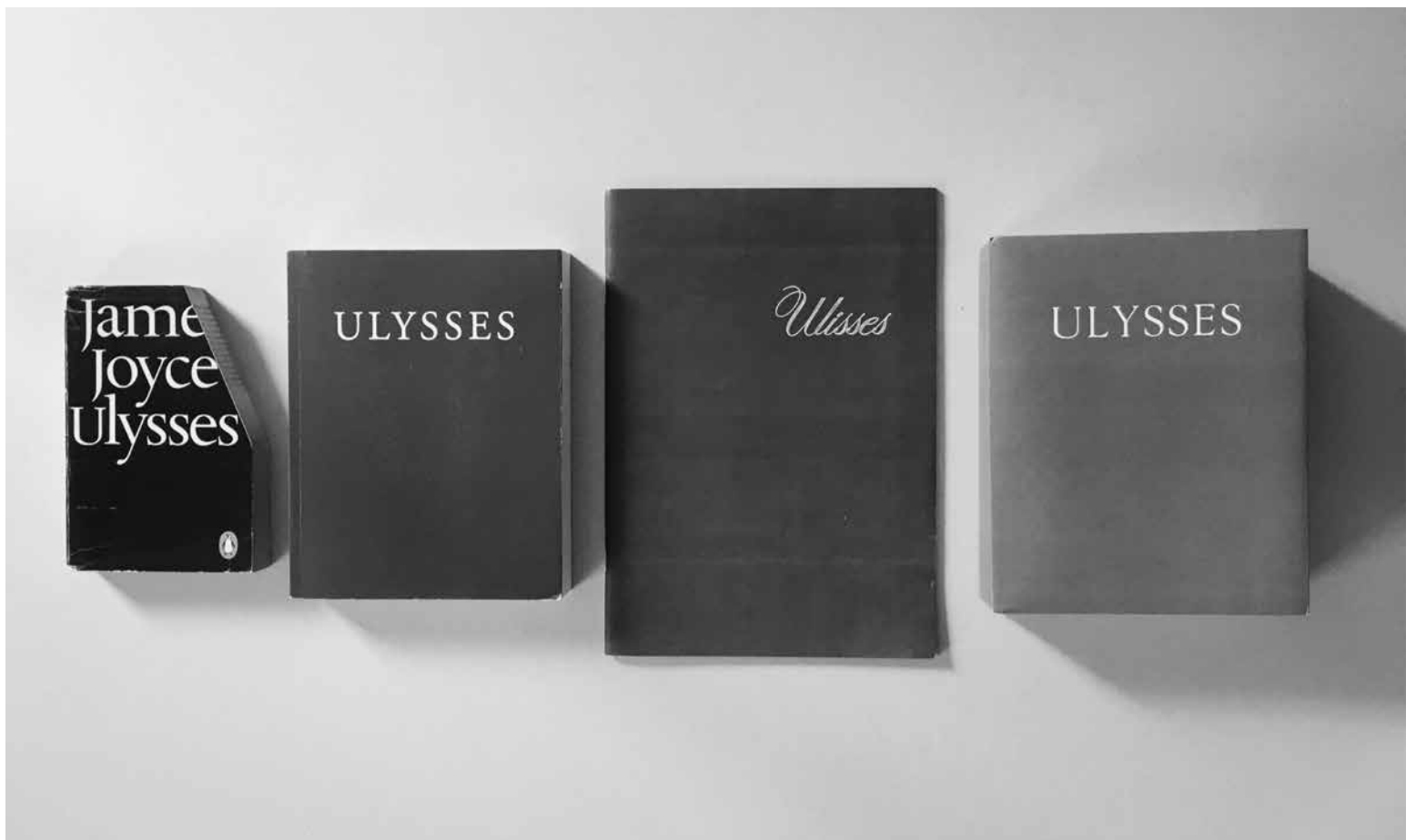
Tien jaar geleden kocht ik een boek vanwege de cover. Op de omslag van *The Most Dangerous Book. The Battle for James Joyce's Ulysses* (New York, Penguin Random House, 2014) van Kevin Birmingham staat een schuin gefotografeerde, Amerikaanse uitgave van *Ulysses*. De editie uit 1934 werd ontworpen door Ernst Reichl, met opvallend gestileerde, zwarte letters, over de volledige hoogte uitgerekt, en met de naam van de auteur in een rode rechthoek onderaan, tussen de vrije ruimte van de 'E' en de 'S'. Voor de omslag van het boek van Birmingham werd de foto gemanipuleerd: op de rug van het gefotografeerde boek staat nu de titel van zijn boek. De Britse editie (Londen, Head of Zeus, 2014) is gebaseerd op hetzelfde principe, maar met als sjabloon de monochroom blauwe eerste editie uit 1922, uitgegeven door Shakespeare and Company in Parijs.

Het boek van Joyce mag dan een van de belangrijkste romans in de moderne literatuur zijn – als een hedendaagse odyssee van de protagonisten Leopold Bloom en Stephen Dedalus door Dublin in de loop van één dag, 16 juni 1904 – fascinerend is in dit geval de *mise en abyme*: op de omslag van een boek staat, autoreferentieel, het boek zelf. Birmingham beschrijft, academisch maar eigennuttig, de soms anekdotische en zeker incidentele ontstaans- en publicatiegeschiedenis van *Ulysses*: het lange uitstel tot aan het verschijnen van het boek op 2 februari 1922, de als obsceen beschouwde verhalen rond Molly Bloom, en de verschillende pogingen tot censuur door Amerikaanse en Britse autoriteiten. In een boek over het rijke 'naleven' van *Ulysses* zouden vier kunstenaarsboeken aan bod kunnen komen, die respectievelijk in 1999, 2006, 2013 en 2021 verschenen, die dit literaire werk zowel in vorm, structuur en concept reflecteren, en die de volgende titels dragen: *Ulysses*, *Ulysses*, *Ulisses* en *Usylessly*.

Dora García, *Ulysses*, Brussel, één exemplaar, 1999, gebaseerd op James Joyce, *Ulysses*, Londen, Penguin Books, 1968, en later in licht gewijzigde vorm uitgegeven als multiple in 25 exemplaren (Milaan, Peep-Hole editie, 2005), 720 pagina's, 19 bij 13 cm.

De Spaanse Dora García (1965) creëerde naar aanleiding van haar solotentoonstelling *Secretamente...* (wat 'in het geheim' betekent) in het CAAC-Centro Andaluz de Arte Contemporáneo in Sevilla in 1999 het unieke boekobject *Ulysses*. Het gaat om een 'vluchtige' toe-eigening van een reguliere Penguin-pocketeditie uit 1969 (ontworpen door Hans Schmoller), met op de monochrome zwarte omslag in grote witte schreeffletters auteur en titel. García sneed de langse snede van het boek over de volledige hoogte schuin af. Op basis van dezelfde uitgave realiseerde ze voor een benefietveiling ten voordele van Peep-Hole editie in Milaan een multiple, met dit keer de rechterbovenhoek van het boekblok afgesneden. De narratieve structuur en de tijdsprogressie in de roman worden op die manier uiteraard onderbroken en zelfs tot stilstand gebracht. De tekst wordt gedeeltelijk onleesbaar en 'aflopend', wat in drukkersjargon toepasselijk *sangrando* heet (in het Spaans) of *bleeding* (in het Engels) – 'bloedend', metaforisch gesproken. García maakt zo niet alleen de moeilijkheden zichtbaar die Joyce zelf ondervond, maar toont ook de censuurgeschiedenis van de roman: de afgesneden driehoek kan worden gelezen als de code van een boek dat uit de handel is genomen of dat verramsjt werd.

In 2013 realiseerde García de 53 minuten durende videofilm *The Joycean*



Society: een kleine kring lezers houdt zich al meer dan veertig jaar bezig met Joyces andere grote roman, *Finnegans Wake*, die ze, in een cyclus van elf jaar, continu herlezen. Naar aanleiding van de première op de Biënnale van Venetië verscheen de gelijknamige catalogus (Milaan, Silvana Editoriale, 2013), waarvan opnieuw de rechterbovenhoek werd afgesneden. Het 'detail' zorgde voor verwarring onder boekverkopers: sommige exemplaren werden met de vermelding 'defect' aan de uitgever geretourneerd.

Simon Popper, *Ulysses*, Londen, eigen beheer, 2006, 732 pagina's, 18,7 bij 23,7 cm, 1000 genummerde exemplaren.

Na de popularisering van computers en software eind jaren negentig begonnen veel kunstenaars boeken te maken waarvan de inhoud door middel van een programma in alfabetische volgorde werd gezet. Rory Macbeth (1965) was een van de eersten die dat deed, in 1997 met *The Bible*. Een tekst alfabetiseren is een poging de syntaxis om te zetten in iets objectiefs, kwantificeerbaars en analytisch. Welke woorden hoe vaak gebruikt zijn, wordt zo meteen zichtbaar. Simon Popper (1977) leverde met zijn versie van *Ulysses* uit 2006 eveneens een vroeg voorbeeld van een dergelijke toe-eigening. Volgend op de titelpagina's opent de tekst, vanaf pagina 19 tot en met 23, met 6390 afzonderlijke letters 'a', zowel in onderkast als in kapitaal. Op pagina 24 gaat het dan verder met 'A1 Aaron AARON aback Abaft abandon abandoned abandoned abandoned abandoned abandoned ABANDONING abandonment', enzovoort, om op pagina 694 te eindigen met 'zoo Zoo zoological zouave ZOUAVE'S zrads Zrads Zulu Zulus ZUT'. Daarna volgen nog de cijfers en de getallen, en alle leestekens, met onder meer een totaal van 20.140 punten. Op de titelpagina van Poppers boek staat: 'De uitgever vraagt de lezer om geduld met typografische fouten die in uitzonderlijke omstandigheden onvermijdelijk zijn. – S.P.' Ook dat is een letterlijk citaat uit de eerste editie van *Ulysses*, maar toen werd het ondertekend met 'S.B.', de initialen van Sylvia Beach, de eerste uitgever van de roman van Joyce.

Stéphane Le Mercier, *Ulisses*, 1998-2013, Rennes, Éditions Incertain Sens/Fonds régional d'art contemporain Bretagne, 2013, 40 pagina's, 32,5 bij 23 cm, 1000 exemplaren.

