

1 Antje von Graevenitz
Een vocabulaire van de Filliou-sofie
7 Inigo Custers
Jean-Michel Folon, architect
9 Arnold Heumakers
De paradox regeert. Oscar Wilde en art
for art's sake

13 Micah Lexier
Pagina 13-14
15 Christophe Van Gerrewey
Het is nooit van tweeën één
Pierre Huyghe
20 Vlad Ionescu
Ornella's Take. Over improvisatie

22 Bart Verschaffel
Koninklijke waardigheid. Over het
representeren en belichamen van macht

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

& 27–56



Robert Filliou, George Brecht, La Cedille qui sourit. Städtisches Museum Mönchengladbach, 1969

Een vocabulaire van de Filliou-sofie

ANTJE VON GRAEVENITZ

Iets meer dan honderd jaar geleden, op 17 januari 1926, werd de Franse kunstenaar Robert Filliou geboren. Zijn vader, die hij in zijn jeugd niet had leren kennen, noemde hij een avonturier. Zijn moeder werkte in een textielfabriek. Als leerling op een lyceum nam hij in 1943 al deel aan acties van de *Résistance*, die de communisten ten behoeve van pacifistische idealen organiseerden. Drie jaar later vertrok hij naar Los Angeles om zijn vader te leren kennen. Hij bleef er vijf jaar. Eerst werkte hij voor Coca-Cola, maar spoedig begon hij met een studie politieke economie, gefinancierd met bijbaantjes. In deze periode werd hij aanhanger van het pacifisme van Gandhi. Hij verwierf een tweede staatsburgerschap als Amerikaan, dat hem later werd ontzegd, maar dat ten slotte weer werd toegekend.

In 1951 vertrok hij uit de VS om te werken voor het University of California Extension Program in Azië. Daar ontdekte hij het zen-boeddhisme en werd hij enthousiast over het kabukitheater. Beide zouden hem zijn hele leven blijven inspireren. Daarna reisde hij naar Zuid-Korea, waar hij een positie als functionaris van de VN bekleedde. In 1954 nam hij afscheid – hij zag zichzelf als een ‘veiligheidsrisico’ – en begon aan een langdurig rondreizend bestaan, in Egypte en daarna verder in Afrika.

Inmiddels was hij twee keer getrouwd en gescheiden. Zijn avontuurlijke leven leidde hem naar Spanje, waar in 1955 zijn zoon Bruce werd geboren. Hier zette Filliou het schrijven van theaterteksten voort, waarmee hij al in 1950 was begonnen. Zijn eerste ‘dramatische compositie’ heette *Peter Wept*. Ook in Spanje bleef hij niet lang: hij vertrok naar Kopenhagen, waar hij Marianne Staffeldt

leerde kennen, met wie hij zijn verdere leven zou delen. In 1961 werd hun dochter Marcelle geboren.

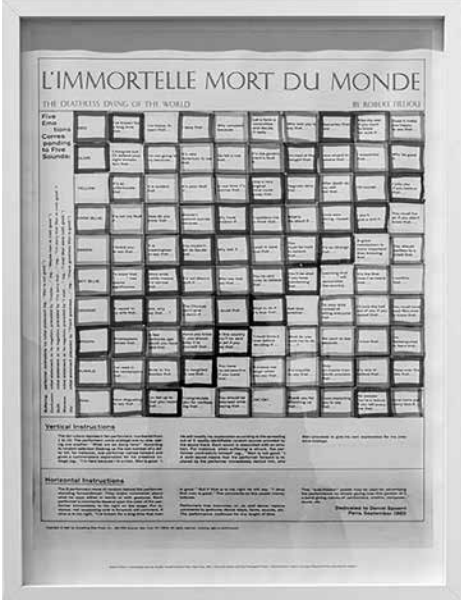
Terug in Frankrijk ontmoette hij Daniel Spoerri, die hem in 1960 liet deelnemen aan het Festival de l’art d’avant-garde in Parijs. Vanaf dan zag Filliou zichzelf als *artiste poète* en introduceerde hij taal als materiaal bij zijn kleine objecten. Algauw begon hij met bevriende kunstenaars samen te werken en vanaf 1962 nam hij deel aan de Fluxus-activiteiten van George Maciunas, zij het niet als aanhanger of Fluxus-kunstenaar.

Filliou was, aanvankelijk als pacifist en later als boeddhist, maar vooral als kunstenaar-dichter, niet overtuigd van de moraal van de samenleving van zijn tijd, en al helemaal niet van de geldende normen voor de contemporaine cultuur en kunst, noch van de habitus van kunstenaarsgenieën. Toch bleef hij niet steken in kritiek. Hij vond andere begrippen voor zijn ideeën en idealen, maar zag in dat hij die moest toelichten. Hij deed dit met zijn kunstwerken en in teksten, verspreid over boeken en catalogi. Zo ontstond een eigenwillig poëtisch of, zo men wil, filosofisch vocabulaire van Filliou, een soort *Filliou-sofie*. Hieronder volgt een lijst van zijn idealen, telkens toegelicht en met elkaar in verband gebracht.

L’Immortelle mort du monde (ca. 1960)

De grote collage *L’Immortelle mort du monde* die als Fillious eerste visuele werk geldt en die hij aan Daniel Spoerri opdroeg, herinnert aan een van zijn gelijknamige theaterstukken uit eind jaren vijftig. Dat stuk ging voornamelijk over het leed en de humorloosheid van de wereld. De opvoering was gebaseerd op het principe van creatieve participatie. Tien personen konden meedoen op het toneel. De eerste acteur moest aan de mensen in het publiek vragen waarom ze über-

haupt waren gekomen. De banale antwoorden had Filliou eigenlijk al van tevoren voor de spelers geformuleerd, net als ander ‘materiaal’, zoals getallen van dollarbiljetten, kleuren en klanken. De antwoorden werden met behulp van al deze middelen becommentarieerd, hoe toevallig ze ook leken. In wezen had Filliou van tevoren op een soort schaakbord honderd gespreksmogelijkheden vastgelegd.



Robert Filliou, L’Immortelle mort du monde, ca. 1960

Poi Poi (1961)

In Europese talen bestaat het begrip *poi poi* niet, maar wel bij de Dogon in Afrika, een volk aan de rivier de Niger in Mali, dat Filliou op een van zijn reizen had bezocht. Het dubbelwoord *poi poi* dat hij in Afrika vaak hoorde, intrigeerde hem. Toen hij

naar de betekenis vroeg, kreeg hij te horen dat het eigenlijk niets betekende, eventueel zoiets als ‘soms dit, soms dat’, *comme-ci, comme-ça*, ‘en-en’ of misschien ‘*e poi*’ (‘en dan’), op z’n Italiaans. Toen hij in 1961 door zijn vriend Arthur ‘Addi’ Köpcke uitgenodigd werd om mee te doen aan het tweede Internationale Fluxus-festival in de Nikolaj Kirke in Kopenhagen, bedacht Filliou samen met een andere vriend, Joachim Pfeufer, voor deze soloshow de titel *Poi Poi*. Het leek hen een uitstekende titel voor zoiets als ‘dit en dat’, ‘positief of negatief’, of helemaal niets belangrijks. Maar er was wel iets te zien: vooral de houten kast viel op, met drie vakken voor twee flessen, rechts een fles wijn met etiket en links een donkere fles melk zonder etiket, plus in het midden een rol documenten met elastiek. Vervolgens gebruikte Filliou dit non-woord voor allerlei Fluxus-posters, waarop het steeds lijkt te functioneren als ‘*Kilroy was here*’. *Poi Poi* betekent helemaal niets, maar is er toch, het staat er toch, en omdat het er staat, heeft het Niets op zich ook een betekenis.

In verband met zijn principe van een *création permanente* vestigde hij in 1963, opnieuw samen met Pfeufer, zijn hoop op een *Poipoidrome*, die hij omschreef als ‘een functionele relatie tussen reflectie, actie en communicatie’. Weer bouwde hij er een kast met vakjes voor en schreef in het eerste vakje: ‘Je meurs trop, R. Filliou’ (‘Ik ga te vaak dood’). Het is niet direct een hoopvolle mededeling, maar wel een ironische, typerend voor Filliou. Al in 1963 had hij deze mededeling op een steen geschreven, met eronder een citaat van Antonin Artaud: ‘Une sensibilité unique au monde’ (‘Een gevoeligheid die uniek is in de wereld’). Filliou leefde toch verder en liet in 1964 een multiple uitbrengen van *Poi Poi Bottles*. Kennelijk kwam hij op dit idee omdat er in Kopenhagen tijdens het

tweede Internationale Fluxus-festival vooral hier werd geschonken.

In 1975 formuleerde hij samen met Pfeufer het belang van *Poipoidrome*: 'Wat de bezoeker weet is genoeg. Aanvaarden 'te weten wat je weet' maar ook 'weten wat weten is', dat is de geest van de permanente creatie.' In Boedapest werd *Poipoidrome* in 1976 door jonge kunstenaars enthousiast ontvangen. Uiteindelijk ontwikkelde hij in 1978 voor zijn solotentoonstelling in het Centre Pompidou in Parijs een reusachtige galerie *Poi Poi* met vier zalen: voor *poipoi*, voor *anti-poipoi* (voornamelijk met spreekwoorden), voor *post-poipoi* en als *poipoi-studio*. Zijn vriend Nam June Paik vond dit de beste tentoonstelling die daar tot dan toe te zien was geweest, een tentoonstelling van en over het Niets, maar dan binnen een tentoonstelling die toch plaatsvond.



Robert Filliou, Poipoi Bottles, 1964

L'Art comme mesure (1961)

Weliswaar had Napoleon ervoor gezorgd dat er een geijkte meter kwam en dat ook voor de octaaf in de harmonieeler wereldwijd een vaststaande rij van acht klanken zou worden ingevoerd, maar Filliou twijfelde aan het nut van vaste metingen. Hij stelde bijvoorbeeld voor om een brug op te meten met achter elkaar gelegde eieren. (Zouden die niet gaan rollen?) Ook wilde hij zijn lichaam op een andere manier opmeten. In 1976 vertelde hij aan Irmeline Lebeer-Hossmann in een interview:

Ik bedacht dat ik dingen kon meten aan de hand van de criteria van het moment. Zo ben ik bijvoorbeeld ongeveer zestig tomaten lang en heb ik 111.225 treinreizen Kopenhagen-Parijs gemaakt. Het metrieke stelsel zelf kan natuurlijk ook bijdragen aan deze identificatie. [...] Ik heb een aantal metingen verricht, bijvoorbeeld op The Festival of Misfits, waar ik de lengte van de deelnemers heb gemeten: de lengte van Addi Köpcke met vingerafdrukken, die van Robin Page met lucifers. Daniel Spoerri, die de langste was, heb ik gemeten met een meter.

Galerie Légitime (1962)

Waarom zou een galerie niet nomadisch kunnen zijn? Robert Filliou begon met de realisatie van dit idee en noemde het resultaat Galerie Légitime, een galerie die opzettelijk geen vaste locatie had. Het kunstaanbod werd eerst geplaatst in een honkbalpet die hij in 1951, op reis door Azië, in Tokio had gekocht. Later ruilde hij de pet in voor een bolhoed. Allerlei kleine kunstwerken – plaatjes, rubberen stempels op oranje papier, getypte partituren, onnozele dingetjes zoals muntjes, maar ook kunstwerkjes van andere kunstenaars – werden 'in' deze Galerie Légitime tentoongesteld, die hij ook als zijn kunstwerk beschouwde. De naam stond voor de opvatting dat het legitiem is kunst 'naar beneden' te laten dalen, bijvoorbeeld op straat: 'Gezien het rampzalige lot van de kunstenaar in onze maatschappij, dat hem tot ellende of prostitutie drijft, is alles wat hij kan doen, goed of slecht, om geld te verdienen, volkomen legitiem.' Bovendien: 'Het levendige aspect van de poëzie van het gedrag van zo'n actie is niet te verwaarlozen.' In Parijs ging hij er, vanuit zijn woning in de rue des Rosiers, kriskras mee aan de wandel, maar wel volgens een precieze planning, van vier uur 's ochtends tot negen uur 's avonds. Aangekomen bij de Porte Saint-Denis begon de Galerie Légitime pas echt aan een lange wandeling, bijvoorbeeld door de Hallen of zelfs door gebouwen heen, tot aan de restaurants L'Étoile en La Coupole toe. Iedereen die wilde, mocht uit de pet of hoed iets kiezen, tegen een prijs van vijf franc. Eerst was Filliou alleen onderweg, later liep hij samen

met Ben Patterson, die voor dat doel kleine werkjes in luciferdoosjes verpakt had. Hun wandelende galerieparcours werd soms afgesloten door een 'non-existente' performance van 'non-muziek', geheel ontstaan uit de reactie van het publiek. Een Duitse televisieploeg filmde de pelgrimstocht van de galerie als een event, geïnspireerd op *Sneak Preview* (een Fluxus-programma van happenings, *environments*, *poèmes*, dans en composities).

Met zijn galeriehoed nam Filliou in hetzelfde jaar deel aan The Festival of Misfits in Londen, georganiseerd door Daniel Spoerri. Op 23 oktober 1962 toonde hij er Galerie Légitime als een 'exposition congelée', een tentoonstelling bevroren van 22 oktober 1962 tot 22 oktober 1972. Dat was althans de bedoeling, maar na de tentoonstelling werd de galeriehoed nergens meer gezien. Naar verluidt hadden vrienden de hoed met diepvrieszak en inhoud op een stortplaats gegooid. Een andere hoed zou volgens Filliou in Frankfurt zijn gestolen. De berichten lopen uiteen.

In ontdooide toestand zou Galerie Légitime in 1972 wel bij Galerie Magers in Bonn en aansluitend bij La Bertessa in Milaan te zien zijn geweest. Ter herinnering aan de hoed vouwde Filliou later een papieren hoed als kunstwerk, bovenaan gelegitimeerd met de stempel: 'Couvre chef(s) d'oeuvre(s) Branche Autonome No...., Galerie Légitime fondation robert filliou.' De Galerie Légitime had zich inderdaad als autonoom voorgedaan.

In 1968 maakte Filliou nog eens een hoed, maar dit keer van rookkleurig plexiglas, waarachter de werkjes vagelijk te zien waren. In totaal waren het er elf, waaronder *Playing Cards*, samen ontworpen met George Brecht. Toen hij deze hoed in galerie Hansjörg Mayer in Stuttgart tentoonstelde, beviel hem vooral het idee dat er nu een galerie binnen een galerie terecht was gekomen. Ten slotte liet hij uitgeverij VICE-Versand van Wolfgang Feelsch in Remscheid de bolhoed als 'bevroren' multiple uitbrengen. Pas toen iemand het werk aankocht, werden de kunstwerkjes ontdooid.



Robert Filliou, Galerie Légitime, 1962

Sémantique Générale (1962)

Filliou verzette zich zoveel mogelijk tegen regels en wetmatigheden, ook die van de taal. Zijn werk *Sémantique Générale* bestaat uit houten plaatjes aan de muur met letters, woorden en objecten. Het is een onsamenvattend geheel en het is niet duidelijk welke woorden of objecten bij een bepaalde letter horen. Soms dekt een woord of object een letter, maar meestal is het ondoenlijk ze te combineren. Wat blijft, is het beeld van onsamenvattend bij elkaar gebrachte woorden en dingetjes, maar wel met de letters 'comme pur sang'. Zichzelf had Filliou gepresenteerd onder de letter I. Waarom is kennelijk irrelevant. De houten plaatjes hangen aan elkaar aan de muur, zodat het hangen aan de muur op zich al geïroniseerd wordt. De drie categorieën – letters, woorden en objecten – krijgen op die manier een zekere graad van autonomie en abstractie. Eigenlijk is dit werk een sleutel om veel van Fillious werk te begrijpen. Een eerste versie maakte niet voor niets deel uit van de tentoonstelling *The Art of Assemblage* in het MoMA in New York in 1961. De Engelse versie, getiteld *General Semantics A-Z*, voegde Filliou pas in 1967 toe.

Permanent Creation (1963)

'Anyway,' zo vertelde Filliou, 'voor mij impliceerde het idee van creatie al snel dat een creatie permanent moest zijn en dat ik het idee en het ideaal van *Permanent Creation* in de praktijk moest brengen.' Dit ideaal speelde al een rol bij zijn *Poipoidrome* en twee jaar later

bij de samenwerking met George Brecht, voor *La Cédille qui sourit*. In dit idee van permanente past ook Fillious boek *Début et fin d'un livre sans fin* uit 1973, uitgegeven door Klaus Groh in een beperkte oplage van tachtig exemplaren, waarin hij alleen noteerde wie het boek allemaal had gekregen. Op de middenpagina's stond links en rechts te lezen: '0 0 0' en '0 0 0'. Meer nullen dan één is eigenlijk een absurditeit. Maar misschien dacht Filliou aan Gertrude Steins uitspraak (hij had immers haar graf bezocht): 'Rose is a rose is a rose is a rose.' Wat de nullen betreft: een getal, een teken en een vorm, enzovoort, tot in het oneindige?



Robert Filliou, Permanent Creation, Toolbox n°1, 1968

Whispered Art History (1963)

'It all began on January 17, a million years ago. A man took a sponge and plunged it into a bucket of water. The time of the man is not important. He is dead but art is alive [...].' De geluidsopname laat horen hoe Filliou met hese stem deze litanie fluistert over de wording van kunst. Met deze geniale inval van lang geleden bleek water opeens te kunnen worden opgeslagen in iets eenvoudigs als een spons. En zo gaat het door met de kunstgeschiedenis, tot aan Filliou zelf. Altijd is er sprake van een geniale vinding. Mogelijk noemde Filliou de spons als tegenhanger van de sponsen van Yves Klein, die in 1959 blauwe verf opsloeg in sponzen om ze daarin vast te houden als 'materiaal voor een zone van sensitiviteit'. Ook Fillious spons werd gebruikt om op een creatieve manier vloeistoffen op te zuigen, maar dan van eeuwen geleden. Zijn gefluisterde kunstgeschiedenis werd in 1963 op elpee uitgebracht voor de kinderbibliotheek in Kopenhagen en in uittreksels in het tijdschrift van Fluxus afgedrukt.

Toen Filliou in 1973 in de Neue Galerie in het oude Kurhaus in Aken tentoonstelde, noemde hij deze expositie *Der 1.000.010. Geburtstag der Kunst, 17. Januar 1973*. Hij wilde dat alle kinderen ter wereld op zijn verjaardag vrij kregen van school, terwijl alle werknemers betaald verlof zouden krijgen en er overal feesten gevierd zouden worden, met spontaan plezier voor iedereen. Bovendien schreef hij in hetzelfde jaar aan zijn 'Liebe Freunde' wat hij in feite met zijn gefluisterde kunstgeschiedenis bedoelde: 'Op een dag moet de kunst naar alle mensenkinderen, vrouwen, mannen overal ter wereld terugkeren, aan wie ze toebehoort.'

Telepathic Music (1963-1975)

Vanaf 1963 maakte Filliou werken met een muzikale betekenis, maar vaak zonder klank. Hij schreef bijvoorbeeld toen al een *Poi-Poi Symphony no. 1* als een performance met alleen handelingen. Een groot project van Filliou is gewijd aan het ongewone begrip 'Telepathic Music', dat hij vooral zag als een reeks pogingen om mensen tot participatie uit te nodigen.

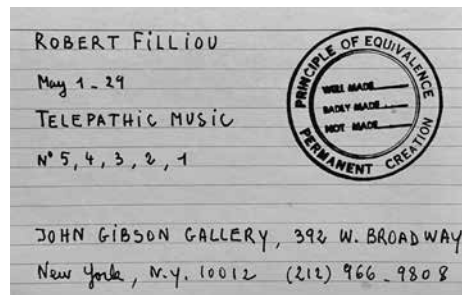
Sowieso nam het spel in Fillious denken over kunst een bijzondere plaats in. Om die reden nam hij in 1966 deel aan een groeps-show in de Fischbach Gallery in New York, met het werk *Games*. Zijn *Telepathic Music* kent geen enkele partituur, maar bestaat uit een aantal muziekstandaards (soms wel twintig stuks), verspreid in een ruimte, met daarop bijvoorbeeld postkaarten die verzonden konden worden. In 1982 werden er zakspiegeltjes op gemonteerd, zodat bezoekers zichzelf of anderen konden bekijken. Soms werden er in plaats van spiegeltjes speelkaarten op bevestigd, om tot spelletjes te inspireren. Filliou sprak van 'psychologische spelletjes' en hoopte bezoekers telepathisch te bezielen. Het spel was dan ook een van zijn belangrijkste strategieën voor contact en communicatie en het overwinnen van egocentrisme. Ook kandelars werden op de muziekstandaards gemonteerd, om de sfeer te scheppen voor een denkbeeldige muzikale opvoering.

In 1973 becommentarieerde hij *Games* voor de collega's van het Eternal Network

in Canada met de zin: 'Concentreer je zwijgend en zend werelden uit. Groot geluk voor het weer, geluk voor de mannen, geluk voor de vrouwen, voor wie dan ook en aan alle deelnemers voor het permanente gebeuren overal op de wereld [...].' Hij stuurde ook een voorstel mee:

Ik stel jullie allen voor om telepathische muziek te componeren en uit te voeren ter aanvulling, ondersteuning en – indien nodig – vervanging van alle andere wonderbaarlijke overeenkomsten. [...] Bewijs van bereik en voordeel is niet nodig – wetende dat je van anderen verwacht dat ze telepathische muziek dag en nacht uitvoeren, is voldoende.

Deze brief werd opgenomen in nummer 11 van het tijdschrift *Source. Music of the Avant-Garde*. Ook in 1985, toen Fluxus-organisator en galeriehouder René Block Fillious idee voor een omvangrijke *Biennale des Friedens* in Hamburg realiseerde, werd *Telepathic Music no. 21* getoond: elf muziekstandaards met kleine objecten. Geïnspireerd door John Cage, die stilte als een mede-eigenschap van muziek beschouwde, begreep Filliou muziek als een vorm van onhoorbare, maar wel bestaande communicatie tussen mensen. Als tegendeel van agressie kon deze speelse strategie mensen gelukkig maken.



Robert Filliou, Telepathic Music n° 5, 4, 3, 2, 1, John Gibson Gallery, New York, 1972

The Institution of Permanent Creative Activity (1964-)

'Wat ik iedereen mee moet laten kennismaken, is de kunst van permanente creatieve activiteit,' noteerde Filliou in 1963 in Parijs, nadat zijn vrouw Marianne hem erop had gewezen dat hij bezig was zijn kunstenaarschap op te geven door zijn depressieve houding. Volgens haar vroeg hij zich veel te vaak af: 'Wat zal ik doen?' Of hij zei: 'Ik zou heel graag iets doen. Wat, waarom? Voor wie?' Pas als hij creatief was, zo vond Marianne, had hij het recht om zich kunstenaar te noemen. Maar in zijn ogen was die creativiteit pas optimaal als iedereen kon deelnemen en zo zijn eigen creativiteit kon ontdekken. In dat licht construeerde hij zijn tentoonstelling in het Stedelijk Museum Amsterdam in 1971 zo dat de bezoekers via aan hem gerichte brieven konden participeren. Deze communicatie zou in zijn geheel tentoongesteld worden, inclusief het antwoord van Filliou. Ook bleef hij al die dagen persoonlijk aanwezig om te praten met iedereen die dat wilde.

Filliou zag dergelijke activiteiten eerder als een voortzetting van zijn *Poipoidrome* dan als onderdeel van Fluxus. Fluxus kwam bij hem, maar hij kwam niet bij Fluxus, zo benadrukte hij vaak. Ook zonder Fluxus zou hij zijn werk hebben uitgevoerd. 'Een permanente creatie is een permanente vrijheid,' aldus Filliou. In 1965 kwam hij tot de conclusie dat 'het absolute geheim van de Permanente Creatie' overeenkwam met de boeddhistische Soto-zentraditie:

Niet kiezen, niet willen, klaarwakker, stil zitten terwijl je niets doet. Een andere manier waarop ik de Permanente Creatie als een praktijk heb voorgesteld, is wat ik genoemd heb 'werk als spel' en 'kunst als gedachte', want ik beschouw mezelf als een entertainer van gedachten, en kunstwerken als ruilmiddel voor levensmiddelen.

