

1 Angela M. Bartholomew
De andere zomer van '86
7 Joris D'hooghe
40 jaar Chambres d'Amis
8 Nathalie Zonnenberg
Sonsbeek steeds opnieuw
10 Ine Engels
België-Argentinië: twee tentoonstellingen
uit '74 en '76

12 Pieter T'Jonck
België, Nederland en Oostenrijk in Venetië
15 Arnold Witte
Het paviljoen van de Heilige Stoel
17 Camiel van Winkel
Arthur Jafa en Richard Prince in
Fondazione Prada
19 Paul Willemsen
Peter Hujar in Bonn en Berlijn

21 Christophe Van Gerrewey
Frank Vande Veire (1958-2026)

& 23–44

www.dewitteraaf.be

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

Tentoonstellingen

Ook in een cultuur waarin prestaties en ervaringen voortdurend worden geëtaleerd, bestaan kunsttentoonstellingen nog steeds. Onverstoorbaar, zij het niet zonder problemen of conflicten, blijven kunstwerken, oud of nieuw, geëxposeerd worden – aangeboden aan een onkenbaar publiek dat reageert met enthousiasme, onverschilligheid, verontwaardiging of bewondering. In dit zomernummer van *De Witte Raaf* worden recente tentoonstellingen besproken en historische tentoonstellingen geanalyseerd.

Angela Bartholomew blikt terug op de Gentse kunstzomer van 1986 door aandacht te besteden aan *Initiatief d'Amis* en *Antichambre*, twee expo's die als 'perifeer' werden bestempeld naast *Chambres d'Amis* en *Initiatief 86*. De Belgische kunst bevond zich op een keerpunt en streefde, op sleeptouw genomen door Jan Hoet, naar (internationale) erkenning. Veel kunstenaars voelden zich uitgesloten en besloten zelf initiatief te nemen. Ook in het S.M.A.K. gaat dit jubileum niet onopgemerkt voorbij: Joris D'hooghe bespreekt de (archief)tentoonstelling waarmee het instituut de zomer van 1986 viert en komt tot de conclusie dat deze 'terugkeer naar het museum' de kritische inzet van toen neutraliseert. Het verleden van het S.M.A.K. mag dan als glorieus worden beschouwd, de toekomst van het instituut is onzekerder dan ooit, zowel op infrastructureel, organisatorisch als inhoudelijk vlak.

Nathalie Zonnenberg schrijft over een terugkerende tentoonstelling in Nederland die crisis in het DNA lijkt te dragen: Sonsbeek in Arnhem. Na een omstreden editie in 2020 is Sonsbeek dit jaar aan de dertiende editie toe, maar de vraag blijft wat het oogmerk van deze openlucht-tentoonstelling is, en welk publiek ze precies wil bereiken. Ine Engels wijdt een bijdrage aan artistieke uitwisselingen tussen België en Argentinië midden jaren zeventig, met David Lamelas en Jef Geys als kritische outcasts. Hoe kunnen tentoonstellingen van buitenlandse kunstenaars een lokale scene beïnvloeden? En wat kunnen, omgekeerd, Belgen in het buitenland betekenen?

Vier besprekingen gaan over de kunstzomer van 2026. Pieter T'Jonck stelt vast dat performance op de Biënnale van Venetië aanwezig is in verschillende landenpaviljoens, zij het met verschillende gevolgen. Arnold Witte bespreekt de aanwezigheid van het Vaticaan in Venetië, en ziet hoe Kerk en Kunst elkaar recentelijk weer naderbij zijn gekomen. Camiel van Winkel schrijft over een dubbel-tentoonstelling van Arthur Jafa en Richard Prince in de Fondazione Prada – een uitgelezen kans om verschillende vormen van appropriatie te vergelijken. En Paul Willemsen grijpt twee expo's van Peter Hujar aan om de relatie tussen fotografie en sterfelijkheid te belichten.

Het nummer eindigt met een in memoriam voor Frank Vande Veire, die net voor de zomer overleed. In 1992 debuteerde een van de meest literaire van alle Vlaamse filosofen in *De Witte Raaf*, met een artikel over de documenta in Kassel, het ultieme voorbeeld van het 'rendez-vous met de kunst'. Elke tentoonstelling is een 'plebejische heksenketel', aldus Vande Veire, waarin desondanks – of net daarom – kunst 'het wezen van de moderne tijd' probeert bloot te leggen.

Christophe Van Gerrewey

De andere zomer van '86



Ria Pacquée, Toilette Madame, Initiatief d'Amis, Vooruit, Gent, 1986, foto Piet Ysabie

ANGELA M. BARTHOLOMEW

In de zomer van 1986 was hedendaagse kunst het brandpunt van de stad Gent. Kunst was schijnbaar overal: in historische monumenten en woonhuizen, in musea en commerciële galeries, in verlaten fabrieken, cultuurcentra, plaatselijke kunstverenigingen en in beeldentuinen. Naast de officiële manifestaties, *Chambres d'Amis* en *Initiatief 86*, werden maar liefst veertien evenementen tot stand gebracht door een veelheid aan organisaties. Ze werden expliciet aangeduid als 'satellietprogramma's' – een onderscheid dat hen resoluut in de periferie plaatste. *Chambres d'Amis*, gecureerd door Jan Hoet, was de meest zichtbare en gemediatiseerde tentoonstelling, terwijl *Initiatief 86*, in het dramatische decor van de Sint-Pietersabdij, het voortouw nam om hedendaagse kunst uit België nationaal en internationaal meer bekendheid te geven. Die laatste tentoonstelling ging gepaard met een pleidooi voor een nieuw cultuurbeleid, gericht op het ondersteunen van 'kwalitatieve' kunst, of zoals projectleider Bart Cassiman het verwoordde in de catalogus: 'Veranderingen vereisen een uitgesproken politieke wil; een beleid dat de sinterklaasvermomming aflegt en selectiever is.'¹

Veel lokale kunstenaars sloegen deze oproep tot een ander cultuurbeleid argwanend gade. Buitenlandse 'smaakexperts' werden voor *Initiatief 86* uitgenodigd: Gosse W. Oosterhof (curator van Galerie 't Venster in Rotterdam), Jean-Hubert Martin (directeur van Kunsthalle Bern en voormalig curator van Centre Pompidou in Parijs) en Harald Szeemann. De laatste besloot alsnog niet mee te doen en werd vervangen door Kasper König (curator van Museum Ludwig in Keulen en van Skulptur Projekte Münster).² De drie werden door velen gezien als poortwachters die zouden beslissen over de bekendheid en de kansen van Belgische

kunstenaars in het buitenland. Dit sentiment werd versterkt door het promotionele karakter van *Chambres d'Amis* en door het feit dat er vrijwel louter gevestigde kunstenaars deelnamen, van wie de meesten niet uit België afkomstig waren. Ondanks de teleurstelling van vele lokale kunstenaars die waren uitgesloten van de 'officiële' tentoonstellingen, bleven velen niet aan de zijlijn staan, maar kwamen ze juist in actie. Een grote groep die in Vlaanderen woonde en werkte, reageerde door een *salon des refusés* te organiseren in de voormalige textielfabriek Alsberge-Van Oost aan de Drongenseseenweg in Gent. Deze tentoonstelling liep van 14 juni tot 1 augustus en werd op posters en in advertenties beschreven als een 'fabriek van ontzakte kunsten'. De tentoonstelling kreeg de antagonistische titel *Antichambre*, verwierp elke vorm van categorisering en selectie die met het modernisme geassocieerd zou kunnen worden, en werd gepromoot als een 'multimediaal groeiproces'. Van groei was zeker sprake. Het initiële aantal van 130 kunstenaars steeg tot 200 participanten, met namen als Mark Bogaerts, Berlinda De Bruyckere, Ann Decaestecker, Jan Declair, Jef Lambrecht, Leo Reijnders, Pjeroo Roobjee, Johan De Wit en het schilderscollectief Kleenex.

In dezelfde periode, van 27 juni tot 7 september, werd nog een andere tentoonstelling op stapel gezet door kunstenaars die aanvoelden dat *Initiatief 86* de Belgische kunst onvoldoende vertegenwoordigde. *Initiatief d'Amis* vond plaats in De Vooruit – een sociaal en cultureel centrum dat door kunstcriticus en auteur Wim Van Mulders werd omschreven als een 'oud bastion van het socialisme'.³ Een comité van zeven kunstenaars selecteerde 45 deelnemers. Waar *Antichambre* zich openlijk afzette tegen *Chambres d'Amis*, werd *Initiatief d'Amis* gepresenteerd als een supplement bij (of een correctie op) de officiële tentoonstellingen.

Beide collectieve, door kunstenaars geïnitieerde tentoonstellingen waren het resultaat van verschillende praktische en conceptuele strategieën: ze tonen andere inzichten, vertellen veel over de positie van kunst en kunstenaars in de lange jaren tachtig, en ze werpen licht op sociale, politieke en economische ontwikkelingen die tot op heden doorwerken. Bovendien zijn deze initiatieven illustratief voor de uitdagingen waarmee kunstenaars werden geconfronteerd in hun zoektocht naar zichtbaarheid. Hoe werden middelen ingezet en op welke manier werd aandacht gegenereerd om nieuwe kansen te creëren voor kunstenaars in de marge? Wat beide tentoonstellingen ter discussie stelden, is de nog steeds wijdverbreide overtuiging dat in België gemaakte kunst alleen aandacht kan krijgen door samen te werken met professionele curatoren en met gerenommeerde instituten. Om *Antichambre* en *Initiatief d'Amis* als tegenhangers goed te kunnen begrijpen, is het echter belangrijk om ook de omstandigheden te kennen waarop ze reageerden.

'Belgische' kunst

Initiatief 86 raakt aan kwesties van nationale en regionale identiteit in België, en aan het verlangen naar internationale erkenning. Twee ontwikkelingen zijn van belang. Ten eerste ontstond in Europa eind jaren zeventig en begin jaren tachtig een hernieuwde belangstelling voor kunst die zich richtte op een zeker regionalisme, ook wel provincialisme of pluralisme genoemd. De internationale promotie van regionale kunststromingen, zoals de Duitse Neue Wilden of de Italiaanse Transavantguardia, kwam tot uiting in onder meer *A New Spirit in Painting* (Royal Academy, Londen, 1981), documenta 7 (Kassel, 1982), *Zeitgeist* (Martin-Gropius-Bau, Berlijn, 1982) en de Biënnale van Parijs (1985) – overzichtstentoonstellingen waarin

Belgische kunstenaars grotendeels afwezig waren. Dergelijke stromingen, vergelijkbaar met andere vormen van neo-expressionisme, onderscheidden zich door verwijzingen naar de lokale geschiedenis, folklore en trauma. De positieve ontvangst ervan impliceerde een afwijzing van het internationalisme, en daarmee ook de achteruitgang van het Amerikaanse imperialisme in de kunstwereld. Kunst die voorheen genegeerd werd omdat ze niet paste in het universalistische model dat door bijvoorbeeld Alfred H. Barr of Clement Greenberg werd gepromoot, kreeg nieuwe aandacht dankzij de inspanningen van invloedrijke figuren als Johannes Gachnang. Als directeur van de Kunsthalle Bern (1974-1982) en als een van de medeorganisatoren van documenta 7 (onder regie van Rudi Fuchs) was Gachnang een prominent vertegenwoordiger van dit nieuwe discours. Zoals Catherine Dossin schreef:

In plaats van provinciale bijzonderheden te negeren, vierde Gachnang ze juist als positieve en stimulerende verschillen. Zijn theorie van het provincialisme bood een alternatief voor de mythe die ten grondslag lag aan het formalisme als universele kunsttaal. De nieuwe theorie bood tevens een manier om de Europese positie binnen internationale artistieke tradities te herdefiniëren; in deze interpretatie was de Amerikaanse kunst slechts één kunstprovincie, en de taal die er gesproken werd was niet de enige authentieke uitdrukking van moderne kunst.⁴

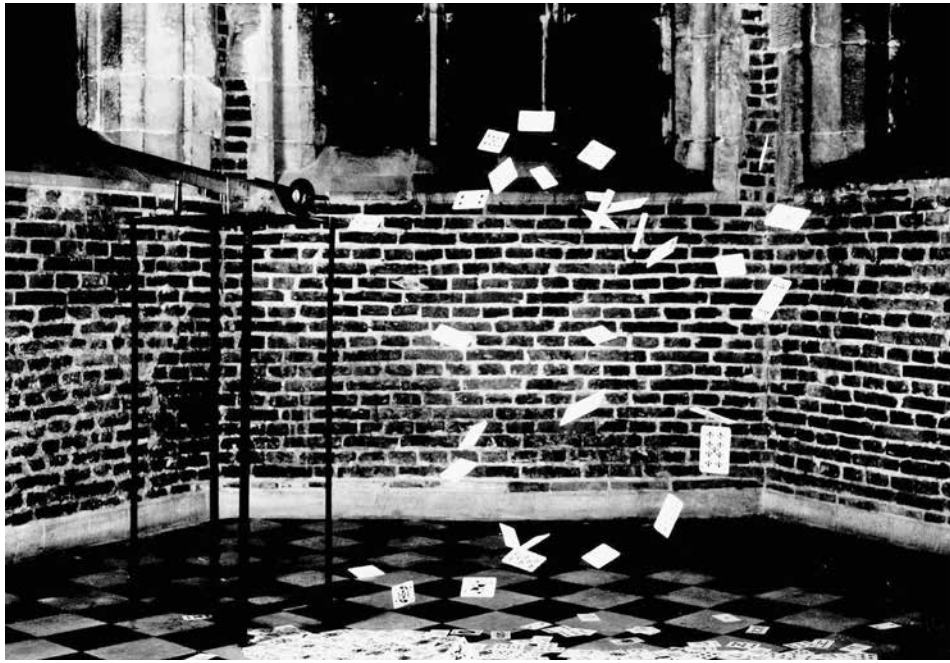
Aangezien Belgische kunstenaars tijdens deze revisionistische ontwikkelingen van de jaren tachtig grotendeels over het hoofd waren gezien, werden er inspanningen geleverd om de situatie te verbeteren. *Initiatief 86* was een van die pogingen, hoewel het niet de eerste keer was dat 'Belgische' kunst bij een internationaal publiek werd gepromoot.

Tot de jaren tachtig werd 'Belgische kunst' zelden in overkoepelende termen beschreven, maar met de opkomst van het postmodernisme ontstond er een clichématig maar ook paradoxaal beeld van de Belgische kunst.⁵ Dit discours ging gepaard met een nieuw en makkelijk herkenbaar imago – een merk, als het ware. Vanaf dat moment werd, zoals Koen Brams en Dirk Pültau betoogden, 'de non-identiteit van de Belgische kunst [...] tot fetisj, tot identiteit verheven'.⁶ Clichés over Belgische kunst komen duidelijk naar voren in het themanummer van het Nederlandse *Museumjournaal* uit 1984, met artikelen van onder anderen Jan Hoet en Leo Van Damme.⁷ De vermeende incongruentie van de Belgische kunst wordt daarin herhaaldelijk gepresenteerd als haar kracht (en paradoxaal genoeg als haar identiteit). In vergelijkbare Belgische publicaties komen generalisaties over 'Belgische kunst' of de 'Belgische kunstenaar' niet voor. Ze ontbreken bijvoorbeeld in alle vijf de nummers van *Kunst Nu*, het tijdschrift dat in 1983 door Van Damme werd geredigeerd en uitgegeven door de Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst in Gent. In plaats daarvan is er wel volop kritiek te vinden op het gebrek aan steun, infrastructuur en algemene interesse in Belgische kunst in binnen- en buitenland. Hieruit kan worden geconcludeerd dat clichés over Belgische kunst vooral bedacht werden van buitenaf en voor een internationaal publiek.

De tweede belangrijke ontwikkeling die de weg vrijmaakte voor *Initiatief 86* was het einde van de unitaire Belgische staat. Zoals Brams en Pültau laten zien, werd de definitie van een 'Belgische' identiteit pas van belang in het kunstdebat nadat Vlaanderen en Wallonië een eigen cultuurbeleid gingen ontwikkelen. De eerste Vlaamse regering trad aan op 21 januari 1982. Gaston Geens, de eerste minister-president van Vlaanderen, deed toen een uitspraak die weinig twijfel liet bestaan over de plannen om een Vlaamse culturele identiteit te bevorderen:

De Vlaamse Gemeenschap staat nu voor een grote uitdaging. Deze uitdaging bestaat in de bevestiging, de bevordering en de bekendmaking van de identiteit van ons Vlaamse volk. [...] De bekendmaking van onze identiteit houdt in dat het Vlaamse volk herkenbaar en erkenbaar wordt over onze grenzen, in België, Europa en in de wereld.⁸

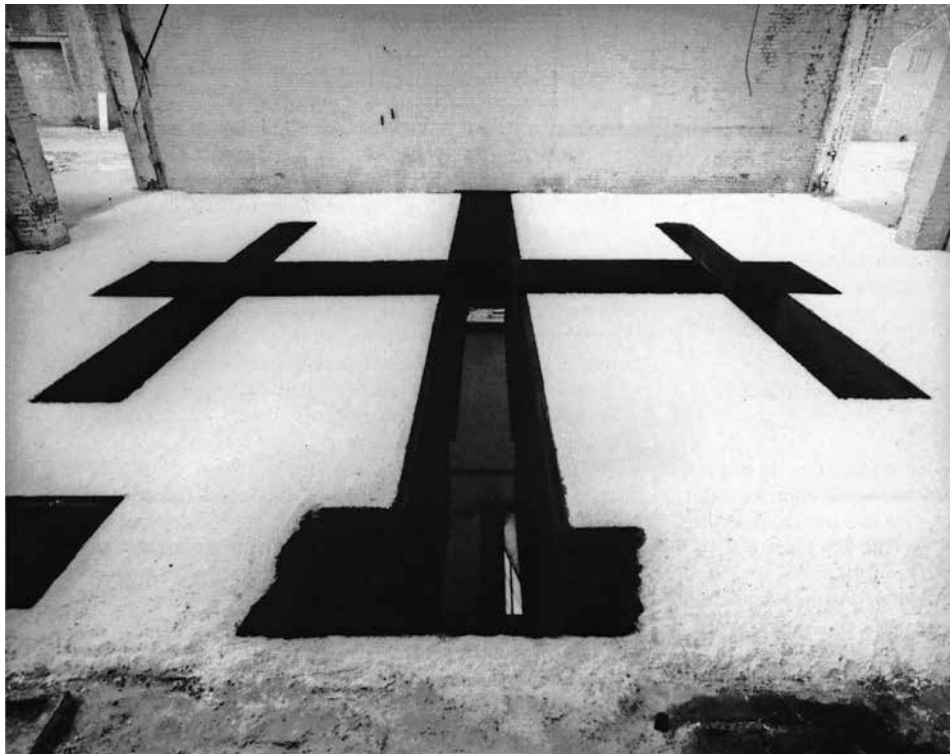
Deze politieke agenda bleek eenvoudig te verenigen met de drijfveren achter *Initiatief 86*.



Panamarenko, Panamarenko's Nee, Initiatief 86, Sint-Pietersabdij, Gent, 1986, foto Piet Ysabie



Lucas Van Haegenborgh, zonder titel, Antichambre, Halsberge-Van Oost, Gent, 1986



Karel de Meester, Antichambre, Antichambre, Halsberge-Van Oost, Gent, 1986

Met een strategische focus op Belgische kunst en de verankering ervan in Gent, vulde de tentoonstelling een dubbele rol: er werd een platform gecreëerd om Belgische kunstenaars toegang te geven tot een internationaal netwerk én om Vlaanderen te promoten – lokaal, nationaal en internationaal – als het culturele hart van het land.

Het is makkelijk te begrijpen dat kunstenaars zich buitengesloten voelden door het voorstel van *Initiatief 86*. Wie wel werk in de tentoonstelling opgenomen zag worden, riskeerde aan autonomie in te boeten door de sturende visie van de curator en door de overkoepelende politieke agenda: het belang aantonen van Belgische kunst met wortels

in Vlaanderen. Ondanks deze uitdagingen slaagden kunstenaars erin kritisch te blijven en afstand te bewaren door middel van diverse artistieke strategieën. Zo verwerkten Guillaume Bijl, Willy Van Sompel, Jef Geys, Jacques Charlier en Marie-Jo Lafontaine kenmerken van de tentoonstelling – zoals de statige locatie in de abdij, de pretentieuze houding van de makers en de eis om gezien te worden – om inconsistenties aan het licht te brengen. Panamarenko leverde de meest openlijke kritiek op *Initiatief 86*. Voor zijn bijdrage bouwde hij een machine die automatisch speelkaarten uitdeelde. De kaarten vlogen uit de machine, dansten sierlijk door de lucht, voordat ze in organische patronen

over de vloer verspreid raakten. Ze waren ontworpen door de kunstenaar zelf: op de achterzijde van elke kaart stond een kleine versie van zijn tekening *Le Siècle de Kafka*, met onderaan de tekst 'Panamarenko's Nee'. Hij lichtte het werk als volgt toe:

Het was een 'nee' tegen de baasspelerij van de museumdirecteurs die deze tentoonstelling organiseerden. Het was ook een 'nee' tegen dat gedoe van *Chambres d'Amis* [...]. Ik had het er al niet mee om bij mensen thuis iets te moeten gaan maken, en om geen 'nee' te moeten zeggen, zegde ik dan maar 'nee' door er toch aan mee te doen.⁹

Panamarenko werd gevraagd voor *Initiatief 86* door Gosse W. Oosterhof, maar werd ook uitgenodigd om een werk te installeren voor *Chambres d'Amis*. In een van de huizen vulde hij een vogelkooi met het geld dat hij van de organisatie had gekregen en plaatste die op de deurmat – een expliciet statement tegen de tentoonstelling. Met zijn bijdrage aan *Initiatief 86* vermengde Panamarenko de intenties achter beide tentoonstellingen. Hoewel hij betwijfelde in hoeverre hij binnen de context van deze grootschalige evenementen autonoom kon blijven, stemde hij er dus toch mee in om deel te nemen.

Ruimte claimen

Chambres d'Amis en *Initiatief 86* zouden aanvankelijk niet tegelijkertijd plaatsvinden. Al in 1984 stelde Jan Hoet voor om een jaar later, in 1985, een tentoonstelling met werk van ongeveer veertig kunstenaars te maken, ter gelegenheid van de tiende verjaardag van het Museum voor Hedendaagse Kunst. Naarmate het project groeide, werd de realisatie uitgesteld tot 1986.¹⁰ Relatief onbekend is dat Hoet tijdens diezelfde zomer ook een andere tentoonstelling maakte voor het museum, met als uitgangspunt de collectie. Zo selecteerde hij werken van 33 kunstenaars, waaronder 11 uit België en 22 uit de rest van Europa en de Verenigde Staten. Slechts twee vrouwen werden geselecteerd: Lili Dujourie en Anne Poirier, van wie de laatste samenwerkte met Patrick Poirier.

Chambres d'Amis bestond uit installaties en werken van 51 kunstenaars uit de Verenigde Staten, Europa en Japan, van wie de meesten al gevestigde namen waren. Op deze manier, zo betoogde Hoet, drong op discrete wijze 'de aktuele kunst binnen in regionen waar ze sinds lang geen toegang meer vond', in de 'kamers van zeer gewone tot statige burgerhuizen' en dus in de 'ruimtes waar mensen wonen!'¹¹ In werkelijkheid was *Chambres d'Amis* allesbehalve discreet. Met huizen verspreid over de hele stad was de schaal van het project immens. Het precieze aantal woningen verschilt per bron, van 51 tot 59. Sommige kunstenaars installeerden werken in meerdere woningen, terwijl enkele huizen plaats boden aan meer dan één kunstwerk. Er werd een uitgebreide reclamecampagne gelanceerd met posters vol pakkende slogans. Een extra bijlage van het tijdschrift *Knack* was gewijd aan de kunstzomer – zij het met nadruk op *Chambres d'Amis* en *Initiatief 86* – en ook *De Morgen* publiceerde een volledig katern. Tijdens de openingsceremonie op 21 juni 1986 was op de BRT *De langste dag* te zien, een zes uur durende live-uitzending geregisseerd door Jef Cornelis. Hij dreef alles op de spits door de kijkers aan te moedigen om naar de studio te bellen voor vragen aan 'kunstexperts'.

Hoewel een gedeelte van dit circus voortkwam uit *Initiatief 86*, speelde het talent van Hoet om media aan te trekken ongetwijfeld een rol. Het feestelijke karakter van het evenement, dat zich over de hele stad uitstreckte, kreeg de allure van een biënnale, hoewel de fanfare tijdens de opening en de afsluiting de indruk wekte van een 'volksfeest', aldus Lieven De Cauter.¹² Lokale, nationale en internationale politici – waaronder een delegatie uit Duitsland – behoorden tot de menigte die de opening bijwoonde. Pascal Gielen betoogde dat het Hoets ambitie was om de federale en nationale politieke steun voor hedendaagse kunst te versterken, met een autonoom museum in Gent als beoogd doel.¹³ Om dit te bereiken, nodigde hij talrijke functionarissen uit voor de opening, onder wie de Belgische premier Wilfried Martens. Zijn aanwezigheid stuitte op weerstand bij lokale politici, die vonden dat Hoet zijn bevoegdheden had overschreden. *De langste*



Ann Veronica Janssens, Spiegel, Initiatief d'Amis, Vooruit, Gent, 1986, foto Piet Ysabie

dag bevat scènes waarin een dappere Hoet veelzeggend de hachelijke situatie het hoofd probeert te bieden.

Dat *Chambres d'Amis* binnendrong in allerlei huizen, 'van zeer gewone tot statige burgerhuizen', is overigens niet geheel accuraat. De betreffende huizen werden geselecteerd met het oog op de architectonische vormen, niet om een representatieve groep van bewoners te tonen. Zo werden er wel zogenaamde 'arbeiderswoningen' aangewezen, maar geen huizen waarin daadwerkelijk arbeiders woonden. In plaats van kunst en leven samen te voegen, slaagde *Chambres d'Amis* er wel in om het gevoel van een privéruimte bij de toeschouwer op te heffen door de huizen als openbare tentoonstellingsruimtes te behandelen – het gewone woonhuis werd in feite een soort aquarium.¹⁴ Terwijl een criticus als Pier Luigi Tazzi in *Artforum* beweerde dat *Chambres d'Amis* op provocerende wijze aanwezig was, door af te wijken van zowel de museale ruimte als van het contextuele kader waarin het object als fetisj fungeert, waren enkele deelnemende kunstenaars minder overtuigd.¹⁵ Voor hen was het duidelijk dat de plaatsgebondenheid – *site-specificity* – werd hergebruikt als tentoonstellingsconcept, als enscenering voor een zogenaamd zelfreflexief en kritisch museum.¹⁶ Deze strategie hield geenszins in dat het museum beantwoordde aan de verwijten die plaatsgebonden stromingen zoals *land art* of de institutionele kritiek naar voren hadden gebracht. Integendeel, de tegenstrijdigheden die zichtbaar werden in *Chambres d'Amis* gaven kunstenaars juist de mogelijkheid om met dezelfde argumenten kritiek te leveren.

Zo grepen Daniel Buren, Jef Geys, Philip Van Isacker, Bertrand Lavier, Maria Nordman en Wolfgang Robbe de gelegenheid aan om te reflecteren op de mechanismen die kunst exploiteren. Zij bleven resoluut weigeren hun praktijk aan te passen aan de korte aandachtsspanne die een dergelijke tentoonstelling – als spektakel – toeliet. Michael Buthe wilde zijn werk in een huis in een Marokkaanse wijk installeren, maar de organisatorische problemen bleken kennelijk te groot.¹⁷ Philip Van Isacker plaatste afgeplatte piramides van modderige klei in steegjes en binnenplaatsen aan de rand van de stad, terwijl Maria Nordman erop stond te interveniëren in een leegstaand pand, het summum van Gents postindustriële verval. Ook Jef Geys was een van de weinige kunstenaars die naar ruimtes zocht buiten de door het museum aangeboden plekken. Hij vond zes sociale huurwoningen waarvan de bewoners bereid waren om zijn werk te tonen. In elk van deze woningen installeerde hij deuren met het credo van de Franse Revolutie in decoratief schrift: *liberté, fraternité en égalité* – in het Frans, Nederlands en Duits. Hoewel te verwachten viel dat deze deuren toegang gaven tot een andere, democratische wereld, gaven ze uit op een blinde muur. 'Deze deuren komen, wellicht zoals de idealen waar ze voor staan, nergens op uit,' zo merkte Hoet fatalistisch op in de catalogus.¹⁸

Hetzelfde kan worden gezegd van de sociale idealen die *Chambres d'Amis* uitdroeg. In tegenstelling tot de zogenaamde betrokkenheid van 'alle lagen van de bevolking' waar het persbericht gewag van maakte, besteedde de tentoonstelling geen enkele aandacht

aan de diversiteit van de stad. De bewering dat *Chambres d'Amis* een unieke kans bood 'om kennis te maken met de levende cultuur van de inwoners van Gent' en dat het hele gebeuren daarom 'van maatschappelijk belang' was, suggereerde een representatief beeld van de stadsbewoners, van alle klassen en culturele achtergronden.¹⁹ Dat beeld was er niet. Zoals De Cauter schreef, was de 'sociologische doorsnede' die *Chambres d'Amis* presenteerde op zijn zachtst gezegd beperkt.²⁰

Hoewel de interventie van Geys de beperkte reikwijdte van de tentoonstelling met succes benadrukte, had hij oorspronkelijk een ander voorstel. Zo wilde hij zich gedurende de drie maanden van de tentoonstelling in de stad vestigen en een café openen waarin diverse sociale milieus met elkaar in contact zouden komen.²¹ Dit voorstel werd afgewezen omdat het niet voldeed aan de tentoonstellingseisen: de werken moesten zich bevinden binnen de muren van privéwoningen. Een dergelijke weigering van andere vormen van interactie tussen kunstenaars en de stad toont het belang dat werd gehecht aan het concept – of de 'metafoor' ervan, zoals Hoet het noemde. In een veelzeggende passage in de inleiding schreef hij: 'Wat zich met *Chambres d'Amis* voltrekt is meer dan een vervaging, een ontregeling van de museale autoriteit. Het museum gaat langzamerhand bemerken hoe het, op al die plaatsen waar het is uitgezwermd, opnieuw verschijnt.'²² Wat over het hoofd werd gezien, was het gegeven dat deze 'vriendenkamers' nooit zouden verschijnen in de woonhuizen die voor het museum wezenlijk onbekend bleven.

Gezien het uitsluitende karakter van *Initiatief 86* en het spektakel van *Chambres d'Amis* is het niet verwonderlijk dat kunstenaars kritisch bleven tegenover de intenties van de organisatoren en dus gestimuleerd werden tot eigen tegeninitiatieven. Zouden de kunstenaars een succesvolle, autonome plek tot stand kunnen brengen – buiten het bereik van de officiële tentoonstellingen? Of zouden hun pogingen slechts luttele bijkomstigheden worden? Hoewel ze verschillende strategieën hanteerden, hadden *Antichambre* en *Initiatief d'Amis* vergelijkbare drijfveren. Het uitgestrekte terrein van de verlaten textielfabriek waarin *Antichambre* plaatsvond, maakte het voor iedere kunstenaar mogelijk om deel te nemen. Dit was een duidelijke afwijzing van de 'exclusieve' officiële tentoonstellingen. Zonder een vorm van overkoepelende supervisie dreigde *Antichambre* echter chaotisch te worden, als een uitdaging en barrière voor de bezoeker. *Initiatief d'Amis* hanteerde daarom een selectieproces dat zorgde voor samenhang, maar sommige kunstenaars werden op die manier wederom uitgesloten.

De anarchistische tentoonstelling

Antichambre verschilde duidelijk van de gepolijste ruimte van de Sint-Pietersabdij en had ook weinig gemeen met de contextuele installaties van *Chambres d'Amis*. De tentoonstelling werd gelanceerd als het ultieme tegengeluid tegen de zorgvuldige 'kunst van het tentoonstellen'.²³ In nauwelijks vijf weken tijd deden de organisatoren, Piet Vanrobaeys, Jan van Opstal, Luk van Haegenborgh, Willy van Sompel en Bartel Joris Edmund, er alles aan om *Antichambre* van start te kunnen laten gaan op 14 juni – één week voor *Initiatief 86* en *Chambres d'Amis*. Iedere kunstenaar die wilde deelnemen kreeg de ruimte die nodig was, hoewel dit gepaard ging met de nodige uitdagingen. Zo namen de deelnemers de kosten van alle werken en de productie van de catalogus voor hun rekening, zonder subsidies of sponsoring. Iedere deelnemer bepaalde ook zelf waar op het terrein van 22 hectare het werk werd geplaatst, maar de omgeving bleef grotendeels ongewijzigd. De tentoonstellingsruimte bleek zo groot dat bewaking onmogelijk werd, waardoor sommigen ervoor kozen om te werken met goedkope materialen of met wat voorhanden was.²⁴ Werken van uiteenlopende afmetingen en media, van fotografie tot computergrafiek en van sculptuur tot performance, werden bijeengebracht zonder veel aandacht voor hun onderlinge relatie. Aangezien de kunstenaars het voornaamste publiek vormden, kwam het proces zodoende boven het product te staan.

Naast de posters die door de kunstenaars werden gemaakt, kwam de promotie ook uit



Leo Copers, zonder titel, Initiatief d'Amis, Vooruit, Gent, 1986, foto Piet Ysabie



Ria Pacquée, zonder titel, Initiatief d'Amis, Vooruit, Gent, 1986, foto Marc Van Geyte

de hoek van journalisten. Zij schreven maar wat graag over deze rebelse kunstenaars, 'de boze gebuisden van professor Hoet', die zich tegen de officiële tentoonstellingen bleven verzetten.²⁵ Omdat *Antichambre* een flinke dosis doorzetttingsvermogen vergde, schreven weinig critici echt over de inhoud. Slechts enkele kunstwerken duiken in de recensies systematisch op. Lucas Van Haegenborgh transformeerde een deel van de buitenkant van het industriële gebouw: hij schilderde gedeeltelijk ingestorte dakelementen in heldere, primaire kleuren – het nieuwe dat symbolisch tevoorschijn komt uit de ruïnes van het oude. Karel de Meester installeerde een vloersculptuur, gemaakt van olie en zetmeel, simpelweg getiteld *Antichambre*. Het kunstwerk strekte zich uit over de gehele breedte van een van de hallen, 15 bij 15 meter, en vormde een zwart-witte figuur in de vorm van de plattegrond van de textielfabriek. De olie vulde een rechthoekige, smalle plas in het midden.²⁶ Geïnspireerd door het industriële karakter van het gebouw speelden Danny Devos (DDV) en Anne-Mie Van Kerckhoven (AMVK) het nummer 'Ik Daag U Uit' van Club Moral. De opname verscheen in november 1986 op de cassette *Live Outtakes*.

Andere kunstenaars gebruikten de uitgestrektheid van het terrein om een toevluchtsoord te creëren. In een van zijn vroegst bekende werken bouwde Thierry De Cordier een schuilplaats van witgeschilderd beton op het dak van de fabriek, *Vlaamse berghut* genaamd.²⁷ Daarbovenop stond een schoorsteen met een spleet die toeliet over de stad uit te kijken en (in theorie) in de verte de bergen te zien. In werkelijkheid werd dit hypothetische uitzicht belemmerd door flatgebouwen. Bernard Dewulf noemde *Vlaamse berghut* de eerste 'sprektoren voor de Wereldtoespraak', verwijzend naar De Cordiers reeks performances.²⁸ Bezoekers

die het werk wensten te bereiken, dienden eerst een complexe route af te leggen door de fabriek. Bij aankomst in de berghut werden ze verwelkomd door de kunstenaar die genereuze hoeveelheden wijn inschonk.²⁹ Het werk combineerde de beschutte bijeenkomst van gelijkgestemden met een glimp van de horizon die zich aanbood. In lijn met alles waar *Antichambre* voor stond – letterlijk en figuurlijk afstand nemen van de officiële kunstinstellingen met al hun voorschriften – plaatste De Cordier zijn werk boven alle prestaties van *Initiatief 86* en boven de kunstmatigheid van *Chambres d'Amis*.

Het was de bedoeling van *Antichambre* om de vervallen fabriek te presenteren als een 'ruimtelijke metafoor' met de samenwerking tussen kunstenaars als totaalinterventie.³⁰ In *De Morgen* beschreef een van de organisatoren de tentoonstelling als een reactie tegen *Chambres d'Amis* en *Initiatief 86*, tegen de 'irrationele houding en het angstig machtsmisbruik hun gebied te beschermen'.³¹ Alsof de naam nog niet veelzeggend genoeg was, maakten de initiatiefnemers hun verzet nog explicieter: *Initiatief 86* en *Chambres d'Amis* verheerlijkten, in hun ogen, het individuele auteurschap (van de curator) door zich te richten op de tentoonstelling als eindproduct, in plaats van de focus te leggen op het artistieke proces.³² Werk van Willy Van Sompel, een van de organisatoren van *Antichambre*, werd door Jean-Hubert Martin ook geselecteerd voor *Initiatief 86*. Zijn ontevredenheid over de aanpak van die tentoonstelling, die hij verbond met modernistische idealen, werd een belangrijke drijfveer. Om elke mogelijke twijfel over de antagonistische positie van *Antichambre* weg te nemen, schilderde Guy Schraenen slogans op de muren rondom het voormalige industriële complex: 'Krijgen is de kunst', 'Dit is Belgisch' en 'L'art est inutile'.³³

Door de tentoonstelling aan de rand van de stad te situeren, met een schaal die voor de gemiddelde bezoeker intimiderend bleek, bevond *Antichambre* zich echter in een minder sterke positie om *Initiatief 86* en *Chambres d'Amis* te bekritisieren. De expo werd vooral gezien als een reactionaire daad van kunstenaars van een lager kaliber. De publiciteit die *Antichambre* wel kreeg, dikwijls in voetnoten bij besprekingen en in aankondigingen van evenementen, kwam voort uit de positionering als 'antitentoonstelling'. De betekenis ontstond vanuit en door de oppositie. Het project werd in enkele recensies zelfs afgeschilderd als een driftbui, wat de dominante rol van de officiële tentoonstellingen alleen maar bevestigde.³⁴

Een andere recensent vergeleek de ineffectiviteit van deze antimanifestatie met de interventie van Johan Grimonprez, destijds de bewoner van het huis waarin Jan Vercruyse zijn bijdrage aan *Chambres d'Amis* had geïnstalleerd.³⁵ In een kamer naast de installatie van Vercruyse, die Hoet omschreef als 'de ideële plaats waar de beeldende kunst als droom en verwachting wordt gedefinieerd', zat bewoner Grimonprez zorgvuldig zijn haar te ontluizen met een kam.³⁶ Deze dagelijkse handeling, intiem en tegelijk ongepast, was strikt voor bezoekers bestemd: hij stopte namelijk met kammen zodra er niemand meer aanwezig was. Een dergelijke interventie door de bewoner zelf slaagde waar *Antichambre* eigenlijk faalde: in het tonen van de absurditeit van *Chambres d'Amis*, in het benadrukken van de opdringrigheid en de holle metaforen.

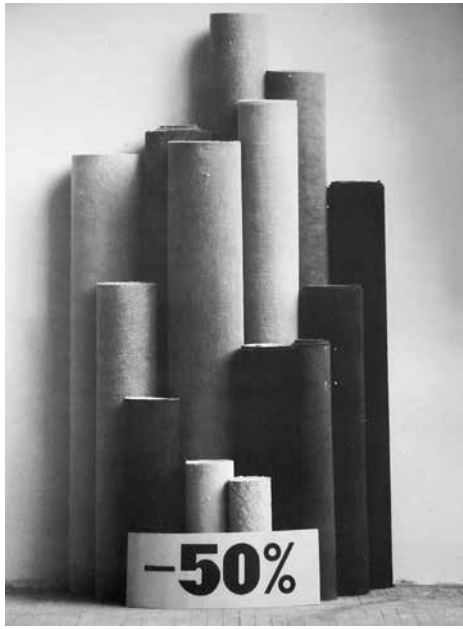
Toch werd het model dat *Antichambre* hanteerde een impuls voor andere initiatieven die tussen 1988 en 1992 plaatsvonden op verlaten industrieterreinen in Vlaanderen. Die tentoonstellingen lieten zien wat mogelijk is in verlaten, stedelijke ruimtes, waar zogenaamde marginalen de marge benutten. Tot in de late jaren tachtig, toen de kunstmarkt in België meer ging floreren en ook het M HKA werd opgericht, bleven dergelijke zelfgeorganiseerde tentoonstellingen opduiken als noodzakelijke alternatieven.

Onder gelijken

Het tegendraadse karakter van *Antichambre* zorgde ervoor dat er geen enkele steun kwam vanuit de officiële tentoonstellingen, waardoor ook een groot deel van het publiek afwezig bleef. Omgekeerd kon *Initiatief d'Amis*, omdat het niet werd gezien als kritiek, maar als een aanvulling of correctie op *Chambres d'Amis* en *Initiatief 86*, wel profiteren van de promotiecampagnes van de grotere tentoonstellingen, terwijl het tegelijkertijd in zekere mate tegengewicht kon bieden. Ook in *De langste dag* kwam de opening van *Initiatief d'Amis* uitgebreid aan bod. Posters van de drie tentoonstellingen hingen in de Brusselse televisiestudio naast elkaar en subsidies werden uitgereikt door zowel het Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap als Le Ministère de la Communauté Française, terwijl een handvol donaties kwam van sponsors zoals het autoverhuurbedrijf InterRent, het tijdschrift *ArteFactum* en zelfs de Franse bank Paribas.

De Vooruit, strategisch gelegen in het hart van Gent, was zeer gewild bij organisatoren vanwege de esthetische aantrekkingskracht van de locatie en de symbolische betekenis als voormalig centrum van de socialistische partij. De kunstenaars achter *Initiatief d'Amis* kregen dankzij hun veelbelovende plannen uiteindelijk toestemming om het gebouw te gebruiken. Zij zouden voldoende aandacht besteden aan de esthetiek en inhoud van de tentoonstelling en een representatiever beeld geven van het artistieke landschap van België, inclusief Vlaanderen én Wallonië.

Het selectiecomité voor *Initiatief d'Amis* bestond uit Leo Copers, Daniël Dutrieux, Michel François, Wilfried Huet, Ria Pacquée, Bernard Villers en Guillaume Bijl – kunstenaars uit verschillende Belgische regio's. Zij nomineerden ieder 30 kunstenaars (inclusief zichzelf) van wie ze vonden dat ze belangrijk genoeg waren om een representatief beeld te schetsen van de nationale hedendaagse kunstproductie. Rekening houdend met herhalingen, resulteerde dit in de nominatie van in totaal 80 kunstenaars, die vervolgens werden onderworpen aan stemmingen en veto's om uiteindelijk tot een selectie van 45 te komen. Dit proces, zo meenden de organisatoren, kon bewerkstelligen waar andere, door curatoren gestuurde projecten



Guillaume Bijl, *Composition Trouvée*, 1983, *Initiatief d'Amis*, Vooruit, Gent, 1986, foto Marc Van Geyte

niet in slaagden. De reikwijdte was groter, maar de gedachte was ook dat de kunstenaars beter bekend waren met de Belgische scene dan buitenlandse curatoren. Ze meenden ook beter in staat te zijn om belanghebbend werk van collega's onder de aandacht te brengen. Bovendien, zoals betoogd werd in de catalogus, was de locatie gezien het socialistische verleden en de overvloed aan 'magnifieke' ruimtes ideaal voor een tentoonstelling onder gelijken.

De kunstenaars werden uitgenodigd om een ruimte te kiezen in de veelheid aan zalen in De Vooruit. Velen lieten zich inspireren door architectonische elementen. Ann Veronica Janssens, die reflecterende oppervlakken gebruikt om licht en sfeer in haar werk te brengen, koos voor haar *Spiegel* een trap die om veiligheidsredenen buiten gebruik was gesteld. Het werk bestond uit spiegels die de zolderopening weerspiegelden en zo op onheilspellende wijze de aanwezigheid suggereerden van een omgekeerde trap naar een bodemloos gat. Jacqueline Mesmaeker creëerde een bedrieglijk eenvoudige potloodtekening op een muur die, in wisselwerking met licht en schaduw, de indruk wekte van zachtjes wapperende gordijnen. Zelfs met beperkte middelen van rechte, elkaar kruisende lijnen, slaagde ze erin vorm te geven aan de sfeer van de ruimte.

Veel van de tentoongestelde werken leverden kritiek op de instrumentalisering van kunst en op het vermeende verlies van autonomie. Berucht was het werk van Leo Copers, die op het balkon van de feestzaal een machinegeweer plaatste. Het wapen was naar buiten gericht, leunend op de balkonreling, als het ware klaar om afgevuurd te worden. Bij wijze van contrast lag op de grond een ring van op elkaar gestapelde kussens van roze zijde. Het spanningsveld tussen geweld en romantiek is kenmerkend voor het oeuvre van Copers, net als verwijzingen naar droomwerelden. Hij was ook verantwoordelijk voor de cover van de catalogus: een sierlijk sigarenbandje – het merk dat 'meer vrienden maakt' – verticaal over de omslag uitgestrekt. Elke deelnemende kunstenaar kreeg twee pagina's, met een zwart-witfoto van het werk, de naam en titel. Aanvullende informatie was niet toegestaan. Een gedeeltelijke verklaring voor die keuze was te vinden in het enige essay in de catalogus, geschreven door Wim Van Mulders. In een van de motto's veroordeelt Terry Atkinson – tot 1974 lid van Art & Language – namelijk de artistieke productie in de jaren tachtig die gepaard ging met tekst: '[D]eze uitgebreidheid, uitspatting, gekompliceerdheid, roekeloos verkwesting van tekst enz. vormt een substituuut voor het werk dat schilderijen, tekeningen, en beeldhouwwerken enz. eigenlijk op zich zouden moeten nemen.'

De zwart-witfoto's van de installaties dienden dus zoveel mogelijk voor zichzelf te spreken, hoewel Van Mulders *Initiatief d'Amis* toch nog van een soort manifest voorzag. Hij pleitte voor 'het onafwendbaar recht op tentoonstellingsruimte', te midden van een groeiend aantal kunstenaars, met de ambitie om de 'woestijn van de alternatieve tentoonstellingen' op te heffen.³⁷ Het verklaart de intentie van de tentoonstelling: het beperken van een zekere vervreemding van de kunstenaar ten opzichte van het eigen werk en tegelijkertijd wijzen op de corruptie van het sys-

teem dat deze vervreemding bewerkstelligt. Door een introductie te schrijven op *Initiatief d'Amis* nam Van Mulders dus tegelijkertijd een standpunt in tegen de kunstpresentaties in België in het algemeen, en tegen de aanpak van de organisatoren van *Initiatief 86* en *Chambres d'Amis* in het bijzonder.

Van Mulders wees er ook op dat het dreigende geweer van Copers gericht was op de Sint-Pietersabdij even verderop. Toch was het werk dubbelzinniger. Hoewel Copers inderdaad geen goede verstandhouding met Hoet had, negeerde Van Mulders een aantal duidelijke keuzes van de kunstenaar.³⁸ Om te beginnen tonen enkele foto's dat het werk naar boven gericht was, zonder duidelijk doelwit. Daarnaast was er de zijdeachtige luxe rondom het geweer die kwetsbaarheid suggereerde – van Copers zelf, of van het romantische idee van de kunstenaar. Omringd door het comfort van de kussens en te midden van vrienden in 'het gewezen bastion van de hoop', wist de kunstenaar zich niet echt beschermd tegen mogelijke aanvalen, maar was hij toch bereid om op vermeende indringers te schieten.³⁹ Het wapen kan daarom ook gelezen worden als een metafoor voor de verdediging van het territorium van de kunst. Zoals Lou Jonas schreef, moet kunst zich volgens Copers verdedigen 'tegen de toeschouwers en de oppervlakkigheid van hun blik'.⁴⁰

Als een ruimte volledig behangen met schilderijen van twee figuren die expliciet seksuele handelingen verrichten, maakte ook de installatie van Ria Pacquée een duidelijk statement. In een stripboekachtige stijl die aan popart doet denken, tonen de scènes close-ups van fellatio, cunnilingus, penetratie en ejaculatie. De bezoeker werd er aan alle kanten door omringd – muren, vloer en plafond. In tegenstelling tot de meeste andere foto's in de catalogus werd Pacquée afgebeeld samen met haar werk, leunend tegen de muur met gekruiste armen, terwijl ze uitdagent in de camera kijkt. Gezien het geringe aantal vrouwen dat kon tentoonstellen tijdens de Gentse zomer van 1986 (en in kunstpresentaties in België in het algemeen) is het niet moeilijk om het werk als een feministisch statement te zien. Toch werd deze pornografische beeldtaal in de jaren tachtig door sommige feministen juist bekritiseerd, vanwege de uitgesproken masculiene benadering van seksualiteit. Het lijkt Pacquée niet te hebben afgeschrikt, of misschien diende die kritiek juist als drijfveer: door de toe-eigening van beelden van expliciete seksuele handelingen claimt het werk 'slechte seks' als iets dat niet exclusief toebehoort aan een dominante mannelijke cultuur.

Deze provocatie contrasteert sterk met een alter ego van Pacquée dat in haar werk opduikt tussen 1982 en 1991. Madame, een Vlaamse vrouw uit de middenklasse en van middelbare leeftijd, ouderwets gekleed met een grote bril en pruik, werd vaak live door haar vertolkt. Later verscheen ze op foto's, bezig met alledaagse activiteiten om haar eenzaamheid te verlichten: Madame is in gezelschap, ze bezoekt evenementen en maakt uitstapjes, maar de vervreemding die ze uitstraalt lijkt nooit te verdwijnen. Tijdens het openingsfeest van *Initiatief d'Amis* verving Pacquée de toiletjuffrouw van De Vooruit door Madame. De meeste bezoekers merkten haar aanwezigheid niet eens op. Het contrast is duidelijk: in de catalogus profileerde Pacquée zich als schilder van grootschalige (en dus 'typisch mannelijke') beelden van heteroseks; in een performance zette ze haar alter ego in om conventioneel 'vrouwenwerk' uit te voeren, waardoor ze meteen ook onzichtbaar werd.

Initiatief d'Amis was grotendeels een tentoonstelling van kunstenaars die niet werden geselecteerd voor de officiële tentoonstellingen. Maar net als bij *Antichambre* namen sommige participanten ook deel aan andere evenementen. Werk van Jacques Charlier was bijvoorbeeld te zien in *Initiatief 86* (in twee secties) en in *Chambres d'Amis*; Bernd Lohaus vulde een kamer in een Gents huis en Leo Copers werd uitgenodigd om werk te maken voor een satellietprogramma van *Initiatief 86*. Guillaume Bijl werd door Kasper König en Jean-Hubert Martin geselecteerd voor *Initiatief 86*, maar speelde dankzij zijn rol als lid van de commissie van *Initiatief d'Amis* een belangrijke rol bij de selectie, hoewel zijn betrokkenheid bij de tentoonstelling in De Vooruit gaandeweg minder werd.⁴¹ Waar hij in de Sint-Pietersabdij een grootschalige installatie plaatste, selecteerde hij voor De Vooruit een bestaand werk: een

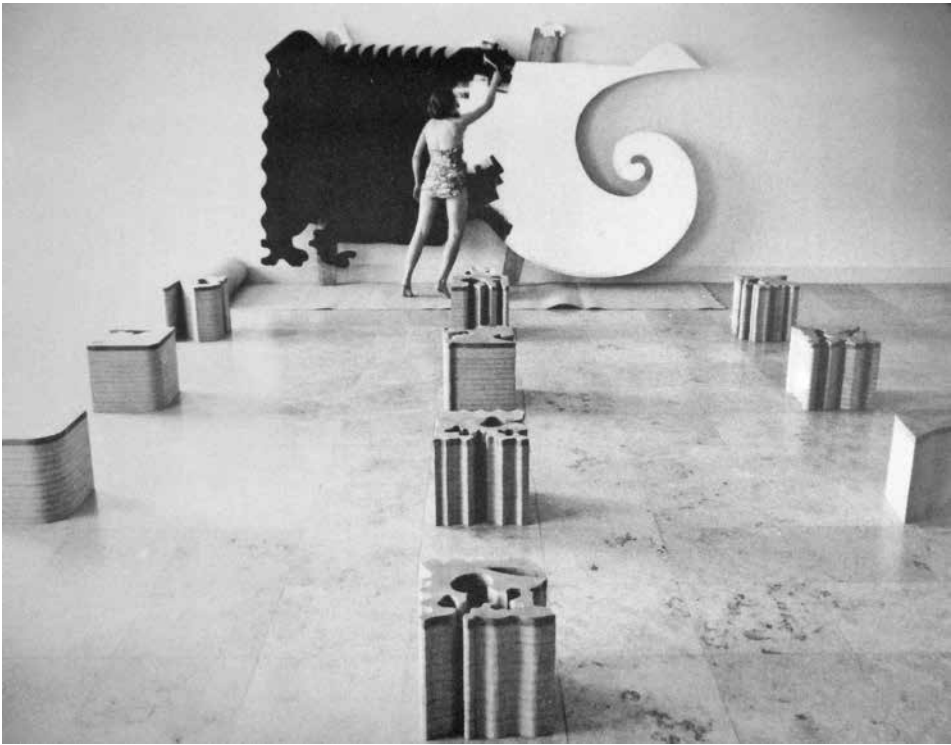
Composition Trouvée uit 1983. Een verzameling tapijttrollen van verschillende lengtes, kleuren en texturen werd op architectonische wijze tegen de muur geplaatst. De rollen werden aangetrokken met een kortingsbordje van '-50%', wat lijkt te verwijzen naar de status van *Initiatief d'Amis* als een *salon des refusés*.

Ook Guy Rombouts was betrokken bij officiële en niet-officiële initiatieven. Geselecteerd door König (op aanbeveling van Bijl) voor *Initiatief 86*, werkte hij samen met Monica Droste aan de inrichting van een klaslokaal voor het onderwijzen van zijn Rombouts-alfabet, dat later tot *Azart* werd herdoopt. De installatie droeg als titel *Gebeurtenissen die zich verhardten tot het object waarop we zitten en abstracte zelfstandige naamwoorden die de stevigheid van een tafel verwerven* – een citaat ontleend aan Stefan Themerson, de filosoof-schrijver die de semantische poëzie uitvond.⁴² Elke letter van het Rombouts-alfabet heeft een unieke, niet-kruisende lijn die in gesloten vorm kan worden samengevoegd tot een woord. De woorden illustreren het semiotische concept van betekenisgever en betekenis, en kunnen reflecteren op wat Cassiman de 'visuele verschijning en de materialiteit van taal' noemde.⁴³ Het meubilair in het klaslokaal in de Sint-Pietersabdij – bureaus, stoelen, een schoolbord – werd geconstrueerd in de vorm van een woord of een zin, geschreven in hetzelfde alfabet. Voor hun werk in De Vooruit gebruikten Rombouts en Droste stukken plaatmateriaal die overbleven na het zagen van de meubels. Het hergebruik van restmateriaal is duidelijk symbolisch in een tentoonstelling van kunstenaars die door de officiële evenementen werden uitgesloten.

Toch valt er over het klaslokaal nog meer te zeggen. Hoewel de naam Droste op *Initiatief 86* onvermeld bleef, had ze de installatie wel degelijk met Rombouts ontwikkeld. Het was hun eerste gezamenlijke project, maar de druk om één auteur aan te wijzen, vooral omdat Rombouts al enige bekendheid had verworven, weerhield de organisatoren ervan om Droste de erkenning te geven die ze verdiende. Dat ze een vrouw was, speelde waarschijnlijk een rol. Rombouts zou hebben verzocht om haar naam in de catalogus te vermelden, maar dat verzoek werd geweigerd.⁴⁴ De betrokkenheid van Droste bij *Initiatief d'Amis* is echter duidelijk: ze staat centraal op de foto in de catalogus, met haar rug naar de kijker, terwijl ze het grote schoolbord in de Sint-Pietersabdij (en dus niet in De Vooruit) beschildert.

Dit ambigue besluit om beelden van installaties uit *Initiatief 86* op te nemen in de catalogus van *Initiatief d'Amis* was waarschijnlijk bedoeld om bewust verwarring te creëren. Een tweede voorbeeld is *Demonstratie van schaal en perspectief* van Luc Deleu, wellicht de meest in het oog springende installatie van *Initiatief 86*. De gigantische hoogspanningsmasten die horizontaal op het Sint-Pietersplein lagen, werden door *Initiatief d'Amis* als het ware geadopteerd en in de catalogus opgenomen – een gebaar dat Deleu kennelijk omarmde. De rebellie school hier in het opeisen van kunstwerken. Uiteindelijk gebruikte *Initiatief d'Amis* meerdere strategieën om te kunnen profiteren van de aandacht die naar de officiële tentoonstellingen ging.