Dit kunstenaarsboek op groot formaat verscheen in 2013 naar aanleiding van de groepstentoonstelling *Ulysses, l'autre mer*, een kunstroute in Bretagne. Stéphane Le Mercier (1964) was in 1998 op residentie in het James Joyce Centre in Dublin, waar zich een verzameling van alle vertalingen van *Ulysses* bevindt. Tijdens zijn verblijf maakte hij stiekem en haastig fotokopieën van boekomslagen en binnenpagina's. De kopieën zijn daarom doorspekt met min of meer zichtbare onregelmatigheden: *glitches* bij de reproductie door het snel wisselen van een boek, de toevallige uitvergroting van een beeld, de willekeurige kadreeing van een pagina, stofjes op de glasplaat van het kopieerapparaat, of een steeds terugkerend vlekspoor van de papierinvoerrol. Deze imperfecties lijken, aldus de maker, op ornamenten die aan de polyfonie van vertaalde uitgaven zijn toegevoegd. In een korte bespreking van *Ulisses*, 1998-2013, in mei 2015 verschenen in *Critique d'art*, merkte Ophélie Naessens op 'dat de lezer door de opeenvolging van verschillende talen [zoals Grieks, Indisch, Russisch, Duits, Catalaans, Chinees, Hongaars, Arabisch, Fins, Zweeds, Portugees, Deens en Taiwanees], lettersoorten [Latijn, Cyrillisch, Grieks, Arabisch en Chinees] en portretten [van Joyce] op een soort van reis wordt uitgenodigd, waarbij Le Merciers uitgave zich als 'portulaan' [een handgetekende zeekaart uit Zuid-Europa uit de dertiende eeuw] aandient voor een nooit eerder vertoende vorm van navigatie doorheen *Ulysses* en de overblijfselen ervan.' De in totaal 38 paginagrote illustraties van 25 gedeeltelijk herhaalde boekomslagen en 12 binnenpagina's, zijn op vrij zwaar papier gedrukt, waarbij de doorgaans zwarte achtergronden flets overkomen. Volgens Le Mercier is dit ook een verwijzing naar de ongecontroleerde digitalisering die oude boeken in de eenentwintigste eeuw ondergaan.

John Morgan, *Usylessly*, Londen, John Morgan Studio, 2021, 736 pagina's, 20 bij 24,6 cm, 500 genummerde exemplaren + 30 exemplaren voorbehouden voor de kunstenaar.

Usylessly van John Morgan (1973), grafisch ontwerper en hoogleraar aan de Kunstakademie Düsseldorf, is een bibliografische en typografische 'boeksculptuur', een exacte replica van de eerste uitgave uit 1922 van *Ulysses* door Shakespeare and Company in Parijs. In tegenstelling tot de drie eerdere werken belichaamt deze versie nauwkeurig de fysieke aspecten van de originele editie, zoals de proporties van het boek, het aantal pagina's, de gebruikte papersoorten, de gerafelde (handgesneden) pagina's, het genaai-de boekblok met daaraan het vastgekleefde dunne stofomslag, en bovenal de monochroom blauwe kleur van dat omslag, waar Joyce toentertijd speciaal om gevraagd had. Het opmerkelijkste aan Morgans editie is dat er van de 736 pagina's slechts 64 bedrukt werden – de overige 42 katernen (672 pagina's) zijn blanco, leeg. Gaat het hier eerder om een metafysische reis dan om een verplaatsing door de stad, de syntaxis of de uitgevergeschiedenis, zoals bij García, Popper en Le Mercier? Of is dit boek gewoonweg 'usylessly', zoals de titel suggereert? Dat ene woord werd echter ontleend aan *Finnegans Wake*, waarin Joyce zijn eerdere roman als onleesbaar omschrijft – als 'his usylessly unreadable Blue Book of Eccles'.

De bedrukte pagina's in het midden van Morgans lijvige boek bevatten twee geïllustreerde essays van respectievelijk Edward L. Bishop en Ted Bishop, oorspronkelijk verschenen met een tussenpoos van 27 jaar. Het eerste essay, 'Re: Covering Ulysses', gaat over het ontstaan en de opmaak van veertien verschillende uitgaven, zoals de edities verschenen bij Shakespeare and Company (in Parijs in februari 1922, in een oplage van 1000 genummerde kopieën) en Egoist Press (in Londen in oktober 1922, met 2000 genummerde exemplaren, waarvan er 500 door de New York Post Office Authorities verbrand werden; en nog eens in Londen, januari 1923, in 500 genummerde exemplaren, waarvan er 499 door de douane in Folkestone onderschept werden); de

Odyssey Press Edition (in Hamburg, Parijs en Bologna in 1932, uitgegeven in twee delen), of de Random House Edition (in New York in 1934, de uitgave ontworpen door Reichl, op het omslag van Birmingham's boek afgebeeld).

Het tweede, nieuwe essay van Ted Bishop, 'Ulysses Blue', gaat over de fysieke aspecten van het boek en de zoektocht (van zowel Joyce, als later ook Morgan en Bishop) naar de meest toepasselijke blauwe kaftkleur. De legende gaat dat Sylvia Beach, oprichter van Shakespeare and Company, aan de gevel van haar boekwinkel in Parijs een Griekse vlag gehangen heeft om voortekenaars voor *Ulysses* aan te trekken. Vervolgens stond Joyce erop dat ook het omslag de kleuren van die vlag – wit en blauw – zou dragen, 'kleuren die de rots van Ithaca suggereren die uit de zee oprijst,' volgens Richard Ellmann in zijn boek *James Joyce* uit 1982, of 'met witte letters als symbool voor de eilanden in de zee, het thuisland waar Ulysses naar terugkeerde,' aldus Ted Bishop in zijn essay. Het koste de drukker Maurice Darantière in Dijon in elk geval veel tijd, moeite en proefdrukken vooraleer het eerste exemplaar van de pers kon rollen, en ook voor Morgan en Bishop bleek de zoektocht naar het 'Griekse blauw' homerisch. Uiteindelijk eindigde hun onderzoek in het Harry Ransom Center van The University of Texas at Austin, waar zich een verzameling van maar liefst veertig eerste drukken bevindt.

Zoals Samir Kandil het ooit zong – meer bepaald in 2011, in het Spaanse paviljoen op de Biënnale van Venetië, als onderdeel van Dora García's project *The Inadequate*, in een performance met als titel *Best regards from Charles Filch*, in de rol van de bedelaar uit Bertolt Brechts *Dreigroschenoper*, en met een variatie op 'Enjoy yourself (it's later than you think)', het populaire liedje van Carl Sigman en Herb Magidson uit 1949, door velen gecoverd, onder anderen door The Specials en Doris Day: 'James Joyce yourself (it's better than you think).'

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

□ Untitledment – Lucile Desamory [tot 26/05] □ Info–Angel presenteert zichzelf. De eerste in een reeks archiefpresentaties over verhalen uit het progressieve verleden van Aalst en de Denderregio [tot 26/05] □ Ritual in Transfigured Time – Carlotta Bailly-Borg, Gaëlle Choisis, Darius Dolatyari-Dolatdoust, Maya Deren, Onyeka Igwe, LA(HÖRDE), Ula Sickle, Bárbara Wagner, Benjamin de Burca [tot 26/05]

Antwerpen

Art gallery De Wael 15

□ Pollet Wasserette – Polly Pollet [tot 16/06] □ Leaves, Fire & Porcelain – Martine Thoelen [29/06 tot 21/07]

Axel Vervoordt Gallery – Kanaal

□ Layered Realities, groepstentoonstelling rond het werk van Mario Schifano [tot 31/08] □ Bridge, group exhibition – [tot 31/10] □ To breathe – Archive of Prototype – Kimsooja [tot 31/08] □ What happens – Angel Vergara [tot 31/08]

deSingel Internationale Kunstcampus

□ On Sculpture – permanent beeldencourcours [tot 31/03/2025]

Eva Steynen Gallery

□ Tiptoe – Wannes Lecompte & Ken'ichiro Taniguchi [tot 15/06]

FotoMuseum (FoMu)

□ RE/SISTERS – A Lens on Gender and Ecology [tot 18/08] □ Echtzeit – Dirk Braeckman [tot 19/01/2025]

FRED & FERRY

□ Flowers in May – Zena Van den Block [tot 08/06] □ Luckx Interior – Tramaine de Senna [tot 08/06] □ Laurence Petrone [15/06 tot 06/07]

Galerie Annette De Keyser

□ 30 years for a better world – Oliviero Rainaldi, Mariëlle Soons, Francesco Russo, Nasseremann, Nils Erik Gjerdevik [tot 22/06]

Galerie Annie Gentils

□ BOW A HEAD – Groepstentoonstelling [tot 14/07]

Gallery Sofie Van de Velde

□ Don't think twice, it's all right [tot 16/06] □ Stef Driesen [22/06 tot 01/09]

Keteleer Gallery

□ De Goede Richting – Floris Van Look [tot 15/06]

Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen (KMSKA)

□ Window on Infinity – Jef Verheyen (1932-1984) [tot 18/08]

Kunsthal Extra City

□ Ancestral Clouds Ancestral Claims – Denise Ferreira da Silva & Arjuna Neuman [tot 15/09]

LLS Paleis

□ Bücher brennen leicht und heizen kaum – Yann Freichels [tot 16/06]

M HKA

□ Appel. Een introductie (opnieuw en opnieuw en nog een keer) – Antje Majewski en Paweł Freisler [tot 05/01/2025]

□ Kunstsystemen in Latijns-Amerika. Een reizende tentoonstelling uit Buenos Aires (1974-75) [tot 05/01/2025]

□ De Stadscollectie: In/Zicht [tot 05/01/2025] □ MEAN – Vedran Kopljär (& ouders) [tot 01/09] □ Dierenleven [08/06 tot 22/09]

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 [tot 25/05]

Middelheimmuseum

□ COME CLOSER – Roger Hiorns, Ula Sickle, SUPERFLEX, Monsters Assembly, Dennis Tyfus, ... [07/06 tot 29/09]

ModeMuseum Antwerpen (MoMu)

□ Baloji Augurism [tot 16/06] □ Prints, films, a rave and more... – Willy Vanderperre [tot 04/08]

valerie traan gallery

□ Philip Aguirre y Otegui [tot 25/05] □ Chris Meulemans & Johan Gelpier [01/06 tot 29/06]