La Cédille qui sourit (1965-1968)

Nadat Filliou in New York via George Maciunas de chemicus en dichter George Brecht in een café had leren kennen, besloten beide mannen voortaan samen te werken. Brecht, die in Rome woonde, ging met hem mee naar Frankrijk. In een voorstadje van Nice, Villefranche-sur-Mer, rue de May nummer 12, vestigden zij een studio (als 'galerie') met de naam *La Cédille qui sourit*. Een cedille is het haakje onder de ç, dat op een *smile* lijkt. Maar Filliou deelde ook mee dat voor de Turken het woord 'Sedil' een ceder betekent. Dat vond hij een mooie overeenkomst.

De galerie bleef van 1965 tot 1968 bestaan. Klanten mochten alleen op afspraak komen. Beide galeriehouders woonden er niet. Brecht had ergens anders een appartement, en Filliou logeerde samen met Marianne elders. In deze studio als laboratorium – een foto uit 1968 maakt een rommelige, maar dynamische indruk – schreef het duo gedichten en aforismen, recepten, min of meer uitvoerbare spelaanwijzingen en puzzels. Ze verzonnen ook erotische anekdotes, grapjes en tekeningen, en dialogen als theaterstukjes. Zelfs gesprekken met de burens hoorden bij dit soort kunstartiviteiten. Er kwamen zo nu en dan andere kunstenaars op bezoek. Maar echt iets te verkopen hadden ze niet.

Dit alles is na te lezen in het boek *Games at the Cedilla or the Cedilla Takes off* uit 1967, dat een glimlach oproept. De bedoeling hiervan werd later uitgelegd: ‘De Non-École werd bedacht in *La Cédille qui sourit* voor alle nuttige en nutteloze doeleinden. Onbezorgde Uitwisseling van Informatie en Ervaring. Geen studenten – geen meester, perfecte vrijheid, soms om te praten – soms om te zwijgen.’ Filliou verklaarde dat de auteurs voor de Non-École vooral een briefhoofd concipieerden waarop alle andere denkspelen betrekking hadden. Contacten, relaties, gesprekken en ontdekkingen vormden de aanleiding om een dergelijke studio te benaderen als een galerie. Het liefst werden er cadeaus uitgedeeld aan belangstellenden.

Toch was er een verbazingwekkende economische spelregel mee gemoeid, zoals Marianne Staffeldt in *Games at the Cedilla or the Cedilla Takes off* schreef. Je kon de kunstenaars bijvoorbeeld vragen of ze met kerst in 1966 een *suspense-poème-object* cadeau wilden krijgen, maar omdat er maar vijftig van die objecten bestonden, was de regel: *first come, first served*. Om het cadeau per post toegestuurd te krijgen, moest er eerst een cheque worden verstuurd of geld overgemaakt. Of dit ooit succes had, staat nergens beschreven, maar het leek toch een beetje op galeriewerk.

Filliou en Brecht verzochten de burge-meester om de zestiende-eeuwse citadel in Villefranche-sur-Mer open te stellen voor hun Non-École, voor een algemeen publiek. Het voorstel werd afgewezen en in 1968 moesten ze hun verblijf op grond van een faillissement beëindigen. Ter nagedachtenis aan hun werkzaamheden in Villefranche-sur-Mer verscheen in 1969 tijdens hun tentoonstelling in het Städtisches Museum in Mönchengladbach een uitvergrote luciferdoos met als opschrift *La Cédille qui sourit*. In de doos zaten vele afbeeldingen van hun werk, maar ook kaarten met aforismen, vooral over het ideaal van ‘het permanente feest’.



Robert Filliou, George Brecht, *La Cédille qui sourit*, Villefranche-sur-Mer, 1968

Ample Food for Stupid Thought (1965)

Voor dit werk verzamelde Filliou *stupid thoughts* in vraagvorm, zoals ‘Zijn glimlachen sexy?’, ‘Ligt je hart op de juiste plaats?’, ‘Ben je daar niet te oud voor?’, ‘Waar lach je mee?’, maar ook: ‘Waarom is hij aan het sterven?’ Hij droeg *Ample Food for Stupid Thought* op aan zijn compagnon van *La Cédille qui sourit*, George Brecht. Het werk bestaat enerzijds uit een kastje met 96 losse postkaarten, elk met een ‘stomme vraag’, maar Filliou publiceerde het anderzijds ook als boekje. Een bijzonder overbodige vraag staat al op de titelpagina: ‘Moet je het leven van een slang leiden?’

Zijn vrienden schreven mee aan de inleiding, door adressen, herinneringen en zelfs, zoals Brion Gysin, door een concreet gedicht bij te dragen. Allan Kaprow, de uitvinder van de happening, stelde een vraag: ‘Filliou? Ik weet niet waar hij vandaan komt. Een rare kerel – hij vond het internationale paspoort uit.’ Op de flap vertelde Jackson Mac Low dat hij Filliou op 8 februari 1965 in Café Go Go in Greenwich Village deze vragen als performance had zien voordragen, door ze

‘een per een aan individuen in het publiek te richten. Als één toeschouwer niet antwoordde, werd de vraag verder gesteld totdat er iemand antwoordde.’ Waarom hij deze vragen überhaupt had gesteld, vroeg Mac Low zelf aan Filliou. Het antwoord: ‘Omdat, altijd wanneer ik vragen stel – hoe ernstig ook – ik gewoonlijk domme antwoorden krijg. Het is als met mijn hoofd tegen de muur bonken.’ Het boek verscheen in 1977 nog eens in het Frans met als titel *Idiot-ci, idiot-là*, samen met alle postkaarten, uitgegeven door AA en Yellow Now in Leuven.



Robert Filliou, *Ample Food for Stupid Thought*, 1965

Art as Freedom (1965/1985)

In een gesprek met Louwrien Wijers op 11 oktober 1981 legde Filliou uit dat zijn gedicht ‘Le Filliou idéal’ uit 1965 over vrijheid ging. ‘De grote les van de moderne kunst is vrijheid. Nu moeten we ‘kunst als vrijheid’ incorporeren in het weefsel van ieders leven.’ En hij voegde eraan toe: ‘Als iedereen een kunstenaar zou zijn, dan waren we allemaal vrij.’ Verder noemde hij de maatschappij van toen ‘*insane*’ en stelde daar zijn ideaal tegenover:

Al jaren pleit ik voor ‘het artistieke model’ voor de samenleving als geheel. Het zou weleens winstgevendere kunnen zijn. Ik noem dat ‘het Principe van Poëtische Economie’. Het houdt in dat je zo hard aan jezelf werkt dat je de samenleving verandert. Kunstenaars gaan geen gevangenissen oprichten of op anderen neerkijken. Ik heb voorgesteld dat de kunstenaar net zo gewoon moet zijn als de meest gewone mens ter wereld. De kunstenaar is iedereen. [...] Ik heb gewerkt volgens het ‘principe van non-vergelijking’. In de kunst ben ik nooit competitief geweest. Kunstenaars zijn op een punt gekomen waarop ze de vrijheid hebben om alles te doen wat ze willen. Kunst is wat we kunst noemen.

In die sfeer inspireerde Filliou René Block in 1985 tot de organisatie van een eenmalige *Biennale des Friedens* in Hamburg. Het werd een grote manifestatie in het Kunsthaus en in de Kunstverein, waaraan vele kunstenaars en sprekers deelnamen.

Bien fait, mal fait, non fait (1966)

Voor de kunst is iedere kwaliteit legitiem, vond Filliou. Hij verzette zich fel tegen de begrippen ‘hoge kwaliteit’, ‘*taste*’, ‘waarde’, ‘talent’ en vooral ‘genie’. Goed gemaakt, slecht gemaakt, of helemaal niet. Wat telt, is alleen het principe van gelijkwaardigheid. Deze provocerende uitspraak schreef hij op meerdere van zijn assemblages en ook in zijn pamflet *Manifestos*, dat Dick Higgins in 1966 bij Something Else Press in New York publiceerde.

Filliou integreerde iedere creatie in de kunst, ook als het een misser was. In zijn *Hommage to Failures* beschouwt hij genieën zonder talent als kunstenaars. Om die reden bewonderde hij Erik Satie, die zichzelf geen musicus of componist wilde noemen. Natuurlijk zei hij ook over zichzelf: ‘Ik ben een genie zonder talent [...]’ Hij hield ervan negatieve toestanden desondanks als positief te beschouwen. In 1964 (‘?’ – het vraagteken plaatste hij er zelf bij) schreef hij een reeks *No-Plays*. Nummer 1 begon met de opmerking: ‘Dit is een stuk dat niemand moet komen bekijken.’ Hij liet Wolfgang Feelisch (op dat moment Fillious uitgever van het VICE-Versand in Remscheid) een bouwwagen op twee assen kopen als een soort *Permanent Creation Tool Shed* voor creatieve participatie. Op de buitenkant stonden de woorden ‘*innocence*’ en ‘*imagination*’. Van 1969 tot 1987 stond deze wagen voor het Museum in Rothenburg en aansluitend – in het sterfjaar van Filliou – naast het LWL-Museum für Kunst und Kultur in Münster, voor de duur van de *Skulptur Projekte*. Tegenwoordig bevindt het werk zich in het Museum Ludwig in Keulen.



Robert Filliou, *Permanent Creation Tool Shed*, 1969, Skulptur Projekte Münster, 1987

The Principles of Poetical Economy (1966)

In zijn bijdrage aan de Fluxus-collectie *Manifestos* uit 1966, met als titel *A Proposition, a Problem, a Danger and a Hunch*, gaat het Filliou vooral om de vraag of iedereen in de toekomst onderzoek kan doen (‘*investigate*’), wat tot geweldige resultaten in de kunst zou kunnen leiden. Als je faalt, des te beter! Geld zou misschien een obstakel vormen, vond Filliou, en hij adviseerde de lezer om een tekst te schrijven over *The Principles of Poetical Economy*. Hij gaf zelfs het bevel: ‘Write it.’ Toch blijft het gevaar, vond Filliou, dat men tegen iedereen ‘Yes, sir’ zegt en daarmee de vrijheid van het creëren van kunst ondergraaft. Men zou juist dit als probleem grondig moeten bestuderen. Om kunst te maken, moet men vooral ingeven, inspiraties en voorgevoelens volgen, eerder dan aangeleerde ambachtelijke vaardigheden. Dan zou de kunst misschien vleugels krijgen (*Winged Art*), zo hoopte hij. Ten slotte zou men tijdens een performance aan iedereen kunnen vragen: ‘What are you doing?’, ‘What are you thinking?’ En wat het antwoord ook zou zijn, steeds zou dit de reactie zijn: ‘Do something else’, ‘Think something else.’

Hand Show, The Key to Art (1967)

In 1967 verzocht Filliou 24 kunstenaars om 24 uur lang hun linkerhand met zwarte verf op een blad papier te drukken. Hij plaatste de foto’s van het resultaat, genomen door Scott Hyde, als een kring van handafdrukken op een zwarte ondergrond en noemde de zeefdruk *The Hand Clock*. (Het werk bestaat als multiple.) Net als de kunstenaars toen kan iedereen ook nu nog alle minieme individuele verschillen in deze handen bestuderen. Filliou legde dezelfde handafdrukken in een houten kist met schuifdeksel als kaarten op elkaar (een multiple van SABA-Studio, in een oplage van 150 exemplaren).

De grote zeefdruk geeft er weer een andere voorstelling van: iedere kunstenaar had een eigen handafdruk, maar dan wel in een kring met 24 anderen, zoals Arman, Ayo, Mark Brusse, John Cage, Christo, Claes Oldenburg en Andy Warhol. Filliou beschouwde deze *Hand Show* in een kring dan ook als *The Key to Art*. Hij stelde:

Het liet me inzien dat de sleutel tot kunst wellicht ligt in het leren kennen van de betekenis van elk onderdeel, elke lijn, elk merkteken en elke vorm van de hand van de kunstenaar. Kunstenaars hebben als groep veel dingen gemeen die hen onderscheiden van andere groepen (zoals bijvoorbeeld het leger).

Als de individuele verschillen als indicatoren voor ieders kunst goed geïnterpreteerd zouden worden, zo meende Filliou, dan zouden mediators zoals kunstcritici niet meer nodig zijn.



Robert Filliou, *Hand Show*, 1967

The Eternal Network, Das immerwährende Ereignis (1968)

Tijdens hun werkzaamheden in Villefranche-sur-Mer in het kader van *La Cédille qui sourit* ontwikkelden Brecht en Filliou het idee van *The Eternal Network*. Om dit idee te promoten ontwierpen ze in 1968 een poster met als tekst ‘BANQUEROUTE (nous en particulier)’.

met daaronder het Engelse begrip *The Eternal Network*. Later verklaarden ze: ‘Er is altijd wel iemand die een fortuin verdient, iemand die failliet gaat – wij in het bijzonder. *La Cédille qui sourit* slaat de bladzijde weer om, en [...] *La Fête permanente* kondigt de aanstaande realisatie aan van *The Eternal Network*.’

Samen met de groep General Idea in Toronto bedacht Filliou in 1973 het concept van een gezamenlijk, oneindig netwerk. Hij ontwierp een stempel met trefwoorden die voor het *Research on the Eternal Network* gebruikt konden worden. Met het begrip ‘research’ bedoelde hij zowel telefoon-gesprekken (*Voicepondence*) als allerlei documenten voorzien van stempels met betrekking tot hun werk in Canada.

In Berlijn besloot Filliou met kunstenaars als Wolf Vostell, Mario Merz en Allan Kaprow de groep ADA op te richten en samen met hen in de stad tentoon te stellen. Zijn bijdrage bestond uit het aanbieden van het tijdschrift *File* op een tafel. Wie het wilde hebben, moest zijn naam op de tafel schrijven. Toen er ongeveer zeshonderd namen waren verzameld, schreef Filliou die op papiertjes en stopte ze in een hoed. Fillious dochter Marcelle trok er dan net zoveel namen uit als er tijdschriften voorhanden waren en verdeelde honderd exemplaren onder de belangstellenden.



Robert Filliou, *Ample Food for Stupid Thought*, 1965

Café-génie (ca. 1968)

In het kader van *The Eternal Network* stond bij Filliou en Brecht ook het idee om kunstenaars te adviseren hun atelier in te ruilen voor een café, zodat ze zich als *Génies de Café* konden beschouwen. Filliou opperde dit idee in zijn manifest met als titel *Poetical Economy. Towards a New Standard of Value* (1980).

The Upside-Down World (1968-1969)

Waarom zou je de wereld alleen in horizontalen en verticalen zien? Filliou maakte vele werken als uitnodiging om de wereld op z’n kop te beschouwen. Vaak waren het aan de muur hangende houten staven of hangende plaatjes met pijltjes erop die in een andere richting wezen, of foto’s op hun kop. Hij was ervan overtuigd dat ‘het andersom net zo goed was als rechtdoor’. In dit verband krijgen zijn opmerkingen over simultaneïteit voor *La Cédille qui sourit* en over *La Fête permanente* extra betekenis: ‘Er is altijd iemand op reis en iemand die thuisblijft.’

Principe d’équivalence (1968/1980)

Het principe van de poëtische economie stond voor Filliou voor de algemeen geldende gelijkheid. Uiteindelijk zocht hij contact met wie dan ook: mensen die naar kunst keken of bezoekers aan zijn tentoonstellingen. In 1968 maakte hij voor het eerst een reusachtig reliëf met hangende houten plaatjes ‘*d’équivalence*’ voor zijn eerste solotentoonstelling in Düsseldorf bij Galerie Schmela. Zoals hij later uitlegde, beschouwde hij dit als een onderdeel van het principe van de *Création permanente*. In 1980 daagde hij bezoekers nog meer uit: aan de muur hing een draad met onder elkaar opgehangen lege witte kaarten, in de hoop dat bezoekers er een mededeling op zouden schrijven.

Filliou vatte zijn naam ook op als een imperatief: *Fill-you*, vul jezelf! Hij bewonderde de

utopist Charles Fourier, die met zijn ideaal van een anarchistische samenleving het principe van de gelijkheid van alle mensen voorop had gesteld. Meerdere communes in Europa, zoals op Monte Verità, waren gebaseerd op Fouriers utopie. Ook Filliou en vele andere kunstenaars werden erdoor geïnspireerd. *Grâce à Fourier*, zo noemde Filliou een aan deze filosoof opgedragen video, geproduceerd door Véhicule Art in Montreal. Belangrijk in dit verband is ook zijn uitgave van een geschrift uit 1975 met als titel *Toi par Lui et Moi*.

Mind (1969/1971)

In 1969 maakte Filliou een zeefdruk met het woord *Mind*, in een oplage van 150 exemplaren. Twee jaar later liet hij het woord op een stenen plaat graveren. Wat bedoelde hij daarmee: open de geest – *l'esprit*, het bewustzijn? Of werd het woord '*mind*' gebruikt in de zin van 'pas op', 'denk eraan' of 'geef erom'? Kennelijk ook het laatste, want onderaan de zeefdruk staat: 'a personal message, with love from Robert Filliou'.



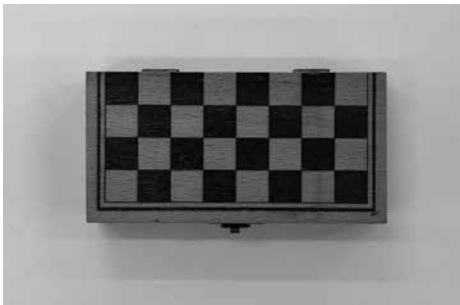
Robert Filliou, Mind, 1969

The Idea of Admiration, For Duchamp (1969)

'You won't imitate Marcel Duchamp', zo staat er op de binnenkant van het deksel van Fillious multiple *Optimistic Box no. 3* (1968), een houten kist met een schaakspel. Al sinds 1958 refereerde Filliou aan zijn voorganger, dus al voor de opkomst van Fluxus in 1962. Hij maakte bijvoorbeeld gebruik van fietswielen, en noemde ook een eerder werk *For Duchamp*. Hij vulde kartonnen dozen met stof (*FLUXDUST*, 1969) en refereerde in 1977 met de titel *Poussière de Poussière* opnieuw aan het stof op *Le Grand Verre*. In hetzelfde jaar presenteerde hij het werk *Poussière de Poussière*, dat symbolisch het stof van bijvoorbeeld een schilderij van Paul Klee zou verwijderen, dat een haven met zeilboten voorstelt. Fillious werk paste zo geheel in het idee van Fluxus om traditionele kunst belachelijk te maken, hoewel er in dit geval – zoals Filliou het voorstelde – eveneens sprake was van een hommage. Ook de hoed als plek voor de Galerie Légitime doet enigszins denken aan Duchamps *La Boîte-en-valise*, een doos met reproducties op klein formaat. In 1969 citeerde Filliou zelfs de *Mona Lisa* op een banale manier, door zogenaamd haar schoonmaakspullen met een emmer, stof en bezem klaar te zetten, met de boodschap op een tekstbordje: 'Bin in zehn Minuten zurück, Mona Lisa.'

Ook vond hij dat architecten de toiletten bijna nooit lieten zien in hun bouwmodellen, alsof die niet belangrijk waren. Dus liet hij zich zittend op zijn toilet fotograferen – ook een referentie aan Duchamp – bijvoorbeeld kort na diens dood in 1968 als bijdrage aan de *Fluxshow for Gallery 669* in Los Angeles. In 1969 herhaalde hij zijn toiletproject voor een solo in Mönchengladbach.

In Amerika had hij zijn idool ontmoet. Toen Duchamp hem vertelde dat hij zich geenszins beroemd voelde omdat zijn groentebroer ook niet wist wie hij was, antwoordde Filliou: 'Alleen mijn groentebroer weet wie ik ben.' Duchamps repliek: 'We moeten het idee van oordeel afschaffen.' Later becommenta-



Robert Filliou, Optimistic Box no. 3, 1968



Robert Filliou, La Joconde est dans les escaliers/Bin in zehn Minuten zurück, Mona Lisa, 1969

rieerde Filliou die woorden: 'Ik heb er verder over nagedacht en ik denk dat we het idee van bewondering moeten afschaffen.'

Object without Object (1969)

Filliou hield van tegenstrijdige beweringen. In het boekje bij de tentoonstelling *AD ABSURDUM* in de Städtische Galerie Nordhorn in 2008 werd een zin van hem geciteerd: 'Ik drink geen water en zwem graag.' Ook de woorden op zijn objecten doen soms absurd aan: op een steen, verpakt in een kartonnen doos, vermeldde Filliou in 1969 fijntjes: 'Sans objet, without object'. Het absurde *Object without Object* (1969) bestaat louter uit spullen die niet tot de kunst behoren, maar waarmee kunst wordt geïmiteerd: een haak, een hanger, een spijker.

Dieu (1970)

Filliou schreef het woord *Dieu* onderaan op een ronde en op een rechthoekige spiegel. Als je in een dergelijke spiegel kijkt, ben je dan zelf een god? Of is het anders bedoeld, zoals in een zenboeddhistische tempel, waar god altijd zelf in de spiegel kijkt? Hij ziet zichzelf, maar jij ziet hem niet. De spiegel is een zinnebeeld voor alles wat zal verdwijnen: alles vloeit. Niets blijft en jij bent dus *good for nothing*, net als kunst, want Filliou schreef: 'Kunst als creatie is makkelijk, op dezelfde manier als god zijn makkelijk is. God is de perfecte *good for nothing*.' In 1954 in Zuid-Korea voelde hij zich sterk aangetrokken tot het zenboeddhisme. Om die reden schreef hij: 'Alles is God.'

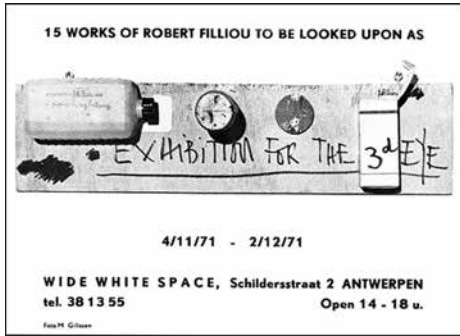


Robert Filliou, Dieu, 1970

The Third Eye (1970)

Hoewel Filliou aan één oog vrijwel blind was, hanteerde hij vaak het boeddhistische concept van het derde oog. Hij vond dat iedereen daarmee begiftigd zou moeten zijn. De plek van het derde oog tussen de wenkbrauwen wordt het Ajna Chakra genoemd, terwijl men het onzichtbare oog zelf Bindi noemt. Het staat voor energie, intuïtie en wijsheid. Volgens Filliou was het derde oog in staat om mogelijkheden voor vrijheid waar te nemen. In 1970 noemde hij zijn tentoonstelling in de Neue Galerie in Aken *Exposition pour le*

3ème oeil, in 1971 liep de expo *15 Works of Robert Filliou to be looked upon as Exhibition for the 3d Eye* in de Wide White Space Gallery in Antwerpen. In 1972 maakte hij meerdere collages met als titel *Portrait pas fait: pour le 3ème oeil*. Hoe zou het derde oog ooit geportretteerd kunnen worden? Hoe ernstig hij het onderwerp ook nam, Filliou vergat nooit zijn humor.



Robert Filliou, 15 Works of Robert Filliou to be looked upon as Exhibition for the 3d Eye, Wide White Space Gallery, Antwerpen, 1971, uitnodiging

Teaching and Learning as Performing Arts, Lehren und Lernen als Aufführungskünste (1970)

In zijn 'multi-book' (een zelfgekozen term) getiteld *Teaching and Learning as Performing Arts* legde Filliou in het Duits, Engels en Frans uit waarom hij twee begrippen op één lijn stelde: 'Dit is wat ik vermoed dat de kunst van de toekomst zal zijn: altijd onderweg, nooit aankomen. *L'art d'être perdu sans se perdre*, de kunst jezelf te verliezen zonder de weg kwijt te raken.'

In feite werd het boek ingedeeld op basis van werk- en denkprincipes. Het bevatte ook gesprekken waarin andere kunstenaars, zoals George Brecht, Joseph Beuys, Dieter Roth, Dorothy Iannone, Ben Patterson en John Cage, over Fillious idealen spraken, maar ook over hun eigen opvattingen over Fluxus en educatie. Filliou vroeg aan Beuys: 'Ik geloof dat de manier waarop we leven revolutionair potentieel heeft. Ben je het daarmee eens?' Natuurlijk ging Beuys akkoord. Filliou legde uitvoerig uit hoe hij het zenboeddhisme in verband bracht met zijn idealen en hij adviseerde de lezer: 'Verlicht jezelf met een gedicht.' Ook de Bijbel werd aangehaald, want Filliou zag in de Bijbelse Bergrede een aanmoediging om gelukkig te leven. *Teaching and Learning as Performing Arts* bevat eveneens lege pagina's, omdat Filliou lezers wilde stimuleren eigen bijdragen te leveren.