Tegelijkertijd werd er een kritische afstand bewaard. In zijn catalogustekst spaarde Van Mulders *Chambres d'Amis* en *Initiatief 86* niet, en hij keurde veel van het geselecteerde werk af. Hij beweerde dat 'rebelse' kunstenaars willens en wetens aan de kant werden geschoven – dat wil zeggen: kunstenaars die niet voldeden aan de opvattingen van de tentoonstellingsmakers over 'Belgische kunst'. Maar daar bleef het niet bij. Van Mulders stelde de gehele logica ter discussie die aan de basis lag van de grootschalige evenementen: de vermeende 'crisis' door het gebrek aan vertegenwoordiging. Wat in België al lange tijd een mislukking bleek, was volgens Van Mulders niet zozeer de onzichtbaarheid van hedendaagse kunst, als wel 'de vergroeiing van kunst met het winststelsel' en de corrumerende invloed van individuen die kunst en kunstenaars hadden ingezet voor hun eigen persoonlijke en politieke agenda's. Veel galeries en verzamelaars steunden de kunst in België al lang voor 1986, betoogde hij, en ook de overheidssteun voor internationale projecten was aanzienlijk dankzij het Commissariaat-Generaal voor Internationale Culturele Samenwerking. Het resultaat van *Initiatief 86*, zo concludeerde Van Mulders, zou niet de verheffing van de



Monica Droste, Guy Rombouts, Gebeurtenissen die zich verhardten tot het object waarop we zitten en abstracte zelfstandige naamwoorden die de stevigheid van een tafel verwerven, Initiatief 86, Sint-Pietersabdij, Gent, 1986, foto Marc Van Geyte



Luc Deleu, Demonstratie van schaal en perspectief, Initiatief 86, Sint-Pietersplein, Gent, 1986, foto Piet Ysabee

hedendaagse kunst in België zijn, maar de promotie van enkele kunstenaars ten koste van vele anderen. De enige effectieve reactie kon liggen in een daad van solidariteit. De opkomst van zelfgeorganiseerde tentoonstellingen als *Initiatief d'Amis* en *Antichambre* was voor Van Mulders dan ook een bevestiging dat het verzet groeide.⁴⁵

Onthullen en bestrijden

De Gentse kunstzomer van 1986 toonde een scala aan strategieën van kunstenaars die de agenda's achter de grote, officiële tentoonstellingen wilden onthullen en zelfs bestrijden. De motieven van *Initiatief 86* en *Chambres d'Amis* waren van wezenlijke invloed op inhoudelijke beslissingen, uitsluitingsmechanismen, artistieke accenten en marketing. Beide evenementen wilden aandacht genereren voor hedendaagse Belgische kunst, maar hadden ook andere doelstellingen. De primaire drijfveer achter *Initiatief 86* was de internationale verspreiding van Belgische kunst via netwerken van bekende galerieën en tentoonstellingen. Een dergelijk motief heeft echter de neiging om het kunstwerk los te koppelen van de intenties van de maker, in dit geval door de nadruk te leggen op het herkenbare, Belgische karakter. Met een klemtoon op clichés, generaliseren en prestaties, wilden de makers van *Initiatief 86* meer mogelijkheden creëren voor Belgische kunstenaars om in het buitenland te exposeren. Tegelijkertijd was er de intentie om van Vlaanderen een belangrijk centrum voor artistieke productie in Europa te maken. Ook het belang van een ondersteunend overheidsbeleid om kunst te verzamelen en te presenteren voor het publiek werd meermaals onderstreept. Deze doelstellingen en de implicaties daarvan voor individuele kunstenaars en de kunstecologie in

België werden echter herhaaldelijk in twijfel getrokken – met name door de kunstenaars die in de *salon des refusés* terechtkwamen. Van Mulders verwoordde de angst die aan hun zorgen ten grondslag lag door de ‘vermomming van het parasitaire zomercarnaval’ zelfs te omschrijven als een ‘kunst-oorlog’, gedreven door winstbejag van ‘enkele koningen en koninginnen’.⁴⁶

De weigering van de makers van *Antichambre* om werk uit te sluiten of tot compromissen te komen kan als prijsenswaardig worden gezien, hoewel dit ten koste ging van de samenhang, de verbintenis met het publiek en de toegang tot de middelen van de officiële evenementen. *Initiatief d'Amis* slaagde er beter in de officiële evenementen te bekritisseren door gebruik te maken van meer conventionele selectieprocedures en tentoonstellingsontwerpen. Hoewel er veel te zeggen valt voor het collectieve, anarchistische model van *Antichambre*, evenals voor de focus op in onbruik geraakte locaties, biedt het eveneens collectieve *Initiatief d'Amis* een beter model voor tentoonstellingsmakers die ageren tegen marginalisering, met behoud van de *exposure* van publiek gefinancierde instituten. *Initiatief 86* en *Chambres d'Amis* fungeerden als katalysatoren die kunstenaars ertoe aanzetten om strategischer (tegen) te werken. Zo ontwikkelden sommige deelnemers methodes om tegenstrijdigheden van binnenuit te onthullen; anderen namen dan weer het initiatief om zichtbaarheid te creëren door gezamenlijk te exposeren.

Het is begrijpelijk waarom kunstenaars twijfelden aan de waarde van een uniek ‘Belgisch’ label om hun werk internationaal te promoten. Ze waren er eveneens voor beducht dat er een homogeen beeld van kunstenaars zou ontstaan, gedreven door de drang om één groot nationaal en internationaal publiek aan te spreken. Dergelijke

gevoelens weerspiegelden een grote spanning tussen regionalisme en internationalisme die kunstenaars in België al lange tijd parten speelde, en die ook vandaag nog merkbaar is.⁴⁷ Te midden van de toenevende ethnocentrische retoriek in Europa en de groeiende politieke invloed van het Vlaams-nationalisme, weegt wat als typisch ‘Belgische kunst’ wordt beschouwd in 2026 net zo zwaar door als in 1986. Om die reden is het van vitaal belang om kunstenaarsstrategieën van verzet en solidariteit opnieuw voor het voetlicht te brengen.

Noten

- 1 Bart Cassiman, ‘Aantekeningen bij de tentoonstelling’, in: Bart Cassiman, Hilde Meganck (red.), *Initiatief 86*, Gent, vzw Initiatief 85, 1986, volume 1, p. 10. Over het ontstaan van *Initiatief 86* en *Chambres d'Amis*, zie: Koen Brams, Dirk Pültau, ‘1982-1989: Van Recollettenlei naar Hofbouwlaan, Over Kunst Nu, *Initiatief 86* en *Chambres d'Amis*. Interview met Marc De Cock, oud-voorzitter van de Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst van Gent (deel 4)’, in: *De Witte Raaf*, nr. 181, 2016, pp. 25-27.
- 2 Interview met Bart Cassiman, Wetteren, 20 april 2019.
- 3 Wim Van Mulders, ‘Introductie’, in: *Initiatief d'Amis*, Gent, Vooruit, 1986, s.p.
- 4 Catherine Dossin, *The Rise and Fall of American Art, 1940s-1990s. A Geopolitics of Western Art Worlds*, Londen/New York, Routledge, 2015, p. 246.
- 5 Zoals vermeld in: Koen Brams, Dirk Pültau, ‘De mythologisering van de Belgische kunst. Of hoe de Vlaamse kunst Belgisch werd’, in: *De Witte Raaf*, nr. 113, 2005, extra bijlage, pp. 1-12. Zie ook: Flor Bex, Hedwig Verschaeren, ‘De hedendaagse kunstsituatie in België’, in: *Museumjournaal*, nr. 3, 1972, p. 97.
- 6 Idem, p. 4. Zie ook: Bart Verschaffel, Rudi Laermans, ‘Vanwege Vlaanderen’, in: Yves Aupetitallot (red.), *La Consolation. Een keuze uit de verzameling van de Vlaamse Gemeenschap*, Grenoble, Magasin-Centre National d'Art Contemporain, 1999, pp. 54-61.
- 7 Paul Groot (red.), *Museumjournaal*, nr. 3, 1984. In het editoriaal van Groot, het artikel van Leo van Damme (over Philippe Vandenberg, Guillaume Bijl en Jan Fabre) en het interview met Jan Hoet wordt Belgische kunst zonder uitzondering in clichés gedefinieerd.
- 8 Geciteerd in: op. cit. (noot 5), p. 8.
- 9 Hans Willemse, Paul Morrens, *Copyright Panamarenko*, Gent, Ludion, 2005, p. 42.
- 10 Op. cit. (noot 1).
- 11 Jan Hoet, ‘Chambres d'Amis: een museum op avontuur’, in: Jo Coucke, Norbert De Pauw, Frank van de Veire, Veerle Van Durme (red.), *Chambres d'Amis*, Gent, Museum van Hedendaagse Kunst, 1986, p. 12.
- 12 Lieven De Cauter, ‘De metastase van het museum’, in: *Vlees en beton*, nr. 8, 1987, p. 19. Andere termen waren ‘stunt’ of ‘kermis’. Zie: Cathy De Neef, *Chambres d'Amis. Evaluatie met betrekking tot de media, de gastheren en de kunstenaars*, Gent, Hoger Instituut voor Bedrijfsopleiding en Public Relations, 1987, p. 25, 36.
- 13 Pascal Gielen, *Kunst in netwerken. Artistieke selecties in de hedendaagse dans en de beeldende kunst*, Tielt, Lannoo, 2003, p. 188.
- 14 John Miller, ‘The Show You Love to Hate’, in: Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne (red.), *Thinking About Exhibitions*, Londen, Routledge, 1996, p. 193.
- 15 Pier Luigi Tazzi, ‘Albrecht Dürer would have come too’, in: *Artforum*, nr. 9, 1986, p. 124.
- 16 Met een verwijzing naar *Chambres d'Amis* analyseert Wouter Davids de trend van de ‘museumvlucht’, ofwel ontwikkelingen die leiden tot het ontvluchten van kunstenaars uit musea, maar ook van musea die van zichzelf willen ontsnappen: ‘Het museum buiten spel gezet. Over stadstentoonstellingen’, in: *De Witte Raaf*, nr. 88, 2000, pp. 17-19.
- 17 Hilde Peleman, ‘Jan Hoet: *Chambres d'Amis* bewijst het bestaansrecht van het museum’, in: *Metropolis M*, nr. 2, 1986, p. 43.
- 18 Op. cit. (noot 11), p. 18.
- 19 Persbericht *Chambres d'Amis*, 8 juni 1986, Archief Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent.
- 20 Op. cit. (noot 12), p. 20.
- 21 Op. cit. (noot 17), p. 42.
- 22 Op. cit. (noot 11), p. 20.
- 23 In de jaren tachtig werd die ‘kunst van het tentoonstellen’ een drijvende kracht achter de presentatie én productie van kunst. Zie bijvoorbeeld: Evelyn Beer, Riet de Leeuw, *L'Exposition imaginaire. The art of exhibiting in the eighties*, Den Haag, SDU, 1989; Sandra Spijkerman, ‘De tentoonstellingsmaker in de hoofdrol?’, in: Willemijn Stokvis, Kitty Zijlmans (red.), *Vrij spel. Nederlandse Kunst 1970-1990*, Amsterdam, Meulenhoff, 1993, pp. 261-288; Marlene Dumas, Roos Theuws, ‘The art of exhibiting’, in: *Metropolis M*, nr. 3, 1990, pp. 30-33, en de vervolgreeks van Leontine Coelewij, Dominic van den Boogerd, Henriëtte Heezen, ‘The art of exhibiting: the exhibition as art’, in: *Metropolis M*, nr. 1, 1991, pp. 30-39; Bernd Klüser, Katharina Hegewisch (red.),

- L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*, Parijs, Le Regard, 1998.
- 24 Mathilde Roskam, ‘Bestaat er zoiets als echte Belgische Kunst?’, in: *Het Parool*, 12 juli 1986.
 - 25 Max Borka, ‘Een geleid bezoek bij de boze gebuisden van professor Hoet’, in: *De Morgen*, bijlage, 21 juni 1986.
 - 26 Bart Verschaffel, ‘Kunst komt thuis waar ze te gast is. Notities bij de Gentse ‘Kunstkamers’’, in: *Streven*, nr. 10, 1986, p. 51.
 - 27 Lieven Van Den Abeele, ‘Thierry De Cordier: zelfportret als kunstenaar’, in: *Ons Erfdeel*, nr. 5, 1994, p. 692.
 - 28 Bernard Dewulf, ‘De onherbergzame. Waarin de kunstenaar zoekt te wonen’, in: Thierry De Cordier, *De Wijnjaren (1982-2002)*, Gent, Ludion, 2002, p. 40.
 - 29 Bart De Baere, Ilse Kuijken, ‘Voedingsbodem’, in: *Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen*, nr. 3, 1990, p. 107.
 - 30 Max Borka, ‘Antichambre. Werk van 150 artiesten op 22 hectare’, in: op. cit. (noot 25).
 - 31 Bartel Joris Edmund geciteerd in: op. cit. (noot 25).
 - 32 Volgens het interview door Christian Lapinne, ‘Antichambre’, in: *Bries*, nr. 8, 1986, p. 36.
 - 33 Idem, p. 39.
 - 34 Leo de Haes, ‘Gent krijgt de langste dag’, in: *Trouw*, 20 juni 1986; N.N., ‘Kunstkijker als voyeur in Gentse huiskamers’, in: *Nieuwsblad van het Noorden*, 22 juli 1986.
 - 35 Jan Donia, Jan Eijkelboom, ‘Het Lam uit de hoge Hoet’, in: *Het vrije volk*, 1 augustus 1986.
 - 36 Op. cit. (noot 11), p. 14.
 - 37 Op. cit. (noot 3).
 - 38 Hilde Van Canneyt, *Hilde Vraagt. Hilde Van Canneyt interviewt 85 Belgische kunstenaars*, Ronse, Design & Publishing Group, 2013, p. 221.
 - 39 Op. cit. (noot 3).
 - 40 Lou Jonas, ‘Leo Copers’, Video Archive, Ludwig Forum für internationale Kunst, online.
 - 41 Interview met Guillaume Bijl, Antwerpen, 12 januari 2017.
 - 42 Stefan Themerson, *Logica, etiketten en vlees*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1979, p. 174, vertaling Nicolaas Matsier.
 - 43 Bart Cassiman, ‘L'Oeuvre au noir’, in: *Flash Art*, nr. 146, 1989, p. 87.
 - 44 Koen Brams, Dirk Pültau, ‘Een keuze is altijd een beperking. Gesprek met Guy Rombouts’, in: *De Witte Raaf*, nr. 123, 2006, p. 5.
 - 45 Op. cit. (noot 3).
 - 46 Ibid.
 - 47 Op. cit. (noot 5).

Vertaling uit het Engels: Christophe Van Gerrewey

Dit artikel is gebaseerd op een hoofdstuk uit het proefschrift *Disruptive Attitudes. Artists Counter the Art of Exhibiting in the Low Countries (1985-1991)*, verdedigd aan de Vrije Universiteit Amsterdam in mei 2021.

03.04
→ 30.08.26

VALÉRIE MANNAERTS Antennae



Terug naar het museum

JORIS D'HOOGHE

Het S.M.A.K. viert veertig jaar *Chambres d'Amis*, de kunstenmanifestatie georganiseerd in 1986 buiten de muren van het Museum voor Schone Kunsten van Gent. Binnen dat instituut opereerde Jan Hoet als directeur van het Museum van Hedendaagse Kunst, dat pas in 1999 een onderkomen zou vinden in het gerenoveerde Casino, waar het tot op vandaag als het S.M.A.K. actief is. Vanuit de vaststelling dat 'het museumwezen achterophinkt' op de hedendaagse kunst die 'op hol is geslagen, en haar vaste plaats en centrum is verloren', bracht Hoet het werk van zo'n vijftig kunstenaars naar de interieurs van evenveel Gentse woningen.

De manier waarop *Chambres d'Amis* in 2026 weer onder de aandacht wordt gebracht is meerledig. In één zaal wordt tegen de wanden een overzicht van alle werken en locaties van weleer getoond, terwijl een klassieke fotoprojectie in een andere zaal de tentoonstellingscontext van de werken in beeld brengt. Naast dit beschrijvende deel ontvouwt zich een archiefpresentatie die *Chambres d'Amis* historisch probeert te situeren aan de hand van een door Sofie Frederix samengestelde selectie van brieven, affiches, persberichten, catalogi en krantenknipsels. De documenten hebben betrekking op *Initiatief 86*, *Initiatief d'Amis* en *Antichambre*, drie andere tentoonstellingen in de Gentse kunstzomer van 1986.

Hoewel de archiefpresentatie duidelijk maakt dat *Chambres d'Amis* geen geïsoleerde gebeurtenis was, blijft een belangrijke onderzoeksvraag onbeantwoord: wat was de verhouding van de tentoonstelling van Hoet tot de andere initiatieven? In een video-interview met Piet Vanrobaeys, een van de coördinatoren van *Antichambre*, noemt hij de tentoonstelling in een voormalige fabrieksruimte een 'evidente uiting van vrijheid', terwijl *Chambres d'Amis* een institutioneel georganiseerde vorm van 'uitsluiting' zou hebben voorgestaan aan de hand van 'kwaliiteitsvormen'. Dat het evenzeer door kunstenaars gedreven *Initiatief d'Amis* ook als een uitdaging van een institutioneel georganiseerde kunstenmanifestatie kan worden beschouwd, wordt in de archiefpresentatie nergens expliciet vermeld. En ook de verbinding tussen *Chambres d'Amis* en *Initiatief 86* blijft deels onderbelicht. Uit onvrede met het feit dat de Belgische kunstproductie zowel nationaal als internationaal onvoldoende bekendheid had, stelden de organisatoren van *Initiatief 86* dat 'de weinige overheidsinstellingen die werkzaam zijn op het gebied van de hedendaagse kunst' meestal 'niet voor deze taak zijn uitgerust'. Daarom werden er drie internationale curatoren aangezocht om elk een tentoonstelling met werken van Belgische kunstenaars in te richten in de Sint-Pietersabdij. In de zaalttekst stelt Frederix dat Hoet uiteindelijk 'na enige discussie' als vierde curator van *Initiatief 86* werd aangesteld, opvallend genoeg met een collectietentoonstelling in het Museum voor Schone Kunsten. Een 'overheidsinstelling' werd op die manier geïntegreerd in een project dat net uit kritiek op de promotionele tekortkomingen van de officiële instituten was voortgekomen.

In de archiefpresentatie worden de kritische dimensies en institutionele problemen van de Gentse kunstzomer van 1986 eerder met voorzichtigheid behandeld. Een tweede deel van de terugblik in het S.M.A.K. brengt echter aan het licht dat *Chambres d'Amis* ook van binnenuit van commentaar werd voorzien. De tentoonstelling van Hoet vond aansluiting bij initiatieven als *Sonsbeek Buiten de Perken* in 1971 en documenta 5, gecureerd door Harald Szeemann in 1972, waarop kunst al een decennium eerder buiten de muren van het instituut werd gepresenteerd. Kunstenaars keerden zich openlijk af van het idee dat museale presentatie een voorwaarde vormt voor een kunstwerk om als kunst te worden beschouwd. De verplaatsing van kunst buiten het museum werd gezien als een middel om de vanzelfsprekendheid van het instituut als producent van artistieke waarde ter discussie te stellen. Uit deze ontwikkeling ontstond een vorm van institutionele kritiek, gericht op een bevraging van de ideologische, sociale en economi-



40 jaar *Chambres d'Amis*, archiefgedeelte, S.M.A.K., Gent, 2026, foto We Document Art



Daniel Buren, *Le Décor et son Double*, Collectie Vlaamse Gemeenschap, 1986/2011, foto Dirk Pauwels



Heike Pallanca, 40 jaar *Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 2026, foto We Document Art



Susanne Kriemann, 40 jaar *Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 2026, foto We Document Art



Haim Steinbach, 40 jaar *Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 2026, foto We Document Art

sche structuren van het museum. Het werk van Michael Asher, Daniel Buren en Hans Haacke gold daarbij als exemplarisch. Zij maakten niet alleen het kunstobject, maar ook de presentatievoorwaarden tot onderwerp van hun praktijk. Een dergelijke kritische ambitie verhinderde echter niet dat hun werk ingang vond in het institutionele milieu dat werd gevisieerd. Kunstenaars als Asher, Buren en Haacke stelden immers tentoon binnen de context die ze bediscussieerden. Institutionele kritiek wilde de legitimiteit van musea en kunsthallen bevragen, maar werd er meteen zelf institutioneel door erkend. Vanuit dat perspectief kan worden gesteld dat ook *Chambres d'Amis* de logica van dit fenomeen overnam én neutraliseerde. Zoals Hoet in 1986 stelde, ging de 'roep tot integratie van kunst in het werkelijke leven' immers uit van het museum zelf, 'de instantie die dergelijke integratie eerder leek af te remmen'. Verwijzend naar de institutioneel kritische kunstenaars die 'gezocht hebben zich aan het voogdijschap van het museum te onttrekken', benadrukte hij dan ook veelbetekenend dat het museum 'zijn autoriteit' uiteindelijk bleek te hebben bewaard. Het doorbreken van de grenzen van het museum werd zelf als een museale strategie voorgesteld. *Chambres d'Amis* meende de inhaalbeweging van het museumwezen op de 'op hol' geslagen kunst te voltrekken, maar bleek vervolgens toch ook weer niet immuun voor kritiek van die kunst zelf.

Dat blijkt vooral uit het tweedelige *Le Décor et son Double* waarmee Buren de opzet van *Chambres d'Amis* ondergraafde. Voor de realisatie van het eerste deel bracht hij zijn motief met witte en gekleurde strepen aan op een deel van de wanden en deuren van de gastenkamer van verzamelaars Annick en Anton Herbert. Op die manier leek Buren letterlijk te beantwoorden aan de intentie van Hoet

om kunstwerken een plaats te geven in gastenkamers in de stad. Voor de uitvoering van het tweede deel liet hij echter een replica van de gastenkamer maken, met een uitgesproken esthetische dimensie. Waar het gestreepte motief bij de Herberts aan de bovenzijde van de wand en de deur werd aangebracht, bevond het zich in de replica aan de onderzijde. *Le Décor et son Double* kon dus alleen als een vormelijk geheel worden beschouwd wanneer zowel de kamer als de replica werd bezocht, wat uiteraard nooit tegelijkertijd mogelijk was. Net dat aspect heeft betrekking op een tweede dimensie van het werk. De plek waar de kopie zich bevond, problematiseerde het tentoonstellingsconcept: opgesteld in het museum bevond de gekopieerde gastenkamer zich binnen de muren van het instituut dat Hoet meende te ontvluchten. In een gesprek met Jan Debbaut zou Buren in 2011 benadrukken dat hij zich met zijn bijdrage kritisch wilde verhouden tot het idee van Hoet, die 'het museum wilde uitdagen door kunstenaars te vragen om buiten zijn muren te treden'. Omdat Hoet zich als museumdirecteur aan een vorm van institutionele zelfkritiek onderwierp, transformeerde Buren zijn kritiek in een onderzoek naar de betekenisgevende functie van het museum. 'De zaak is niet om voor of tegen het instituut te zijn,' zo zei hij tegen Debbaut. 'Het is cruciaal te erkennen dat het museum een rol te spelen heeft, want het geeft nu eenmaal betekenis aan kunstwerken.'

De reconstructie van het museumgedeelte van *Le Décor et son Double* – de originele replica is verloren gegaan – werd door het S.M.A.K. opnieuw tentoongesteld in 2011 en in 2019, als onderdeel van een collectiepresentatie. Ter gelegenheid van 40 jaar *Chambres d'Amis* gaat het werk vergezeld van een presentatie van archiefdocumenten. Het derde deel van de hommage is een heden-

daagse evaluatie: drie kunstenaars werden uitgenodigd om nieuw werk in het museum te maken waarin elementen uit *Chambres d'Amis* zijn vervat. Ze werden geselecteerd omdat ze eerder deelnamen aan wat het S.M.A.K. omschrijft als een trilogie van 'tentoonstellingen in de stedelijke ruimte'. Heike Pallanca (1952) was erbij in 1986, terwijl Haim Steinbach (1944) door Hoet werd geïnviteerd om deel te nemen aan *Over the Edges* in 2000 en Susanne Kriemann (1972) in 2012 deelnam aan het door Philippe Van Cauteren en Mirjam Varadinis gecureerde *TRACK*.

Kriemann realiseerde een installatie die bestaat uit een aantal objecten waarvan de vormen zijn ontleend aan de werken van onder anderen Marisa Merz, Juan Muñoz en Paul Thek voor *Chambres d'Amis*. Daarnaast diepte zij foto's op uit het archief van het S.M.A.K. waarmee de kunstenaars zich in 1986 een beeld konden vormen van de woonruimtes die beschikbaar waren. Kriemann bestrooide de interieurbeelden met fijnstof alvorens ze uit te vergroten en af te drukken. Zo wordt niet alleen het artistieke evenement in herinnering gebracht, maar ook de kernramp die zich enkele maanden voor de opening van *Chambres d'Amis* voordeed in Tsjernobyl, met massa's radioactief fijnstof in de atmosfeer tot gevolg. Het idee dat kunst wordt geproduceerd en gepresenteerd in of ondanks een wereld die aan maatschappelijke gebeurtenissen onderhevig is, wordt ook in het nieuwe werk van Heike Pallanca benadrukt. Zij vertrok van de bijdrage van Jef Geys uit 1986: drie deuren in Gentse arbeiderswoningen met de Franse revolutionaire strijdkreet – *liberté, égalité, fraternité* – in de drie landstalen. Met iconografische verwijzingen naar het motief van de deur grijpt de installatie van Pallanca terug op dit politieke aspect. Ook de foto van een scheur die ze in de depotruimte van het S.M.A.K. aantrof, sluit daarbij aan. Verwijzend naar geologische breuklijnen als vormen van begrenzing wil Pallanca de vraag stellen, net als Geys destijds, of de verlichtingsidealen nog geldig zijn, in een wereld waarin autocratische regimes grenzen opleggen aan rechten en invloedsferen. Het derde nieuwe werk, van Haim Steinbach, is een kamer opgebouwd uit metalen profielen, waarin een replica van het bed uit de gastenkamer van Buren staat. Op het bed ligt een kussen met een sloop waarop het motief is afgedrukt van Joseph Kosuths interventie voor *Chambres d'Amis*. Aan de open wanden van de kamer hangt het werk van Jan Vercruyssen: een ingelijste foto van een fauteuil met een muziekinstrument naast een leeg zwart kader, dat Steinbach ook tot de vormgeving van zijn nieuwe kamer in het museum lijkt te hebben geïnspireerd.

Met hun installaties hebben Kriemann, Pallanca en Steinbach elk een *chambre* gerealiseerd die een antwoord moet bieden op de vraag hoe 'kunstwerken die gemaakt zijn voor een concrete plek buiten het museum, opnieuw binnen de museummuren kunnen worden getoond'. Hun gemeenschappelijke antwoord luidt dat de waarde en betekenis van deze kunstwerken niet gebonden blijven aan het huis waarin ze in 1986 werden tentoongesteld. De foto's die de kern uitmaken van het werk van Kriemann werden gevonden in de museumarchieven. De deuren van Geys, net als het werk van Vercruyssen en van Buren, zijn deel van de verzameling van het S.M.A.K. Veertig jaar na *Chambres d'Amis* – of dat lijkt althans de boodschap vandaag – heeft de 'op hol geslagen' kunst het museum als gezaghebbend instituut teruggevonden. Ook de vele archiefdocumenten waarmee de tegenreacties worden belicht, zijn netjes in een museumzaal gepresenteerd. Dat *Chambres d'Amis* als hommage nadrukkelijk in een museale context aan de orde wordt gesteld, bevestigt uiteindelijk de geldigheid van Burens analyse. Ontdaan van een kritische inzet, reikt de terugblik op *Chambres d'Amis* een reeks autonome kunstwerken aan waarvan voornamelijk nog de esthetische dimensie onverstoord kan worden beschouwd.

40 jaar *Chambres d'Amis*, tot 10 januari, S.M.A.K., Jan Hoetplein 1, Gent. Van de catalogus van *Chambres d'Amis* verscheen een herdruk in paperback, uitgegeven door Borgerhoff & Lamberigts, Gent, 2026, ISBN 9789493521728.

Sonsbeek steeds opnieuw

NATHALIE ZONNENBERG

Op 2 juli opende Sonsbeek 2026, de dertiende editie van de roemruchte tentoonstelling voor kunst in de openbare ruimte, die na de Tweede Wereldoorlog in Arnhem ontstond en sindsdien met wisselende tussenpozen wordt georganiseerd. De curatoren, Amira Gad en Christina Li, sluiten met het thema 'herinnering als levende daad' aan op de voorgaande editie, die in 2022 voortijdig werd afgebroken. Onder de titel *Ik hoef geen tuin, ik deel een park* richten ze zich tevens op de lange geschiedenis van de tentoonstelling als platform voor kunst in de openbare ruimte. Met een nieuwe organisatie onder algemeen directeur Orlando Maaik Gouwenberg wordt daarnaast gewerkt aan een duurzame verankering van de manifestatie in de stad, mede in aanloop naar jubilea als het tachtigjarig bestaan in 2029 en het achthonderdjarig bestaan van Arnhem in 2033.¹

De vorige editie, *sonsbeek20→24*, stond onder artistieke leiding van Bonaventure Soh Bejeng Ndikung. Met als titel *Force Times Distance. On Labour and Its Sonic Ecologies* werd een vierjarig evenement opgezet, op weg naar het 75-jarige bestaan van Sonsbeek in 2024. Op verschillende plekken in, maar ook buiten de stad, werden activiteiten, projecten, presentaties en tentoonstellingen georganiseerd. Deze twaalfde editie was de tweede onder de nieuwe organisatiestructuur uit 2016, toen besloten werd dat Sonsbeek als quadriënnale zou afwisselen met de binnen dezelfde organisatie ondergebrachte State of Fashion, die een vervolg was op de modebiënnale. Op die manier zou er elke twee jaar een evenement in de stad plaatsvinden.

De manifestatie vond vanaf 2021 plaats op veertien plekken in totaal, waaronder het park met Stadsvilla Sonsbeek (de 'witte villa'), de Eusebiuskerk en enkele (kunst)ruimtes in het oude centrum, maar ook bijzondere buitenlocaties zoals een voormalige militaire basis op de Koningsweg, het Kröller-Müller Museum in Otterlo en zelfs het Stedelijk Museum in Amsterdam. Verschillende van deze locaties waren voorheen ook onderdeel van Sonsbeek geweest.

Ndikung en zijn team reflecteerden op de (postkoloniale) geschiedenis van Arnhem (en op de tentoonstelling in het park) en besteedden aandacht aan arbeidsstructuren en de 'akoestische' aspecten daarvan – de onzichtbare geschiedenis die besloten ligt in overgeleverde vertellingen, ritmes, zang, dans, et cetera. Vanwege de covidpandemie was de organisatie een uitdaging: de hoofdtentoonstelling moest een paar keer worden uitgesteld en opende vrij plotseling toen de omstandigheden het alsnog toelieten, waarbij bezoekers door achterblijvende communicatie en publiciteit slechts beperkt geïnformeerd werden. Toch zou *sonsbeek20→24* in twee maanden tijd meer dan 148.000 bezoekers hebben ontvangen.

Met 'arbeid' als kernthema van deze editie was het ironisch dat de werksfeer binnen de organisatie problematisch bleek. In een brief aan de raad van bestuur, die al snel publiek werd, kondigden de curatoren halverwege het project, in 2022, hun ontslag aan vanwege 'onhoudbare arbeidsomstandigheden', waaronder 'structurele veronachtzaming, nalatigheid, gebrek aan respect, wanbeheer, seksisme en institutioneel racisme'.²

Direct na het vertrek van het artistieke team haastte het bestuur zich om aan te kondigen dat het te betreuren was dat de zaken zo gelopen waren, maar dat er zo spoedig mogelijk een volgende tentoonstelling zou plaatsvinden. De gemeente Arnhem gaf opdracht tot een onderzoek, waarop werd geadviseerd om het slotstuk van het evenement in 2024, bedoeld om het 75-jarige jubileum te vieren, uit te stellen naar 2025, en de organisatie voor twee evenementen te ontmantelen en herstructureren. Omdat daarna ook het bestuur vertrok, en vervolgens de organisatie werd ontmanteld, duurden de reorganisatie en de heropstart langer dan bedoeld.

Het was niet de eerste keer dat de continuïteit van Sonsbeek werd doorbroken. De organisatiestructuur, die in 2016 werd geïnstalleerd om het steeds weer heropstarten van de organisatie te ondervangen, leek opnieuw te hebben gefaald. Dat roept de vraag op in hoeverre er een terugkerend probleem schuilt in



Keti Koti viering, sonsbeek 20→24, Arnhem, 2021, foto Django van Ardenne



Paviljoen Benthem & Crouwel, Sonsbeek '86, Arnhem, 1986

de terugkerende tentoonstelling. Tussen het karakter van Sonsbeek als een openluchtten-toonstelling enerzijds en de ambitie om een biënnaleachtige manifestatie neer te zetten anderzijds, lijkt een discrepantie te bestaan. De verwachtingen die een breed publiek bij een tentoonstelling van kunst in de openbare ruimte heeft, zijn niet per definitie dezelfde als die van een publiek dat van biënnale naar biënnale reist. Daniel Buren gaf in 1971 al kritisch commentaar op het door Wim Beeren samengestelde *Sonsbeek buiten de perken*: 'Je stapt niet buiten de grenzen van de artistieke cultuur simpelweg omdat je tentoonstelt in een straat, in een veld, et cetera'.³ Volgens Buren stoort kunst in de publieke ruimte – dat wil zeggen kunst die buiten de grenzen van het museum plaatsvindt – alle mensen die daar niet om gevraagd hebben. Bezoekers van het park die andere intenties hebben, of die niets met kunst van doen willen hebben, worden er onnodig mee geconfronteerd. Buren noemt het dan ook niet verwonderlijk dat een dergelijk publiek veel terughoudender reageert dan kunstliefhebbers die op eigen initiatief een museum of een tentoonstelling bezoeken.

De analyse van Buren was gebaseerd op de veelal negatieve respons die op Beerens experimentele tentoonstelling volgde. De zesde editie in 1971 veroorzaakte zoveel weerstand in Arnhem dat het tot maar liefst 1986 zou duren voordat de tentoonstelling terugkeerde.⁴ Hoewel *Sonsbeek buiten de perken* in de kunstgeschiedenis en binnen de *curatorial studies* een veelal iconische, welhaast mythische status heeft verworven, werd de tentoonstelling indertijd verguisd. De door Ndikung samengestelde editie haalde inspiratie uit die controversiële aanpak en ambities, maar hoewel de manifestatie in 2020 wellicht door een sterkere organisatiestructuur werd ondersteund dan in 1971, lijkt er maar weinig van de geschiedenis te zijn geleerd.

Het huidige concept van de manifestatie in Arnhem houdt nog steeds vast aan de uitgangspunten van de eerste sculptuurtentoonstellingen in het Sonsbeek Park na de Tweede Wereldoorlog. Op initiatief van de Arnhemse wederopbouwethouder Henri M.A. Klompé werden de tentoonstellingen tussen 1949 en 1958 opgezet als een 'Sculptuur Triënnale', en waren ze vooral bedoeld om de door de oorlog verwoeste stad uit het slop te halen. Het uitgangspunt van de driejaarlijkse tentoonstelling in de openlucht bestond erin moderne sculpturen 'van Rodin tot aan het heden' toegankelijk te maken voor de inwoners van Arnhem, en zo ook het toerisme aan te zwengelen. Het model werd overgenomen van de sculptuurtentoonstelling in Battersea Park in Londen, die een jaar eerder, in 1948, was begonnen en die Klompé had bezocht. De eerste edities deden precies waarvoor ze waren bedoeld: ze werden met enthousiasme ontvangen en trokken zo'n honderdduizend bezoekers per editie.

Het succes werd echter al vrij snel overgenomen door de permanente sculptuurparken in Park Middelheim in Antwerpen en in het Kröller-Müller Museum in het nabijgelegen Otterlo, die respectievelijk in 1955 en



El Anatsui, Drying Towels, Grandeur, Arnhem, 2008



Wim T. Schippers, Roland Bladen, Sonsbeek buiten de perken, Arnhem, 1971, foto Hans Peter / Anefo

1961 openden. Het bestuur van de Stichting Sonsbeek liet daarop aan de gemeente Arnhem, de subsidiegever, weten dat vanwege de opening van het sculptuurpark in Otterlo de tentoonstelling van 1961 zou worden uitgesteld. Daarop gaf de gemeenteraad opdracht aan een comité van professionals uit de Nederlandse kunstwereld om een advies uit te brengen over de toekomst van de tentoonstelling. Onder voorzitterschap van de directeur van Kröller-Müller, Bram Hammacher, achtte het comité het niet verstandig om nog langer te wachten. Er werd geadviseerd om de tentoonstelling meteen in 1962 voort te zetten als een quadriënnale en een permanent paviljoen in het park te bouwen voor kleine sculpturen. De organisatie moest professionaliseren door een 'werkcomité' met een voorzitter aan te stellen en door de directeurs van het Kröller-Müller Museum in Otterlo en het Gemeentemuseum in Arnhem bij het project te betrekken.

Hoewel de gemeente het advies overnam, nam ze daarvoor ruim de tijd, waardoor de omstandigheden inmiddels alweer veranderd waren. Na jaren van discussie en een extra onderzoek naar het organisatie-model werd er een nieuw format opgezet met een onderscheid tussen een selectie- en een organisatiecomité. Pas in 1966 vond de volgende editie van Sonsbeek plaats, de laatste in de 'oude stijl', zoals blijkt uit het evaluatierapport waarin wordt vermeld dat er 'verschillende nieuwe ideeën in de lucht' hingen. Dat blijkt ook uit de nieuwe selectiecommissie, die niet alleen bestond uit beeldhouwers (zoals voorheen), maar ook uit andere kunstprofessionals.

De nieuwe selectie- en organisatiestructuur resulteerde in een tentoonstelling die zowel uit moderne als hedendaagse kunstwerken bestond. In de publieke omgeving van het park werden bronzen sculpturen en hedendaagse Britse beeldhouwkunst getoond, en in een door Aldo van Eyck ontworpen paviljoen waren kleine sculpturen te zien. Deze formule, maar wellicht ook de afwezigheid van de tentoonstelling voor enkele jaren, leverde ongeveer 85.000 bezoekers op. Dat was hoger dan de voorlaatste editie, maar voor de betrokken partijen nog niet overtuigend genoeg om op deze voet verder te gaan. Opnieuw kwam de toekomst van Sonsbeek ter discussie te staan.

Voor de editie van 1970 werd weer een nieuwe organisatie opgezet, Stichting Sonsbeek '70, met een ander werkcomité: directeur van het Kröller-Müller Museum Rudi Oxenaar, directeur van het Gemeentemuseum Pierre Janssen, conservator van het Stedelijk Wim Beeren en de kunstenaars Johan Mekkink, Piet Slegers en Peter Struycken, die een concept en een vorm zouden ontwikkelen. Uiteindelijk werd Beeren, die in 1969 de toonaangevende tentoonstelling *Op losse schroeven* in het Stedelijk had georganiseerd, als curator benoemd. Het werkcomité besloot dat er voor de nieuwe edities gefocust zou worden op een *state of the art*. Tentoonstellingen zouden niet langer in een gefixeerde drie- of vierjaarlijkse opvolging georganiseerd worden, maar 'als de

kunst er om vraagt'.⁵ Hiermee werd afscheid genomen van het terugkerende karakter van de tentoonstelling en gekozen voor een meer vrijblijvende formule, waarmee haar voortbestaan feitelijk onzeker werd. In retrospectief werd de tentoonstelling gewaardeerd als een innovatief model voor kunst in de openbare ruimte, maar de problematiek van destijds verschoof daarmee naar de achtergrond.

De breuk met de traditie in 1970 resulteerde een jaar later in een zeer actuele, maar ook controversiële tentoonstelling met speciaal voor de tentoonstelling geproduceerde werken en met projecten die tot ver buiten het park te zien waren – 'buiten de perken'. Beeren werkte, net als voor *Op losse schroeven*, samen met een nieuwe generatie postminimalistische en conceptuele (Amerikaanse) kunstenaars zoals Buren, Sol LeWitt, Carl Andre en Robert Smithson, en zette zijn tentoonstelling neer als een internationaal evenement. Vanwege het grote belang dat daaraan werd toegekend, werd de editie van 1971 zowel door de gemeente als door het toenmalige ministerie van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk gesubsidieerd en voorzien van een uitgebreid communicatie- en educatieprogramma.

Dat droeg echter niet bij aan een goed begrip: de tentoonstelling werd gewaardeerd door het Nederlandse kunstpubliek, maar afgewezen door een meer algemeen publiek, alsook door de Arnhemse Beroepsvereniging van Beeldende Kunstenaars, die *Buiten de perken* 'elitair' noemde en er flink tegen fulmineerde. Er werden 36.000 bezoekers geteld, maar omdat de locaties buiten het park niet werden meegerekend, zijn deze cijfers niet representatief.⁶ Duidelijk is wel dat Arnhem niet was voorbereid op de discussies en de controverses die de tentoonstelling van Beeren veroorzaakte. Het resultaat was een nieuwe impasse omdat de gemeente zich opnieuw, dit keer voor lange tijd, ging beraden op een vervolg en op de financiële ondersteuning.

De vraag is of er een volgende editie van Sonsbeek zou zijn gekomen zonder een initiatief vanuit de Arnhemse kunstwereld. De recent aangestelde directeur van het Gemeentemuseum, Liesbeth Brandt Corstius, stelde een 'brainstormgroep' samen met kunstprofessionals die niet eerder bij de tentoonstellingen betrokken waren geweest. Terwijl de oude Stichting Sonsbeek '70 nog 'slapend' was, werd er een andere stichting opgericht – met in het bestuur onder anderen Frans Boreel, Rudi Fuchs en Martin Visser – onder de naam Stichting Sonsbeek Beelden, waarmee het belang om de traditie van sculpturen in het park voort te zetten werd benadrukt. Met overheidssubsidies en met steun van sponsors werd een professionele organisatie en een communicatieplan opgezet, onder leiding van de directeur van kunstencentrum De Appel in Amsterdam, Saskia Bos, zodat Beerens model van de *curated show* werd behouden.

In 1986 opende de zevende editie, die in meerdere opzichten een reactie was op *Sonsbeek buiten de perken*. Om de grenzen van de museale ruimte duidelijk af te bakenen, werd voorzien in drie glazen paviljoens in het park en werd een tentoonstelling georganiseerd in het Gemeentemuseum. In de openingszinnen van haar catalogustekst formuleerde Bos een helder statement:

Sonsbeek '86 is een tentoonstelling van beelden in de open lucht, waar het merendeel van de beelden 'binnen' staat. In transparante paviljoens en glazen kassen zijn werken te zien van kunstenaars wier werk niet zomaar buiten kan worden getoond, of die zelfs bewust afstand nemen van de idee 'beelden buiten'. Want meer dan ooit zijn de kunstwerken van nu kunstmatige producten [sic] die zich niet aan de natuur aanpassen, laat staan erin opgaan.⁷

De bezoekersaantallen namen toe tot 85.000 en de ontvangst was overwegend positief. Er werd geadviseerd om de traditie voort te zetten en zorg te dragen voor een professionele organisatiestructuur en permanente financiële ondersteuning.

Opnieuw werd het advies niet meteen opgevolgd. In 1990, het jaar waarin de volgende editie had moeten plaatsvinden, nam de cultuurwethouder van Arnhem het initiatief om



Beverly Semmes, Petunia, LOCUS FOCUS, Arnhem, 2001

een nieuw bestuur op te richten, met onder anderen Jan Debbaud, Evert van Straaten en Martijn Sanders. Zij nodigden vervolgens vijf curatoren uit om een concept te ontwikkelen. De Amerikaanse Valerie Smith, toenmalig directeur van Artists Space in New York, werd geselecteerd voor de editie van 1993. Waar geen rekening mee werd gehouden, was dat met het nieuwe bestuur en de nieuwe curator nog geen professionele organisatiestructuur was voorzien zoals in 1986. Getuige berichten in de lokale dagbladen en het evaluatieverslag lijkt de gemeente ervan te zijn uitgegaan dat de buitenlandse curator dit in haar eentje zou kunnen organiseren.

Onder die omstandigheden was de tentoonstelling die Smith beoogde wellicht te ambitieus. Hoewel de achtste editie vanwege financiële beperkingen bescheiden in opzet bleef, volgde Smith de traditie die Beeren had geïnitieerd: ze breidde de tentoonstelling uit naar de stad, in drie cirkels vanuit het midden van het park. Net als Beeren richtte ze zich meer op het proces dan op de selectie van bestaande werken, en werden kunstenaars uitgenodigd om ter plekke een werk te maken.

In het hedendaagse discours zou de editie van 1993 kunnen worden gekarakteriseerd als inclusiever, diverser en meer *global* dan veel tentoonstellingen die indertijd in de westerse wereld werden samengesteld. Dat is de reden waarom de door Smith samengestelde tentoonstelling recentelijk aan waardering heeft gewonnen.⁸ Toch werd haar vooruitstrevende model, net als bij Beeren, niet goed begrepen door het grote publiek, en dit keer liet zelfs het professionele publiek het afweten. Sonsbeek werd in 1993 door zo'n 12.000 mensen bezocht, hoewel onduidelijk is hoe deze aantallen zijn vastgesteld en ze mogelijk het gevolg zijn van gebrekkige publiciteit en een onprofessionele organisatie. In het evaluatierapport viel te lezen dat er werd geadviseerd om bij een volgende editie op tijd en op verschillende niveaus werk te maken van de organisatie, een planning op te stellen en archieven van vorige edities bij de hand te houden.

Deze heldere adviezen, ondersteund door een onderzoek waartoe de gemeente opdracht had gegeven, werden niet per direct opgevolgd. Opnieuw ging er een achttal jaar voorbij voordat de negende Sonsbeek plaatsvond, en weer werd er laat en ad hoc met de opzet begonnen. In januari 2000 werden de voorbereidingen opgestart voor een tentoonstelling in 2001. De gemeente was erop gebrand om er een succes van te maken, met positieve kritieken én bezoekersaantallen, en nodigde het Vlaamse 'kijkcijferkanon' Jan Hoet uit, directeur van het in 1999 geopende S.M.A.K. in Gent. Eerst werd Hoet als 'adviseur' uitgenodigd, want met zijn nieuwe museum had hij genoeg werk, maar uiteindelijk werd hij toch als curator aangesteld en in Arnhem gestationeerd met een klein team.

Hoet nodigde een groot aantal kunstenaars uit met wie hij eerder had samengewerkt, zoals Berline De Bruyckere, Wim Delvoye, Alicia Framis, Michel François, Fabrice Gygi, Suchan Kinoshita, Honoré d'O, Paula Pivi en Thomas Schütte. Hij koos drie locaties: het Sonsbeekpark, het oude centrum met de Eusebiuskerk als vaste tentoonstellingsplek en – heel opmerkelijk en afwijkend – winkelcentrum Kronenburg in de buitenwijk Arnhem-Zuid. Meer dan zijn directe voorgangers was Hoet gespecialiseerd in kunsttentoonstellingen buiten de museale context en in kunst in de openbare ruimte. Hij benadrukte met zijn titel *LOCUS FOCUS* expliciet waar het volgens hem bij Sonsbeek om te doen was: een dialoog tussen kunst, locatie en publiek.

Hoewel er inmiddels een duidelijk te communiceren tentoonstellingsconcept was en

Hoet in Nederland een begrip was, werd ook zijn tentoonstelling niet goed ontvangen, mogelijk door de late samenstelling van een organisatieteam en de beperkte financiële middelen, waardoor de communicatie alsnog tekortschoot. Er werd desondanks veel over de tentoonstelling geschreven, en overwegend positief, dus in de weerklank deed Hoet zijn reputatie eer aan. Toen *LOCUS FOCUS* eenmaal liep, moest hij echter terug naar het museum in Gent en droeg hij de leiding van de beoogde permanente organisatie over aan de directeur van het Museum voor Moderne Kunst Arnhem, Max Meijer.

Ondanks de positieve ontvangst in de pers beschouwde de gemeente Arnhem *LOCUS FOCUS* opnieuw als een mislukking, omdat waardering bij de lokale bevolking uitbleef. Vanuit deze ontevredenheid werd er voor het eerst in omgekeerde richting gedacht: het doel werd, volgens de gemeente, een succesvolle tentoonstelling in te richten voor het Arnhemse publiek, met grote bezoekersaantallen tot gevolg. Opnieuw ontbrak echter een daadkrachtige aanpak. Ondanks herhaalde adviezen om een permanente stichting onder te brengen bij Museum Arnhem, werd Sonsbeek ook in 2008 grotendeels op het laatste moment georganiseerd. Net voor de start van de tiende editie werd er een nieuwe stichting opgericht, Sonsbeek Internationaal, nota bene door de curator zelf. Kunstcriticus Anna Tilroe was door het gemeentebestuur van Arnhem gevraagd om een plan voor de tentoonstelling voor te leggen en werd als curator aangesteld, maar het lijkt alsof zij, net als Smith en in mindere mate ook Hoet, alles in haar eentje moest optuigen.

Op een bepaalde manier zou dit kunnen verklaren waarom de tentoonstelling van Tilroe de meest particuliere in de reeks is gebleken: haar uitgangspunt kwam niet tot stand in samenwerking met een comité op zoek naar een *state of the arts*, 'wanneer de kunst erom vraagt', maar was veeleer de uitkomst van een persoonlijke visie. Op basis van haar ervaringen als kunstcriticus verklaarde Tilroe dat de actuele kunst in 'crisis' verkeerde en weer 'groots' zou moeten worden, wat zich vertaalde in het thema en de titel *Grandeur*. Aan de kunstenaars werd gevraagd hun werk op deze uitgangspunten te baseren. Daarnaast brak Tilroe met de traditie van een vanuit het park uitgaande spreiding van de tentoonstelling. Ze koos als format voor een 'processie': Arnhemse organisaties, door haar als 'gildes' omschreven, droegen de kunstwerken vanuit het stadscentrum naar het park.

De tentoonstelling werd, ook dankzij de directe betrokkenheid van lokale partijen, een groot succes in Arnhem. In totaal werden meer dan 100.000 bezoekers geteld, hoewel opnieuw onduidelijk blijft hoe dit aantal berekend werd omdat er sprake was van zowel betalende als niet-betalende bezoekers. Ook bleken de financiële middelen opnieuw ontoereikend. Een door de gemeente toegekende garantiesubsidie van 1,4 miljoen euro – bedoeld om calamiteiten op te vangen – werd door de wethouder van cultuur bijgeschreven op het budget, waardoor er een tekort overbleef en de betreffende wethouder moest opstappen.⁹

Het duurde weer acht jaar, tot 2016, voordat de elfde editie plaatsvond, met als titel *transACTION*. Het leek alsof de gemeente voor het eerst in jaren de adviezen uit de opeenvolgende rapporten ter harte nam, en een nieuwe, permanente stichting oprichtte die van Sonsbeek opnieuw een quadriënnale maakte. In termen van organisatie, maar ook van financiële middelen, was deze editie beter uitgerust: er werd een budget gereserveerd uit de overgebleven gelden van de Stichting Kunst en Openbare Ruimte (SKOR), die in 2012 was opgeheven vanwege grootschalige bezuinigingen onder staatssecretaris Halbe Zijlstra. Er werd een nieuw bestuur aangesteld, een financieel directeur en een staf voor de dagelijkse organisatie.

Voor het eerst in de geschiedenis van Sonsbeek werd een (niet-westers) kunstcollectief uitgenodigd om de tentoonstelling samen te stellen: het Indonesische Ruangrupa. Net als in de edities van Beeren en Smith was hun format gericht op het 'proces' en werd er samengewerkt met internationale kunstenaars en met organisaties en instituties in en buiten Arnhem. In die zin sloot Ruangrupa aan bij het model dat Tilroe in 2008 had gehanteerd en werden Arnhemse bewonersgroepen betrokken, zij het minder expliciet. Met het thema 'transactie' refereerde Ruangrupa niet direct aan

een *state of the art*, maar nam het een methode als uitgangspunt: een collectieve uitwisseling, inclusief en open, die goed aansloot bij de tijdsgeest en de ontwikkelingen in het kunstenveld. De tentoonstelling was op een bepaalde manier zeer openbaar, maar tegelijkertijd werd het principe van 'kunst in de openbare ruimte' door Ruangrupa niet expliciet gemaakt, althans niet op een intellectueel niveau. *transACTION* vond plaats in en buiten het park, en bleek zeer succesvol. Er werden 170.000 niet-betalende bezoekers geteld – tot dusver het hoogste aantal in de geschiedenis van Sonsbeek.

Na deze succesvolle editie en met een goed functionerende organisatie, leek Sonsbeek eindelijk een werkende formule te hebben gevonden om de zo gewilde continuïteit te waarborgen. In de opmaat naar het 75-jarige bestaan in 2024 werd daarom een omvangrijk project voorgestaan. Op aanbeveling van een internationaal selectiecomité onder voorzitterschap van Charles Esche nodigde het bestuur de Kameroense, in Berlijn wonende curator Bonaventure Soh Bejeng Ndikung uit als artistieke directeur van de twaalfde editie, die in 2020 had moeten plaatsvinden. Het werd de meest ambitieuze Sonsbeek tot nog toe, waarmee ook op de geschiedenis van het instituut zelf werd gereflecteerd, onder andere met het opbouwen van een archief. Doordat vanwege de pandemie de vierjarige programmastructuur moest worden uitgesteld, werd het model van de quadriënnale noodgedwongen losgelaten en verviel de organisatie in een oud patroon.

Hoewel er nu een bestendige stichting achter het project stond, werden organisatorische en personele veranderingen doorgevoerd. De financiële directeur werd vervangen door een algemeen directeur en er werden nieuwe werknemers aangesteld, waardoor de kennis van eerdere edities en de institutionele continuïteit weer gedeeltelijk verloren gingen. Hierdoor lijkt een zekere disbalans te zijn ontstaan tussen de curatorieële visie enerzijds en de organisatorische ondersteuning van de manifestatie anderzijds. Ndikungs voornemen om Arnhemse inwoners te confronteren met de koloniale geschiedenis van hun stad had bovendien een enigszins didactisch karakter, terwijl de gekozen werkwijze – gebaseerd op kritische *artistic research* van in Nederland relatief onbekende kunstenaars als Ndiri Dike, Antonio Guzman & Iva Jankovic, Oscar Murillo, Hira Nabi, Farkhondeh Shahroudi en Omer Wasim – binnen de Arnhemse context niet altijd eenvoudig te communiceren was.¹⁰ Ondanks de kritiek op de communicatie werd de tentoonstelling overwegend positief ontvangen en vielen de bezoekersaantallen niet tegen, al blijft onduidelijk hoe deze precies zijn berekend en in hoeverre de verschillende nevenactiviteiten zijn meegeteld.

Na iedere Sonsbeek sinds 1961 werd een evaluatierapport opgesteld en werden in opdracht van de gemeente haalbaarheidsonderzoeken uitgevoerd waar adviezen uit voortkwamen. Deze werden vervolgens maar ten dele opgevolgd. Na het 'debacle' van *sonsbeek20→24* werd geadviseerd om de gecombineerde organisatie met State of Fashion te ontmantelen en een nieuwe stichting op te richten, in samenwerking met een duurzame partner en met een bestendig budget. Dit advies is niet heel anders dan de adviezen die in 1961, 1971, 1986, 1993 en 2022-2023 zijn voorgelegd. De nieuwe Stichting Sonsbeek heeft geïnvesteerd in het versterken van de banden met de lokale context en streeft ernaar om in het komende jaar een duurzame basisorganisatie op orde te hebben.¹¹ In hoeverre dit als een permanente structuur kan worden gewaarborgd moet blijken, alsook of het door de gemeente gereserveerde budget toereikend is.

In die zin is het te hopen dat het vervolg van Sonsbeek geen herhaling van zetten blijft, en dat het voortbestaan niet afhankelijk blijft van wisselende gemeentelijke prioriteiten. De redenen waarom de edities van Sonsbeek meer of minder succesvol waren mogen variëren, maar sinds 1971 is de enige constante dat de gemeente er nooit in is geslaagd om een professionele en stabiele basis voor de tentoonstelling tot stand te brengen. Daardoor blijven productie, communicatie en publieksbereik uiterst kwetsbaar. In vergelijking met andere terugkerende tentoonstellingen of biënnales onderscheidt Sonsbeek zich door het 'openbare' karakter ervan. Hoewel semipermanente plekken deel van de manifestatie zijn geworden, zoals Stadsvilla Sonsbeek,

Museum Arnhem en de Eusebiuskerk, blijft de focus, expliciet of impliciet, liggen op kunst in de openbare ruimte. Zo blijft het doel een publieksgroep aan te spreken die breder is dan het publiek dat doorgaans kunsttentoonstellingen bezoekt.