Asse

Galerie De Ziener

□ Een GroepHommage Maurice Wyckaert [02/06 tot 30/06]

Bornem

Cultuurcentrum Ter Diltf

□ DAUWRAUW. Een Bruegeliaans landschap – Meestergravures van Pieter Bruegel de Oude / Francis Upritchard, Mark Manders, Ana Prvacki, mountaintcutters, Monika Emmanuelle Kazi, Anne Imhof en Cardiff & Miller [30/06 tot 30/09]

Brugge

Biekorf Exporuimte

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

bulthaup brugge

□ RECOLLECTION 2.b Fragmenten uit een collectie hedendaagse kunst – Dan Graham, Marcel Broodthaers, Dana Schutz, Rosemarie Trockel, Jef Gey, Laure Prouvost... [tot 01/09]

Groeningemuseum

□ Triennale Brugge 2024: Rebel Garden [tot 01/09]

Gruuthusemuseum

□ Tales from the underground. Bruges in the year 1000 [tot 03/11] □ Triennale Brugge 2024: Rebel Garden [tot 01/09]

Poortersloge

□ Triennale Brugge 2024 – Het geheugen als gebouw – Pierre Goetinck, Lisa Ijeoma, Joke Raes, Jasper Rigole, Ria Verhaeghe, Willy Vynck [tot 11/08]

Sint-Janshospitaal

□ Triennale Brugge 2024: Rebel Garden [tot 01/09]

Triennale Brugge 2024

□ Spaces of Possibility – Shingo Masuda + Katsuhisa Otsubo Architects, Mona Hatoum, Adrien Tirtiaux, SO–IL, Mariana Castillo Deball... [tot 01/09]

Brussel

ARGOS centrum voor audiovisuele kunsten

□ Time Wasted – Herman Asselberghs [tot 30/06]

Baronian

□ Shaping Spirits – Seyni Awa Camara [tot 01/06] □ Baronian x Parliament Gallery [tot 01/06] □ Leen Volet [06/06 tot 13/07]

Beige

□ BILE – Isabelle Andriessen [tot 08/06]

Beursschouwburg

□ Roaming the Imaginal – Eden Tinto Collins [tot 25/05] □ Máthair – Keira Greene [tot 25/05]

Bibliotheca Wittockiana

□ Abstract Writings, Abstract Thoughts – Jean Boghossian [tot 15/09]

Boghossian Stichting – Villa Empain

□ Josef en Anni Albers [tot 08/09]

Botanique

□ Mao WU [30/05 tot 09/06] □ Lab(Au), Possibles Probables [30/05 tot 28/07]

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]

CENTRALE for contemporary art

□ Accumulator – Maren Dubnick [tot 01/09]

Cinematek

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

CIVA Stichting

□ Simone Guillissen-Hoa (1916-1996) [tot 08/09]

Dépendance

□ Haegue Yang [tot 25/05]

Design Museum Brussels

□ Julien Renault – The story behind the Pastic collection [tot 01/09] □ Olivetti - Folon [tot 15/09] □ Innovating across borders. Reflections on the Oeuvre of Sándor Borz Kováts [tot 22/09]

Etablissement d'en face projects

□ Si [21/06 tot 04/08]

Fondation A Stichting

□ CONTACTS – Walker Evans, Guido Guidi, Luc Chessex, Olivier Kervern [tot 30/06]

Fondation CAB

□ These circumstances – Greet Billet, Katinka Bock, Manon de Boer, Willy De Sauter, Céline Mathieu, Guy Mees, Johanna von Monkiewitsch [tot 29/06]

Galerie Greta Meert

□ Zürich – Terry Adkins [tot 06/07] □ 76 Frames – Iñaki Bonillas [tot 06/07]

Hopstreet

□ Quand ça affleure à la surface – A proposal by Dominique De Beir [tot 29/06]

iMAL

□ NaturArchy: Towards a natural contract [25/05 tot 29/09]

ISELP – Institut Supérieur pour l'Etude du Langage Plastique

□ C'est le nom de cette pierre qui fait paysage – Annabelle Guetatra, Roxane Métayer, Sabrina Montiel-Soto, Marie Van de Walle [tot 29/06]

Joods Museum van België

□ Passage. Textiles & Rituals – Charlemagne Palestine, de textiel-collecties van het Joods Museum van België, hedendaagse kunstenaars, laboratorium/co-creatie met hedendaagse kunstenaars [tot 01/09] □ Tanger. Ville mythique [tot 31/07]

KANAL – Centre Pompidou

□ FAÇADE: Tarek Lakhrissi [tot 10/09]

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

□ La huaca Ilora – Loudji Beltrame [tot 07/07]

La Verrière

□ Spektrum – Emmanuelle Castellan [tot 27/06]

Michèle Schoonjans Gallery

□ End paper. Werken op papier – Amélie Scotta [tot 29/06]

MIMA – the Millennium Iconoclast Museum of Art

□ Popcorn – Elene Usdin, Julien Colombier, Nina Vandeweghe, Michael Polakowski... [tot 26/05]

PILAR – Huis voor Kunst & Wetenschap in VUB

□ Towards a Ruined Theater – Sara Manente, Deborah Robbiano, Sébastien Tripod [tot 22/05]

Whitehouse Gallery / Brussels

□ Anton Cotteleer & Simona Mihaela Stoia [tot 23/05]

WIELS Centrum voor Hedendaagse Kunst

□ Crack Nerve Boogie Swerve : l'archive – Alexis Blake [07/06 tot 11/08] □ Platteau, Group Theatral – Joseph Kusendila [07/06 tot 11/08] □ Oilopa – Jana Euler [21/06 tot 29/09]

Xavier Hufkens

□ An Other View – Joan Semmel [tot 15/06] □ By the time you see me there will be nothing left – Tracey Emin [24/05 tot 27/07] □ BARE – Qiu Xiaofei [07/06 tot 03/08]

Charleroi

BPS 22

□ Amourable – Alain Bornain [01/06 tot 01/09] □ Sur les traces de la Mer du Nord – Éric Fourze [01/06 tot 01/09]

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] □ Outremound – Laura Henno [01/06 tot 29/09] □ 19e Prix national Photographie Ouverte [01/06 tot 29/09] □ EM! – Ethel Lilienfeld [01/06 tot 29/09] □ A l'eau ! A l'eau ! [01/06 tot 29/09]

Deinze

Museum van Deinze en de Leiestreek (Mudel)

□ Kleur is de verwondering van het licht [tot 09/06] □ In de ban van de Leiestreek [tot 09/06] □ Kade kaapt Claus [tot 09/06] □ Claus inspireert! [tot 09/06] □ 9e Biennale van de Schilderkunst [30/06 tot 01/09]

Deurle

MDD (Museum Dhondt-Dhaenens)

□ 9e Biennale van de Schilderkunst [30/06 tot 06/10]

Drogenbos

FeliXart Museum

□ Futuromarennia, Ukraine & avant-garde [tot 18/09]

Eupen

ikob – Museum für Zeitgenössische Kunst

□ Dans l'Empire de l'empereur Tomato Ketchup – Yann Freichels [tot 09/06] □ IKOB Black Box: Death and The Children – Ragnar Kjartansson [tot 09/06]

Gaasbeek

Kasteel van Gaasbeek

□ Rebelse Echo's – Philip Aguirre y Otegui, Rosa Barba, Kati Heck, Kendall Geers, Sophie Whettnall... [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] □ As it (n)ever was – Athos Burez [22/06 tot 29/09]

Jester

□ Impossible Songs – Mikołaj Sobczak [25/05 tot 31/08]

Gent

AYNITL private art lab

□ THE PAPER – Koba Demeutter, Nicolas Lees, Roel Kerkhofs, Adriaan Verwée... [tot 26/05] □ Joris Vermassen / Rudi Bogaerts [31/05 tot 09/06] □ Rene Van Gijsegem [04/07 tot 14/07]

CONVENT Space for Contemporary Art

□ Discovering Paulo de Cantos – georganiseerd door Michaël Bussaer, Inge Ketelers en barbara says [tot 26/05]

fonemen en peterselie

□ Alpine Ash – Mathias Berner [01/06 tot 02/06]

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

□ Fantastic Voyage through the Body of an Artist – Danny Devos [tot 09/06] □ Ik met twee – Arnaud Rogard [tot 09/06]

Kristof De Clercq Gallery

□ Met opzet en zonder / Intentionally and Not – Klaas Kloosterboer [tot 02/06] □ Bee in a Bonnet – Tuukka Tammsaari [16/06 tot 14/07]

Kunsthal Gent

□ Endless Exhibition – permanently on view –Eva Fábregas, Olivier Goethals, Femmy Otten, Joëlle Tuerlinckx, Steve Van den Bosch... [tot 31/12] □ Grains of Sand like Mountains – Curatorial Studies [31/05 tot 30/06] □ An Experiment with Time – Ailbhe Ni Bhriain [31/05 tot 29/12]

Museum Dr. Guislain

□ Op losse schroeven. Over zenuwpezen, zwartkijfers en zielenknijpers [tot 29/09] □ Carbon. Annick, mei 2022, Bierbeek [tot 01/09] □ Off-Comics [tot 23/06] □ Ikigai [tot 08/09]

Museum voor Schone Kunsten Gent

□ Restauratie Lam Gods [tot 01/03/2026]

SMAK

□ Artist in residence: WERKER COLLECTIVE / After Work [tot 11/03/2025] □ Museumplein 01: Mirror Palace – Lisa Ijeoma [tot 20/08] □ The Shore / a place I'd like to be – Tarek Atoui [tot 25/08] □ Là – Sirah Foighel Brutmann & Eitan Efrat [tot 08/09] □ Together – Collaborative Art Practices [25/05 tot 08/09] □ Private Passion X Public Duty. Hoet & Matthys-Colle: through collector's eyes [25/05 tot 05/01/2025]

Sylvester Gallery

□ De Valse D / een knipoog naar Dees De Bruyne – Dees De Bruyne, Bert Drieghe, Vincent Laute, Sybren Janssens, Karel Thienpont Robin Verslegers, Robbe De Pestel, Jari Rijckaert, Mathieu Ronse... [29/05 tot 21/06]