In zijn videotape *Porta Filliou* (1977) verklaarde Filliou dat hij met zijn 'multi-book' een soort 'video university' op het oog had. Toch bleven zijn ideeën nogal zoekend. De meanderende gedachten werden in de video 'meegedeeld' tijdens een diner, een mid-dagwandeling en tijdens het slapen. Filliou praatte ook over de betekenis van de hoed (dus waarschijnlijk over *Galerie Légitime*) en over de analyse van de hemel in een ruimtelijk continuüm.



Robert Filliou, Porta Filliou, 1977

The Genial Republic, La République géniale (1971)

In de uitnodiging voor zijn solo bij Galerie Schmela in Düsseldorf kondigde Filliou in handschrift het territorium aan van een 'geniale republiek nummer 0'. Dit territorium kende geen grenzen zoals die van een staat of grondgebied, er heerste geen regering, maar het had wel grenzen in de tijd: 'negen weken futurologie'. In 1974 verduidelijkte hij zijn bedoeling: 'The kingdom is inside you.' De houten koffer met gedichten, partituren, essays en theaterstukken, gemaakt sinds 1958, getuigt al van een dergelijk koninkrijk. Op het etiket van de koffer is sprake van een *pré-territoire de la République géniale*.

Filliou hield dit ideaal stevig vast. In 1978 vertelde hij: 'Het idee was om mijn eigen territorium te creëren en natuurlijk iedereen aan te raden om ook een eigen territorium te creëren, waarbij ik zei dat de mensen die op dat territorium leven eerder hun genialiteit zouden inzetten dan hun talenten.' Ook de titels van meerdere werken tonen hoezeer dit thema hem bezighield. In december 1972 (in een galerie voor arte povera, La Bertesca in Milaan) noteerde hij op een archiefkaart dat hij reeds bezig was met de 'geniale republiek nummer 2' voor 'recherches en relations extrêmes'. De stempel 'Création permanente' op de uitnodigingskaart toonde de samenhang tussen beide idealen. Later legde hij uit dat deze republiek zou instaan voor de vrijheid van vrouwen en kinderen, en in het licht van het boeddhisme 'yin in yang zou brengen voor de volgende cyclus van het universum'. Toch noemde Filliou zijn voorstel voor een geniale republiek later wel eens een 'idiotic concept', zonder zijn zelfkritiek verder toe te lichten. Hij vond het vooral belangrijk te zeggen dat de menselijke genius het vermogen om te leven in zichzelf droeg, gericht op het verlangen om met anderen in vrede en harmonie te leven. Hij noemde dit *built-in* tegenover *built-upon qualities*, die hij verbond met de politie en de staat. Volgens de richtlijn van *built-in qualities* wilde hij verder leven in Flayosc in Zuid-Frankrijk, in een oude molen in zijn *Mimetic Territory of The Genial Republic*.

The Speed of Art (1971)

Toen Filliou in de jaren zeventig vaker performances uitvoerde, dacht hij geregeld na over het begrip snelheid. Hij vroeg iedereen om zich heen wat de snelheid van kunst zou kunnen betekenen, vooral in wiskundig opzicht. Zou men de snelheid van kunst kunnen meten? En wat als kunst zou overeenstemmen met het leven? Hij zei hierover: 'Daarom introduceren we voortdurend een fictioneel element, en deze fictie kan positief of negatief zijn.' Hij vroeg aan een wiskundige, Edwige Regenwetter, of het mogelijk was de snelheid van kunst te berekenen. 'Edwige kwam tot de conclusie dat *The Speed of Art* mathematisch gezien betekenisloos is, *The Speed of Art* bestaat wiskundig niet. Akkoord, zei ik, maar toch, wat is dan *The Speed of Art*? Dat wil zeggen, het feit dat het concept betekenisloos is, is voor mij als kunstenaar betekenisvol.'

Omdat fictie tijdens performances onderdeel wordt van het leven, beschouwde Filliou dit gegeven ook als een *Principle of Equivalence*. Het geldt zowel voor het leven als voor fictie: *well-made, badly-made, not made*. Uiteindelijk noemde hij dit *The Secret of Permanent Creation*. Ook een andere uitspraak kenmerkt Fillious opvatting van de verhouding tussen kunst en leven: 'Kunst is wat het leven interessanter maakt dan kunst.' Op een vel papier noteerde hij:

P/ The Speed of Art

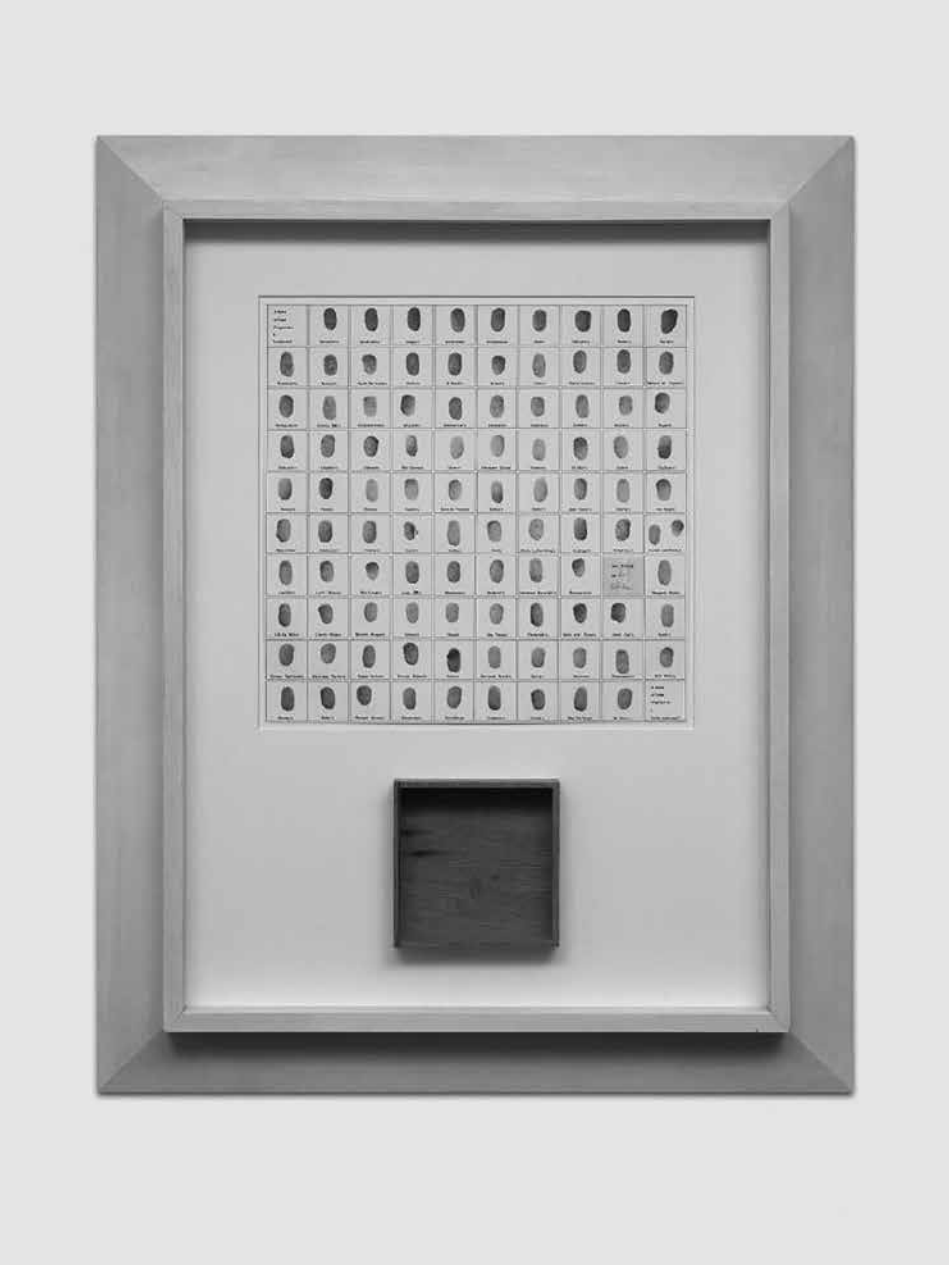
$a = f(1 + f) \rightarrow 0$

Art as a function of life plus fiction, with fiction tending towards 0 is one thought we may entertain among others, if you wish.

A World of False Fingerprints (1975)

Hoe kunnen de vingerafdrukken van mensen die in verschillende tijden of zelfs eeuwen hebben geleefd allemaal samen op één stuk papier terecht komen? Onder elke vingerafdruk staat een andere naam, zoals Da Vinci, Bach of Einstein. Dit multiple van Filliou bevat twee waarheden: de namen zijn echt, maar de vingerafdrukken horen niet bij de namen, maar bij Filliou zelf. Weliswaar verschillen de afdrukken een beetje van elkaar. Soms zijn ze sterker, soms zwakker uitgevallen. Bij deze *en bloc* gedrukte vingerafdrukken, in een oplage van 98 exemplaren, hoort bij elke afdruk een vierkant houten kastje met de *false fingerprint*, onder een portretje van de zogenaamde eigenaar van de vinger. Filliou voegde hier ook nog eens zijn signatuur aan toe. Wordt de kijker in de maling genomen? Daar was Filliou vast niet op uit. Is kunst niet sowieso fake? Een certificaat verheft elk werk tot een unicaat en spreekt daarmee de manipulatie tegen.

Het thema 'echt of vals' hield Filliou al eerder bezig. In 1967 schreef hij, in het document met als titel *A Filliou Sampler*, een theaterstuk met onder meer de titels – telkens in drukletters – 'False! Dishonest Faithless! Deceitful Mendacious Unveracious! Truthless! Trothless! Unfair!'



Robert Filliou, A World of False Fingerprints, 1975

**Research on the Origin (1974),
Research on Prebiology (1975)**

Filliou beschouwde deze twee werken als zijn belangrijkste artistieke voorstellen. Voor *Research on the Origin* legde hij negen meter stof op een soort perron van drie meter hoog. De kijker kon erop lopen en maakte daardoor deel uit van de installatie.

Research on Prebiology nam de draad weer op van het werk *Mind* uit 1969, als ‘bewust-zijn in de wereld’. Filliou ging nog verder terug in het verleden, door onder andere het voorbeeld te noemen van een vlieg die niet alleen al 150 miljoen jaar zou bestaan, maar die er ook voor zou kunnen zorgen dat alle vliegen bestand zouden zijn tegen de pesticide DDT. Dit zou alleen mogelijk zijn geweest dankzij permanente communicatie, die ook voor de mens doorslaggevend is om als enkeling te overleven en creatief te zijn. Filliou vond dat de wetenschap zich niet exclusief op kennis mocht beroepen. Hij schreef in 1975 over het Chinese begrip *Tao*: ‘Onderzoek is niet het privilege van wie alles weet; integendeel, het is het domein van wie niets weet.’ Onschuld stond voor hem dus helemaal niet aan het begin van het leven, maar was juist het doel. Aan Irmeline Lebeer legde Filliou in 1976 uit dat *Research on the Origin* ‘begon met *Tao* en besloot met *Tao*’.

La Fête permanente (1982)

Met zijn voorstel voor *La Fête permanente* voelde Filliou zich verwant met de leuze van zijn vrienden van de Lotta Continua in Italië. Deze groep stond voor de politieke toekomst van een soort extreemlinks socialisme, maar niet voor het communisme en – wat Filliou vooral beviel – de organisatie hield van het ideaal ‘spontaneïteit’. Zijn tentoonstelling in het Musée d’Art Moderne de la ville de Paris in 1984 en in de Kunsthalle Bern in 1985 droeg deze titel.

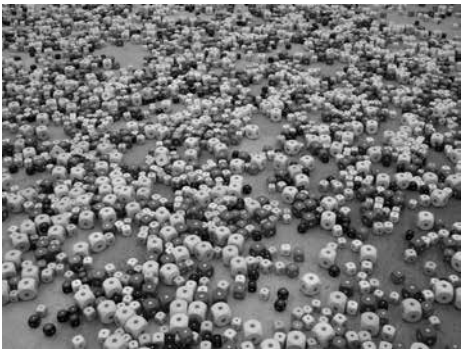
Just about Time (1983)

Het onderwerp ‘tijd’ hield Filliou ook bezig in relatie tot historische betekenissen. In 1983 maakte hij een hangend drieluik van omlijstingen in een plexiglas doos als multiple voor VICE-Versand. Hij noemde het werk *Just about Time*: bovenin plaatste hij een Januskop, die naar voren en naar achteren kijkt, in het midden een hangende bril en onderaan de davidster.

Eins. Un. One. (1984)

Tijdens de omvangrijke groepstentoonstelling *Von Hier Aus* in Düsseldorf in 1984 verspreidde Filliou op de vloer een veld van vijfduizend blauwe, rode, gele, zwarte en witte dobbelstenen van verschillende grootte. Het bijzondere was dat alle dobbelstenen op elke kant maar één stip hadden en dat ze als een toevallig gevormde massa verspreid lagen over een oppervlakte van negen vierkante meter, met steeds één enkeling in de menigte. Het was dus niet zomaar een kunstwerk, maar een zinnebeeld van de mens in de wereld: de hele creatie van de kosmos, begin en oneindigheid, zonder een vast punt.

Filliou toonde in Düsseldorf de editie *Just about Time*, maar er werd ook een editie van één enkele dobbelsteen geproduceerd door Edition Hundertmark in Keulen. Kennelijk refereerde hij aan Mallarmés bekende gedicht ‘Un coup de dés jamais n’abolira le hasard’ uit 1897: ‘Een worp met dobbelstenen heft het toeval niet op.’ Het werk werd ook uitgevoerd met zestienduizend dobbelstenen, als een metafoor voor de overvloed in de wereld, en voor het allerkleinste element in een onmetelijke macrokosmos. ‘Het toeval is hier vernietigd,’ zei Filliou daarover. Alles is hoe het is. (Alleen de locatie waarop een dobbelsteen met één stip terecht kan komen, is misschien nog steeds een kwestie van toeval.) Al in 1961 voelde Filliou zich sterk aangetrokken tot de boeddhistische leer, waaruit hij in Parijs citeerde: ‘Maak geen keuze; neem geen besluit; wees volledig wakker; zit rustig en doe niets.’



Robert Filliou, Eins. Un. One., 1984



Robert Filliou, Eins. Un. One., 1984

PS

Robert Fillious afwijzing van de heersende cultuur richtte zich tegen het conventionele begrip van hoge kunst, dat gedijt op de uitsluiting van al het andere. Irma Boom omschrijft het, naar aanleiding van de tentoonstelling die opent in haar galerie EENWERK volgend jaar op de geboortedag van Filliou, als een tegengif, een *antidote*. Hij bespote inderdaad de gebruikelijke praktijk van onvoorwaardelijke bewondering voor kunst, het nastreven van de hoogste kwaliteit en schoonheid, en het gebruik van academische materialen zoals canvas, olieverf en brons. Maar daar bleef het niet bij: hij zocht naar tegenmaatregelen. Hij bedacht als voormalig econoom en dus als artistiek autodidact – in de vrijheid die hij voelde – nieuwe galerievormen die lijnrecht ingingen tegen het artistieke establishment en de macht uitdaagden.

Met de titels van zijn werken dreef hij de mythe van het genie op tot absurde extremen en verklaarde hij iedereen tot een creatieve dichter. Formeel werkte hij – volgens weinig gangbare modellen – voornamelijk met ‘niet-artistieke’ alledaagse materialen en objecten zoals touw, spijkers, karton, papier-snippers, kaarten en onbewerkte, eenvoudige stukken hout. Alle categorieën waren voor hem even geldig om iets poëtisch uit te drukken: schrijven, teksten, tekeningen, spelletjes, performances, nonchalante gebaren (bijvoorbeeld een gewone handdruk), geluiden, video’s, een dansje of een performance die volkomen betekenisloos leek. Maar in werkelijkheid was niets daarvan zinloos – integendeel. Hij meende het serieus en begon in de jaren zestig een verzameling termen te ontwikkelen die zijn principes samenvatten – zijn ‘Filliou-ideaal’. Het leek vanzelfsprekend om het hier de ‘Filliou-sofie’ te noemen.

Filliou was een kosmopoliet. Toen hij zichzelf eind jaren vijftig steeds meer als dichter-kunstenaar ging beschouwen, zocht hij contact met collega’s en vond gelijkgestemden in Daniel Spoerri, George Brecht, Emmett Williams, Ben Patterson, Dieter Roth, Nam June Paik en Fluxus-mentor George Maciunas. Al snel sloot Filliou zich bij hen aan in de snelgroeïende Fluxus- en festivalscene. Daar voelde hij zich begrepen. Omdat hij een uitgesproken welwillende kijk op de mensheid had, die hij ook in zijn werk tot uitdrukking bracht, verwierp hij elke agressieve strategie die sommige van zijn Fluxus-collega’s hanteerden, zoals Gustav Metzger. Hij koos voor een mildere aanpak, hanteerde hoogstens de strategie van ironie en humor om de wereld te overtuigen. Hij vond al snel zijn leidraad in de boeddhistische leer, die hij steeds meer in zijn kunst verweefde, maar die ook in zijn leven een grote rol speelde, tot aan zijn dood in 1987. In 1982 nam hij, samen met Joseph Beuys, in Bonn deel aan het gesprek met de Dalai Lama. Spoedig daarna besloot hij deel te nemen aan een driejarige boeddhistisch-tibetaanse retraite in de Chanteloube in de Dordogne, waar hij sinds geruime tijd meditatie technieken aanleerde van Dilgo Jigme Khyentse Rinpoche.

Ondanks zijn bijzondere aanpak waren er veel kunstenaars die een soortgelijk artistiek pad bewandelden. Net als Filliou was Beuys ervan overtuigd dat ieder mens een kunstenaar is. Net als Filliou en Beuys werkte Marcel Broodthaers met materialen die

voorheen niets met kunst te maken hadden, waarbij hij zijn eigen wereldbeeld gebruikte om de heersende cultuur op speelse wijze uit te dagen. Filliou had contact met beiden. Met de Situationistische Internationale in Parijs had hij dan weer geen connectie, en al helemaal niet met hun filosofische voortrekker Guy Debord. Deze groep verzette zich fel tegen de consumptiemaatschappij en de verering van het genie. In plaats daarvan pleitten ze voor *détournement* in elke situatie – een transformatie, een omweg naar een vrijere vorm van samenleven, waarin men nieuwe emotionele en zogenaamde ‘psycho-geografische’ ervaringen opdoet.

Op vergelijkbare wijze distantieerde Filliou zich van de ZERO-beweging met haar op de natuur gebaseerde kunst, die zich richtte op het samenspel van licht en schaduw. In sommige opzichten was hij nochtans met de beweging verwant: ook ZERO-kunstenaars gebruikten materialen als touw, spijkers en papier, maar hun maatschappelijke visie was minder filosofisch en principieel geformuleerd dan die van Filliou. De situatie was vergelijkbaar met die van de kunstenaars van het Nouveau Réalisme in Frankrijk: ook zij wijdden zich aan het niet-artistieke object, maar lang niet op zo’n poëtische en fragiele manier als Filliou.

Filliou vond een rolmodel in Marcel Duchamp, wiens werk ook fungeerde als tegengif voor traditionele kunst. Filliou was hierin niet de enige: Amerikaanse pop- en conceptkunstenaars in de jaren vijftig en zestig ontdekten Duchamps nalatenschap ook, niet alleen in formele zin, maar vooral als een bron van spirituele vrijheid. Uiteindelijk geloofde Filliou dat ‘vrede’ vrijheid zou betekenen, en dat kunst in het bijzonder de geest moest openstellen voor die vrijheid. Dit was het ware doel van zijn ‘Filliou-sofie’: *Art meets Science and Spirituality in a Changing Economy*, zoals Louwrien Wijers in 1990 haar door Filliou geïnspireerde manifestatie in Amsterdam noemde.

Humor was essentieel. Filliou koos een personage waarin hij zichzelf weerspiegeld zag. Het was geen piraat, geen guerrillastrijder of Tjil Uilenspiegel, maar de joker. Niet de geheime schurk in een strip of film, maar de troefkaart in een kaartspel. Als een verborgen joker maakt Filliou een lange neus naar de andere spelers en zet hun geplande spel op zijn kop. Hij plakte zo’n jokerkaart in 1969 op een briefkaart en schreef: ‘Wie wil er nou weten wie ik ben, hoe anderen me zien?’ *No-Play* uit 1958, in 1967 opgenomen in *A Filliou Sampler*, eindigt dan ook met een uitbundige lachbui, daadwerkelijk uitgeschreven, zoals waarschijnlijk niemand dat vóór hem had gedaan. Je kunt het hardop voorlezen: ‘ha ha ha ha ha ha ho ho / hu hu hu hu hu hi hi / ho ho ho ho ho ho hu hu / hi hi hi hi hi hi ha ha / ha ha ha ha ho ho hu ho / etc.’

Afbeeldingen: © Robert Filliou Estate, New York/Parijs, 2026

Deze tekst werd geschreven naar aanleiding van de tentoonstelling *Robert Filliou. Antidote*, 17 januari tot 13 maart 2027, EENWERK, Koninginneweg 176, Amsterdam.



Andy Warhol, *Kenneth King* [ST180], 1964, 16mm film, zw-w, zonder geluid, 3'9", afgespeeld aan 16 beelden per seconde.
Andy Warhol, *Empire*, 1964, 16mm film, zw-w, zonder geluid, 485', afgespeeld aan 16 beelden per seconde. © The Andy Warhol Museum, Pittsburgh, PA, a museum of Carnegie Institute. All rights reserved. Film stills courtesy The Andy Warhol Museum

All Tomorrow's Parties
Films en documenten van
Andy Warhol

Herbert Foundation
Coupure Links 627 A, Gent
www.herbertfoundation.org

Wekelijks open op vrijdag, zaterdag en zondag, 14:00–18:00
Vernissage: zondag 27 september, 14:00–18:00

27.09.2026 – 27.06.2027

Jean-Michel Folon, architect

INIGO CUSTERS

‘Ik vond architectuur mooi. Zelfs vandaag denk ik dat het de belangrijkste, meest complete en meest noodzakelijke kunstvorm is.’¹ Dat schreef de Waals-Brusselse kunstenaar Jean-Michel Folon (1934-2005) in 1971, terugblikkend op zijn invloeden. De band met architectuur gaat terug tot zijn tienerjaren in Brussel. Hij was een ongeïnteresseerde leerling en liep op de middelbare school al snel achterstand op. Omdat hij goed en graag tekende, mocht hij van zijn ouders het middelbaar onderwijs afronden aan de architectuurafdeling van Saint-Luc. Folon had een grondige hekel aan het conservatieve onderwijs op dat instituut: bakstenen tekenen was het enige dat hij mocht doen. Daarom begon hij een opleiding industrieel ontwerp aan La Cambre, maar ook daar zou hij niet lang blijven. Al na zes maanden, in maart 1955, nam hij zijn rugzak en lifte naar Parijs. Zijn plan was eenvoudig: het maken als kunstenaar en illustrator.