In Nederland is de combinatie van kunst en openbare ruimte, zeker na het verdwijnen van de landelijke SKOR, veelal een gemeentelijke verantwoordelijkheid die vaak geen duidelijke professionele status kent. De geschiedenis van Sonsbeek laat zien hoe kwetsbaar dergelijke initiatieven daardoor zijn. Gemeentes zijn er doorgaans niet op ingericht om omvangrijke kunstmanifestaties te organiseren of langdurige kunstprojecten te dragen. De stad faciliteert, maar de uitvoering kan beter worden overgelaten aan een professionele organisatie. De expertise die nodig is om een manifestatie als Sonsbeek te initiëren, te organiseren en erover te communiceren, is niet zonder meer uitwisselbaar met die van andere culturele evenementen. Het verschil in institutionele positie tussen Sonsbeek en State of Fashion is in die zin veelzeggend: waar de eerste inmiddels een structurele subsidie binnen de landelijke Basisinfrastructuur (BIS) heeft verworven, is dat het veel oudere Sonsbeek tot op heden niet gelukt. Ook de afstemming van beide evenementen blijkt problematisch: door de uitsteloperatie valt Sonsbeek nu in hetzelfde jaar als State of Fashion, dat plaatsvond van 14 mei tot en met 28 juni.

De nieuwe organisatie neemt een voorschot op het welslagen van deze editie door de omvang bescheiden te houden en zich te concentreren op uitwisseling in de stad. De gemeente Arnhem zou er goed aan doen om zich minder te laten leiden door de negatieve reacties van inwoners, en zich in plaats daarvan te richten op de resultaten van onderzoeken en rapporten. Kenmerkend voor Sonsbeek is dat telkens dezelfde vragen terugkeren. Niet de primaire voorwaarden voor een internationale kunsttentoonstelling in de openbare ruimte staan centraal, maar of er überhaupt een volgende editie moet plaatsvinden, wie die moet organiseren, hoe en met welk budget. Mogelijk is er voor toekomstige edities een ander scenario denkbaar, waarin de spanningen die door opeenvolgende besturen, organisaties en curatoren met veel enthousiasme worden geleverd niet steeds opnieuw worden afgemeten aan wisselende en onrealistische verwachtingen.

Noten

- 1 Anya Bitkina, 'Als de kunst er om vraagt. Een nieuwe Sonsbeek-revival', in: *Metropolis M*, nr. 3, 2026, pp. 72-77. Naast bestaande literatuur is voor dit artikel gebruikgemaakt van archiefstukken uit het Gelders Archief te Arnhem, recensies in landelijke en regionale dagbladen en online beschikbare evaluatierapporten.
- 2 'Artistieke leiding van sonsbeek20→24 stapt op', in: *Metropolis M*, 30 september 2022, online.
- 3 Geciteerd in: Koen Brams, 'Two Exhibition-Related Films by Jef Cornelis', in: *Tate Papers*, nr. 12, 2009, p. 6.
- 4 Zie ook: Camiel van Winkel, 'Dertig jaar buiten de perken', in: *De Witte Raaf*, nr. 91, 2001, pp. 19-21.
- 5 Jeroen Boomgaard, Marga van Mechelen, Miriam van Rijnsing (red.), *Als de kunst er om vraagt. De Sonsbeektentoonstellingen 1971, 1986, 1993*, Arnhem, Gemeenschap Beeldende Kunstenaars, 2001. Zie ook: Fieke Konijn, 'De Sonsbeektentoonstellingen', in: *De Witte Raaf*, nr. 96, 2002, p. 49.
- 6 Otto Valkman, *Sonsbeek buiten de perken. Deel 1*, Amsterdam, Dr. E. Boekmanstichting, 1971, p. 33. Valkman noemt een bezoekersaantal tussen de 17.000 en 35.000.
- 7 Saskia Bos, 'Contouren van sculptuur', in: *Sonsbeek '86. Internationale beelden tentoonstelling. Volume 1*, Utrecht, Veen/Reflex, 1986, p. 14.
- 8 Zie bijvoorbeeld: Jens Hoffmann, *Show Time. The 50 Most Influential Exhibitions of Contemporary Art*, Londen, Thames & Hudson, 2014, pp. 38-41.
- 9 'Wethouder stapt op om 'Sonsbeek'. Na overschrijding van budget', *NRC Handelsblad*, 24 juni 2009.
- 10 Zie ook: Marga van Mechelen, 'De last van Sonsbeek', in: *De Witte Raaf*, nr. 213, 2021, pp. 11-12.
- 11 Telefonisch gesprek met Orlando Maaike Gouwenberg, algemeen directeur Sonsbeek, 24 juni 2026.

Sonsbeek 2026. Ik hoef geen tuin, ik deel een park, tot 11 oktober, Arnhem.

België-Argentinië: twee tentoonstellingen uit '74 en '76

INE ENGELS

In oktober 1974 wijdde het Londense kunsttijdschrift *Studio International* een themanummer aan België, dat mede dankzij de cover van Marcel Broodthaers een iconische status heeft verworven. Voor de internationale redacteurs vormde het nummer een uitgelezen kans om te tonen wat er zich allemaal in het land afspeelde. De Amerikaanse criticus Barbara Reise ging op verkenning en vatte haar impressies samen in een zeven pagina's tellende bijdrage met als titel 'Incredible Belgium'. Ze besprak uitvoerig de tentoonstelling met werk van Carl Andre, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Victor Burgin, Gilbert & George, On Kawara, Richard Long en Gerhard Richter in het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel, en behandelde ook *Kunstsystemen in Latijns-Amerika*, georganiseerd in het Internationaal Cultureel Centrum in Antwerpen, met kunst uit het zuidelijk halfrond van het Amerikaanse continent.

In tegenstelling tot de tentoonstelling in het PSK, die Reise omschreef als 'een verscheidenheid aan juweeltjes, zorgvuldig, sympathiek en diplomatisch geselecteerd en voorzien van meer dan voldoende ademuimte', bood het ICC volgens haar 'minder goede kunst dan politieke controverses'. Toch was ze onder de indruk van de activiteiten van het Antwerpse kunstencentrum, dat ze omschreef als 'een van de meest levendige culturele instituten in Europa': 'Er zijn maar weinig jonge Europeanen die rechtstreeks met revolutionaire Latijns-Amerikaanse kunstenaars over kunst en politiek kunnen praten, en in Antwerpen kregen ze die mogelijkheid gewoon cadeau.'¹

Reise besprak de kunstwerken op de expo in het ICC niet alleen korter, maar kende ze ook minder artistieke waarde toe door ze te herleiden tot de sociopolitieke kwesties die door de kunstenaars werden aangekaart. Een dergelijke beknopte lezing is typerend voor de westerse receptie van Latijns-Amerikaanse kunst in de jaren zeventig, niet alleen in de contemporaine kunstkritiek, maar ook in de kunstgeschiedenis. Latijns-Amerikaanse kunstenaars, afkomstig uit de zogenaamde periferie, moesten zich zien te verhouden tegenover een mainstream discours waarin hun praktijken al te vaak werden herleid tot een exotisch cliché of tot een tweederangs imitatie. Het is een mechanisme dat de Uruguayaanse kunstenaar Luis Camnitzer omschreef als 'the historical unfitting' – Latijns-Amerikaanse kunst werd beschouwd als 'historisch ongeschikt'.²

In de naoorlogse kunstgeschiedschrijving heeft dit er vaak toe geleid dat deze artistieke praktijken verkeerd zijn getypeerd, als ondermaats werden geïnterpreteerd of buiten de canon zijn gevallen. Tegelijkertijd werd op die manier nagelaten om de trajecten van deze kunstenaars aan te wenden om het veronderstelde internationalisme van westerse kunstscenes te evalueren, ook in België. Een dergelijke benadering werd ruim twee decennia geleden al geformuleerd door Koen Brams in zijn essay 'Naar een andere geschiedenis van de kunst in België van 1975 tot heden'.

Welke (uiteenlopende) praktijken en rollen hebben [...] buitenlandse kunstenaars hier ontplooid, en welke sporen hebben ze nagelaten? Is er een internationaal profiel van België te maken op grond van de kunstenaars en andere actoren die specifiek in België actief zijn geweest, of er een of andere geprivilegieerde band mee hebben?³

Omgekeerd is er uiteraard ook de vraag welke rol België heeft gespeeld in de trajecten van deze kunstenaars. De uitwisselingen tussen Latijns-Amerika en andere landen en omgevingen zijn breed onderzocht.⁴ Dergelijke studies benaderen de kunstgeschiedenis vanuit een kader dat nationale grenzen overstijgt. Zo brengen ze niet alleen nieuwe perifere regio's aan het licht, maar bevragen ze ook de sites die als machtscentra zijn gecanoniseerd, door aan te tonen dat hun culturele weefsel veel heterogener is dan lange tijd werd aangenomen. Een transnationale kunstgeschiedenis heeft aldus tot doel de



Carlos Ginzburg, *Latin American Prostitute*, *Kunstsystemen in Latijns-Amerika*, ICC, Antwerpen, 1974

traditionele canon en de bijbehorende centrum-periferieverhoudingen te herzien.⁵

Binnen deze logica lijkt het op het eerste gezicht paradoxaal om België als onderzoekskader te hanteren. In navolging van Mary Louise Pratt en haar concept van de *contact zone* wordt België in dat geval niet opgevat als een afgebakend territorium, maar als een sociale ruimte waarin verschillende culturen elkaar ontmoeten en interageren, vaak in situaties gekenmerkt door ongelijke machtsrelaties.⁶

Kunstsystemen in Latijns-Amerika (en David Lamelas)

De tentoonstelling *Kunstsystemen in Latijns-Amerika* in het Antwerpse ICC in 1974 is daarvoor een uitgelezen gevalstudie. De expo opende op 24 april 1974 met een performance van de Argentijnse kunstenaar Carlos Ginzburg, die sinds 1972 in Parijs woonde. De vernissage bracht een gevarieerd gezelschap samen, bestaande uit een Belgisch publiek en zo'n twintigtal Latijns-Amerikaanse kunstenaars die naar Antwerpen waren gereisd.⁷ Ze kregen een verblijfplaats aangeboden in het Internationaal Zeemanshuis, een lowbudgethotel in de Antwerpse havenbuurt.⁸ Het was in het Schipperskwartier dat Ginzburg op zoek ging naar een prostituee ter voorbereiding van zijn performance. Hij koos uiteindelijk voor een jonge vrouw die ook uit Argentinië afkomstig was.⁹ Op kosten van het ICC vroeg hij haar om in het instituut plaats te nemen op een stoel en een bord vast te houden met daarop een citaat van Charles Baudelaire: 'Qu'est-ce l'art? Prostitution.'¹⁰

Ginzburgs performance trok een overduidelijke parallel tussen de transactie van kunst en die van prostitutie. De kunstenaar legde zo niet enkel de fetisjisering van het kunstwerk en het vrouwenlichaam bloot, maar benadrukte ook het voyeuristische exotisme van het Belgische publiek. De performance kreeg een alternatieve titel: *Latin American Prostitute*, wat eens te meer wees op de ongemakkelijke analogie tussen de jonge vrouw, Ginzburg, en de overige Latijns-Amerikaanse kunstenaars die aan de tentoonstelling deelnamen. Tentoonstellingen als *Kunstsystemen in Latijns-Amerika*, zo liet Ginzburg het West-Europese publiek verstaan, presenteren Latijns-Amerikaanse kunst als exotisch object.

De vraag is vervolgens wie de verantwoordelijkheid droeg voor deze exotisering. Het publiek, dat weinig vertrouwd was met kunst uit de zogenaamde periferie? De Latijns-Amerikaanse kunstenaars die zich probeerden te integreren? Of eerder de curatoren en de organisatoren? *Kunstsystemen in Latijns-Amerika* was een reizende tentoonstelling opgezet door Jorge Glusberg, directeur van het Argentijnse Centro de Arte y Comunicación (CAyC), in samenwerking met Florent Bex, directeur van het ICC. Van bij aanvang hing rond het initiatief een zekere sfeer van opportunisme. Voor Glusberg was het ICC de eerste stop in een

breder traject van West-Europese instellingen. Na Antwerpen, waar de expo liep tot 19 mei 1974, reisde ze door naar het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel, het Institute of Contemporary Arts in Londen, de Espace Pierre Cardin in Parijs en de Galleria Civica d'Arte Moderna in Ferrara. De strategie van Glusberg paste binnen de internationale ambities van het CAyC, maar hij liet zich ook inspireren door andere 'mobiele' conceptuele kunsttentoonstellingen, zoals bijvoorbeeld *Xerox Book* van Seth Siegelaub uit 1968 en de 'nummer'-tentoonstelling 2,972,453 van Lucy Lippard uit 1970.¹¹

Het cultureel akkoord tussen Argentinië en België, dat sinds 1967 van kracht was, vormde het kader voor *Kunstsystemen in Latijns-Amerika* en maakte het mogelijk om subsidiëring te ontvangen van het Argentijnse ministerie van Buitenlandse Zaken en het Belgische ministerie van Nationale Opvoeding en Nederlandse Cultuur. Glusberg was een zakenman die aan het hoofd stond van Modulor, een bedrijf dat lampen en verlichting maakte en van waaruit hij het CAyC zelf financierde. De samenwerking met het ICC maakte dus ook andere fondsen vrij. Het ICC, in 1970 opgericht door de Vlaamse Gemeenschap, had als doel internationale tentoonstellingen te organiseren en Belgische en Vlaamse kunst naar het buitenland te sturen.¹² Een voorwaarde van het ICC voor steun aan *Kunstsystemen in Latijns-Amerika* bestond er dan ook in dat er eveneens een tentoonstelling van Belgische kunst in Argentinië zou plaatsvinden. Voor Bex opende de samenwerking met Glusberg een nieuwe afzetmarkt voor Belgische kunst in Latijns-Amerika. Tegelijkertijd was het een goede aanleiding om de dominantie van Europese en Amerikaanse conceptuele kunst in de Belgische kunstscene te doorbreken, door de blik op andere modellen te richten en vernieuwing te brengen in een oververzadigd veld.

Het gezamenlijke project van Glusberg en Bex lijkt dus enigszins door marktlogica te zijn gestuurd. Dat blijkt ook uit een werkdokument ter voorbereiding van de tentoonstelling, die als werktitel *Latinoamérica 74* droeg. In een lijst van veertig deelnemende kunstenaars verschijnt de naam van David Lamelas (1946). In latere versies van dezelfde lijst valt Lamelas echter als een van de eersten weg. In een gesprek in 2021 gaf de kunstenaar zelf aan dat deze ommissie voortkwam uit zijn ambigue positie: 'Ik leefde of werkte in die dagen niet in Latijns-Amerika, dus ik denk dat ze me niet als een Latijns-Amerikaanse kunstenaar beschouwden.' Een andere reden die Lamelas aanhaalt, is dat hij uiteindelijk niet werd uitgenodigd voor *Kunstsystemen in Latijns-Amerika* omdat hij deel uitmaakte van de groep rond de Wide White Space in Antwerpen, de avant-gardegalerie die in 1966 werd opgericht door Anny De Decker en Bernd Lohaus.

Lamelas, geboren in Buenos Aires, ontmoette De Decker en Lohaus op de Biënnale van Venetië in 1968. Hij vertegenwoordigde dat jaar Argentinië met *Office of Information About the Vietnam War at Three Levels. The Visual Image, Text and Audio*, een installatie achter plexiglas waarin onder meer een telex live informatie geeft over de Vietnamoorlog. In vergelijking met Latijns-Amerikaanse tijdgenoten onderscheidt Lamelas zich met dit werk door geen uitgesproken kritiek te formuleren op politieke kwesties in Argentinië of Latijns-Amerika. Contemporaine kunst uit deze regio werd vaak omschreven als 'ideologisch conceptualisme', omdat er regionale politieke kwesties mee aan de kaak werden gesteld.¹³ Met *Office of Information* deed Lamelas iets anders: hij adresseerde in de eerste plaats de rol van informatie en het systeem van informatietransmissie.¹⁴ Bijgevolg positioneerde hij zich eerder in lijn met het analytische of tautologische model van de westerse conceptuele kunst en daarmee wist hij de aandacht te trekken van De Decker en Lohaus.

Na de Biënnale van '68 werd Lamelas uitgenodigd om voor de Wide White Space Gallery tentoon te stellen op *Prospect 68*, georganiseerd in de Städtische Kunsthalle Düsseldorf. Het was een sleutelmoment – voor Lamelas, die *Analysis of the Elements by Which the Massive Consumption of Information Takes Place* presenteerde, maar ook voor De Decker en Lohaus, voor wie *Prospect 68* de

officiële intrede op de internationale kunstmarkt markeerde.¹⁵ Bovendien werd hun wederzijdse samenwerking mogelijk door de geografische nabijheid van de kunstenaar, die zich dankzij een studiebeurs aan de Saint Martin's School of Art in Londen had gevestigd, waar hij tot 1974 zou blijven wonen om vervolgens naar Los Angeles te verhuizen.¹⁶

Een jaar na de Biënnale en *Prospect 68* vroeg Lamelas aan enkele vrienden en kennissen uit het netwerk van de Wide White Space Gallery om op een specifiek tijdstip en een vooraf bepaalde locatie in Antwerpen en Brussel af te spreken. Het resultaat was het werk *Antwerp–Brussels (People + Time)*, een reeks van tien foto's van individuen in de stedelijke ruimte, telkens voorzien van een naam en een tijdstip. In Antwerpen verschenen De Decker (13.20 uur) en Lohaus (13.30 uur), maar ook curator Kasper König (15.30 uur) en zijn partner Ilka Schellenberg (14.45 uur), Panamarenko (15.50 uur) en verzamelaar Isi Fizman (16.30 uur). In Brussel bevonden zich kunsthandelaar Herman Daled (13.50 uur), Marcel Broodthaers (14.13 uur) en zijn partner Maria Gilissen (14.40 uur), die ook optrad als fotograaf van het werk. Lamelas zelf kwam in beeld terwijl hij over een kasseistraat met trampolines liep in Brussel (13.55 uur).

Door zich te laten fotograferen bewees de kunstenaar niet alleen dat hij in België was geweest, maar dat hij zich ook mengde in de lokale kunstscene, op basis van een gedeelde interesse in conceptuele kunst binnen de Europees-Amerikaanse circuits.¹⁷ Opvallend is dat Lamelas het dynamische bestaan van de Wide White Space Gallery lijkt te benadrukken door de leden in beweging te capteren. Geen enkele figuur verschijnt statisch in het stedelijke decor. Iedereen is in beweging: ze wandelen over voetpaden en doorkruisen straten in uiteenlopende richtingen. De groep verschijnt in een toestand van permanente transit. Verwijst Lamelas zo naar de toenemende internationale connecties van de groep, of naar zijn eigen verhuizing naar Europa? Of brengt hij een meer complexe manier van bewegen binnen de naoorlogse kunstwereld aan het licht?

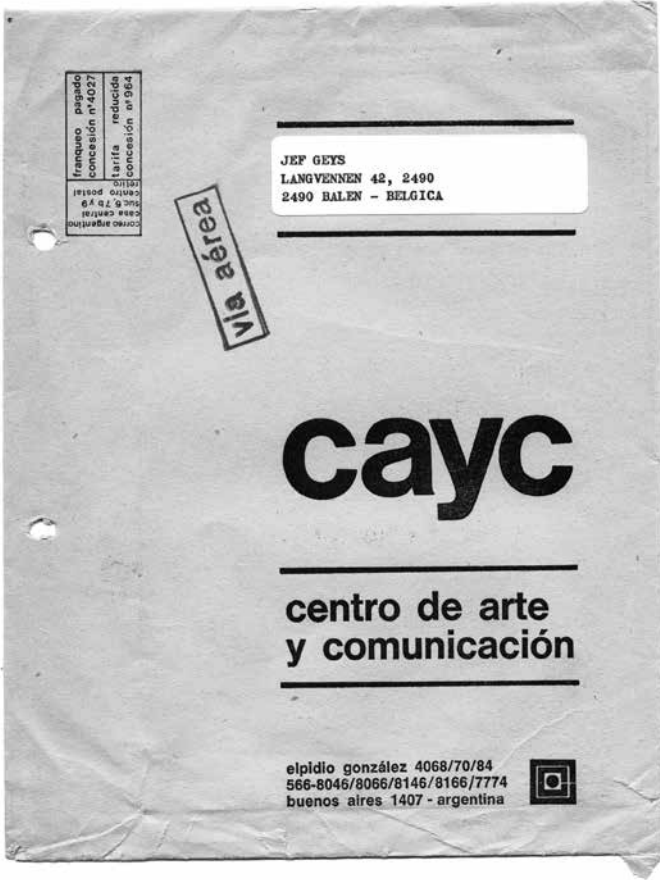
Naarmate bepaalde metropolen in Europa en de Verenigde Staten uitgroeiden tot knooppunten voor conceptuele kunstnetwerken, trokken ze ook steeds vaker kunstenaars aan.¹⁸ Het internationalisme van de conceptuele kunst bleef dus beperkt tot specifieke machtscentra. Lamelas, die als Latijns-Amerikaanse kunstenaar bij zijn komst naar Europa nauwelijks Engels sprak, moet al snel hebben aanvoeld dat deel uitmaken van de 'internationale' kunstwereld neerkwam op contacten hebben in de 'juiste' kringen en het volgen van de 'juiste' stijl. *Antwerp–Brussels (People + Time)* vormt op die manier evenzeer een getuigenis van zijn aanwezigheid in België als van zijn strategische zelfpositionering binnen een sociaal netwerk dat de ambitie deelde om internationaal te worden. En net dat kan verklaren waarom Lamelas in 1974 uiteindelijk niet door Glusberg en Bex werd geselecteerd voor *Kunstsystemen in Latijns-Amerika*, omdat met deze tentoonstelling werd geprobeerd om aan de hand van politiek georiënteerde conceptuele kunst een nieuwe en andere niche te ontwikkelen.

Arte belga de hoy (en Jef Geys)

Ongeveer twee jaar na *Kunstsystemen in Latijns-Amerika* vond een omgekeerde beweging plaats. In februari 1976 reisde de tentoonstelling *Arte belga de hoy* ('Belgische kunst van vandaag') eerst naar het CAyC in Buenos Aires om vervolgens halt te houden in het Museo Genaro Pérez in Córdoba en het Museo Rosa Galisteo de Rodríguez in Santa Fe. Net zoals Jorge Glusberg met een twintigtal Latijns-Amerikaanse kunstenaars naar Antwerpen was gereisd, had Florent Bex het idee om met enkele Belgen naar Argentinië te reizen.¹⁹ De kunstenaars die Bex in gedachten had, maakten in de zomer van 1974 al deel uit van de tentoonstelling *Aspecten van de actuele kunst in België* in het ICC. Uiteindelijk namen dertien Belgen deel aan *Arte belga de hoy*: Eduard Bal, Leo Copers, Luc Deleu, Yves de Smet, Hugo Duchateau, Filip Francis, Jacques Lennep, Jacques Lizène, Jacques-Louis Nyst, Jean Schwind,



David Lamelas, Antwerp–Brussels (People + TIME),
Kasper König Antwerp 3.30 P.M., 1969



Jef Geys, CAyC – kunst en politiek in de ontwikkelingslanden, 1975,
archieven Jef Geys, Balen

Roland Vandenbergh, Hubert Van Es en Wout Vercammen. Slechts weinigen waren echter geïnteresseerd in het maken van een gezamenlijke reis. Bex vertrok bijgevolg alleen en gaf een lezing over videokunst in België tijdens de *Fourth International Open Encounter on Video*, georganiseerd door het CAyC. Bovendien zetelde hij in de jury voor de toekenning van de Dr. Genaro Pérez-prijs voor schilderkunst en grafiek in Córdoba. Op die manier werd Bex de contactpersoon bij uitstek: hij bracht een nieuwe markt voor Belgische kunst in Latijns-Amerika tot stand en bouwde tegelijkertijd connecties uit met Latijns-Amerika, om de Belgische kunstscene verder te internationaliseren.

Net als David Lamelas bij *Kunstsystemen in Latijns-Amerika* kende ook *Arte belga de hoy* een outcast, namelijk Jef Geys. Toen hij werd uitgenodigd om deel te nemen, stelde hij zich in de eerste plaats vragen bij de organisatie. Zo contacteerde hij kunstenaar (en medecurator van de tentoonstelling) Jean Schwind en ICC-assistent Claude Devos, maar ook Paul Delmotte en Francis de Lulle, vertegenwoordigers van respectievelijk het Vlaamse en Waalse ministerie van Cultuur, om hen te bevragen over hun rol.²⁰ Ook aan Bex vroeg Geys of hij van plan was onder zijn kunstenaarspseudoniem Hubert Van Es deel te nemen aan de tentoonstelling. Geys combineerde wel vaker verschillende rollen binnen een institutionele context. Zo was hij in de loop van de jaren zeventig betrokken bij de organisatie van het Frans Masereel Centrum in Kasterlee, waar hij de dubieuze functie van ‘public relations manager’ opnam.²¹ Vertrouwd met het beheren van publieke relaties en het imago van een instelling, zag Geys mogelijk een ludieke, zij het problematische analogie met Bex, die als kunstenaar participeerde in een tentoonstelling die hij zelf cureerde. Geys kreeg geen antwoord op zijn vragen aan de organisatoren en zou uiteindelijk niet deelnemen aan *Arte belga de hoy*. In het kader van de tentoonstelling stelde hij echter wel een ‘project/dossier’ samen met als titel *CAyC – kunst en politiek in de ontwikkelingslanden*. Daarin bewaarde hij onder meer een geannoteerde versie van de catalogus van *Kunstsystemen in Latijns-Amerika*. In zijn exemplaar van de catalogus, door het CAyC vormgegeven en door het ICC gepubliceerd, ontleedt Geys het discours dat Glusberg opzette rond Latijns-Amerikaanse kunst.²² Zo benadrukt hij dat in de lijst van 49 deelnemende kunstenaars slechts 8 van de 28 landen van Latijns-Amerika vertegenwoordigd waren. Geys trok ostentatief een pijl naar de naam van Glusberg, waarmee hij niet alleen wees op de dominante aanwezigheid van Argentijnen, maar ook op de deelname van de curator als kunstenaar.

In de volgende pagina’s van zijn ‘project/dossier’ verdiepte Geys zich in de manier waarop Glusberg Latijns-Amerikaanse kunst definieerde aan de hand van het concept *arte de sistemas*, ‘kunstsystemen’. Glusberg

gebruikte deze term voor het eerst rond 1970 om uiteenlopende praktijken zoals conceptuele kunst, ecologische kunst, arte povera, cybernetische kunst en politieke kunst te omvatten. Voor *Kunstsystemen in Latijns-Amerika* gaf hij de term een uitgesproken politieke invulling, in een poging de specificiteit van Latijns-Amerikaanse kunst te benadrukken, terwijl hij tegelijk refereerde aan een ‘internationale taal’ die deze kunstenaars deelden met het Westen.²³ Glusberg schreef: ‘Hun werken worden een unieke taal die een lokaal tekensysteem met universele karakteristieken vertoont.’ In de marge voegde Geys daar een kanttekening aan toe: ‘Het universele beperkt zich tot een handvol van een trend die schijnbaar internationaal is.’ Zo legde hij bloot dat wat als ‘universeel’ of ‘internationaal’ werd voorgesteld in werkelijkheid eurocentrisch bleef. Glusbergs benadering bracht het risico met zich mee Latijns-Amerikaanse kunst als een tweederangs afgeleide van het Westen te positioneren.

De bezorgdheid van Geys was niet ongegrond, zoals in 1974 ook al bleek uit de Belgische receptie van *Kunstsystemen in Latijns-Amerika*. De tentoonstelling werd alleszins afgemeten aan westerse normen. Dit merkte Marc Callewaert op in *Gazet van Antwerpen*:

[Wat opvalt is] hoezeer deze kunst van de arme landen reeds gebruik maakt van dezelfde kodes [sic] als de kunst in de meest geëvolueerde landen van de ‘eerste wereld’; idee, concept [sic], body art, alle vormen van de arte povera worden er gehanteerd op een wijze die volkomen aansluit bij de internationale avant-garde. Of zij, buiten het beperkte publiek dat hiervoor bestaat, ook de massa kan bereiken waarvoor deze Zuid-Amerikaanse kunstenaars het opnemen, is een andere vraag.²⁴

Aan het einde van de catalogustekst vatte Geys zijn ervaring als volgt samen: ‘Ik heb 50 woorden – begrippen – delen van referentiekaders – veronderstellingen gevonden waar ik soms na lang en aandachtig ‘denken’ geen staart aan kon knopen.’ De conclusie die de kunstenaar na het doorlopen van Glusbergs negen pagina’s tellende inleiding trekt, is er uiteindelijk een van verwarring.

Dat Geys geen inzicht kreeg in de organisatie van de tentoonstelling, noch in de exacte rol van de betrokkenen, is een mogelijke reden waarom hij besloot niet deel te nemen aan *Arte belga de hoy*. Het transactionele karakter van de samenwerking tussen Glusberg en Bex werd met weerstand onthaald door kunstenaars die dergelijke systemen, die hun artistieke praktijken probeerden te vermarkten en af te stemmen op de smaak van de mainstream, net bekritiseerden. Een ander voorbeeld is de Argentijnse kunstenaar Edgardo Antonio Vigo, die wel deelnam aan *Kunstsystemen in Latijns-Amerika*, maar na afloop een brief schreef

aan Roger D’Hondt, galerijhouder van New Reform in Aalst.

Je hebt me verteld over CAyC, nou, ik kan niet precies zeggen wat er mis mee is, maar ik ken Glusberg en ik moet je zeggen dat hij een grillige, onvoorspelbare man is. [...] Hij kan beter tentoonstelling in Europa of de VS houden, want de situatie in Argentinië is erg slecht. [...] Er zijn veel Argentijnse kunstenaars die niet willen deelnemen aan CAyC-tentoonstellingen. Als je hulp nodig hebt bij het organiseren van Latijns-Amerikaanse expo’s, zal ik mijn best doen om mee te werken. Een aantal Latijns-Amerikaanse kunstenaars en ikzelf werken eraan om onze werkelijke situatie te laten zien. We willen geen werk maken dat niet past bij onze omgeving. We pretenderen geen esthetische werken te maken, maar we gebruiken eenvoudige, goedkope materialen, puur voor creatieve doeleinden. We kunnen ons geen video of iets dergelijks veroorloven. Ik hoop in elk geval dat je begrijpt wat ik bedoel.²⁵

Waar Vigo blijk van geeft, is zowel een bredere terughoudendheid om met het CAyC samen te werken als een tendens onder Latijns-Amerikaanse kunstenaars om actief te reflecteren over hoe hun werk in een buitenlandse (en Belgische) context kan worden gepresenteerd en gecontextualiseerd, buiten het model om dat het CAyC en het ICC hanteerden.

Kunstsystemen in Latijns-Amerika opende een nieuwe niche binnen een Belgische kunstscene, waarin Europese en Amerikaanse conceptuele kunst domineerde en er weinig interesse was in kunst uit de periferie. Glusberg trachtte deze scheefgegroeide verhouding tegen te gaan aan de hand van zijn ‘arte de sistemas’. Desondanks bleef het risico bestaan, zoals het werk van Carlos Ginzburg zichtbaar maakte, dat Latijns-Amerikaanse kunst zich prostitueerde aan het Westen.

Noten

- 1 Barbara Reise, ‘Incredible Belgium. Impressions’, in: *Studio International*, nr. 970, 1974, p. 117, 122.
- 2 Luis Camnitzer, *Conceptualism in Latin American Art. Didactics of Liberation*, Texas, University of Texas Press, 2017, pp. 245–251.
- 3 Koen Brams, ‘Naar een andere geschiedenis van de kunst in België van 1975 tot heden’, in: *De Witte Raaf*, nr. 100, 2002, p. 25.
- 4 Zie onder meer: Michele Greet, *Transatlantic Encounters. Latin American Artists in Paris Between the Wars*, Yale, Yale University Press, 2018; Aimé Iglesias Lukin, Karen Marta (red.), *This Must Be the Place. Latin American Artists in New York, 1965–1975*, New York, Americas Society Publications, 2021; Elize Mazadiego, ‘Latin American Art in Diaspora. Migration and Alternative Networks of Art in Europe in the 1960s and 1970s’, in: *MODOS. Revista de História da Arte*, nr. 3, 2024, pp. 392–413;

- Katarzyna Cytlak, ‘The City of Plovdiv as a New Latin American Metropolis. The Artistic Activity of Latin American Exiles in Communist Bulgaria’, in: Burcu Dogramaci, Mareike Hetschold, Laura Karp Lugo, Rachel Lee, Helene Roth (red.), *Migrating Artists and New Metropolitan Topographies in the 20th Century*, Leuven, Leuven University Press, 2020; Klara Kemp-Welch, Cristina Freire, ‘Artists’ Networks in Latin America and Eastern Europe’, in: *ARTMargins*, nrs. 2–3, 2012, pp. 3–13.
- 5 Zie bijvoorbeeld: Flavia Frigeri, Kristian Handberg (red.), *New Histories of Art in the Global Postwar Era. Multiple Modernisms*, New York/Londen, Routledge, 2021.
 - 6 Mary Louise Pratt, ‘Arts of the Contact Zone’, in: *Profession*, nr. 91, 1991, pp. 33–40. Zie ook: Jo Applin, Catherine Spencer, Amy Tobin (red.), *London Art Worlds. Mobile, Contingent, and Ephemeral Networks, 1960–1980*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2017.
 - 7 Brief van Jorge Glusberg aan Claude Devos, 8 april 1974, Archieven ICC, M HKA, Antwerpen.
 - 8 Brief van Florent Bex aan Leo Schevenhels, 29 maart 1974, Archieven ICC, M HKA, Antwerpen.
 - 9 Julia Bryan-Wilson, ‘Dirty Commerce? Art Work and Sex Work since the 1970s’, in: *Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies*, nr. 2, 2012, p. 71.
 - 10 Op het bord wordt het citaat van Baudelaire gereproduceerd als ‘Que’est-ce l’art? Prostitution’, terwijl de titel van het werk overeenstemt met het originele citaat: ‘Qu’est-ce que l’art? Prostitution.’ Zie: Charles Baudelaire, *Journaux Intimes. Fusées*, Parijs, Éditions Gallimard, 1975, p. 4.
 - 11 William H. Schwaller, ‘Translating *arte de sistemas*. The Centro de Arte y Comunicación in Buenos Aires and abroad, 1969–1977’, Doctoraatsverhandeling, Philadelphia, Temple University, 2023, pp. 136–140.
 - 12 Voor een algemene geschiedenis, zie: Johan Pas, *Beeldenstorm in een spiegelzaal. Het ICC en de actuele kunst 1970–1990*, Tiel, LannooCampus, 2005.
 - 13 Het begrip ‘ideologisch conceptualisme’ werd geïntroduceerd door Simón Marchán Fiz in: *Del arte objetual al arte de concepto. Las artes plásticas desde 1960*, Madrid, A. Corazón, 1972. Het werd later opgepikt door Mari Carmen Ramírez in ‘Blueprint Circuits. Conceptual Art and Politics in Latin America’, in: Waldo Rasmussen, Fatima Bertch, Elizabeth Ferrer (red.), *Latin American Artists of the Twentieth Century*, New York, The Museum of Modern Art, 1993. Zie ook: Miguel A. López, Josephine Watson, ‘How Do We Know What Latin American Conceptualism Looks Like?’, in: *Afterall. A Journal of Art, Context and Enquiry*, nr. 23, 2010, pp. 5–21.
 - 14 María José Herrera, ‘David Lamelas and Buenos Aires’, in: María José Herrera, Kristina Newhouse (red.), *David Lamelas. A Life of Their Own*, Los Angeles, Getty Publications, 2017, p. 54.
 - 15 Yves Aupetitallot, ‘Anny De Decker, Bernd Lohaus’, in: Yves Aupetitallot, Stella Lohaus, Petra Richter (red.), *Wide White Space. Achter het museum 1966–1976*, Hamburg, Richter Verlag, 1995, p. 48.
 - 16 Todd Holmes, Glenn Phillips, ‘David Lamelas. A Pioneer in Conceptual Art’, Berkeley, The Bancroft Library, Oral History Center, University of California, 2017, p. 50, pp. 83–84.
 - 17 Elize Mazadiego, Stefaan Vervoort, ‘When the Sky Is Low and Heavy. David Lamelas and Transnational Heritage in Flanders’, in: *Arts*, nr. 24, 2022, p. 4.
 - 18 Sophie Cras, ‘Global Conceptualism? Cartographies of Conceptual Art in Pursuit of Decentering’, in: Thomas DaCosta Kaufmann, Catherine Dossin, Béatrice Joyeux-Prunel (red.), *Circulations in The Global History of Art*, Farnham, Ashgate, 2015, pp. 167–182.
 - 19 Brief van Florent Bex aan Eduard Bal, 27 maart 1975, Archieven ICC, M HKA, Antwerpen.
 - 20 Charlotte Friling, Oriana Lemmens, Kaat Obbels (red.), *Jef Geys. Catalogue Raisonné*, Gent, MER, 2025, p. 145.
 - 21 Kaat Obbels, Wouter Davidts, ‘Wanneer de kunstenaar in alle ernst speelt.’ Jef Geys en de beginjaren’, in: Camille Bladt, Laura Bovsövers-Carette, Wouter Davidts (red.), *Diepdruk – Vladdruk – Hoogdruk – Doordruk. 50 jaar Frans Masereel Centrum, Kasterlee (1972–2022)*, Antwerpen, Hannibal Books, 2022, p. 121.
 - 22 Het ‘project/dossier’ *CAyC – kunst en politiek in de ontwikkelingslanden* uit 1975 bevindt zich in de archieven van Jef Geys. Met dank aan Kaat Obbels.
 - 23 Jorge Glusberg, ‘Inleiding tot *Kunstsystemen in Latijns-Amerika*’, in: Claude Devos (red.), *Kunstsystemen in Latijns-Amerika*, Antwerpen, ICC, 1974, p. 6, vertaling Leonard Nolens.
 - 24 Marc Callewaert, ‘Latijns-Amerika in het ICC. Kunst als kritiek’, in: *Gazet van Antwerpen*, 1 mei 1974.
 - 25 Brief van Edgardo Antonio Vigo aan Roger D’Hondt, 19 mei 1975, Archief New Reform, Stadsarchief Aalst.

Exorcisme / Allegorie / Spektakel

PIETER T'JONCK

Performance, als een vorm van beeldende kunst te onderscheiden van het gelijknamige maar even hybride genre in de podiumkunsten, zit al jaren in de lift in het museum- en kunstcircuit. Dat bleek dit jaar eens te meer op de Biënnale van Venetië. Performance is sinds lang een vast onderdeel van dit evenement. Tino Sehgal – om maar één naam te noemen – was in 2005 te gast in het Duitse paviljoen, won in 2013 de Gouden Leeuw voor zijn bijdrage aan de hoofdtentoonstelling en werk van hem is dit jaar in AMA Venezia te zien in de tentoonstelling *Aura*.

Toch is het opmerkelijk dat in 2026 zowel de Belgische, de Nederlandse als de Oostenrijkse inzending voor de Biënnale sterk inzet op een liveproject dat zonder die animatie niet werkelijk 'werkt', ook al vergt dat zware financiële investeringen. Het leidt tot bijzonder lange wachtrijen, vooral bij het Oostenrijkse paviljoen. De spektakelwaarde en de reputatie van de uitgenodigde kunstenaars, Florentina Holzinger, zijn daar zeker debet aan. Veel andere paviljoenen, zoals het Scandinavische en het Duitse (met de indrukwekkende bijdrage van de recentelijk overleden Henrike Naumann), kennen ook een performatief luik, zij het dan als extraatje. Het Japanse paviljoen gokt op de actieve deelname van bezoekers door speelgoedpoppen aan te bieden die om verzorging vragen.

Daarnaast presenteren nogal wat landen, zoals Denemarken, Luxemburg en Polen, een verfilmde performance. *Things to come* van de Deense Maja Malou Lyse en *La merde* van de Luxemburgse Aline Bouvy demonstreren stekelig en doeltreffend, op een wijze die de cultuurkritische oorsprong van performance als genre recht doet, de fysieke impact van respectievelijk genderstereotypen en schaamtegevoelens. Alleen al vanwege de efficiëntie is het een slimme keuze: een performance die gedurende een Biënnale, zes maanden lang, geregeld wordt opgevoerd – haast als een vorm van theater – vereist een enorm budget. Staat die inspanning in verhouding tot wat het werk bijdraagt aan ons begrip van wat kunst is of doet, in een landschap dat steeds hybrider wordt?

België

Miet Warlop (1978) kandideerde zeer laat om België – de Vlaamse Gemeenschap – te vertegenwoordigen op de Biënnale, maar met steun van partners als Morpho (met curator Caroline Dumalin) en Kanal haalde ze het, tegen de verwachtingen in. Nog opmerkelijker is dat ze het budget, twee keer groter dan wat de Vlaamse Gemeenschap voorzien had, bij elkaar kreeg met steun van die partners en van vele mecenasen zoals Proximus. Het zegt iets over de erkenning die haar oeuvre op relatief korte tijd verwierf.

Wie voor het eerst werk van Warlop ziet, realiseert zich wellicht niet dat alles wat ze doet voortbouwt op wat ze al eerder heeft gedaan. Haar oeuvre vormt in zekere zin één groot geheel, als een imaginair werk of als een gedachte- en gevoelswereld waarvan elk nieuw stuk een facet toont. Haar methode is uitgesproken beeldend: elke performance vertrekt vanuit een (driedimensionaal) beeld dat vaak direct of indirect verwijst naar het menselijk lichaam, maar ook naar intense inspanningen zoals sportevenementen. Warlop zet dat gegeven telkens onder spanning door het te koppelen aan een actie. Legt een klassiek beeldend werk doorgaans een 'moment' vast, dan wil Warlop dat moment door de manipulatie ervan symbolisch laten circuleren. Beelden worden performances. Dat streven is vaak letterlijk iconoclastisch: beelden worden onder de ogen van de toeschouwers tot gruis geslagen of vernietigd. Een dergelijk gebaar heeft bijna altijd de bijmaak van een bevrijding of zelfs van een delirium – een explosieve ontsnapping uit vaste betekeniskaders.

Warlop gebruikt diverse, maar doorgaans 'banale' materialen, van oude kledij in *Grote Hoop/Berg* (2005) tot kilometers zijde in *INHALE DELIRIUM EXHALE* (2025). Haar werk is daarom verwant aan de *nouveaux réalistes* of de *arte povera*, zonder er schatplichtig aan te zijn. Daarvoor zijn haar beelden te



Miet Warlop, ONE SONG. Histoire(s) du Théâtre IV, 2022, foto Michiel Devijver



Miet Warlop, Sportband/Afgetrainde Klanken, 2005



Miet Warlop, Chant for Hope, 2023

idiosyncratisch en te zeer getekend door persoonlijke ervaringen, zoals een zware beenbreuk in haar jeugd of de zelfmoord van haar oudere broer. Het verklaart wel waarom ze gevraagd werd voor een performance bij een tentoonstelling van Yves Klein in Bozar in 2017. In *HORSE. A Man, A Woman, A Desire for Adventure* beklimt Warlop of een van haar medewerkers in avondkledij een naakte man op hoge hakken van wie alleen het achterwerk, getooid met een paardenstaart, te zien is. Het is een zuivere performance: een actie die voor één plek – de trappenpartij naar de tentoonstellingszalen van Bozar – bedacht werd, zonder verdere dramaturgie, tijdsregie of inkleding. Het gaat om de impact van de actie op het publiek.

Dat is in haar oeuvre eerder uitzonderlijk. Ze kent het tijdsverloop van haar werken

doorgaans uiterst zorgvuldig uit. Het resultaat leunt daarom sterk aan bij de klassieke podiumkunsten en wordt ook vaak in dat circuit vertoond. Toch gaat het nooit om conventioneel verhalend theater. Het basiselement, naast een 'eerste beeld', is bijna altijd een inspannende, pijnlijke of zelfs uitputtende actie die zoveel vergt van de uitvoerders dat ze, aangevuurd door luide soundscapes, naar een extatische toestand overhellen. Ook op die manier 'breekt' het beeld. De dansfiguur in *Ghost Writer and the Broken Hand Break* (2018) doet bijvoorbeeld denken aan rondtollende derwisjen, ondersteund door dreunende gitaren. De tomeloze inzet die Warlop vraagt – en krijgt – van haar performers slaat vaak als een vonk over op het publiek. Voorstellingen krijgen het karakter van een uitzinnigheidens ritueel – al is het

dan in de vorm van een sportmanifestatie – dat de omstanders aansteekt. De vierde wand tussen podium en zaal verdampt dan even, zij het niet formeel. Deze directe impact is ook de reden waarom dit oeuvre doorgaans als een performance gecatalogeerd wordt.

Gips speelt, als 'arm' materiaal, een bijzondere rol, vanuit het verlangen om beelden te laten 'circuleren'. Gips wordt in vloeibare vorm verwerkt en leent zich daarom tot het maken van afgietsels van andere objecten. Die techniek past Warlop vaak toe, op benen, handen of kledingstukken. Eenmaal gestold verandert gips echter in een hard, maar ook fragiel materiaal. Anders dan klassieke beeldhouwmaterialen zoals marmer kan het echter steeds terugkeren naar zijn oorspronkelijke vorm, door het te verbranden en dan te vergruizen. De solo *Dragging the Bone* (2018) draait helemaal rond dat proces van creatie en vernieling. Warlop behandelt haar eigen lichaam daarin haast als een object als elk ander.

IT NEVER SSST in het Belgisch paviljoen op de Biënnale is een uitstekend voorbeeld van de uitzonderlijke coherentie van Warlops werk, nu al meer dan twintig jaar lang. Het begint waar *ONE SONG. Histoire(s) du Théâtre IV* (2022) ophield. Op het festival van Avignon markeerde die voorstelling haar doorbraak als theatermaker en kunstenaar. Toch was *ONE SONG* 'slechts' een herwerking van *Sportband/Afgetrainde Klanken* (2005), opgevat als een requiem voor haar broer. Niet als een 'portret', maar als een performanceconcert van veertig minuten werd er een uitputtende strijd geleverd tussen acht sportieve muzikanten en een klein juichend publiek – een uitbarsting van leven tegenover de dood. In *Sportband/Afgetrainde Klanken* duikt Warlop op in een wit majorettepakje, zwaaiend met een gele vlag met daarop in het zwart de letters SSST.

ONE SONG bevatte zeventien jaar later dezelfde elementen, maar dan uitvergroott. De speelvloer werd ingericht als een sportzaal vol turntoestellen, zoals een evenwichtsbalk, een klimrek en Zweedse banken met een primitieve tribune, en met her en der de onvermijdelijke drinkbussen en handdoeken. Vreemd genoeg slingerden er ook een contrabas, een drumstel, enkele trommels en een cimbaal rond. Aan het klimrek hingen twee elektronische klavieren, met daaronder een *grosse caisse*, een grote trom met pedaal. Vijf performers liepen en sprongen zich een uur lang de ziel uit het lijf en musicerden tegelijk onder luid gejuich van supporters en een cynische commentator. Wietse Tanghe, op de loopband, voerde de groep aan met een eindeloos herhaalde song: 'Run for your life, 'till you die, 'till we all die / Knock knock / who's there? / It's your grief from the past.' De merkwaardigste figuur in *ONE SONG* was echter Milan Schudel. Verkleed als majorette tolde hij rond met grote gipsplaten in de handen, zonder dat iemand hem een blik waardig achtte. Op die platen waren in reliëf woorden als HEY, YOU, WHY of GO te lezen. Hij stalde ze uit op een rek, maar ze verduidelikten niets, als kreten en losse woorden zonder samenhang. Warlop toonde met *ONE SONG* niet alleen 'energie' of 'chaos'. Onder al het geweld ging een precieze emotionele staat schuil. De slopende exercities waren een pleister op een onuitwisbare wonde, een wanhopige remedie tegen weltschmerz die door uitputting tot zwijgen gebracht werd. Een pijn waar geen woorden voor zijn. Als de sportsers finaal een soort volkslied aanhieven, vierden ze het moment waarop ze samen vrede namen met de wereld – een illusie, maar het hield hen overeind. De majorette – de drager van woorden – bleef echter uitgesloten van dit ritueel.

Al deze elementen uit *ONE SONG* en *Sportband/Afgetrainde Klanken* keren terug in *IT NEVER SSST*, maar dan anders geschikt, inhoudelijk, temporeel en ruimtelijk. De centrale zaal van het Belgisch paviljoen in Venetië leent zich door het bovenlicht, de verhoudingen en de positie ten opzichte van de ingang en de andere zaaltjes moeilijk tot een klassieke theateropstelling. Toch komt Warlop daar zo dicht mogelijk bij. Ze plaatste een schuin oplopende wand over de volle breedte van de zaal en liet er trommels in vele formaten op monteren. De constructie lijkt zowel op het timmerwerk van een hellend dak, met balken als overmaatse panlatten



Miet Warlop, IT NEVER SSST, 2026, foto Reinout Hiel

op geregelde afstanden, als op een ouderwetse letterkast. Twee gelijkaardige, kleinere wanden aan weerszijden van de ingang van het paviljoen kondigen deze installatie aan. Daarnaast zijn er praktikabels die nu eens als een catwalk van de inkom naar de grote zaal lopen en dan weer als een estrade voor de schuine wand staan. De muur tegenover deze constructie is behangen met tientallen grote handdoeken waarop cijfers prijken zoals je die ook ziet op voetbalshirts. Bezoekers nemen ertussen plaats.

Het essentiële beeldelement van de installatie zijn echter de gipsen platen, waarop in reliëf woorden staan in zeven talen, waaronder Frans, Engels, Nederlands, Duits en Italiaans. Er zijn ook panelen met Bengaals schrift omdat *IT NEVER SSST* vrijwel exact de installatie herneemt van *Chant for Hope* (2023), een performance op de Dhaka Art Summit in Bangladesh. Warlop omschreef dat werk als ‘een participatieve sculptuur’: de performers maakten de panelen met woorden door op de vloer mallen te vullen met gips. ‘De sculpturen evolueren terwijl het publiek eromheen zingt, danst en beweegt om zo nieuwe betekenissen te onthullen.’ *Chant for Hope* was zo een doorwerking van de gipspanelen in *ONE SONG*, met eenzelfde soort kreten: HEY, STOP, HA, DA, BE, IF en ook heel vaak SSST – uitroepen die geen zinnen vormen, ook niet met PEUR, CIAO, WILL, ORA, NU of FORTE.

De performance in Venetië brengt deze installatie tot leven op een dubbele manier. Vijf performers manipuleren de gipsplaten en bespelen tegelijk de schuine wand als een groot percussie-instrument. Ze zingen of schreeuwen uit volle borst. Micha Volders voegt daar een elektronische score aan toe waarin het livegeluid terugkeert en die ook deels buiten het paviljoen te horen is. In totaal duurt dit werk zo’n drie uur, maar het publiek kan het nooit integraal ervaren: om het half uur worden bezoekers tijdens een rustmoment verzocht om plaats te maken voor een volgende groep. Door de aard van Warlops werk is dat geen onoverkomelijk bezwaar: elk deel – ik zag in totaal anderhalf uur – omvat een een notendop de hele propositie.

De bezoekers krijgen tijdens dat halve uur vooral een explosie van energie te zien. Het eerste deel is, zeker voor wie het eerdere werk kent, erg betekenisvol. Wietse Tanghe trekt de voorstelling op gang als hij een SSST-gipspaneel met gestrekte armen voor zich uit houdt terwijl hij steeds sneller rondtolt. Hij neemt dus de rol van de majorette in *ONE SONG* over, maar dan als leider van de groep, niet als de genegeerde buitenstaander. Tanghe heft een gezang aan dat de hele voorstelling doorloopt, met als eerste ‘strofe’: ‘Cadi cadi cadi / Rotti rotti / Totti lotta cadi tira/ E tu E tu E tu / Noi / Folla / Sollevati’ (‘Val, val, val / Gebroken, gebroken / Gebroken, strijd, val, trek / En jij, en jij, en jij / Wij / Menigte / Sta op’). Alweer: gestamelde woorden, kreten, onafgewerkte zinnen die geen precieze betekenis dragen, maar die wel een gemoedstoestand suggereren. De andere performers (Giulia Longoni, Lisa Sieni, Melvin Slabbinck en Rahmat Emonds) voegen zich al snel bij hem. Frenetiek, bijna panisch, slepen ze steeds meer gipsplaten aan die de wand vullen met nonsensicale kreten terwijl Slabbinck als bezeten met

drumsticks mept op de houten regels en de trommels.

De scène tart elke beschrijving omdat twee modi van performen onontwaarbaar door elkaar lopen. Enerzijds blijkt Tanghe duidelijk een getraind acteur. Hij doseert zijn energie precies en projecteert zijn woorden met veel bravoure in de richting van het publiek tijdens de uitputtende oefening. De anderen daarentegen, zeker Slabbinck en Emonds, storten zich zo fanatiek op hun taak dat het lijkt alsof het voor hen om een handeling met existentiële betekenis gaat. Kort na de vernissage viel Slabbinck trouwens even uit, toen hij bij die energie-uitbarsting door hitte bevangen werd.

Het tweede deel dat ik bijwoon bevestigt die paradox. De praktikabels dienen nu als een catwalk, van de ingang naar de schuine wand. Tanghe laat een van die (geprepareerde) praktikabels onder zijn voeten daveren terwijl hij een nieuwe ‘strofe’ zingt: ‘Osez oser / Se soulever / Respiration / Libérer / Pour / Se réapproprié / Dare dare / Rise / Breathe / To liberate / Reclaim / Un mondo Quadrato / Coperto da / Lalalalalalalala.’ Weer valt zijn beheersing op tegenover de anderen die een lijn vormen om panelen naar de wand te dragen en om ze daar, steeds moeizamer, te laten neerploffen. Veel panelen zijn ondertussen gebarsten of gebroken, ondanks het wapeningsnet. Uiteindelijk zijn alle performers zo uitgeput dat ze om beurten een handdoek omslaan en gaan liggen na de laatste gestamelde woorden. Op één performer na: Emonds blijft onzeker en doeleloos rondtrappen op de wand en de estrade ervoor. Ze lacht af en toe onbeheerst om dan onmiddellijk weer te snikken en te prevelen of te schreeuwen. Het is zo bezielde dat het, zelfs als je goed thuis bent in theater, lijkt alsof haar ontredde geen spel, maar een reële emotie is.

Dat wringt met de wetenschap dat aan deze vertoning een intense repetitietijd voorafging. De spelers weten precies wat ze wanneer en hoe zullen doen. Het is, de paradox van de acteur van Diderot indachtig, bijna onmogelijk om dat gevoel elke dag meermaals authentiek op te roepen. Een acteur observeert gedrag en kopieert dat – zij het met inleving – maar beleeft het niet acuut. Deze scène lijkt dat compleet te logenstraffen, net zoals veel scènes in *ONE SONG* dat deden. *IT NEVER SSST* is zonder enige twijfel een voorstelling. De manier waarop het publiek, ook in het ‘onmogelijke’ paviljoen, tegenover het gebeuren geplaatst wordt, is geënt op het klassieke schema van podium tegenover zaal. Toch werkt *IT NEVER SSST* ook, elke keer opnieuw, alsof deze voorstelling ook voor de *spelers* een eenmalige belevenis blijft – als een klassieke performance.

Komt het doordat de voorstelling iets weg heeft van een rockconcert door de prominente rol van het geluid? Eigenlijk niet. De spelers proberen zelfs niet het contact of de pseudo-intimiteit van een concert op te bouwen. De voorstellingen volgen een precies protocol, dat rollen duidelijk verdeelt, maar met een zekere marge voor de uitvoerder. Warlop kent de rollen ook toe volgens de capaciteiten van de uitvoerders. Tanghe en Slabbinck hebben bijvoorbeeld, als performers, zeer verschillende kwaliteiten: de ene houdt als een vliegwielt de actie gaande, ter-

wijl de andere het explosieve element is. Het publiek is daar niet zozeer toeschouwer als wel getuige van.

Daarin zit, vermoed ik, de kern van *IT NEVER SSST*: het heeft een ritueel karakter en dat herkennen toeschouwers, al is het ritueel dan verzonnen. Het geeft, in de wartaal die ontstaat in het eindeloos herschikken van woorden, uiting aan een wijdverbreid gevoel van onmacht en onzekerheid in een wereld die op vele fronten, zowel maatschappelijk als ecologisch, vaste grond onder de voeten verliest. Toch wordt dat nooit zo benoemd – het gaat om een gevoel waar geen woorden voor zijn, maar dat, als in een exorcisme, uitgedreven kan worden door eindeloos samen te bewegen en te zingen. In Warlops woorden: ‘Via een reeks rituelen, balancerend tussen het bezielde en het absurde, schommelen de performers tussen wanhoop en de drang die te overstijgen tot iets zinvol en mooiers. Expressief en energiek worstelen ze met de dreiging van overbelasting, waarbij ze soms hun breekpunten blootgeven.’ Het is inderdaad in de overgave aan dit ritueel dat reële emoties kunnen doorbreken, buiten de wil van de spelers om, bij de ene al meer dan bij de andere. Dat daar getuigen bij zijn, is van eminent belang. Getuigen bevestigen door hun aanwezigheid de waarachtigheid en de werkzaamheid van elk ritueel. Ze zijn de ‘supporters’ van een hoger doel, in de sport van het overleven.