VANDEENHOVE Centrum voor Architectuur en Kunst / UGENT

□ Het verlangen naar Egypte. Paul Robbrecht en 'La Description de l'Egypte' (1809) [tot 06/07]

Zebrastraat

□ Marie Cloquet [tot 09/06]

Grimbergen

Prinsenbos

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

Hasselt

Cultuurcentrum Hasselt

□ Op de fiets! Fietsbruggen vandaag en morgen – Ney & Partners [tot 31/08]

Modemuseum Hasselt

□ M/OTHERS. Mode en Moederschap [14/06 tot 05/01/2025]

Z33

□ Fossilis – Riar Rizaldi [tot 16/06] □ Een sprong in het onbekende. Wat is de relatie tussen geloof en de kunst van vandaag? – Paul Thek, Sophie Nys, Cathy Wilkes, David Bernstein, Theaster Gates... [tot 25/08] □ Vier Zijden van een Schaduw – Daiga Grantina [tot 25/08]

Hornu

Centre d'Innovation et de Design – CID

□ Superpower Design [tot 25/08]

####

Museum für Fotografie, Berlin, 2019

Museum für Fotografie

□ Berlin 1860-2023 – Michael Wesely [tot 01/09] □ Berlin, Berlin. 20 Jahre Helmut Newton Stiftung [07/06 tot 16/02/2025] □ Berlin Revisited. ZeitSprünge 1972–1987 / 2021–2023 – Renate von Mangoldt [28/06 tot 01/09]

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] □ Andy Warhol. Velvet Rage and Beauty [09/06 tot 06/10]

Neuer Berliner Kunstverein

□ Evergreen, a work ex situ – John Knight [tot 01/09] □ Billboard: Ohr – Isa Genzken [tot 01/09] □ o perde – Renata Lucas [tot 08/06] □ Experiments and Conclusions – Lia Perjovschi [08/06 tot 04/08] □ Thomas Arslan [08/06 tot 04/08]

Schinkel Pavillon

□ Metempsychosis: The Passion of Pneumatics – Ivana Bašić [07/06 tot 01/09]

Tchoban Foundation Museum für Architekturzeichnung

□ The Poetry of Concrete – Lina Bo Bardi [01/06 tot 22/09]

Bielefeld

Bielefeld

Kunsthalle Bielefeld

□ Taking a stand – Käthe Kollwitz / Mona Hatoum [tot 16/06] □ Invented Traditions – Imagined Communities – Silke Schönfeld [tot 16/06] □ Face to face and side by side #10: line and assertion – Paula Modersohn-Becker / Ian Wilson Brush [tot 16/06] □ Viewpoints. View into the collection #7 [tot 16/06] □ Between pixel and pigment. Hybrid painting in post-digital times [07/07 tot 10/11] □ Face to face and side by side #11: Media power structures – Tracey Moffatt [07/07 tot 17/11] □ View into the collection #8: More than painting [07/07 tot 17/11]

Bonn

Bonner Kunstverein

□ Cosetta – Beatrice Bonino [tot 21/07] □ It is light [tot 28/07]

Bundeskunsthalle Bonn

□ Onomatopoeia Architecture – Kengo Kuma [tot 01/09] □ Images in mind, bodies in space – Franz Erhard Walther [tot 28/07] □ Interactions 2024 [tot 27/10] □ Für alle! Demokratie neu gestalten [30/05 tot 13/10]

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 [tot 22/09] □ Space for Imaginative Actions. Presentation of the Collection [tot 31/12]

Bremen

GAK – gesellschaft für aktuelle Kunst

□ Stories make worlds, worlds make stories (Poster frame series “Re-Framing”) – Bubu Mosiashvili [tot 23/06] □ Scatter, no turn – Nika Son [tot 04/08]

Kunsthalle Bremen

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

Duisburg

MKM – Museum Küppersmühle für Moderne Kunst

□ Karin Kneffel [24/05 tot 01/09]

Düren

Leopold-Hoesch-Museum

□ Was der Fall ist – Johanna von Monkiewitsch [09/06 tot 08/09]

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) [tot 08/09] □ Forthcoming. Speculations in Urban Space [tot 04/08]

KAI 10 Raum für Kunst

□ Unsolicited Awakening – Mary-Audrey Ramirez [05/06 tot 15/09]

KIT – Kunst im Tunnel

□ Long Time, Lung Time Continuuuum!!! (A Conver-something) – Simnikiwe Buhlungu [tot 26/05] □ Der rote Faden – Follow the Thread – Viki Berg, Erik Mikata, Hyunjin Kim, Sofia Magdits Espinoza [01/06 tot 15/09]

Kunsthalle Düsseldorf

□ Only lovers left – Margarete Jakschik & Friedrich Kunath [tot 09/06] □ Mur Brut 31: Eine Verflechtung / Mit Texten von Jana Buch – Teresa Linhard Shisht & Cherub [tot 14/07] □ Stolberggasse zu Friedrichstraße zu Grabbeplatz – Sophie Thun [tot 14/07] □ Die Heilung der Erde. 50 Jahre Deutsch-Mongolische Freundschaft [29/06 tot 08/09]

Museum Kunst Palast

□ Size Matters. Scale in Photography [tot 20/05] □ Please Touch! – Tony Cragg [tot 26/05] □ Spot On: Hairytales. Das Haar in der Sammlung des Kunstpalastes [20/06 tot 27/10] □ Die GROSSE. Kunstausstellung NRW 2024 [23/06 tot 28/07]

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 – part I – Wolf D. Harhammer [tot 26/05] □ Signs of Time. Willi Baumeister at Museum Folkwang [tot 16/06] □ 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] □ Phantom Dust – Vivian Accuri [25/05 tot 07/07] □ Two Realities – part II – Wolf D. Harhammer [11/06 tot 01/09]

Frankfurt am Main

Frankfurter Kunstverein

□ Wer hat Macht? Körper im Streik – Sonja Yakovleva [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] □ There is no there there [tot 29/09]

Portikus

□ A Century – Tarik Kiswanson [08/06 tot 08/09]

Schirn Kunsthalle Frankfurt

□ The Culture: Hip Hop & Contemporary Art in the 21st Century [tot 26/05] □ Feelings – Cosima von Bonin [tot 09/06] □ Selma Selman [20/06 tot 15/09] □ Casablanca Art School. A postcolonial avant-garde 1962–1987 [12/07 tot 13/10]

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] □ Kollwitz [tot 09/06] □ Mirror of Thoughts – Muntean/Rosenblum [tot 01/12] □ Städel / Women. Women Artists between Frankfurt and Paris around 1900 [10/07 tot 27/10]

Freiburg

Kunstverein Freiburg

□ free – Sara Deraedt [01/06 tot 28/07]

Hamburg

Bucerius Kunst Forum

□ Mythos Spanien – Ignacio Zuloaga (1870-1945) [tot 26/05] □ Watch! Watch! Watch! – Henri Cartier-Bresson [15/06 tot 22/09]

Deichtorhallen

□ The end of the world – Claudia Andujar [tot 11/08] □ Passage – Ashley Hans Scheirl and Jakob Lena Knebl [tot 15/09] □ Survival in the 21st Century [tot 05/11]

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] □ The Ephemeral Lake – Jakob Kudsk Steensen [tot 27/10] □ Kathleen Ryan [tot 11/08] □ untränquil now: a constellation of narratives and resonances / artistic gestures, configurations, performances and projections [31/05 tot 19/01/2025] □ William Blake’s Universe [14/06 tot 08/09]

Kunsthaus Hamburg

□ Sticky Business – Jill Lehr [tot 31/12] □ Whisper Down the Lane: Insect Hotel – Jaewon Kim [tot 30/06] □ My Hand Seeks the Way – Katharina Duve [tot 01/03/2030]

Kunstverein in Hamburg

□ La Gola – Diego Marcon [tot 11/08]

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 [tot 30/06] □ Projektraum Shifting Present: ABRAHAM ABRAHAM SARAH SARAH – Nira Pereg [tot 30/06] □ Today – Roger Hiorns [tot 30/06] □ Dolorem Ipsum – Anna K.E. [tot 30/06] □ Mirror Stage – Rebecca Ackroyd [tot 24/11]

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] □ Aufkommende unruhe – Peter Tuma [tot 28/07] □ Nordlichter – Dietrich Helms, Arnold Leissler, Siegfried Neuenhausen, Kai Sudeck [tot 28/07]

Karlsruhe

Badischer Kunstverein

□ An Art of Living – Lily Greenham (1924–2001) [tot 26/05] □ c0da – on Feminist Modes of Coding & Writing – Katrin Mayer [21/06 tot 01/09] □ Radio-Choreography: Acts of Transmission – Netta Weiser [21/06 tot 01/09]

Zentrum für Kunst und Medientechnologie – ZKM

□ Digilogounge N°3 : But is it safe? [tot 08/09] □ (A)I Tell You, You Tell Me – Drei Begegnungen für Menschen/ Maschinen [tot 24/11] □ BLACK FLAGS – Edith Dekyndt, William Forsythe, Santiago Sierra [22/06 tot 06/10]

Kleve

Museum Kurhaus Kleef

□ Schönheit & Verzückung. Jan Baegert und die Malerei des Mittelalters [tot 23/06] □ Drei Hubwagen und ein Blatt Papier: Die Edition Block (1966-2022) [tot 08/09] □ Park City – Magali Reus [14/07 tot 06/10]

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] □ HIER UND JETZT im Museum Ludwig. Und gestern und morgen [tot 13/10] □ Give Me Paradox or Give Me Death – Roni Horn [tot 11/08] □ Presentation in the Photography Room – Chargesheimer (1924–1971) [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 21/04/2025] □ 1863 – Paris – 1874: Revolution in der Kunst [tot 28/07] □ Welcome to the Wallraf – Part I. New additions to the Prints and Drawings Departement [tot 30/06]

Krefeld

Haus Esters/Museum Haus Lange

□ Museum without Borders. Art – Design from / Dunkirk – Krefeld [tot 08/09]

Kaiser Wilhelm Museum

□ Collection Satellite #9 – The Bar – Liora Epstein, Jürgen Drescher, Reinhard Mucha [24/05 tot 06/10]