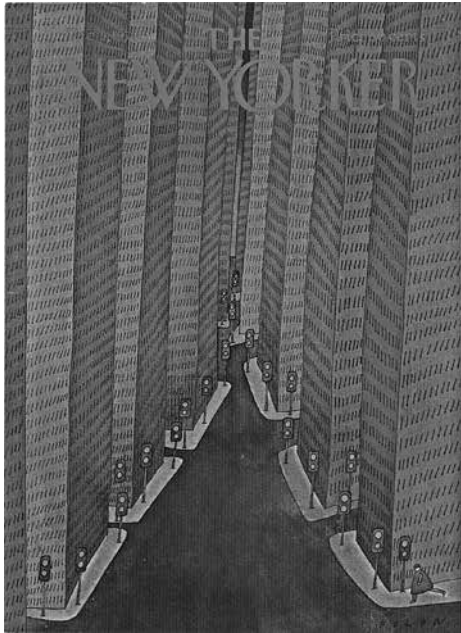
Folon werd dus nooit architect, maar in interviews durfde hij weleens te doen alsof. De waarheid over zijn opleiding bleek kneedbaar. Regelmatig liet hij vallen dat hij aan La Cambre architectuur gestudeerd had. Nu en dan liet hij na te vermelden dat hij zijn diploma van industrieel ontwerper nooit had behaald. Meestal dikte hij het aantal studiejaren aan: pas vlak voor zijn eindexamen zou hij zijn opleiding hebben opgegeven om kunstenaar te worden. De verwerping van het architectenberoep ten gunste van het kunstenaarschap maakte hij zelfs tot de kiem van zijn carrière. Folon hield van architectuur en bleef ernaar verwijzen, maar hij liet graag weten dat de praktijk niks voor hem zou zijn geweest. Architectuur was niet individualistisch genoeg, niet vrij, en bovendien was hij teleurgesteld in de architectuur die hij gebouwd zag worden. ‘De leerlingen van Le Corbusier’, zo zei hij in 1980, ‘hebben Le Corbusier en de architectuur enorme schade berokkend: iedereen begon kooien en kubussen te maken. Alles is saai geworden.’²

Folon vestigde zich in Bougival, aan de rand van Parijs, een decennium na het einde van de Tweede Wereldoorlog. De oorlogsschade en de onderbroken stedelijke ontwikkeling, in combinatie met grote industriële groei, leidden in Frankrijk tot een huizen crisis. In de jaren vijftig rolde de staat grootschalige bouwprogramma’s uit, met name in de economische centra van het land, gebaseerd op de idealen van de vooroorlogse moderne beweging en het Charter van Athene. Uiteraard diende Le Corbusiers Unité d’Habitation in Marseille, opgeleverd in 1952, als inspiratiebron. De *grands ensembles* bestonden echter uit grote en vaak ook hoge woonblokken, met modernistische woonunits die zo economisch mogelijk waren opgetrokken. Het resultaat was een naoorlogse bouwcultuur die werd omschreven als ‘de Amerikanisering van Frankrijk’.³ Folons eerste thuisbasis rond Parijs lag niet ver van Nanterre, een bekend voorbeeld van dergelijke stedelijke ontwikkelingen die ook Henri Lefebvre aanhaalde in zijn ‘Notes sur la ville nouvelle’, een veelbesproken hoofdstuk uit *Introduction à la modernité* van 1962.

Deze bouwblokken zijn ook ‘technische objecten’ en machines. Zullen zij – of doen ze dat nu al – een nieuw soort humanisme brengen? Zijn ze een bemiddelaar tussen de natuur en de mens, tussen mensen onderling? Verbinden ze individuen, families, groepen met elkaar, of scheiden ze hen juist?⁴

De *grands ensembles* streefden een nieuw woonideaal na, maar ze werden, zowel door schrijvers als door het grote publiek, op twijfel onthaald. Het waren de dehumaniserende effecten van de grootschalige modernistische bouwcultuur die een grote impact hadden op Folon en die terugkeerden als thema in zijn werken.

In de beginjaren verdiende Folon zijn brood met illustraties voor Franse en Belgische magazines zoals *Pan*, *Moustique* en *Paris Match*: kleurloze lijntekeningen die humoristisch van aard waren. Zijn eerste vrouw was Colette Portal, een Franse kunstenaar met wie hij trouwde in 1961. Zij motiveer-



Jean-Michel Folon, The New Yorker, cover, 5 december 1970

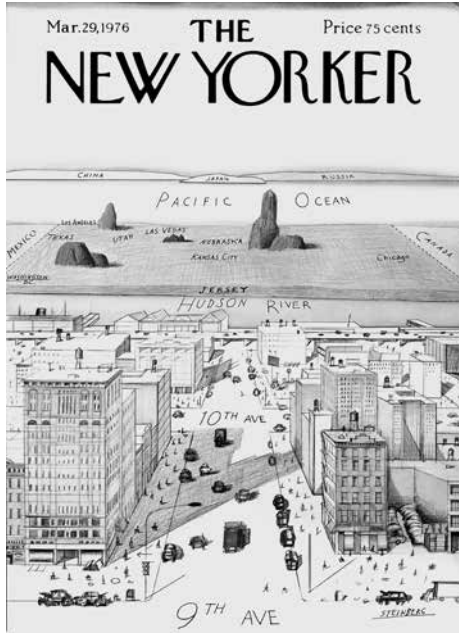
de hem om over te stappen naar het maken van kleurrijke aquarellen. Folons doorbraak volgde op de publicatie van zijn werk in een reeks emblematische Amerikaanse magazines. Op goed geluk had hij enkele tekeningen naar de overkant van de oceaan verzonden. Voor *The New Yorker* maakte hij in totaal acht covertekeningen, die verschenen tussen 1966 en 1973.

De illustraties hebben een duidelijk thema. Ze portretteren mannen met hoeden en lange jassen, die zich door de moderne straten van de grootstad begeven, totaal overrompeld door de veelheid aan schreeuwerige pijlen, verkeerslichten en andere geboden. Op de cover van 5 december 1970 is een donkerblauw landschap van wolkenkrabbers afgebeeld. De modernistische torens zijn overdeven abstract en eentonig. Folons herkenbare figuurtje begeeft zich eenzaam en nietig door de straten. Tussen de monsterlijk hoge gebouwen kan hij gemakkelijk over het hoofd worden gezien. De covers voor *The New Yorker* zijn kinderlijk van sfeer dankzij de eenvoud en eenkleurigheid. Toch geven ze op onschuldige wijze iets angstaanjagends weer: rusteloosheid, eenzaamheid en onheil heersen in de moderne stad, en bij uitbreiding in de moderniteit.

Folons scepsis over de metropool kwam vaak aan bod in zijn vroege interviews. Dit zei hij in 1971:

Sommige mensen klampen zich vast aan het verleden en anderen dromen van de toekomst, en voor ons zien we een strijd tussen een oude wereld die aan het verdwijnen is en een nieuwe wereld die ons steeds ontglipt. [...] De hele dag door gehoorzaam je bevelen, omdat je leven ervan afhangt. Als er een rood lampje gaat branden en je stopt niet, ben je dood. ’s Avonds kom je uitgeput thuis en je weet niet waarom.⁵

De bezorgdheden over de sociale en psychologische weerslag van het leven in de *grands ensembles* werden dus gevisualiseerd in zijn werk, maar de illustraties resoneerden ook in de Verenigde Staten, waar in 1972 de Pruitt-Igou-woonblokken in Saint-Louis werden gesloopt, een bekend en gemediatiseerd



Saul Steinberg, The New Yorker, cover, 29 maart 1976

symptoom van de crisis van de modernistische architectuur.

Aan de start van zijn carrière had Folon twee artistieke voorbeelden. Van de Roemeens-Amerikaanse illustrator Saul Steinberg is *View of the World from 9th Avenue*, cover van *The New Yorker* in 1976, alom bekend. Zijn eerste illustraties voor het magazine dateren echter al uit 1945. Folon vertelde over zijn kennismaking met Steinbergs werk in het Nederlandse tijdschrift *Haagse Post* in 1976: ‘Toen ik voor architect studeerde ging ik op een dag naar de bibliotheek van de school en daar lag één boek toevallig op tafel, dat was *All in Line* van Steinberg. Het regende en ik bracht de middag door met dat boek. Ik geloof dat ik toen besloot mijn studie op te geven.’⁶ Opvallend is dat Saul Steinberg wel een architectuurdiplooma op zak had, want hij studeerde af aan de Politecnico di Milano in 1940. En ook hij bekritiseerde de architectuur openlijk: ‘Ik heb nooit de titel *dottore in architettura* gebruikt en ik heb het geluk gehad dat ik nooit architectuur heb hoeven uitoefenen – dat zou voor mij een kwelling zijn geweest.’⁷ Steinberg liet zijn architecturale vorming niet volledig los en nam met name modernistische architectuur als centraal thema in zijn werken. Voorbeelden zijn *Graph Paper Architecture* (1954), *Architect’s Wife* (1981) en *Bauhaus Street* (1982). Folons opmerkingen over architectuur en zijn scepsis ten opzichte van moderne architectuur vertonen veel gelijkenissen met Steinbergs opvattingen.

Toch is hun moderniteitskritiek niet absoluut. In het geval van Folon heeft dat te maken met zijn tweede artistieke voorbeeld. Le Corbusier adoreren was niet bepaald origineel, maar in combinatie met argwaan tegenover het modernisme is het opmerkelijk. In 1971 schreef Folon: ‘Ik had een god, dat was Le Corbusier. Ik had *Le Voyage d’Orient* gelezen. Dus verliet ik België en ging ik naar Marseille om de Cité Radieuse te zien. Even later las ik *Quand les cathédrales étaient blanches*, het boek dat Le Corbusier over Amerika schreef. Toen ben ik naar New York gegaan.’⁸

Hoe valt kritiek op de moderne stad te verenigen met bewondering voor Le Corbusier? Het zou kunnen dat Folons illustraties niet

enkel voortkwamen uit afkeer, maar ook uit fascinatie. Bovendien kenden Steinberg en Le Corbusier elkaar goed. Hun vriendschap was sterk verankerd in gedeelde interesses: architectuur en New York. Aan hun *bro-mance* werd in 2006 een editie van *Abitare* gewijd, waarin Francesca Pellicciari het volgende noteerde.

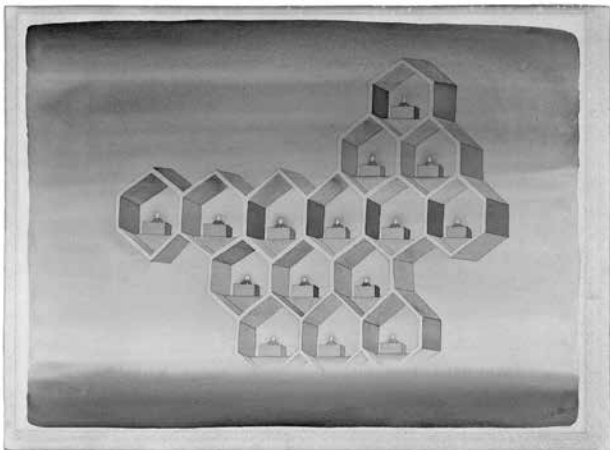
Steinbergs oordeel over de moderne architectuur is er een van achterdocht, zo niet openlijke afkeuring. Terugblikkend lijkt het waarschijnlijk dat Steinbergs band met de belangrijkste figuur van de moderne beweging minstens zo belangrijk was. Het is bijna ontroerend om je te realiseren dat Le Corbusier, Steinbergs ‘leraar op afstand’ tijdens zijn studententijd, ook een oprechte vriend was.⁹

Zo zijn Folon, Steinberg en Le Corbusier verweven in een complex en paradoxaal web, waarin een voorliefde voor modernistische architectuur en kritiek op de moderniteit elkaar niet uitsluiten. Folon ontmoette Le Corbusier slechts één keer, toen de architect een lezing gaf aan La Cambre in 1954.¹⁰ Folon zou ook Steinberg ontmoet hebben, rond 1965, tijdens zijn eerste reis naar New York. Op 27 augustus 1965, de dag waarop Le Corbusier stierf aan een hartaanval tijdens zijn dagelijkse duik in de Middellandse Zee, schreef Folon een emotionele brief naar Steinberg.

Men denkt altijd dat twee of drie mensen onsterfelijk zijn, dat zij een uitzondering zullen vormen, dat Picasso, Stravinsky en Le Corbusier niet zullen sterven. In de architectuuropleiding was Le Corbusier mijn god – het volmaakte genie en de volmaakte mens. Ik dacht aan wat u over hem zei: dat hij voor u een mythisch wezen was, en u voegde daaraan toe dat het enige verwijt dat men hem kon maken, was dat hij werkelijk bestond. [...] Ik heb vaak gedacht dat het beeld dat u van uw tijd hebt, hetzelfde is als het beeld dat Le Corbusier van de zijne had – en dat jullie, op een bepaalde manier, onlosmakelijk verbonden zijn.¹¹

Dat het origineel van de brief deel uitmaakt van de archieven van de Fondation Folon in Terhulpen laat vermoeden dat Folon dit sentimentele eerbetoon nooit op de post deed.

In het begin van de jaren zeventig werden Folons werken opvallend zachter. Hij maakte aquarellen met pastelkleuren, zoals lichtroze en botergeel. De grootstad is nog steeds aanwezig, maar wordt afgebeeld als een engelachtige luchtspiegeling in de verte. De afstand maakt de dreiging onzichtbaar, de lichte torens ogen zelfs mooi. Daar zijn verschillende mogelijke verklaringen voor. In 1968 woonde Folon met zijn jonge gezin in het hartje van Parijs, niet ver van de Pont Neuf, op de bescheiden bovenste verdieping van wat ooit een bordeel was. Te midden van de studentenopstanden besloot hij dat de drukke straten van de grootstad hem en zijn gezin te veel werden. Hij kocht een hoeve in Burcy, een klein gehucht tussen de velden, tachtig kilometer ten zuiden van Parijs. Zo werd de chaos van de moderne metropool ingeruild voor ruisende velden, een loom luidende kerktoeren en zijdeachtige zons- ondergangen. Drie jaar na de verhuis, in 1971, overleed Folons dochter Catherine, op dat moment vier jaar oud, aan een hart-



Jean-Michel Folon, L'Architecture, 1975



Jacques Tati, Playtime, 1967

afwijking. Ze werd begraven in Burcy, op de begraafplaats waar Folon vanuit zijn woonkamer zicht op had. Die gebeurtenis wordt beschouwd als de tweede mogelijke oorzaak voor de shift in zijn oeuvre: de rustige toon als gevolg van pijn.

Onderdeel van deze zachte periode is de aquarel *L'Architecture* uit 1975. Hoewel het grijzige blauw er minder lieflijk uitziet dan het gebruikelijke roze, oranje en geel, is het fata-morganagehalte nog steeds aanwezig. *L'Architecture* toont een driedimensionale cel staat een bureautje, waaraan een anonieme figuur zit te werken. De vorm van de honingraat suggereert eindeloze vermenigvuldiging. Dankzij de zeshoek worden de bureaumedewerkers productieve bijen, hoewel ze niet druk zoemen, maar eerder banaal voor zich uitstaren. Toch is de referentie duidelijk: dit is een modern, glazen kantoorgebouw met eindeloze identieke kantoren of *cubicles*. Met de titel stelt Folon: dat is architectuur! Of juist: dit is waartoe ze architectuur hebben gereduceerd.

Het werk vertoont opvallende gelijkenissen met een still uit *Playtime* (1967) van Jacques Tati. Monsieur Hulot, het onhandige hoofdpersonage, kijkt uit over een eindeloze zaal vol identieke, grijze kantoorkokjes. De overeenkomsten tussen Monsieur Hulot en Folons man-met-lange-jas-en-hoed spreken voor zich. Ook in *Playtime* begeeft Hulot zich door de moderne grootstad, overweldigd door kantoortorens, trendy restaurants en steriele woonunits. Ook hij is verward en fragiel, geïsoleerd en onzichtbaar in de monotone stad. Hulot en de 'man van Folon' kunnen niet leven in de moderne stad, want ze worden er mentaal door verpletterd. *Playtime* wordt algemeen begrepen als een kritiek op de moderne architectuur van de jaren vijftig en zestig, maar Iain Borden wees in 2002 al op Tati's ambivalente houding. Zijn kritiek treft niet de architectuur zelf, maar de ontstane sociale orde binnen de architectuur. Zo stelde Tati in een interview in 1968 dat hij de *Tativille*, de filmset voor *Playtime*, helemaal niet lelijk vond, maar juist heel mooi.¹² Iain Borden concludeerde: 'In veel opzichten weerspiegelde Tati's ambivalentie ten opzichte van het modernisme de debatten die binnen het hedendaagse Franse politieke en intellectuele denken werden gevoerd, als reactie op de ingrijpende modernisering en Amerikanisering van het naoorlogse Frankrijk die toen plaatsvond.'¹³ Het is een conclusie die ook bij Folons werk geplaatst kan worden.

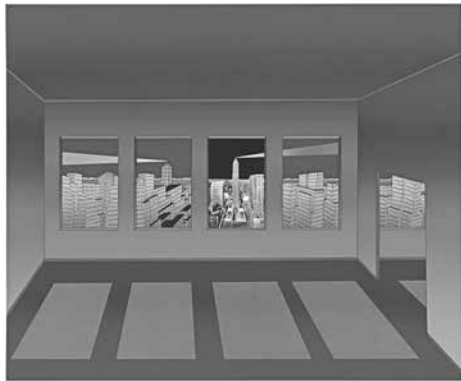
De obsessie met de moderne metropool, tegelijkertijd gebaseerd op afwijzing en bewondering, kwam tot uiting in Folons liefde voor New York, een stad die hij angstaanjagend mooi vond. Tijdens een van zijn vele bezoeken schreef hij in 1969 een brief aan zijn oom Etienne Samson.

Ik teken onafgebroken, in plaats van te kijken door de zes ramen van het appartement op de vierentwintigste verdieping, met Central Park en heel New York aan mijn voeten. Het Empire State Building schittert in de nacht, als de Apollo-raket die klaarstaat voor lancering, die we vanochtend op alle dertien televisiezenders zagen. Ik schrijf niet, omdat elke minuut in Amerika een minuut geleefd is.¹⁴

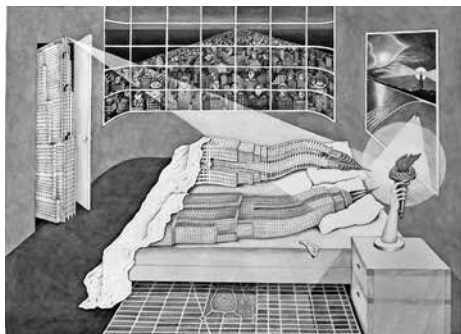
In verschillende interviews vermeldde Folon *Quand les cathédrales étaient blanches*, het boek waarin Le Corbusier New York benoemt als 'une catastrophe féérique'.¹⁵ En dit schreef Folon zelf in een artikel in 1971:

[Le Corbusier] had tegen de Amerikanen gezegd toen hij hun reusachtige wolkenkrabbers zag: 'Jullie gebouwen zijn te klein.' En hij had gelijk. De Amerikaanse architecten begonnen te dromen toen ze New York bouwden, en dat was prachtig. Ze raakten inderdaad in een soort roes – het was geweldig – maar halverwege zijn ze gestopt. Als ze drie keer zo hoog hadden gebouwd, hadden ze de droomstad werkelijkheid kunnen maken.¹⁶

In 1986 realiseerde Folon een zeefdruk getiteld *Je vous écris de New York*: een lege, blauwe ruimte in een wolkenkrabber in Manhattan. Het zou een kantoor kunnen zijn, of een woning, maar dat blijft onduidelijk. Alle aandacht gaat naar de grote ramen die een uitzicht bieden over de skyline. Het gecentreerde beeld in het derde raam is een oude postkaart van het Rockefeller Center.



Jean-Michel Folon, *Je vous écris de New York*, 1986



Madelon Vriesendorp, *Flagrant délit*, 1975

Hier rond bouwde Folon zijn zeefdruk op. De ramen zijn – zoals altijd bij Folon – identiek en opvallend abstract. De lichtbundels die over de skyline heersen, lijken de stad te bewaken. Het is een mooi maar onheilspellend beeld, dat veel gelijkenissen vertoont met een schilderij uit de canon van de naoorlogse architectuur: *Flagrant délit* (1975) van Madelon Vriesendorp, medeoprichter van OMA, dat de cover sierde van het boek *Delirious New York* van Rem Koolhaas uit 1978. In *Flagrant délit* delen antropomorfe versies van het Chrysler Building en het Empire State Building het bed. Ook in dit beeld is het Rockefeller Center een hoofdpersonage, want 'hij' betrapt het Chrysler en het Empire State, staand in de deuropening. Een surveillerende lichtbundel belicht deze scène, terwijl de gehele skyline van New York toekijkt. *Flagrant délit* maakt deel uit van een reeks, *The Manhattan Series*. De schilderijen kwamen parallel aan *Delirious New York* tot stand en werden enorm bepalend voor het boek. Zowel de beelden als de tekst bevatten emblematische, architecturale verbeeldingen van de angstaanjagende schoonheid en de chaos van de moderne metropool die ook Folon zo fascineerden.

Een ander opmerkelijk architecturaal werk in zijn oeuvre is *La Porte* uit 1985. Het is een enorme muurschildering die de gehele zuidelijke façade bedekt van een appartementsgebouw van veertien verdiepingen in het dertiende arrondissement van Parijs, Rue Nationale 182. *Le Treizième*, aan de zuidkant van de Franse hoofdstad, onderging in de jaren zestig en zeventig een gedaanteverandering. Onder de projectnaam *Italie 13* werden 44 woontorens gerealiseerd en nieuwe circulatieassen door dit stadsdeel getrokken. Met groenzones, hoge voetgangerspaden en plinten met collectieve voorzieningen werd een soort Ville Radieuse gecreëerd. Het meest emblematische deel van het regeneratieproject is Les Olympiades, een ensemble van elf woontorens rond een verheven commercieel plein, met een enorme betonplaat boven op het verlaten treinstation Gobelins als basis. Ter ere van de Olympische Winterspelen van Grenoble in 1968 werden de woontorens genoemd naar Olympische steden als Londen, Tokio en Antwerpen.

Na 1974 kwamen de modernistische hoogbouwprojecten tot stilstand. In dat jaar werd Georges Pompidou opgevolgd door Valéry Giscard d'Estaing als president van Frankrijk. Hij won de verkiezingen met de belofte om de grootschalige hoogbouw in het land een halt toe te roepen. Het modernisme was uitgeput, zo vonden de Fransen. Het is in deze context dat Folon in 1985 zijn muurschildering aanbracht, op enkele honderden meters afstand van Les Olympiades. Het woonproject Rue Nationale 182 werd opgeleverd in 1974. Op de hoek van de Rue Nationale en de Boulevard Vincent Auriol klimt een buitentrapp langs de gevel naar boven. *La Porte* bevindt zich aan de andere kant, goed zichtbaar vanuit het zuiden. Een abstracte deur staat op een kier. Achter die deur begint de zee. Een rood-rozige zonson-

dergang vervolledigt het beeld. In een notitie uit 1986, getiteld 'Béton, façon Folon', lichtte de kunstenaar-architect toe: 'Meerdere buurtbewoners hebben me gezegd dat ze geen vakantie gaan nemen, aangezien ze de zon en de zee hebben te midden van Parijs wanneer ze hun gordijnen openen.'¹⁷ Dat lijkt moeilijk vol te houden, want de deur blokkeert het zicht op zee. Dat het zeewater onder de deur stroomt, brengt bovendien een hinderlijke, bijna dreigende en vreemde sfeer met zich mee, versterkt door de abstractie van het beeld. Dat *La Porte* een natuurlijke toevlucht biedt in een betonnen stadsdeel klopt dus niet. Integendeel, het werk neemt het megalomane karakter van de omgeving over en manifesteert zich als een soort billboard.

Le Treizième is exact de stedelijke omgeving die van bij het begin in Folons carrière aanwezig was. Met de opdracht voor de muurschildering kreeg hij de kans om een bijdrage te leveren aan het soort stedelijkheid dat hij vaak bekritiseerde. *La Porte* is niet de enige muurschildering in Le Treizième, want heel wat kale betonnen façades werden er voorzien van beeld en kleur. Het werk kan dus gekaderd worden in een bredere poging om de wijk, tien jaar na realisatie van de woonblokken, te humaniseren, terwijl *La Porte* net de geest van de *grands ensembles* verder uitdraagt. De aliënerende gewaarwordingen van Le Treizième worden niet gecompenseerd, maar eerder versterkt.