Dat is het steeds herhaalde gebaar dat Warlop stelt. Ze kiest telkens voor een intense activiteit, ontleend aan een wereld buiten het artistieke domein waarin deelnemers geen rol spelen, maar een prestatie leveren. Ze staan hier dus voor zichzelf. Het is een keuze om het ritueel te verplaatsen van een persoonlijke ervaringswereld naar een veld van handelingen en objecten die geen intrinsieke betekenis hebben, maar die toch betekenisvol worden door de intensiteit van de uitvoering en de aanwezigheid van getuigen. Ook al lijkt het op theater, als formule komt het verrassend dicht bij de prille performancepraktijken die vanaf het einde van de jaren vijftig vorm kregen.

Nederland

Met *The Fortress* adresseert Dries Verhoeven (1976) in het Nederlands paviljoen op het eerste gezicht eenzelfde staat van ontredde-ring. Ook hij doet dat met een onthutsende liveactie en één – brutaal – beeld. Het vertrekpunt is echter niet, zoals bij Warlop, een vertaling van een ervaringswereld naar een rituele, onpersoonlijke vorm, maar een bevraging van de betekenis van deze Biënnale in het bijzonder en van het kunstenveld in het algemeen. Verhoeven vertrekt van het evidente anachronisme waarop de Biënnale gestoeld is, als een artistiek uitstalraam voor – en een competitie tussen – naties. Wie geeft de toon aan? Dat bevestigen de ‘Leeuwen’ die bij elke editie uitgereikt worden (maar dit jaar niet, omdat de jury opstapte uit protest tegen de deelname van Israël en Rusland). Vooral in de Giardini, het hart van de Biënnale, is die opzet versteend in paviljoenen die erfgoed werden. De naoorlogse orde in steen gebeiteld, maar het is een architecturale orde die al lang niet meer cor-

respondeert met de feitelijke verhoudingen in de (kunst)wereld vandaag.

Verhoeven richt zijn pijlen in eerste instantie op het Nederlands paviljoen. Dat kwam pas vrij laat, in 1954, tot stand naar een ontwerp van Gerrit Rietveld. Het is een schoolvoorbeeld van de modernistische esthetiek die – ontgaan van revolutionaire pluimen – zowat de officiële stijl van een weldenkend en vooruitstrevend Nederland werd. In de jaren tachtig bedacht Hans van Dijk er het misprijzende woord ‘schoolmeestermodernisme’ voor. Kenmerkend is hoe het gebouw overvloedig, maar beheerst, licht toelaat. Dat stroomt niet alleen binnen via grote raampartijen in de voorgevel en de twee zijgevels, maar vooral via verdoken daklichten. Een verlaagd plafond van schuine, reflecterende lamellen, als horizontaal gekantelde Venetiaanse blinden, filtert dat bovenlicht zodat het gelijkmatig de ruimte vult. Helder, open, efficiënt: Nederland.

Van het imago van dit ‘gidsland’ blijft weinig over. Verhoeven en andere auteurs benadrukken dat in de catalogus, net zoals ze beklemtonen dat de wereldorde die ooit bepaalde wie op de Biënnale de toon aangeeft aan diggelen ligt. Nieuwe machten, niet eens per se naties, drukken hun belangen door, ten koste van landen die door exploitatie wegzinken in een staat van verval. Oude koloniale en imperiale wonden worden opengereten, genocidale operaties gaan ongehinderd door. We weten het, we registreren het via onze *newsfeeds*, we zien het elke dag, maar ervaren het als Europeanen (nog) niet aan den lijve. Omdat de bronnen van de Europese welvaart weg lijken te sijpelen en Europa zelf aangeschoten wild dreigt te worden – dat is de redenering – voert de EU een steeds genadelozer politiek van uitsluiting. Fort Europa is een paniecreactie: alle deuren sluiten vooraleer het te laat is, mét instemming van ‘de burgers’.

Voor Verhoeven is de Biënnale, net omdat ze zo overduidelijk een overjaarse orde representeert, de ideale plek om het daarover te hebben. Het ergert hem echter dat deze editie dat zelf bevestigt én ontkent, net zoals heden-daagse musea dat doen. Ze presenteren ‘dromen voor een betere, zachtere wereld. Wat kapot is in de wereld wordt in de musea symbolisch aan elkaar gelijmd,’ merkt hij schamper op. Verhoeven grijpt daarom in het paviljoen zelf in. Welk architecturaal beeld zou het kunnen en moeten tonen van het heden-daagse Nederland? Het antwoord: een fort, met gebarricadeerde openingen, beveiligd door zware rolluiken die elke indringer en meteen ook elke lichtstraal buitensluiten.

Die brutale aanslag op de architectuur van Rietveld is duidelijk, maar zegt nog niets over de staat van verwarring en ontkenning die Nederland, en bij uitbreiding de EU, ertoe brengt de wereld buiten te sluiten. Het zegt ook niets over wat het met mensen doet als ze zich zo terugtrekken. Hoe toon je dat? Die praktische vraag lost Verhoeven praktisch op: met een handeling, een praxis, een performance. Hij toont concreet hoe het is om te leven in een steeds duisterder fort. Eén performer wordt de emanatie, de allegorie haast van die verwarring, angst en woede in de samenleving, en eindigt als monster, naar het beroemde motto van Antonio Gramsci dat Verhoeven citeert: ‘De oude wereld ligt op sterven en de

Dries Verhoeven, *The Fortress*, 2026, foto Willem Popelier

nieuwe wereld worstelt om geboren te worden. Dit is de tijd van de monsters.'

Aan het publiek wordt een strikte regel opgelegd: bezoekers moeten bereid zijn om de voorstelling van 25 minuten integraal bij te wonen. De rolluiken aan de voorzijde van het fort openen om het uur slechts even en sluiten onverbiddelijk zodra er honderd bezoekers zijn. *No way in, no way out*. Binnen valt de povere staat op van het paviljoen. Op een muur tekent zich een zware barst af: door het vochtige klimaat valt de kalk van de muur. De blinden in het plafond hangen scheef of zijn verdwenen. Hier hielp Verhoeven het toeval een handje: paviljoenen in de Giardini vragen om intensief onderhoud, maar dat bleef dit jaar op zijn vraag achterwege, als om aan te geven dat Nederland de idealen die dit gebouw belichaamt opgeeft. Net zo slim zijn de catalogi van eerdere Biënnales die, vereeuwigd in een omhulsel van epoxy, over de vloer verspreid liggen. Dit is een kerkhof van grote verwachtingen, en niet alleen over kunst, waarin er verder niets meer lijkt te zullen gebeuren.

Tot onverwacht een bezoeker een luid gereutel uitstoot: 'Stoooooop.' De vrouw kijkt uitdrukingsloos om zich heen, alsof de klanken buiten haar wil opwelden. In een gulf volgt nog eens: 'Stoooooop.' In de catalogus wordt vermeld dat de technische term voor dit gereutel *grunting* is, een bijzondere stemtechniek die van de bovenste stembanden gebruikmaakt, als een ademloos spreken. In *death metal* wordt het vaak toegepast, klinkend als een doodsgereutel. Een laatste ademtocht. Nieuwe woorden volgen, zoals 'Engaaaaage'. Als de vrouw op een door licht overspoelde muur toestapt en ertegenaan gaat leunen, verandert er iets. Nu wordt het woord 'Raaaaaage' vele malen herhaald, maar het verspreidt zich ook als een onderdrukte razernij in haar lichaam. Ze komt naar het midden van het paviljoen, trekt haar broek uit tot over haar bilnaad en gaat liggen, vlak bij een catalogus. In de voorstelling die ik zag kon één toeschouwer zich er niet van weerhouden de vrouw aan te raken: een gebaar van troost en mededogen voor

iemand die zichzelf niet meer lijkt te zijn. Mij overvalt vooral een gevoel van ongemak en deernis. Al wat we humaan pleegden te noemen, lijkt weggesijpeld uit deze reutels, uit dit lijf. Even lijkt het menselijke nog een retour te maken met de schurende woorden 'Looooove' en 'Heeeelp'. Tot daarop telkens het woord 'Yourself' volgt. 'Love / Yourself.' 'Help / Yourself.' Deze vrouw heeft hulp nodig, en liefde, maar het enige waar ze aan kan denken, is dat ze het zelf zal moeten rooien, en dat de anderen dat ook moeten doen. Het is deprimerend en griezelig omdat het zo'n herkenbaar teken des tijds is. Ondertussen verdwijnt het laatste licht. Met ontbloot bovenlijf zoekt de vrouw de laatste lichtsprietten op, reutelend. Ook nu houdt een toeschouwer het niet meer: ze loopt op de vrouw toe met een trui in de hand, als om haar lijf te beschermen tegen onverschillige blikken. De performer negeert het volkomen. Dit soort erbarmen behoort niet meer tot haar wereld. Het is elk voor zich, nu de duisternis invalt.

Een allegorie is een beeld dat als het ware over de woorden heen stapt, in een poging om een idee aanschouwelijk te maken. In dit paviljoen wordt de performster dan een allegorie voor wat Nederland geworden is. Ze ziet er gewoontjes uit, maar zodra ze gaat reutelen, verandert dat 'gewone' in psychische verwarring en ontredde. Ook dat beeld spat echter weer uit elkaar door de tegenspraak in haar woorden, alsof haar ontredde gekaapt wordt door een anoniem discours van ongenadige zelfzucht – alsof ze er eigenlijk alleen nog is als een zombie die uitspreekt wat haar ingefluisterd werd. Het is zo vreemd en griezelig dat je niet meer weet wat ze nog voorstelt, voor zichzelf of voor ons. Deze voorstelling wordt daarom een allegorie, niet van persoonlijke ontredde, maar van een wereld waarin duistere machten duistere gedachten in de geesten van mensen laten binnensijpelen, tot er alleen nog duisternis overblijft. *The Fortress* wordt op die manier een *pharmakon* tegen de zachte *minor keys* die in Venetië het thema van de hoofdtentoonstelling vormen, gecreëerd door Koyo Kouoh.

Florentina Holzinger, *SEAWORLD VENICE*, 2026

Het leverde Verhoeven bittere kritiek op van Joke de Wolf in *De Groene Amsterdammer*. Wie is hij om de dromen van Koyo Kouoh naar de randen van de kunstgeschiedenis te verwijzen – als dat begrip al niet volledig besmet is door een eurocentrische oorsprong en dito begrippenkader? In discursieve zin wordt deze bijdrage aan de Biënnale net daardoor een performance: *The Fortress* legt niet alleen de mentale ontredde van het Westen bloot, maar bruuskeert ook een stilzwijgende overeenkomst. Wat wordt doorbroken is de verwachting dat 'de kunstenaar' zelf, als een orakel en als bastaardkind van het negentiende-eeuwse genie, zorgvuldig en weldenkend aangeeft wat we moeten denken en – bij voorkeur – voelen bij een werk. Voor Verhoeven is er geen twijfel: kunst die niet verstoort is geen kunst.

Oostenrijk

Het verstoren van de weldenkendheid is ook het uitgangspunt van het werk van de Oostenrijkse, maar in Nederland als performer opgeleide choreograaf, danser en performer Florentina Holzinger (1986). De voorstelling *Kein Applaus für Scheisse* (2010) draaide rond het doorbreken van normatieve denkbeelden over podiumkunst, maar ook over gender. Rollerskaten, pop, dans en acrobatie werden gecombineerd met erg expliciete scènes, met onder meer plasseks en braken. Het werd een constante. De gemeene deler van haar oeuvre is dat ze het vrouwelijke genot, inclusief perverse varianten, naar voren schuift als een openlijke kritiek op het heteronormatieve maatschappijmodel dat ze aanwijst als een steunpijler van de neoliberale ideologie. Ze raakte een gevoelige snaar, want in de Duitstalige wereld openen de grootste podia de deuren voor haar. Achtereenvolgens regisseerde ze verschillende klassieke balletten en recent ook de opera *Sancta* naar Paul Hindemith. Ze omringde de zich met een ensemble van vrouwelijke artiesten en transpersonen, net zo vaak afkomstig uit de circuswereld als uit de dans of het ballet. Opmerkelijk is dat die grote midelen Holzinger brachten tot een esthetica die zeer dicht aanleunt bij de ooit even transgressieve voorstellingen van Jan Fabre, met inbegrip van de barokke obsessie voor symmetrie en spectaculaire *deus ex machina*'s.

SEAWORLD VENICE, de installatie in het Oostenrijkse paviljoen, is zowat een staalkaart van haar thema's, maar vooral ook van haar beeldtaal. Tijdens een prelude in de openingsdagen van de Biënnale liet een grote kraan een naakte vrouw, opgehangen aan haken in haar rugspieren, boven de lagune zweven – een vast nummer in de producties van Holzinger. Belangrijke elementen van de installatie in het paviljoen van Josef Hoffmann zijn al van buitenaf te zien. Links van het gebouw hangt aan een forse mobiele kraan een bronzen klok pal boven de smalle, hoge inkom, die zo het karakter krijgt van een klokkentoren. De klok draagt de inscriptie *O tempora O mores* en maakte deel uit van de scenografie van *Sancta*. Om het uur gaat een vrouw met het hoofd naar beneden hangen om als een levende klepel de klok te laten luiden, ook net als in de opera. Rechts boort een windwijzer zich door het dak van het paviljoen. De spil wordt bekroond door een hyperrealistisch beeld van een vrouw die

zich in een verbluffende bocht gewerkt heeft, als een windvaan die, binnen in de zaal, een enorme constructie laat roteren. Naakte vrouwen met een veiligheidsharnas – nog een motief – hangen binnen in dat bouwsel, dat door Holzinger wordt omschreven als een apocriefe, vrouwelijke versie van de kruisafneming van Christus. De kamer links is omgebouwd tot een zwembad waarin op gezette tijden een jetski woeste golven veroorzaakt, bestuurd door naakte vrouwen, door Holzinger omschreven als 'machines for special effects'. Het geheel lijkt eerder een showcase van wat Holzinger allemaal doet, durft en kan als regisseur en performer, dan een tentoonstelling van beeldende kunst.

De werkelijke inzet van de installatie is het reuzenaquarium, geflankeerd door twee werftoiletten, in de patio van het paviljoen. Een naakte vrouw met een beademingsapparaat dobbert – zo licht de zaaltekst toe – in urine die uit de werftoiletten afkomstig is. In het kamertje rechts is te zien, als in een scabreuze komedie, hoe twee vrouwen wanhopig een lekkende zuiveringsinstallatie proberen te repareren. Hier is het de stront uit de werftoiletten die alle kanten opspat. Met deze scènes wil Holzinger ons doen beseffen dat de schone schijn van een stad als Venetië een keerzijde heeft. Water mag ons verfrissen, behagen en amusement bezorgen (al dan niet op een jetski), en het mag dan al een symbool van zuivering zijn, maar de keerzijde van dat hedonisme of puritanisme is een klimatologische en ecologische ramp: een stijgend zeeniveau en steeds meer vervuiling. De echte schuldigen voor al die smerige feiten blijven echter zorgvuldig buiten beeld. De boodschap is helder en bovendien terecht. De middelen die Holzinger inzet staan echter op gespannen voet met die boodschap, niet alleen omdat dit spektakel energie- en materiaalverslindend is. Ook het spektakel van de kruisafneming, de klok en de jetski maken een inhoudelijke lectuur onmogelijk, al was het maar omdat bijna niemand er nog aan denkt de zaalteksten te lezen. De dromen toeschouwers willen vooral zien wat die gekke Holzinger nu weer uit haar hoed getovert heeft.

De paradox van *SEAWORLD VENICE* is dat er tegelijkertijd, alweer nagenoeg onopgemerkt, nog een gebaar mee wordt gesteld. Aan de ingang staat een vrouw, vrijwel naakt, in een sjofele schort en met een hoofd-doekje, de troep in het inkomportaal weg te vegen met een bezem. De hele dag lang. Het is een van Holzingers vaste performers, hier in de haast onzichtbare gedaante van een anoniem personeelslid dat opruimt terwijl de kunstkaravaan passeert. Dat is briljant, maar niemand ziet het. Stel je voor wat de impact zou zijn van een performance van alleen deze vrouw die het paviljoen schoonveegt. Het zou veel confronterender zijn dan een spektakel dat elke boodschap en gedachte overstemt, ongeacht de kritische intentie.

IT NEVER SSST. *Miet Warlop* (Belgisch paviljoen), *The Fortress*. *Dries Verhoeven* (Nederlands paviljoen), *SEAWORLD VENICE*. *Florentina Holzinger* (Oostenrijks paviljoen), tot 22 november, Giardini, Venetië.

Pauselijke paviljoens

ARNOLD WITTE

‘Shift to a slower gear and tune in to the frequencies of the minor keys.’ Die uitspraak van Koyo Kouoh vat dit jaar het concept van de Biënnale van Venetië samen. De Giardino Mistico, een van de twee paviljoens van het Vaticaan op deze editie, biedt precies deze ervaring, vlak naast het drukke treinstation Santa Lucia. Het Duitse Soundwalk Collective stelde voor de tuin een soundscape samen die draait om methodes van meditatie in de vorm van klank, zang en natuurgeluiden. Bezoekers bewegen zich door de tuin met een hoofdtelefoon en luisteren naar een compositie met bijdragen van onder anderen Brian Eno, Patti Smith, Dev Hynes en Otobong Nkanga. Focus, vertraging en concentratie: daar gaat het om. Fruitbomen, wijngaard, groenten en kruiden bieden een ideale verbeelding van de verstilde toewijding van de ongeschoeide karmelieten die hier sinds de zeventiende eeuw verblijven. Zeker op momenten dat het niet te druk is, nodigt de tuin uit tot dwalen en stil verpozen.

De expositie in het tweede paviljoen vindt plaats in de Kerk Santa Maria Ausiliatrice, vlak bij de Giardini, vorig jaar ook het paviljoen van de Heilige Stoel tijdens de Architectuurbiënnale. Deze plek is al even effectief in het bespelen van het menselijke gemoed. Er is een encyclopedisch aandoende installatie ingericht, naar analogie met het middeleeuwse scriptorium. Breed uitwaaiende kennis over theologie, wetenschap en natuur wordt door de recentelijk overleden Alexander Kluge omgevormd tot een archief dat alomvattend lijkt te zijn. Kabbalistische getallensymboliek, contemporaine muziek (onder andere van Luigi Nono), recente kloosterarchitectuur (van Tatiana Bilbao, MAIO en Dogma) en scholastieke filosofie worden gekoppeld aan moderne denkers over radicale ecologie en mystiek, zoals Fritjof Capra.

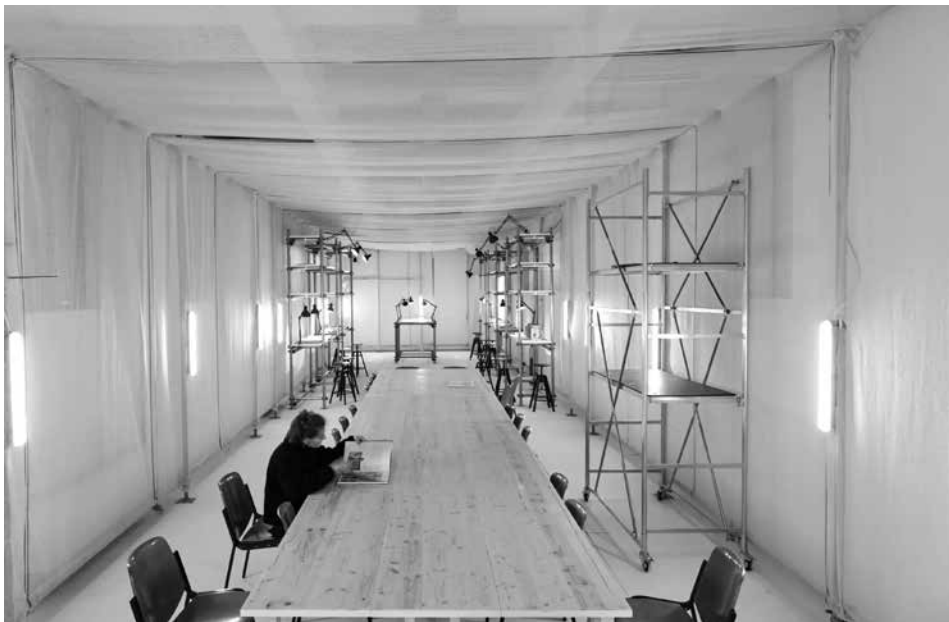
Hildegard von Bingen verbindt beide paviljoens, want het motto ‘The Ear is the Eye of the Soul’ werd door Kluge aan haar leefwijze ontleend en ook als titel aan een nieuw werk gegeven. Curatoren Hans Ulrich Obrist en Ben Vickers hebben in deze benedictijner non, die in 2012 door paus Benedictus XVI tot heilige en kerklerares werd verheven, een ideale thematische focus gevonden die past binnen deze Biënnale en die duidelijk gewaardeerd wordt. Bij gebrek aan een officiële jury (die opstapte van wege de discussie rondom de deelname van Rusland en Israël) heeft *Il Giornale dell’Arte* de Vaticaanse inzending aangedragen als beste landenpaviljoen, naast dat van Duitsland. Dergelijke lof roept ook een fundamentele vraag op: waarom neemt het Vaticaan eigenlijk deel aan de Biënnale, en wat zegt dat over bredere ontwikkelingen in de kunst?

De dynamiek tussen religie en moderne kunst is sinds de late negentiende eeuw een geschiedenis van antagonisme en verwijdering, gevolgd door een aarzelende toenadering die vanaf de jaren vijftig langzaam plaatsvindt. Die geschiedenis gaat overigens niet alleen over de vraag hoe de Kerk moet reageren op modernistische kunst of stapten moet zetten in de richting van de contemporaine kunstpraktijk. Ze zegt ook veel over de moeite die veel avant-gardistische kunst heeft met spiritualiteit, zingeving en ethiek. De ontwikkeling van verschillende vormen van sociaal geëngageerde kunst sinds de jaren negentig verbindt uiteindelijk de Kerk met de kunst, met de Biënnale als ideale proeftuin waarin beide partijen elkaars positie aftasten.

In 1910 verplichtte het pauselijke decreet *Sacrorum Antistitum* alle clerici om een ‘antimodernisme-eed’ af te leggen waarin de dwalingen van de moderne tijd werden afgezworen. De inhoud van deze eed ging terug op de *Syllabus Errorum* of *Verzameling van dwalingen* uit 1864 van Pius IX. Politiek-sociale ontwikkelingen als rationalisme, socialisme, darwinisme en de scheiding van Kerk en staat werden veroordeeld omdat ze in tegenspraak zouden zijn met het katholieke geloof – een spiegelbeeld van de houding van modernisten ten opzichte van traditionele instituten als de Kerk. De eed uit 1910 betekende in de praktijk dat geestelijken geen voet mochten zetten op het terrein van de



The Ear is the Eye of the Soul, Giardino Mistico, Venetië, 2026, foto David Levene



The Ear is the Eye of the Soul, Santa Maria Ausiliatrice, Venetië, 2026, foto David Levene

Biënnale. Het bevestigde een staande praktijk: al in 1894, toen de eerste Biënnale werd georganiseerd, had de toenmalige patriarch of aartsbisschop van Venetië de clerus verboden een bezoek te brengen.

Dat betekende overigens niet dat de Kerk niets met kunst te maken wilde hebben, wat blijkt uit de beslissing in 1924 om een *Pontificia commissione per l’arte sacra in Italia* in te stellen. Deze conservatieve pauselijke commissie was zowel verantwoordelijk voor bestaand erfgoed als voor opdrachten aan architecten en kunstenaars voor nieuwe religieuze gebouwen. Commissielid Celso Costantini publiceerde in 1935 een programmatisch essay over de status van kunst ten opzichte van het geloof, dat van een sterk behoudende positie getuigde: ‘Terwijl het veld van de moderne kunst een Babylonië is van onbegrijpelijke talen, kunnen wij, of moeten wij, ons weer tot de Heilige Kerk wenden en naar Haar taal luisteren.’¹ Deze positie, waarin iconografische correctheid centraal stond, naast een expliciete verwerping van antirealistische tendensen, werd ook na de Tweede Wereldoorlog nog verdedigd. In het door de pauselijke commissie uitgegeven blad *Fede e Arte* (*Kunst en Geloof*) verscheen in 1955 een veelzeggend artikel van (de inmiddels tot kardinaal benoemde) Costantini, waarin religieuze gebouwen van architecten als Le Corbusier beschouwd werden als gevaarlijke aberraties, en moderne kunstenaars werden afgeschilderd als ‘Manicheeërs die de afbeeldingen van Christus, de Maagd en de Heiligen besmeuren met de modder van hun satanische godslasterlijkheid’.²

Tegelijkertijd groeide in de kringen rond het tijdschrift het bewustzijn dat er een andere lijn gevolgd kon worden dan het simpelweg verketten van modernistische kunst. *Fede e Arte* begon aandacht te besteden aan contemporaine kunstenaars en architecten die in de wederopbouwperiode bijdroegen aan de (overigens door de Italiaanse staat gefinancierde) kerkenbouw. Maar de Kerk

stelde wel voorwaarden, zoals Pius XII al in 1947 benadrukte:

Het is absoluut noodzakelijk om ook vrij baan te geven aan de moderne kunst, mits zij opereert met de noodzakelijke eerbied en het vereiste respect voor de religieuze gebouwen en heilige rituelen; zodat zij haar stem kan verenigen met het prachtige gezang van glorie dat de genieën van het verleden hebben aangeheven over het katholieke geloof.³

Met andere woorden, de katholieke orthodoxie van de kunstenaar en de stem van de geestelijke prevaleerden over kwaliteit en artistieke autonomie.

Deze aanvankelijk nogal aarzelende acceptatie van moderne kunst in religieuze context kreeg een verdere impuls in 1956, en wel in Venetië, op de Biënnale. De eerste kerkelijke hoogwaardigheidsbekleder die ooit voet zette in de Giardini was Angelo Roncalli, toenmalig patriarch van Venetië. Hij kwam om het werk van de beeldhouwer Giacomo Manzù te zien, die op dat moment in het centrale paviljoen een monografische presentatie had. Opvallend is dat Manzù niet strikt in de katholieke leer was; hij voelde zich, zoals veel naoorlogse Italiaanse kunstenaars, juist tot het communisme aangetrokken. De doorslag gaf dat Roncalli en Manzù elkaar persoonlijk kenden uit hun beider geboortestad Bergamo. Manzù’s werk beeldde bovendien wel religieuze onderwerpen uit en werd in kerkelijke kringen tot op zekere hoogte al gewaardeerd, in eerste instantie vooral buiten Rome. Hij kreeg onder andere opdrachten voor kerkdeuren zoals die van de Laurenskerk in Rotterdam en van de Dom in Salzburg. Maar in 1952 had hij ook van het Vaticaan een opdracht gekregen voor een set deuren voor de Sint-Pietersbasiliek, gefinancierd met de nalatenschap van een Duitse prelaat. De deuren werden na veel conflicten tussen de kunstenaar

en de Fabbrica di San Pietro, de pauselijke organisatie verantwoordelijk voor het kerkgebouw, uiteindelijk pas in 1964 geïnstalleerd.⁴ Roncalli zou de bevriende beeldhouwer ook in deze fase publiekelijk steunen. Overigens vond de patriarch de rest van de werken op de Biënnale van 1956 een uiting van de ‘pervertering van het schoonheidsbegrip en van de kunst’ en beschouwde hij het evenement als geheel als een ‘hospitaal van kunst en kunstenaars’.⁵ Zijn kennismaking met de kunstmanifestatie was dus niet onverdeeld positief.

Roncalli’s generieke afwijzing werd niet door alle prelaten gedeeld: de Pontificia Commissione constateerde dat er best wat werk te zien was met relevante religieuze onderwerpen. Niet dat alle kunstenaars zich strikt aan de (stilistische) richtlijnen van het Heilige Officie hadden gehouden, maar met een opsomming van werken in het tijdschrift *Fede e Arte* bepleitte de redactie dat hun pogingen om religieuze thema’s te verbeelden serieus genomen konden worden. Wel ging het vooral om kunstenaars met werk in het Italiaanse paviljoen, want buitenlanders waren vrijwel niet in deze thematiek geïnteresseerd.⁶ Een tweede en nog belangrijkere wending in 1956 was de lezing die de Franse ambassadeur bij de Heilige Stoel, Vladimir d’Ormesson, hield in Venetië onder de titel ‘Actualité de l’art sacré’. Dat gebeurde op uitnodiging van het Istituto Internazionale di Arte Liturgica, dat in 1955 was opgericht en dat nauw samenwerkte met de Pontificia Commissione. D’Ormesson schilderde de tot dan toe gebruikelijke tegenstelling tussen *traditionalistes* en *novateurs* af als oppervlakkig en irrelevant, omdat een meesterwerk zich zijns inziens vanzelfsprekend onttrok aan een dergelijke schematisering. Hij prefereerde een ander, driedelig onderscheid, namelijk tussen *art religieux*, die religieuze emoties opriep ongeacht het onderwerp; *art sacré*, die religieuze thema’s tot onderwerp had; en *art liturgique*, specifiek bedoeld voor de katholieke eredienst.⁷

Deze doorbraak in de patstelling rondom moderne kunst enatholicisme leidde vervolgens tot het initiatief van Roncalli en het Istituto Internazionale di Arte Liturgica om op de daaropvolgende Biënnale, in 1958, een paviljoen te openen om religieuze en liturgische kunst te laten zien.⁸ Dit liep uiteindelijk op niets uit. Het door de curatoren van de Biënnale vastgestelde centrale thema ‘abstractie en *spazialismo*’, dat teruggreep op historische modernistische stromingen, zou volgens *Fede e Arte* gedictieerd zijn door een ‘groep van zogeheten avant-gardisten en functionarissen van musea die bijeengekomen zijn om de wetten van de smaak voor te schrijven’.⁹ Het thema lag, evident genoeg, te ver af van de strategie van de Kerk ten aanzien van contemporaine kunst, die een inhoudelijke religieuze betekenis moest hebben. Wel werd er één sectie in het Franse paviljoen gewijd aan *art sacré* en werden er in dat jaar door het Istituto Internazionale di Arte Liturgica zeven prijzen uitgereikt aan kunstenaars in verschillende subdisciplines, waarmee het onderwerp kunst en religie (of beter gezegd, liturgische kunst) aandacht kreeg. De belangrijkste prijs, voor religieuze schilderkunst of sculptuur, werd echter vanwege ‘te lage kwaliteit’ niet toegekend.¹⁰ Ook op de Biënnale van 1962 werden nog prijzen voor religieuze kunst uitgereikt, maar de wil van de kerkelijke autoriteiten om zichtbaar te zijn tijdens dit Venetiaanse moderne kunstevent was duidelijk bekoeld.

Roncalli was in 1958 inmiddels tot paus gekozen, en als Johannes XXIII nam hij stappen om de kloof tussen de Kerk en de moderne maatschappij te verkleinen. Dat nam de vorm aan van het Tweede Vaticaans Concilie (1962-1965), waarin bijvoorbeeld besloten werd de mis niet langer in het Latijn te lezen en de priester bij de misviering naar de gelovigen te laten kijken in plaats van hen de rug toe te keren. Steun en toeverlaat in dat proces van katholieke modernisering was de progressieve Giovanni Battista Montini, die tussen 1954 en 1965 als aartsbisschop van Milaan de interactie met de moderne wereld actief had opgezocht, ook met kunstenaars.¹¹ Als opdrachtgever van vele nieuwe kerken in het zich snel verstedelijkende gebied rond Milaan ontwikkelde hij de zogeheten ‘pastorale moderniteit’ en gaf hij de

vernieuwing van religieuze en liturgische kunst vrij baan.¹²

De belangrijkste invloed op Montini's denken over kunst en geloof kwam van de Franse filosoof (en belijdend katholiek) Jacques Maritain, die vanaf de jaren twintig had geprobeerd de groeiende kloof tussen moderne kunst en het katholieke geloof te dichten. Hij publiceerde in 1920 zijn studie *Art et Scolastique* waarin hij een contemporaine kunsttheorie op basis van thomistische principes ontwikkelde. In 1955 kreeg hij internationale erkenning met zijn Mellon Lectures over 'Creative Intuition in Art and Poetry' aan de National Gallery of Art in Washington, en door zijn colleges aan Princeton University, die hij in 1960 publiceerde onder de titel *The Responsibility of the Artist*, waarin hij het als de taak van de kunstenaar ziet om zichzelf ten dienste te stellen van pastorale en contemplatieve doelen.¹³ Hij onderhield een uitgebreid netwerk in de Franse avant-gardecultuur en was persoonlijk bevriend met onder anderen Georges Rouault, Marc Chagall en Jean Cocteau.¹⁴ Montini had Maritain in 1924 in Parijs ontmoet en vertaalde in die jaren een van zijn werken in het Italiaans. Zij onderhielden verder nauw contact in de periode tussen 1945 en 1948, toen Maritain ambassadeur van Frankrijk bij de Heilige Stoel was.¹⁵

In 1963 werd Montini verkozen tot paus Paulus VI, en dat betekende dat zijn open houding ten aanzien van de moderne kunst doordrong tot in het hart van het Vaticaan. Het denken van Maritain was daarbij leidend, zoals de tentoonstelling *Paolo VI e Jacques Maritain* vorig jaar in de Vaticaanse musea beargumenteerde. Het staat aan de basis van de *Messa degli Artisti* die Montini op 7 mei 1964, nog tijdens het Tweede Vaticaans Concilie, organiseerde: 150 schilders, beeldhouwers en architecten werden bijeengeroepen in de Sixtijnse Kapel. De boodschap was duidelijk:

De paus is uw vriend. Niet alleen uit hoofde van een traditie die stamt uit de tijd waarin het pausdom met pracht en praal was omgeven, waarin de Paus de rol van mecenas vervulde [...]. Hij is veeleer uw vriend om echt intieme, om innerlijke redenen, redenen die de geest betreffen en die vandaag zijn gehele hart vervullen. [...] Wij hebben in ons Ambt uw medewerking nodig. [...] Onze taak is de wereld ontvankelijk te maken voor het geestelijke, het onzichtbare, het onuitsprekbare begrijpelijk te maken [...] Welnu, juist op dit terrein, in deze opgave: het onzichtbare omzetten in verstaanbare vormen, daarin zijt gij ware meesters.¹⁶

Deze visie werd concreet in 1973 met de opening van de afdeling contemporaine kunst in de Vaticaanse Musea. De schilderijen en beelden die daar werden tentoongesteld waren merendeels schenkingen, afkomstig van Maritain zelf en van invloedrijke katholieke ondernemers zoals de familie Agnelli, op dat moment grootaandeelhouders van FIAT, die *Study for Velazquez Pope II* schonken. Dat schilderij van Francis Bacon uit 1961 sluit weliswaar aan bij oude artistieke tradities – het is geïnspireerd op het portret van Innocentius XI door Velázquez – maar de verwrongen weergave van een kerkelijke machthebber paste bepaald niet bij het concept *art sacré*, en zou dus niet door de beugel hebben gekund onder voorgaande pausen.

Vanaf deze periode werd moderne kunst ook in andere contexten ingezet. In het Jubeljaar 1975 was er voor het eerst een *Giubileo degli Artisti* in de vorm van een tentoonstelling naast de Sint-Pietersbasiliek. Werken van moderne kunstenaars werden getoond, waaronder een *Maria met Christus* van Van Gogh, naar Delacroix. De catalogus maakte duidelijk waarvoor de kerkelijke autoriteiten de verbinding lag tussen geloof en kunst: deze kunstenaars boden een 'moderne visie op christologische thema's' en ze deden dat via 'intuïties van de geest'.¹⁷ Creativiteit en spiritualiteit werden, in deze context, op hetzelfde niveau gesteld, en dat opende de weg voor een religieuze herwaardering van de twintigste-eeuwse moderne kunst.

De rol van kunst werd in de navolgende decennia steeds meer gekoppeld aan centrale thema's van het katholicisme als wereldreligie, waarin een verschuiving optrad naar interreligieuze dialoog, educatie, migratie en sociale verantwoordelijkheid. Dat is af te lezen aan de Vaticaanse organisatie die het katholieke kunstbeleid vormgeeft dat op de



Alexander Kluge, *The Ear is the Eye of the Soul*, 2026

recente Biënnales zichtbaar is geworden. De in 2022 ingestelde *Dicastero per la Cultura e l'Educazione* richt zich op het bredere veld van cultuur en educatie. Deze afdeling is de resultante van een reeks hervormingen waarin de omgang van de Kerk met de hedendaagse samenleving steeds prominenter werd. In 1982 werd het *Pontificio Consiglio della Cultura* opgericht om de verhouding tussen verschillende religies, de Kerk en de wetenschappen te verbeteren. Johannes Paulus II stelde in 1988 dat deze raad 'de relaties tussen de Heilige Stoel en de wereld van cultuur moest bevorderen, met name tussen de verschillende culturen van deze tijd'.¹⁸ In 1993 werd deze raad samengevoegd met een ander orgaan dat zich op contacten met atheïsten richtte, en in 2012 werd ook de *Pontificia commissione per i beni culturali della Chiesa*, verantwoordelijk voor de behouds- en beheerstaken van bestaand erfgoed, geïncorporeerd. Dat deze raad stappen zou zetten in de richting van de Biënnale was ook al gesuggereerd in 1988 door Johannes Paulus II in zijn opdrachtomschrijving: 'zij participeert, waar van toepassing, in de belangrijkste organisaties van cultuur'.

Van de andere kant bezien sloten de centrale thema's die sinds de jaren negentig door de curatoren van de Biënnale werden aangewezen steeds vanzelfsprekender aan bij ontwikkelingen in de Kerk, en bij de katholieke heroriëntatie op de wereld en de kunsten. Het gaat dan om collectieve praktijken, gemeenschapskunst, activistische kunst en de verschillende stromingen binnen de sociaal geëngageerde kunst – die naar de mening van Claire Bishop met name in de context van Biënnales floreerden. Opvallend is dat Bishop de positie van de kunstenaar in dergelijke kunstpraktijken vergelijkt met 'het christelijke ideaal van zelfopoffering'.¹⁹ In 2013 stond de Biënnale in het teken van het *Encyclopaedic Palace* en legde hoofdcurator Massimiliano Gioni de nadruk op het imaginaire en visionaire in de kunst. Het thema bood een opening voor het debuut van de Kerk in het Venetiaanse walhalla van de kunst, in de bescheiden vorm van één ruimte in het Arsenaal, gewijd aan 'Creatie', 'De-Creatie (of Destructie)' en 'Re-Creatie', opgehangen aan het boek *Genesis* en gepresenteerd onder de titel *In Principio*. Drie kunstenaars werden gepresenteerd, die elk een van de drie vermelde momenten uitbeeldden, zonder expliciete verwijzingen naar religieuze of christelijke iconografie. Hier werd, in de woorden van D'Ormesson, niet ingezet op *art sacré* of *art liturgique*, maar op *art religieux*, dan wel *art spirituel*. Het thema 'Re-Creatie' werd bijvoorbeeld verbeeld door werken van schilder Lawrence Carroll in een abstracte, vrijwel monochrome beeldtaal, die door het materiaalgebruik aansloot bij de arte povera. Kardinaal Ravasi, president van de *Pontificio Consiglio della Cultura* en eindverantwoordelijke voor het paviljoen, stelde in een interview met de Vaticaanse radio op 14 mei 2013 dat het Vaticaan hiermee beoogde de onderbroken dialoog tussen Kerk en kunst te vernieuwen. Hij sprak van 'een echtscheiding zonder wederzijdse instemming die plaatsvond tussen Kerk en kunst, vooral in de vorige eeuw'.

Ook het thema van de Biënnale in 2015, *All the World's Futures*, met Okwui Enwezor als hoofdcurator, sloot voldoende aan bij het beleid om in een internationale context opnieuw de relatie tussen de Kerk en de contemporaine kunst te onderzoeken. Het paviljoen van de Heilige Stoel – opnieuw

één ruimte in het Arsenaal – werd opgedragen aan het thema *In Principio... la parola si fece carne* (In den Beginne... het Woord is Vlees geworden). Zo verschoof het accent van *Genesis* naar het Nieuwe Testament. Een visionaire ambitie maar ook een reflectie op de condition humaine speelde de hoofdrol in de werken van de drie kunstenaars – ditmaal veel jonger en minder bekend – in het Vaticaanse paviljoen. Fotografie, multimedia en een monumentale installatie brachten de dynamiek tussen materie en idee tot uitdrukking. In 2017, 2019 en 2022 sloten de centrale thema's – *Arte Viva*, *May You Live in Interesting Times* en *The Milk of Dreams* – door de nadruk op individualisme, vrijheid, politiek en surrealisme niet meer aan bij de dialoog met kunst zoals geïntendeerd door de *Pontificia Commissione*, dus kreeg het paviljoen uit 2015 in die jaren geen vervolg.

Met het thema van 2024, *Foreigners Everywhere*, verschoof de focus van de Biënnale naar immigratie, interculturele relaties en sociale dialoog, en keerde het Vaticaan terug na een absentie van negen jaar. Ditmaal kreeg de tentoonstelling een totaal andere opzet, onder de noemer *Con i miei occhi* (Met mijn ogen), refererend aan zowel een sonnet van Shakespeare als aan het Bijbelse boek *Job*. Er werd gekozen voor een veel prominentere en autonomere plek, die tot meer media-aandacht leidde: de vrouwengevangenis op de Giudecca, waar bezoekers in contact kwamen met de gevangenen die in cocreatie met de kunstenaars een deel van de werken hadden gemaakt. Een andere opvallende verandering lag in de keuze van de kunstenaars. Het meest zichtbaar werd dat in de participatie van Maurizio Cattelan, met een groot werk op de façade van de gevangenis. Cattelan had in 1999 *La Nona Ora* gemaakt: een beeld (inmiddels maakt het deel uit van de Collectie Pinault in Parijs) van Johannes Paulus II die door een komeet wordt getroffen. Bij een tentoonstelling van dit werk in Warschau in 2000 braken er in katholieke kringen protesten en beschuldigingen van profanatie uit, wat leidde tot het ontslag van de museumdirecteur. De medewerking van deze omstrede beroemdheid bevestigde de artistieke legitimiteit van het pauselijke paviljoen op de Biënnale.

De nieuwe strategie viel samen met de overgang van de *Pontificia Commissione della Cultura*, onder leiding van Ravasi, naar de *Dicastero per la Cultura e l'educazione*, onder leiding van José Tolentino de Mendonça, die naast clericus ook dichter is. Hij stelde dat 'wat religieuze en artistieke ervaring gemeen hebben [is dat] in beide de totale betrokkenheid van het subject [wordt] benadrukt'.²⁰ De waardering voor de koerswijziging kwam van de zijde van de Kerk – paus Franciscus bezocht als eerste paus ooit de Biënnale – en ook de kritische receptie van het paviljoen was positief. Deze nieuwe strategie was te danken aan Mendonça's keuze voor externe curatoren. Micol Forti, conservator moderne kunst van de Vaticaanse Musea, was in 2013 en 2015 nog betrokken bij de inrichting van de paviljoens, maar werd daarna dus vervangen. In 2024 werden Chiara Parisi en Bruno Racine uitgenodigd, respectievelijk directeur van Centre Pompidou Metz en directeur van Palazzo Grassi. Dit jaar zijn geen minder grote namen uitgenodigd dan Hans Ulrich Obrist, de bekendste curator ter wereld, en Ben Vickers, curator bij de Serpentine Galleries in Londen. Het heeft in het huidige paviljoen geleid tot een thema dat zowel religieus als spiritueel is, dat muziek koppelt aan

stilte, concentratie en gemeenschap, en dat historische devotie vertaalt naar hedendaagse praktijken van *ecocriticism* en technologie.

Het paviljoen van de Heilige Stoel op de Biënnale van 2026 laat dus zien hoe vanuit een 'echtscheiding zonder wederzijdse instemming' een succesvolle bekering van de Kerk tot de contemporaine kunst heeft plaatsgevonden. Dat zowel het publiek, de critici als de organisatie zelf dat inmiddels kunnen waarderen, suggereert dat het anti-religieuze, rationalistische en individualistische discours van het modernisme achterhaald is. De Biënnale is daarmee niet alleen een proeftuin voor de rol van kunst vanuit kerkelijk perspectief, maar ook voor kunst als nieuwe vorm van collectief beleefde spiritualiteit en verbinding. Een bezoek aan de paviljoens op deze Biënnale van onder andere Georgië, Qatar (in de vorm van de Virginia University School of Arts in dat land) of de officiële representatie van Wit-Rusland volstaat om te zien hoezeer de contemporaine kunst christelijke thema's inzet om dit te verbeelden. De christelijke 'zelfopoffering' waar Bishop over sprak, doet wat dat betreft denken aan de pogingen uit de jaren vijftig om de kunst (en de autonomie van de kunstenaar) ondergeschikt te maken aan de religieuze boodschap die de Kerk wilde uitdragen. Eenzelfde spanning ontstaat door de behoefte van veel paviljoens op de huidige Biënnale om uitspraken te doen over de hedendaagse maatschappij. Zijn het nog de kunst en de kunstenaar waar het om draait, of gaat het alleen nog om het collectief en de boodschap? De Vaticaanse paviljoens op de huidige en voorgaande Biënnales zijn daarmee niet alleen emblematisch voor een langzaam veranderende verhouding tussen Kerk en kunst, maar ook voor een breder fenomeen in de kunstwereld.

Noten

- 1 Celso Costantini, *Arte Sacra e Novecentismo*, Rome, Libreria Francesco Ferrari, 1935, p. 7.
- 2 Celso Costantini, 'La nuova eresia iconografica', in: *Fede e Arte*, nr. 5, 1955, p. 130.
- 3 Geciteerd in: Mino Borghi, 'Notiziario Italiano', in: *Fede e Arte*, nr. 1, 1955, p. 27.
- 4 Eva Huttenlauch, *Die 'Porta della Morte' an St. Peter von Giacomo Manzù und der Wandel päpstlicher Kunstpolitik durch das Zweite Vatikanische Konzil*, Regensburg, Schnell & Steiner, 2014.
- 5 Angelo Roncalli, *Pace e Vangelo. Agende del patriarca 2: 1956-1958*, Bologna, Istituto per le Scienze Religiose, 2008, pp. 231-232.
- 6 Mino Borghi, 'Arte sacra alla Biennale veneziana', in: *Fede e Arte*, nr. 6, 1956, p. 188.
- 7 Vladimir d'Ormesson, 'Actualité de l'art sacré', in: *Fede e Arte*, nr. 8, 1956, p. 228.
- 8 Celso Costantini, 'In preparazione alla mostra d'arte sacra a Venezia nel 1958', in: *Fede e Arte*, nr. 8, 1956, pp. 231-236.
- 9 Michele Guerrisi, 'In margine alla Biennale', in: *Fede e Arte*, nr. 10, 1958, p. 381.
- 10 Mino Borghi, 'Notiziario Italiano', in: *Fede e Arte*, nrs. 6-7, 1958, p. 260.
- 11 Luigi Codemo, Damiano Iacobone (red.), *Città, chiese, artisti nel periodo di Montini arcivescovo di Milano*, Rome, Gruppo editorial Tab, 2025.
- 12 Umberto Bordon, Maria Antonietta Crippa, Davide Fusari, Ferdinando Zanzottera, 'A laboratory of pastoral modernity. Church building in Milan under Cardinal Montini and Enrico Mattei from 1955 to 1963', in: Sven Sterken, Eva Weyns (red.), *Territories of Faith. Religion, urban planning and demographic change in post-war Europe*, Leuven, Leuven University Press, 2022, pp. 251-279. Zie ook: Mino Borghi, 'Notiziario Italiano', in: *Fede e Arte*, nr. 5, 1957, p. 193.
- 13 Margarita Mooney Clayton, 'From Strangers to Friends of God. The Vocation of the Artist in Jacques Maritain's Life and Work', in: *New Blackfriars*, nr. 2, 2026, pp. 139-150.
- 14 Anthony Richard Haynes, 'Jacques Maritain's Ethics of Art', in: *New Blackfriars*, nr. 1079, 2018, pp. 66-83.
- 15 Augustin Laffay (red.), *Les Maritain et Rome*, Parijs, Salvator, 2025.
- 16 De homilie van Paulus VI is beschikbaar op de website van het Vaticaan.
- 17 Giovanni Fallani, *Artisti per l'Anno Santo 1975*, Rome, Libreria Editrice Vaticana, 1976.
- 18 Deze 'Pastor Bonus' uit 1988 is beschikbaar op de website van het Vaticaan.
- 19 Claire Bishop, 'The Social turn. Collaboration and its Discontents', in: *Artforum*, nr. 6, 2006, pp. 178-183.
- 20 Luca Zuccala, 'José Tolentino de Mendonça. La missione dell'arte è testimoniare', in: *Il Giornale dell'Arte*, 15 februari 2025.

***The Ear is the Eye of the Soul*, tot 22 november, Giardino Mistico in Cannaregio en Santa Maria Ausiliatrice in Castello, Venetië.**

Witte en zwarte appropriatie

CAMIEL VAN WINKEL

1

Dat er vandaag succesvolle, gelauwerde kunstenaars bestaan van wie het werk bijna volledig is samengesteld uit beelden en beeldfragmenten gemaakt door anderen, is voor insiders in de kunstwereld misschien niets opmerkelijks. Bij buitenstaanders blijft het echter voor controverse zorgen. De theorie van de appropriatie is al minstens honderd jaar oud, maar werd de laatste decennia overschaduwd door expliciete politieke bezwaren tegen ‘culturele appropriatie’. Dat betekent dat de appreciatie van het fenomeen sterk samenhangt met de identiteit van de kunstenaar in kwestie. De stroming die in de jaren tachtig bekend raakte als *appropriation art* bestond vooral uit goed opgeleide witte kunstenaars uit de grote steden aan de oost- en westkust van Noord-Amerika en uit West-Europa. Voor de update die een Franse curator hier twee decennia later aan gaf, onder de paraplueterm *postproduction*, gold min of meer hetzelfde. Het was wachten op een kunstenaar van kleur die zich het appropriatiebegrip op een productieve manier wist toe te eigenen en in te vullen. Met Arthur Jafa (geboren in 1960 in Tupelo, Mississippi) heeft de kunstwereld zo iemand gevonden.

In een online gepubliceerd video-interview uit 2025 legt Jafa zonder schroom verregaande verbanden tussen een artistieke praktijk gebaseerd op het verzamelen en assembleren van gevonden beelden en zijn culturele identiteit als zwarte Amerikaan. De materiële cultuur van Afro-Amerikanen is volgens Jafa sterk bepaald door de structurele effecten van de geschiedenis van mensenroof en slavernij. Beroofd van praktisch al hun bezittingen hadden de uit Afrika ontvoerde mensen niets anders dan hun lichaam om zich creatief mee te uiten. ‘Als je kijkt waar de Afro-Amerikaanse cultuur sterk in is, dan is dat op het gebied van immateriële expressie: muziek, dans, dat soort dingen; dingen die je met je lichaam kunt doen.’ Er was praktisch geen materiaal of gereedschap beschikbaar om eigenhandig iets te maken. ‘Zwarte mensen droegen ruwe materialen, dus het hele idee van *dingen maken* – dat wil zeggen: het kunnen toepassen van materiaal – was niet zo vanzelfsprekend.’ Het is in deze vroege context dat zich een cultuur van appropriatie en hergebruik begint af te tekenen. ‘Zwarte mensen geven dingen een nieuwe invulling door ze op een andere manier te gebruiken dan waarvoor ze waren bedoeld.’ Jafa vergelijkt zichzelf met een componist, die immers ook geen nieuwe noten creëert, maar bestaande noten in een nieuwe volgorde zet. Om deze muzikale omgang met bestaand materiaal optimaal te kunnen uitvoeren, bleek het domein van de beeldende kunst voor hem het meest geëigend, want het meest flexibel. Dat maakt dat we Jafa nu kennen als een appropriatiekunstenaar.

Dankzij *the appropriation thing* was ik in staat te werk te gaan op een manier die voor mij als zwart persoon klopte, gezien mijn relatie tot materiaal. Je neemt iets en combineert het met iets anders, alsof je zegt: ik heb geen materiaal te hebben, ik heb geen materiaal te maken, ik heb helemaal *niets* zelf te maken om toch iets te kunnen creëren.

Jafa’s recuperatie van het ‘witte’ appropriatiebegrip is geen onschuldige zaak. Met zijn uitspraken plaatst hij zich midden in de hedendaagse Amerikaanse cultuur, en tegelijkertijd suggereert hij dat de geijkte beeldende disciplines zoals beeldhouwkunst en schilderkunst niet aansluiten bij de historisch verankerde belevingsmodus van zwarte Amerikanen. Het is niet moeilijk om deze visie met tegenvoorbeelden te weerleggen. Ook op theoretisch niveau valt er iets op af te dingen. Al in 1981 noemde Renée Green – zelf een zwarte kunstenaar – de stelling dat schilderkunst en beeldhouwkunst ‘wezensvreemde uitingsvormen’ zijn voor zwarte kunstenaars een ‘mythe’, in de betekenis waarin Roland Barthes dat woord gebruikt. Deze mythe is in het verleden ook – of juist – door witte critici gebruikt om zwarte kunstenaars hun plaats te wijzen, aldus Green.



Arthur Jafa, *The White Album*, still, 2018

2

Helter Skelter is de titel van een grote dubbel-tentoonstelling van Arthur Jafa en Richard Prince bij Fondazione Prada in Venetië. Georganiseerd in het verlengde van de kunstbiënnale en geopend in dezelfde week in mei, is de tentoonstelling door waarnemers al aangeduid als ‘het échte Amerikaanse paviljoen’. Het is in elk geval duidelijk dat er zich grote institutionele krachten achter het project hebben verzameld. De curator is Nancy Spector, tot 2020 werkzaam in het Guggenheim Museum in New York. De zaalteksten zijn vermoedelijk van haar hand.

De aanleiding om Jafa en Prince een gezamenlijke tentoonstelling te laten maken ligt voor de hand: Prince, geboren in 1949, behoort met Cindy Sherman en Sherrie Levine tot de belangrijkste figuren van de *appropriation art* uit de jaren tachtig, en Jafa is een jongere loot aan dezelfde stam. Dat is de kern van de zaak. Op een wandtekst in een van de zalen worden beide kunstenaars omschreven als ‘seriële toe-eigenaars’, *serial appropriators*, die ‘cultureel materiaal als basis voor hun werk gebruiken’. Dat Jafa zich vooral van het medium video bedient en Prince eerder van fotografie, zeefdruk en schilderkunst, neemt

niet weg dat hun werk beantwoordt aan een vergelijkbare seriële logica. Een vertrekpunt voor beiden is het aanleggen van verzamelingen. Beelden, aangetroffen in tijdschriften of online, worden uitgeknipt, opgeslagen en gemonteerd tot lange of kortere sequenties. De affiniteit tussen Jafa en Prince is onmiskenbaar en bepaalt mede de sfeer van de tentoonstelling. Dat de sterke fotocollages van Prince uit de jaren tachtig soms in het halfduister zijn gehangen naast een flikkerende videoprojectie van Jafa, voelt niet als een zwakte, maar eerder als een fysieke toenadering, gebaseerd op wederzijdse erkenning.

Dat neemt niet weg dat er een fundamentele asymmetrie schuilgaat in het uitgangspunt van de tentoonstelling. Jafa en Prince verhouden zich niet op dezelfde wijze tot ‘hun’ broncultuur. De zaalteksten draaien er een beetje omheen, maar kunnen niet verhullen waar het verschil zit. Het werk van Prince behelst een kritische deconstructie van de witte cultuur; dat van Jafa is een trotse viering van de zwarte cultuur. Tegenover de kritische ontleding van het witte mannelijkheidsideaal waar Prince zich vanaf het begin op heeft gericht, stelt de curator Jafa’s wens ‘om uitdrukking te geven aan zijn identiteit als Afro-Amerikaanse man’ en daarnaast ‘om zwarte

cinema en beeldende kunst nieuw leven in te blazen’. De een bevraagt, terwijl de ander bevestigt. Gegeven de huidige maatschappelijke verhoudingen in de Verenigde Staten hoeft dit niemand te verbazen. Het racisme in de Amerikaanse samenleving is reëler en gewelddadiger dan om het even welke conceptuele asymmetrie. Het is precies dat steeds terugkerende geweld dat Jafa in zijn werk laat zien, met toegeëigende historische foto’s van lynchpartijen en mishandelingen en meer recente televisiebeelden van bruto (politie) geweld tegen zwarte burgers. Hoewel de toon verschilt van werk tot werk, kenmerkt Jafa’s praktijk zich door een onbevungen assemblage van beelden die getuigen van zowel de mooie, de ongemakkelijke als de wrede aspecten van de Afro-Amerikaanse werkelijkheid, vaak gekoppeld op basis van formele analogieën en beeldrijm.