Mannheim

Kunsthalle Mannheim

□ Focus Collection [tot 31/12/2033] □ Rana Elnemr [tot 23/06] □ Zwischen einer Linie – Monika Grzymala & Katharina Hinsberg [tot 25/08]

Mönchengladbach

Museum Abteiberg

□ SAMMLUNG/ARCHIV ANDERSCH – Feldversuch #3: Fine – Knowles [tot 07/09/2025] □ Kunsthalle for Music in Mönchengladbach Act II – Ari Benjamin Meyers [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

□ Sitzung – Martino Gamper [tot 27/10] □ Afterglow – Luisa Baldhuber [tot 15/12] □ Arise Alive – Liliane Lijn [tot 22/09] □ Rebecca Horn [tot 13/10] □ euward9 – Samaneh Atef, Belén Sánchez, Desmond Tjonakoy [tot 14/07]

Kunstabau München/Lenbachhaus

□ The Consolation of Things – Orhan Pamuk [tot 13/10] □ Meta-mentary – Cao Fei [tot 08/09]

Museum Brandhorst

□ Portraits and Landscapes – Alex Katz [tot 16/06] □ New Highlights from the Collection [tot 16/02/2025] □ Party of Life – Andy Warhol & Keith Haring [28/06 tot 26/01/2025]

NS-Dokumentationszentrums München

□ Far-right Terrorism. Conspiracy and Radicalization – 1945 until Today [tot 28/07]

Pinakothek der Moderne / Neue Pinakothek

□ Mix & Match. Rediscovering The Collection [tot 31/12] □ “Only we can de-rubble the world” – The van de Loo Foundation [14/06 tot 08/09] □ Wind, Sand and Water – Alfred Ehrhardt [14/06 tot 08/09] □ Zen 49: On Its 75Th Anniversary [14/06 tot 08/09] □ Gutai. Collection+Goetz [14/06 tot 08/09] □ Abstract Horizons – Geraldine Frisch, Magdalena Jetelová, Hiroshi Sugimoto [14/06 tot 08/09] □ Turmoil – Hans Hartung and Maria VMIer [14/06 tot 08/09]

Villa Stuck

□ Was bisher geschah [tot 16/06] □ Kongeniale NachbarnAnatomie – Kunsthaus Brakl – Goethestraße 54 [tot 16/06] □ Library of Artistic Print on Demand [tot 15/09]

Neuss

Langen Foundation – Raketenstation Hombroich

□ 20 Jahre Langen Foundation. Drei Generationen – Eine Leidenschaft [tot 11/08]

Thomas Schütte Foundation

□ Prints – Thomas Schütte [tot 28/07]

Nürnberg

Kunsthalle Nürnberg

□ One Thousand Times – Sung Tieu [tot 08/09] □ Here in the Real World – Monika Michalko [29/06 tot 06/10]

Neues Museum Nürnberg

□ A Change of Scenery. Artist-designed Wallpaper from the Sammlung Goetz [tot 01/09] □ Memory Movers – Böhler & Orendt [tot 06/10] □ Testimony. Boris Lurie & Contemporary Art from Eastern Europe [14/06 tot 17/11]

Rheinsberg

Kurt Tucholsky Literaturmuseum

□ Discs and Circles – Bridget Riley [tot 14/07]

Siegen

Museum für Gegenwartskunst Siegen

□ Museum of Shadows – Diango Hernández [tot 02/06] □ MGKWalls: I love my brain and thinking and always having thoughts – Philipp Timischl [tot 02/06] □ Sung Tieu [30/06 tot 10/11]

Stuttgart

Kunstmuseum Stuttgart

□ Frischzelle_30 – Simone Eisele [tot 22/09] □ Otto Herbert Hajek (1927-2005) [tot 06/10] □ Kubus. Sparda-Kunstpreis 2024 – Thomas Müller, Gabriela Oberkofler, Jürgen Palmtag [tot 25/08]

Staatsgalerie Stuttgart

□ Wüstenrot Foundation’s Documentary Photography Awards 14 – Jana Bauch, Marc Botschen, Dudu Quintanilha, Ramona Schacht [tot 23/06] □ Stuttgart sichten. Skulpturen der Staatsgalerie Stuttgart – Florian Slotawa [tot 16/06]

Württembergischer Kunstverein

□ Three Doors – Forensic Architecture / Forensis [tot 01/09]

Völklingen

Völklinger Hütte

□ Motion Powers History [tot 27/08/2028] □ WE ALL [Eexcept the Others] – Rémy Markowitsch [tot 28/09/2025] □ Der Deutsche Film von 1895 bis heute [tot 18/08] □ Urban Art Biennale 2024 [tot 10/11]

Wolfsburg

Kunstmuseum Wolfsburg

□ Fragile Wonders – Paolo Pellegrin [tot 26/05] □ Welten in Bewegung, 30 Jahre Kunstmuseum Wolfsburg [25/05 tot 04/08]

Wuppertal

Von der Heydt-Museum

□ Not much to look at. Ways of Abstraction 1920 until today [tot 01/09] □ Land of the Spotted Eagle. Works from the Lothar Schirmer Collection – Lothar Baumgarten [tot 01/09]

Frankrijk

Dunkerque

Frac Grand Large

□ Croque Couleur – José Loureiro [tot 01/09] □ Extrême Collection [tot 31/12] □ Be AWARE. A history of women artists – Mataai Crasset [tot 31/12]

Lens

Louvre Lens

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

Metz

Centre Pompidou Metz

□ La Répétition [tot 27/01/2025] □ 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) [tot 02/09] □ Graft & Penumbra – Allora & Calzadilla [tot 02/09]

Paris

Bourse de Commerce – Pinault Collection

□ In-situ works – Duane Hanson, Maurizio Cattelan, Ryan Gander, Philippe Parreno [tot 31/12] □ Kimsooja [tot 02/09] □ Le Monde comme il va [tot 02/09]

Centre Pompidou

□ Les chefs-d’œuvre du Centre Pompidou [tot 31/08] □ Parler à l’œil – Vera Molnár [tot 26/08] □ Le passe-mondes – Hervé Di Rosa [tot 26/08] □ Brancusi [tot 01/07] □ Hannah Villiger [tot 22/07] □ ‘Je n’ai jamais commencé à peindre’ – Bernard Réquichot [tot 02/09] □ L’enfance du design. Un siècle de mobilier pour enfants [tot 12/08]

□ La BD à tous les étages [29/05 tot 04/11] □ Bande dessinée, 1964-2024 [29/05 tot 04/11]

Fondation Cartier

□ The Centre for the Less Good Idea – William Kentridge, Bronwyn Lace and more than 30 artists in residency [tot 20/05] □ SECONDARY – Matthew Barney [08/06 tot 08/09]

Fondation Henri Cartier Bresson

□ Véhiculaire & Vernaculaire – Stephen Shore [01/06 tot 15/09]

Fondation Louis Vuitton

□ Open Space #14: DOKU The Flow – Lu Yang [tot 09/09] □ Shapes and Colors,

Nederland
Amersfoort
Elleboogkerk
 <div>□ The Silent Reflection – Hans Op de Beeck [tot 28/07]</div>
Mondriaanhuis
 <div>□ De wereld van Piet Mondriaan [tot 31/12/2025] □ Mondriaan en de Tweede Wereldoorlog [tot 31/12] □ Contradictions – Esther Stocker [tot 09/06] □ Aan het Gein – Piet Mondriaan, Annemieke Harkema, Anna Khodorovich… [15/06 tot 13/10]</div>
Amstelveen
Cobra Museum voor Moderne Kunst
 <div>□ Open depot [tot 31/12] □ The One That I Am Not – Pierre Verger [31/05 tot 06/10] □ I challenge you to love me – Diana Blok [31/05 tot 06/10]</div>
Amsterdam
andriessie eyck galerie
 <div>□ A Terra – Charlotte Dumas [tot 29/06]</div>
De Ateliers
 <div>□ Ofspring 2024: Underbelly [25/05 tot 09/06]</div>
De Brakke Grond
 <div>□ Neighbouring Frequencies – Els Viaene, Floris Vanhoof, Oussama Tabti, Stijn Demuelsenaere, Lecea Romera [30/05 tot 16/06]</div>
De Oude Kerk
 <div>□ A Veil as a Glaze – Ana Navas [25/05 tot 25/08]</div>
EYE Film Instituut Nederland
 <div>□ Cosmic Realism – Véréna Paravel and Lucien Castaing-Taylor [tot 20/05] □ Liberté – Albert Serra [09/06 tot 29/09]</div>
Fotografie Museum Amsterdam (Foam)
 <div>□ Foam Talent [tot 22/05] □ Foam 3h: GIGA – Jakob Gansmeier en Ana Zibelnik [tot 09/06] □ Rebels – Janette Beckman [tot 08/09] □ Missing Mirror: Photography Through the Lens of AI [31/05 tot 11/09] □ AI Attacks – Paolo Cirio [31/05 tot 11/09]</div>
Framer Framed
 <div>□ Breaking Waves – Clara Jo [29/05 tot 14/07]</div>
Galerie Ron Mandos
 <div>□ 25 Years Galerie Ron Mandos [tot 02/06] □ Abdul Hisham, Karen Lamassonne, Matias Salgado, Andy Llanes Bulto [15/06 tot 14/07]</div>
H'ART Museum
 <div>□ Julius Caesar. Ik kwam, ik zag en ging ten onder [tot 20/05]</div>
Huis Marseille
 <div>□ Spolia – Lisa Oppenheim [tot 16/06] □ Photocollage – Deborah Turbeville (1932-2013) [tot 16/06] □ The Humanness of Our Lonely Selves – Awoiska van der Molen [22/06 tot 13/10] □ Provence Works – Jeff Cowen [22/06 tot 13/10]</div>
Kunstverein
 <div>□ The Quickening – Deirdre O’Mahony [29/05 tot 02/06]</div>
Nxt Museum
 <div>□ Marco Brambilla [tot 30/06] □ Life in a different resolution – Random International [tot 30/06]</div>
P/////AKT
 <div>□ I am a body in a body of air – Nora Aurrekoetxea Etxebarria [tot 16/06] □ Boy Butter – Kasper Bosmans [tot 16/06] □ Rewilding and Enchanting – Cristina Ochoa, Natasha Papadopoulou, Lyubov Matyunina [tot 16/06]</div>
PS projectspace
 <div>□ Frauke Dannert [tot 29/06]</div>
Rijksmuseum
 <div>□ Onder/goed [tot 08/12] □ Prentenkabinet: Art in the making [tot 26/05] □ Frans Hals (1582/1583–1666) [tot 09/06] □ Express yourself [tot 09/06] □ In de Rijksmuseumtuinen: Lee Ufan [28/05 tot 27/10] □ Stop Motion. Fotografie van Muybridge & Marey [05/07 tot 01/09] □ Point of View [05/07 tot 01/09]</div>
RongWong
 <div>□ Occasionals II. Untitled, Scotch tape, some bottles of water, desktop or workplace – Marie Cool Fabio Balducci [tot 01/06]</div>
Museum Beelden aan Zee
ROZENSTRAAT – a rose is a rose is a rose
 <div>□ Yes there will be singing in dark times – Lydia Schouten [tot 07/07]</div>
Slewe
 <div>□ Mirror – Steven Aalders [30/05 tot 29/06]</div>
Stedelijk Museum Amsterdam
 <div>□ Marina Abramović [tot 14/07] □ Wilhelm Sasnal [tot 01/09] □ On this Side of the River Elbe – Ana Lupas [tot 15/09] □ stanley brouwn (1935-2017) [01/06 tot 01/09]</div>
Van Gogh Museum
 <div>□ Landschappen van het gevoel [tot 23/06] □ Matthew Wong / Vincent van Gogh [tot 01/09]</div>
W139
 <div>□ Outside the Soup – Geïnitieerd door Afra Eisma, Hend Samir [tot 21/07]</div>
Zone2source
 <div>□ Colonised Landscapes and Spectral Deterritorialisd – Flora Paula Albuquerque [tot 09/06] □ Between No Longer and Not Yet – Xandra van der Eijk [30/06 tot 15/09]</div>
Apeldoorn
CODA Museum
 <div>□ Route Röntgen [tot 08/11/2025] □ Dance in the Court of Justice – Henk Visch [tot 23/06] □ Gone Astray – Sieraden en gebruiksvoorwerpen op de rand van de rede [tot 22/09]</div>