De ambivalentie van Folons stedelijke interventies valt ook in de Brusselse Noordwijk waar te nemen. In 2000 plaatste hij vlak voor het Noordstation, op de hoek van de Vooruitgangstraat en de Weldadigheidsstraat, een standbeeld met als titel *La Ville en marche*. Het is een metershoge, wandelende wolkenkrabbermens, die zich tussen de glazen kantoortorens onder zijn gelijken begeeft. De Belgische striptekenaar Dimitri Piot noemde dit werk 'een monumentale sculptuur die op zichzelf de hele Noordwijk samenvat: een volkse wijk, ooit bestaande uit kleine huisjes, volledig weggevaagd door een agressieve metamorfose tot een kantoorwijk vol hoogbouw. Folons standbeeld is hier, op



Jean-Michel Folon, *La Porte*, Parijs, 1985



Jean-Michel Folon, *La Ville en marche*, Brussel, 2000

afstandelijke en scherpzinnige wijze, getuige van.¹⁸

Tot aan het eind van zijn leven bleef Folon geboeid door architectuur, en in sommige gevallen trad hij ook op als uitvoerend architect. De hoeve in Burcy, waar het gezin zich in 1968 vestigde, renoveerde hij zelf, met grote ritmische glaspartijen voorzien van een opvallende verticaliteit. Ook de latere villa in Cap d'Ail renoveerde en decoreerde hij zorgvuldig. Zijn meest opvallende latere architecturale werk is echter het monografische museum in Terhulpen, ten zuiden van Brussel. De Fondation Folon opende in 2000 en bevindt zich in een oud boerderijcomplex op het kasteeldomein Solvay. Folon nam zelf het initiatief voor de oprichting ervan en leidde het renovatie- en museumontwerp. De laatste jaren van zijn leven maakte hij schetsen voor de verschillende ruimtes en het meubilair. Dat leverde een eigenzinnig en fantasierijk museum op. De eerste museumruimte is toegankelijk door een deur in de vorm van een boek. Een kamer is van onder tot boven bedekt met spiegels. Modernistisch is dit kunst- en architectuurproject absoluut niet te noemen. Wel is het treffend dat Folon, die het individualisme van de schilder-, teken- en beeldhouwkunst verkoos boven de fantasieloze kantoorjob van de moderne architect, aan het einde van zijn leven de bouwmeester werd van het meest individualistische architectuurproject denkbaar: een eigen museum. 'Diep vanbinnen', zo zei hij in 1988, 'ben ik, denk ik, altijd een architect gebleven, maar dan zonder mensen te dwingen in mijn beelden te leven.'¹⁹

Noten

- 1 Jean-Michel Folon, 'Des dessins qui signifient danger', in: *Preuves*, nr. 5, 1971, p. 136.
- 2 N.N., 'L'invité du mois. Jean-Michel Folon', in: *La Libre Belgique*, 10 juni 1980.
- 3 Kenny Cupers, 'The Expertise of Participation. Mass Housing and Urban Planning in Post-War France', in: *Planning Perspectives*, nr. 1, 2011, p. 33.
- 4 Henri Lefebvre, *Introduction à la modernité*, Parijs, Les Éditions de Minuit, 1962, p. 118.
- 5 Henri Hillebrand, 'Jean-Michel Folon', in: *Graphic Designers in Europe. Volume 1*, Londen, Thames & Hudson, 1971, p. 35.
- 6 Ron Kaal, 'Ik begrijp mijn tekeningen niet, ik maak ze', in: *HP*, nr. 31, 1976, p. 31.
- 7 Handgeschreven document, ca. 1985, The Saul Steinberg Foundation, Archives, New York.
- 8 Op. cit. (noot 1).
- 9 Francesca Pellicciari, 'Saul Steinberg, Architecture and 'little father' Le Corbusier', in: *Abitare*, nr. 467, 2006, p. 114.
- 10 Ongepubliceerd interview met Philippe Cruysmans, 23 augustus 2000, Fondation Folon, Terhulpen.
- 11 Brief van Jean-Michel Folon aan Saul Steinberg, 27 augustus 1965, Fondation Folon, Terhulpen.
- 12 Jean-André Fieschi, Jean Narboni, 'Le Champ large, entretien avec Jacques Tati', in: *Les Cahiers du cinéma*, nr. 199, 1968, p. 12.
- 13 Iain Borden, 'Playtime. Tativille and Paris', in: Neil Leach (red.), *The Hieroglyphics of Space. Reading and Experiencing the Modern Metropolis*, Londen, Routledge, 2002, p. 218.
- 14 Brief van Jean-Michel Folon aan Etienne Samson, 19 mei 1969, Fondation Folon, Terhulpen.
- 15 Le Corbusier, *Quand les cathédrales étaient blanches. Voyage au pays des timides*, Parijs, Plon, 1937, p. 91.
- 16 Op. cit. (noot 1).
- 17 Jean-Michel Folon, 'Béton, façon Folon!', 1986, Fondation Folon, Terhulpen.
- 18 Dimitri Piot, 'Folon, l'atelier à ciel ouvert', in: *Kronikas*, nr. 6, 2022, p. 117.
- 19 N.N., 'Jean-Michel Folon. Pour vivre le présent', in: *Affiche Culturelle de Haute Normandie*, nr. 58, 1988, s.p.

Afbeeldingen Jean-Michel Folon:
© Fondation Folon/Adapp, 2026

Een Engelstalige versie van dit artikel werd in september 2024 ingediend als masterscriptie in de architectuurgeschiedenis aan The Bartlett School of Architecture in Londen.

De paradox regeert. Oscar Wilde en *art for art's sake*

ARNOLD HEUMAKERS

Geldgebrek was zonder twijfel een van de redenen voor James Abbott McNeill Whistler om in 1877 een proces aan te spannen tegen John Ruskin, toentertijd de bekendste Engelse kunstcriticus. De van oorsprong Amerikaanse kunstschilder had zich vreselijk opgewonden over een passage waarin Ruskin zich negatief uitliet over zijn werk. De aanleiding was de eerste tentoonstelling in de Londense Grosvenor Gallery, die in mei van dat jaar openging als alternatief voor de ‘officiële’ jaarlijkse exposities van de Royal Academy. Van Whistler hingen er acht schilderijen, waaronder *Nocturne in Black and Gold – The Falling Rocket* (1875), een impressionistisch, bijna abstract beeld van een nachtelijk vuurwerk, een explosie van kleurige vonken tegen een duistere achtergrond. Het was het enige schilderij dat Whistler te koop aanbood, en wel voor tweehonderd *guineas*, toen een gemiddeld jaar-salaris. Dat Whistler die prijs vroeg voor dat schilderij had Ruskins woede gewekt.

In de julialevering van zijn maandelijks pamflet in briefvorm *Fors Clavigera*, gericht aan de ‘Workmen and Labourers of Great Britain’, besprak hij de tentoonstelling. Hij schreef dat de ‘slecht opgevoede verwaandheid’ van Whistler dicht in de buurt kwam van ‘moedwillig bedrog’ en sloot af met: ‘Ik heb tot op heden veel Cockney-achtige schaamteloosheid gezien en gehoord; maar nooit had ik verwacht een verwaande kwast tweehonderd *guineas* te horen vragen voor het slingeren van een pot verf in het gezicht van het publiek.’¹

Whistler klaagde Ruskin aan wegens laster (*libel*) en eiste een schadevergoeding van duizend pond, destijds een aanzienlijk bedrag.² *Fors Clavigera* telde weliswaar niet veel abonnees, maar omdat Ruskin gold als de belangrijkste Engelse *art censor* werden zijn opinies vaak overgenomen door andere tijdschriften en kranten. Whistler meende dat zijn reputatie ernstig was beschadigd. En hij stond al bekend als een excentriekeling, die zijn schilderijen zulke rare titels gaf. Zo heette het naderhand wereldberoemd geworden schilderij van zijn moeder *Arrangement in Grey and Black*, terwijl op het linnen toch onmiskenbaar een zittende oude vrouw was afgebeeld.

De behandeling van de zaak werd herhaaldelijk uitgesteld vanwege Ruskins geestelijke gezondheidsproblemen.³ Ook toen het op 25 november 1878 eindelijk zover was, liet hij het afweten. Maar mocht hij verliezen, zo schreef hij aan de advocaat die namens hem het woord voerde, dan zou hij zich terugtrekken uit het publieke debat, zodat de mensen hun eventuele gewetensnood voortaan konden sussen met ‘filosofie die niemand goed doet en kritiek die niemand kwaad doet’.⁴

Tijdens het proces (dat veel bekijks had en alom werd besproken) was het zaak vast te stellen of Ruskins opmerkingen zijn eerlijke mening over Whistler weergaven of dat er inderdaad sprake was van laster en boosaardige opzet. En dus stonden ook de kwaliteiten van Whistler als kunstenaar ter discussie. Gedetailleerd werd ingegaan op de hoeveelheid tijd die het maken van een schilderij als *Nocturne in Black and Gold* had gekost. Whistler (die gewoonlijk eindeloos over zijn schilderijen deed – voor zijn portretten moesten de geportretteerden vaak tientallen keren poseren, tot ieders wanhoop) zei dat hij er een à twee dagen over had gedaan. ‘En daarvoor vraagt u tweehonderd *guineas*?’ vroeg Ruskins advocaat ongelovig. ‘Nee,’ luidde Whistlers zelfverzekerde antwoord, ‘die tweehonderd *guineas* vraag ik voor de kennis die ik in de arbeid van een heel leven heb verworven.’⁵

Ook boog men zich over de kwestie of de schilderijen wel strookten met de werkelijkheid. Het vuurwerk zou hebben plaatsgevonden aan de Thames, bij de Cremorne Gardens, maar daar zag je eigenlijk niets van. Whistler verklaarde dat het onderwerp volstrekt secundair was; het was hem te doen geweest om een bepaalde ‘harmonie van kleuren’. Vandaar ook de ‘formele’ titels van zijn werk. Getuigen à décharge verklaarden op hun beurt dat Whistler zijn belofte als kunstenaar niet had waargemaakt. Hij kwam met schilderijen die waren geprijsd als



James Abbott McNeill Whistler, *Nocturne in Black and Gold – The Falling Rocket*, 1875

voltooide kunstwerken, maar die in werkelijkheid niet meer dan ‘schetsen’ bleken te zijn. Precies dat was Ruskins punt geweest: het denigrerende oordeel in *Fors Clavigera* volgde na een verhandeling over het arbeids-ethos en de juiste prijs die iemand voor zijn werk mocht vragen. Wie het alleen om het geld te doen was, gold in zijn ogen als een ‘sociaal monster’.

De jury besloot niettemin dat het ‘monster’ zich terecht had beklaagd. Helaas voor Whistler, die bijna bezweek onder de schulden en een jaar later zijn faillissement moest aanvragen, bleef de schadevergoeding beperkt tot een symbolische *farthing*, een munt ter waarde van een kwart penny.⁶ Desondanks zag hij het vonnis als een overwinning en hij bevestigde de *farthing* aan zijn horlogeketting om iedereen het muntje triomfantelijk te kunnen tonen. Ruskin daarentegen voelde zich publiekelijk vernederd en nam verbitterd ontslag als hoogleraar schone kunsten in Oxford, omdat hij geloofde niet langer vrijelijk zijn oordeel te kunnen uitspreken.

Het was een strijd tussen kunst en kritiek, vonden beiden. In een pamflet (in 1890 opgenomen in zijn boek met de intrigerende titel *The Gentle Art of Making Enemies*) veroordeelde Whistler de kunstkritiek als een ‘onnodig kwaad’: alleen andere kunstenaars waren volgens hem bevoegd om kunst te beoordelen. Ruskin raadde hij aan te verhuizen naar de leerstoel ethiek.⁷ Tegelijkertijd was het een strijd tussen twee verschillende kunstopvattingen: *art for art's sake* (de Engelse vertaling van *l'art pour l'art*) en een prematuur modernisme bij Whistler versus een morele, op ‘ideeën’ en dus allereerst op de inhoud gerichte kunst bij de vijftien jaar oudere Ruskin. Typerend voor het verschil is de klacht van Ruskins advocaat tijdens het proces:

Er is tegenwoordig een manie voor wat Kunst genoemd wordt. Het is een soort mode geworden onder sommige mensen om het onbevattelijke te bewonderen en

om te zeggen van iets wat niet kan worden begrepen: het is voortreffelijk [...]. Dit is geen manie die moet worden aange-moedigd; en als dit de visie is van meneer Ruskin, heeft hij als kunstcriticus een recht om die zonder vrees aan het publiek kenbaar te maken.⁸

Het bleek vergeefse moeite, en daar hebben we meteen de *historische* betekenis van deze rechtszaak in meer beperkte zin, want het staartje van de negentiende eeuw zou in de Engelse kunst en literatuur, onder meer dankzij het spectaculaire optreden van Oscar Wilde, gedomineerd worden door een aan Whistlers ideeën verwant ‘estheticisme’.⁹

Walter Pater

Dat Whistler zijn figuratieve schilderijen muzikale titels gaf (*Nocturne, Arrangement, Harmony, Symphony*), herinnert aan een bekende uitspraak van Walter Pater in diens *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*: ‘Alle kunst streeft constant naar de toestand van muziek.’¹⁰ Waarom? Vanwege de volmaakte eenheid van inhoud en vorm die alleen in de muziek te verwezenlijken viel. In de andere kunsten zat de inhoud (Ruskins ‘ideeën’) het zuivere esthetische genot te vaak in de weg. En om dat genot, hoe zuiverder hoe beter, was het Pater te doen. Een en ander wordt voorbeeldig uiteengezet in de ‘conclusie’ bij zijn essaybundel over renaissancekunst, waarvan de eerste versie verscheen in 1873.¹¹ In een paar bladzijden formuleert Pater de filosofische kwintessens van *art for art's sake*, maar dan zonder opzichtige (en vermakelijke) provocaties zoals bij Gautier of Whistler.

Pater gaat uit van een moderne conditie die grotendeels beantwoordt aan een scepticisme à la Hume. Niets is nog zeker of stabiel in de wereld en het leven – relativisme alom. Ons leven is ‘vlamachtig’ (*flame-like*) geworden, aldus Pater, een tijdelijk samengaan van allerlei krachten die daarna weer uiteengaan. Dat geldt zowel voor het fysieke als voor

het geestelijke leven. Het enige wat we van dat laatste ervaren, bestaat uit ‘impressies, instabiel, flikkerend, inconsistent, die branden en uitdoven met ons bewustzijn ervan’. De impressies blijven beperkt tot de ‘kleine kamer van de individuele geest’: ‘Elk van die impressies is de impressie van het individu in zijn isolement, terwijl elke geest als een eenzame gevangene zijn eigen droom van een wereld behoudt.’ Dat slaat niet alleen op de ruimte, ook de tijd blijkt ‘eindeloos deelbaar’ te zijn, totdat er enkel nog ‘momenten’ overblijven die ons steeds ontglippen, zo snel zijn ze ook weer voorbij. Ons denken (*analysis*) krijgt er geen greep op. Wat rest is slechts ‘dat voortdurende verdwijnen, dat vreemde, eeuwige weven en ontweven van onszelf’.

Elk houvast ontbreekt, kortom, we weten nauwelijks waar we aan toe zijn. Alleen de filosofie biedt hier een uitweg, maar niet door met een alomvattend systeem te komen, want in metafysische systemen ziet Pater niets. In plaats daarvan citeert hij Novalis, die filosoferen had omschreven als een ‘*dephlegmatiseren, vivificeren*’. Een intensiveren en verhevigen. Het is een filosofie die ons ertoe aanzet om altijd alert te zijn, tegenwoordigheid van geest te tonen, en zoveel mogelijk in één moment te ervaren (‘het brandpunt waarin het grootste aantal vitale krachten samenkomt in hun zuiverste energie’): ‘Altijd te branden met deze edelsteenachtige vlam [*gemlike flame*], deze extase te handhaven, betekent succes in het leven. Je zou zelfs kunnen zeggen dat ons falen erin bestaat dat we gewoontes ontwikkelen...’ Gewoontes horen immers bij een *stereotyped world*, terwijl het juist van belang is dat we ons ‘vastklampen aan elke voortreffelijke hartstocht of elke bijdrage aan de kennis die onze geest door de horizon op te heffen een ogenblik vrijmaakt’.

Via een passage in Rousseaus *Confessions* relateert Pater deze hang naar intensiteit aan onze sterfelijkheid. We zijn allemaal ter dood veroordeeld, maar het vonnis wordt steeds weer ‘uitgesteld’, schrijft Pater met een verwijzing naar *Le Dernier Jour d'un condamné* van Victor Hugo. Wat is ons leven anders dan een ‘pauze’ (*interval*), het duurt maar even. Dus moeten we het onderste uit de kan zien te halen, en dat lukt het beste via *art and song*, kunst en literatuur:

Want onze enige kans is gelegen in het uitbreiden van die pauze, door zoveel mogelijk hartkloppingen [*pulsations*] in de gegeven tijd te krijgen. Grote passies kunnen ons een versneld levensgevoel geven, extase en verdriet van de liefde, de verschillende vormen van enthousiaste actie, belangeloos of niet, die velen van ons natuurlijk afgaan. Zorg er alleen voor dat het echte passie is – dat het je deze vrucht van een versneld, vermenigvuldigd bewustzijn biedt. Van zulke wijsheid heeft de poëtische passie, het verlangen naar schoonheid, de liefde voor de kunst om zichzelf [*the love of art for its own sake*] het meest. Want kunst benadert je met het eerlijke aanbod niets anders te geven dan de hoogste kwaliteit aan je momenten terwijl ze voorbijgaan, en dat simpelweg omwille van die momenten.

Opzichtige provocaties mochten dan ontbreken, voor het nog zeer christelijke victoriaanse Engeland was Paters verdediging van *art for art's sake* provocerend genoeg. Van diverse kanten werd geklaagd over het ‘hedonisme’ van deze kunstopvatting, die in de ogen van de klagers uitging van een verderfelijke ‘heidense’ levensopvatting. Volgens zijn student Edmund Gosse trok Pater zich er niet al te veel van aan, al had hij liever niet dat men hem een ‘hedonist’ noemde: ‘Dat maakt zo’n slechte indruk op de geest van mensen die geen Grieks kennen.’¹² Hoe het ook zij, in de volgende druk van *The Renaissance* ontbrak de ‘conclusie’, die pas in de derde druk van 1888 opnieuw werd opgenomen, met hier en daar een kleine aanpassing. Pater was geen man van strijdbare radicaliteit. In zijn roman *Marius the Epicurean* uit 1885 (waarin de hoofdpersoon uiteindelijk het christendom met positieve belangstelling tegemoet treedt) noemt hij de esthetische levenshouding relativerend iets voor ‘jongeren’.¹³

Aan een publiek schandaal had Pater geen behoefte. Hij leidde een teruggetrokken bestaan als classicus en *fellow* van Brasenose

College in Oxford, waar hij studenten hielp bij hun examens klassieke talen, ondertussen een waarschijnlijk altijd 'platoons' gebleven liefde cultiverend voor hun jonge, gespierde lichamen. Met zijn twee ongetrouwde zusters maakte hij in 1865 een reis naar Italië, die hem de stof en de inspiratie opleverde voor zijn essays over de renaissance. Met zijn rug naar de wereld leefde hij vooral voor de kunst, door hem omschreven als 'een soort van kloosterlijke vluchtplaats [*refuge*] tegen een zekere vulgariteit in de hedendaagse wereld'.¹⁴

Het was een heel verschil met zijn beroemdste student Oscar Wilde, die Pater's *Renaissance* beschouwde als zijn 'gouden boek': '*I never travel anywhere without it.*'¹⁵ Wilde vond de hedendaagse wereld misschien ook lelijk en vulgair, maar zag daarin geen enkele reden om er niet met volle inzet aan mee te doen. Hij was een uitbundige societyfiguur, een gevierd toneelschrijver, steeds het middelpunt van premières en partijen. Wilde zou je een *mondaine* estheet kunnen noemen, iemand die het liefst zo onstuimig mogelijk met zijn ideeën en voorkeuren te koop liep. Pater op zijn beurt schreef in een onvoltooid, nooit gepubliceerd essay (*The Aesthetic Life*) over de eigenschappen van de ware estheet:

Het maakt deel uit van zijn tact, zijn wel-opgevoede aanpassingsvermogen, om zijn belangstellingen te ontveinzen, minder te zeggen dan hij werkelijk voelt, uit zelfbescherming in een vulgaire tijd een gewoonte van reserve te koesteren, van ironie ook wel, iets wat vervolgens slechts een extra expressiemiddel wordt.¹⁶

Geen wonder dat Wilde, altijd bereid tot een al dan niet vilein *bon mot*, op Pater's overlijden in 1894 reageerde met de quasiverbaasde vraag: '*Was he ever alive?*'¹⁷

Pater én Ruskin

Behalve bij Pater studeerde Wilde in Oxford ook bij John Ruskin, ogenschijnlijk de volstrekte tegenpool van Pater. Maar de jonge Wilde was bijzonder op hem gesteld, volgde zijn colleges trouw en deed mee aan een van Ruskins publieke projecten, te weten de aanleg van een landweg in een naburig dorp, zodat Wilde op aanwijzing van zijn professor in de weer was met een kruiwagen vol zand en stenen. Kunst moest niet schromen zich nuttig te maken voor de maatschappij, waaraan nu eenmaal veel te verbeteren viel. Vooral de industrialisering van de moderne wereld beviel Ruskin niet. De mechanisering van de arbeid had van de werkmans een 'slaaf' gemaakt, terwijl de middeleeuwse ambachtsman nog volkomen vrij was geweest in Ruskins geïdealiseerde – om niet te zeggen utopische – kijk op de wereld van de gotiek. Met de renaissance, niet toevallig Pater's favoriete tijdperk, was het verval ingetreden, zo betoogt Ruskin in *The Stones of Venice* (1851–1853), en Engeland, een zee-macht zoals Venetië dat ooit was, moest op zijn tellen passen, want het gevaar van goddeloosheid (volgens Ruskin een voorname bron van decadentie) bedreigde ook de Britten.

Kennelijk liet Wilde zich door dit soort weinig progressieve opvattingen niet afschrikken. In een latere brief aan Ruskin, in juni 1888, kijkt hij met liefde terug op hun '*walks and talks*', die hij zelfs de 'dierbaarste herinneringen aan mijn tijd in Oxford' noemt. Van Ruskin had hij 'niets dan goeds' geleerd.

Er is in u iets van de profeet, de priester en de dichter, en aan u hebben de goden de welbespraaktheid geschonken zoals ze geen ander gedaan hebben, opdat uw boodschap tot ons kan komen met het vuur van de hartstocht en het wonder van de muziek, en de doven doet horen en de blinden doet zien.¹⁸

Het is misschien wat geëxalteerd, maar ook treffend gekarakteriseerd. Wat Wilde hier schrijft, verklaart veel van Ruskins populariteit in het victoriaanse Engeland. Over kunst en samenleving sprak hij met de eloquentie van een briljante, dichterlijke predikant, door zijn vrome moeder opgevoed in de geest en de letter van de Heilige Schrift. Ruskin richtte de devotie allereerst alleen op de kunst, die door haar schoonheid het 'goddelijke' van de natuur moest laten zien. Daarbij komt dat hij het tegendeel was van een stoffige classicist. In zijn vijfdelige hoofd-



James Abbott McNeill Whistler, Thomas Jeckyll, *The Peacock Room*, 1876-1877, Freer Gallery of Art, Washington, 2000

werk *Modern Painters* (1843-1860) is zijn grootste artistieke held William Turner, de meest exuberante en experimentele van alle romantische natuurschilders. Gelet op die bewondering heeft Ruskins diepe afkeer van Whistler op het eerste gezicht iets bevreemdends, want sommige van Turners schilderijen vertonen met hun bijna abstracte kleur-explosies beslist enige gelijkenis met die van Whistler.

De bevreemding verdiept zich als blijkt dat Ruskin ook de prerafaëlieten waardeerde, een groep dichters en kunstenaars rond de familie Rossetti (twee broers en een zus) bij wie ook Whistler zich thuis voelde, al maakte hij doorgaans heel ander werk dan Dante Gabriel Rossetti of Edward Burne-Jones, met hun etherische, semimythologische voorstellingen. Ruskin en Whistler waren verder allebei bevriend met de dichter Algernon Charles Swinburne, die in Engeland het principe van *art for art's sake* introduceerde.

Waar zit nu precies het verschil? Afgezien van evidente verschillen in stijl en karakter (Whistlers uitdagende frivoliteit versus Ruskins heilige ernst) moet het onderscheid toch vooral gezocht worden in de mate van autonomie die zij de kunst wensten te gunnen. Bij Ruskin (die gezien zijn antiliberale, anti-utilitaire 'gotische' maatschappijkritiek bij het romantische engagement kan worden ingedeeld) werd de esthetische autonomie per definitie begrensd door religie en moraal, terwijl die bij Whistler (en Swinburne) volkomen vrij en grenzeloos bleef en bovendien vóór alles kwam. In zijn boeklange 'kritische essay' over William Blake (1866) schrijft Swinburne:

Kunst om de kunst [*art for art's sake*] allereerst, en daarna kunnen we veronderstellen dat heel de rest eraan zal worden toegevoegd [...]; maar van de man die zich aan artistiek werk waagt met een moreel doel, zal zelfs dat wat hij bezit worden ontnomen.¹⁹

En Whistler schrijft in *The Gentle Art of Making Enemies*:

Kunst zou onafhankelijk moeten zijn van alle kletspraat [*clap-trap*] – zou alleen moeten staan, en appelleren aan het artistieke gevoel van oog of oor, zonder dit te verwarren met emoties die daar volkomen vreemd aan zijn, zoals devotie, medelijden, liefde, patriottisme en dergelijke. Deze hebben er niets mee te maken...²⁰

Aangezien Whistler dit credo ook uitdroeg in de 'formele' titels van zijn schilderijen, was het onmogelijk om de ideologie waarvan hij uitging te negeren. Whistler vroeg als het ware om tegenspraak – en kreeg die van Ruskin.