De asymmetrische rolverdeling tussen de zwarte en de witte kunstenaar in deze tentoonstelling is meer dan een detail. Terwijl Jafa in het geciteerde interview beweert dat appropriatie de zwarte kunstenaar vanzelf en quasinatuurlijk toekomt, heeft Prince, als oudere, witte man, daar de omweg van een kritische deconstructie voor nodig gehad. De vraag is of de mythe van de witte mannelijkheid, die Prince in zijn werk onder meer kritisch identificeerde met de cowboy uit de Marlboro-reclames, dan geen parallel kent in de geïdealiseerde masculiniteit van de Afro-Amerikaanse beeld- en muziekcultuur. Kan het ene een mythe zijn als het andere dat niet is? Dat is wat Spector lijkt te suggereren in haar tekst bij het videowerk *The White Album* (2018): ‘*Blackness* is voor Jafa net zo goed een conceptueel paradigma als *whiteness*, maar alleen dat laatste is doordrongen van een ongecodeerde, universele mythe.’ Een dergelijke uitweg bevredigt niet echt.

Anderzijds is appropriatie nooit alleen maar een aanklacht of kritiek. Kunstenaars die zich bestaande beelden toe-eigenen, worden vaak gedreven door fascinatie; het materiaal, hoe vulgair, lelijk of fout ook, heeft voor hen een onmiskenbare aantrekkingskracht. Dat een veertig jaar oude reeks als *Criminals & Celebrities* (1986) van Prince nog steeds zo sterk is, heeft alles te maken met de fascinatie van de kunstenaar voor de gebruikte beelden: foto’s van uiteenlopende figuren die hun gezicht met een hand afschermen op het moment dat ze op straat door paparazzi worden belaagd. Hij heeft deze beelden opnieuw gefotografeerd, uitgesneden en gegroepeerd in een raster van drie bij drie, deels op hun kant of ondersteboven, zodat de formele kwaliteiten van het beeldmotief geïsoleerd en uitgegroot worden tot een licht absurde allegorie van schaamte en pijn. Ook Jafa’s werk is doortrokken van een fascinatie voor het meest uiteenlopende beeldmateriaal, en de combinatie met Prince brengt dat duidelijk naar voren. Het 33 minuten durende, hypnotiserende videowerk *SloPEX* (2022) bestaat uit 841 stilstaande zwart-witbeelden die elkaar in een regelmatig ritme opvolgen, muzikaal begeleid door een trage, diepe beat in driekwartsmaat. De beeldverzameling, door de kunstenaar in de loop van vele jaren aangelegd, vertelt geen verhaal, maar rijgt foto’s van zwarte en witte zangers en performers, historische en wetenschappelijke beelden, foto’s van kosmische en microscopische objecten, mensenmassa’s en monsters, bekken en monden, aan een lange draad, zonder begin en zonder einde. Net als bij Prince zijn het de formele kwaliteiten van de assemblage die het werk boven de feitelijkheid van het materiaal uittillen.

3

Door de combinatie van de twee kunstenaars in één tentoonstelling beginnen de culturele referenties te verglijden en te overlappen. De asymmetrie in het vertrekpunt lost op. De witte en de zwarte broncultuur gedragen zich als tektonische platen die over elkaar schuiven en elkaar doen verbrokkelen; de een neemt de ander bij momenten in zich op. Alles komt samen in een overkoepelend universum waar maar één naam voor is: *Amerika* – het massale, veelkoppige en imperialistische cultuurmonster waar ook iedereen in Europa sinds de *boomer*-generatie mee is opgegroeid en vertrouwd geraakt. De succesvolle export



Richard Prince, *Criminals & Celebrities (Gang)*, 1986



Helter Skelter. Arthur Jafa and Richard Prince, Fondazione Prada, Venetië, 2026, foto Andrea Rossetti

van de Amerikaanse massacultuur sinds 1945 maakt dat veel van de visuele codes en referenties ook voor Europeanen direct herkenbaar zijn. Zelfs de artistieke bewerking door kunstenaars als Jafa en Prince kan meeliften op het exportsucces van die steriele en commerciële cultuur – het is de entiteit waarop zij parasiteren.

Het is veelzeggend dat de bijna exclusieve focus op alles wat ‘Amerikaans’ is – in het werk zelf, en meer nog in de begeleidende teksten van de curator – de bezoeker in eerste instantie niet eens bevreemdt. Maar toch: wat moeten wij hier in Europa mee? Waarom stelt Jafa in veel van zijn uitspraken zwarte mensen gelijk aan Afro-Amerikanen, terwijl daar toch een verschil tussen bestaat? En hebben wij in Europa die blikvernauwing al helemaal geïnternaliseerd? Het typisch Amerikaanse provincialisme wordt nog versterkt door het gemak waarmee de relevantie van het eigen land en de eigen cultuur voor de rest van de wereld wordt aangenomen. Dit alles zou ondraaglijk zijn, ware het niet dat wij Europeanen die cultuur inderdaad snel menen te herkennen als de onze. Maar wat herkennen we nu precies? Wat behelst die herkenning?

4

De tentoonstelling presenteert Jafa en Prince expliciet als waarzeggers, *truth tellers*. Wat zij zouden doen is ‘unearthing the real from our most entrenched fictions’: zich een weg graven door de ingebedde verzinsels van de hedendaagse beeldcultuur op zoek naar een diepere waarheid die daar ergens in verborgen ligt. Zo krijgt appropriatie een ethische lading die haar acceptabel maakt. In de volgende passage uit een zaaltekst wordt de utopische belofte achter deze onderneming uitgesproken – hier weergegeven in onvertaald Engels vanwege het specifieke lingo:

Their work confronts a persistent void in the cultural ethos it evokes: a psychic state, a dystopic place, Spiritual America has yet to fully reckon with the foundational violence at its core. This is a vast project with no end in sight. Yet each artist, in his separate, but inevitably punk ways, probes both its fallacies and its promises. Spiritual America may ultimately take shape as a space of emancipation, where outcasts and icons, the ordinary and the extraordinary, coexist beyond the binaries of good and evil, of us and them.

De waarheid die uiteindelijk wordt blootgelegd door deze kunstenaars zou dus gaan over de fundamentele kern van geweld in de Amerikaanse samenleving, en de belofte van verlossing of spirituele bevrijding die daarmee verbonden is – de maatschappelijke utopie van een gedeelde culturele ruimte waarin ieder mens gelijk is en gelijke kansen krijgt.

Wie de tijd neemt om het gecombineerde werk van Jafa en Prince in Venetië tot zich te laten doordringen, komt tot een onverwacht inzicht. Het virulente racisme en raciale geweld – de historische erfenis van landroof, genocide en slavernij – ga je opeens zien als iets dat de Amerikaanse samenleving niet zozeer in tweeën splijt, zoals vaak wordt beweerd, maar juist *bij elkaar houdt*, omdat het in cultureel opzicht de kern ervan vormt. ‘Wij lopen rond met een wapen op zak, want dat is wie wij zijn.’ Het is wat zwarte, witte, inheemse, licht- en donkergekleurde Amerikanen met elkaar verbindt, of beter: aan elkaar vastbindt, als het pertinente verhaal van hun natie. De cultuur van geweld vormt geen belemmering voor alle Amerikanen om tot elkaar te komen, maar is juist de fundering van dat utopische, steeds opschuivende moment van heling en herstel. Dit mag zeker een tragische conclusie worden genoemd. De curator van de tentoonstelling zal een dergelijke slotsom waarschijnlijk niet voor haar rekening willen nemen, hoewel ze er met de geciteerde tekst – zeker in de frase ‘the foundational violence at its core’ – dichtbij komt.

De mythe van Amerika als spirituele bestemming verhoudt zich dus op paradoxaal wijze tot de sentimentele verheerlijking van geweld. De boodschap van eenwording en verbroedering draait rond een gedeeld gevoel dat alle verschillen tussen groepen, huidskleuren, regionale en etnische gemeenschappen overbrugt; hetzelfde sentiment als in de *Pledge of Allegiance*. Deze culturele kern is echter niets meer dan een lege ruimte, een denkbeeldig ding dat alle 350 miljoen Amerikanen met elkaar gemeen zouden hebben: met andere woorden, bijna niets, een vlag, een lege vorm. *Spiritual America* is de sentimentele buitenkant van die vorm – het gedeelde gevoel van samenzijn, de extase van samenzang – eerder dan een diep verankerde religieuze inhoud. Jafa, die zelf niet gelovig is maar wel, zegt hij, ‘gelooft in zwarte mensen die geloven’, heeft daar een uitvoerig werk over gemaakt (*akingdoncomethas*, 2018) dat de sentimentaliteit niet uit de weg gaat.

5

Het wereldwijde succes van de Amerikaanse massacultuur heeft alles te maken met dit gewelddadige gevecht om het uitwissen van verschillen en het sentimentele streven naar samenkomst en gemeenschap. In een essay uit 1995 omschrijft Boris Groys dat als een ‘zoektocht naar de perfecte tautologie’. Volgens Groys vormt het vervaardigen van tautologieën ‘niet alleen de voornaamste werkwijze, maar ook het grote thema van de Amerikaanse massacultuur’.

Amerikaanse films en televisieseries verschaften telkens opnieuw een uiterst

heterogeen cultureel beeld: hun protagonisten behoren niet alleen tot verschillende rassen, sociale lagen of historische tijden, maar ze zijn ook vaak monsters, aliens, geesten, allerlei dieren, fantastische gestalten of krankzinnig geworden computers, auto’s of koelkasten. In de loop van de film of serie moeten al deze zeer heterogene helden echter vaststellen dat ze uiteindelijk dezelfde opvattingen en wensen hebben (bijvoorbeeld familie, maatschappelijke erkenning, een eigen plek in het leven, enzovoort). De zoektocht naar deze tautologie bepaalt de handeling: ze dient er voornamelijk toe de helden in een extreme situatie te brengen die hun ertoe dwingt hun innige wensen en gedachten te uiten, ze met die van anderen te vergelijken en eventuele verschillen en misverstanden uit de weg te ruimen. De handeling stopt pas zodra alle betrokkenen erkennen en expliciet zeggen dat ze hetzelfde denken en voelen als alle anderen.

Wie buiten deze tautologische overeenstemming valt, moet worden uitgeschakeld – daarin ligt de functie van het overvloedige geweld in Amerikaanse series en films. Dit geweld vervult wezenlijk een normatieve rol.

Hoe groter de culturele heterogeniteit, hoe minder alle individuen of groepen met elkaar gemeen hebben. Dit verklaart volgens Groys waarom juist een land met zo’n grote culturele heterogeniteit als de Verenigde Staten in staat is geweest een cultuurstudie op te bouwen waarvan de producten door honderden miljoenen burgers over de hele planeet worden geconsumeerd, begrepen en herkend: juist omdat de inhoud ervan naar nul tendeeert.

De massacultuur is dan ook tendentieel nihilistisch, omdat ze in de zoektocht naar de alomvattende tautologie elke concrete inhoud of elke concrete betekenis teniet moet doen. [...] Tekens die inhoudelijk gezien naar niets tenderen, kunnen zeer gemakkelijk culturele immuunsystemen en beschavingsgrenzen doorbreken en zich onbeperkt vermenigvuldigen. Ze worden culturele virussen die alle geesten op dezelfde wijze infecteren.

6

Appropriatie in de hedendaagse kunst draait om het naar je toe halen en in je opnemen van iets dat van elders komt of dat buiten je ligt – iets vreemds, oneigenlijks, ongepast. Dit ‘andere’ komt soms van ver, uit een andere cultuur, een andere wereld of een andere tijd, maar dat hoeft niet – het kan ook van heel nabij komen, juist doordat culturele verschillen en afstanden worden gerelativeerd.

Kan appropriatie in de kunst als tegengif dienen voor de dominantie van de tautologie in de massacultuur? Het lijkt onwaarschijnlijk, omdat de cultuurindustrie zelf al steelt, plundert en appropriëert. Toch is er misschien een manier om de vraag bevestigend te beantwoorden. Juist in de mate waarin appropriatie een tautologisch aspect in zich heeft, kan het als tegengif fungeren tegen de tautologie. Als Sherrie Levine in 1981 reproducties van foto’s van Walker Evans herfotografeert, afdrukt, inlijst en als haar eigen werk presenteert (*After Walker Evans*), verdubbelt of weerspiegelt ze iets wat al door een ander naar voren was gebracht. Daarmee lijkt ze te voldoen aan Groys’ definitie van een tautologie. Haar doel is echter verschillend: geen overeenstemming uitdrukken door de uiting van de ander nauwgezet te herhalen, maar juist de afstand die haar scheidt van het originele beeld tot een nieuw beeld maken. ‘Sherrie Levine’ komt altijd ‘na Walker Evans’, en dat erkent ze zelf.

In plaats van foto’s te maken van bomen of naakten, fotografeer ik foto’s. Ik kies beelden die het verlangen uitdrukken dat de natuur en de cultuur ons een gevoel van orde en betekenis te bieden hebben. Ik approprieer deze beelden om mijn eigen gelijktijdige verlangen naar gepassioneerde betrokkenheid en verheven afstandelijkheid tot uitdrukking te brengen. Ik hoop dat er in mijn foto’s van foto’s een ongemakkelijk verbond tot stand komt tussen mijn aantrekking tot de idealen die deze beelden belichamen en mijn verlangen om geen enkel ideaal en geen enkele beperking te hebben.

Dit is precies wat appropriatie is: op het moment dat je het andere herkent als iets wat potentieel ook in jezelf zit, heb je het je al bijna toegeëigend. Er bestaat dus een intieme verbinding tussen appropriatie en identiteit, een verbinding die de bestrijders van ‘culturele appropriatie’ vaak weigeren te erkennen. Zij draaien de zaak juist om: volgens hen is ‘het andere’ het eigendom van de ander, en dient het dat ook te blijven.

7

In de tentoonstelling van Arthur Jafa en Richard Prince voelt de verbinding tussen appropriatie en identiteit als iets dat tastbaar en fysiek aanwezig is. Dat is in de eerste plaats een verdienste van de kunstenaars zelf. Zij hebben hun eigen veilige ruimte niet afgeschermd, maar voor elkaar opengesteld. De overlappingen die daardoor ontstaan zijn soms interessant en soms minder interessant, maar hebben tenminste als voordeel dat territoriumdrift geen rol speelt in de ervaring van het geheel. Niettemin: wie zichzelf meent te herkennen in wat hier getoond wordt, krijgt geen moment de kans te vergeten dat het om twee Amerikaanse kunstenaars gaat. Het werk herinnert je daar voortdurend aan.

De tentoonstelling maakt nog iets anders duidelijk, iets wat in de context van de Biënnale van Venetië van dit jaar een belangrijke overweging is. Indien kunst als uitweg kan dienen uit de steriliteit, de leegte en de lelijkheid van de massacultuur, is het niet door daar het handgemaakte, ambachtelijke en exotische tegenover te stellen. Net het tegendeel blijkt een alternatief aan te reiken: zich zo diep mogelijk in de massaculturele prut ingraven, zich ermee vereenzelvigen, het in zich opnemen, tot er plotseling iets nieuws ontstaat.

Literatuur

- ‘Arthur Jafa. Sequencing the Notes’, video-interview, 2025, art21, online.
- Renée Green, ‘Discourse on Afro-American Art: The Twenties’, in: *Other Planes of There. Selected Writings*, Durham/Londen, Duke University Press, 2014, pp. 42-52.
- Boris Groys, ‘De toekomst is aan de tautologie’, in: *Logica van de verzameling*, Amsterdam, Octavo, 2013, pp. 88-98, vertaling Jan Sietsma.
- Sherrie Levine, geciteerd in: Benjamin H.D. Buchloh, ‘Allegorical Procedures. Appropriation and Montage in Contemporary Art’, in: *Artforum*, nr. 1, september 1982, pp. 52-53.

Deze publicatie kwam tot stand met steun van het reisfonds van AICA Nederland.

Helter Skelter. Arthur Jafa and Richard Prince, tot 23 november, Fondazione Prada, Ca’ Corner della Regina, Venetië.

Fotograferen betekent leren sterven

PAUL WILLEMSSEN

Als gevolg van de-industrialisatie en fiscale ontwrichting verkeerde New York in het begin van de jaren zeventig in een diepe crisis. In verschillende delen van Lower Manhattan ontstond een landschap van leegstaande gebouwen, vervallen pakhuizen en braakliggende terreinen, een omgeving die kunstenaars, queer subculturen en andere maatschappelijke buitenstaanders aantrok. In deze buurten, waar stedelijk verval samenging met een levendige artistieke en sociale dynamiek, bewoog Peter Hujar (1934-1987) zich in een omgeving die nauw aansloot bij zijn persoonlijke en artistieke leefwereld. Zijn uitvalsbasis was een ruime, wat aftandse loft in de East Village, waarvan een deel dienstdeed als studio voor zijn portretopnamen.

Hujar, een markante figuur met een complexe persoonlijkheid, was sociaal ingevoerd in veel kringen. Hij frequenteerde het nachtleven en zijn loft aan Second Avenue was een plek waar vrienden en kennissen geregeld binnenliepen. Na vijftien jaar assistentiejobs in de mode- en reclamewereld – en een mislukt avontuur met een eigen fotostudio – ging hij begin jaren zeventig zijn eigen weg. Zijn zwart-witfoto's, stevast in het 6×6-middenformaat, getuigen van een grote fotografische intuïtie en raken de meest uiteenlopende registers aan: portretten van mensen en dieren, naakten, architectuur, landschappen, nachtelijke *cityscapes*, coulissebeelden uit theaters en cabarets, maar ook stillevenen.

Bij leven genoot Hujar – die een moeizame relatie onderhield met de institutionele kunstwereld – een bescheiden reputatie, downtown, binnen een kring van ingewijden. Anders dan Robert Mapplethorpe, die het kunstmilieu behendig wist te bespelen, bleef brede erkenning uit. Enkele tentoonstellingen in minder bekende New Yorkse galerieën en het fotoboek *Portraits in Life and Death* (1976) vormden de voornaamste tekenen van publieke waardering. Zijn doorbraak volgde postuum, met een gestage stroom van retrospectieven en publicaties. Dat zijn reputatie inmiddels verankerd is, blijkt uit de gelijktijdige presentaties van zijn werk in de Bundeskunsthalle in Bonn en de Gropius Bau in Berlijn.

Hujars indringende opnamen getuigen van een zichtbare betrokkenheid bij wat zich voor zijn camera aandient. Zijn oeuvre omspannt het leven in al zijn rijkdom, maar ook de dood, en de vaak subtiele wijze waarop beide verweven zijn. Zonder dat het een bewuste werkhypothese vormde, doordesemt sterfelijkheid een groot deel van zijn beelden. *Portraits in Life and Death*, in 2024 als facsimile heruitgegeven, brengt twee contrasterende fotoreeksen samen die bij nader inzien opmerkelijke verwantschappen vertonen. De ene bestaat uit 29 portretten van kunstenaars, performers en intellectuelen uit de New Yorkse scene van de jaren zeventig, zowel minder bekende figuren als gevestigde namen zoals William S. Burroughs, Divine en Bob Wilson. De andere reeks toont 13 beelden uit de Catacombe dei Cappuccini in Palermo, macabere grafkamers met geklede, gedeeltelijk gemummificeerde menselijke resten. Hujar fotografeerde ze in 1963 tijdens een verblijf op Sicilië met kunstenaar Paul Thek, destijds zijn partner. Het is opvallend hoe de vrienden en bekenden die Hujar in zijn atelierwoning portretteerde, in hun houding en blikrichting samenhang vertonen met de uitgedroogde lichamen in de Kapucijnencryptes. Op formeel niveau suggereren de foto's een gelijkwaardigheid van levenden en doden.

In haar inleiding tot het album mijmert Susan Sontag – zelf in 1975 door Hujar geportretteerd, liggend op haar rug met de armen achter het hoofd – over fotografie als een beeldvorm waarin leven en dood onontwarbaar verbonden zijn. 'Fotografie verandert de hele wereld in een kerkhof. Fotografen, kenners van schoonheid, zijn ook – willens of niet – de registrerende engelen van de dood. De foto-als-foto toont de dood.' Een bruggetje naar de cinema – geworteld in fotografie, maar fenomenologisch een ander medium – scherpt dit aforistisch aan: 'Het leven is een film. De dood is een foto.'¹



Peter Hujar, Susan Sontag, 1975



Peter Hujar, Palermo Catacomb #1, 1963



Peter Hujar, Self-Portrait Jumping, 1973

Roberto Rossellini maakte in 1952 een filmkomedie waarin die tweedeling wordt uitgewerkt tot een groteske fabel: *La macchina ammazzacattivi* (De machine die slechteriken doodt). In een vissersdorp aan de Amalfikust bewaart Celestino, een plaatselijke fotograaf, in zijn atelier foto's van twee generaties dorpsbewoners. De duivel, die hij aanvankelijk aanziet voor de gereïncarneerde lokale patroonheilige, leert hem hoe hij slechte mensen kan doden door hen opnieuw te fotograferen vanaf een bestaande foto. Zodra de foto van de foto is genomen, verstarren de slachtoffers, waar ze zich ook bevinden: op een begrafenis, op straat of gewoon thuis in hun zetel. Ze vallen ten prooi aan wat de dorpsdokter diagnosticeert als een 'volledige psychomotorische verlamming'. De camera als medusamachine: een foto versteent een levend moment tot een stilstaand beeld.

Fotografie heeft iets van een januskop: tegelijk een bewijs van leven én een teken van sterfelijkheid. Voor Roland Barthes is een foto 'het beeld dat de Dood produceert door het leven te willen vasthouden'.² Wat fotografie en dood met elkaar verbindt, is hun onomkeerbaarheid. Christian Metz ziet in beide dezelfde fundamentele eigenschappen: 'Net als de dood is de foto onherroepelijk en definitief. Beide worden getekend door

dezelfde essenties, onbeweeglijkheid en stilte.'³ Fotografie is in die zin een dode spiegel van de wereld; elke foto draagt een stille relatie tot tijd, verlies en dood. Ook voor Sontag is elke foto een confrontatie met eindigheid: 'Iedere foto is een memento mori. Een foto maken is deelhebben aan de sterfelijkheid, kwetsbaarheid of veranderlijkheid van een ander mens (of ding)'.⁴

Tegen die achtergrond springt een buitenbeentje in *Portraits in Life and Death* in het oog: de ongewone fotografische opmaat op de linkerpagina naast het voorwoord. In *Self-Portrait Jumping* (1974) hangt Hujar, halverwege een sprong, ogenschijnlijk gewichtloos in zijn woonruimte terwijl hij salueert met de hand aan de slaap. Het zelfportret – waarvan ook een tweede variant tegen een *backdrop* bestaat – bevriest een moment van fysieke actie, iets wat binnen Hujars oeuvre uitzonderlijk aandoet. In zekere zin spreken zijn portretten het beslissende moment tegen. Zijn fotografie draait immers in de eerste plaats om aanwezigheid, pose, stilstand en duur. Maar die uitzondering is relatief: het gaat om een vooraf geconcipteerd portret, een uitgewerkte – weliswaar ongewone – pose. Hujar – die zich als kunstenaar en homoseksuele man buiten de gevestigde orde bewoog – eigent zich hier een groet toe die traditioneel met het leger en andere vormen van autoriteit wordt geassocieerd, en ondergraft haar met speelse ironie. Het beeld laat zich lezen als een eigenzinnige signatuur.

Binnen Hujars oeuvre vormen portretten de hoofdgroep. Hun verscheidenheid treft: van foto's in opdracht en vrij werk, gemaakt buitenshuis of tijdens reizen, over portretten uit zijn woon- en werkruimte aan Second Avenue en backstagebeelden uit theaters en cabarets, tot een verrassend groot aantal dierenportretten. Zelfs gebouwen werden soms als portretten opgevat. Zo bracht de Marcuse Pfeifer Gallery in 1977 een tentoonstelling die portretten met architectuurfoto's combineerde onder de titel *N.Y. Portraits*. Op de uitnodigingskaart prijkte een laag gefotografeerde wolkenkrabber uit Manhattan.

In haar inleiding tot *Portraits in Life and Death* schrijft Sontag dat Hujar zijn vrienden en kennissen 'zo voorstelt alsof ze mediteren over hun eigen sterfelijkheid'.⁵ Dat is mogelijk. Voor Barthes, bij wie het verband tussen fotografie en dood door elk portret spookt, ligt de oorsprong in de ervaring van de pose zelf: 'het uiterst subtiele moment dat ik eigenlijk noch subject noch object ben, maar meer een subject dat zich object voelt worden: voor mij een micro-ervaring van de dood (van het isolement)'.⁶ Als Giorgio Agamben stelt: 'Het is de eschatologische natuur van de geste die

de goede fotograaf weet te vangen', dan is dit beslist van toepassing op Hujar.⁷ Wat zijn foto's vasthouden is niet louter een houding of een gelaatsuitdrukking, maar een gebaar waarin een bestaan zich openbaart. De foto maakt zo een moment los uit de gewone tijd en verleent het een blijvende tegenwoordigheid.

In een voorbehouden hoek van Hujars loft vonden de fotosessies doorgaans plaats voor een kale muur met een plint. Een eenvoudige houten stoel was vaak het enige rekwi-siet. Bij uitzondering werden voor John Cage en Merce Cunningham twee stoelen in de ruimte geplaatst. Elders in de sober ingerichte leefruimte deden de sofa en het bed dienst voor liggende houdingen. Hujars meest indringende portretten ontstonden in een sfeer van verbondenheid en gedeelde intimiteit. In zijn sterkste beelden lijken de geportretteerden zich niet in de eerste plaats tot de kijker te richten, maar zijn zij veeleer ingekeerd aanwezig in een eigen ruimte. Sommige portretten versterken die indruk door de gesloten ogen van de geportretteerde, zoals van kunstenaar Dean Savard en schrijver Edwin Denby.

Die ingekeerdheid krijgt ook gestalte in verstilde rugbeelden en in foto's waarin lichamen zich in ongebruikelijke houdingen plooiën. In *Daniel Schook Sucking Toe* (1981) geeft het model, gezeten op de studiostoel, blijk van opmerkelijke souplesse. In het rugportret *Gary Schneider in Contortion (II)* (1979) kromt het lichaam zich tot een sculpturale, bijna abstracte vorm. Bijzonder pregnant is het samenspel van lichamelijke directheid en innerlijke beslotenheid in de erotische beelden, zoals de driedelige fotoserie *Bruce de Saint Croix* (1976). Bruce was een jonge man met wie Hujar enige tijd een seksuele relatie had; op het moment van de opnamen waren zij enkel nog bevriend. De reeks toont hem eerst naakt en ontspannen rechtopstaand, de blik naar de camera gericht. Vervolgens zit hij op de vertrouwde houten stoel met een erectie, de blik naar binnen gekeerd, terwijl hij zijn geslachtsdeel vasthoudt. Op het slotbeeld knielt hij op het bed, de hand aan de eikel, het gezicht licht vertrokken in de aanloop naar een ejaculatie.

Stephen Koch, schrijver, erfgenaam en beheerder van Hujars artistieke nalatenschap, typeert een situatie waarin de geportretteerde alleen met zichzelf en zijn lichaam is als een 'typische Hujar-eenzaamheid'. Hij kenschetst Hujar als

een kunstenaar wiens visuele verbeelding bezeten was door het alleen-zijn, die zich bewoog binnen een ruimte van afgescheidenheid. Dat was zijn onderwerp, maar ook een universeel lot. De rest van zijn leven benaderde hij die waarheid zonder enig spoor van zelfmedelijden, maar met een uitzonderlijke rijkdom aan reikwijdte, geestigheid, passie, lust, humor, tederheid en woede – alles gedragen door een onverschrokken blik op de sterfelijkheid en een volstrekte integriteit. In die glamoureuze maar verborgen ruimte die hij zich eigen had gemaakt, bereikte hij – als het ware incognito – zijn ware artistieke grootheid.⁸

Hujar bewoog zich in kringen van kunstenaars, schrijvers, nachtbrakers, queers en dragqueens. De non-conformistische gemeenschap die hij fotografeerde was zijn leefwereld. Als insider dook hij op in de kleed- en schminkruimtes van travestietheaters Off-Broadway, maar evenzeer in de coulissen van Bob Wilsons twaalf uur durende beeldende theateropera *The Life and Times of Joseph Stalin* (1973). Bij Wilson sprokkelde hij backstage indringende beelden zoals Richard Gallo in een visnet-bodysuit en met leren beulskap, of Andrew Wilson in een groteske gorilla-outfit. In de schemerzone tussen exuberantie, travestie en identiteit toont hij personen die tegelijk zichtbaar zijn in en achter hun theatraliteit en daardoor ongrijpbaar blijven.

Hujar had een levendige interesse voor crossdressing en verkleedpartijen. In het performancemilieu maakte hij onder andere opnamen van leden van het draggezelschap The Cockettes en van Charles Ludlams The Ridiculous Theatre Company, een avant-gardetheatergroep die op speelse wijze klassie-



Peter Hujar, Gary Schneider in Contortion (II), 1979



Peter Hujar, Candy Darling on Her Deathbed, 1973



Peter Hujar, Jackie Curtis Dead, 1985

ke theater- en balletvormen persifleerde. Met Halloween trok hij er geregeld op uit om mensen in maskers en kostuums te fotograferen. Voor een geslaagde foto was een band met de geportretteerde voor hem vrijwel altijd een voorwaarde. Bevriende figuren uit de travestiescene als Ethyl Eichelberger of John Heys fotografeerde hij herhaaldelijk in zijn loft, opgemaakt, onopgemaakt of ergens tussen beide toestanden in. Hun portretten behoren tot zijn meest kwetsbare werk.

Sterfelijkheid is in Hujars oeuvre vaak aanwezig als een schaduw die over het leven valt. In twee van zijn meest iconische foto's, *Candy Darling on Her Deathbed* (1973) en *Jackie Curtis Dead* (1985), treedt die schaduw volledig op de voorgrond. Darling was een transgenderboegbeeld, bekend uit de films van Andy Warhol en een prominente figuur in het Off-Broadwaymilieu. Lou Reed vereeuwigde haar in een nummer van de Velvet Underground, 'Candy Says'. Ze overleed op 29-jarige leeftijd aan lymfeklierkanker. Op haar verzoek werkte Hujar in het ziekenhuis als fotografische zorgdrager mee aan een geësceneerd sterfbedportret, bedoeld als afscheidsgroet aan haar bewonderaars. Omgeven door bloemen kijkt Darling vanuit haar bed recht in de camera. Haar rechterarm, geplooid boven het hoofd, en haar linkerarm en -hand, die krachteloos onder het hoofdkussen vandaan komen, ondersteunen een houding van berusting. Over haar lijdzame gezicht, zwaar opgemaakt en wit gepoeierd, ligt het zegel van de dood.

Uit Darlings glamourpose spreekt melancholie, maar ook affectie. Bij leven vond zij haar diepste identificatie in de figuur van de klassieke Hollywooddiva; hier lijkt zij die rol

nog één laatste keer gestalte te geven. Hujars beeld herbergt tal van connotaties. Afgebeeld is een stervende die de naderende dood esthetiseert en zelfs erotiseert. De dood wordt tegelijk geperverteerd – sprekend is de analogie met een vrouw die na een bevalling rust, omgeven door bloemen – én als object van verlangen voorgesteld. De foto, een sterk staaltje van controle over de postume representatie, fungeert als een laatste en tijdloze samenvatting van een leven, een orfische blik op iemand die al half aan de overkant staat.

Waar Candy Darling haar eigen postume beeld nog actief mee vormgaf, werd dat beeld bij Jackie Curtis grotendeels door anderen bepaald. Jackie Curtis (geboren als John Holder Jr.) was schrijver, performer en een van de bekendste *superstars* rond Andy Warhol. Curtis bewoog zich buiten de traditionele gendercategorieën. Net als Candy Darling koesterde hij een fascinatie voor de iconen van het oude Hollywood, in het bijzonder voor James Dean. In Lou Reeds 'Walk on the Wild Side' verschijnt Curtis als een vrouwelijk alter ego: 'Jackie is just speeding away, thought she was James Dean for a day.' In de loop der jaren maakte Hujar meerdere portretten van Curtis. Met *Jackie Curtis Dead* (1985) kwam daar een laatste, postuum beeld bij. De lgbtq+-pionier van de New Yorkse underground overleed op 38-jarige leeftijd aan een overdosis heroïne. Het postmortembeeld toont Curtis opgebaard in een open kist in een formeel herenpak als een cisgender man. De opbaring – de keuze van de familie – is onvermijdelijk een recuperatie van de dode en een onmogelijke verdichting van de persoon. Postmortemfotografie ontleent veel van haar zeggingskracht aan de wisselwerking die zij met het leven tot stand brengt. Dat bleek al uit de victoriaanse postmortemfotografie, waarin overledenen met open ogen en met behulp van rugsteunen als levenden werden geësceneerd. Bij Hujar gebeurt dat via een tegenbeeld. Naast het gelaat van Curtis plaatsten vrienden een foto waarop hij als dragqueen is opgemaakt: een beeld dat terugkijkt en een kortsluiting veroorzaakt tussen identiteiten en tijden.

Toen Hujar als kind opgroeide op de boerderij van zijn grootouders in New Jersey ontwikkelde hij een diepe band met dieren. Nadat hij zijn eerste camera had gekregen, werden ze ook zijn eerste onderwerpen. Die verbondenheid bleef hem zijn leven lang vergezellen en mondde uit in een omvangrijk corpus volwaardige dierenportretten van boerderijdieren – paarden, koeien, schapen, geiten en ganzen – en huisdieren zoals honden en katten. Het dier is een grensobject. Zoals bij menselijke portretten ligt er een wederkerigheid in de blik van een dier, maar die wederkerigheid is asymmetrisch en vreemd. De sprakeloze expressie van dieren laat zich niet beantwoorden. Wat dieren met mensen delen is hun sterfelijkheid, maar dan – om het met Heidegger te zeggen – zonder een 'zijnsverstaan'. Net die spanning tussen gedeelde sterfelijkheid en een fundamenteel verschil in bewustzijn verleent Hujars dierenbeelden hun bijzondere intensiteit. Een ironisch kortverhaal van de Duitse auteur Marcel Beyer opent met de zin: 'Fotograferen betekent leren sterven.'⁹ Het vertelt over een curiosum: een chimpansee in de Berlijnse zoo die met een Leica foto's maakt van bezoekers. 'Maar een dier, ook al is het een mensaap, kan niet leren sterven,'

corrigeert hij zich onmiddellijk. De fotograferende primaat ontbeert het besef van een toekomstige dood waartoe de mens veroordeeld is. Hujars dierenbeelden weerspiegelen dat.

De aandacht voor vergankelijkheid beperkt zich niet tot mens en dier. Naast levende wezens had Hujar een uitgesproken belangstelling voor de wereld van dingen, plaatsen en landschappen, wat zich onder andere manifesteerde in foto's van rivierwateroppervlakken, stedelijke nachtgezichten, objectstillevens en ruïnes – verschillende onderwerpen waarin telkens een ervaring van tijd en verval doorklinkt. Tot de meest sprekende ruïnebeelden behoren een vervallen eethuis, een autowrak op een schrootwerf, gehavende interieurs en een half ingestorte kerk. Het zijn plaatsen die als het ware terugkijken – fotografisch gesproken – vanuit een verleden waarvan wij zijn afgesneden.

Door zijn veelheid aan onderwerpen verzette Hujars werk zich tegen elke vorm van typologie. De laatste tentoonstelling tijdens zijn leven vond in januari 1986 plaats in de Gracie Mansion Gallery in New York. Hij toonde er zeventig ogenschijnlijk ongeërelateerde foto's, opgehangen in dubbele rijen. In de relatief beperkte ruimte werkte die presentatie niet alleen associatief, maar ook enigszins immersief. Dat principe van de constellatie – soms tot drie rijen boven elkaar – werd een leidend uitgangspunt voor presentaties van zijn werk, zo ook in de recente tentoonstellingen in Bonn en Berlijn. Het leidt tot onverwachte neven- en onderschikkingen van beelden: een pasgeborene die gefronst in de camera kijkt, een dode meeuw met gespreide vleugels in het strandzand die als een feniks lijkt op te rijzen, een naakt in contorsiehouding, kersenbomen in de winter, een gemummificeerd kind in de catacomben van Palermo, of om het even welk portret. Het raster wordt een matrix van leven en dood en van de melancholie van deze wereld.

Een jaar na de tentoonstelling in de Gracie Mansion Gallery werd bij Hujar pneumocystis-pneumonie en aids vastgesteld. Hij overleed op 26 november 1987, 53 jaar oud. Kort na zijn dood maakte kunstenaar, schrijver en aidsactivist David Wojnarowicz een reeks foto's van zijn overleden vriend. Vooral het aangrijpende beeld van Hujars gelaat, met de mond halfgeopend en nog getekend door zijn laatste adem, groeide uit tot een van de emblematische iconen van de aids crisis. Wojnarowicz had de twintig jaar oudere Hujar in 1980 ontmoet op de West Side Piers, een *cruising spot* voor homoseksuele mannen. Wat begon als een korte, intense seksuele relatie groeide uit tot een hechte vriendschap en zielsverwantschap. Wojnarowicz' opnamen leidden tot de reeks *Untitled (I–III)* (1987) die fragmenten van Hujars lichaam toont: zijn hoofd, zijn hand met de eerste tekenen van verkleuring en zijn voeten. Wojnarowicz omschreef de triptiek, die het lichaam toont in het directe moment van de ervaring na het overlijden – vóór de opbaring het pacificeert – als 'een modern dodenmasker'.¹⁰

Wojnarowicz stierf op 22 juli 1992, op 37-jarige leeftijd, aan aids. De aidsepidemie veegde in New York op korte tijd een groot aantal kunstenaars en intellectuelen van de kaart. Tegelijk stond de stad, die een ongekende culturele bloei gekend had, op het punt voorgoed te veranderen door gentrificatie.

In dat licht kunnen Hujars beelden worden beschouwd als een bijna profetisch document van verlies. Fotografie ontleent een deel van haar affectieve kracht aan het vermogen de afwezigen onder de levenden aanwezig te houden. Misschien reikt die gedachte uiteindelijk verder dan de fotografie alleen. In een rouwrede voor auteur en theatermaker Heiner Müller sprak Alexander Kluge:

Komt tijd, komt dood. Heiner Müller sprak over de zwaartekracht van de doden. In zijn zeer eigen voorstelling vormen de levenden slechts de ene helft van het werkelijke; de andere helft zijn de doden. Zij hebben hun vaste plaatsen. En die plaatsen beslissen mee over de ruimte die voor de levenden overblijft. Hij heeft ook gezegd dat het een vergissing is te denken dat de doden dood zijn.¹¹

Noten

- 1 Susan Sontag, 'Introduction', in: Peter Hujar, *Portraits in Life and Death*, New York, Liveright Publishing Corporation, 2024 [1976], s.p.
- 2 Roland Barthes, *Camera lucida. Aantekening over de fotografie*, Rotterdam, Ad. Donker, 2025 [1980], p. 105, vertaling Jeanne Holierhoek.
- 3 Christian Metz, 'Photography and Fetish', in: David Company (red.), *The Cinematic*, Londen, Whitechapel Gallery, 2007 [1985], pp. 126-127.
- 4 Susan Sontag, *Over fotografie*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 2019 [1977], p. 26, vertaling Henny Scheepmaker-Lodewijks.
- 5 Op. cit. (noot 1), s.p.
- 6 Op. cit. (noot 2), p. 24.
- 7 Giorgio Agamben, 'De dag des oordeels', in: *Profanities*, Amsterdam, Boom, 2015 [2005], p. 23, vertaling Ype de Boer.
- 8 Stephen Koch, 'Peter Hujar and his Secret Fame', in: *Peter Hujar*, New York, Grey Art Gallery & Study Center, 1990, p. 18.
- 9 Marcel Beyer, 'Hoe we over een en dezelfde Leica lachen en huilen', in: *De smalle grens tussen vreugde en verdriet*, Amsterdam, Cossee, 2014, p. 49, vertaling Wil Hansen.
- 10 Geciteerd in: Giancarlo Ambrosino (red.), *David Wojnarowicz. A Definitive History of Five or Six Years on the Lower East Side. Interviews by Sylvère Lotringer*, Los Angeles, Semiotext(e), 2006, p. 181. Voor de overlijdenservaring, zie ook: David Wojnarowicz, *Close to the Knives. A Memoir of Disintegration*, Edinburgh, Canongate Books, 2017 [1991], pp. 111-112.
- 11 Alexander Kluge, 'Trauerrede auf Heiner Müller 1995', in: *Personen und Reden*, Berlijn, Verlag Klaus Wagenbach, 2012, p. 82.

Afbeeldingen: The Peter Hujar Archive/ Artists Rights Society (Ars), New York

Peter Hujar. Eyes Open in the Dark, tot 23 augustus, Bundeskunsthalle, Helmut-Kohl-Allee 4, Bonn; *Peter Hujar/Liz Deschenes. Persistence of Vision*, van 19 maart tot 28 juni, Gropius Bau, Niederkirchnerstraße 7, Berlijn.



David Wojnarowicz, Untitled (I-III), 1987

Frank Vande Veire (1958-2026)

De Witte Raaf en filosoof Frank Vande Veire leken de afgelopen 35 jaar geregeld voor elkaar gemaakt. In elk geval zijn de geschiedenis van dit tijdschrift en van deze filosoof nauw met elkaar verweven. Al aan het tweede nummer onder de redactionele leiding van Koen Brams, nr. 37, gewijd aan documenta IX, leverde hij in 1992 een bijdrage. Dat die editie van de tentoonstelling in Kassel door Jan Hoet gecureerd werd, was geen toeval. Vande Veire is mede door toedoen van Hoet tot de beeldende kunst gebracht. Hij werd in 1958 in Blankenberge geboren, ging op internaat in Gent en studeerde in 1983 af aan de KU Leuven met een thesis getiteld *Michel Foucault en het humanisme*. Hij ontsnapte aan het leger door zijn burgerdienst te vervullen als suppoost in het Museum van Hedendaagse Kunst in Gent, het latere S.M.A.K. Het was Bart Cassiman die hem in 1985 aanraadde om het lagergelegen directiekantoor op te zoeken, en niet veel later werd Vande Veire een soort intellectuele Sancho Panza naast de Don Quichot die Jan Hoet was. Onder meer aan de tentoonstelling *Chambres d'Amis* in 1986 verleende hij zijn medewerking.

Of Hoet veel heeft opgestoken van alle theorie die hem werd aangereikt, is niet zeker, laat staan dat hij zich erdoor heeft laten beïnvloeden. De kritiek die Vande Veire al in '92 op een evenement als de documenta leverde, strookte op geen enkele manier met het ambitieuze enthousiasme dat Hoet voorstond. Kunst is negatie, kunst is weerstand, kunst is functieloosheid – kunst moet de leegte en de onmogelijkheid van het bestaan niet zichtbaar maken, want dat kan niet, maar een kunstwerk moet die leegte zelf als het ware aan den lijve ondervinden door er zichtbaar onder te lijden. Met een citaat uit het essay over de documenta:

Tegenover de leuze 'We want the world and we want it now' moet de kunst noodzakelijk teleurstellen. Zij is niet van deze wereld, behoort niet tot het 'hier en nu', maar evenmin tot een andere wereld. Zij is, om met Benjamin te spreken, eerder zo iets als de 'unieke verschijning van een verte', een verschijning die, juist vanwege de onophefbaarheid van die verte, steeds te vroeg of te laat komt, altijd reeds verschenen is of nog moet verschijnen, en, juist door die halsstarrige onactualiteit, niet ophoudt te verschijnen.

Het spreekt voor zich dat een dergelijke ascetische, haast nihilistische opstelling – die Vande Veire later verder zou aanscherpen en absoluut zou verwoorden dan in deze passage – voor problemen en aanvaringen kan zorgen, en lang niet alleen met Jan Hoet. Het enige dat we van kunst mogen verwachten, is dat ze onze traditionele verwachtingen frustreert – het is een adoniaanse houding die bewonderenswaardig, maar ook onhoudbaar of in elk geval contradictorisch blijft. Een van de weinige inhoudelijke filosofische aanvaringen in het Nederlandse taalgebied toont dat mooi aan. In 1989 recenseerde de 31-jarige Vande Veire de essaybundel *De glans der dingen* van de 33-jarige Bart Verschaffel in het literaire tijdschrift *Yang*, waar hij toen redactielid van was. De boekbespreking was niet bepaald een lofzang. Wat Vande Veire Verschaffel aanwreef, was net de afwezigheid van die negativiteit. In plaats daarvan ontwaarde hij een al te positieve benadering van kunst, die wel degelijk nog op zoek gaat naar betekenissen, bevestiging, herkenning en interpretatie, en die blijft dromen van het op het spoor komen van kennis en waarheid, met de kunst als gids. Verschaffel stond zichzelf toe, aldus Vande Veire, om iets van kunst te verlangen en om er stelligheid en autoriteit aan te ontlenen. Daartegenover plaatste hij zijn onthechte, masochistische benadering, die kunst niet zag als een slijpsteen voor het denken en het poneren, maar als een mes dat het denken telkens weer de pas afsneed.

Is kunst en alles wat het leven boven zichzelf uittilt geen doelgerichte arbeid, evenmin is zij denkbaar in een soort astrale ruimte die totaal buiten bereik



Jonathan Borowsky, *Man Walking to the Sky*, documenta IX, Friedrichsplatz, Kassel, 1992, foto Dietmar Walberg

is van het Plan. Wil zij substantie bezitten dan moet zij zich op een of andere manier als verstekeling in dat Plan inschrijven, er zowel de stigmata als de erin sluimerende gebroken beloftes van ontvangen. Zo niet nestelt men zich comfortabel in een soort postmoderne kunstmetafysiek, waarvan de dialectiek even eenvoudig als obscurantistisch is: De fictie van de Mens en zijn Waarheid, de 'ketterij der Geschiedenis' is voorbij. Wat ons rest is de kunst, ook een fictie, maar een Fictie met een hoofdletter, een fictie die zichzelf als zodanig poneert en dus aanspraak kan maken op 'eerlijkheid', 'waarachtigheid'.

De uitwisseling tussen Vande Veire en Verschaffel kan, met een gigantische hyperbool, worden vergeleken met het bekende debat tussen Derrida en Gadamer in 1981, en geeft alleszins de uiterste polen aan van de kunstbeschouwing en van wat er, intellectueel en filosofisch, van kunst te verwachten valt: deconstructie versus hermeneutiek, afwezigheid tegenover aanwezigheid, afbreken tegenover opbouwen, ondergraven tegenover poneren, crisis tegenover begrip. Of met enkele zinnen uit de lezersbrief van Verschaffel, die enige nummers later in *Yang* verscheen:

Een gedachtegang is een figuur waarin de dingen bij elkaar gezet en vastgehouden kunnen worden. Beschrijven is mijns inziens *tegelijk* woorden kiezen en een figuur maken, én verhelderen en 'samen-denken'. Het beschrijven is een zelfstandige en volwaardige vorm van begrijpen, die er niet naar vraagt om door een 'verklaring' gecompleteerd te worden.

De consequente positie van Vande Veire blijkt ook uit de titels van zijn boeken. In 1997 verscheen bijvoorbeeld *De geplooid voorstelling* in een door Koen Brams samengestelde reeks, met daarin het programmatische essay 'De onincarneerbare mens'. Drie jaar eerder was het al in nr. 49 van *De Witte Raaf* verschenen, en het behandelt de vraag of kunst religie vervangen heeft in de heden-daagse maatschappij. Dit is het antwoord:

Kunst is hoogstens 'religieus' in de mate waarin ze de leegte openhoudt waarvoor Gods naam altijd gestaan heeft, maar daar eveneens door is toegedekt. Dat is inderdaad haar ethisch-politieke dimensie. Want altijd weer dreigt die leegte, op een manier die enkel manisch kan zijn, door andere instanties te worden bezet en dus ontkend: de Mens, de Vooruitgang, de Natie, de Vrijheid, de Cultuur, de Kunst... Niet dat deze intieme breuk – die de mens wezenlijk tot een spook, een dubbel en dus steeds weer tot een idool van zichzelf maakt – ooit als zodanig, in zijn zuiverheid, zou

kunnen worden onder ogen gezien. Wel kan ze oplichten *binnen* voorstellingen die zich als het ware van zichzelf blijven afscheiden zonder aan een grond te willen raken. Dit is wellicht wat de kunst doet – de kunst dan begrepen als radicaal moderne, *atheïstische* praxis.

Altijd weer moet de ontredde van de mens gerespecteerd worden en moet onze hulpeloosheid benadrukt worden, vaak met zoveel overdrijving dat het komisch wordt. Het schrijven van Vande Veire was een *écriture du désastre*, om met de door hem geliefde Maurice Blanchot te spreken. Dat de kunst de ramp die het leven is zou willen toedekken en verzachten – dat is de ware misdaad waartegen veel van zijn teksten als een tribunaal werden opgericht.

Het klassiek geworden essay 'Cultuur, kunst, kritiek... Iets over de behaaglijkheid van ons onbehagen' heeft trouwens een citaat van Blanchot als motto: 'Dire, j'aime Sade, c'est n'avoir aucun rapport avec Sade.' De tekst, gepubliceerd in nr. 47 van *De Witte Raaf*, werd op 16 december 1993 voorgelezen in de Monty in Antwerpen, als een nietzscheaans postscriptum bij het jaar waarin de stad aan de Schelde Culturele hoofdstad van Europa mocht spelen. Vande Veire drukte zijn weerzin uit voor de gezelligheid waarmee cultuur steeds weer wordt geconsumeerd, ook en vooral door de zogenaamd ernstige critici en theoretici die door hun 'bemiddelende' werking niet anders kunnen dan kunst onschadelijk maken. Als de verteller in de roman *Holzfüllen* van Thomas Bernhard, gezeten in een oorfauteuil tijdens een 'kunstzinnige avond', verklaarde hij de gehele, stichtende, positieve onderneming waar hij zelf deel van uitmaakte tot een burgerlijke schijnvertoning.

Als wij zo met duivelse zekerheid kunnen stellen dat goede kunst, goede literatuur, goed theater tot onze humane ontwikkeling bijdragen – en dat is toch waar de kunstcritici en tentoonstellingsmakers, literaire recensenten en uitgevers van culturele tijdschriften, kortom: alle mensen uit de 'culturele sector' het over eens lijken te zijn – dan sluit deze zekerheid ons van de ervaring van het kunstwerk af.

Tien jaar later zou Vande Veire deze tekst herschrijven en actualiseren tot 'I Love Art, You Love Art, We All Love Art, This Is Love' – een artikel dat aan *De Witte Raaf* werd aangeboden, maar dat geweigerd werd door de toenmalige redactie, bestaande uit Sven Lütticken, Dirk Pültau, Camiel van Winkel en Bart Verschaffel. Een veelzeggend citaat in dit schotschrift komt uit *De vrolijke wetenschap* van Nietzsche, die om begrip en mildheid vraagt voor kunstenaars en het spel dat ze noodgedwongen spelen.

Men kan er zich niet genoeg voor hoe-den een kunstenaar een toevallige, misschien zeer ongelukkige en aanmatigende maskerade kwalijk te nemen; laat ons toch nooit vergeten dat die brave kunstenaars zonder uitzondering ook een beetje toneelspeler zijn en moeten zijn en het op den duur zonder toneelspelerij bezwaarlijk lang zouden uithouden.

Die mildheid kon Vande Veire in zijn tekst niet meer opbrengen – niet voor de kunstenaars van zijn generatie (Fabre, Delvoye, De Cordier) in het mediacircus met Hoet als directeur, maar evenmin voor alle andere kunstenaars die, buiten de grote spotlights, eventueel wel nog werk van betekenis maakten. Wat het artikel en de publicatie-geschiedenis ervan duidelijk maken, is dat Vande Veire zich niet tot de marge wilde laten veroordelen. Of liever: hij bleef geloven in een soort algemene openbaarheid in het Nederlandse taalgebied waarin hij een rol kon spelen precies door de condities van die openbaarheid te torpederen. 'I Love Art...' werd maar liefst vier keer gepubliceerd: in *Yang*, in *Kunstbeeld*, in *HTV* en – in verkorte vorm – in *De Morgen*, waarin 'Het

Vande Veire-debat over de kunstmannen' breed werd uitgesmeerd (en vervolgens ook op de voorpagina van nr. 105 van *De Witte Raaf* werd gereproduceerd en geanalyseerd).

Vande Veire zou vervolgens niet meer over beeldende kunst schrijven en zich omvormen tot cultuurcriticus en literator, rollen die altijd al in zijn auteurspositie aanwezig waren, maar die zich niet meer van de kunstbeschouwing bedienden, en die bijvoorbeeld ook aanleiding gaven tot een tiental opiniestukken in *De Standaard*. In de kolommen van *De Witte Raaf* bleef hij vijftien jaar afwezig: een reflectie over het geven van inleidingen bij tentoonstellingen (uitgesproken in Museum Dhondt-Dhaenens begin 2004, op uitnodiging van Richard Venlet) verscheen in nr. 108. Pas in nummer 209, in 2019 en op uitnodiging van redacteur Daniël Rovers, volgde een essay over Baudrillard en 'de obscure transparantie van de techniek'. Daarna zouden nog teksten volgen over porno en over Foucault, net als, in het recentste januarinummer, een reeks notities over moderne ervaring.

In de tussentijd was Vande Veire gepromoveerd – de tekst van zijn proefschrift verscheen in 2015 bij Vantilt onder de titel *Tussen blinde fascinatie en vrijheid. Het mensbeeld van Slavoj Žižek*, wiens oeuvre hij aan zowel een lacaniaanse als kantiaanse lezing blootstelde. Twee jaar eerder al debuteerde hij als romancier met het pornografische *Bloeiende Agatha*, dat door het balanseer werd uitgegeven. Een tweede roman, *Het einde van alle straten* uit 2022, is net als zijn debuut te lezen als een allegorie met een inderdaad *žžekiaanse* boodschap: niets is vreselijker dan verlangen die bevredigd worden, dus kunnen we niet anders dan die verlangens voortdurend en obsessief achternazitten.

Bovendien kwam in *Het einde van alle straten* de beeldende kunst – en de autobiografie – verrassend genoeg weer tevoorschijn. Een ik-verteller genaamd Frank werkt aan een proefschrift getiteld *De liefde langs de grenzen van de zuivere rede*. Ondertussen heeft hij een bijbaantje als museumgids, en werkt hij mee aan de tentoonstelling *The Art of Living*, georganiseerd door een even beroemde als baldadige curator genaamd Jan de Keyser. Het concept van de expo lijkt op dat van *Chambres d'Amis*, maar dan in een hyperrealistische, voyeuristische versie: de bezoekers komen bij mensen thuis langs om het leven zoals het echt is te ervaren. In verschillende passages worden *The Art of Living* en de maker ervan geridiculiseerd, samen met de buitenissige wensen die op kunst en literatuur worden geprojecteerd. Op een aantal betekenisvolle momenten in *Het einde van alle straten* zitten mensen een boek te lezen – fragmenten waarin Vande Veire zijn gedroomde poëtica en zijn negatieve kunsttheorie nogmaals onthult, samen met een strenge leeswijzer voor zijn eigen geschriften.

Een aantal haltes lang zat een vrouw schuin tegenover me verdiept in een boek. De ogen die ze enkele keren opsloeg waren volmaakt leeg. Er sprak geen enkel verlangen of verwachting uit. Was dat omdat ze zelf een en al instemming was, instemming met de wereld die zich vanuit dat kleine, compacte ding voor haar openvouwde? Op de kaff van het boek prijkte de naam van een haar onbekende man. Wellicht was hij sinds lang overleden, en indien hij nog ergens rondliep, al te spraakzaam en drukdoend, dan deed dat er niet toe. Voor deze vrouw was zijn bestaan van elk belang ontdaan, en juist hierom bloeiden deze dode letters zo moeiteloos in haar op. Juist hierom kon ze zich die gelukkige weerloosheid tegenover zijn woorden permitteren, als met een gemaskerde partner die haar tijdens een zwierige dans allerlei gelukkingen zou toefluisteren om vervolgens voor altijd uit haar leven te verdwijnen.