Arnhem
Museum Arnhem
 <div>□ Sophie Vermeulen – 15 artiesten [tot 20/05] □ Museum of Memory. Aanwinsten van de afgelopen vijf jaar [tot 18/08] □ Lang leve de kunst – Klaas Gubbels [tot 18/08]</div>
State of Fashion
 <div>□ State of Fashion 2024: Ties that Bind – Rembrandt Theater / Rozet / Museum Arnhem [tot 30/06]</div>
Assen
Drents Museum
 <div>□ Meester van het Spaans realisme – Antonio López [tot 02/06] □ Vernieuwers in Draad en Verf – Christine en Janus van Zeegen [tot 15/09]</div>
Bunnik
Landhuis Oud Amelisweerd
 <div>□ Ansyua Blom [tot 30/06]</div>
Delft
38CC
 <div>□ 16UP – 38CC Anniversary Show. Internationale groepstentoonstelling met 16 kunstenaars [tot 09/06]</div>
Galerie De Zaal
 <div>□ Chinese Roulette – Thomas Zitzwitz [25/05 tot 15/06]</div>
RADIUS – Centrum voor Hedendaagse Kunst en Ecologie
 <div>□ The Limits to Growth. Chapter 2: From Raster to Vector: The Netherlands as Profit Landscape [tot 25/08] □ Scenes from the Polder Western – Pilar Mata Dupont & Erika Roux [tot 25/08]</div>
Den Bosch
Centrum 's-Hertogenbosch
 <div>□ Bosch Parade. Theatraal en muzikaal kunstenspektakel op het water met zestien nieuwe projecten – Bart Eysink Smeets, Lisetteh, Marsja van de Ven… [20/06 tot 23/06]</div>
Citadel aan de Zuid-Willemsvaart
 <div>□ Tuin der Lusten – Kunstwerf Bosch Parade – David Bade, Tirzo Martha, performances van Zoro Feigl, SKYPUNCH COLLECTIVE… [23/05 tot 23/06]</div>
Design Museum Den Bosch
 <div>□ Does it do anything for me? – Hans Appenzeller [tot 23/06] □ Mannen, vrouwen en hun apparaten [tot 23/06] □ Dance – design van een cultuur [tot 25/08]</div>
Het Noordbrabants Museum
 <div>□ Imagine Home [tot 02/06] □ Veranderland [06/07 tot 27/10]</div>
Den Haag
1646 – Experimental Art Space
 <div>□ In Tall Buildings – Bob Dempser [tot 14/07]</div>
Fotomuseum Den Haag
 <div>□ Oekraïens dagboek – Boris Mikhaïlov [tot 18/08] □ Laura Hospes [tot 11/08]</div>
Galerie Maurits van de Laar
 <div>□ werk op papier – Anya Belyat Giunta, Diederik Gerlach, Dan Zhu [26/05 tot 16/06] □ schilderijen – Andrea Freckmann, Theun Govers [23/06 tot 14/07]</div>
Galerie Ramakers
 <div>□ Wido Blokland / Marian Bijlenga [tot 23/06] □ Boek presentatie – Babs Haenen [30/06 tot 21/07]</div>
KM21
 <div>□ Carla Klein [tot 09/06] □ Pamela Phatsimo Sunstrum [22/06 tot 20/10]</div>
Kunstmuseum Den Haag
 <div>□ Universum Max Beckmann [tot 20/05] □ Second Sight – Peter Buggenhout [tot 24/11] □ De Haagse School in een ander licht [tot 25/08] □ De wereld als een schouwtoneel – Herman Gordijn (1932-2017) [tot 25/08] □ Material Worlds – Michael Raedecker [tot 11/08] □ Specific Objects – Donald Judd, Pieter Geraedts, Geert Lap, Maria van Kesteren [tot 03/11] □ The very moment – Vilma Henkelman [tot 03/11] □ Good Earth India [tot 03/11] □ True Colors – AkzoNobel Art Foundation in Kunstmuseum Den Haag [01/06 tot 29/09]</div>
Museum Beelden aan Zee
 <div>□ Kosmische contrasten – Erica van Seeters [tot 08/09] □ Arp. A Petrified Forest [tot 15/12] □ If not now, when? Collection Max Vorst – Rosemarie Trockel, Sarah Lucas, Tracey Emin, Jenny Holzer, Steve McQueen… [tot 08/09] □ Delighted Flashback – Per Abramsen (1941-2018) [tot 08/09]</div>
Museum Panorama Mesdag
 <div>□ Kinderen van de Haagse School. Spelen, werken, overleven [tot 20/05] □ Pronkstukken [tot 31/12]</div>
Nest in Laak
 <div>□ The Singing Parliament – Henk Schut [24/05 tot 07/07]</div>
Stroom Den Haag
 <div>□ Positions: Soft Intimacies – Eugenie Boon, Yair Callender, Haevan Lee, Farah Rahman & Amber Toorop [tot 07/07]</div>
Museum Panorama Mesdag
 <div>□ Kinderen van de Haagse School. Spelen, werken, overleven [tot 20/05] □ Pronkstukken [tot 31/12]</div>
Nest in Laak
 <div>□ The Singing Parliament – Henk Schut [24/05 tot 07/07]</div>
Stroom Den Haag
 <div>□ Positions: Soft Intimacies – Eugenie Boon, Yair Callender, Haevan Lee, Farah Rahman & Amber Toorop [tot 07/07]</div>
WEST DEN HAAG
 <div>□ ALLES=GOED – Anne-Mie Van Kerckhoven [tot 02/06] □ The Falcon Of Karachi – Elisa Caldana [tot 26/05]</div>
Diepenheim
Drawing Centre Diepenheim
 <div>□ the sketch, its realisation & her lovers [tot 01/09]</div>
Eindhoven
MU Hybrid Art House
 <div>□ Wombtombs. Palliative care for a dystopian world – Boogaerd/ VanderSchoot [tot 16/06]</div>