Dat neemt niet weg dat de tegenstellingen in de praktijk vaak veel minder extreem uitpakt. Iedereen deelde het geloof in het belang van schoonheid, of het nu ging om schoonheid als zodanig of om schoonheid als middel tot of uiting van een beter leven. Whistler had dus ook iets gemeen met bijvoorbeeld William Morris en diens mede door Ruskins moderniteitskritiek en middeleeuwencultus geïnspireerde Arts & Crafts Movement, die zich toelagde op een esthetische verbetering van het moderne leven – heel concreet door mooie bloemrijke gordijn- en behangstof en fraaier vormgegeven gebruiksvoorwerpen te bedenken. Emma Bovary zou ermee in haar nopjes zijn geweest. In dezelfde trant had Théophile Gautier ooit gepleit voor een esthetischer uiterlijk van al die lelijke industriële producten.²¹ Ook Whistler waagde zich aan 'decoratieve' kunst, getuige de somptueuze Peacock Room die hij in 1876-1877 maakte voor de Chinese porseleinverzameling van de schatrijke zakenman Frederick Leyland.²² Walter Pater op zijn beurt schreef de eerste versie van de 'conclusie' van *The Renaissance* als afsluiting van een zeer positieve recensie van Morris' vroege poëzie. Diens dichterlijke vermenging van Griekse en middeleeuwse elementen leverde de exquise esthetische 'momenten' op die voor Pater, louter en alleen omwille van zichzelf, zozeer de moeite waard bleken te zijn.²³ Zo dicht konden tegenpolen soms bij elkaar liggen. Een principiële en consistente animositeit, zoals ze tot uiting kwam in het proces van Whistler tegen Ruskin, was in Engeland eerder uitzondering dan regel.

Iets dergelijks is ook te zien in het werk van Wilde, die zijn eerste kunstrecensie schreef over de expositie in de Grosvenor Gallery, waar Ruskin zich doodergerde aan Whistlers *Nocturne in Black and Gold*. Wilde merkt ietwat denigrerend op dat het bewuste schilderij zeker de moeite van het bekijken waard was 'ongeveer zo lang als men kijkt naar een echte raket, dat wil zeggen een beetje minder dan een kwart minuut'. Dan beviel Whistlers portret van Thomas Carlyle (de grote inspirator van Ruskin) hem beter; het liet volgens hem zien dat Whistler 'een kunstenaar van heel grote kracht [kan zijn] als hij daar zin in heeft'. Over de tentoonstelling als geheel was Wilde, toen pas 22 jaar, razend enthousiast: 'We zien dat dit saaie Engelse land met zijn korte zomer, zijn druilerige regen en mist, zijn mijsdistricten en fabrieken, en zijn walgelijke vergoddelijking van de machine, toch heel grote meesters in de kunst heeft voortgebracht, mannen met een subtiel gevoel en liefde voor wat mooi, origineel en edel is in de verbeelding.' Als er meer van dit soort tentoonstellingen zouden komen, was dat een grote steun voor de 'herleving van de cultuur en de liefde voor de schoonheid die grotendeels is te danken aan M. Ruskin, en die

M. Swinburne, en M. Pater, en M. Symonds, en M. Morris, en vele anderen koesteren en in leven houden, ieder op zijn geheel eigen manier'.²⁴

Dorian Gray

Voor het nageslacht en deels ook voor zijn tijdgenoten is Wilde de held en tevens het slachtoffer geworden van een onverbidde-lijk amoreel estheticisme. Wilde, de roekeloze kampioen van *art for art's sake*, de flamboyante propagandist van een kunst en een literatuur die zich met flair en humor onttrokken heeft aan de gangbare regels van moraal en burgerlijk fatsoen. Aanstekelijk de lof zingend van schoonheid, genot en zinnelijkheid, koketterend met het kwaad en een soms amper verborgen homoseksualiteit belijdend, daagde hij het Londense establishment uit, dat zich door hem graag liet charmeren en amuseren, zij het uiteindelijk slechts tot op zekere hoogte, zoals Wilde tot zijn eigen ontzetting moest ondervinden.

Het is de vraag of dit beeld wel helemaal klopt met de werkelijkheid. Dat Wilde de principes van *art for art's sake* met verve uitdroeg en verdedigde, lijkt geen twijfel. Lees het voorwoord bij zijn enige roman *The Picture of Dorian Gray* uit 1891. Daar staat het onomwonden: 'Boeken zijn niet zedelijk of onzedelijk. Boeken zijn goed of slecht geschreven. Dat is al.' En: 'Het is vergeeflijk als iemand iets nuttigs maakt zolang hij er geen bewondering voor heeft. Als enig excuus voor het maken van iets nutteloos geldt een diepe bewondering ervoor. Alle kunst is volstrekt nutteloos.'²⁵ Maar dan lees je de roman zelf en krijg je toch een iets andere indruk. Is *The Picture of Dorian Gray* eigenlijk geen door en door moralistisch boek? Dat is misschien te sterk uitgedrukt, maar dat het verhaal een duidelijke moraal bevat, is moeilijk over het hoofd te zien. De roman is een variant op *Faust*: de hoofdpersoon verkoopt zijn ziel in ruil voor de eeuwige jeugd, maar dat loopt niet goed af.²⁶ Na een leven vol zonde krijgt hij wroeging en doorsteekt hij met een mes het portret dat steeds veranderde en zo de weerzinwekkende tekenen van zijn wandaden liet zien, terwijl hij zelf onberispelijk mooi en jong bleef. De volgende dag treffen de bedienden een dode oude man aan, naast het jeugdportret van hun meester. Kortom, hoogmoed komt voor de val.

Toen Wilde na de eerste publicatie van *The Picture of Dorian Gray* in het julinummer van *Lippincott's Monthly Magazine* de kritiek kreeg dat zijn verhaal moreel niet door de beugel kon, verweerde hij zich – uiteraard – met het beproefde argument dat 'de sfeer van de kunst en de sfeer van de ethiek absoluut verschillend en gescheiden zijn'. Maar omdat de recensent zich kennelijk ook had afgevraagd of de overheid er niet tegen moest optreden,

schrijft Wilde dat die overheid, als ze zijn verhaal las, zou moeten ontdekken dat ‘het een verhaal is met een moraal. En de moraal is deze: elk exces, evenals elk afzien, brengt zijn eigen straf met zich mee.’ Waarna hij dat nader toelicht, door te stellen dat de maker van het portret, schilder Basil Hallward, de fysieke schoonheid te zeer aanbidt en wordt gedood door het object van zijn adoratie, Dorian Gray, die op zijn beurt na een ‘leven van louter sensatie en genot’ zijn geweten probeert te doden door het portret te doorsteken ‘en op dat moment zichzelf doodt’. Over de derde *partner in crime*, Lord Henry Wotton, die Dorian corrumpert met zijn amorele oneliners en met een ‘giftig’ boek (gemodelleerd naar Huysmans’ *À rebours*), lezen we dat hij slechts de ‘toeschouwer van het leven’ had willen zijn, maar moet ontdekken ‘dat zij die de strijd afwijzen dieper gewond raken dan zij die eraan deelnemen’.²⁷ Dat laatste komt in de roman wat minder uit de verf, al is het wel zo dat Lord Henry’s vrouw hem inruilt voor een ander en dat hij het in eenzaamheid diep betreurt ook zijn jeugd te hebben verloren.

Tegelijkertijd neemt Wilde in andere reacties weer wat gas terug, door te benadrukken dat zijn grote probleem bij het schrijven eruit bestond ‘om de extreem duidelijke [obvious] moraal ondergeschikt te houden aan het artistieke en dramatische effect’. Die moraal wordt ook nergens uitdrukkelijk als een ‘algemeen principe’ aangeprezen, zij ‘realiseert zichzelf louter in de levens van de individuen’ en wordt zo ‘simpelweg een dramatisch element in een kunstwerk, en niet zelf het onderwerp van het kunstwerk’.²⁸ Al te moralistisch mocht het nu ook weer niet worden. Misschien kunnen we zeggen dat Wilde wat dit betreft *À rebours* heeft nagevolgd, de roman die Dorian Gray nabootst door er negen exemplaren van aan te schaffen, elk gebonden in een andere kleur voor zijn wisselende stemmingen. Ook met Des Esseintes loopt het uiteindelijk verkeerd af, terwijl de charme van de roman juist zit in de excessieve strapatsen en de bizarre voorkeuren van de ‘decadente’ held. Op dezelfde manier is het ietwat belegen moralisme van *The Picture of Dorian Gray* veel minder attractief dan de snedige cynische paradoxen die Lord Henry Wotton aan de lopende band ten beste geeft. Hierin evenaart hij de schrijver zelf, die in Londen vooral beroemd werd met zijn sprankelende conversatie – in de jaren negentig ook de bron van de dialogen in zijn succesvolle komedies.

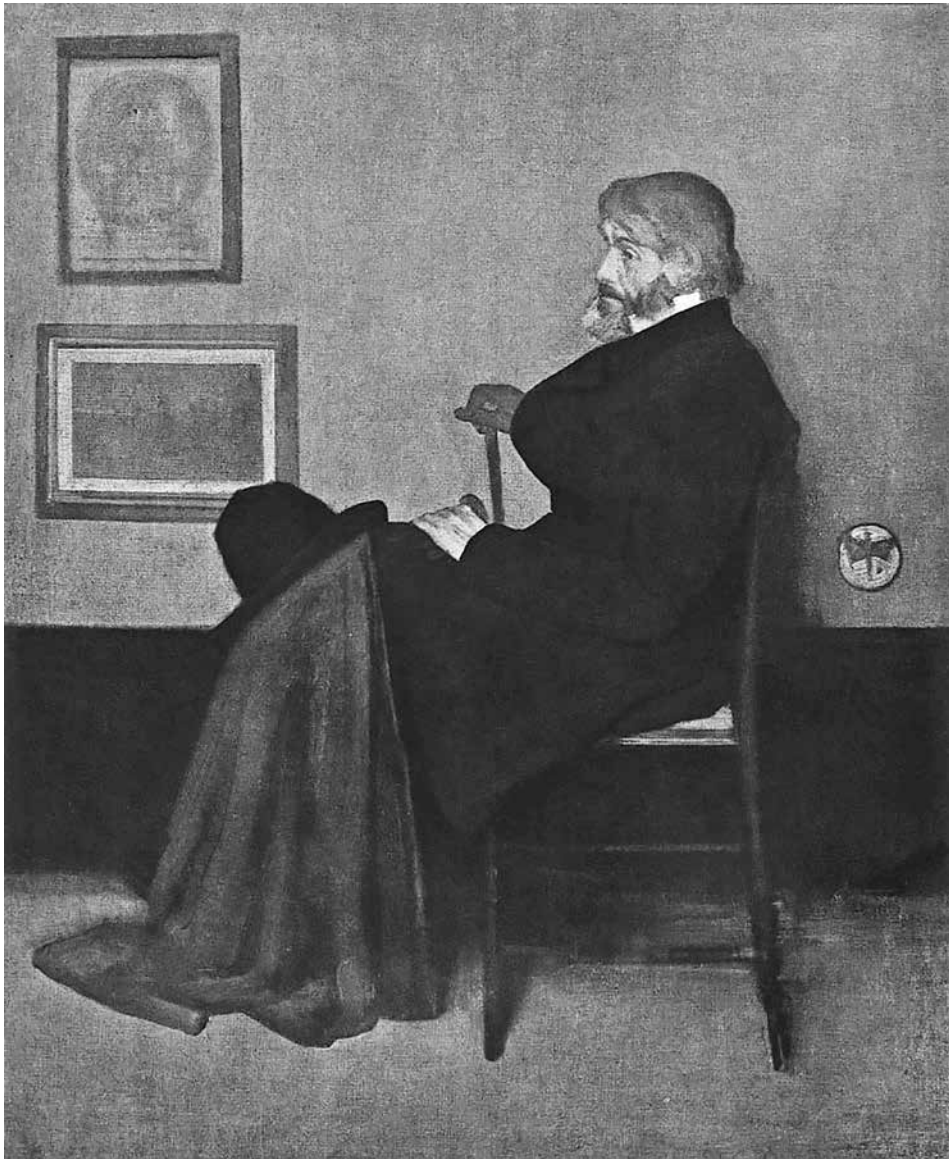
Een socialistische utopie voor dandy’s

Dat het denken van Wilde getekend wordt door de nodige ambivalentie is moeilijk over het hoofd te zien. Opvallend vaak heeft die ambivalentie betrekking op het maatschappelijk effect van kunst en literatuur, wat misschien niet zo verwonderlijk is bij iemand die de invloed van zowel Ruskin als Pater heeft ondergaan. Het gaat ongetwijfeld te ver om bij Wilde van een diepgaand romantisch engagement te spreken, maar zonder tegenwicht bleef zijn op het eerste gezicht zo evidente keuze voor *l’art pour l’art* zelden of nooit. In *The Picture of Dorian Gray* wordt Dorians corruptie meer dan eens toegeschreven aan het *poisonous* boek dat Lord Henry hem heeft gegeven, terwijl Lord Henry (die op jonge leeftijd eveneens de invloed van dat boek had ondergaan) antwoordt, wanneer Dorian hem dat verwijt:

De kunst heeft geen invloed op het handelen [action]. Kunst neemt alle lust tot handelen weg. Kunst is opperste steriliteit. Boeken die de wereld immoreel noemt, zijn boeken die de wereld haar eigen schade hebben getoond. Dat is al.²⁹

Je zou zeggen: het is het een of het ander, maar nee, in de meerstemmige wereld van Oscar Wilde blijkt het allebei waar te kunnen zijn.

In het essay in dialoogvorm ‘The Decay of Lying’ (waarbij ‘liegen’ staat voor de essentie van de kunst) verdedigt Vivian, onmiskenbaar de spreekbuis van Wilde, de gedachte dat ‘de enige mooie dingen de dingen zijn die ons niet aangaan. Zolang als een ding nuttig of noodzakelijk is voor ons, of ons hoe dan ook raakt, hetzij met pijn hetzij met plezier, of sterk appelleert aan onze sympathie, of een vitaal deel uitmaakt van onze leefomgeving, valt het buiten de eigen sfeer van de kunst’.³⁰ Kunst, met andere woorden, is iets



James Abbott McNeill Whistler, Arrangement in Grey and Black, No. 2: Portrait of Thomas Carlyle, 1872-1873

volslagen autonooms. Zij drukt alleen zichzelf uit. In de loop van het essay verkondigt dezelfde Vivian echter de stelling dat niet de kunst het leven nabootst, maar het leven de kunst. Hetzelfde zou gelden voor de relatie tussen natuur en kunst. De natuur imiteert de kunst, in plaats van andersom, zoals de mensheid eeuwenlang heeft gedacht. De natuur (waarvoor Vivian weinig waardering kan opbrengen) weet daarbij niet van ophouden, met als gevolg dat we de zoveelste mooie zonsondergang nog slechts kunnen beschouwen als ‘simpelweg een erg tweedehandse Turner’.³¹

Gebeurt het omgekeerde en imiteert de kunst het leven, zoals in het realisme of naturalisme van de negentiende eeuw, dan wordt het allemaal ‘vulgair, gewoontjes en oninteressant’, schrijft Wilde.³² De verbeelding daarentegen, actief in alle ware kunst, is ‘essentieel creatief en zoekt altijd een nieuwe vorm’, maar als die nieuwe vormen vervolgens door het leven worden nagebootst, dan is toch niet goed meer vol te houden dat kunst geen enkele invloed, geen enkel nut zou hebben of ons niets doet. De kunstenaar mag volkomen autonoom zijn; dankzij de invloed op de samenleving blijft kunst dat beslist niet. Die kunst raakt op allerlei manieren verbonden met de wereld die haar imiteert, en blijkt zo ook de toekomst te kunnen vormgeven. Wilde zegt het zelf:

Literatuur loopt altijd vooruit [anticipates] op het leven. Zij kopieert dit niet, maar vormt het naar haar plan [purpose]. De negentiende eeuw, zoals we die kennen, is grotendeels een uitvinding van Balzac [...]. Met voetnoten en onnodige toevoegingen voeren we voornamelijk de gril of fantasie of creatieve visie uit van een groot romancier.³³

De kunst drukt niet de tijdgeest uit, zij creëert die. Als dit waar is, valt er moeilijk te ontkomen aan de consequentie dat kunst het leven dus ook zou kunnen verbeteren.

En zie, ook daarvan bevat het oeuvre van Wilde een uitgewerkt voorbeeld, waarbij het heil op aarde zou neerdalen als iedereen erin zou slagen van zijn eigen leven een kunstwerk te maken. Het pikante is alleen dat Wilde dit ideaal verbindt met het *socialisme*. Dat gebeurt in zijn wonderlijke essay ‘The Soul of Man Under Socialism’ uit 1891. Het begint met de curieuze paradox dat het ‘grootste voordeel’ van het socialisme zou zijn dat

het een einde maakt aan een ‘ongezond en overdreven altruïsme’. Dat altruïsme was het gevolg van de ‘armoede, lelijkheid en honger’ die we overal tegenkomen. Voor je het weet krijg je medelijden, en dat belemmert het denken, aldus Wilde. Maar altruïsme en medelijden lossen het sociale vraagstuk niet op, ze houden het juist in stand. Iets anders is vereist, want ‘het ware doel is te proberen om de maatschappij op zo’n basis op te bouwen dat armoede onmogelijk zal zijn’.³⁴ En dan volgt een rare sprong. Wat maakt socialisme immers zozeer de moeite waard? Dat is volgens Wilde het feit dat het leidt tot *individualisme*. Vandaar dat hij niets ziet in een autoritair staatsocialisme; dat zou leiden tot ‘industriële tirannieën’ die erger zijn dan wat we nu hebben. Het privé-eigendom afschaffen is geen bezwaar, bezit brengt toch alleen maar lastige verplichtingen met zich mee – mits die afschaffing niet ten koste gaat van het individualisme. Zonder privébezit zullen de mensen voor het eerst echt ‘leven’ (*live*), in plaats van alleen maar te ‘bestaan’ (*exist*). Alles komt tenslotte aan op de persoonlijkheid en ‘de ware perfectie van de mens ligt niet in wat hij heeft, maar in wat hij is’.³⁵

Op dit punt betreft Wilde zelfs het christendom erbij, waarvan de voornaamste boodschap zou luiden: ‘Wees jezelf!’ En dat moet iedereen op zijn eigen manier doen. Individualisme impliceert non-conformisme, wat zou betekenen (al wordt dat nergens met zoveel woorden gezegd) dat in Wildes ideale toekomst ook homoseksuelen alle ruimte zouden krijgen. Verder kan de staat beter tot een minimum worden teruggebracht, omdat elke autoriteit nu eenmaal ‘degrading’ is, voor de onderdanen evengoed als voor de heerser. Ook het gezin zal verdwijnen en hetzelfde geldt voor de straffen, waarvan Wilde gelooft dat zij de misdaad juist uitlokken.

Op grond van dit soort ideeën wordt duidelijk dat zijn ‘socialisme’ in de praktijk eerder een vorm is van anarchisme.³⁶ Wat blijft er dan nog over van de staat? Als we Wilde mogen geloven: niet meer dan ‘een vrijwillig verbond [voluntary association] dat de arbeid zal organiseren, en de maker en verdeler van noodzakelijke waren zal zijn. De staat moet maken wat nuttig is. Het individu moet maken wat mooi is.’ Terwijl het onontkoombare slavenwerk zal worden opgeknapt door (gemeenschappelijk beheerde) machines – dé panacee van bijna alle negentiende-eeuwse sociale hervormers. Ondertussen kan de mens zich wijden aan ‘het cultiveren

van zijn vrije tijd’ (*cultivated leisure*), hetgeen – anders dan arbeid – ook zijn ‘doel’ is, of aan het maken van ‘mooie dingen’.³⁷

Is dit ‘utopisch’, vraagt Wilde zich af, en hij beantwoordt die vraag met de stelling dat ‘een kaart van de wereld die Utopia niet bevat het niet waard is om ook maar een blik op te werpen, want het sluit het enige land uit waar de mensheid altijd terecht komt’. Anders gezegd: ‘Vooruitgang is de verwezenlijking van Utopia.’ Verderop roept Wilde de ‘evolutie’ te hulp (want dit is nog altijd Darwins tijd, ook al leefde hij zelf niet meer), om te benadrukken dat alles in de mensheid tendeert naar individualisme: ‘Het komt natuurlijk en onvermijdelijk uit de mens.’ Waar dit niet gebeurt, is dat doordat het ‘kunstmatig’ wordt belemmerd.³⁸

Verbazingwekkend misschien om Wilde, die elders betoogt dat ‘het de eerste plicht in het leven [is] zo kunstmatig als mogelijk te zijn’, hier de natuur te zien prefereren boven de ‘kunst’.³⁹ Het blijft dan ook bij deze ene keer, want in de rest van het essay worden juist de kunst en het kunstenaarschap in het zonnetje gezet, als de meest ideale vervulling van het individualisme. Alle bekende argumenten passeren de revue: kunstenaars moeten zich niets aantrekken van de wensen van het publiek, de journalistiek snapt er niets van, de staat moet de kunst niet zijn wil opleggen, met als leidraad: ‘Kunst is de meest intense manier van individualisme die de wereld heeft gekend.’ Het publiek moet dus niet zozeer eisen stellen aan de kunst als wel zelf ‘artistiek’ worden.⁴⁰ De ideale individualistische utopie bestaat uit louter kunstenaars. Het volmaakte individu is een kunstenaar, die van zijn eigen leven een kunstwerk heeft gemaakt. Oftewel: iedereen een dandy, maar dan ontdaan van alle antisociale pathetiek.⁴¹

Zo ziet de toekomst eruit in de visie van Oscar Wilde. Gezien de nadruk op ‘intensiteit’ zou je ook kunnen zeggen dat hij in dit essay Paters strikt particuliere estheticisme een collectieve, maatschappelijke strekking geeft, op basis van een door iedereen gedeeld individualisme. Dat betekent dat Wilde er in ‘The Soul of Man Under Socialism’ in slaagt om van *art for art’s sake* alsnog een vorm van romantisch engagement te maken.

Ernst en spel

Als je het hele oeuvre van Wilde bekijkt, dan kun je alleen maar zeggen: de paradox regeert. Het kan blijkbaar alle kanten op. En de vraag of hij het allemaal echt meent, krijgt bijna vanzelf iets droogstoppeligs. Toch heeft het zin die vraag te stellen, omdat de kwestie zich niet alleen tot Oscar Wilde beperkt. Bij hem wordt zij op de spits gedreven, omdat het in zijn werk wemelt van tegenstrijdigheden, ambivalenties en paradoxen. Voeg daarbij de zelfspot en de persiflage van eigen standpunten en de verwarring is compleet. Het lijkt wel één groot humoristisch toneelstuk. En Wilde is ook nog eens bijzonder geestig, zie de *bon mots* van Lord Henry Wotton in *The Picture of Dorian Gray* (van wie wordt gezegd dat hij ‘iedereen zou opofferen voor een puntig gezegde’), zie de flitsende dialogen in een komedie als *The Importance of Being Earnest*, zie een grappig verhaal als ‘The Canterville Ghost’, waarin een opgeruimde, niet tot schrik of angst te verleiden Amerikaanse familie een oud Engels spook tot wanhoop drijft.⁴² Blijft er wel ruimte over voor ernst?