Christophe Van Gerrewey

ROGER RAVEEL MUSEUM
MUSEUM VAN DEINZE EN DE LEIESTREEK
MUSEUM DHONDT-DHAENENS

10^e

Biennale

Schilderkunst

28 jun – 18 okt 2026
biennalevandeschilderkunst.be



23 Beeldende kunst
Refik Anadol. Latent City
Pia Louwerens
Alex Schuurbiers. Placeholder
Kathy Vanhout
Sammy Baloji. Copper thread, Rubber thread, Sugar thread
Pieter Van Bogaert
De Antwerpse Zes
Karmen Samson
Bakudengar
Pieter T'Jonck
Beyond the Manosphere. Masculinities Today
Nadeche Remst
Amrita Sher-Gil. Europa is van Picasso, India is van mij
Mirjam Westen
Basel Abbas en Ruanne Abou-Rahme,

Hajra Waheed
Steyn Bergs
Mandy Franca. I Breathe an Endless Universe in Me
Merthe Voorhoeve
Presence in Process. 30 Years of Art and Craft at Studio Claudy Jongstra
Lieke Penders
32 Publicaties
Alles gegeven. Marie Tak van Poortvliet
Mirjam Westen
Early Gaze. Ongeziene fotografie uit de 19de eeuw
Steven Humblet
Critique. Images insupportables
Emiel Roothoof

Originele kopieën
Rixt Hoekstra
Stedelijk Museum Posters by Color
Bart Van der Straeten
Leven en werk van Pyke Koch
Ype Koopmans

39 Kunstenaarsboeken (16)
Architectenboeken (1)
Moritz Küng

40 Tentoonstellingsagenda
43 Colofon

242 juli–augustus 2026
jaargang 41

Beeldende kunst

Refik Anadol. Latent City. Een van de twee openingsexpo's in de gloednieuwe kunsthall BRUSK in Brugge is gewijd aan het werk van de Turks-Amerikaanse kunstenaar Refik Anadol (1985). De tentoonstelling bestaat uit een donkere ruimte met hypnotiserend oplichtende schermen. In het midden staat een video-installatie en esoterische elektronische muziek vult de ruimte. De eerste reeks schermen toont telkens een andere categorie clichématige afbeeldingen van het soort dat je op kalenders zou verwachten, zoals stadsgezichten en bloemen. De beelden lopen in elkaar over, terwijl het algoritme – ontwikkeld door Refik Anadol Studio – nieuwe vormen en vreemde texturen hallucineert.

Anadol staat bekend om zijn ambitieuze AI-kunst. Hij liet een algoritme door het gehele archief van het MoMA grasduinen voor *Unsupervised* (2022) en deed hetzelfde met natuurhistorische archieven voor *Large Nature Model* (2024). Tijdens de expo *Latent City* blijft AI een black box: zowel de gebruikte data als de werking van het algoritme blijven onduidelijk. Als data werden gedigitaliseerde kunstwerken uit de museumcollectie gebruikt, maar ook historische archieven, kaarten, licht- en weersomstandigheden en gegevens over 'hoe mensen zich door de stad bewegen', aldus de tentoonstellingstekst. Waarop en hoe het werkende algoritme is getraind, welke instructies het kreeg – het wordt niet vermeld.

Zonder context blijven de werken lastig te duiden. De botsing van clichématige beelden met complexe, door AI verzonden texturen en lijnen levert smakelijke resultaten op. Een gespiegelde horizon brengt rust in de composities, maar verder overheerst de inmiddels even vertrouwde als vreemde AI-esthetiek, steeds in beweging, het unheimische midden houdend tussen organisch en artificieel. Ondanks de beloofde grenzeloze mogelijkheden lijkt ook AI een eigen (beperkte) stijl ontwikkeld te hebben.

Centraal in de ruimte staat een monumentaal en immersief videowerk, twaalf meter hoog, met een voor Anadol kenmerkende beeldtaal: kleurrijke, vloeiende beelden in zeer hoge resolutie. De spiegelende oppervlakken maken alles extra overweldigend. Het beeld bestaat uit een constante stroom gekleurde bolletjes, die langzaam in een maalstroom van kleuren terechtkomen en zich daar onderling mengen of niet, uitstulpen of wegstromen. Het wordt afgewisseld met andere aquarelachtige beelden en mistige vlammen. Schaduwen en lichtpunten vormen dieptes en laten ramen en gewelven opdoemen, wellicht met kerkinterieurs als bron.



Refik Anadol. Latent City, Brusk, Brugge, 2026

Zoals in de eerste serie zijn ook deze beelden in een voortdurende staat van transformatie. Soms zijn de contouren van zwanen – symbool voor Brugge – kort te herkennen in de textuur.

Als een viering van zintuiglijk plezier, in de geest van hypnotiserende filmpjes waar het internet vol van staat, waarin mensen verf mengen of snoepjes maken – zo komt al dit werk op het eerste gezicht over. Voor wie wil dat kunst ergens over gaat, rest er altijd nog het vage gevoel dat alles dat wordt getoond iets met Brugge te maken heeft – niet onbelangrijk voor een publiek dat ofwel in Brugge woont of daar, wellicht als toerist, bewust naartoe is gereisd. En toch lijkt Anadol een truc uit te halen: aan de ene kant kan

hij, wat de betekenisgeving betreft, altijd verwijzen naar de 'data', maar aan de andere kant hoeft hij er niets over te zeggen, aangezien de gegevens zijn verwerkt op een manier die zich niet meer laat aflezen. Uiteindelijk drijft zijn werk op de esthetiek van informatie. Het is zoals wanneer je in science-fictionfilms (een belangrijke inspiratiebron voor Anadol) personages codes ziet typen of op ingewikkelde knopjes ziet drukken: je hoeft niet te snappen wat er gebeurt, zolang je het als technologie of vooruitgang interpreteert.

In BRUSK schuilt de sciencefiction in de suggestie dat de AI-analyse van stadsdata iets nieuws over de stad zichtbaar maakt. Met zijn 'dataschilderijen' plaatst Anadol Brugge in een reeks steden als Seoul, Berlijn, New York, Portland en





Refik Anadol. Latent City, Brusk, Brugge, 2026

Stockholm. Op de schermen verschijnen langzaam draaiende, abstracte 3D-modellen: kleurrijke netwerken als suikerspinnen, omkaderd door technische metadata en door toelichtingen over het algoritme. Het zijn grafieken zonder legendes en zelfs als we de data zouden kennen, zou er van kennis nog geen sprake zijn. Afgewisseld met een grote hoeveelheid kleine afbeeldingen uit Brugse stadsarchieven, suggereert het geheel een bijna nostalgische verbinding met het archief als stabiele dataset: materieel, lokaal en historisch. Een stadsarchief is echter nooit representatief voor de stad als geheel, want ook institutionele archieven zijn per definitie selectief en niet-neutraal. De afbeeldingen knippen en verdwijnen of stromen snel voorbij: ze weerspiegelen op die manier eerder een indruk van het 'archief'.

In de video die met enige generositeit als toelichting te beschrijven valt, maar die uiteindelijk overwegend promotionele trekken heeft, zegt Anadol: 'Brugge is data geworden – afbeeldingen, kaarten, kanalen, daken, ritmes.' De architectuur van Brugge is inderdaad zelf al een archief van de cultuur en de geschiedenis die de stad gevormd hebben, maar dat verklaart niet waarom het stadslandschap verder geabstraheerd moet worden. De titel, *Latent City*, suggereert verborgen kennis, die voordien ontoegankelijk en onbegrijpelijk was en dat helaas ook blijft. Dit levert een publiek op dat de techsector graag ziet: al te zeer onder de indruk om echt kritische vragen te stellen, maar wel overtuigd van de belofte van nieuwe technologie.

Het is moeilijk om al het technologische spektakel, zeker in combinatie met de afwezigheid van enige kritiek op de rampzalige ecologische effecten van de AI-industrie, niet als een vorm van promotie voor de techsector te zien. Anadol werkt samen met Google, Microsoft en Meta, zodat hij als een ambassadeur voor AI te beschouwen valt. De meest langdurige samenwerking onderhoudt hij met NVIDIA, leverancier van de hardware achter vrijwel alle grote AI-systemen, inclusief die voor defensie en surveillance. Op de website van NVIDIA wordt zijn studio als vlaggenschip uitgelicht.

Brugge wordt in *Latent City* op een apolitieke wijze gepresenteerd. Het sluit aan bij de ambities van BRUSK, een kunsthall die zichzelf én de stad wil profileren. En het werkt, want wie kan er iets tegen het Venetië van het Noorden hebben? Over de stad zelf wordt echter niets nieuws gezegd of onthuld – het resultaat is citymarketing, maar kunst is iets anders.

Pia Louwerens

→ Refik Anadol. *Latent City*, tot 8 november, BRUSK, Dijver 12, Brugge.

Alex Schuurbijs. Placeholder. Ongeveer vijf jaar geleden vervuilde audiovisueel kunstenaar Alex Schuurbijs (1990) het fototoestel in voor een filmcamera. Haar fotografische werk was analoog en die voorkeur trekt ze door in haar experimenten met bewegend beeld: al haar films zijn op 16mm- of (super)8mm-film geregistreerd. Ze maakte ondertussen vijf kortfilms waarin ze zowel inhoudelijk als vormelijk inzet op de manuele verwerking van dingen.

Haar nieuwste film van acht minuten lang, *Placeholder*, ging in 2025 in première op het Gentse filmfestival Courtisane, reisde naar verschillende andere plekken en is deze zomer te zien in de *boîte noire* van het Musée de la Photographie in Charleroi. De film opent met een citaat van de uit Hongkong afkomstige dichtster Mary Jean Chan: 'Most nights I dream of my mother's face, by turns harsh and tender / In a nightmare, I shouted at her: Neither you nor I are the enemy!' Het geprojecteerde citaat geeft als een onderti-



Alex Schuurbijs, Placeholder, 2025

tel aan wat er op het spel staat: ouder-kindrelaties, de vorm en betekenis van tijd, verbeeldingen van het onderbewuste. De titel *Placeholder* verwijst naar een ding dat volledig aan semantiek is onttrokken, een opvulnult in de wiskunde of een tijdelijk tekstfragment op een pagina. De afwezige neemt in de film verschillende entiteiten aan. Het kan een moeder zijn, maar evengoed zijn het dromen of objecten die ontbreken.

Amper is het citaat van Chan uit beeld verdwenen, of er verschijnt een vredige woonkamer met een grote ronde tafel die uitkijkt op een wild stadstuinje. Op de tafel liggen stenen waar een kind mee speelt. Het beeld heeft kleur en het meisje draagt een mooie rood- en goudkleurige, oosterse vest. De film vertrekt vanaf de rug van het kind, toont vervolgens ogen die opzij kijken en andere (volwassen) handen die de stenen vastnemen en onderzoekend bevoelen. Tussen deze scherven van mensen verschijnen bloemen en planten, slechts licht door de wind aangeraakt. Aanrakingen en aan- of afwezigheid blijven belangrijke elementen in Schuurbijs' werk.

In deze montage van handen en ogen van volwassenen, wilde planten en abstracte beelden is alle kleur verdwenen. Pas wanneer het kind weer verschijnt, keert de kleur terug in de pellicule. Hoewel herinneringen in cinema vaak in zwart-wit of sepia opduiken, kiest de filmmaker hier voor een schijnbare omkering. Want het kind verbeeldt niet noodzakelijk herinneringen, en de kleuren hoeven ook niet te betekenen dat het mooie of werkelijke tijden waren. Wat duidelijk wordt, is dat afwezige dromen, leugenachtige herinneringen en verzonnen feiten naast elkaar bestaan in *Placeholder*.

Door een pulserende tekst en klankband – de muziek is van Bert Dockx – raken beelden en ideeën verweven. Op een enkele stilte na, geeft een ruisende machine als een klok steeds de volgende tel aan in de film. Het tempo ligt hoog. Tussen mensen, stenen en bloemen verschijnen geschreven zinnen in witte tussentitels op een houtskoolzwarte achtergrond: een tekst van Schuurbijs die als een gedicht tussen de beelden lijkt te verdwalen. Nooit is een menselijke stem hoorbaar, wel ontspruit er een melodie uit een kleine, oude synthesizer die het machinale, doffe getik soms overstemt. De melodie zwelt aan en ontspoorst in vervormingen. De noten vibreren, zakken, vertragen. Er ontstaat een spanning tussen het vaste tempo van de machine en de vertraging van de synthesizer die iets nostalgisch in zich draagt. Duwen en trekken, vooruit blijven bewegen en terugblikken. Of zoals het, een polsslag lang, op beeld verschijnt: 'the white noise of memory'.

Tijdens het productieproces werd de film zelf de afwezige. Schuurbijs begroef de onontwikkelde pellicule in de aarde, midden in donkerrood pfas-gebied op Linkeroever in Antwerpen. De aarde beet, het water vervormde de geregistreerde beelden. Vreemde materialen je beeld laten bewerken, wordt *mordançage* genoemd. Hoe de film vervolgens uit de donkere kamer zou komen, was ook voor de kunstenaar grotendeels een verrassing. Het maakproces is in de afgewerkte en gedigitaliseerde film afwisselend zichtbaar en onzichtbaar. Soms smelten de vervormingen met het beeld samen, soms lijken de chemische effecten als kalkeerpapier over het beeld getrokken. Alle kwetsuren die de film opliep, blijven als littekens achter. De vorm echoot op die manier de inhoud van de film zonder eenvoudigweg illustratief te zijn.

Het is een werkwijze die kan doen denken aan de ambities en onderzoeken van de Franse dichtster en cineast Jean Cocteau. Ook hij respecteerde het onderscheid tussen realiteit, dromen en herinneringen niet, en ook hij probeerde via spiegels of stenen inzicht te krijgen in de menselijke psyche. In groot contrast met Cocteau heeft Schuurbijs bijzondere aandacht voor de vrouw. Ze filmt overwegend vrouwen en wil hun verhalen vertellen door de autonomie te verleggen naar kleinere, interne stemmen (al dan niet in conflict), moeders tegen dochters en omgekeerd, of juist kinderstemmen die nog geen weet hebben van hiërarchie. Aan het einde van de film probeert het kind dat eerst met stenen speelde een heleboel kleurrijke springballetjes van de tafel op te rapen om met beide handen vast te houden. Het lukt heel even om alles te dragen, maar door net iets te hard te proberen en ze te omklemmen, rollen de ballen in elke richting van de ronde tafel af. Soms is het beter om niet te hard te proberen. De camera zoomt in, het beeld wordt wazig en verdwijnt.

Kathy Vanhout

→ Alex Schuurbijs. *Placeholder*, tot 27 september, Musée de la Photographie, Avenue Paul Pastur 11, Mont-sur-Marchienne (Charleroi).

Sammy Baloji. Copper thread, Rubber thread, Sugar thread. In de zomer van 1575 reist Hendrik III, koning van Frankrijk en Polen, naar Venetië, waar hij onthaald wordt met een feest van verschillende dagen. Er is eten en drinken

in overvloed, er is vuurwerk langs de oevers van het Canal Grande, er is muziek en dans en er zijn jonge vrouwen die hun mooiste jurken dragen, gemaakt van witte zijde. Het hoogtepunt is het gigantische banket in het Palazzo Ducale, met een tafel vol beelden gemaakt van suiker. Een halve eeuw eerder, in 1521, maakt Albrecht Dürer tijdens een verblijf in Antwerpen een tekening van een zwarte vrouw, genaamd Katharina: een tot slaaf gemaakte dienaar van João Brandão, handelsvertegenwoordiger van de Portugese koning. Beide gebeurtenissen inspireerden de tentoonstelling van Sammy Baloji (1978) in Kunsthall Extra City. Antwerpen en Venetië waren in de zestiende eeuw internationale handelscentra, nauw verbonden met een opkomend koloniaal netwerk. Zowel de dienaar Katharina als het suikerwerk op het banket waren handelswaar, meegebracht door Europese reizigers uit de kolonies.

Seeing Katharina (2026) is een van de twee tapijten in de tentoonstelling. Baloji gebruikt het door Dürer getekende hoofd van Katharina, maar geeft haar een lichaam, gehuld in een jurk van witte zijde, zoals de vrouwen in het Venetiaanse palazzo. In tegenstelling tot de tekening van Dürer kijkt Katharina, omringd door Vlaamse gordijnen en wandtapijten, zelfverzekerd voor zich uit. Even trots houdt ze in haar hand een embleem van het Koninkrijk Kongo. Zij wordt de spin in het web van Baloji. Het tapijt hangt bij de geluidsinstallatie *Le fil de sucre pourpre de Muholo* (2024), waarin de suikerdraad in dat web nu eens koperdraad wordt en dan weer een draad van rubber. Zo brengt de kunstenaar een geschiedenisles die eeuwenlang extractivisme, slavernij en artistieke productie met elkaar verweeft.

De wandtapijten in de tentoonstelling lijken gemaakt op maat van de kerk die Extra City gebruikt als expositieruimte. Toch is dat slechts schijn, want *Seeing Katharina* is tegelijk met deze tentoonstelling ook te zien in het eerste Congolese paviljoen op de Biennale van Venetië. Een ander geluidswerk, *Missa Utica*, was in 2024 al te zien als een livevoorstelling tijdens het KunstenFestival des Arts in Brussel. Het werk van Baloji is op verschillende manieren inzetbaar en het functioneert zelf als deel van een netwerk in een internationale hedendaagse kunstcontext, inderdaad van Antwerpen tot Venetië.

Baloji brengt parabels. Ook dat lijkt een keuze op maat van de kerk: verzonnen verhalen waarvan de achterliggende waarheid te vinden is in de biechtstoelen. Hij maakt van deze plek opnieuw een verhalenmachine die de realiteit omvormt tot fantastische fictie – verheffend, stichtend. De ware geschiedenis van de tot slaaf gemaakte dienaar Katharina ontwikkelt zich tot een mogelijke geschiedenis, over de in witte zijde getooide edelvrouw die ze had kunnen zijn.

Hoewel hij is verdwenen in de plooiën van het verleden, was er een tijd waarin de relaties tussen Europese en Afrikaanse koninkrijken helemaal anders verliepen. Het tweede tapijt, *Rethreading Indies* (2025), combineert Baloji met het andere geluidswerk: *Missa Utica*. Om de link met de ontwijde kerk in Antwerpen nog extra in de verf te zetten: hij vond voor dit werk inspiratie in de *Missa Luba*, een Latijnse mis die hij combineert met traditionele muziek uit Katanga en Kasai. Het tapijt verwijst naar een scène waarin Nederlandse ambassadeurs hulde brengen aan koning Garcia II van het Koninkrijk Kongo. Het geluidswerk volgt het traject van de eerste zwarte katholieke bisschop, verweven met de geschiedenis van Kongo in de vijftiende eeuw en de vroegchristelijke missies in Afrika.

Opnieuw leidt de kunstenaar zijn publiek naar de biechtstoelen voor de waarheid achter zijn verhalen. Daar hangt de ets met de knielende en buigende Nederlandse ambassadeurs aan het hof van Garcia II – een werk uit 1668, naast een tekst met de historische context, waarin het Koninkrijk Kongo (dat bestond van 1395 tot 1914) in 1483 met de Portugezen in contact kwam. Daar ontstonden



Sammy Baloji. Copper thread, Rubber thread, Sugar thread, Kunsthall Extra City, Antwerpen, 2026, foto We Document Art

de diplomatieke contacten waarvan de uitgewisselde goederen en objecten tussen Afrika en Europa nog altijd de sporen dragen.

Het zijn de fragmenten uit die verhalen die Baloji verder uit elkaar trekt. Utica is de oude naam van Tunesië, of de plaats waar de eerste zwarte bisschop door de katholieke kerk naartoe gezonden werd zonder er ooit aan te komen. In de poëtische tekst die hij zelf schreef bij zijn muzikale compositie, laat Baloji de geschiedenis evolueren van een sprookje tot een horrorverhaal. Dat ontspoort op het moment dat mensen uitgewisselde handelswaar worden. Het gebeurt bijna ongemerkt, in de gefragmenteerde opbouw van zijn werk, geïnspireerd door parabellen en traditionele Afrikaanse verhalen.

Fictie en realiteit, wat had kunnen zijn en wat geweest is, lopen door elkaar. En dan is de techniek van het tapijt opnieuw een goede keuze. Het lijken wandtapijten, maar dat zijn ze niet. Ze hangen niet aan de wand, maar in het midden van de ruimte. Ze tonen hun voor- en hun achterkant, als de voor- en de achterkant van een verhaal. Dat blijkt bij *Rethreading Indies*: het beeld van de ambassadeurs in de gebruikte gobelinteknik draait zich om als een negatief. Wat zwart is wordt wit, wie blond is wordt zwart. Die achterkant van het verhaal, daarin zit het monsterlijke, het geweld van de persoonlijke geschiedenis. De waarheid komt in fragmenten.

Deze tentoonstelling is ook de plaats waar Sammy Baloji zijn doctoraat in de kunsten verdedigde, over de koloniale geschiedenis en de postkoloniale verhoudingen tussen Congo en het Westen. De werken vormen slechts een fractie van zijn oeuvre, en toch tonen ze hoe elk werk in elke nieuwe constellatie rijker wordt aan betekenis. Terwijl hij de waarheid geweld aandoet, verplicht hij ons telkens weer om na te denken over de beelden en verhalen uit de koloniale geschiedenis.

Pieter Van Bogaert

→ *Sammy Baloji. Copper thread, Rubber thread, Sugar thread*, tot 16 augustus, Kunsthal Extra City, Provinciestraat 112, Antwerpen.



De Antwerpse Zes, MoMu, Antwerpen, 2026, foto Stany Dederen

De Antwerpse Zes. Het MoMu viert de doorbraak, veertig jaar geleden, van modeontwerpers Dirk Bikkembergs (1959), Ann Demeulemeester (1959), Walter Van Beirendonck (1957), Dries Van Noten (1958), Dirk Van Saene (1959) en Marina Yee (1958-2025), ook wel 'De Antwerpse Zes' genoemd. Ze studeerden af tussen 1980 en 1982 aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten. De tentoonstelling opent met een rijk geïllustreerde tijdlijn van 1965 tot 1988, als een open archief met tekst en beeld. Een sleuteljaar was 1986, toen de zes ontwerpers hun werk toonden op de London Fashion Fair. Het initiatief kwam van Geert Bruloot, die een Antwerpse boetiek uitbaatte waar Belgische mode werd verkocht. Tijdens de meerdaagse beurs in Londen presenteerden de zes geen volledige collecties, maar afzonderlijke, produceerbare stukken. Al snel raakte de nationale en internationale pers in de ban van deze Vlaamse ontwerpers, die collectief werden omgedoopt tot 'the Antwerp Six' – hun familienamen lieten zich in het buitenland niet makkelijk uitspreken. Nog twee jaar, tot in 1988, bleven zij hun werk gezamenlijk in Londen presenteren. De laatste show was een soort guerrilladefilé, mede ingegeven door financiële tekorten. Het werd door de organisatie niet op prijs gesteld, en het zestel werd verzocht niet meer terug te keren, omdat ze met hun actie 'niet bijgedragen hadden aan de Britse mode-industrie'. Het leidde tot een nieuw keerpunt en een breuk: Yee verliet de modewereld, terwijl Bikkembergs zich op mannenkledij ging toelagen. Dries Van Noten en Ann Demeulemeester, en later ook kortstondig Dirk Van Saene, waagden de stap naar Parijs.

Door het overzicht bij aanvang van de tentoonstelling al in 1965 te beginnen, schetsen de curatoren van het MoMu – Romy Cockx en Kaat Debo, bijgestaan door gastcurator Geert Bruloot – ook de sociaal-culturele context die aan de opkomst van de Zes voorafgaat. De Antwerpse Modeacademie ontstond in 1963 toen Mary Prijot een afdeling modetekenen oprichtte, die ze tot aan haar pensionering in 1982 leidde. Daarna voerde Linda Loppa, die een cruciale rol speelde in de ontwikkeling van de Belgische modescene, een progressiever beleid. Dergelijke historische duiding en contextualisering getuigt van grondig onderzoek, dat bovendien toegankelijk wordt gepresenteerd. Dat is een prestatie op zich, gezien het risico op een overdaad aan informatie. Een ruimte van pakweg veertig vierkante meter wordt een ware schatkamer vol met persoonlijk fotomateriaal, krantenknipsels, interviews, schetsen en verslaggeving – efemera die onmiskenbaar deel uitmaken van mode als cultureel fenomeen. Dat blijkt ook in de allerlaatste ruimte van de expo, gewijd aan de experimentele uitnodigingen die de Zes voor hun individuele labels ontwierpen: van de veer van Demeulemeester en het flesje Johnnie Walker van Van Noten tot het cassettebandje van Van Beirendonck.

In vergelijking daarmee hebben de zes opeenvolgende ruimtes tussen begin en eind iets van een défilé: het werk van de ontwerpers wordt afzonderlijk uitgelicht in een aangepaste scenografie om het individuele handschrift tot uitdrukking te brengen. Van elke ontwerper worden op een podium stukken getoond. Alleen het werk van Marina Yee wordt gepresenteerd in een reconstructie van haar atelier. Haar oeuvre wordt gekenmerkt door hergebruik, en de ontwerpen combineren een zekere Japanse eenvoud met een onmiskenbaar rauwe rand. Yee liep in de jaren tachtig al ver vooruit op de huidige interesse in upcycling. De bijbehorende esthetiek staat in zekere mate in schril contrast met het werk van Bikkembergs, dat met een flashy visuele identiteit het atletische mannelijke lichaam centraal stelt. High-end fotoshoots leiden tot uiterst gestileerde en gelikte beelden. Opmerkelijk genoeg



De Antwerpse Zes, MoMu, Antwerpen, 2026, foto Stany Dederen

toont de tentoonstelling, naast enkele door hem ontworpen voetballen, geen fysieke stukken van Bikkembergs, alsof beelden moeten volstaan als ode aan de tweedimensionale kracht van zijn aanpak. Ook in het deel gewijd aan Van Beirendonck gebeurt er veel op visueel vlak: op het podium staan 36 mannequins, gekleed in typisch kleurrijke, eclectische stukken, overladen met referenties aan popcultuur, sprookjes en sm. De sociaalkritische toon wordt verder benadrukt door een robot die tegenover het legioen paspoppen staat, en die geleid wordt door een mannequin die de ontwerper zelf voorstelt. De robot spreekt: 'I remember every sketch, design, look you put on the runway. To keep the real monsters outside.'

Vijf mannequins van Van Saene glijden vervolgens op rails voorbij, afgewisseld met sculpturen, terwijl 'I Feel Love' van Donna Summer weerklinkt. Het maakt overtuigend zichtbaar hoe Van Saene tekeningen, keramiek en beeldhouwkunst een plaats geeft in mode. Een publiek van poppen kijkt toe, met make-up, pruiken en maskers gemaakt uit papieren zakken, emmers, flessen en kisten. Ook het oeuvre van Dries Van Noten is geworteld in een bredere artistieke discipline. Bij hem neemt de natuur een belangrijke plaats in: de fijnmazigheid die enkel op microscopisch niveau zichtbaar is, weerspiegelt zich in verfijnd borduurwerk en delicate weefsels. De ruimte waarin, tot slot, het werk van Ann Demeulemeester wordt gepresenteerd is gehuld in een diep maar genuanceerd zwart. Het gefluister van wind en de geluiden van vogels worden afgewisseld met wonderbaarlijke aria's en zware, ruisende bastonen: het creëert een *dark ambiance* die kenmerkend is voor haar poëtische oeuvre. De kledingstukken zijn ook hier

slechts voorzien van een summiere uitleg, zodat er vooral een overkoepelend sfeerbeeld ontstaat.

De uitgesproken stilistische verscheidenheid ligt aan de basis van de kritiek dat deze Antwerpse ontwerpers nooit een echt collectief zouden hebben gevormd. Het is een kwestie die expliciet ter sprake komt in de documenterende interviews, samengesteld door Bruloot. Zo betogen bijvoorbeeld modejournalist Tim Banks en modescenograaf Etienne Russo dat de Zes wél als collectief kunnen worden beschouwd. Hoewel ze nooit één gezamenlijke collectie presenteerden, ontwikkelden ze als groep toch een uitgesproken coherent profiel: ze keerden zich af tegen het eind jaren tachtig opkomende systeem van snelle trends en ze voelden weinig voor het rigide seizoensdenken van de mode-industrie. In die zin belichaamden ze een zekere weerstand. Tegelijkertijd was er sprake van onderlinge verbondenheid: ze werkten nauw samen zonder elkaar te willen overtreffen en versterkten elkaar, mede dankzij hun verschillen. Dankzij die individuele verscheidenheid binnen een groepsverband creëerden ze een nieuw beeld van de mode, zodat ze in de jaren tachtig en negentig van België ook een modeland maakten.

Karmen Samson

→ *De Antwerpse Zes*, tot 17 januari, MoMu, Nationalestraat 28, Antwerpen.

Bakudengar. Museum Arnhem en Valkhof Museum in Nijmegen werken gedurende vier jaar samen aan het project *Ontgrenzen*. Dat brengt naar eigen zeggen diverse groepen samen om nieuwe vormen van presenteren en representatie te ontwikkelen. *Bakudengar* is de derde tentoonstelling in een reeks van vier die daaruit voortkomt. Ze draait om de complexe relatie tussen Indonesië en voormalig kolonisator Nederland. Het woord, een samenstelling van twee Indonesische termen, betekent zoveel als 'aandachtig naar elkaar luisteren'. De titel slaat op de relatie tussen de twee landen, maar ook op de band tussen de Indonesische diaspora en Indonesië. Door luisteren en spreken centraal te stellen, is de tentoonstelling verwant aan de werkwijze van Ruangrupa, het Indonesische collectief dat in 2022 als curator van documenta 15 aantrad. Kunst maakt hier inderdaad deel uit van sociale processen, met soms een uitgesproken activistisch, politiek karakter, maar dan wel opmerkelijk genuanceerd en subtiel. De tentoonstelling werd voorbereid door Nederlanders met een bijzondere band met deze geschiedenis. Onder begeleiding van kunstenaar Kevin van Braak brachten Ruth Bensink, Mariska Helling, Gayle Mahulette, Femke Schouten, Lisa Storms en Mei-Lie Tan werk samen van in hoofdzaak Indonesische kunstenaars en collectieven, met daarnaast werk van Gert Jan Kocken en Jennifer Tee. Nagenoeg alle werken dateren uit 2026 en werden voor deze tentoonstelling vervaardigd.

Bakudengar opent letterlijk met een monumentaal werk van kunstenaarscollectief Gegerboy (Enka Komariah, Prihatmoko Moki en Anjali Nayenggita) uit Yogyakarta (Java), opgebouwd als een Chinees schaduwtheater met drie lagen. De eerste laag bestaat uit drie afzonderlijke silhouetten waarin je door de schutkleuren en de rode baretten soldaten herkent, ondanks de geraffineerde, uit buffelhuid gesneden mythologische dieren die over hun hoofden meekijken of de geweren, die eveneens uit buffelhuid gesneden zijn. Een tweede laag is een metersgroot wit doek, rood en zwart gebatikt. De openingen links- en rechts- onder suggereren door de grafische omkadering twee poorten: 'Pessimisme' links, 'Gebeden, geschreeuwd' rechts. Naast elke poort staat een zwarte figuur met geheven armen. Links is dat

Amsterdam Galleries

SLEWE GALLERY

05/09–10/10

Paul Drissen, Ama

17/09–20/09

NAP+ ART FAIR

Ryan Christopher

Tijdens de zomer geen tentoonstelling

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

EENWERK

Verlengd tot 19/09

i.e.

Lawrence Weiner

HAPPY 90

Woody van Amen

Opening: 10/10

Adam Pendleton

Koninginneweg 176
065 148 35 47
do–za: 13:00–18:00
(en op afspraak)
www.eenwerk.nl

ANDRIESSE EYCK

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

SERIEUZE ZAKEN

t/m 09/08

SUMMER IN THE CITY

PRIDE ART ROUTE

Super Special: Gilbert and George
from an exquisite collection
of a young European collector

ROB MALASCH
SERIEUZE ZAKEN STUDIOOS
Tweede Rozendwarsstraat 24
06 288 46 909
wo–za: 13:00–18:00
www.serieuzezaken.art

GALERIE VAN GELDER

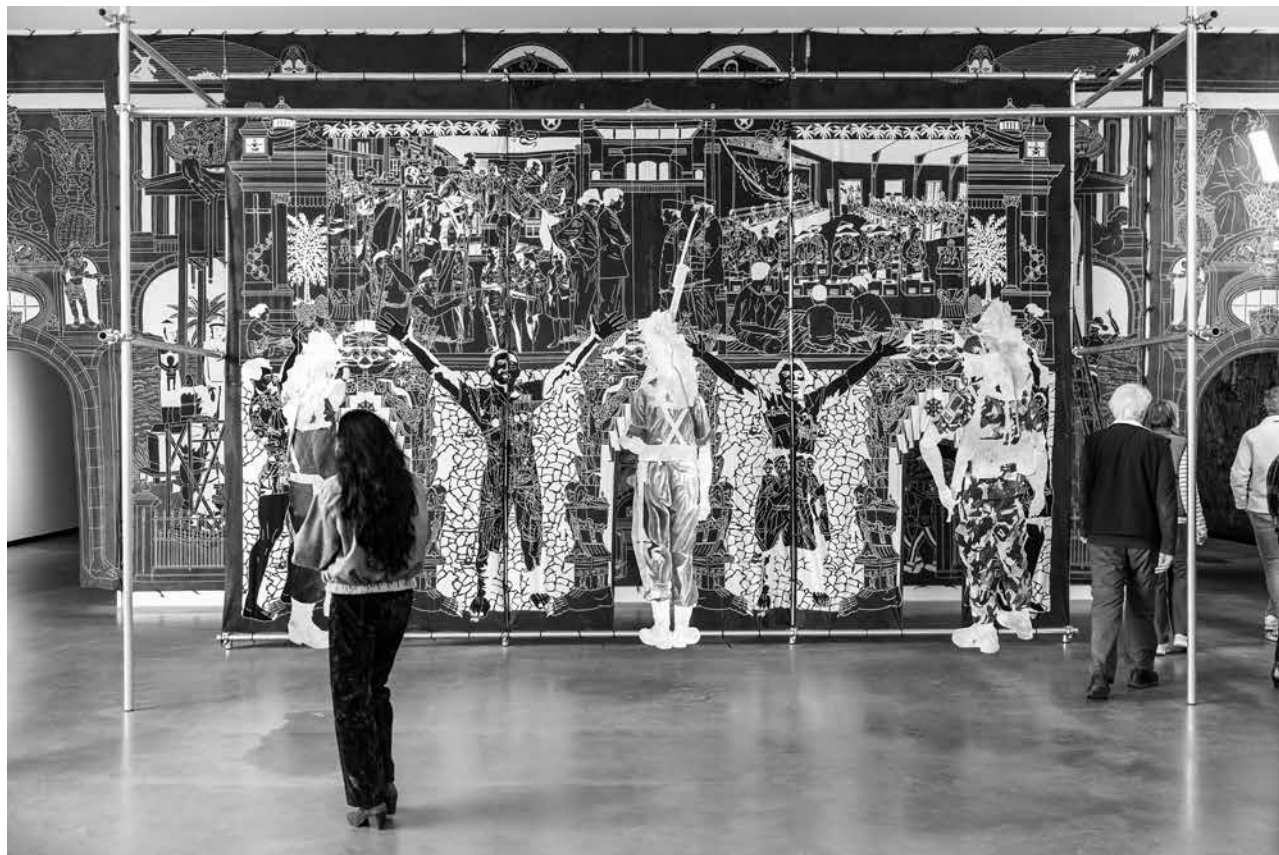
05/09–17/10

Opening: 05/09, 17:00–19:00

JAAP KRONEMAN

Nieuwe werk - met Lieven Hendriks

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



Bakudengar, Museum Arnhem, 2026, foto Eva Broekema

een man, met boven hem een rode tekening van Papoea's met pijl en boog tegenover een zwaarbewapend leger, terwijl twee zakenlui spreken met de militaire top. Rechts wijst een vrouw omhoog naar een ruimte waarin vrouwen in traditionele klederdracht op één lijn zitten, de rug naar een conferentie op de achtergrond. Hun voeten zijn verzonken in zware blokken – de betekenis daarvan wordt pas verderop duidelijk.

De derde laag, ten slotte, is een wandvullend batikdoek, met alweer twee 'poorten' links en rechts, die doorgang bieden naar de twee tentoonstellingszalen. Centraal staat een rijsttafel waar rond een grote groep zich verenigt, met links en rechts een mythologische olifant en een aap op een troon met schedels aan zijn voeten. De tentoonstellingsgids geeft welkome duiding bij de beelden voor wie, zoals ik, weinig vertrouwd is met de roerige geschiedenis van Indonesië. De grote kwaliteit van dit werk is echter dat het ook zonder die uitleg helder laat zien hoe de brutale postkoloniale (en neokoloniale) moderniseringsgolf traditionele leefwijzen en gemeenschappen vertrappelde, dankzij een uitgeknipte mengvorm van enerzijds traditionele beeldvormen en technieken en anderzijds moderne beeldtypes, zoals het stripverhaal. Dit picturale *cadavre exquis* weerspiegelt de schizofrene politieke situatie van het land. Ook hier zijn er gelijkenissen met het werk van bijvoorbeeld het collectief Taring Padi op documenta 15, zij het dat deze installatie subtieler en grafisch sterker is.

De werken in de zalen achter deze verbluffende inkompartij zijn in zekere zin preciseringen. Zo zijn *Last dance/Fading Light* en zeker *Ghost on the Wall* van Agung Kurniawan een beeldend en collectief in memoriam voor de vrouwen die het slachtoffer werden van de machtsovername in 1965-1966 door Suharto. Het schilderij *Afo Cloves* (uit 2021) en de installatie *Afo Tree* van Ipeh Nur duiken in de koloniale geschiedenis. Beide werken illustreren hoe genadeloos de VOC het monopolie op de handel in kruidnagel verwierf en in stand hield, ten koste van de bewoners van Ternate. Een ander werk van Ipeh Nur is *Wale*, een hut gemaakt uit een doek die het ontstaan van de Minahasa op Noord-Sulawesi verbeeldt. Ruth Bensink-Maassen fungeerde hier als brugfiguur: haar grootmoeder Diana Fransz-Rompis bleef na haar overkomst naar Nederland een pleitbezorger van die cultuur. De film *Queen of Batu* van Bensink-Maassen is te zien binnen in de tent.

Het grafische werk van Fitri DK en Maryanto laat de sterkste indruk na. Beiden verbeelden de impact op mens en landschap van de huidige extractieve landontginning. Fitri DK doet dat in *Verhalen van het thuisland* met vrouwensilhouetten in linsnede tegen de achtergrond van een wandvullende, smaragdgroene evocatie van een tropisch oerwoud. Daarbij horen verhalen over het verzet van vrouwen tegen de vernieling van hun land, bijvoorbeeld door hun voeten in beton te gieten. Die actie zie je dus ook op het doek van Gegerboyoy. *Not An Empty Land* van Maryanto documenteert de impact van industriële landbouw en mijnbouw op het landschap in zulke subtiele houtskooltekeningen dat pas bij nader toekijken met een schok blijkt hoe enorm de vernielingen zijn.

Para para van Dicky Takndare illustreert het thema luisteren en spreken op de meest directe manier. Hij begeleidde zes families uit de diaspora bij de bouw van een soort altaartjes. Daarin drukken ze hun discussies en opvattingen uit aan de hand van persoonlijke voorwerpen, samengevoegd tot symbolische constructies die soms uiterst gesofisticeerd zijn opgebouwd en die vaak subtiel het dierenrijk oproepen. De installatie *Ancestral Structures, Inner Realm* van Jennifer Tee draait eveneens om de vraag naar familiebanden en herkomst, maar steekt daar, door een al te bedachte vorm, bleek tegen af.

Queen Wilhelmina, Jakarta. Defacement 6 May 1960 van Gert Jan Kocken sluit de tentoonstelling af, met een sarcastisch commentaar op de Nederlandse houding tegenover de ex-kolonie. Het werk bestaat uit twee delen. Een schilderij van koningin Wilhelmina door Sierk Schröder uit 1947 is een *objet trouvé*: woedende Papoea's hakten het gezicht in 1960 tijdens protesten in Jakarta in twee stukken. Toen Kocken de restanten tentoonstelde, keerden de erfgenamen van Schröder zich tegen hem. Daarop maakte hij een replica met alleen de contouren van het portret. Dat beeld wordt verhuld door dunne stroken tekst met krantencommentaren over mistoestanden en wanbestuur in het toenmalige Nederlands-Nieuw-Guinea. Het is dit deel van de kolonie dat Nederland krampachtig bleef opeisen tot het in 1963, tegen de zin van de Papoea's, werd afgestaan aan Indonesië.

Pieter T'Jonck

→ *Bakudengar*, tot 20 september, Museum Arnhem, Utrechtseweg 87.

Beyond the Manosphere. Masculinities Today. In een hoek van de tentoonstellingsruimte van het Stedelijk Museum ligt een stapel mannenkleding op de vloer. Broek, overhemd, colbert, schoenen, sokken en een riem: achtergelaten kledingstukken van een lichaam dat zelf afwezig is, alsof het net is vertrokken. Het werk van de Brits-Pakistaanse Reba Maybury oogt op het eerste gezicht als een postminimalistisch gebaar. Maar die schijnbare banaliteit is precies de inzet. Maybury werkt als kunstenaar vanuit haar rol als dominatrix onder de naam Mistress Rebecca. Veel van haar werken zijn *instruction pieces* die door 'haar' submissieve mannen op bevel worden uitgevoerd. *Used Men* (2021-2026) is er een van en maakt deel uit van een doorlopend werk: een man krijgt de opdracht zich uit te kleden en zijn volledige outfit af te staan.

Naast *Used Men* wordt Sylvie Fleury's video *Walking on Carl Andre* (1997) getoond. Ook daarin is de mannelijke aanwezigheid tegelijk afwezig: niet via een lichaam, maar via de kunsthistorische autoriteit van Carl Andre. In de video lopen vrouwen op naaldhakken over de bekende minimalistische vloerwerken. De gekleurde hakken ontdoen het minimalisme van zijn vermeende neutraliteit. Waar Andre in de kunstgeschiedenis verschijnt als onaantastbare modernistische vaderfiguur, laat Fleury vrouwen letterlijk over zijn werk heen lopen. Zo uit ze kritiek op de mythologisering die mannelijke kunstenaars tot maatstaf heeft gemaakt.

In eerste instantie vormen de werken van Maybury en Fleury een sterk beginpunt voor *Beyond the Manosphere. Masculinities Today*, een tentoonstelling over mannelijkheid en macht. De titel suggereert dat de tentoonstelling niet alleen de mannosfeer zelf wil tonen, maar wil onderzoeken wat daar voorbij ligt: de bredere culturele, sociale en politieke vormen waarin mannelijkheid vandaag gestalte krijgt. Als ik aan de mannosfeer denk, denk ik aan TikTok-filmpjes van *high value men*, *looksmaxxing*, *mogging*, *redpill*-taal, commen-



Beyond the Manosphere. Masculinities Today, Stedelijk Museum, Amsterdam, 2026, foto Peter T'Jonck



Reba Maybury, Used Man 1974, 2021, foto Graysc

Vleeshal Collectie On Tour

5.7.–13.9.2026

Rossella Biscotti
Sara Blokland
Marinus Boezem
Nico van den Boezem
Piet Dieleman
Lili Dujourie
Jimmie Durham
Róza El-Hassan
Terry Fox

Ann Veronica Janssens
Suchan Kinoshita
Maartje Korstanje
Mark Manders
Rita McBride
Bruce Nauman
Hana Miletić
Marlow Moss
Laure Prouvost

Pipilotti Rist
Varvara Stepanova
Remco Torenbosch
Ola Vasiljeva
JCJ Vanderheyden
Marijke van Warmerdam
Ian Wallace
William Verstraeten
Danh Vo

ArtBase Terneuzen
Vleeshal Middelburg & verschillende musea en kunstinstellingen in Zeeland
i.s.m. M HKA Antwerpen

meer informatie via
vleeshal.nl &
artbaseterneuzen.nl

taarsecties en thumbnails waarin de onzekerheid over mannelijkheid voortdurend wordt aangejaagd en verkocht. Aan podcastfragmenten waarin vrouwen worden gerangschikt, vernederd of tot datingstrategie gereduceerd. Manosfeer is niet zomaar een ander woord voor mannelijkheid, patriarchaat of mannelijke dominantie; het begrip verwijst naar een veel specifiekere hedendaags online fenomeen waarin mannelijkheid wordt geproduceerd, gemonetariseerd en geradicaliseerd.

Beyond the Manosphere suggereert een confrontatie met die digitale wereld, maar de online infrastructuur waarin mannelijkheid vandaag vorm krijgt, is opvallend afwezig. Een tentoonstelling als *Ben ik mannelijk?*, eerder dit jaar in Het Noordbrabants Museum, vertrok nadrukkelijker vanuit die geleefde ervaring: hoe mannelijkheid wordt opgevoerd, betwijfeld of doorbroken in het dagelijks leven, inclusief TikToks. In het Stedelijk wordt die ervaring vooral bemiddeld door kunsthistorische referenties. Dat geldt bijvoorbeeld voor Hans Eijkelbooms serie *De ideale man* (1977-1982), die opvallend veel gelijkenissen vertoont met de ideale, *looksmaxxing*-man op sociale media, zoals de influencer Clavicular, 'met duidelijke kaak- en jukbeenderen', 'vreselijk lichtblauwe ogen' en een 'rechtere kaak en kinlijn'. Ook de heroïsche lichamen van werkende mannen in Lucy McKenzies muurschildering *If It Moves, Kiss It* (2002) – gebaseerd op een muurschildering uit Stanley Kubricks *A Clockwork Orange* (1971), die zelf teruggaat op de nazibeelddtaal van Fritz Erler voor de Reichshauptbank in Berlijn – worden ondermijnd met graffiti, fallische toevoegingen en cartooneske teksten.

In kunsthistorische zin zou Vito Acconci's performance *Seedbed* (1972) hier interessant zijn als een vroege verbeelding van de mannelijke dominantie die ook in de manosfeer terugkeert. Acconci lag verborgen onder een verhoogde galerievloer, masturbeerde terwijl bezoekers boven hem door de ruimte liepen, en liet zijn seksuele fantasieën via speakers door de galerie klinken. Wie zijn uitgesproken fantasieën hoort, ervaart nog steeds hoe beklemmend het werk is. In die zin kan *Seedbed* worden gelezen tegen de achtergrond van de hedendaagse manosfeercultuur, waarin vrouwen in podcastfragmenten van figuren als Andrew Tate worden gereduceerd tot objecten van mannelijke controle, vernedering of strategie.

De vraag naar de relevantie van een dergelijke tentoonstelling lijkt besloten te liggen in het instituut zelf. In een recensie van *Beyond the Manosphere* in *Art in America* formuleerde Eugénie Brinkema deze kritiek scherp: musea proberen mee te bewegen met de aandachtseconomie, maar gebruiken de taal van online actualiteit vooral als lokmiddel. Brinkema's punt raakt aan een bredere institutionele spanning. Musea zetten actuele begrippen in om relevant te blijven, maar riskeren juist daardoor achter de al te snelle onlinecultuur aan te lopen. De manosfeer is vluchtig, platformgebonden en afhankelijk van algoritmische herhaling; het museum daarentegen presenteert actualiteit in een vorm die structureel vertraagd is, via bruiklenen, collectiestukken en moeizame institutionele procedures. Wanneer een museum een internetterm als uitgangspunt neemt, ontstaat al snel een temporaliteitsprobleem.

Juist de werken die mannelijkheid niet als vaststaand begrip behandelen, maar als iets lichamelijks, zintuiglijks of kwetsbaars, blijven hangen. *Violence and Vulgarity (Casual is the New Serious)* (2018) van Sands Murray-Wassink opent bijvoorbeeld een ander register, waarin mannelijkheid niet draait om dominantie of controle, maar om emotionaliteit, queer aanwezigheid en het toestaan van 'sadness as inspiration'. Ook de strakke rij parfumverpakkingen van EMIRHAKIN valt op. Het werk parodieert de opgeblazen namen van parfums en de commerciële belofte dat gender via geur kan worden gedragen en uitgestraald. Het doet denken aan Jeremy Fragrance, de influencer die parfum behandelt als lifestyle en die ook onderdeel is van een manosfeercultuur vol zelfoptimalisering en mannelijke performance.

Afferent Nerves (2023) van P. Staff bestaat uit een geëlektrificeerd net dat een dreigend, knetterend geluid verspreidt. De elektrisch geladen, geel verlichte ruimte werkt gek genoeg beter dan veel van de explicietere verwijzingen naar mannelijkheid. Via geluid, licht, spanning en de suggestie van pijn wordt de bezoeker lichamelijks aangesproken. De titel verwijst naar zenuwbanen die informatie van buitenaf naar de hersenen sturen, zoals aanraking, temperatuur of pijn. De gele ruimte voelt niet alleen geladen maar ook bedreigend, en maakt voelbaar hoe constructies van discipline en geweld het lichaam kunnen binnendringen. *Cultivation by Radio-activity in the Electronic Circuit* (1968) van Tetsumi Kudo, een dystopisch terrarium met kleine figuren, baadt in hetzelfde licht. Wordt de kwetsbare man met uitsterven bedreigd? Of verschijnt mannelijkheid juist als een elektrisch, giftig en nerveus systeem?

Nadeche Remst

→ *Beyond the Manosphere. Masculinities Today*, tot 2 augustus, Stedelijk Museum, Museumplein 10, Amsterdam.

Amrita Sher-Gil. Europa is van Picasso, India is van mij. De titel van deze indrukwekkende overzichtstentoonstelling is ontleend aan een uitspraak van de jong gestorven Hongaars-Indiase kunstenaar Amrita Sher-Gil (1913-1941). Het Drents Museum in Assen presenteert een primeur voor Europa: zestig schilderijen en tekeningen werden uitgeleend door de National Gallery of Modern Art in New Delhi, terwijl Tate Modern op een vorig overzicht in 2007 slechts dertig werken toonde. Het oeuvre van Sher-Gil geldt als nationaal erfgoed in India en wordt zelden uitgeleend. De vaak geciteerde uitspraak uit de titel – in het volledige citaat noemde ze ook nog Braque en Matisse – is afkomstig uit een brief



Amrita Sher-Gil, Bruids toilet, 1937



Amrita Sher-Gil, Haldi (geelwortel of kurkuma) malers, circa 1940

uit 1938 aan de bevriende verzamelaar en advocaat Karl Khandalavala. De 25-jarige Sher-Gil verkondigde onverschrokken haar ambitie om de eerste moderne schilder van India te worden. Vier jaar eerder had ze haar studie in Parijs, die ze op haar zestiende was begonnen, afgerond.

De tentoonstelling in het Drents Museum is chronologisch en verschaft een helder beeld van de ontwikkeling van haar oeuvre. De presentatie opent met documentaire foto's en een kleurrijk zelfportret uit 1930 waarop Sher-Gil innemend lacht. Daarnaast hangen drie kleine werken van Picasso, Matisse en Braque die verder niets met haar oeuvre te maken hebben. De zaal is sfeervol opgedeeld door een groot verticaal wit doek waaruit de naam van de kunstenaar in Hindi is gestanst. Het eerste, 'Parijs' gedeelte omvat meerdere zelfportretten, portretten en enkele stillevens, geschilderd in een klassieke, naturalistische stijl. Het tweede gedeelte toont een aantal schilderijen die ze in Hongarije vervaardigde, waaronder een groot sneeuwlandschap. Het derde, grootste deel, omvat de werken die in India zijn gemaakt en die haar een iconische status bezorgden.

Sher-Gil was de oudste dochter van een Sikh-aristocraat, wetenschapper en fotograaf, en een operazangeres uit de Hongaarse bourgeoisie. Ze werd geboren in Hongarije, waar haar familie tijdens de Eerste Wereldoorlog woonde. In 1919 keerde het gezin terug naar Simla, in het noorden van India. Al op jonge leeftijd maakte Sher-Gil kennis met beeldende kunst en muziek, en toonde ze aanleg voor tekenen. In 1929 verhuisde ze met haar familie naar Parijs, waar ze de klas van Pierre Vaillant aan de Académie de la Grande Chaumière volgde. Ze maakte voornamelijk portretten naar model, in een klassiek realistische en postimpressionistische stijl. Vervolgens bezocht ze tot 1934 als 'vrije studente' de werkplaats van Lucien Simon aan de École des Beaux-Arts. Tijdens deze periode in Parijs maakte ze vooral portretten van haar zus en van vrienden, maar ook negentien zelfportretten, waarvan er zes te zien zijn in Assen. Op het schilderij *Jonge Vrouwen* (1932) bijvoorbeeld zijn twee vrouwen in een huiselijke, ontspannen sfeer met elkaar in gesprek: zus Indira en kunstcriticus Denise Proutaux, een kam in de



Amrita Sher-Gil, Brahmacharis, 1937

hand. Blonde lokken golven over haar bovenlijf, waarvan een borst sensueel ontbloot is. Met dit werk won Sher-Gil een gouden medaille en een lidmaatschap van de Grand Salon in 1933. Daardoor kon ze jaarlijks twee schilderijen exposeren zonder tussenkomst van een jury.

Een omslag in Sher-Gils werk vond plaats toen ze in 1933 in Londen het werk van Paul Gauguin zag. Zijn kleurrijke schilderijen van naakte vrouwen op Tahiti inspireerden haar tot *Zelfportret als een Tahitiaanse* (1934). Halfnaakt, tegen een behang met kleine Aziatische figuren, en met achter haar de schaduw van een mannelijke figuur, schilderde Sher-Gil zichzelf als de exotische ander. Om de typische westerse, koloniale blik op 'primitieve' gemeenschappen te bevragen? Uitgerekend dit sleutelwerk, dat sinds 2000 in menig Europees overzichtswerk van vrouwelijke kunstenaars werd opgenomen – en in 2017 nog op documenta 14 was te zien – is jammer genoeg afwezig in Assen. Een grote hoeveelheid werken die ze daarna maakte, wordt gelukkig wel tentoongesteld.

Sher-Gil besloot in 1934 terug te keren naar India, op zoek naar haar artistieke 'stem'. De academische, realistische, bruinetint Parijse stijl maakte plaats voor platte kleurvlakken en felle kleuren. Ook haar onderwerpkeuze veranderde. Ze schilderde vooral taferelen met de lokale plattelandsbevolking, als vertolker 'van het leven van de mensen, in het bijzonder het leven van de armen en de verdrieten', op zo'n manier dat 'het niveau van louter sentimentele belangstelling' overstegen werd, aldus de kunstenares. Ze kreeg al snel erkenning, zoals een gouden medaille van de Bombay Art Society voor *Drie meisjes* (1935). Afgebeeld zijn drie jonge, zittende vrouwen in traditionele, kleurrijke sari's, die links het beeld uitkijken. Uit hun ogen spreekt een berustende blik, maar hun houding is niet passief. Voor de compositie van de dorps- en plattelandstaferelen vond ze inspiratie in traditionele Indiase miniaturen, en tijdens een reis langs de grotschilderingen van Ajanta en Ellora in Zuid-India. Hoogtepunten zijn *Bruidstoilet* (1937), *Brahmacharis* (1937), *Heuveltafereel* (1938) en *Kurkumamalers* (1940). Ze markeren de omslag naar een eigen, onderscheidende stijl. *Bruidstoilet* biedt een intieme blik in de huiselijke en emotionele wereld van Indiase vrouwen die zich voorbereiden op het huwelijk. Verwees de kunstenares naar gearrangeerde huwelijken, door het stille, melancholische en kwetsbare gezicht van de bruid? *Brahmacharis* toont de spirituele toewijding van een groep zittende jonge hindoeïstische priesters of vedische studenten. Hun witte broeken steken af tegen de huid- en aardkleuren. De laatste twee werken geven het dagelijkse plattelandsleven weer, zonder te vervallen in sentimentele romantiek. Zoals de Indiase kunstcriticus Geeta Kapur het treffend verwoordde, geeft Sher-Gil de arme plattelandsbevolking van India een monumentale status.

In 1938 verhuisde Sher-Gil naar Hongarije, waar ze trouwde met haar neef Victor Egan. Opnieuw liet ze zich inspireren door haar omgeving. Vanwege de oorlogsdreiging verhuisde het paar al na een jaar terug naar Simla en in 1941 naar

Lahore, waar ze een grote tentoonstelling kreeg. Aan de vooravond van de opening overleed Sher-Gil plotseling, 28 jaar oud, wellicht door complicaties na een abortus. Anders dan veel vrouwelijke kunstenaars voor en na haar, verdween ze niet in de vergetelheid. Er volgden al snel boeken over haar werk en leven, waarin zij op het schild werd gehesen als de pionier van het Indiase modernisme. Als vrijgevochten, onafhankelijke, ambitieuze vrouw was en is ze een inspiratiebron voor kunstenaars en romanschrijvers. Amrita Sher-Gil heeft de weg vrijgemaakt voor vrouwelijke kunstenaars in India om zich te bevrijden van de maatschappelijke normen die hen als vrouw en als kunstenaar werden opgelegd.

Om Sher-Gil in de geschiedenis te plaatsen, had een hoofdstuk over de relatie van haar oeuvre met de officiële koloniale kunstacademies en dominante kunststromingen niet mistaan in de catalogus. De Bengal School of Art greep bijvoorbeeld terug naar een geïdealiseerd Indiaas verleden, net om zich af te zetten tegen de Britse koloniale cultuur. In een bijdrage aan het boek *Modernism and the Idea of India* uit 2025 beschrijft Geeta Kapur hoe Sher-Gils werk destijds op onbegrip en openlijke kritiek stuitte. Tijdgenoten plaatsten vraagtekens bij haar positie als een bevoorrechte, Euraziatische vrouw die via een elitaire, westerse bril naar de Indiase armoede keek, die ze geësthetiseerd zou hebben zonder de sociaal-economische realiteit of de innerlijke leefwereld van haar onderwerpen echt te begrijpen. Toch benadrukt Kapur dat Sher-Gil 'een vorm van subjectiviteit en psychologische diepgang in de Indiase kunst introduceerde die tot dan toe onbekend was'.