Onomatopee projects
 <div>□ Dreams of Dreams of Dreams – Émilien Neu, Matilde Patuelli, Maja Simišić, 000Reading Club, Gaia D’Arrigo, Mala Kline, Federica Fantini / Graphics by Alex Foradori & Bianca Schick [tot 21/06]</div>
Van Abbemuseum
 <div>□ Dwersverbanden. 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] □ Verborgen Verbanden. Het koloniale verleden van het Van Abbemuseum [tot 01/06] □ Radically Mine! Een podium voor jonge kunstenaars! [tot 09/06] □ Soils. De grond van ons bestaan [15/06 tot 14/11]</div>
Enschede
Rijksmuseum Twenthe
 <div>□ Het internationale landschap. Schilderen in de buitenlucht in de negentiende eeuw [tot 09/06]</div>
Gorinchem
Gorcums Museum
 <div>□ Rondom PS – Peter Struycken en bevriende werken – Peter Struycken / Charley Toorop, Lawrence Weiner, Carel Blotkamp, André Kraysen… [tot 08/09] □ Rondom 3d – Nick Ervinkc, Michiel van der Kley, Bastiaan Luijk, Frida van der Poel, Marco van Trigt, Anouk Wipprecht [tot 08/09]</div>
Gorssel
MORE – Museum voor modern realisme
 <div>□ The Rule of Law – Rombout Oomen [tot 23/06] □ Things You Shouldn’t Paint – Cornelius Völker [tot 23/06] □ Aan ’t Water [tot 08/09] □ Licked by the Waves. Nieuwe baders in de kunst [06/07 tot 06/10]</div>
Groningen
Groninger Museum
 <div>□ Collectie: Memphis Design [tot 10/03/2025] □ Grand Stairwell Installation – Dale Chihuly [tot 31/12] □ In het Ploegpaviljoen [tot 10/03/2025] □ Erwin Olaf [tot 09/06] □ Kinderbiënnale: A Better Place [tot 03/11] □ Groninger Museum 150 jaar – Behind the Scenes [tot 01/06]</div>
Haarlem
Frans Halsmuseum
 <div>□ Het fenomeen Hals [tot 31/12] □ Topstukken [tot 31/12] □ Vrouwen in de Schutterszaal [tot 16/06] □ The Art of Drag [tot 13/10]</div>
Teylers Museum
 <div>□ De Grote Illusie – 200 jaar Virtual Realities [tot 01/09] □ Panorama – Vier eeuwen vergezichten [tot 18/08]</div>
Heerlen
SCHUNCK
 <div>□ The End of Sitting – Rietveld Architecture-Art-Affordances (RAAAF) [tot 31/12] □ If then is now – muurschildering – Vera Gulikers [tot 31/12/2025] □ U bevindt zich hier – Geschiedenis van het Glaspaleis [tot 31/12] □ Sideways Universe – muurschildering – Fiona Lutjenhuis [tot 31/12] □ Town hall exhibition: The collection from then to now to ever [tot 24/05] □ Art depot exposition [tot 08/09] □ Dreaming out loud: Lizzie Veldkamp [tot 02/06] □ Jean Tinguely: Shuttlecock [tot 30/06] □ Nancy Nijsten’s selection at the art depot [tot 08/09]</div>
Heino/Wijhe
Museum De Fundatie – Kasteel Het Nijenhuis
 <div>□ Roosen & Guests – Maria Roosen/ Maria Lassnig, Nel Aerts, Paul Kooliker, Marlene Dumas, Laure Prouvost, Jaap Kroneman… [tot 09/06] □ Remix in Kasteel het Nijenhuis [28/06 tot 31/12]</div>
Helmond
Kunsthall Helmond
 <div>□ No more heroes. Kunst uit de jaren tachtig [tot 15/09] □ Zonder titel, schilderijen 1997-2023 – Bert Loerakker [tot 29/09]</div>
Laren
Museum Singer Laren
 <div>□ Labyrinth of memories – Levi van Veluw [tot 25/08] □ Breitner. Schilderbeest – George Hendrik Breitner (1857-1923) [tot 08/09]</div>
Leeuwarden
Fries Museum
 <div>□ De Terp [tot 31/12/2027] □ Hindeloopen [tot 31/12/2027] □ buiten de zalen: Claudy Jongstra [tot 31/12/2025] □ Hindeloopen: Éric Van Hove [tot 31/12/2027] □ Verlangen naar vroeger – Christoffel & Kate Bisschop [tot 07/07] □ Semâ Bekirovic [tot 13/04/2025] □ Heem [tot 27/04/2025]</div>
Keramiekmuseum Princessehof
 <div>□ Sustainable Ceramics #1. Recycled, Repaired, Reactivated [tot 03/11] □ Porseleinkoorts. Het witte goud van Augustus de Sterke en Madame de Pompadour [tot 01/09]</div>
Leiden
Museum De Lakenhal
 <div>□ Strijden ga ik. Anton de Kom en de Surinaamse Studentent Unie [tot 07/07] □ Rembrandts eerste schilderijen – De vier zintuigen [tot 16/06] □ Thread Roots – Kimsooja [tot 21/07]</div>
Wereldmuseum Leiden
 <div>□ In Schitterend Licht, Afrikaanse hedendaagse kunst, gecureerd door Azu Nwagbogu [tot 03/11]</div>

Maastricht
Bondefantenmuseum
 <div>□ The Studio #8: Caroline Sarneel [tot 02/06] □ Art adrift. Hidden stories about works from the Bondefanten’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] □ Folkert de Jong [tot 10/11] □ Maps of the New World – Stanley Donwood and Thom Yorke [tot 08/12] □ This is not the end of the road – Małgorzata Mirga-Tas [08/06 tot 16/02/2025] □ DREAM ON [08/06 tot 16/02/2025]</div>
Bureau Europa – Platform for Architecture
 <div>□ In Vitro. De vele levens van glas [tot 16/06]</div>
Marres – Huis voor Hedendaagse Cultuur
 <div>□ Opaque Spirits – Arturo Kameya [tot 26/05] □ Limburg Biënnale 2024 [29/06 tot 25/08]</div>
Middelburg
Stichting IK
 <div>□ Jan Dibbets [tot 09/06]</div>
Vleeshal Middelburg
 <div>□ Jumping Fences – Sina Eden, Karel Op ’t Eynde, Ismini Kyritsis, Manon Laverdure, Camille Van Meenen, Justine McKenna, Hugo Roger, Paula Swinnen, Lisa Verhaeghe [tot 20/05] □ On water, flow and warped time – Roeliena Aukema, Nomaduma Rosa Masilela, Thiago de Paula Souza, Adriëne van der Werf [16/06 tot 08/09]</div>
Oss
Museum Jan Cunen
 <div>□ Stille kracht – Willem Witsen (1860-1923) [tot 16/06] □ Jorn van Leeuwen [tot 16/06] □ Wat zou Marcel Broodthaers doen? – Marinus Boezem, Stijn ter Braak, Marcel Broodthaers, Pieter Engels, Willem de Haan, Lennart Lahuis, Chantal van Lieshout, René Magritte… [29/06 tot 27/10]</div>
Otterlo
Kröller-Müller Museum
 <div>□ Wapengekletter – Axel van der Kraan [tot 25/08] □ Door de bomen het bos – Eija-Liisa Ahtila, Julian Charrière, Andy Holden, Hans Op de Beeck [tot 15/09] □ Guido Geelen [tot 01/09] □ Baselines – Hetty Huisman (1941-2017) [tot 08/09]</div>
Rotterdam
A Tale of a Tub
 <div>□ The Lips of History [tot 21/07]</div>
Chabot Museum
 <div>□ 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]</div>
Garage Rotterdam
 <div>□ Identity Flux – BSDWCORP, Salim Bayri, Juno Calypso, Valentina Gal, Elise Ehry & Kitty Maria van Ekeren, Liga Spunde [tot 07/07]</div>
Het Nieuwe Instituut
 <div>□ Het Ontwerp van het Sociale [tot 02/06] □ Soengoe Kondre / Verzonken leven [tot 02/06] □ Archives at Risk: Seeking Shelter [tot 10/06] □ Nederland op de tekentafel. 100 jaar toekomstideeën [tot 02/06] □ Open Space 2024 – Simon Bullynt, Chaeun Lee, Ilaria Palmieri, Hussein Shikha, Luc Weytingh [tot 16/06] □ Portals [tot 18/08] □ Forms of (ex-)Change [tot 05/10] □ Dutch, More or Less. Hedendaagse architectuur, design en digitale cultuur [01/06 tot 31/05/2026] □ IABR 2024: Nature of Hope [30/06 tot 13/10]</div>
Kunsthall Rotterdam
 <div>□ Part of Your World – Doron Langberg [tot 26/05] □ 75B. Klootviolen [tot 30/06] □ Fiddling around – 75B [tot 30/06] □ Yes to All – Sylvie Fleury [tot 08/09] □ RoboCop in Uganda – Political Posters as Resistance [tot 01/09] □ Way – Stijn ter Braak [tot 29/09] □ Relationships – Richard Avedon [01/06 tot 06/10] □ 40 Years Summer Carnival [13/07 tot 13/10]</div>
Kunstinstituut Melly
 <div>□ My Oma. Over de figuur van de grootmoeder [tot 01/09] □ Sijben Rosa: Bewaard [tot 01/09] □ A new artistic environment in MELLY by Loes van Esch and Simone Trum from the graphic-design studio known as Team Thursday, architect Tomas Dirrix, and artist Koen Taselaar [09/06 tot 01/09] □ KIJK [30/06 tot 01/09]</div>
Nederlands Fotomuseum
 <div>□ Eregeralij van de Nederlandse fotografie [tot 31/12/2025] □ WOMXN. Meer dan een muze – Sebiba 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 Eregeralij [tot 31/07] □ I wish there was colour, I wish there was sound [31/05 tot 14/09]</div>
Schiedam
Stedelijk Museum Schiedam
 <div>□ Uit armoede. Kunst, geschiedenis en verhalen [tot 09/06] □ Afrofuturistic Visions – AiRich [tot 09/06] □ Volkskrant Beeldende Kunst Prijs 2024 [tot 23/06] □ Eeuwigheid van de maan – Else Alfelt [tot 15/09] □ Queries in Algorithmic Landscapes – Geert Mul [tot 15/09] □ New Wave. Future Voices in Art [22/06 tot 03/11] □ Gilleam Trapenberg [22/06 tot 10/11] □ Liefde voor tekenen. Kunstenaars kiezen uit de collectie [06/07 tot 15/09]</div>

Sittard
Het Nieuwe Domein
 <div>□ Between Graveyard and Museum’s Sphere – Sassoon Semah [tot 30/06]</div>
Tilburg
De Pont – Museum voor hedendaagse kunst
 <div>□ 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] □ How to Look at a Spiral – Marijn van Kreijl [30/05 tot 18/08]</div>
PARK – Platform for Visual Arts
 <div>□ Esther Tielemans / Katleen Vinck [tot 16/06]</div>
Utrecht
BAK, basis voor actuele kunst
 <div>□ Usufructuaries of earth. An exhibition by Marwa Arsanios [tot 02/06]</div>
Centraal Museum
 <div>□ Kunst op het plein: Folkert de Jong [tot 31/12] □ Kunst op het stationsplein: Een vier meter hoge stoel van klei – Maarten Baas [tot 31/12] □ Backwards Growing Tree – David Claerbout [tot 09/06] □ Op scherp. Een nieuwe kijk op fotorealistische schilderkunst [tot 09/06] □ Mode * Chapeau. Two private collections revealed [tot 29/09] □ Utrecht Lokaal: Ruud Kuijjer [tot 18/08] □ Christian Marclay [03/07 tot 08/09]</div>
Museum Catharijneconvent
 <div>□ De schepping van de wetenschap [tot 02/06] □ Christendom en slavernij [29/06 tot 22/09]</div>
Wassenaar
Museum Voorlinden
 <div>□ Die Notwendigkeit der Dinge – Alicja Kwade [tot 09/06] □ Sigh – Sam Taylor-Johnson [tot 01/06] □ Le catalogue de Bâle – Philippe Cognée [tot 09/06] □ Cloudwalker – Ann Veronica Janssens, Edith Dekyndt, Ian Fisher, Jan van Munster, Billy Apple… [tot 19/01/2025] □ Ron Mueck [29/06 tot 09/11]</div>
Wijre
Buitenplaats Kasteel Wijre
 <div>□ Angelica fields – Elspeth Diederix [tot 25/08] □ Tuun – Lou-Lou van Staaveren [tot 25/08] □ Re__gio Lijn 18 – Gert Robijns [tot 25/08]</div>
Zwolle
Museum de Fundatie – Paleis aan de Blijmarkt
 <div>□ Fundatie Collectie – oude & nieuwe liefdes [tot 31/12] □ Fundatie Collectie: REMIX [tot 26/05] □ Northern light: nature photography – Photography gifted by Pieter and Marieke Sanders [08/06 tot 22/09]</div>