Humor creëert ook afstand, net zoals zelfspot – het is alsof je de toeschouwer wordt van je eigen drama. Wilde gebruikt het toneel meer dan eens als metafoor voor de relatie tot de werkelijkheid. In het essay ‘The Critic as Artist’ beveelt een van de gesprekspartners het ‘contemplatieve leven’ aan: leven zoals ‘de goden [...] met de kalme blik van de toeschouwer kijkend naar de tragikomedie van de wereld die zij hebben gemaakt’. Ideaal is het ‘theoretische leven’:

Vanaf de hoge toren van de gedachte kunnen we uitzien op de wereld. Kalm en egocentrisch, en volmaakt [complete] beziet de esthetische criticus het leven, en geen op goed geluk afgeschoten pijl kan tussen de delen van zijn harnas doordringen. Hij is tenminste veilig. Hij heeft ontdekt hoe te leven.⁴³

Op vergelijkbare wijze kunnen de historische figuren ons niet meer raken: zij zijn veranderd in ‘poppen van een spel’ (*puppets of a play*) en zijn ‘overgegaan in de sfeer van kunst en

wetenschap’, voorbij goed en kwaad.⁴⁴ Maar dat betekent ook dat we van de geschiedenis kunnen maken wat we willen. ‘De enige plicht die we de geschiedenis verschuldigd zijn, is haar te herschrijven,’ laat Wilde weten via een van de gesprekspartners in ‘The Critic as Artist’.⁴⁵

Maar wat is dan nog werkelijkheid, wat waarheid? In dit ironische universum blijft er niet veel van over. Over Lord Henry Wotton wordt in *The Picture of Dorian Gray* gezegd:

Hij bleef met het idee spelen, werd al lui-miger; hij gooide het op in de lucht en goochelde ermee; liet het ontsnappen en ving het weer; maakte het iriserend van fantasie, gevluegeld van paradox.⁴⁶

Elders in de roman wordt gezegd dat de paradox ‘tot de waarheid’ leidt: ‘We moeten de Werkelijkheid laten koorddans om haar op de proef te stellen. Als Waarheden acrobaten worden, dan pas kunnen we ze beoordelen.’⁴⁷ In het essay ‘The Truth of Masks’ verwijst Wilde naar Hegel, nadat hij eerst heeft gesteld dat er ‘in de kunst niet zoiets bestaat als een universele waarheid. Een waarheid in de kunst is iets waarvan het tegendeel ook waar is’. Daarom is de kunstkritiek nodig, want die realiseert ‘Hegels systeem van tegendeelen’.⁴⁸ De waarheid, kortom, is iets wat op alle mogelijke manieren op de proef moet worden gesteld, net zolang tot er niet veel meer van over is dan een dialectisch geheel van elkaar opheffende of aanvullende tegendelen, want Hegels ‘absolute’ weten komt bij Wilde geen moment in zicht. Nogmaals: de paradox regeert, een stijlfiguur die Wilde en zijn personages een maximale vrijheid en onverantwoordelijkheid garandeert. De waarheid draagt altijd een ‘masker’.⁴⁹

Totdat in 1895 de werkelijkheid terug-sloeg, en Wilde zijn hand overspeeld bleek te hebben. Toen hij de vader van zijn vriend Lord Alfred Douglas (die hem publiekelijk van ‘sodomie’ had beschuldigd) wegens laster voor het gerecht sleepte, keerde het lot zich tegen hem en kwam hij zelf in de beklagdenbank te staan, omdat duidelijk werd dat hij niet in staat was de beschuldiging te weerleggen. Homoseksualiteit was een misdrijf in het negentiende-eeuwse Engeland en op 25 mei 1895 werd Wilde wegens ‘*gross indecencies*’ veroordeeld tot twee jaar gevangenisstraf met dwangarbeid. In één klap verloor hij alles: zijn vrijheid, zijn reputatie, zijn huwelijk, zijn kinderen, zijn kunstverzameling, zijn bibliotheek en zijn geld. Na twee jaar eenzame opsluiting en een bars regime was hij een gebroken man. Wat er nog van hem over was, kunnen we lezen in de lange brief (postuum gepubliceerd onder de titel *De profundis*) die hij begin 1897 in gevangenschap schreef aan ‘Bosie’, de koosnaam van Alfred Douglas.

Aanleiding voor de brief was het feit dat Douglas niets van zich had laten horen terwijl Wilde in de gevangenis zat – nog geen briefje had hij gestuurd. Het regent daarom verwijten: door hem had hij, Wilde, zich laten opstoken om een proces tegen Douglas’ vader te beginnen, een ‘absurde daad’, ziet hij nu in.⁵⁰ Maar Bosie had hem destijds helemaal in zijn macht; wanneer hij bij hem was, bleef er ook van zijn kunstenaarschap niets over. Douglas was zijn ‘vijand’ in liefde. Maar omdat hij het niet zo bedoeld had, kon Wilde hem uiteindelijk ook weer vergeven. Zichzelf gaf hij bovendien de grootste schuld: hij had het tenslotte allemaal laten gebeuren. De verwijten waren niet bedoeld om Bosies hart met ‘bitterheid’ te vullen, maar om de bitterheid uit zijn eigen hart te verwijderen.⁵¹ De brief had een therapeutisch doel, want bitterheid bracht niemand verder. Dat hadden het verblijf in de cel en de totale vernedering die hij had moeten ondergaan hem geleerd.

Wilde zet het contrast met zijn vroegere roem, toen hij ‘Koning’ was geweest in ‘die prachtige, onwerkelijke wereld van de Kunst’, met een ‘symbolische verstandhouding [...] tot de kunst en de cultuur van mijn generatie’, stevig aan. Kunst behandelde hij destijds als de ‘hoogste werkelijkheid’ en het leven als ‘een vorm van fictie’. Maar doordat hij tegelijkertijd zijn genie verspilde en in de lagere regionen op zoek ging naar perverse ‘nieuwe sensaties’, was hij de greep op zichzelf kwijtgeraakt, met als gevolg de ‘*horrible disgrace*’ die hem had getroffen. Het enige wat nu nog restte, was ‘absolute nederigheid’. Het lijden, kortom, heeft hem gelouterd. Een ‘*Vita Nuova*’ (Dante) zou nu kunnen beginnen, een nieuw leven. Wilde ziet ‘nieuwe ontwikkelingen in kunst en leven’ in het

verschiet, met als leidraad ‘de Smart [*sorrow*] en alles wat zij ons leert’.⁵² Dat blijkt vooral de christelijke naastenliefde en compassie te zijn. De brief vol verwijten aan het adres van zijn trouweloze minnaar loopt uit op een liefdesverklaring aan Jezus Christus als de ultieme ‘romanticus’, wiens ‘gehele leven’ het ‘mooiste van alle gedichten’ was geweest – en, helemaal in de geest van Christus, ook de liefde voor Bosie blijkt nog intact te zijn.⁵³ Wilde hoopt op een hernieuwde ontmoeting, bijvoorbeeld in ‘een of andere rustige plaats in het buitenland, zoals Brugge, waar de ‘grijze huizen en groene grachten en koele stille straatjes’ ooit zo’n charme voor hem hadden.’⁵⁴

Opvallend is dat Wilde zijn ondergang in deze brief als een voortzetting wenst te zien van zijn *artistieke* ontwikkeling, met nu niet langer het genot maar de droefenis als de ‘opperste verwezenlijking van het leven voor de Kunst’.⁵⁵ Hij blijft, ook in deze bekentenissen ‘uit de diepten’, dus allereerst een kunstenaar. Maar ‘anders dan de Vreugde draagt de Pijn geen masker,’ zo lezen we.⁵⁶ Zou het? Zijn wel trouwe vriend Robert Ross, die in 1905 een eerste versie van de brief aan Douglas zou publiceren, was realistischer en antwoordde op de vraag of Wilde ditmaal zijn ware gezicht had laten zien: ‘Zo veel als mogelijk bij een man met Oscars gekunstelde [*artificial*] temperament’.⁵⁷

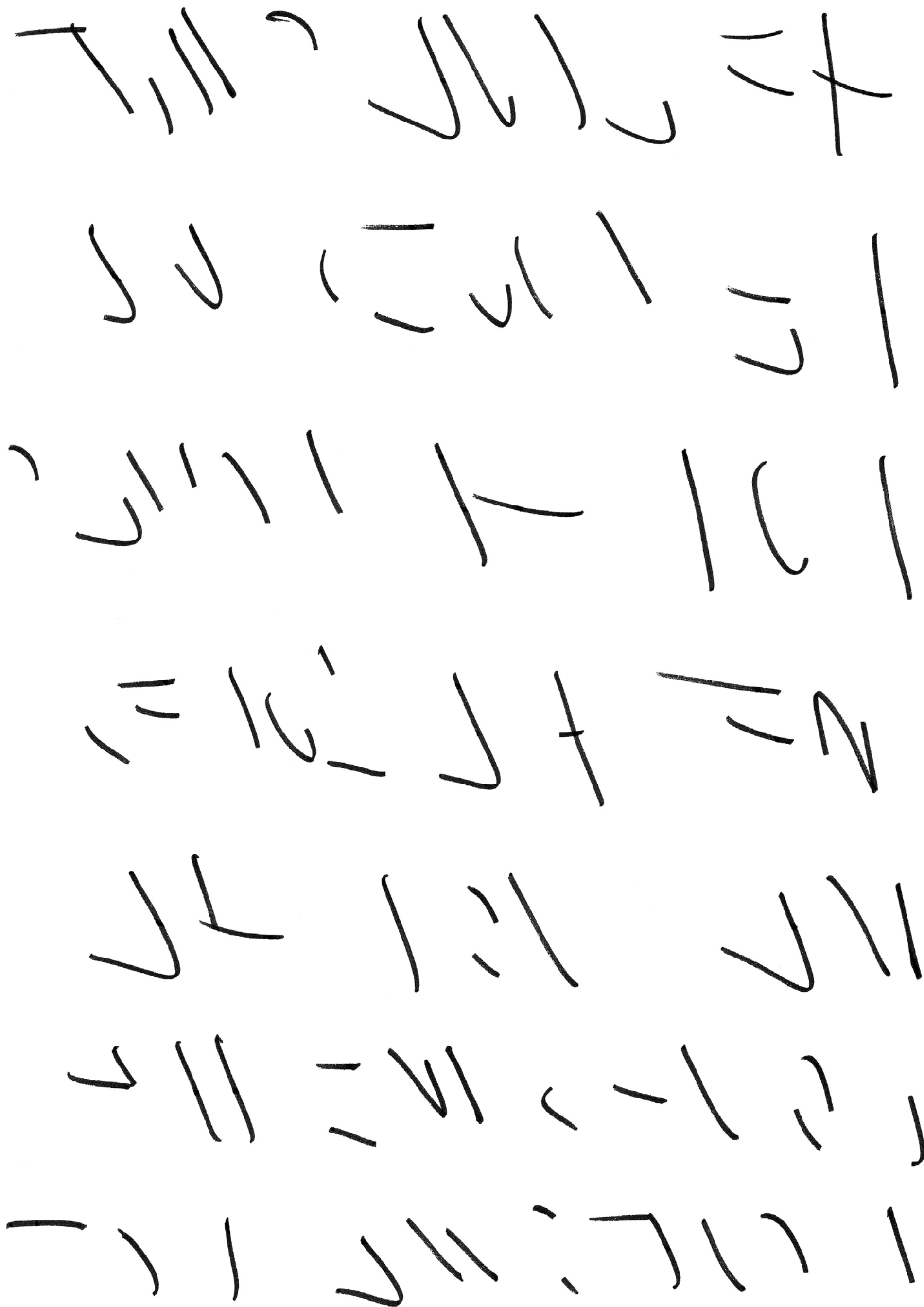
Noten

- John Ruskin, *Fors Clavigera*, nr. 79, 1877, in: Edward Tyas Cook, Alexander Wedderburn (red.), *The Works of John Ruskin. Volume 29*, Cambridge, Cambridge University Press, 1907, p. 160. Iets soortgelijks had Ruskin al in 1873 over Whistler geschreven, toen zonder hem met name te noemen: ‘Ik heb nog nooit zoiets onbeschaamds aan de muren van een tentoonstelling gezien, in welk land dan ook, zoals vorig jaar in Londen. Het was een geklieder dat zich voordeed als een ‘harmonie in roze en wit’ (of dergelijke onzin); absolute rommel die in ongeveer een kwartier was gekrabbeld of gekliederd – het maakte er geen enkele aanspraak op om een schilderij genoemd te worden. De vraagprijs was tweehonderdvijftig guineas.’ John Ruskin, *Val d’Arno*, in: Edward Tyas Cook, Alexander Wedderburn (red.), *The Works of John Ruskin. Volume 23*, Londen, George Allen, 1906, p. 49.
- Uitvoerig over dit proces: Linda Merrill, *A Pot of Paint. Aesthetics on Trial in Whistler v. Ruskin*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1992, en Paul Thomas Murphy, *Falling Rocket. James Whistler, John Ruskin and the Battle for Modern Art*, New York, Pegasus, 2023.
- Ruskin leed aan hallucinaties na de dood van een vergeefs beminde, godsdienstwaanzinnige vriendin. Over zijn seksleven (vermoedelijk non-existent) en zijn wegens ‘impotentie’ ontbonden eerdere huwelijk wordt in de biografie en daarbuiten druk gespeculeerd.
- Geciteerd in: Linda Merrill, op. cit. (noot 2), p. 293.
- Ibid., p. 148.
- De rechter had deze straf gesuggereerd in zijn instructies aan de jury, voor het geval men vond dat de kwestie beter niet aan de rechtbank had kunnen worden voorgelegd. Door voor deze straf te kiezen, erkende de jury dus impliciet de autonomie van de kunst.
- James Abbott McNeill Whistler, *The Gentle Art of Making Enemies*, Londen, Heinemann, 1890, p. 30, 34.
- Geciteerd in: Linda Merrill, op. cit. (noot 2), p. 168.
- De terminologie is niet erg precies: *aestheticism*, *Aesthetic Movement* en *art for art’s sake* werden vaak door elkaar gebruikt, met betrekking tot dezelfde kunstenaars, dichters en schrijvers sinds de jaren zestig van de negentiende eeuw. Gemeenschappelijk kenmerk: de schoonheid staat centraal in de kunstbeschouwing, soms (maar niet per se) ten koste van de moraal.
- Donald Louis Hill (red.), *Walter Pater. The Renaissance*, Berkeley, University of California Press, 1980, p. 106. De uitspraak staat in het essay ‘The School of Giorgione’ uit 1877, ontbrekend in de eerste druk uit 1873 en pas in de derde druk van 1888 opgenomen in *The Renaissance*. Dat Pater Whistler zou hebben geïnspireerd, is daarom niet waarschijnlijk. Denk eerder aan Gautiers gedicht ‘Symphonie en blanc majeur’ in de bundel *Émaux et Camées* uit 1852. In *The Gentle Art of Making Enemies* (p. 127) schrijft Whistler: ‘Zoals muziek de poëzie van het geluid is, zo is schilderkunst de poëzie van het zien, en het onderwerp heeft niets te maken met de harmonie van geluid of kleur.’
- Ibid., pp. 186-190. De editie van Hill geeft de tekst van 1893 weer, de laatste herziening door Pater zelf. In het notenapparaat staan alle eerdere varianten.
- Geciteerd in: Ibid., p. 449.
- Ibid., pp. 449-450.
- Walter Pater, *Appreciations, with an Essay on Style*, Londen, Macmillan, 1889, p. 14.

- Volgens Yeats in diens *Autobiographies* uit 1926 (in: William O’Donnell (red.), *The Collected Works of W.B. Yeats. Volume 3*, Londen, Palgrave Macmillan, 1999, p. 124). Nog tijdens zijn proces noemde Wilde Pater ‘de enige criticus uit deze eeuw wiens mening ik hoog inschat’, in: Richard Ellmann (red.), *The Artist as Critic. Critical Writings of Oscar Wilde*, Londen, Allen, 1970, p. 437.
- Geciteerd in: Denis Donoghue, *Walter Pater. Lover of Strange Souls*, New York, Knopf, 1995, p. 291.
- Geciteerd in: Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, New York, Knopf, 1988, p. 52.
- Oscar Wilde, *Brieven*, Amsterdam, Meulenhoff, 1995, p. 86, vertaling Gerlof Janzen.
- Algernon Charles Swinburne, *William Blake. A Critical Essay*, Londen, J.C. Hotten, 1866, p. 91. Al in zijn artikel over *Les Fleurs du mal* uit 1862 schreef hij dat ‘het de taak is van een dichter, naar alle waarschijnlijkheid, om goede verzen te schrijven, en geenszins om het tijdperk te redden of de maatschappij te hervormen’. Geciteerd in: Clyde K. Hyder (red.), *Swinburne as Critic*, Londen, Routledge & Kegan, 1972, p. 28.
- Op. cit. (noot 7), pp. 127-128.
- Onder meer in ‘Plastique de la civilisation’ uit augustus 1848, opgenomen in: *Souvenirs de théâtre, d’art et de critique*, Parijs, Charpentier, 1883.
- Omdat Whistler veel meer had gedaan dan gevraagd en daarvoor een fors honorarium vroeg, leidde een en ander tot een slepend conflict dat een eind maakte aan de vriendschap met Leyland. Zie: Daniel E. Sutherland, *Whistler. A Life for Art’s Sake*, New Haven, Yale University Press, 2014, p. 140.
- Paters recensie (verschenen in de *Westminster Review* van oktober 1868) is opgenomen in: Peter Faulkner (red.), *William Morris. The Critical Heritage*, Londen, Routledge & Kegan, 1973, pp. 79-92. Een bewerking ervan stond onder de titel ‘Aesthetic Poetry’ in de eerste editie uit 1889 van Paters essaybundel *Appreciations*, maar in latere edities ontbreekt deze tekst.
- Robert Ross (red.), *Oscar Wilde. Collected Works. Volume XIV: Miscellanies*, Londen, Methuen, 1908, p. 18, 19, 22, 23. Twee jaar later, opnieuw naar aanleiding van een expositie in de Grosvenor Gallery, is Wilde meer te spreken over Whistlers ‘wonderful and eccentric genius’ (p. 27). In 1885 (naar aanleiding van Whistlers lezing ‘Mr. Whistler’s Ten O’Clock’, opgenomen in *The Gentle Art of Making Enemies*) verdedigt Wilde het primaat van de poëzie tegenover de schilderkunst, maar noemt hij Whistler wel ‘one of the greatest masters of painting’. Zie: op. cit. (noot 15), pp. 15-16. Er bleef altijd enige wrijving tussen beiden bestaan.
- Oscar Wilde, *Het portret van Dorian Gray*, Amsterdam, Van Oorschot, 2017, pp. 5-6, vertaling Anneke Brassinga. In een brief uit april 1891 zegt Wilde soortgelijke zaken: ‘De Kunst is nutteloos omdat haar doel eenvoudigweg is om een gemoedstoestand te creëren. Ze is niet bedoeld om te onderrichten, of het handelen op enigerlei wijze te beïnvloeden. Ze is op verheven wijze onvruchtbaar en het kenmerk van het genot dat ze verschaft is onvruchtbaarheid. Als de beschouwing van een kunstwerk gevolgd wordt door activiteit van enig soort, dan is of het werk zeer tweederangs of is de toeschouwer er niet in geslaagd de totale kunstzinnige indruk tot zich door te laten dringen. Een kunstwerk is nutteloos zoals een bloem nutteloos is. Een bloem bloeit tot eigen vreugde. Wij winnen een moment van vreugde door ernaar te kijken. Dat is alles wat er te zeggen valt over onze relaties tot bloemen.’ Oscar Wilde, op. cit. (noot 18), p. 114, vertaling Gerlof Janzen.
- Andere bronnen, naast *Faust*: Balzacs *La Peau de chagrin*, over iemand die een ezelshuid koopt waarvan de omvang krimpt met elke vervulde wens, en Poe’s ‘William Wilson’, over een slechterik die zijn goede dubbelganger doodt en daardoor zelf sterft.
- Richard Ellmann, op. cit. (noot 15), p. 237, 240.
- Ibid., pp. 245-246.
- Oscar Wilde, op. cit. (noot 25), p. 259.
- Richard Ellmann, op. cit. (noot 15), p. 299.
- Ibid., p. 313 en pp. 290-291: ‘Geniet van de natuur! Het verheugt me toe te geven dat ik dat vermogen volledig kwijt ben. [...] Kunst is ons vurig protest, onze dappere poging om de Natuur haar rechtmatige plaats aan te leren.’
- Ibid., p. 303.
- Ibid., pp. 308-309. Balzac zelf was het daar helemaal mee eens, zie het artikel ‘Des artistes’ in *La Silhouette* van 25 februari 1830, waarin hij schrijft dat ‘de kunstenaar hele eeuwen beheerst; hij verandert het aangezicht der dingen, hij giet een revolutie in een mal; hij drukt op de aarde, hij geeft haar vorm’.
- Ibid., p. 256. P.C. Boutens maakte in 1913 een vertaling van ‘The Soul of Man Under Socialism’, met als titel ‘Individualisme en socialisme’, die werd uitgegeven door de Wereldbibliotheek.
- Ibid., pp. 261-262.
- In een interview uit 1894 zei Wilde: ‘Ik denk dat ik meer ben dan een socialist. Ik heb iets van een anarchist, geloof ik, maar de *dynamite*

- policy* is natuurlijk heel absurd.’ Geciteerd in: Richard Ellmann, op. cit. (noot 17), p. 290. De laatste opmerking slaat op de ‘propaganda door de daad’ (lees: moord- en bomaanslagen) door Franse anarchisten in de jaren negentig.
- Richard Ellmann, op. cit. (noot 15), pp. 268-269.
 - Ibid., pp. 269-270, 284-285: ‘Evolutie is de wet van het leven, en er is geen evolutie behalve in de richting van Individualisme.’
 - Ibid., p. 433.
 - Ibid., pp. 270-271.
 - Ibid., p. 434: ‘Je moet zelf een kunstwerk zijn, of een kunstwerk dragen.’ Overigens wordt dit ideaal elders weer geïroniseerd, want ook van Dorian Gray wordt gezegd dat hij van zijn leven een kunstwerk heeft gemaakt, met alle fatale gevolgen van dien. Hetzelfde gebeurt in het ironische essay ‘Pen, Pencil, and Poison’, waarin van de ‘artistieke’ gifmenger Wainwright wordt gezegd dat ‘hij erkende dat leven zelf een kunst is’ (Ibid., p. 324). Dit essay is evident schatplichtig aan Thomas de Quinceys *On Murder Considered as one of the Fine Arts* uit 1827.
 - Oscar Wilde, op. cit. (noot 25), p. 242.
 - Richard Ellmann, op. cit. (noot 15), pp. 384-385. De nadruk op veiligheid suggereert dat achter dit estheticisme een diepe levensangst schuilgaat, in het geval van societytijger Wilde een extra paradox erbij.
 - Ibid., p. 340.
 - Ibid., p. 359.
 - Oscar Wilde, op. cit. (noot 25), p. 53.
 - Ibid., p. 51.
 - Richard Ellmann, op. cit. (noot 15), p. 432.
 - Zie de slotregel van ‘The Truth of Masks’: ‘De waarheden van de metafysica zijn de waarheden van maskers.’ (Idem.)
 - Op. cit. (noot 18), p. 190. De brief aan Bosie werd ook vertaald door Gerrit Komrij en uitgegeven in 1971 onder de titel *De profundis*.
 - Ibid., p. 230.
 - Ibid., p. 227, 231, 232, 238. Van die nieuwe ‘ontwikkelingen’ in de kunst werd alleen *The Ballad of Reading Gaol* gerealiseerd en gepubliceerd in februari 1898. (In 2020 verscheen bij Boom een vertaling van Maarten Asscher.) Inderdaad een gedicht waaruit een diepe compassie spreekt met een van zijn medegevangenen, ter dood veroordeeld wegens moord, die tijdens Wildes verblijf in de gevangenis van Reading werd geëxecuteerd.
 - Ibid., p. 244. Wilde betreurt het nu ook, net als Ruskin, dat op de christelijke middeleeuwen de heidense renaissance was gevolgd. Wat zou Walter Pater (gestorven in 1894) daarvan hebben gevonden?
 - Ibid., p. 281. Wilde en Douglas zagen elkaar niet terug in Brugge, maar in Parijs en brachten een tijd gezamenlijk door in Napels. Daarna gingen ze uit elkaar, om elkaar vervolgens in Parijs nu en dan toch weer tegen het lijf te lopen. Voor veel anderen was Wilde een ‘paria’ geworden, zoals hij in de brief aan Douglas al had geschreven, bovendien een paria met chronisch geldgebrek, die soms niet eens in staat bleek de caférekening te voldoen. In de biografie van Ellmann uit 1988 worden Wildes laatste, treurige levensjaren beschreven tot aan zijn overlijden in een Parijse hotelkamer op 30 november 1900, na een bekering *in extremis* tot het katholicisme.
 - Ibid., p. 241.
 - Ibid., p. 239.
 - Geciteerd in: Maarten Asscher, *Het uur der waarheid. Over de gevangenschap als literaire ervaring*, Amsterdam, Atlas Contact, 2015, p. 162.

Dit essay is een deel van een hoofdstuk uit een boek dat volgend jaar verschijnt bij uitgeverij Prometheus: *De oceaan en de oester. Autonomie, engagement en l’art pour l’art sinds de romantiek*.