Mirjam Westen

→ Amrita Sher-Gil. *Europa is van Picasso, India is van mij*, tot 20 september, Drents Museum, Brink 1, Assen.

Basel Abbas en Ruanne Abou-Rahme, Hajra Waheed.

Over het gedicht 'Enemy of the Sun', oorspronkelijk in het Arabisch geschreven door Samih al-Qasim, bestaat een anekdote die een cruciale rol speelt in de tentoonstelling van Basel Abbas en Ruanne Abou-Rahme (beiden geboren in 1983). Nadat het gedicht in 1970 werd vertaald en opgenomen in de gelijknamige bundel Palestijnse verzetspoëzie, werd een met de hand overgeschreven versie gevonden tussen de boeken van George Jackson, de Black Panther-revolutionair die in augustus 1971 vermoord werd in de gevangenis van San Quentin. In september van hetzelfde jaar werd al-Qasims gedicht gepubliceerd in *The Black Panther Intercommunal News Service*, waar het verkeerdelijk werd toegeschreven aan Jackson zelf. Het is een episode die raakt aan kwesties als solidariteit en internationalisme, maar die vooral ook schrijnend duidelijk maakt dat de bewegingsvrijheid die poëzie en andere kunstvormen genieten voor velen niet voorhanden is.

Prisoners of Love is een indrukwekkende video-installatie, die uitgaat van verzetsliederen en literaire teksten geschreven door Palestijnen in gevangenschap. Naast al-Qasim worden onder anderen Tawfik Zayyad en Walid Daqqa uitvoerig aangehaald. Ook worden er interviews met ex-gevangenen getoond, die vertellen over het belang van zingen en schrijven tijdens hun gevangenschap. Naast thema's als liefde en verlangen naar de buitenwereld komt in zowel de literaire fragmenten als in de getuigenissen één motief heel nadrukkelijk naar voren: dat de Israëliische bezetter, met al zijn geweld en repressie, zijn tanden stukbijt op de Palestijnse gevangenen, die blijven zingen en schrijven, ondanks alles. Het maken van muziek en poëzie wordt neergezet als de nulgraad van verzet, en als een manier om autonomie uit te oefenen onder omstandigheden die ontworpen zijn om elke mogelijkheid tot zelfbeschikking te verpletteren.

Dat de installatie als indrukwekkend te beschrijven valt, heeft niet enkel te maken met het onderwerp. Drie videokanalen worden simultaan geprojecteerd op verschillende oppervlakken die op verschillende afstanden van de projectoren staan en zo een gefragmenteerd panorama vormen. De soundtrack, die stemmen vermengt met noise en elektronica, staat bijzonder luid; de basfrequenties zijn te voelen in je middenrif. Net als in veel videowerk dat de afgelopen jaren over Palestina is geproduceerd, komen veel breed gekaderde shots voor van mensen die zich zwijgend door het landschap bewegen. Van reparatieve intenties is hier echter geen sprake: Abbas en Abou-Rahme desoriënteren met meervoudige belichting, passen allerlei intense digitale kleurfilters toe en corrumperen hun beelden veelvuldig met opzettelijke *glitches*. *Prisoners of Love* confronteert het publiek met een ware *mêlée* aan audiovisuele elementen; de onverzoenlijkheid van het werk zelf is een weerspiegeling van zowel de standvastigheid van de Palestijnse gevangenen als van het geweld waaraan zij onderworpen worden.

Heel anders gaat het eraan toe in de andere ruimte op dezelfde verdieping bij Melly, waar Hajra Waheeds (1980) solo *There Is a Fountain Even If Pale That Flows Beneath Us All* niet-temin bepaalde affiniteiten vertoont met het werk van Abbas en Abou-Rahme. De twee expo's resoneren vrij letterlijk: ook bij Waheed dient geluid als medium en materie om gevangenschap en staatscontrole te confronteren en te overstijgen. De tentoonstellingstekst verwijst naar Nûdem Durak, die een gevangenisstraf uitzit in Turkije voor het zingen in haar moedertaal en het onderrichten van Koerdische volksliederen. Het is een voorbeeld van poëtisch onrecht dat Durak lijdt aan de ziekte van Graves, die haar stembanden aantast en zo effectief het zwijgen oplegt. Opnieuw blijkt Palestina een referentiepunt: Mahmoud Darwish wordt aangehaald, net als de laag overvliegende drones en vliegtuigen die de bevolking in Gaza door middel van geluid moeten terroriseren.

Deze overeenkomsten maken de formele en esthetische verschillen tussen de tentoonstellingen des te markanter. De abstracte tekeningen, textielwerken en leporello's van



Hajra Waheed. *There Is a Fountain Even If Pale That Flows Beneath Us All*, Kunstinstituut Melly, Rotterdam, 2026, foto Kristien Daem



Basel Abbas & Ruanne Abou-Rahme. *Prisoners of Love. Until the Sun of Freedom*, Kunstinstituut Melly, Rotterdam, 2026, foto Kristien Daem



Basel Abbas & Ruanne Abou-Rahme. *Prisoners of Love. Until the Sun of Freedom*, Kunstinstituut Melly, Rotterdam, 2026, foto Kristien Daem

Waheed zijn nadrukkelijk ingetogen, contemplatief en bedaard. Haar tentoonstelling bevat één videowerk, een livestream van de actieve Merapi-vulkaan nabij Yogyakarta (Indonesië), en ook bij deze korrelige beelden in zwart-wit ontbreekt elk geluid. Waar *Prisoners of Love* overweldigt, wil

Waheed vooral subtiel en suggestief te werk gaan. Er wordt ingezet op een zekere synesthetische fijnbesnaardheid: een vrij conventionele vorm van geometrische abstractie in een beperkt palet aan aardetinten moet muzikaliteit oproepen.

In het centrale werk, *Hum* (2020), wordt minder aan de bezoeker overgelaten. In een grote ruimte volledig bekleed met wit tapijt hangen vijftien speakers die elk één geluidskanaal afspelen. Verzetsliederen in verschillende talen zijn samengevlochten tot één geheel, dat door vijftien zangers (gevangenen of ex-gevangenen, zo blijkt) geneuried wordt. Het resultaat is een geluidsinstallatie waarin particuliere identiteiten en talen vervagen en plaats maken voor een gedeelde en collectieve – om niet te zeggen: universele – compositie. Individuele stemmen en liederen weerklinken en komen samen in één akoestische ruimte; *Hum* creëert een synthese die alleen mogelijk is omdat er abstractie wordt gemaakt van de concrete context waaruit de verzetsliederen voortkomen. Hier ligt de klemtoon dus niet zozeer op politieke strijd, maar eerder op het organiseren van meerstemmigheid (in zowel sociale als muzikale zin) in één harmonieus geheel, en op gemeenschappelijkheid als dusdanig. 'Hum', zo leert de tentoonstellingstekst, is niet alleen Engels voor 'geneurie', maar ook Urdu voor 'wij'.

Zo is *Hum* niet alleen harmonieus, maar ook zalvend. De geluidsinstallatie heeft iets meditatiefs; het werk is helend en vormt een gesloten geheel. Hierin schuilt het grootste contrast met de aanpak van Abbas en Abou-Rahme, die volop

Drawing
architecture
is a ‘schizoid’
act: it involves
reducing
the world to
a piece of
paper.

Eduardo Souto de Moura

Architectuurreis
Portugal
19.05.2027 - 29.05.2027

Inschrijven mogelijk tot en
met 22 januari 2026
via planopli.net of
via planopli@planopli.net

Langs de Atlantische kust, in
historische steden en stille dorpen,
ontdekken we een architectuur
die geworteld is in eeuwenoude
ambachten en materialen, en tegelijk
openstaat voor hedendaagse
experimenten en internationale
invloeden. Deze reis biedt een
bijzondere gelegenheid om de
Portugese architectuur van
de afgelopen decennia in haar
gelaagdheid te ervaren.

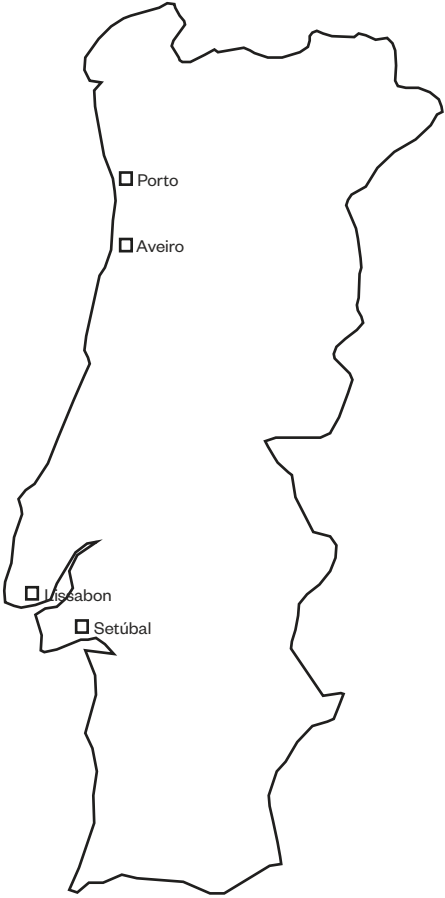
In Porto ligt het hart van de zogeheten
‘School van Porto’, die sinds de jaren
1950 een sterke wisselwerking
kent tussen ontwerp, onderzoek en
maatschappelijke context. Figuren
als Fernando Távora legden hiervoor
de basis en beïnvloedden generaties
architecten. Die erfenis leeft voort in
het werk van Álvaro Siza en Eduardo
Souto de Moura, waar een subtiele
balans ontstaat tussen monumentale
aanwezigheid, poëtische eenvoud en
een grote gevoeligheid voor materiaal
en omgeving.



143, fala atelier © Francisco Ascensao

Tegelijk toont een nieuwe generatie,
met bureaus als Fala Atelier, Aires
Mateus en BAK Gordon Arquitectos,
hoe deze traditie zich vertaalt naar
een eigentijdse vormtaal. Hun
projecten benadrukken licht, schaal
en ritme, en zijn vaak subtiel verweven
met het stedelijke weefsel en het
landschap. Tijdens de reis verkennen
we hoe architecten historische
structuren laten voortleven en
transformeren in hedendaagse
projecten, van stedelijke ingrepen
tot particuliere woningen.

Meer info over deze reis?
Zie planopli.net → groepsreizen →
Portugal

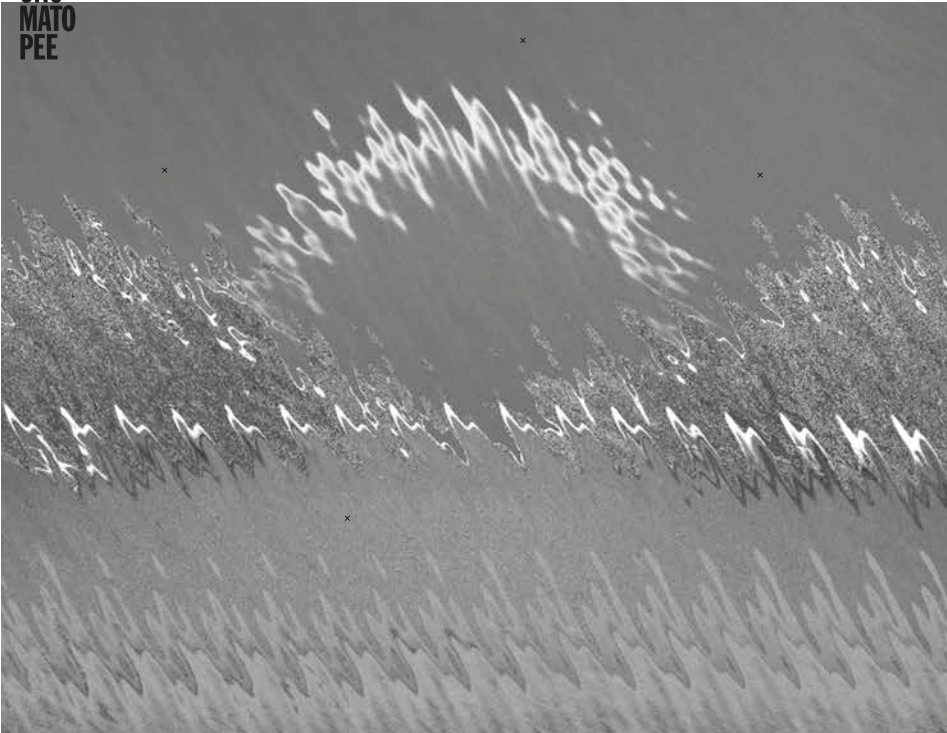


wandering and wondering about contemporary ar(t)chitecture

planopli 

YASSINE BEN ABDULLAH  GINEVRA PETROZZI  KATARZYNA PERLAK 
TIN AYALA  VERA VAN DER BURG  ARJUN DA 
13.06 - 30.08.2026  ONOMATOPEE  FRI, SAT, SUN 12-5PM  WWW.ONOMATOPEE.NET
LUCAS GASSELSTRAAT 2A, 5613 LB EINDHOVEN

HOW MATTER
COMES
TO MATTER



ONO
MATO
PEE

Kunstenfestival  al  Een organisatie van de Stad Poperinge  

2026

GemeenE
JWEGEN
at
ou

15.07
30.08
kunstenfestivalwatou.be

inzetten op dissonantie en integratie weigeren. Het duo wil, zoals ze expliciet stellen, negativiteit belichamen en overdragen. Hoewel hun (theoretische) referentiekader elders ligt, vertoont hun werk niettemin een zekere affiniteit met de historische avant-garde: vervreemding, frictie, discontinuïteit en shockeffecten zijn alomtegenwoordig in *Prisoners of Love*.

Het zou aanlokkelijk zijn te stellen dat deze twee tentoonstellingen bij Melly in die zin elkaars tegenpolen vormen en elkaar goed aanvullen. Het zou ook mogelijk zijn een soort simplistische dialectiek toe te passen, en te beweren dat het affirmatieve en het negatieve elkaar opheffen tot een hoger geheel. Maar dergelijke conclusies zouden te netjes en te makkelijk zijn: het is juist om te stellen dat beide expo's de helften vormen van een integrale benadering, waartoe ze zich echter niet laten optellen (om Adorno slecht te parafraseren). In tegenstelling tot poëzie en muziek in gevangenschap, die een directe vorm van verzet beoefenen en belichamen, kan een institutionele tentoonstelling enkel formalistische schijnoplossingen bieden voor politiek geweld en repressie. In dat opzicht is de manier waarop het werk van Abbas en Abou-Rahme harmonisering weigert waarachtiger. Precies de weerbarstigheid en de breuklijnen maken *Prisoners of Love* tot een liefdesverklaring.

Steyn Bergs

→ *Basel Abbas & Ruanne Abou-Rahme. Prisoners of Love. Until the Sun of Freedom*, tot 27 september; *Hajra Waheed. There Is a Fountain Even If Pale That Flows Beneath Us All*, tot 6 september, Kunstinstituut Melly, Witte de Withstraat 50, Rotterdam.

Mandy Franca. I Breathe an Endless Universe in Me. Bij het betreden van de zolderruimte van Stedelijk Museum Schiedam word je begroet door vele tinten blauw. In de solo van de Nederlandse kunstenaar Mandy Franca (1989) staat namelijk de lucht centraal – als een door alle mensen gedeelde ervaring, maar ook als een opwekker van het verlangen om ergens anders te verblijven en van de melancholie ver van huis te zijn. In Franca's praktijk komen verschillende technieken en media samen. Ze combineert fotografie en schilderkunst, maar werkt ook met sculptuur, audio en video.

Vorig jaar was haar werk te zien in *Circulate. Photography Beyond Frames* in het Stedelijk Museum Amsterdam. Voor deze groepstentoonstelling maakte Franca foto's van vegetatie in de buitenlucht met haar iPhone en bewerkte ze die met olieverf, zodat het geheel in prachtige, felgroene en gele tinten baadde. Ook in Schiedam spelen foto's die zijn vastgelegd met een iPhone een grote rol. De meeste foto's van blauwe lucht met witte bewolking hangen aan één kant van de ruimte, in witte lijsten aan de muur. Daarnaast hangen gelijkaardige beelden, maar dan op heel klein formaat, verspreid door de ruimte, bijvoorbeeld vlak naast de deur of verstopt achter een houten balk.

Bij de ingang staat, tentoongesteld in een vitrine, een bundel met teksten van Yoko Ono. Op de openliggende bladzijden is het volgende te lezen: 'AIR TALK / It's sad that the air is the only / thing we share. / No matter how close we get to each other, / there is always air between us. / It's also nice that we share the air. / No matter how far apart we are, / the air links us.' Voor Franca speelt een soortgelijk gevoel over de lucht vooral een belangrijke rol in haar relatie tot haar familie in Curaçao. Door haar ouders en andere familieleden te vragen om plaatselijke luchtfoto's met haar te delen, en door de beelden samen te brengen met de foto's die ze zelf maakte van de lucht boven Rotterdam, koestert ze gevoelens van nabijheid. Waar het om gaat, is een ervaring te delen met mensen op een plek die ver weg is en die haar nauw aan het hart ligt. Tussen de foto's hangen ook beelden die Franca genereert met een videogame: historische weerdata, zoals temperatuur en neerslag, worden ingevoerd om de lucht op een specifieke dag en plaats na te bootsen. Niet alleen afstand in de ruimte wordt op die manier overbrugd, maar ook in de tijd.

Aanwezigheid is eveneens een belangrijk element in *MARK II* (2024), een langwerpig doek dat boven de foto's van de luchten hangt en dat is bedekt met blauwe streepjes, door Franca aangebracht met blauw oliepastelkrijt. In de zaaltekst geeft de kunstenaar aan dat ze met deze markeringen haar aanwezigheid in de wereld probeert vast te leggen, een verlangen dat is ontstaan tijdens een langdurig ziekbed, waarbij ze het gevoel had 'niet te bestaan'.

De zolderkamer van Stedelijk Museum Schiedam waarin *I Breathe an Endless Universe in Me* plaatsgrijpt, is geen gemakkelijke plek voor een tentoonstelling. Bruine houten balken, die schuin over het hele plafond het houten dak ondersteunen, trekken vrij veel aandacht. Bovendien zijn de meeste werken relatief klein, wat het ruimtelijke en weidse karakter van de lucht niet echt goed zichtbaar maakt. Ook voelt het ongemakkelijk dat de werken vrij dicht bij de vloer hangen, waardoor je als bezoeker steeds omlaag moet kijken, terwijl de lucht toch uitnodigt om de blik naar boven te richten. Daarnaast zijn de weinige kleine ramen in de ruimte afgedekt, terwijl de hoge ligging van de zolder toch juist een mooie gelegenheid had geboden om de blauwe lucht binnen te laten in de tentoonstellingsruimte. Het meest immersieve werk, *On the Threshold of Longing* (2017-2026), is een installatie bestaande uit gordijnen waarop een video geprojecteerd wordt die Franca maakte in het huis van haar oma op Curaçao. De film komt niet helemaal tot zijn recht: het effect van de gefilmde wapperende gordijnen en wolken die blinken in de zon wordt gedempt door de massieve bouwstructuur en door de zware, matte stof waar de gordijnen van zijn gemaakt.

In een interview eerder dit jaar in *Metropolis M* vertelde Franca over de fascinatie die ze als kind had voor de beelden



Mandy Franca. I Breathe an Endless Universe in Me, Stedelijk Museum Schiedam, 2026, foto Aad Hoogendoorn

die ze ontdekte in fotoalbums en modetijdschriften. Dergelijke foto's waren voor haar 'een portaal naar een andere wereld', en 'een verbinding door generaties en afstanden heen'. In de solotentoonstelling in Schiedam legt Franca deze fascinatie aan de dag in verschillende vormen en maten. Een uitzicht op de hemel vanuit een raam gaat naadloos samen met kiekjes van de lucht gemaakt op polaroidformaat of met het luchtruim gezien door een vliegtuigraampje, onderweg naar Curaçao. Wanneer Franca in hetzelfde interview de vraag krijgt of er iets is dat ze bewust probeert af te leren als maker, is haar antwoord: 'Grenzen.' Het is een houding die inderdaad zichtbaar is in haar creatieve en hedendaagse omgang met materialen en beeldvorming, zoals de digitale foto's die ze inzet voor haar kunst. Het is jammer dat de tentoonstellingsarchitectuur samen met de afgesloten ramen haar werk in Schiedam alsnog begrenst.

Merthe Voorhoeve

→ *Mandy Franca. I Breathe an Endless Universe in Me*, tot 4 oktober, Stedelijk Museum Schiedam, Hoogstraat 112.

Presence in Process. 30 Years of Art and Craft at Studio Claudy Jongstra. Als je door het Cuypershuis loopt, lijkt het alsof de houten vloeren nog het ritme dragen van de ambachtslieden die hier ooit werkten. In de ateliers hangt de geur van nat hout en lijm alsof de negentiende eeuw zich koppig heeft vastgezet. Met een beetje verbeelding hoor je de beitels nog tikken. Het is een plek die zijn eigen verleden voortdurend fluistert.

Die historische ruis maakt de afdaling naar de kelder des te opvallender. Daar, onder het huis van de man die zijn carrière bouwde op ornament, vakmanschap en bouwkundige virtuositeit, ontvouwt zich *Presence in Process*, de overzichtstentoonstelling van Claudy Jongstra (1963). Het voelt als een ontmoeting tussen twee vormen van ambacht

die elkaar nooit gekend hebben, maar elkaar hier – in een onverwachte ondergrondse schikking – toch lijken te begroeten. Cuypers monumentaliseerde zijn ambacht; Jongstra cultiveert het. Maar waar Cuypers zijn werk in steen kon beitel, werkt Jongstra met wol, planten en tijd – materialen die zich minder makkelijk laten fixeren.

De introductievideo waarin Jongstra vertelt over haar zoektocht naar kleur vormt een helder vertrekpunt. Kleur verschijnt bij haar niet als een louter esthetisch gegeven, maar als een vorm van belichaamde kennis: landbouwkundig, ecologisch, relationeel. Die gedachte blijft in de tentoonstelling vooral op de achtergrond meespelen. *Presence in Process* toont een brede waaier aan elementen uit haar praktijk – modeprojecten, wandpanelen, kleurstalen, architecturale toepassingen – maar kiest niet voor één leidende invalshoek. Het resultaat is een overzicht dat genereus is in wat het presenteert, maar minder nadrukkelijk richting geeft. De bezoeker krijgt een rijk palet aan objecten, maar die bieden slechts gedeeltelijk zicht op de logica die deze praktijk samenhoudt.

De eerste zaal brengt Jongstra's vroege werk samen met recente modeprojecten. De zaaltekst benadrukt hoe zij zich al snel afkeerde van de modesector, maar de presentatie zelf mengt oud en nieuw op een manier die de chronologie eerder suggereert dan uitwerkt. Het resultaat is een ruimte die vooral laat zien dat Jongstra al decennialang met wol, kleur en textuur werkt, maar die minder duidelijk maakt hoe die vroege fase zich verhoudt tot haar huidige praktijk. De zaal lijkt een verhaal te willen openen, maar laat het vervolgens open – een keuze die ruimte laat voor interpretatie, maar de bezoeker ook enigszins aan zijn lot overlaat.

Verderop ontvouwt zich een indrukwekkende hoeveelheid materiaalonderzoek. De kleurstalen zijn prachtig, de wolpanelen intens, de texturen rijk. Hier probeert de tentoonstelling nadrukkelijker het proces zichtbaar te maken: met



Presence in Process. 30 Years of Art and Craft at Studio Claudy Jongstra, Cuypershuis, Roermond, 2026, foto Lieke Penders



Presence in Process. 30 Years of Art and Craft at Studio Claudy Jongstra, Cuypershuis, Roermond, 2026, foto Maartje van Berkel

foto's van Jongstra's boerderij en werkplaats, videofragmenten en een wand die het verfproces stap voor stap toont. Het zijn waardevolle pogingen om een praktijk te benaderen die in essentie relationeel en seizoensgebonden is. Maar juist daardoor wordt duidelijk hoe moeilijk het is om een proces werkelijk te vangen in een museale setting. Foto's en video's kunnen tonen dat iets gebeurt, maar zelden hoe het voelt om het te doen. De bezoeker ziet de sporen van arbeid, maar niet de arbeid zelf.

Dat spanningsveld is geen tekortkoming van het museum, maar een structurele uitdaging. Jongstra's praktijk draait om tijd, ritme, seizoenen en regeneratie: vormen van kennis die zich normaliter onttrekken aan objectmatige presentatie. Het museum probeert dit te benaderen met uitlegpanelen, materiaalmonsters en procesbeelden, maar blijft onvermijdelijk binnen de logica van het tonen. Wat zichtbaar wordt, zijn de residuen van een praktijk die in werkelijkheid voortdurend in beweging is.

De nieuwe museumtuin, waar planten worden gekweekt die Jongstra gebruikt voor haar kleuronderzoek, vormt een veelbelovend tegengewicht. Tijdens mijn winterse bezoek lag de tuin er nog kaal bij, maar het idee is sterk: een levende, seizoensgebonden uitbreiding van de tentoonstelling. Hier wordt de verbinding tussen landbouw, ecologie en ambacht tastbaar. De tuin is geen decoratief gebaar, maar een essentieel onderdeel van Jongstra's praktijk. Het is jammer dat deze gedachte binnen nauwelijks wordt voortgezet.

In een video die Jongstra maakte voor het Louisiana Museum of Modern Art wordt het verfproces getoond: het ritme van het roeren, het geduld van het wachten, de interactie tussen hand, materiaal en tijd. Die lichamelijkeheid, die traagheid, die toewijding – het zijn de elementen die haar praktijk bijzonder maken. *Presence in Process* blijft hier opvallend voorzichtig. De tentoonstelling benoemt het proces, maar durft het niet te belichamen. Het resultaat is een presentatie die informatief is, maar weinig urgentie heeft. De passie die Jongstra in haar werk legt, blijft op afstand.

Dat is jammer omdat Jongstra's praktijk juist uitnodigt tot een radicalere benadering. Haar werk gaat niet alleen over wol en kleur, maar over kennisverlies, regeneratie, landbouwpolitiek en de vraag wat er gebeurt wanneer ambacht uit zijn context wordt gehaald. Het Cuypershuis, als historisch atelier, had een ideale plek kunnen zijn om deze vragen scherp te stellen. De tentoonstelling kiest echter voor overzicht in plaats van voor een uitgesproken positie. Jongstra's oeuvre wordt getoond, maar reflectie op de implicaties ervan ontbreekt.

Toch hebben de werken een sterke aanwezigheid. De kleuren, ontwikkeld uit planten die Jongstra cultiveert, hebben een diepte die synthetische pigmenten zelden bereiken. De

wolpanelen ademen een materialiteit die zich niet laat reduceren. De tentoonstelling werkt het best wanneer de objecten zelf spreken en het minst goed wanneer er geprobeerd wordt te verklaren wat niet getoond kan worden. *Presence in Process* balanceert, als rijk overzicht, tussen generositeit en voorzichtigheid, maar blijft weg van de scherpte die Jongstra's praktijk verdient. De musealisering van op processen gebaseerde kennis is niet eenvoudig, maar juist daarom had de tentoonstelling meer durf mogen tonen. Wat gaat er verloren wanneer een proces wordt gefixeerd? En wat kan een museum doen om die spanning zichtbaar te maken? Misschien moeten we allemaal een korte stage volgen op Jongstra's boerderij in Friesland om alles echt te begrijpen.

Lieke Penders

→ *Presence in Process. 30 Years of Art and Craft at Studio Claudy Jongstra*, tot 30 augustus, Cuypershuis, Pierre Cuypersstraat 1, Roermond.

Publicaties

Alles gegeven. Marie Tak van Poortvliet. De titel van deze biografie is door Jacqueline van Paaschen (1953) trefend gekozen: Marie Tak van Poortvliet (1871-1936) heeft alles ten dienste gesteld van haar idealen. Ze groeit op in een welgesteld patriciërsgesin. Nadat haar zieke vader, die zij als ongetrouwde oudste dochter verzorgt, in 1904 overlijdt, slaat ze haar vleugels uit. Een cursus muziekgeschiedenis aan het conservatorium legt de basis voor latere muziek- en kunstrecensies. De hechte relatie met kunstenaar Jacoba van Heemskerck van Beest en hun vriendschap met en bewondering voor Rudolf Steiner vormen de leidraad voor haar leven.

Marie ontmoet de vijf jaar jongere Jacoba in Den Haag, en hun bezoek aan de Van Gogh-tentoonstelling in Amsterdam in 1905 stimuleert haar om kunst te verzamelen. Vanaf 1908 brengt ze samen met Jacoba de zomers door in Villa Loverendale, die Marie laat bouwen in Domburg. Speciaal voor 'Coba', die zij onvoorwaardelijk steunt, wordt een atelier in de tuin gebouwd. Domburg is in die jaren geliefd bij kunstenaars als Jan Toorop, Mies Elout-Drabbe, Lodewijk Schelfhout en Piet Mondriaan. Op initiatief van Toorop en bemiddeld door Marie, opent in 1911 een tentoonstellingspaviljoen. Marie is ervan overtuigd dat de schilderkunst een nieuwe beeldtaal nodig heeft, voorbij het nabootsen van de natuur of de dagelijkse omgeving. Ze koopt moderne kunst waarin ze 'geestelijke waarden' kan ontdekken, in eerste instantie kubistische, later meer expressionistische werken. Ze creëert zo een perfecte inbedding voor het werk van Van Heemskerck. En, zo stelt Van Paaschen, het verzamelen van



Kunstzaal Domburg, opening zomertentoonstelling, 1911, collectie Francisca van Vloten

kunst stelt haar in staat om zich te profileren als onafhankelijke, denkende en handelende vrouw en om uit te komen voor haar homoseksuele geaardheid.

Maries eigenzinnige visie blijkt uit een van haar eerste aankopen, het luministische *Avond; De rode boom* (1909) van Mondriaan. Terwijl Frederik van Eeden in dit werk een 'geestelijke afwijking van de maker' ziet, herkent Marie, net als bij Van Gogh, de potentieel helende kracht van kleuren. Marie en Jacoba reizen regelmatig naar Parijs, München en Berlijn, waar ze kunstenaars leren kennen. Haar verzameling breidt gestaag uit met werk van onder anderen Braque, Le Fauconnier en Léger. In 1913 koopt ze *Lyrisches* (1911) van Kandinsky, waarin ze 'de overgang van figuratie/materie naar abstractie/geest' besloten ziet. Ze laat zich weinig gelegen liggen aan de snerende kunstkritieken. Om plaats te maken voor haar kunstcollectie verkoopt Marie de Haagse meesters uit familiebezit, tot grote ergernis van haar zus Truus, die ook geen hoge dunk van de relatie met Jacoba blijkt te hebben.

Een keerpunt in het leven van zowel Marie als Jacoba is de kennismaking met de Duitse criticus Herwarth Walden in 1912. Zijn tijdschrift *Der Sturm*, maar ook zijn boekhandel, uitgeverij, galerie en tentoonstellingen zijn zowel een bakermat als een promotieplek voor moderne kunst. Wordt het werk van Van Heemskerck in Nederland vaak kritisch bejegend, in Berlijn krijgt het een warm onthaal. Jacoba besluit nog uitsluitend via Walden te exposeren en te verkopen. Het paviljoencomité in Domburg reageert vilein: 'Dat moet toch zeker tegen heel goedkope prijzen zijn geweest dat jouw werken in Berlijn werden verkocht.' Ook Marie koopt het werk van haar vriendin alleen nog via Walden, al is het in haar eigen achtertuin gemaakt. Zo steunt ze Jacoba én Walden, én geeft ze haar verzameling een zekere internationale, professionele allure. Walden vraagt haar bovendien te schrijven over muziek en kunst.

Tijdens de Eerste Wereldoorlog blijkt hoezeer het leven van Marie verknoot is geraakt met het Duitse cultuurgood. Haar drang naar zelfverwerkelijking, naar een culturele revolutie die een eind moet maken aan 'de geest van Jan Salie', is zo sterk dat ze verblind raakt voor de onrechtmatigheid van oorlog. In een van de opzienbarende hoofdstukken onthult Van Paaschen hoe de *deutschfreundliche* Marie en Jacoba radertjes worden in de duistere kant van de opgehele avant-gardistische Sturmbeweging. Walden zet zijn onderneming, gesteund door de Duitse geheime dienst en regering, ook in om in 'neutrale' landen medestanders te winnen voor de Duitse zaak. Moderne kunst wordt ingezet als tegengeluid voor het verwijt van conservatisme door de geallieerden, aldus Van Paaschen. Door verschillende artikelen te publiceren in Nederlandse tijdschriften, werkt Marie tot het einde van de oorlog mee met Walden aan de positieve beeldvorming over Duitsland.

Het jaar 1923 is een dramatisch keerpunt: Jacoba sterft op 47-jarige leeftijd aan hartfalen. Ook na haar overlijden blijft Marie zich echter onvermoeibaar inzetten om haar werk onder de aandacht te brengen. Door negatieve reacties op herdenkingstentoonstellingen blijft een herleving van haar oeuvre echter uit. Maries aanbod om haar collectie van 150 werken onder te brengen bij het Stedelijk Museum Amsterdam wordt door directeur Cornelis Baard afgewezen. Daarop brengt ze de verzameling als langdurig bruikleen en later als legaat onder bij Kunstmuseum Den Haag en Boijmans Van Beuningen.

Rudolf Steiner biedt Marie een nieuw perspectief na de Duitse nederlaag. Zij is al veel eerder lid geworden van theoso-

STICHTING


KEYWORKS

TENDRILS

ELLY STRIK / RICARDO BREY

4 september t/m 15 november 2026 t/m 29 november 2026 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

Egypte
JAN 2027

Japan
APR 2027

Portugal
MEI 2027

Documenta 16
JUL 2027






contemporary ar(t)chitecture journeys

planopli

fische en antroposofische verenigingen, steunt de bouw van de eerste en tweede ‘tempel’ Goetheanum in het Zwitserse Dornach en richt de Bond voor Driedledige Indeeling van het Sociale Organisme op, samen met een gelijknamig tijdschrift. Ze vertaalt Steiners teksten en draagt bij aan de verspreiding van zijn ideeën over onder andere de verdeling van kapitaal, vrije scholen, grondbezit en landbouw. Haar vernieuwingsdrang manifesteert zich ook als ze in 1926 in Zeeland Loverendale opricht, de allereerste biodynamische boerderij in Nederland, met het oog op een voedselproductie die de aarde niet schaadt. In 1930 verhuist ze naar Dornbach, waar ze op 65-jarige leeftijd overlijdt. Haar urn wordt bijgezet in het modernistische grafmonument dat zij voor Jacoba had laten ontwerpen. Zonder pathetiek heeft Van Paaschen in dit boek – de handelseditie van haar proefschrift aan de Rijksuniversiteit Groningen – de drijfveren, de hoogtepunten en de tragiek in het leven van Marie Tak van Poortvliet en dat van haar levensgezellin op meeslepende wijze inzichtelijk gemaakt.

Mirjam Westen

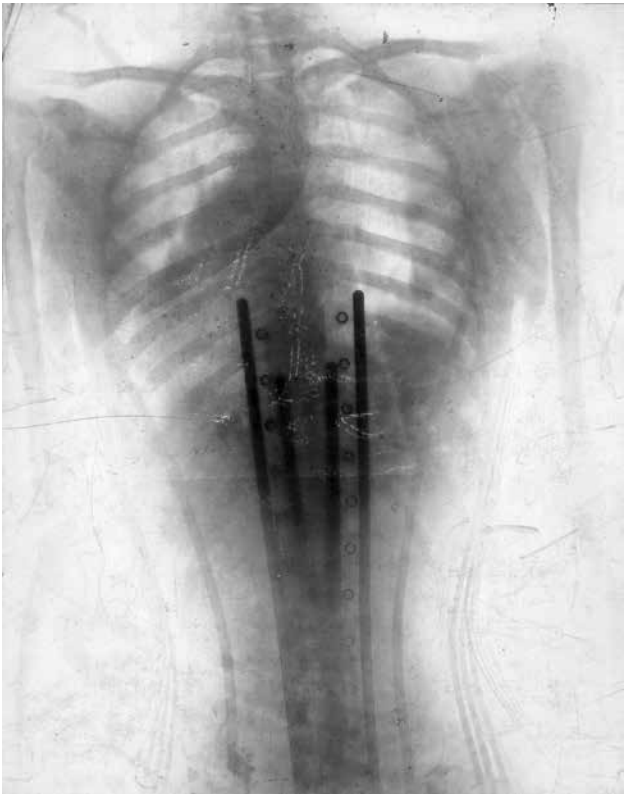
→ Jacqueline van Paaschen, *Alles gegeven. Marie Tak van Poortvliet 1871-1936*, Amsterdam, Prometheus, 2025, ISBN 9789044652451.

Early Gaze. Ongeziene fotografie uit de 19de eeuw. Tussen oktober 2025 en maart 2026 liep in het FOMU een groots opgezette tentoonstelling met als grote verdienste voor het eerst de brede diversiteit van de Belgische negentiende-eeuwse fotografie zichtbaar te maken. Er werd geput uit het archief van het FOMU, aangevuld met enkele bruiklenen uit binnen- en buitenland. Een belangrijk deel van het beeldmateriaal kan geraadpleegd worden in de uitvoerig geïllustreerde catalogus.

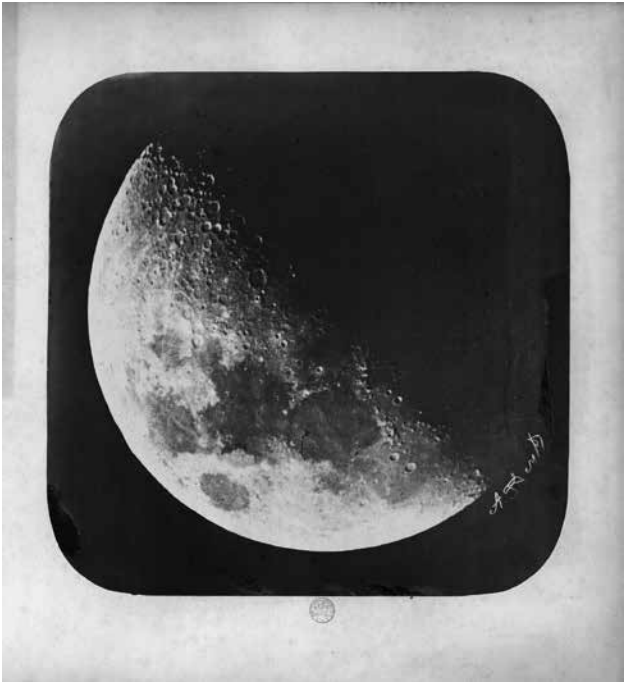
De uitvinding van een nagenoeg mechanisch systeem om beelden te capteren en te fixeren veroorzaakte in de negentiende eeuw een fundamentele breuk in de visuele cultuur. Voor het eerst werd het mogelijk om beelden te genereren zonder ingreep van een sturende, menselijke hand. De vraag bleef echter wat men precies met deze uitvinding aan moest. In zijn publieke voorstelling van de daguerreotypie aan de Académie des Sciences in Parijs beklemtoonde de Franse astronoom François Arago vooral het wetenschappelijke nut ervan. Fotografie was niet alleen de vrucht van het Franse wetenschappelijke genie, maar kon ook, aldus Arago, een cruciale rol spelen in disciplines als spectrometrie, astronomische topografie, fotometrie en zelfs archeologie (door het feilloos en uiterst precies inventariseren en documenteren van archeologische vondsten in Egypte, bijvoorbeeld). Het draaide anders uit: het eerste commerciële en publieke succes van het nieuwe medium manifesteerde zich in de populaire portretstudio's, waar de gegoede burgerij zich maar al te graag liet vastleggen.

Het is niet verwonderlijk dat de catalogus van *Early Gaze* gestructureerd is op basis van de functies die fotografie zich langzaam maar zeker eigen maakte. Van portretfotografie over architectuur- en stadsfotografie tot wetenschaps- en kunstfotografie: ze komen allemaal aan bod. Tegelijkertijd heeft de publicatie oog voor de transformaties binnen elk van deze domeinen. Zo is er aandacht voor de brede toepassing van fotografie in wetenschappelijke disciplines – astronomie, geneeskunde, criminologie, paleontologie – en voor technische verbeteringen binnen die disciplines, zoals het gebruik van de röntgenfotografie in de geneeskunde, die nieuwe inzichten voortbrachten. Of nog: hoe portretfotografie met de introductie van goedkopere ferrotypieën en later van de *carte de visite* erin slaagde steeds grotere groepen te bereiken. En dat zonder de oorspronkelijke functie van het fotografische portret uit het oog te verliezen: het promoten van het ideale zelfbeeld van de burgerij. Ondanks de democratisering bleef de portretfotografie functioneren als een spiegel van het diepgewortelde maatschappelijke verlangen om zich als lid van de gewenste sociale klasse te presenteren, niet van de klasse waartoe men feitelijk behoorde.

De ontwikkeling van de negentiende-eeuwse fotografie is niet alleen een geschiedenis van beelden, het is ook een geschiedenis van technologische doorbraken. Elke tien jaar was er een of andere technische nieuwigheid die een geheel nieuwe manier van beeldvorming mogelijk maakte. Na de daguerreotypie – unieke opnames op een metalen ondergrond – volgde de papieren fotografie, gebaseerd op een negatief-positiefprocedé. Het papieren negatief werd op zijn beurt vervangen door het glazen *wet plate*-negatief en even later het nog veel belangrijker *dry plate*-negatief, om uiteindelijk, rond de eeuwwisseling, de sprong te maken naar celluloid. De camera's werden beter, kleiner, lichter, de lenzen krachtiger,



Henri Van Heurck, Röntgenfoto, 1896-1897



Adolphe Neyt, Foto van de maan, 1869

ger, de emulsies lichtgevoeliger enzovoort. Al deze doorbraken hadden een beslissende invloed. Zo lag de invoering van de *dry plate* aan de basis van de industrialisering en verdere democratisering van de fotografie (met bedrijven als Lumière in Frankrijk, Kodak in de Verenigde Staten en vanaf 1894 Gevaert in België), waarbij het voorheen eerder ambachtelijke proces van zijn technische complexiteit werd ontdaan. Het boek vermeldt enkele aspecten van deze technologische ontwikkeling, maar houdt die beperkt, wellicht omdat het FOMU daar enkele jaren geleden in een andere publicatie (*Photography Inc. Van luxeproduct tot massamedium*) al geruime aandacht aan heeft besteed.

De vraag of het hier verzamelde werk ook kenmerken vertoont die de Belgische negentiende-eeuwse fotografie onderscheidt van wat er elders gebeurde, is minder duidelijk te beantwoorden. In grote mate volgde België wat er in de rest van Europa (en dan vooral in Frankrijk) gebeurde. Net als elders ontstonden er succesvolle portretstudio's, werd de fotografie ingezet om de opkomende industrie (mijnbouw) en ingrijpende stedelijke moderniseringsprojecten te documenteren (zoals de overwelfing van de Zenne in Brussel) en gebruikte men de fotografie als propagandamiddel om het nationale bewustzijn aan te wakkeren. Aangezien België een jonge natie was, verliep dat enigszins anders dan in het bui-

tenland. Hier lag de klemtoon op de monarchie en de burgerlijke architectuur in de grote steden, terwijl Frankrijk zich met de groots opgezette *Mission Héliographique* in 1851 en de daaraan gekoppelde restauratieopdrachten vooral richtte op het documenteren van imposant historisch patrimonium.

Dat de catalogus er niet helemaal in slaagt te duiden waar de eigenheid van de Belgische fotografie ligt, heeft ook te maken met de (eerder beperkte) discursieve omkadering. De teksten aan het einde van het boek voorzien de lezer slechts van een (te) korte duiding bij enkele deelaspecten. Er is veel (terechte) aandacht voor enkele ethische afwegingen met betrekking tot de afbeelding van de menselijke figuur in koloniale en medische fotografie. In het algemeen schetsen de teksten een te breed kader dat vraagt om verdieping en verfijning. In die zin zouden de expo en de catalogus beschouwd kunnen worden als een uitnodiging om de studie naar de Belgische negentiende-eeuwse fotografie een nieuwe impuls te geven, zeker gezien de vele nog onvermoede en ongeziene schatten die in stedelijke archieven liggen te sluimeren en wachten op ontsluiting en duiding. De studie van Dirk Lauwaert naar de negentiende-eeuwse opnames van de ontmanteling van stadsomwallingen in Brugge, Maastricht en Bologna (zie: *De Witte Raaf*, nr. 110) kan daarbij als voorbeeld dienen.

Steven Humblet

→ Tamara Berghmans, Ingrid Leonard (red.), *Early Gaze. Ongeziene fotografie uit de 19de eeuw*, Veurne, Hannibal Books, ISBN 9789493416284.

Critique. Images insupportables. Hoe zou het nog met *Critique* zijn, het Franse tijdschrift dat in 1946 door Georges Bataille werd opgericht? Voor nog geen vijftien euro krijg je in 2026 geen ronkende namen meer zoals Derrida, Blanchot, Foucault of Barthes, maar het blijft toch een gedegen ‘revue générale des publications françaises et étrangères’. Waar enkele decennia geleden structuralisten en poststructuralisten in meerdelige pennenvruchten hun theorieën uiteenzetten, worden er nu besprekingen aangeboden à la *London Review of Books*, maar dan iets theoretischer en minder levendig geschreven. Voor het thema van hun winternummer van dit jaar – nummer 944, ondertussen – vonden hoofdredacteur Thierry Hoquet en zijn redactiecomité inspiratie bij een foto van de Chinese foltermethode *lingchi*, die Bataille ooit heeft becommentarieerd. Het themanummer over ‘onverdraaglijke beelden’ komt niet ongelegen, nu de filmpjes en foto's uit Gaza stilaan vergeten worden en er ons vanuit plaatsen als Iran, Libanon of Soedan amper iets lijkt te bereiken. In zes teksten en een interview met kunstenaar Horacio Cassinelli denken kunsthistorici en filosofen zich een weg door de eeuwige vragen rond het tonen en bekijken van gruwelijke beelden, met als doel (stelt het editoriaal) ‘de gemakelijkheid, de essentialisering, de eenduidigheid van beelden – en de afsluiting van de blik zelf – uit te sluiten’. De teksten over het werk van Maggie Nelson (Alexis Anne-Braun), het verband tussen geweldsscènes en het schildersideaal *bravura* (Pauline Lafille), ‘het geweld van de esthetisering van het geweld’ (Ralph Dekoninck) en de kunst genaamd ‘optografie’ waarmee op het netvlies achtergelaten afbeeldingen kunnen worden teruggehaald (Peter Szendy), zijn het lezen waard, maar de interessantste ideeën bevinden zich in de twee artikels vooraan.

De ‘images insupportables’ van Hiroshima roepen volgens Clélia Zernik visuele, maar ook theoretische problemen op wat betreft herinnering en techniek. In haar boeiende essay ‘Hiroshima spectaculaire’ begrijpt ze ‘l'insupporta-



Thomas Hirschhorn, Touching Reality, 2012

HENK VISCH

MARIE ZOLAMIAN

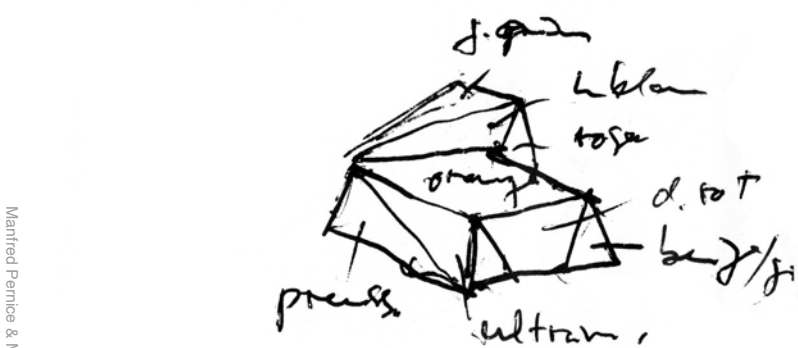
BENDT EYCKERMAN

RIA BOSMAN

www.posture-editions.com

HOPPER
& FUCHS

ART BOOK MAKERS AND PUBLISHERS



Manfred Pernice & MOREpublishers

POST
Claiming the City:
A Squatters' Allegory
Mirka Farabegoli
30.05 – 13.09.26
NIJMEGEN

POST
Platform for
Contemporary Art

Do – zo / Thu – Sun
12:00 – 17:00

POST NIJMEGEN
Van Oldenbarneveltstraat 63A
6512 AT

platformpost.nl

INTERNATIONALE TENTOONSTELLING

in to na tu re

*Haunted
by
Waters*

in natuurgebied
de Onlanden, Drenthe

1 augustus t/m 25 oktober 2026
www.intonature.net

Mede mogelijk gemaakt door:

provincie Drenthe

M
mondraan
fonds

FONDS 21

bpd cultuurfonds

31
BERINGER
HAZEWINKEL

het
Cultuurfonds

interreg
Deutschland – Nederland
New Roots Project

VRIENDEN
LOTERIJ

KUNSTEN
MOOSVELD

ZABAWAS

FB Oranjewoud

Foto: Heleen Huijtema – Ontwerp: Meesontwerpt

ble’ op drie manieren: het visueel ‘onverdraaglijke’; alles wat voor getuigen, zowel toen als nu, ‘moeilijk te dragen’ is; en alles dat het concept ‘drager’ verstoort, zoals steen en huid die fotografische afdrukken van de atoomflits dragen. Aan de hand van publicaties van Michael Lucken en Charles Pellegrino verkent ze de twee polen waartussen de beelden van Hiroshima bewegen: ‘het onmogelijke beeld’ en ‘het spectaculaire beeld’. Zernik leest knikkend mee met *1945-Hiroshima. Les images sources* van Lucken uit 2024, maar betreurt de afwezigheid van een boek van Günther Anders: *Hiroshima ist überall*, dat voor het eerst verscheen in 1982, maar dat dagboeken, brieven en essays verzamelt uit de jaren vijftig en zestig. Met Anders pleit Zernik voor onophoudelijke representatie door de verbeelding in plaats van het zicht, want het ‘Nieuwe Hiroshima’ is Hiroshima niet meer: ‘Nee, men moet niet van Hiroshima weggaan, maar er in gedachten en verbeelding blijven. Niet comfortabel zittend met de ogen op een filmscherm gericht, maar in beweging, onophoudelijk wandelend met gesloten ogen.’ Dat ‘filmscherm’ is een verwijzing naar de ‘spectaculair’ schrijvende (en door Zernik misprezen) Charles Pellegrino, die ook nog eens wetenschappelijk adviseur blijkt te zijn voor een filmproject van James Cameron (*Titanic*, *Avatar*). *Ghosts in Hiroshima*, gebaseerd op Pellegrino’s gelijknamige boek, zou een 3D-film vanuit Japans perspectief moeten worden. Dat belooft.

In de bijdrage van Nathan Réra, ‘Le regard à l’épreuve’, vallen de kunstenaars op die hij noemt. Réra zet zich af tegen expliciete foto’s van uiteengereten lichamen, zoals in *Touching Reality* (2012) en *Pixel Collage* (2016–2017) van Thomas Hirschhorn. De ongefilterde weergave van wat een aanslag teweegbrengt, is de enige manier om de realiteit eer aan te doen en de slachtoffers niet onzichtbaar te maken, meent Hirschhorn. Volgens Réra zijn er twee problemen met deze aanpak. Ten eerste vermeldt de kunstenaar geen bron, en vaak is die onbekend. Maar is het niet belangrijker om de daders en de slachtoffers van extreem geweld te kennen, eerder dan de fotograaf? Bij Hirschhorn is niet het gebrek aan betrouwbaarheid het probleem, maar het gebrek aan context. Alleen als de toeschouwer weet wie de partijen zijn, kan het fotografische beeld (terechte) morele kanttekeningen overstijgen en een weg naar rechtvaardigheid aanwijzen. Ten tweede zou dit soort beelden de slachtoffers voor een tweede keer ontmenselijken. Réra argumenteert vanuit een ‘waardigheidsprincipe’, een *principe de dignité*. Daarmee gaat hij voorbij aan het feit dat ieder gevoelig beeld om een gepaste afweging vraagt, zodat absolute principes onbruikbaar worden. Het is immers zeer de vraag of een mens na zijn dood nog dezelfde onschendbaarheid moet krijgen als een foto van zijn lijk het potentieel heeft bij te dragen tot de bevrijding van andere mensen.

Réra voelt meer voor de tekeningen van Jérôme Zonder. In tegenstelling tot Gerhard Richters ‘esthetiserende abstractie’ van Birkenau, schrijft hij, maken de grijstinten van Zonder ons tot ‘actieve toeschouwers’. Doordat Zonder onverdraaglijke beelden met andere beelden combineert, krijgt zijn werk volgens Réra ‘een rhizomatische en narratieve structuur’ die onze blik niet afwendt, maar wel verlegt naar de latere iconische status van een bepaald traumatisch beeld. De stellingname in het voordeel van Zonder is te summier om te overtuigen. Een laatste naam die Réra noemt is Alfredo Jaar. Diens *Real Pictures* (1995), ‘gestoeld op het niet-representeerbare’, beschouwt hij als tegenpool van de beelden van Hirschhorn. Met deze installatie probeerde Jaar zelfgemaakte beelden van de Rwandese genocide op een manier tentoon te stellen die aan de bezwaren van obsceniteit, voyeurisme en banalisering kon ontsnappen. In grote, monumentale dozen plaatste hij telkens een van zijn foto’s, zonder dat ze voor de toeschouwer zichtbaar waren. Boven op de doos beschreef hij de inhoud en noemde hij de namen van de betrokkenen. Meer nog dan de methode van Zonder is dit een geslaagde poging om een gewelddaad waarheidsgetrouw in herinnering te brengen, zonder te verdoven of aan misplaatste verlangens te beantwoorden. Jaar heeft in het museum gedaan wat Günther Anders in Hiroshima deed. Hij heeft een werk van onaflatende verbeelding in gang gezet, waar, zo schreef Anders, ‘men alleen met de ogen gesloten toegang toe krijgt’.

Emiel Roothoof

→ *Critique. Images insupportables*, Parijs, Les Éditions de Minuit, 2026, nr. 944, ISBN 9782707357083.

Originele kopieën. In de architectuurgeschiedenis hebben tekst en beeld een gelijkwaardige positie. In de monografie bijvoorbeeld – sinds jaar en dag een van de meest populaire genres van het vak – wordt het oeuvre van een architect



Kunstwerkplaats Cuypers & Co, ca. 1930, Cuypershuis, Roermond

niet alleen geduid aan de hand van teksten, maar evengoed met ontwerptekeningen, perspectieven, plattegronden en schetsen. Op de voorgrond staan vaak fraaie presentatietekeningen die het gebouw als artistiek object canoniseren en de architect op een voetstuk plaatsen. Toch zijn, volgens de auteurs van *Originele kopieën*, dergelijke tekeningen vaak een uitzondering. De meeste archieven bestaan grotendeels uit kopieën: vermenigvuldigingen van bouwtekeningen die als blauwdrukken, witdrukken of zips en fotokopieën aangeleverd worden. Vaak wordt er weinig waarde aan toegekend; ze gelden als louter werkinstrument en zeggen naar algemene opvatting weinig over het handschrift van de architect-kunstenaar. *Originele kopieën* bepleit een fundamentele herwaardering van deze documenten. Juist de kopie, zo stellen de auteurs, vertelt veel over het architectonische ontwerp en de wijze waarop het tot stand kwam.

Een kunsthistorische tweedeling wordt op die manier bekritiseerd: het origineel als het unieke, artistieke document en als drager van auteurschap, en de kopie met een secundaire status als technisch, dienstbaar document. Waar kopieën doorgaans als louter instrumenteel beschouwd worden, verschijnen ze als actieve dragers van kennis met een eigen geschiedenis en handelingsvermogen. Afdrukken en kopieën zijn niet langer neutrale media, maar artefacten die mede bepalen hoe de architectuur tot stand komt. De ambitieuze inzet van deze verschuiving is groter dan een louter archieftechnische correctie: het begrip van auteurschap wordt erdoor geraakt, net als opvattingen over de originaliteit en de epistemologie van de architectuurgeschiedenis.