Zwitserland

Aarau
Aargauer Kunsthaus
 <div>□ 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] □ A single universe – Pauline Julier [08/06 tot 27/10]</div>

Basel
Fondation Beyeler
 <div>□ SUMMER SHOW [tot 11/08]</div>
Kunsthalle Basel
 <div>□ Back wall project: a recurse 4 [3] worlds – Nolan Oswald Dennis [tot 11/08] □ GROWTH – Klára Hosnedlová [tot 20/05] □ Commitments – Ghislaine Leung [tot 11/08] □ Ilé Oriaku – Toyin Ojih Odutola [07/06 tot 01/09]</div>
Kunstmuseum Basel
 <div>□ Ingenious Women. Women Artists and their Companions [tot 30/06] □ Dedications in Lights – Dan Flavin [tot 18/08] □ Made in Japan. Color Woodblock Prints by Hiroshige, Kunisada and Hokusai [tot 21/07]</div>
Museum Tinguely
 <div>□ La roue = c’est tout. New permanent exhibition [tot 31/05/2026] □ Alex Silber Archiv presents: The Bible [tot 10/11] □ Antimatter Factory – Mika Rottenberg. [05/06 tot 03/11]</div>

Bern
Kunsthalle Bern
 <div>□ Aeschlimann Corti-Stipendium [tot 26/05]</div>
Kunstmuseum Bern
 <div>□ Shooting Down Babylon – Tracey Rose [tot 11/08]</div>
Zentrum Paul Klee
 <div>□ All Systems Fall – Sarah Morris [tot 04/08] □ Kosmos Klee. The Collection [07/10 tot 09/02] □ Fokus: Hamed Abdalla (1917–1985) [tot 26/05]</div>

Lugano
MASI Lugano
 <div>□ 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 [tot 06/10] □ Bally Artist Award 2024 – Monika Emmanuelle Kazi [25/05 tot 11/08]</div>

Luzern
Kunsthalle Luzern
 <div>□ Strassenbilder – Lukas Hoffmann [tot 02/06] □ beyond the font – Caroline Brühlmann, Edith Flückiger, René Gisler, Fabienne Immoos, Anouk Koch, Matthias Moos, Marvin & Christopher Prinz [14/06 tot 18/08]</div>
Kunstmuseum Luzern
 <div>□ Subjective Evidence – Barbara Probst [tot 16/06] □ Woher kommst du? Wie Kunst in die Sammlung gelangt [tot 17/11] □ Spot on Simon Kindle – Simon Kindle [08/06 tot 25/08] □ Cry Me a River – Ugo Rondinone [06/07 tot 20/10]</div>
St.Gallen
Kunsthalle St.Gallen
 <div>□ Reto Pulfer [01/06 tot 18/08]</div>
Kunstmuseum St. Gallen
 <div>□ Expanding Horizons. Videos from the Collection and Beyond [tot 24/11] □ Chair with my Hair – Arthur Simms [tot 07/07] □ Burning Down the House: Rethinking Family [01/06 tot 08/09]</div>
Winterthur
Fotomuseum Winterthur
 <div>□ A Show of affection – Collection Constellation 1 [tot 20/05]</div>
Kunsthalle Winterthur
 <div>□ SCRIPT – MEMORY – Chaumont-Zaerpour, Heresies, Chris Kauffmann, Fernanda Laguna, Jordan Lord, Tiphanie Kim Mall, Rietländen Women’s Office, Niklas Taleb [tot 14/07]</div>
Kunstmuseum Winterthur
 <div>□ Walls of the World – Burhan Doğançay (1929–2013) [tot 02/06] □ They’ve Turned into Each Other. Which Is Which? – Silvia Bächli [25/05 tot 18/08] □ Low Land, New Heights. Dutch Landscape Paintings from the Collection [22/06 tot 22/09]</div>
Zürich
Kunsthalle Zürich
 <div>□ 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 [tot 20/05] □ Composição –</div>

Colofon

met de steun van de
Vlaamse overheid



Flanders
State of the Art

Personalialia

Steyn Bergs is onderzoeker en kunstcriticus. Hij werkt als universitair docent moderne en hedendaagse kunst (Universiteit Utrecht).

Liska Brams studeerde kunstgeschiedenis (UGent en VU) en is werkzaam bij Établissement d'en face in Brussel.

Mirjam Deckers is promovendus (Rijksuniversiteit Groningen). Haar onderzoek gaat over de weefwerkplaatsen aan het Bauhaus en over de Zwitserse textielwereld waar onder meer Gunta Stölzl deel van uitmaakte.

Thomas Decreus is filosoof, historicus en docent (Tilburg University). Hij is auteur van de boeken *Een paradijs waait uit de storm*, *Over mark, democratie en verzet*, *Dit is Morgen* (met Christophe Callewaert) en *Spektakeldemocratie*.

Hans Demeyer is professor Dutch & Comparative Literature (University College London). Met Sven Vitse is hij auteur van *Affectieve crisis*, *literair herstel*, *De romans van de millennialgeneratie*. Voor *De Reactor* schrijft hij over politieke publicaties.

Marc De Kesel is bijzonder hoogleraar aan de faculteit Filosofie, Theologie en Religiewetenschappen en wetenschappelijk medewerker aan het Titus Brandsma Instituut, Radboud Universiteit, Nijmegen. In 2023 verscheen *Seks in biopolitieke tijden*. *Levenskunst met Foucault en Lacan* bij uitgeverij Boom.

Johan Hartle is rector van de Akademie der bildenden Künste Wien en professor filosofie en kunsttheorie (China Academy of Art, Hangzhou).

Sébastien Hendrickx is podiumkunstenaar, dramaturg, docent en onderzoeker aan KASK/School of Arts.

Arnold Heumakers is historicus, essayist en criticus, onder meer voor *NRC Handelsblad*. In 2020 verscheen *Langs de afgrond*. *Het nut van foute denkers* bij uitgeverij Boom.

Stefan Kuiper is kunsthistoricus, journalist en criticus. Sinds 2014 schrijft hij vooral voor de *Volkskrant*.

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.

Dirk Pültau is kunsthistoricus, schrijft over moderne en hedendaagse kunst, en doceert aan LUCA School of Art, Brussel.

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

David Rijser is classicus en publicist. Hij was bijzonder hoogleraar Recepties van de klassieke oudheid (Rijksuniversiteit Groningen). In juni verschijnt *Arachne en de imams*. *Mediterrane cultuur als gedeelde klassieke erfenis* bij uitgeverij Boom.

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

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.

Joséphine Vandekerckhove is onderzoeker, curator en schrijver. Ze werkt aan een doctoraat in de Kunstwetenschappen (UGent) en is gastdocent Filmstudies aan de Universiteit Antwerpen.

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.

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

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**

Praktische gegevens

ISSN: 0774-8523

BTW nummer: BE 0456.630.567

Verschijningsritme: tweemaandelijks

Planning	verschijnt	deadline
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
nummer 235	20 mei 2025	20 april 2025

Oplage: 14.000 ex. Gratis beschikbaar in archieven, bibliotheken, culturele cafés, culturele centra, galleries, instellingen voor hoger en deeltijds kunstonderwijs, kunstboekhandels, musea en stichtingen voor beeldende kunst.

Abonnement

De Witte Raaf is een gratis meeneemkrant. Wenst u dat *De Witte Raaf* thuisbezorgd wordt of wilt u het tijdschrift financieel ondersteunen, dan kunt u een (steun)abonnement nemen. Via www.dewitteraaf.be kunt u een doorlopend (steun)abonnement nemen. U kunt het bedrag ook overschrijven. Vermeld uw adres, e-mailadres en het nummer waarbij het abonnement moet ingaan. Let op: gebruik het juiste rekeningnummer voor uw land!

Rekeningnummers

KBC Brussel BE33 4222 1816 1146
TRIODOS Nederland NL73 TRIO 0784 9288 35

Buitenland (binnen Europa):

IBAN: BE33 4222 1816 1146 – BIC: KREDBEBB

Gelieve in de mededeling het nummer te vermelden waarmee u uw abonnement wilt laten beginnen.



Tarieven België en Nederland

Abonnement € 30,00
Abonnement + boek € 45,00
Steunabonnement € 60,00

Tarieven Buitenland

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

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

Thema's van de komende nummers:

redigeren en corrigeren, Zwitserland, de kunstmarkt, dagboeken, surrealisme, bibliofobie.

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



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

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

Xavier Hufkens

6 rue St-Georges | St-Jorisstraat

Tracey Emin

*By the time you see me
there will be nothing left*

24 May — 27 July 2024

44 rue Van Eyck | Van Eyckstraat

Joan Semmel

An Other View

25 April — 15 June 2024

107 rue St-Georges | St-Jorisstraat

Qiu Xiaofei

BARE

7 June — 3 August 2024

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

RETHINKING THE EMBASSY

DELFT UNIVERSITY OF TECHNOLOGY

TILL 11.08.2024

THE FALCON OF KARACHI

ELISA CALDANA

TILL 26.05.2024

IN THE MAKING

ANNA SCOTT, JED WENTZ, LAILA NEUMANN, EMMA WILLIAMS

26.05.2024

ON AIR - ON SITE

MARGHERITA BRILLADA & LEONIE ROESSLER

26.05.2024

COUNTER-CULTURE

ANNE-MIE VAN KERCKHOVEN

02.06.2024

TOUCHY-FEELY! SUMMER SCHOOL

BARUCH GOTTLIEB, SUZANA MILEVSKA, SIBILLE PETERS, MELISSA STECKBAUER, THE ZANGLES, JI VOON VANG

26.08.2024 — 30.08.2024

MARCEL BREUER GUIDED TOURS

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

West

FORMER AMERICAN EMBASSY BY MARCEL BREUER : WWW.WESTDENHAAG.NL