Originele kopieën is een substantiële studie, opgebouwd uit dertien hoofdstukken en een uitgebreid apparaat met visueel katern, bibliografie en namenregister. Centraal staan de kopieerpraktijken op het Nederlandse architectenbureau tussen 1870 en 2000. De geschiedenis die wordt verteld, begint halverwege de negentiende eeuw, op het moment dat architecten hun bouwtekeningen niet langer hoefden over te tekenen of te graveren om ze te kopiëren. De hand van de tekenaar werd vervangen door de blauwdruk, die ontstond als

een bijproduct van de fotografie. Het chemische onderzoek naar lichtgevoelige stoffen leverde naast de foto de ‘cyanotypie’ op, een Grieks woord dat verwijst naar de kenmerkende blauwe kleur van de afdruk. In *Originele kopieën* wordt deze uitvinding terecht verbonden met de wiskundige Sir John Herschel, die in 1842 de eerste blauwdruk ontwikkelde. Opvallend is echter dat de naam van botanicus en fotograaf Anna Atkins ontbreekt. Zij publiceerde in 1843 *Photographs of British Algae*, algemeen beschouwd als het eerste boek met fotografische afbeeldingen vervaardigd met dit procedé.

Dat het gebruik van de blauwdruk in het architectenbureau al snel een hoge vlucht nam, had te maken met de nauwkeurigheid ervan: het origineel kon vele malen worden gereproduceerd zonder verlies van essentiële informatie. Zo verschoof het zwaartepunt van de productie van unieke tekeningen naar hun systematische reproduceerbaarheid. In een later stadium maakte de witdruk zijn intrede: donkere lijnen op een witte achtergrond, beter leesbaar en eenvoudiger te archiveren dan de blauwdruk. De zogenaamde zips of zelfklevende plasticfolies introduceerden een ander soort efficiëntie: plakplaatjes met voorgedrukte motieven – bomen, struiken, menselijke figuren – brachten een vorm van standaardisatie in de ontwerptekening. De introductie van het fotokopieerapparaat ten slotte verbrak de band met het lichtgevoelige papier, en de auteurs benadrukken dat fotokopiëren voor architecten meer dan een banale kantoorhandeling was. De fotokopie was bovenal een creatief werkdocument: een instrument voor het genereren van ideeën in de ontwerp-fase en een bewerkbaar medium in de presentatiefase.

Daarmee is het boek in de eerste plaats een geslaagde mediageschiedenis: toegankelijk geschreven, fraai geïllustreerd aan de hand van het archief van de Rijkscollectie en mooi vormgegeven door Maureen Mooren. Indirect komen uit de beschrijving van de reproductietechnieken een aantal thematische lijnen naar voren: hoe beslissingen in het hoofd van de ‘geniale’ architect ook in, door en dankzij reproductieprocessen tot stand komen, en hoe het ontwerpen een collectief, technisch en iteratief proces is. Reproductietechnieken

il s'évapore lentement jusqu'à disparaître complètement.



Shepard Fairey, HOPE, 2008

bepalen wat zichtbaar wordt en wat verdwijnt en sturen de schaal, het detailniveau en de leesbaarheid van het ontwerp. Ze vervangen het eenduidige auteurschap van de geniale enkeling door een vorm van distributief auteurschap van verschillende tekenaars, medewerkers en reproductietechnici.

Het accent blijft liggen op de chronologische beschrijving. Daardoor keren de thematische lijnen die aangekondigd worden in de inleiding slechts sporadisch terug. Het boek blijft zo in de eerste plaats een geschiedenis van reproductietechnieken en hun toepassing, eerder dan een systematische analyse van hoe deze technieken concreet het ontwerpproces zelf structureren. Wat ook enigszins ontbreekt, is een expliciete positionering binnen de bestaande historiografie van media in het ontwerpproces. Klassieke studies zoals *Translations from Drawing to Building* (1986) van Robin Evans bijvoorbeeld wezen erop dat tekenpraktijken niet louter representeren, maar de transformatie van ontwerp naar gebouw actief sturen. Een dergelijke contextualisering zou de centrale intuïtie van het boek – dat media het ontwerp beïnvloeden – scherper kunnen articuleren. De verdienste van *Originele kopieën* is in de eerste plaats dat het de geschiedenis van reproductietechnieken toegankelijk voor het voetlicht brengt en duidelijk maakt hoezeer architectuur afhankelijk is van de media waarmee ze wordt vastgelegd, vermenigvuldigd en verspreid.

Rixt Hoekstra

→ Ellen Smit, Clara Haardt, Hetty Berens, Caroline Lange, *Originele kopieën. Blauwdrukken, witdrukken, zips en fotokopieën op het architectenbureau 1870-2000*, Rotterdam, nai010, 2025, ISBN 9789462089419.

Stedelijk Museum Posters by Color. Het Stedelijk wijdde publicaties aan keramiek, fotografie, sculpturen en meubels, maar nog niet aan de affichecollectie, een van de oudste en grootste verzamelingen in het museum. Helemaal vreemd is dat niet, want de collectie telt maar liefst twintigduizend specimina. Zo'n boek zou een didactisch instrument kunnen zijn: met kunsthistorische autoriteit wordt uitgelegd welke evolutie de affichekunst heeft doorgemaakt en wie ze heeft beoefend, geïllustreerd met opvallende of karakteristieke exemplaren, en al dan niet aangevuld met een woordje over de totstandkoming van de verzameling en een stuk of wat anekdotische verhalen.

Dit Engelstalige boek is echter anders aangepakt. Museumdirecteur Rein Wolfs schrijft in de inleiding dat het

Stedelijk weg wil van het denken in iconen, hoogtepunten of genieën, door zich te concentreren op de culturele context waarin kunstwerken geproduceerd worden. Thomas Castro, curator grafische vormgeving, selecteerde een vijfhonderdtal posters – een veertigste van de collectie. Hij lette vooral op minder bekende affiches van bekende kunstenaars en op posters die eerder amper tentoongesteld werden. Ze worden over de volle hoogte afgedrukt en lopen horizontaal over de paginaranden heen, van elkaar gescheiden door een dunne witte strook waarin het bijschrift staat. Ze zijn gerangschikt op kleur, van rood over oranje en geel naar groen, roze, wit, zwart, paars en blauw. Daardoor corresponderen affiches uit verschillende tijdvakken, culturen en taalgebieden met elkaar, zoals restanten en splinternieuwe aanplakzels een meerstemmig tableau genereren op een bonte aanplakzuil. De willekeur van die nevenschikking levert nu en dan verrassende verbanden op, maar is niet altijd betekenisvol.

Even willekeurig is het tekstgedeelte van dit kijk- en bladerboek, waarin een diepgaand essay of een kunsthistorisch kader ontbreekt. In een aantal korte, subjectieve standpunten van een alweer arbitraire selectie van vijf ontwerpers en Castro worden actuele kwesties belicht: de relevantie van affiches in het digitale tijdperk, productie en distributie vroeger en nu, de duurzaamheid en ethiek van dit medium, de rol van instituten en archieven, de affiche als drager van sociale en politieke thema's en de rol van ontwerppraktijk en opleiding. Dé hamvraag wordt gesteld door Castro zelf: 'Leeft de affiche nog in het medialandschap van vandaag of houden we vast aan een romantische herinnering?' De teneur van de antwoorden laat zich als volgt samenvatten: affiches zijn niet meer zo alomtegenwoordig als vroeger, maar juist nu commerciële advertenties steeds meer verschuiven naar de digitale wereld, kan een poster weer een unieke rol spelen in de publieke ruimte. Als een 'enkel, opvallend beeld' dat 'een heel editoriaal en esthetisch proces' samenbalt, in de woorden van Kyliën Sarino Bergh, of als 'stedelijke bladwijzer, zoals Castro haar noemt, blijft de affiche een publiek instrument van zichtbaarheid, meningsverschil en solidariteit'.

Voor wie het overzicht al bladerend kwijt zou raken, zit bij het boek een poster met alle affiches op postzegelformaat. Zo kun je een afbeelding terugvinden en heb je in een oogopslag een totaalbeeld. Hoe verschillend de affiches vormelijk ook zijn, thematisch zijn ze in een vijftal categorieën op te delen: posters voor de culturele sector, politieke affiches, activistische affiches, educatieve affiches van overheden (vooral in oorlogstijd) en nu en dan een commerciële poster. Van die laatste categorie is de Levi's-affiche van Ida van Bladel uit 1971 wellicht het bekendst, met de getekende achterzak op een blote meisjesbips. Al moet de HOPE-poster, die Shepard Fairey in 2008 ontwierp ter ondersteuning van de eerste presidentscampagne van Barack Obama, niet onderdoen qua bekendheid. Hoewel de meerderheid van de prenten Europees of Amerikaans is, komt een ruim aandeel uit andere continenten en landen, van Latijns-Amerika tot Azië en Rusland. Lastig is dat de titel van de posters, vaak gebaseerd op de afgebeelde tekst, alleen in de originele taal vermeld wordt, waardoor niet altijd duidelijk is welke boodschap een Chinese of Russische affiche precies overbrengt.

Voor wie kickt op grote namen: de Amerikanen Saul Bass, Milton Glaser, Herb Lubalin en Seymour Chwast komen aan bod, evenals Piet Zwart en Wim Crouwel/Total Design uit Nederland. Verrassend veel vrouwelijke ontwerpers zijn geselecteerd, van Tineke Baanders en Fré Cohen in het interbellum tot Tamara Leenhouts en Tessa van der Waals rond en na de millenniumwissel. (Het is veelzeggend dat een vrouwelijk aandeel van zo'n tien procent als opvallend veel aanvoelt.) Uit België komt werk van Pierre Alechinsky, Jan W. Hespeel en Randoald Sabbe en van Bart de Baets, docent aan de KABK Den Haag. Ook Duitse, Zwitserse, Poolse en Japanse ontwerpers zijn goed vertegenwoordigd.

Stedelijk Museum Posters by Color is een visueel aantrekkelijk bladerboek op groot formaat. De affiches worden niet als sacrale kunstwerken beschouwd, maar als levende, materiële objecten die doorgaans functioneren en betekenis krijgen in een publieke ruimte vol ruis. De kleurrijke snede van het boek geeft de indruk van een stapeltje affiches van verschillende kleuren. Toch krijgt de kijkende lezer wel erg veel vrijheid om zelf een verhaal samen te stellen, en met een paar mogelijke ingangen en leeswijzers viel er wellicht meer uit het boek te halen.

Zou er een manier zijn om alle affiches in de collectie van het Stedelijk te bekijken, een voor een, integraal, voorzien van de nodige situering en duiding? Dat er geen melding wordt gemaakt van het (vooralsnog zeer beperkte) deel van de collectie dat via de website van het Stedelijk geraadpleegd kan worden, is jammer. Over verdere plannen omtrent de

digitalisering van drukwerk wordt evenmin iets gezegd. De focus op een internationaal publiek is, gezien de omvang en de kostprijs van zo'n boekproject, begrijpelijk. Maar was het echt niet mogelijk om die amper vijf pagina's tekst ook in het Nederlands op te nemen?

Bart Van der Straeten

→ Thomas Castro, Charl Landvreugd, Masha van Vliet (red.), *Stedelijk Museum Posters by Color*, Veurne, Hannibal Books, 2025, ISBN 9789493416123.

De God van Nederland. Leven en werk van Pyke Koch.

In de eerste zin van deze biografie stelt Susana Puente (1992) vast dat in de Nederlandse schilderkunst van de twintigste eeuw twee hoofdrolspelers de naam Piet dragen: Mondriaan en Koch, roepnaam Pyke. Ze zouden zelfs aan tegenovergestelde zijde hebben gestreden, met Mondriaan als winnaar en Koch als verliezer. Daarmee is de toon gezet. Toch kreeg Mondriaan (1872-1944) pas serieuze erkenning na zijn overlijden. Koch (1901-1991) werd als neo- of magisch realist vrijwel meteen gewaardeerd. In Nederland wordt hij beschouwd als een van de belangrijkste kunstenaars van zijn tijd. Tegelijk is hij door zijn stijlopvattingen nooit een vernieuwer geweest zoals Mondriaan.

De beladenheid en ambivalentie van Kochs oeuvre heeft vooral te maken met zijn vroege affiniteit met fascistisch en nationaalsocialistisch gedachtegoed. Puente verwijst er al naar in de verwarrende titel, ontleend aan een stuk van Koch over de Groot-Nederlandse gedachte dat in 1941 verscheen in het weekblad *De Waag*. Nadat hij in datzelfde jaar zijn lidmaatschap bij de Nationaal-Socialistische Beweging (NSB) had opgezegd, kwam in 1942 het bekende *Zelfportret met zwarte doek* (1937) op de cover van *De Schouw* te staan, een uitgave van de Kultuurkamer. Vanwege de hoofdband, de sterke kaaklijn en de wilskrachtige blik is het werk meer dan eens als fascistisch geëtiketteerd.

Puente hoopt dit najaar op Koch te promoveren aan de Universiteit van Amsterdam. Ze noemt haar publicatie een biografie aan de hand van een interpretatie van de schilderijen. Als het daarbij blijft, is dat een aanvechtbaar uitgangspunt. Er wordt hoofdzakelijk uitgegaan van biografische gegevens en vooronderstellingen die naar Kochs oeuvre toe worden geredeneerd, in plaats van het werk als uitgangspunt te nemen. Enkele hoofdlijnen krijgen de aandacht, maar er wordt veel ingekleurd en des te meer weggelaten. Wat ontbreekt is de verificatie. Centraal staan Kochs oorlogsverleden en zijn antisemitisme en seksuele ambiguïteit, waarover veel literatuur bestaat. Puente wekt de indruk dat zij door het Nederlandse kunsthistorische establishment is tegengewerkt – vele 'Koch-kenners' zouden geweigerd hebben met haar te praten – en dat zij als eerste openheid van zaken geeft. Als ze al naar andere onderzoekers verwijst, doet ze dat simplificerend en terzijde. Wat Kochs politieke verleden betreft, laat ze publicaties van John Steen uit de jaren negentig onvermeld. Ook negeert ze grotendeels de dissertatie van Claartje Wesselink uit 2014, over kunstenaars, onder wie Koch, die zich aansloten bij de Kultuurkamer.

Sommige tijdgenoten meenden dat Kochs fascistische en antisemitische praatjes met een korreltje zout moesten worden genomen. Het is dan ook veelzeggend dat er in dit boek hoofdzakelijk twijfelachtige kameraadschappen worden opgevoerd. Belangrijk was volgens Puente vooral het vroege contact met de avant-gardekunstenaar Erich Wichman. Op het moment van Kochs doorbraak was Wichman al dood, maar het is bekend dat hij onder de indruk was van diens belezenheid en technische materiaalkennis. Als rechtenstudent werd Koch door hem op het spoor gebracht van Mussolini's fascistische doctrines. Daarnaast was er sprake van fysieke aantrekkingskracht, volgens Puente. De toen al broodmagere en enigszins kromgroeiende Wichman, alcoholist en behept met een kunstooi, wordt omschreven als 'een knappe intellectuele dandy'. In die hoedanigheid noemt Puente hem in één adem met Joris van Severen, jaren later oprichter van het fascistische Verdinaso, hoewel Koch noch Wichman met hem in contact stonden.

Het is onduidelijk wat hun vriendschap precies behelsde, maar toch wordt Wichman door Puente als de artistieke vader van Koch geïdentificeerd. Ze suggereert dat Wichman in 1923 een halfnaakt van de Duitse schilder Rudolf Schlichter gezien zou hebben, *Sitzende Jenny*, in een galerie in München waar een tentoonstelling liep van magisch-realistische kunst – niet het genre waarmee men hem doorgaans associeert. Haar hypothese is dat hij daarmee ook Koch zou hebben beïnvloed, die vier jaar later met het tot op zekere hoogte vergelijkbare doek *Dolores' ontbijt* aan de slag ging. Er is hier sprake van voortschrijdend inzicht. In *De*

ABONNEER OP DE WITTE RAAF

www.dewitteraaf.be

Jap Sam Books

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



the Fortress. Dries Verhoeven Milo Vermeire / Mondriaan Fonds [Eds.] | Make Space for Change. The transformative power of exhibition design by Kossmannndejong Femke Bijlsma, Lieke Ketelaars, Maaïke Sips [Eds.] | DRWNG PHTGRPH RCHV Anouk Griffioen, Eleonoor Jap Sam, Anouk Griffioen [Eds.] | Nederland op de Biënnale van Venetië 1895–2025. 130 jaar beeldende kunst op een internationaal podium Nathalie Zonnenberg / Mondriaan Fonds



Pyke Koch, Vrouwenportret (van H.M. Koch-de Geer), 1940

Witte Raaf, nr. 223, zette Puente eerder uiteen hoe Charley Toorop inzake Schlichter Kochs mentor zou zijn geweest. Een vrouwmens! Dat harmonieerde kennelijk niet met haar grondstellingen. Kochs eerste officiële schilderij staat nu aan het begin van een oeuvre waarin hij zijn afkeer van dames etaleert, net als zijn verdrongen herenliefde. Aan een drie jaar durende relatie met Jeanne Hijmans gaat Puente voorbij. Afgezien van wat ontvlambare jongensromantiek wordt er geen enkele concrete aanwijzing gegeven voor ‘Piets onuitsprekelijk probleem’, de titel van een van de hoofdstukken. In 1932 werd Koch door een huisgenoot aan de studente kunstgeschiedenis Hedwig de Geer gekoppeld. Het was het begin van een knipperlichtrelatie, met uiteindelijk een huwelijk waarin zij in elk geval hun antisemitische vooroordelen konden delen. In het uiterlijk van ‘Heddy’ herkende hij misschien iets van de androgynе trekken van de door hem bewonderde filmdiva Asta Nielsen, bekend dankzij rollen als vrouw van lichte zeden. Puente beeldt beide vrouwen naast elkaar af en interpreteert Kochs fascinatie voor Nielsen als een ‘uitlaatklep voor zijn emotionele kooi’. Hedwig de Geer is vooral bekend geworden door een plechtig, meer dan levensgroot portret uit het eerste oorlogsjaar, dat hier wordt beschreven als een vermaning aan het Nederlandse volk: zo dient men zich onder de Nieuwe Orde te gedragen! Puentes oordeel is zoals vaker sturend, om niet te zeggen stigmatiserend: ‘Misschien trachtte hij haar mooi te maken, maar zij oogt nog steeds mannelijk, en haar borsten – groot, ongelijk en slecht passend in haar jurk – lijken eerder een last dan een zegen in de ogen van de schilder.’ Even merkwaardig is de manier waarop Puente in de magnifieke schoorsteenvegerportretten uit 1943 en 1944 onder de overalls van de geportretteerden ‘uitzonderlijk grote en prominente fallusen’ waarneemt. Het wemelt van dit soort observaties, maar als de kunstenaar dan al homoseksueel zou zijn geweest, dan was hij zeker geen Tom of Finland.

Koch wordt nauwelijks aan de Nederlandse artistieke situatie gekoppeld, zoals de doorbraak van de *Neue Sachlichkeit* in 1929 en het belang van het Belgische en Franse surrealisme vanaf 1930 bij de kunstenaarsvereniging De Onafhankelijken, waarvan hij iets eerder lid was geworden. Ook gaat Puente nauwelijks in op de uit Berlijn afkomstige

Paul Citroen, met wie Koch een uitstekende verstandhouding had. Deze expressionistische schilder en kunsthandelaar hield niet van Kochs fjnschilderkunst, maar was vol ontzag voor zijn mysterieuze talent, technische kennis en oud-meesterlijke perfectionisme. Nadat Citroen zich in 1929 definitief in Nederland had gevestigd, raakte hij bevriend met Carel Willink en de surrealist Kor Postma, een clubje waartoe ook Koch behoorde. Uit aantekeningen van Citroen blijkt dat Koch soms bij hem thuis kwam. Zijn woning was een bekende trekpleister en veel kennissen waren linksgeoriënteerd en joods of half-joods, net zoals Citroen en zijn vrouw. Anders dan door Puente aangestipt, stonden Kochs opvattingen de artistieke en sociale betrekkingen niet in de weg. Er waren wilde samenwerking- en tentoonstellingsplannen. Citroen deed zijn best om werk van Koch aan de man te brengen en Koch introduceerde hem bij een kunsthandelaar in Utrecht. Hun vriendschap kwam tot een hoogtepunt toen Citroen in 1933 op proef in de domstad woonde, maar ook later bleven ze contact houden.

Tijdens de oorlog zat Citroen ondergedoken bij een gemeenschappelijke kennis, notaris Piet Verhoeff, boezemvriend van psychiater August Stårcke, echtgenoot van Kochs lievelingszuster. Citroen en Verhoeff hebben vele gesprekken gevoerd waarbij – als voer voor psychologen – ook ‘het geval-Koch’ de revue passeerde. Dat blijkt uit een essay in dialoogvorm dat Citroen onder het pseudoniem P. Aretino aan Verhoeff opdroeg, terug te vinden in het eind 1945 verschenen boekje ‘*Ontaarde Kunst*’, een term die door de nazi’s zonder aanhalingstekens werd gebruikt. Pas in de jaren tachtig zou de naam Aretino worden ontsleuteld, al zal Koch hebben geweten hoe de vork in de steel zat. Hij vond het zelfs een goed verhaal. Minder te spreken was hij over de vraag van Verhoeff of hij mentaal wel helemaal spoorde: ‘Ook dat hij fascist is?’ Citroen stelde zich op als getuige à décharge: ‘Ja, zo gek het klinkt, bij hem is dat in orde. Hij is misschien de enige, bij wien dat in orde is. Ook dat hij antisemiet is en wat weet ik nog meer voor gekke dingen. Bij hem klopt dat.’

Ype Koopmans

→ Susana Puente, *De God van Nederland. Leven en werk van Pyke Koch*, Amsterdam, Prometheus, 2026, ISBN 9789044661286.

Kunstschrijven: een uitwisseling

In het maartnummer van *De Witte Raaf* uit de jonge filosoof Emiel Roothoof felle kritiek op mijn vorig jaar bij Valiz verschenen boek *Beautiful Madness. Art Writing as Art Curating*. Hij begint zijn astrante tekst met een ‘manifest’: schrijven over kunst draait idealiter om het articuleren en genereren van ideeën. Vervolgens koppelt hij dit aan mijn werk. Roothoof stelt dat ik geen sterke ideeën en slechts clichématische observaties opper. Het boek bevat 28 studies van oeuvres, inclusief vijf interviews, terwijl er nog andere kunstenaars worden genoemd in de introductie en de raamteksten. Mijn selectie zou echter arbitrair zijn en zelfs rieken naar het bedienen van de markt. Als uitsmijter zegt hij dat mijn Engels en de vertalingen stroef lezen – liever zeg ik: robuust en plastisch. (Victor Joseph, een van de vertalers, is een inspirator.) Tja, ik word als sukkeltje weggezet. Nochtans hoor ik veel goeds over mijn boek dicht bij huis. Kritiek van buiten is dus welkom. De weergave door Roothoof is een karikatuur. Als hij niks met mijn boek heeft – natuurlijk kan dat – waarom heeft hij het dan niet rustig terzijde gelegd?

Ik reageer graag inhoudelijk, vooral op de kwestie van de (eigen) ideeën. Interessante vraag: kan *Beautiful Madness* een jonge generatie inspireren, mensen die de wereld van morgen vorm gaan geven? Roothoof noemt twee ‘bevrijdingsdenkers’ met dwarse, inspirerende ideeën: Gilles Deleuze en Mike Kelley, die in het boek wordt geïnterviewd. Ik begrijp de fascinatie: in ons gesprek, uit 1993, is Kelley op dreef. Al wat hij zegt ademt tegen de bestaande sociale orde, inclusief de kunstwereld. Zijn denken en werk hebben charisma. Maar zijn kleine ideeën, laat staan dromerij of poëzie, niet ook belangrijk? Er bestaan veel types kunst, veel wijzen om in de wereld te zijn en het leven te overdenken. ‘Spuren eines Daseins’, zo kopte een krant over Helmut Federle. In zijn abstract-emotionele schilderijen komen kracht (agressie) en ontvankelijkheid samen: die smeulen, vonken en werken op elkaar in, zoeken naar evenwicht. Jos van Merendonk is krek een schilder van de idee: zijn oeuvre is één lange partij schaduwboksen met de moderne abstractie. Het omarmt en verstrooit die erfenis – vormen van *peinture* en *écriture* – in de *revenants* in het groen. Ik kan ook wijzen op de geëngageerde

vrouwen in mijn boek: Joan Jonas en Almagul Menlibayeva, Wineke Gartz en Esther Klås maken, met weer andere middelen en vanuit een betrokkenheid met de realiteit en wat er niet in de haak is, intelligent werk.

De filosoof ontwikkelt ideeën op eigen kracht. Ik vind dat knap, zonder ironie. De curator-schrijver zoekt de kunstenaarswereld op, die vele ideeën aanreikt. *Beautiful Madness*, de titel, is zo’n idee. Het gaat terug op het vijftiende-eeuwse Japanse nō-spel, over een zogeheten *madwoman* die het enorme eiland Honshu doorkruist, op zoek naar haar zoon die ontvoerd is. Nu is de mooie paradox dat de vrouw bekendstaat als een theaterperformer die in de openlucht voorstellingen geeft waarin ze haar verdriet en wanhoop schitterend vertolkt. De schipper die haar over moet zetten, memoreert dat feit. Maar hoe haar theater er precies uitziet, blijft geheim. Haar leven is haar kunstwerk, en het kunstwerk waarin zij zelf figureert, beschermt dat mysterie. Ik vind dit een sterk voorbeeld van hoe geestrijk de kunst – en de wereld – van zichzelf al zijn. De schrijver hoeft het alleen nog uit te lichten. Overigens hoop ik dat mijn teksten ruimte creëren, waarin ervaringen en gedachten kunnen opdoemen en uitkristalliseren. Om dat te laten gebeuren, treuzel ik bij kunstervaringen, sta ik stil bij betovering en overgave, en onderzoek ik die fenomenen.

Ooit begon ook ik met hemelbestormende ideeën. Toen kwamen de kunstwerken: de kwestie wat is goed, wat is ‘slecht’, wat zegt dit werk mij? Het hield mij een tijdje bezig. Al snel kwamen – gelukkig – de kunstenaars op mijn weg, tijdens mijn werk als curator van het Festival aan de Werf, van 1994 tot 1997. Ik heb heel veel van hen geleerd, mijn boek verzamelt lessen uit zo’n dertig jaar: ‘De ander weet meer.’ Mijn grootste ‘les’: het meemaken van de puurheid van het maakproces, met haar eindeloze stroom ideeën.

Mark Kremer

Mark Kremer beweert dat ik mijn bespreking met een manifest ben begonnen. Dat is onjuist. Het is waar dat ik ‘het articuleren en genereren van ideeën’ over kunst een achtenswaardige bezigheid vind, maar nergens stel ik dat het de enige manier is om over kunst te schrijven. Veel lezers zullen ongetwijfeld meer baat hebben bij literaire beschrijvingen, kunstenaarsprofielen of cultuurhistorische beschouwingen. En dat curatorische teksten eerder informatie dan nieuwe concepten communiceren, is niet meer dan normaal. Het probleem begint wanneer de aanpak van de curator-schrijver tot ideaal van de kunstschrijver wordt veralgemeend, want dat doet Kremer in zijn manifest. (Hij heeft wel een manifest, al verzwijgt hij dat in zijn brief.) Hij doet geen enkele poging om mijn kritiek op *zijn* manifest te ontkrachten, terwijl mijn hele bespreking daar net over gaat. Kremer pleit voor een ‘zorgend’ schrijven: zorgen voor de kunst en de kunstenaar. Hoewel zelden zo expliciet geformuleerd, is het de *pensée unique* geworden. De ‘astrante’ toon die Kremer opmerkt, komt vanuit de overtuiging dat zijn teksten (en niet het minst zijn manifest) aansluiten bij de celebrerende teneur in het kunstschrijven. Met het doel de kunst tegen mogelijke vijanden te beschermen, kent de kunsthoeder haar beoefenaars onfeilbaarheid toe – omdat de poging alleen al nobel zou zijn. Maar kunst heeft meer nodig dan helikopterouders.

Mijn kritiek is niet alleen gericht op Kremer, maar op een algemene trend, en dat vraagt om zwaarder geschut. Het Vlaamse en Nederlandse medialandschap heeft amper nog plaats voor echte kritiek: negatieve recensies plaatsen kranten geregeld alleen online (of helemaal niet); veeleisende critici krijgen minder opdrachten; de Vlaamse openbare omroep doet alsof ieder nieuw boek een meesterwerk is. Ik wil niet zeggen dat Kremer even kleuterachtig te werk gaat, maar door zijn de-kunstenaar-weet-meer-houding heeft hij wel zijn aandeel in de ontwaarding van serieuze kunstkritiek. (Dat hij mij aanraadt zijn boek rustig terzijde te leggen, toont aan dat hij het niet begrepen heeft.) Hij schrijft dat ik hem als een ‘sukeltje’ wegzet, maar het tegendeel is waar: Kremer is niet sukkelachtig genoeg. Zoals ook zijn lezersbrief aantoon, verschuilt hij zich achter kunstenaars wanneer het denken te riskant wordt. In plaats van met hen te dialogeren, is hij hun echo.

Kremer en ik delen een bezorgdheid over het voortbestaan van de kunst. Alleen verschillen wij sterk in de manier waarop we denken dat te kunnen garanderen. Hij biedt zich aan als spreekbuis voor de kunstenaar; zijn pen is een verlenging van het penseel. Volgens mij is niemand daarbij gebaat. In zijn brief zegt hij de kunst zelf al ‘geestrijk’ genoeg te vinden: ‘De schrijver hoeft het alleen nog uit te lichten.’ Van niemand heeft hij zoveel geleerd als van kunstenaars. Maar van wie leren zij, Mark Kremer, als u niets meer dan een spiegel wil zijn?

Emiel Roothoof

Roma Publications	Roma Publications	Roma Publications	Roma Publications	Roma Publications	Roma Publications	Roma Publications	Roma Publications	Roma Publications	Roma Publications
514	Lutz Bacher	Burning the Days: An Exhibition	304 p	22 × 29 cm	€ 42.00	ISBN 9789464461077	2026		
513	Irene Kopelman	Field to Form	600 p	21 × 28 cm	€ 40.00	ISBN 9789464461053	2026		
512	Karel Martens	Birthday Calendar	14 p	30 × 42 cm	€ 38.00	ISBN 9789464461046	2026		
511	Simon Wald-Lasowski	The Art of the Hairy Monkey	304 p	17 × 22 cm	€ 35.00	ISBN 9789464461039	2026		
510	Jan Kempenaers	Memorials	480 p	22 × 30 cm	€ 58.00	ISBN 9789464460957	2026		
509	Michiel De Cleene & Arnout De Cleene	Flying a Kite Through an Oblique Plane of Focus	60 p + 2 prints	16 × 23 cm	€ 70.00	ISBN 9789464461022	2026		
508	Jeroen Kooijmans	LV-22-LV	300 p	17 × 24 cm	€ 38.80	ISBN 9789464460971	2026		
507	Ben Thorp Brown	Cura's Garden	150 p	21 × 29.7 cm	€ 35.00	ISBN 9781941753941	2026		
506	15th Baltic Triennial	Remain in Zero / Same Day	40 + 160 p	24.5 × 24.5 cm	€ 35.00	ISBN 9789464461015	2026		
505	Dana Lixenberg	American Images	192 p	24 × 32 cm	€ 48.00	ISBN 9789464460988	2026		
504	Akinbode Akinbiyi	The Swiss Embassy in Berlin and Its Surroundings	24 p	16.5 × 33 cm	€ 20.00	ISBN 9789464460919	2026		
503	Wouter van Riessen	Joujou Baudelaire	60 p	20 × 27 cm	€ 25.00	ISBN 9789464460964	2025		

CON-
TEM-
PO-
RARY
ART
DEN
HAAG

NEST

De Constant Rebecqueplein 20-B
+31 (0)70/365.31.86
Opening hours during exhibitions
do–vr 12:00–19:00
za–zo 13:00–18:00

Out of Office (Still Here)
Philip Akkerman, Roger Anis, Josefin Arnell,
Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė en
Lina Lapelyte, Céline Condorelli, Priscila
Fernandes, Ilke Gers, Kexin Hao, Marina
Planas, Pris Roos en Vita Soul Wilmering.
t/m 16/08

Creation Myths and Other Beginnings
Mounira Al Solh, Yael Bartana, Louis
Braddock Clarke, Yair Callender, Fiona
Lutjenhuis, Claudia Martinez Garay,
Nathaniel Mellors, Erkka Nissinen, Rithika
Merchant, Marie-Claire Messouma
Manlanbien, Narges Mohammadi, Selma
Selman, Müge Yilmaz
Scenografie in samenwerking met Zoë
Hollander. In Nesting Habits: Remco Osó-
rio Lobato en Ariane Toussaint.
05/09–29/11
Opening: 04/09

Tentoonstellingen op externe locaties:
Ouvragres de Dames
Ariane Toussaint
Tentoonstelling in het Paleis van Justitie
Den Haag, i.s.m. Rijksbouwmeester
t/m 31/12

Events:
De Zomerspeeltuin
Workshops voor kinderen
15/07, 22/07, 29/07, 05/08, 12/08

Block Party
Buurtfeest i.s.m. o.a. Flora, Nice Flaps,
Club Laak, het doorp en Laura Snijders.

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

Satansbraten
Michiel ten Bokum, Lutz Braun, Fritz
Bornstüick, Jan Brokof, Delphine Courtillot,
Joost Elschot, Lotti van der Gaag, Paul
Geelen, Diederik Gerlach, Andrew Gilbert,
Philip Grözinger, Nathan Henderson,
Nour-Eddine Jarram, Hans Hoekstra,
Emily Hunt, Susanna Inglada, Corinne von
Lebusa, Catherine Lorent, Bert Mebius,
Jonas Ohlsson, Oma Fanny Okwuchi,
Henny Overbeek, Chloe Piene, Ewoud van
Rijn, Marjolein Rothman, Moritz Schleime,
Sebastiaan Schlicher, Kristina Schuldts, Witte
Wartena, Majolijn de Wit, Pio Sebastian Ziltz
Curator: Sebastiaan Schlicher
t/m 23/07
Daarna op afspraak t/m 20/08

In Other Hands
Dieter Mammel, Rubens Präg
Schilderijen
05/09–04/10

Hoogtij #86
25/09, 19:00–23:00
www.hoogtij.net

GALERIE RAMAKERS

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

Hieke Luik in beeld + highlights uit stock
Hieke Luik, Frank Halmans, Johan de Wit,
Geert Vanoorlé (o.a.)
Schilderijen, beelden, aquarellen
t/m 26/07

Zomer reces
31/07–27/08

Dialoog
Sjoerd Buisman, Warffemius
Beelden, tekeningen, schilderijen
06/09–18/10

STROOM DEN HAAG

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

ø [dia]
Ana María Gómez López
Solotentoonstelling
t/m 26/07
Gratis toegang

We gaan naar buiten!
etalagepresentatie en gratis vouwfolder
over buitenkunst in Den Haag
t/m 05/09

30 jaar James-Turrell – Hemels Gewelf
Feestelijk programma
19/09 en 20/09 ovb
Meer informatie via stroom.nl

Zefir7, maandelijks ontwerpcafé Zefir7, ontwerpcafé
Presentaties van (inter)nationale ontwerpers
22/09
Gratis toegang

Entangled Codes
25/09, 17:00 uur
Gratis toegang

HOOGTIJ
Met tours door de tentoonstelling
25/09
Gratis toegang

Permission to Dream
Workshop
26/09
Meer informatie via stroom.nl

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

WEST DEN HAAG

Location: Former American Embassy
Lange Voorhout 102
wo–zo 12:00–18:00
do 12:00–22:00
www.westdenhaag.nl

AOccident Grotesque
Cevdet Ereğ
t/m 26/07

Blood, Guts, and Anarchy
Kathy Acker
t/m 28/02/27

Open Paviljoen
Ahmet Ögüt
Ruimte voor ontmoeting, kunst en
verbeelding
t/m 19/07

Paradise
Platform for young artists
West Den Haag x KABK
Opening hours: @paradise.thehague

Shock Value?
Symposium on contemporary modernisms,
i.c.w. Leiden University
16/07

International Indigenous Peoples Day
Van Erkenning naar Toekomst
07/08

Summer School 2026
Vibrating Edges
Geo Barcan, Sudeep Dasgupta, Bojan
Fajfric, Kwak Yunjoo, Baruch Gottlieb
8th Transdisciplinary Summer School at
West Den Haag
24/08–28/08

Spinoza Circle #21
A series of readings and artistic
encounters
29/08, 14:00–16:00

Free Thursday Nights
Alle exposities gratis toegankelijk.
Nu met 'Blikvanger' tour!
Elke donderdag 18:00–22:00

Marcel Breuer Architectuur
Rondleidingen door de voormalige
Amerikaanse ambassade
Elke zondag 12:30 + 14:30 (Nederlands)
& 16:30 (English)

Kunstenaarsboeken (16)

Architectenboeken (1)

In *The Anatomy of the Architectural Book*, in 2016 verschenen bij Lars Müller, onderzoekt André Tavares aan de hand van historische publicaties, gerangschikt volgens de thema's textuur, oppervlak, ritme, structuur en schaal, hoe vanaf de vijftiende eeuw architectuurkennis via boeken in gebouwen terecht kwam – en omgekeerd. Onder andere Vitruvius, Giovanni Battista da Sangallo, Sigfried Giedion, Gottfried Semper, William Morris, El Lissitzky, Walter Gropius, Le Corbusier, Humphry Repton, Andrea Palladio, Erich Mendelsohn, François Blondel en Frank Lloyd Wright passeren de revue, waarna de auteur uitgebreid ingaat op het door Giedion geschreven én vormgegeven boek *Befreites Wohnen* (1929), maar ook op de twee incarnaties van het Crystal Palace in Hyde Park in Londen (1851) en in Sydenham (1854). Tavares legt de nadruk op de tactiele en materiële aspecten van 'het boek als gebouw'. Een ander aspect is minstens zo intrigerend: kan bij architectuurboeken een gelijkaardig onderscheid gemaakt worden als bij kunst- en kunstenaarsboeken, dat wil zeggen: tussen een boek *over* kunst en een boek *als* een op zichzelf staand kunstwerk? Is er een verschil tussen een *architectuurboek* dat architectuur illustreert en representeert en een *architectenboek* – een boek van of over een architect dat ook een architecturaal 'object' is, of dat zelfs architectuur belichaamt?

De titels die in deze en in volgende afleveringen worden voorgesteld, vertonen uitgesproken 'artistieke' kwaliteiten, omzeilen de gangbare eigenschappen van de klassieke monografie of slaan wat betreft opmaak of concept nieuwe paden in. Maakt dat deze publicaties tot 'architectuur', zoals dat ook van een schets, een maquette of een manifest kan worden gezegd? Of is het 'architectenboek' uiteindelijk toch weer gewoon een 'boek'? Als iets eruitziet als een eend, loopt als een eend en kwaakt als een eend, dan is het ook een eend. De discussie over het architectuurboek versus het architectenboek is daardoor echter niet achterhaald, want op elke regel bestaan uitzonderingen. De besproken voorbeelden zijn krachtige statements in boekvorm, omdat ze een andere, afwijkende manier belichamen om architectuur te representeren en om erover na te denken.

Arno Brandhuber & Bernd Knies [b&k+], *Tiere + deine Freunde*, Keulen, eigen beheer, 2001, [16] pp., 10 x 12 cm, 14 ills., brochure, ca. 50 ex. Martin Burckhardt, *Brandhuber. Eine Fiktion / Een Fictie – A Fiction* (red. Moritz Küng, Silvan Linden), Keulen, Walther König, 2005, 212 pp., 17 x 11,6 cm, 147 ills., paperback met stofomslag, 400 ex. (Duits) en 400 ex. (Nederlands/Engels)

Kort nadat ik in 2003 voor deSingel in Antwerpen als curator ging werken, werd mij dit op het eerste gezicht weinig ernstig drukwerkje ongevraagd toegestuurd: *Tiere + deine Freunde*. Op het omslag van de eerste monografie van de Duitse architecten Arno Brandhuber (1964) en Bernd Knies (1961) staat een meisje in een zomerjurkje dat in het gras knielt om een klein hertje aan een bloem te laten ruiken – niet bepaald een beeld dat bij een architectuurpublicatie past. Zonder enige toelichting bevat *Tiere + deine Freunde* vervolgens zeven afbeeldingen van gebouwen die telkens op een dubbele pagina met een inheems dier gepresenteerd worden. De gebouwen, waaronder het Neanderthalmuseum in Mettmann, het wooncomplex Kölner Brett of de woning Im Stavenhof in Keulen, werden door kunstenaar Marc Räder out-of-focus gefotografeerd, zodat ze meer op miniaturen uit een mo-

delbouwcatalogus lijken dan op de gebouwde realiteit. De illustraties van de dieren – een vlinder, een mus, een roodborstje, twee poesjes, twee paarden, een eekhoorn en Bambi – komen uit de populaire Duitse kinderboekenserie *Pixi*, waarvan ook het formaat overgenomen werd. Geïntrigeerd én geprovoceerd door deze onorthodoxe zelfpromotie besloot ik in 2005 een solotentoonstelling over deze architecten te realiseren – hun eerste expo buiten Duitsland.

Naar aanleiding daarvan ontstond de tweede monografie, *Brandhuber. Eine Fiktion*. Het uitgangspunt was een experiment. Brandhuber – inmiddels zonder Knies – had het verlangen om 'te verdwijnen' vanuit Keulen naar Berlijn. Een nieuw collectief presenteren was geen optie, en de catalogus kreeg een hybride vorm, tussen een literaire uitgave en een retrospectief overzicht. De Duitse auteur en cultuurtheoreticus Martin Burckhardt werd uitgenodigd om de rol van architect 'Brandhuber' op zich te nemen, in een autobiografisch verhaal dat meer dan de helft van het boek beslaat. In een tweede, geïllustreerd deel worden alle 101 projecten van b&k+ verzameld. Arno Brandhuber verdween dus achter het personage Brandhuber, dat Burckhardt als schrijver belichaamde... een duivelse onderneming. Dat de tekst meer over het fictieve én reële privéleven van de architect ging dan over architectuur, zorgde voor veel verwarring, speculatie, geruchten en misverstanden. Aanvankelijk flopte het boek en bleef het onverkocht. Pas jaren later, na de erkenning van Arno Brandhubers sociaal en politiek relevant geworden projecten en realisaties, werd *Brandhuber. Eine Fiktion* een verzamelobject.

François Roche [R&Sie(n)+D], 2050 / Bitterness (red. Moritz Küng), Parijs, Edition MIX, 2007, 64 pp., 17,4 x 11,5 cm, 28 ills., softcover, 1000 ex. Deze uitgave ontstond eveneens naar aanleiding van een tentoonstelling in deSingel en ook in dit geval begaf de architect zich op het terrein van de fictie. De Franse architect François Roche (1961), aanvoerder van het collectief R&Sie(n), presenteerde met *I've heard about...* (*a flat, flat, growing urban experiment*) een ambitieus en futurologisch project: een vanzelf tot stand gekomen en zich voortplantende stedelijke biostructuur ontkent elk idee van voorspelbaarheid en beheersbaarheid. Voor de publicatie schreef Roche de tekst '2050 / Bitterness', waarin de architect en bedenker van deze utopische stad in 2050 op zijn carrière terugblikte – verbitterd, gefrustreerd, spottend, boos, lyrisch en vaak verdrietig, omdat zijn werk nooit door iemand begrepen en gewaardeerd werd. Het script diende als basis voor een kortfilm waarin acteur François Beukelaers met verve een bejaarde 'François Roche' vertolkte. In het boek werden 27 filmstills met een uittreksel uit de monoloog gecombineerd, in het Engels en het Frans.

De tekst opent als volgt: 'Het is zinloos. Ik ben het beu. Zou ik stoppen? Het maakt me kapot. Het is zinloos! Het is sowieso zinloos; niemand heeft echt iets gedaan met deze stedelijke structuur, mijn stedelijke structuur. Geen opvolger? 'Ik heb erover gehoord' is het loze gevolg geworden. Je hebt er een vuile hoop van gemaakt. Niemand is verdergegaan; eigenlijk wil trouwens niemand er heen gaan! Hoe lang gaat het zo al door? 50 jaar? Echt, al 50 jaar?' Na veel lamenteren is woede het culminatiepunt: 'Doe me dan toch minstens één plezier. Verbrand het allemaal, bewaar geen enkel sentimenteel souvenir aan wat je toch geen leven hebt gegund. Verbrand de sporen van je eigen lafheid, en gebruik me niet meer, zelfs niet als een souve-



nir. Mijn laatste wens en testament: verbrand het allemaal... Ik wil niets op de wereld achterlaten, niets op deze wereld. Je bent op weg naar de hel.' Ironisch of niet, op de allerlaatste pagina staat de werkelijke François Roche afgebeeld als een androgyne, verjongde en ietwat zuur glimlachende avatar.

Junya Ishigami, Taro Igarashi, *plants & architecture*, Tokio, eigen beheer, 2008, 96 pp., 7,5 x 7,5 cm, 42 ills., softcover, oplage onbekend

De publicatie *plants & architecture* van de Japanse architect Junya Ishigami (1974) en architectuurhistoricus Taro Igarashi (1967) verscheen naar aanleiding van de solopresentatie *Extreme Nature. Landscape of Ambiguous Spaces* in – en buiten – het Japanse paviljoen op de Architectuurbiënnale van Venetië in 2008. Het leeg ogende interieur van het paviljoen betoverde: op alle witgekalkte wanden stond een 'panorama' van even monumentale als pointillistische muurtekeningen in kleurpotlood, die imaginaire, botanische landschappen en ijle gebouwen voorstelden. In de tuin vormden acht delicate, kubusvormige plantenkasten met diverse soorten een natuurlijke voortzetting van deze architectonische visie. Het minuscule en bescheiden ogende boekje vat alle 27 projecten samen – zoals *t-project*, *high-rise house*, *forest city*, *lake project*, *plant dome* en *mega courtyards* – in dezelfde gedetailleerde, maar in schaal gereduceerde tekenstijl, telkens voorzien van korte omschrijvingen. Het zijn de fragiel ogende tekeningen in zachte kleuren die alle aandacht naar zich toe trekken, wanneer planten een integraal onderdeel van de architectuur vormen, of omgekeerd. In een statement op de laatste pagina schrijft Ishigami: 'De gebouwen en steden die hier worden getoond omvatten alles, van echte projecten tot studies voor werk in voorbereiding en fictieve oefeningen. Zelfs dergelijke imaginaire plannen kunnen echter voortkomen uit echte projecten of maken het mogelijk na te denken over andere projecten in vergelijkbare gebieden. Ik heb dit boek samengesteld in de overtuiging dat een nieuwe visie wellicht duidelijker kan worden door verschillende 'realiteiten' naast elkaar te presenteren.' Architectuur treedt in symbiose met de natuur en schuift daardoor – ook in gepubliceerde vorm – subtiel op de achtergrond.

Jan De Vylder & Inge Vinck [AJDVIV / IVJDVA], *Verveling – Gallery Magazine N°1*, (red. Jonathan Robert Maj, Johannes Ströhmenger Berry), Gent, Art Paper Editions, 2020, [160] pp., 29,7 x 23 cm, 155 ills., softcover, met poster, 1000 ex.

Gallery Magazine stelt aan architecten een alternatief expressiemiddel ter beschikking om binnen hun discipline te experimenteren. De eerste uitgave uit 2020 werd verzorgd door Jan De Vylder (1968) en Inge Vinck (1973) en kreeg de vorm van een glossy 'tijdschrift'. (Het enige vervolnummer, tot nog toe, werd in 2023 gemaakt door Studio Mumbai en kreeg de gedaante van een houten *box of marvels*.) De premisse van AJDVIV: tekenen met het spreadsheetprogramma Excel. Het resultaat is een soort schetsboek dat op basis van een template met de computer ontstond: kleurrijk, speels en fris, maar tegelijkertijd ook mysterieus, abstract en hermetisch. De geometrisch ogende composities binnen het vaste raster van cellen, rijen en kolommen lijken op schema's, grafieken, weefsels, onregelmatige patronen, golven of seismogrammen – op oefeningen, die steeds iets aanduiden, maar niets beweren en ondoorgrondelijk blijven. Sporadisch zijn er losse woorden, getallen of afmetingen toegevoegd die nauwelijks leesbaar toch naar een architectuurvocabulairum verwijzen: 'kosten dak', 'brandtrap', 'kantoren', enzovoort. Sommige templates werden door de architecten van terloopse commentaren voorzien: 'De verveling werd een doel op zich. Van latente en sporadische verveling naar actieve en voortdurende exploratie. Alle hoeken van het vakje. Alle instrumenten van het medium. En dat alles in een ongedwongen perspectief. Eindeloos. De 'verveling' wordt 'verveeling'. En Excel 'vervelt' tot iets anders. Tot wat dit is. Wat is dit?' De retorische vraag is volkomen terecht. Zijn dit topografische kaarten? Gevelstructuren? Aanzichten en doorsnedes? Of op hol geslagen gedachteprikkelers die aan het einde van het boek uitvergroot en penetranter worden? Op een bijgevoegde poster op A0-formaat zijn nog eens acht tekeningen te zien, die wellicht nog het meest aan een architecturaal project doen denken. Het boek lijkt de limieten van het medium aan de hand van digitale *doodles* te verkennen, maar geeft vooral een impressie van de mindset van twee architecten, tijdens hun dagelijkse bezigheid, achter een scherm.

Espen Vatn, *First of all, you didn't hear this from me*, Oslo, Arkitektflaglig Presse, 2023, 28 pp., 29,5 x 29,5 cm, 13 ills., hardcover, 100 ex.

Het doet aan een platenhoes denken, maar het is een buitengewoon goed verzorgd, elegant en op hoogwaardig papier gedrukt boek met een harde kaft. Een doorlopende, vrij grote, schreefloze tekst wisselt af met bladvuillende, digitaal getekende top-down isometrieën. Tekst en afbeeldingen staan in wisselende configuraties telkens op één pagina. De Noorse architect Espen Vatn (1983) vertelt over een dystopisch regime waarin een autoritaire bouwcommissie strikte richtlijnen opstelt. Architecten, projectontwikkelaars en stedelijke overheden worden vervolgd voor hun 'wangedrag' dat reeds vijfhonderd jaar aansleept.

De dertien schematisch weergegeven architectuurprojecten zijn zonder uitzondering gebaseerd op strakke rasterpatronen met vaak terugkerende elementen als gevels, poorten, patio's en beplanting: een openbaar badhuis in een bos, arbeiders- en ouderenhuisvesting in twee rechthoekige blokken met grote binnenplaatsen, een kantoorgebouw van de centrale bouwautoriteit langs twee kruisende assen, een kolosaal vierkant ziekenhuis met een ruime patio, vier evenwijdig opgestelde torens met een architectuurschool, een laboratorium met twee hoge schoorstenen, een sterk beveiligd gerechtsgebouw, een gevangenis op pilaren, een amorf gebouw voor een tijdelijke, autonome architectuurfaculteit, een smalle toren voor de 'heersende klasse' naast een ommuurd, monumentaal plein, en ten slotte een paviljoen langs een met bomen omzoomde laan.

Het verontrustende verhaal en de autocratische en propagandistische sfeer van de gebouwen staan in schril contrast met de rustige vormgeving van Jens Johan Tandberg, voorzien van veel witruimte en met als overheersend zacht kleurspectrum mintgroen, oranje, geel, grijs en roze. Juist dit contrast is fascinerend, want het maakt het moeilijk om dit boek te categoriseren. Wat zich opnieuw laat aflezen, is zowel de schoonheid (zoals bij Ishigami) als de wreedheid (zoals bij Roche) die inherent zijn aan architectuur.

Colofon

met de steun van de

Vlaamse overheid



Flanders
State of the Art

Redactie

Christophe Van Gerrewey, Elizabeth Vandeweghe

Redactiesecretariaat, publiciteit, zakelijke leiding:
Thomas Olbrechts (thomas@dewitteraaf.be)
Correctie: Annemiek Seeuws (quickredfox.be)
Grafisch ontwerp: Inge Ketelers

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

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

Thema's van de komende nummers:
redigeren en corrigeren, kunst en eten,
universalisme.

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

Personalia

Angela M. Bartholomew is universitair docent moderne en hedendaagse kunstgeschiedenis (VU Amsterdam). Ze werkt aan een boek over de vernissage als medium sinds de achttiende eeuw.

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

Joris D'hooghe is doctor in de kunstwetenschappen en heeft de naoorlogse avant-garde van de twintigste eeuw als onderzoeksdomein.

Ine Engels is lid van de onderzoeksgroep KB45 (UGent). Haar doctoraatsonderzoek (FWO) richt zich op Latijns-Amerikaanse kunstenaars in België in de jaren zestig en zeventig.

Rixt Hoekstra is docent en onderzoeker op het gebied van de moderne architectuurgeschiedenis, met specialisatie in historiografie en gender studies.

Steven Humblet is criticus, onderzoeker en curator. Hij is voorzitter van de onderzoeksgroep Thinking Tools aan het KASK Antwerpen.

Ype Koopmans is schrijver over kunst en tentoonstellingsmaker.

Pia Louwerens is als kunstenaar-onderzoeker geïnteresseerd in de performance van 'de kunstenaar' in relatie tot kunstinstututen. Ze woont en werkt in Brussel.

Lieke Penders heeft een Master Design Cultures afgerond (VU Amsterdam) en werkt als onderzoeker, curator en schrijver op het snijvlak van design en mode.

Nadeche Remst is kunsthistoricus en -criticus en eindredacteur van *Metropolis M*.

Emiel Roothooft is filosoof, criticus en interviewer.

Karmen Samson is modeonderzoeker en schrijver. Zij onderzoekt de wisselwerking tussen textiele objecten en de samenleving.

Tijmen ter Keurs is sinds 2025 master Kunstgeschiedenis (UvA), met een specialisatie in moderne en hedendaagse kunst en architectuur, en de relaties daartussen.

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.

Pieter Van Bogaert is criticus en curator. S.M.A.K. publiceerde recent zijn boek *Nashashibi/Skaer. Why Are You Angry?* als tweede deel in de reeks *UpClose*.

Bart Van der Straeten beweegt zich sinds 1979 op diverse manieren tussen boeken, letters, landschappen, beelden, vormen en klanken – en nu en dan tussen mensen.

Christophe Van Gerrewey is criticus, architectuurdocent en redacteur van *De Witte Raaf*. In september verschijnt zijn vierde roman, *Duizend meter*.

Kathy Vanhout maakt muziek met Opening Night en schrijft over film.

Camiel van Winkel is kunsthistoricus en essayist en als docent-onderzoeker verbonden aan LUCA School of Arts, Brussel. In 2023 verscheen *Lichaam en Steen. Over film*.

Merthe Voorhoeve is eindredacteur van *Simulacrum Magazine* en volgt de research master Cultural Analysis (UvA).

Mirjam Westen is freelance curator en publicist. Zij werkte tot 2022 als conservator hedendaagse kunst bij Museum Arnhem.

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

Arnold Witte (UvA) doet onderzoek naar het transhistorische fenomeen van institutioneel opdrachtgeverschap, zowel in moderne als vroegmoderne periodes.

Nathalie Zonnenberg is kunsthistoricus, curator en universitair docent (Open Universiteit Heerlen). Zopas verscheen bij het Mondriaanfonds en Jap Sam Books: *Nederland op de Biënnale van Venetië 1895-2025*.

Praktische gegevens

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

Planning	verschijnt	deadline
nummer 243	25 september 2026	20 augustus 2026
nummer 244	20 november 2026	20 oktober 2026
nummer 245	22 januari 2027	20 december 2026
nummer 246	20 maart 2027	20 februari 2027
nummer 247	22 mei 2027	20 april 2027
nummer 248	15 juli 2027	15 juni 2027

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	€ 35,00
Abonnement + boek	€ 50,00
Steunabonnement	€ 65,00

Tarieven Buitenland	
Abonnement	€ 45,00
Abonnement + boek	€ 55,00
Steunabonnement	€ 65,00

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



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

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

Xavier Hufkens

6 rue St-Georges | St-Jorisstraat

Tatiana Trouvé

10 September — 31 October 2026

Lesley Vance

19 November — 1 February 2027

44 rue Van Eyck | Van Eyckstraat

Constantin Nitsche

Les mains

27 August — 31 October 2026

107 rue St-Georges | St-Jorisstraat

Sayre Gomez

24 September — 28 November 2026

6 rue St-Georges | St-Jorisstraat, 1050 Brussels, Belgium
www.xavierhufkens.com +32(0)2 639 67 30

CEVDET EREK
ACCIDENT GROTESQUE

28.02.2026 — 26.07.2026

VIBRATING EDGES

SUMMER SCHOOL 2026

24.08.2026 — 28.08.2026

KATHY ACKER
BLOOD, GUTS, AND ANARCHY

28.02.2026 — 28.02.2027

INTERNATIONAL INDIGENOUS PEOPLES DAY

07.08.2026

SPINOZA CIRCLES

29.08.2026 & 31.10.2026

MARCEL BREUER GUIDED TOURS FORMER US EMBASSY

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

West

WWW.WESTDENHAAG.NL