Het is nooit van tweeën één. Pierre Huyghe

CHRISTOPHE VAN GERREWEY

Een kunstwerk positief of negatief beoordelen is, traditioneel gezien, niet alleen de bezigheid van de criticus, maar van iedereen die met kunst in aanraking komt. Vaak zijn die evaluaties verbonden met de mate waarin een werk lelijk, mooi, indrukwekkend, banaal, vakkundig, aangrijpend, complex, vernieuwend, interessant of virtuoos wordt bevonden. Kritische waardering kan echter ook gebaseerd zijn op het aantreffen van een positieve of negatieve lading: een plus- of een minteken wordt dan bij een kunstwerk gezet omdat het op een als juist ervaren manier een plus- of een minteken bij de wereld plaatst. Bijvoorbeeld: ik vind deze installatie goed omdat er treffend door wordt aangegeven hoe slecht het ervoor staat met de samenleving (plus + min). Of: ik keur dit schilderij af omdat het emancipatorische vermogens voorspiegelt die niet meer bestaan (min + plus). Of nog: ik apprecieer dit oeuvre omdat het de kans op geluk in leven laat (plus + plus). En als laatste: dit standbeeld is afgrijselijk omdat het al te eendimensionaal de afgrijselijkheid van het bestaan suggereert (min + min). Is het herkennen of weerleggen van optimisme of pessimisme over de staat van de wereld de voornaamste reden waarom we naar kunst kijken?

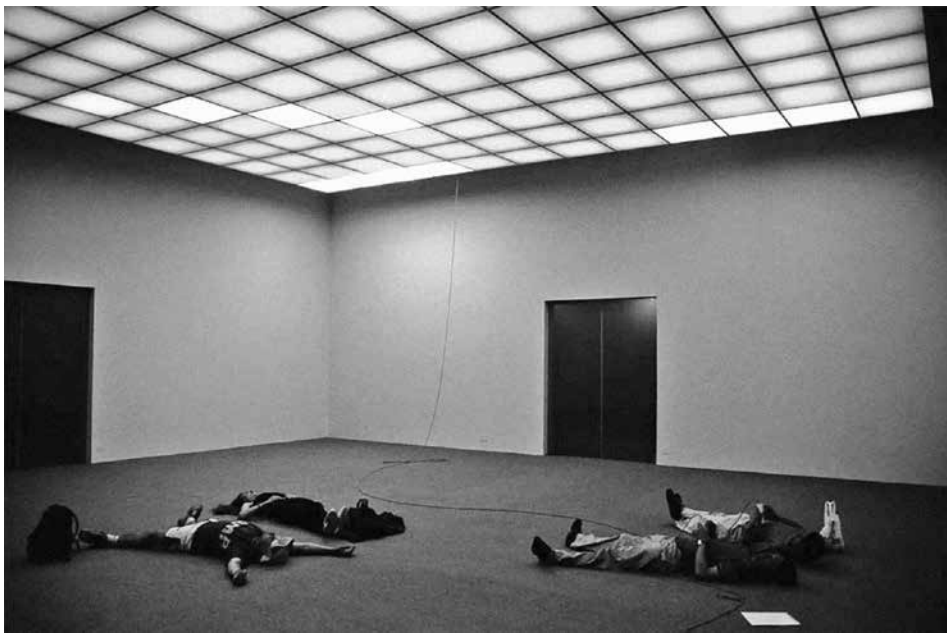
In elk geval is de receptie van het werk van de Franse kunstenaar Pierre Huyghe (1962) de voorbije drie decennia volgens dergelijke patronen verlopen, zo valt op te maken uit een recent boek. De Berlijnse kunsthistoricus André Rottmann verzorgde een nieuwe aflevering van *October Files* – een reeks anthologieën, gepubliceerd in paperback door MIT Press, waarin een redacteur of medewerker van het Amerikaanse tijdschrift *October* bestaande teksten over het oeuvre van één kunstenaar bij elkaar brengt. Sinds 2000, toen Hal Foster een bloemlezing over het oeuvre van Richard Serra samenstelde, zijn er 32 van dergelijke ‘dossiers’ verschenen. Al die tijd is de beginselverklaring dezelfde gebleven:

October Files behandelt individuele oeuvres uit de naoorlogse periode die aan twee criteria voldoen: ze hebben ons begrip van kunst op belangrijke wijze veranderd en ze hebben aanleiding gegeven tot een kritische literatuur die ernstig is, gesofisticeerd en bestendig. Elk boek traceert dus niet alleen de ontwikkeling van een belangrijk oeuvre, maar ook de opbouw van het kritische discours dat erdoor geïnspireerd werd. Dit discours is van nature theoretisch, wat niet wil zeggen dat het op abstracte of arbitraire wijze theorie oplegt. Eerder brengt het de specifieke manieren in kaart waarop betekenisvolle kunst op zichzelf theoretisch is, volgens een eigen logica, en met eigen implicaties.

Het werk van Huyghe, zo toont *October Files* nummer 31, is zeker dankzij ideeën en theorieën tot stand gekomen. De kunstenaar heeft over zijn werk geschreven en Rottmann selecteerde ook twee interviews: een gesprek met George Baker dat in 2004 in *October* verscheen en een conversatie met Marie-France Rafael uit 2011. Huyghe is belezen, kunsthistorisch onderlegd en *au courant*. Vooral in het interview met Baker bombardeert hij zijn gesprekspartner met noties, intenties, concepten en verwijzingen, in die mate dat Baker zich voortdurend genoodzaakt ziet om toelichting te vragen: ‘What do you mean?’ of: ‘You have to explain that to me better.’ Baker kan begrijpelijkerwijze niet altijd volgen, bijvoorbeeld wanneer de Franse kunstenaar aangeeft te spelen met ‘de protocollen van de tentoonstelling’, wanneer hij zich in de traditie van Daniel Buren plaatst omdat die ‘de buitenkant van de schilderkunst’ zou hebben onthuld, of wanneer hij zegt ‘geïnteresseerd te zijn in topologische systemen’. Als de ‘betekenisvolle kunst’ van Huyghe ‘op zichzelf theoretisch’ is, zoals het programma van *October Files* aangeeft, dan laat die theorie zich niet altijd helder door de kunstenaar tot uitdrukking brengen. Om een theoretisch discours tot stand te brengen zijn, met andere woorden, critici nodig, hoewel ook zij uiteraard uiteenlopende betekenissen in een werk kunnen leggen, en het verschillend kunnen eva-



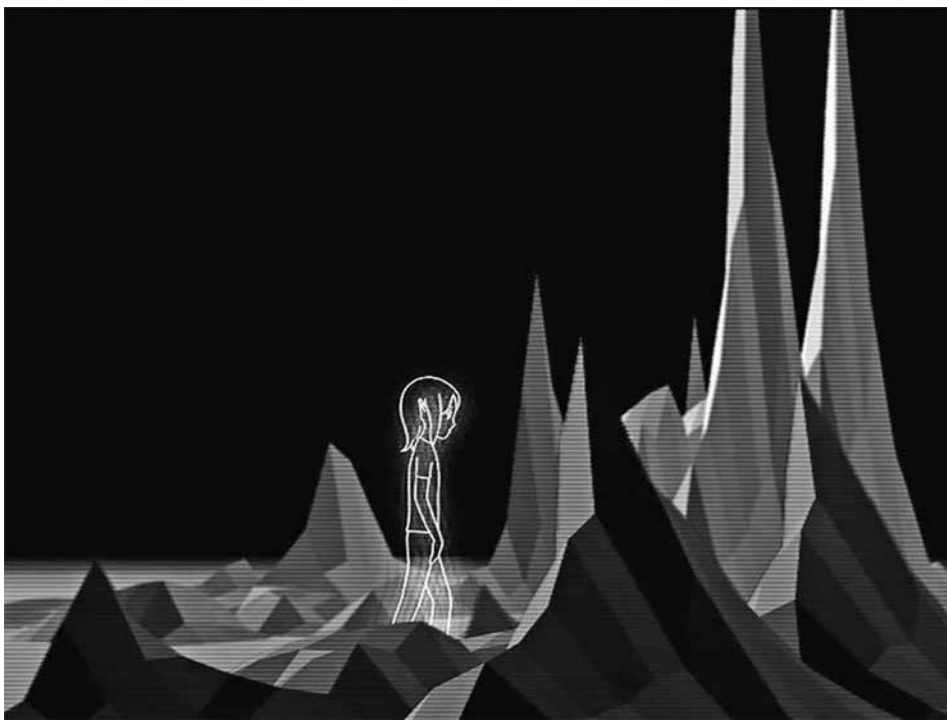
The Third Memory, 1999



Atari Light, Biennale van Venetië, 1999/2001



Les grands ensembles, 2001



One Million Kingdoms, 2001

lueren. Als kunstbeschouwing, zoals Walter Benjamin het omschreef, te vergelijken is met het ontlenen van woorden aan dingen zoals wijn uit druiven voortkomt, dan worden met één en dezelfde tros zeer verschillende soorten drank geproduceerd.

Zo kan het dat de wijn bitter smaakt, maar net daarom op prijs wordt gesteld. De door Rottmann samengestelde bloemlezing begint met een tekst van Benjamin Buchloh uit 2001, een van de belangrijkste vertegenwoordigers van *October*. Dat is een opmer-

kelijke keuze: Huyghe is al sinds het begin van de jaren negentig actief, en het eerste decennium van zijn praktijk speelde zich in de Franstalige cultuur af. Alle teksten in deze *October Files* zijn echter oorspronkelijk in het Engels geschreven en Franstalige stemmen komen niet aan bod. Meer nog: het onttrekken van dit oeuvre aan die eerste receptie lijkt een van de bestaansredenen van de anthologie. Zoals Tom McDonough aangeeft in een tekst uit 2004, werd Huyghe in de jaren negentig ingeschakeld in teksten, boeken en tentoonstellingen van de Franse criticus en curator Nicolas Bourriaud. Veel van wat Bourriaud schreef getuigt van een extreme ‘plus + plus’-aanpak: het werk van Huyghe wordt toegejuicht, niet zozeer omdat het een rooskleurige kijk op de samenleving biedt, maar omdat het pretendeert de wereld te verbeteren.

Een goed voorbeeld is *The Third Memory*, een installatie uit 1999. Deze dubbele video-projectie is een ‘hervertelling’ van de film *Dog Day Afternoon* uit 1975 van Sidney Lumet, over een waargebeurde bankoverval die niet bepaald zonder incidenten verliep. Het hoofdpersonage, vertolkt door Al Pacino, is gebaseerd op John Wojtowicz, aan wie Huyghe vroeg om meer dan twintig jaar later zijn versie van het verhaal te vertellen: Pacino op het linkerscherm, Wojtowicz op het rechterscherm – de fictie naast de werkelijkheid. Voor Bourriaud leidde het tot niets minder dan een verlossing: eindelijk kon deze arme man dit belangrijke hoofdstuk uit zijn levensverhaal weer opeisen! ‘De werkelijkheid’, zo schreef Bourriaud in *Postproduction* uit 2002, ‘neemt wraak op de fictie.’ Of nog, met een strijdlustige imperatief die varieert op Marx: ‘We moeten stoppen met de wereld te interpreteren, stoppen met het spelen van figurantenrollen in een script geschreven door de macht. We moeten er zelf de acteurs of medeauteurs van worden.’

In zijn artikel uit 2004 maakt Tom McDonough duidelijk dat *The Third Memory* niet volstrekt positief functioneert. Om te beginnen is Wojtowicz veel van de bankoverval vergeten en versmelten zijn herinneringen met wat in de film te zien is. Daarnaast blijkt hij ook toen al door Hollywood te zijn beïnvloed: samen met handlangers heeft hij destijds de bankoverval voorbereid door scènes uit *The Godfather* na te spelen. Hoe graag Bourriaud ook het tegendeel wil verkondigen, we zitten vast in verzonnen verhalen die we zelden zelf bedacht hebben. Of in de termen van McDonough: ‘Een hiërarchie van ‘directe’ ervaring die voorrang zou geven aan geleefde ervaring ten nadele van latere hervertellingen of herinneringen bestaat niet meer; vervreemding wordt nu bemiddeld door en binnen representatie.’

Door de bloemlezing te openen met een artikel van Buchloh laat Rottmann er geen misverstand over bestaan: naïeve interpretaties à la Bourriaud krijgen geen kans. De tekst van Buchloh verscheen in *Artforum* en gaat over Huyghes internationale doorbraak. In 2001 vertegenwoordigde hij Frankrijk op de 49ste Biënnale van Venetië, met een solotentoonstelling waarvoor hij de speciale prijs van de jury ontving. Glazen wanden verdeelden het Franse paviljoen in drie delen. In de centrale, verduisterde ruimte werd *Atari Light* uit 1999 geïnstalleerd: een wit lichtgevend raster aan het plafond laat twee toeschouwers toe om met joysticks *Pong* te spelen, door een lichtvlek heen en weer te kaatsen tussen twee plankjes, als in een elektronische versie van tafeltennis. In de linkse ruimte werd *Les grands ensembles* (2001) getoond, een film waarin twee schaalmodellen van generische naoorlogse flatgebouwen met elkaar communiceren door middel van oplichtende ramen. De laatste ruimte werd voorbehouden voor de animatiefilm *One Million Kingdoms* (2001), onderdeel van het collectieve project *No Ghost Just a Shell*. Het door Huyghe en Philippe Parreno aangekochte virtuele mangapersonage Annlee loopt in een maanlandschap en spreekt met de stem van Neil Armstrong.

Voor Buchloh was het Franse paviljoen in 2001 een lovenswaardige uitzondering op een Biënnale die werd overheerst door overweldigende elektronische installaties en lawaaierige digitale videoprojecties. Huyghe maakte ook gebruik van die technologie, maar het verschil lag voor Buchloh in

de maatschappijkritiek die hij kon ontwaren: *Atari Light* werd een 'nachtmerrieachtige hybride waarin de participatie van de kijker de schijnbaar onuitputtelijke onderwerping van het subject aan de mechanismen van de controlemaatschappij enkel versterkte'; in *Les grands ensembles* werden 'de extremen van architecturale vervreemding doordrenkt met een romantische en ironisch-naturaliserende sfeer'; en de stem van Armstrong uit de mond van Annlee in *One Million Kingdoms* articuleerde 'de overbodigheid van een triomf waarin de perfecte samensmelting van macht en technologie de uiteindelijke controle heeft overgenomen van een kosmische leer van de eindtijd'. Het is het basisschema van Buchlohs oeuvre: een plusteken wordt aan kunst toegekend op voorwaarde dat er een groot, absoluut, onmiskenbaar minteken door de criticus kan worden vastgesteld.

De openingszet blijkt toonaangevend omdat andere door Rottmann geselecteerde teksten er impliciet op voortbouwen of er expliciet op terugkomen, ook om het er deels mee oneens te zijn. Dat laatste is het geval voor een artikel van Mark Godfrey, in 2008 verschenen in *Grey Room*. Zijn beschrijving van het Franse paviljoen in 2001 gloeit van verwondering, betovering en hoop. *Les grands ensembles* beschouwt hij als de uitdrukking van 'het utopische idee dat een tijdelijke gemeenschap zich kan vormen op de meest onwaarschijnlijke plaats en dat een mooi en dramatisch evenement kon ontstaan zonder enig financieel motief. Het werk straalde een gevoel van mogelijkheden en belofte uit.' Ook de andere werken hadden een positief effect, omdat ze als het ware functioneerden als lichtpunten in de duisternis. Het personage Annlee zag hij niet als een allegorische robot, maar als een 'klein meisje alleen op de verafgelegen maan' dat, gezien de omstandigheden, best flink en dapper oogde. Meteen geeft Godfrey toe dat hij de recensie van Buchloh gelezen heeft en dat Huyghe zelf ervoor heeft gewaarschuwd Annlee als 'romantisch' te beschouwen. Die terughoudendheid – de scepsis om zich aan deze werken over te leveren – blijkt ook uit andere artikelen en interviews. Blijkbaar werd op het Franse paviljoen voornamelijk analytisch gereageerd, terwijl er ook positieve emoties aan ontleend konden worden. En zou het niet kunnen, zo vraagt Godfrey zich af, dat beide reacties naast elkaar bestaan en elkaar versterken? 'Ik was', zo schrijft hij, 'in staat om het kritische gehalte en het pessimisme van het werk van Huyghe te herkennen terwijl ik er tegelijkertijd meer sentimenteel en fantasieerijk op reageerde, en misschien werden andere critici er in gelijke mate door geraakt, ondanks het feit dat ze die affecten onbenoemd lieten in hun recensies.' Godfrey besluit: 'Zelden is een kunstenaar die met kritiek wordt geassocieerd zo slim geweest om met genegenheid, aantrekkingskracht en verwondering te werken, in plaats van zich ertegen te verzetten.' Het resultaat is dus een nuancerend van het binaire model van plus en min: het is mogelijk om kunst te waarderen net omdat optimisme en pessimisme er in gelijke mate in vertegenwoordigd zijn, of eerder nog elkaar voortdurend beletten de overhand te nemen.

Het werk dat Huyghe kort voor en na de eeuwwisseling maakte, is vaak omschreven als een reactie op de spektakelmaatschappij. Het is niet toevallig dat Guy Debord in de eerste teksten in deze *October Files* vaak wordt genoemd, vooral om de vernietigende werking van het spektakel samen te vatten. Buchloh schrijft lapidair dat op de Biënnale van 2001 'tentoonstellingswaarde [werd] vervangen door spektakelwaarde'. Molly Nesbit, in een lezing uit 2004 met als titel 'Two Moons Rise', haalt de kerngedachte aan uit de eerste these van *La Société du spectacle* uit 1967 (in de vertaling van Rokus Hofstede): 'Al wat direct werd geleefd, heeft zich verwijderd in een representatie.' Toch verbaast ze zich er meteen over dat het hoofdwerk van Debord nog steeds gelezen wordt alsof het 'gisteren was geschreven': 'de vormen en krachten van de kapitalistische massacultuur zijn niet almachtig, eeuwig of totaal, tenzij men wil dat ze zo zijn'. Het werk van Huyghe waar zij over schrijft is *Streamside Day* uit 2003, een film over het verjaardagsfeest van een Amerikaanse voorstadswijk (en een trans-Atlantische versie, gemaakt op uitnodiging van de Dia Art Foundation, van *Les grands ensembles*). Het symbolische detail waar Nesbit op scherpstelt is de dubbele maan aan het einde van de film: er is de echte maan, maar Huyghe laat ook een grote, lichtgevende ballon los,



Streamside Day, 2003



A Journey That Wasn't, 2005



Untitled, documenta 13, Kassel, 2012

als een daad van artistieke verbeelding. Beide manen, schrijft Nesbit, 'lijken gelijkwaardig. Natuur en imitatie bestaan naast elkaar. Geen van beide is leeg. Beide lijken vol. We zijn ertoe gebracht dubbel te zien.' *Streamside Day* is zonder twijfel een spektakel, maar het is een spektakel waarin 'individuele, opzettelijke tekens', zoals Nesbit het noemt, kunnen bestaan als verklikers voor menselijke aanwezigheid. Ook binnen de spektakelmaatschappij zijn uitzonderingen mogelijk, en zijn er interventies denkbaar die niet aan opgelegde scenario's en voorspelbare verplichtingen onderworpen zijn. Niet alle keuzes zijn al voor ons gemaakt.

Het is een besef – of een noodgedwongen gekoesterde illusie – waarvoor Debord (geboren in 1931) en Buchloh (geboren in 1941) waarschijnlijk te oud waren of zijn. Dat geeft althans McDonough aan wanneer hij erop wijst dat Huyghe (geboren in 1962) behoort tot de eerste generatie die volledig is gevormd door de spektakelcultuur. Ook over die generatie heeft Debord geschreven, namelijk in zijn *Commentaires sur la société du spectacle*

uit 1988: de 'spectaculaire heerschappij' heeft 'een generatie kunnen opkweken die voor haar wetten buigt'. Iets positiever verwoord: de generatie van Huyghe weet dat er aan de wetten van het spektakel niet meer te ontsnappen valt, als dat al ooit het geval was. Er bestaat geen 'echte', 'pure' of 'zuivere' ervaring die niet op de een of andere manier bemiddeld is. In voor zijn doen uitgesproken heldere termen heeft Huyghe dat aangegeven, in het interview met Baker:

Het spektakel is altijd verbonden geweest met illusie, met manipulatie, met de cultuurindustrie. Toch is het ook een format, een manier om dingen aan te pakken, die voor andere doeleinden gebruikt en toegeëigend kan worden. Het gaat er niet om als kunstenaar een positie in te nemen waarin je spektakel of entertainment gewoon verwerpt als slecht; dat is een vorm van escapisme. Het gaat er evenmin om spektakel te incorporeren en de positie in te nemen van een kunstenaar die zegt: 'Ik zal enkel nog een entertainer

zijn.' Waar het om gaat, is spektakel als een format op te vatten en het te gebruiken als de nood zich aandient.

Een werk dat de logica van het spektakel dicht benadert – in de traditionele betekenis van een indrukwekkend, opzienbarend schouwspel of een grote, breed aangezette show – maakte Huyghe in 2005 met *A Journey That Wasn't*. Het is om te beginnen een werk uit verschillende delen: een reis naar Antarctica, een evenement in Central Park, een video met beelden uit Antarctica en New York, een installatie waarin deze film wordt getoond samen met architecturale en sculpturale onderdelen, en een reisdagboek dat in de zomer van 2005 in *Artforum* werd gepubliceerd.

Het verhaal van *A Journey That Wasn't* zou van Jules Verne kunnen zijn, of van zijn twintigste-eeuwse, non-fictionele opvolger, Jacques-Yves Cousteau: door het smelten van de poolkappen zouden er eilanden tevoorschijn gekomen zijn die nog niet in kaart zijn gebracht. Op een van die eilanden zou zich bovendien een nieuwe albinopinguïn ophouden, gemuteerd als direct gevolg van de klimaatopwarming. Het gaat met andere woorden om een ouderwets avontuur, maar ook om de zoektocht naar wat ongezien is – een nieuwe plek waarop een nieuwe diersoort leeft! De reis verloopt uiteraard niet zonder incidenten, maar Huyghe en zijn ploeg slagen er wel in om een poolstation te bouwen met een bolvormige lamp om een albinopinguïn aan te trekken. Allerlei gegevens over het eiland (de afmetingen, de locatie, de weersomstandigheden) worden omgezet in een muziekstuk, dat drie keer na elkaar live wordt opgevoerd in New York, tijdens het tweede luik van *A Journey That Wasn't*. Voor dit 'echte' spektakel is er een publiek aanwezig dat plaatsneemt in een ijsbaan in Central Park, om toe te kijken terwijl de reis in scène wordt gezet met rookmachines, schaalmodellen van een ijsberg en zelfs een robotpinguïn.

Door in de video vervolgens de echte reis met de *re-enactment* te versmelten, lijkt Huyghe nogmaals het credo van Debord te bewijzen: 'Al wat direct werd geleefd, heeft zich verwijderd in een representatie.' Het verschil is, zo betoogt ook Godfrey, dat het spektakel in dit geval tot nieuwe ervaringen en onverwachte inzichten leidt – iets wat de standaardproducten uit de cultuurindustrie zelden doen. Bovendien wordt door Huyghe nergens de illusie gecreëerd dat echt contact met de pinguïn – als avatar voor 'de Ander' – mogelijk is. Het verlangen naar dat enige dier wordt opgeroepen zonder dat het wordt ingevuld. 'Huyghe garandeert', zo schrijft Godfrey, 'dat de emotionele band van de toeschouwer met zijn materiaal gebroken wordt.' Of nogmaals: 'De sentimentele dimensie van zijn werk draagt bij tot de kritische dimensie ervan.'

Ecologie

Het is verleidelijk om *A Journey That Wasn't* te zien als het allereerste werk van Pierre Huyghe dat inspeelt op de ecologische crisis. De reis naar Antarctica zou in dat geval een breuk betekenen in zijn oeuvre, omdat hij zich sinds 2005 meer en meer is gaan bezighouden met niet-menselijk leven, met ecosystemen en met het exploreren van de grenzen tussen natuur en maatschappij (in plaats van met Amerikaanse films, *suburbia* en computerspelletjes). Plus- of mintekens aan zijn bezigheden toekennen zou dan voortaan gelijk op kunnen lopen met het kritisch identificeren van oorzaken van de klimaatopwarming, met het ontwaren van onvermoede positieve gevolgen ervan, of met een hoopvol activistische oproep tot verzet. Toch is die interpretatie meer dan riskant. Ook in zijn tekst uit 2008 twijfelt Godfrey eraan of *A Journey That Wasn't* 'werkelijk milieurampen aankaart', en Huyghe heeft grootmoedig toegegeven dat hij, voor dit werk, *global warming* slechts heeft aangegrepen om aandacht te trekken – om het spektakel nog spectaculairder te maken. Het is een boeiende vraag of dat opportunisme ook geldt voor al het werk dat Huyghe sinds *A Journey That Wasn't* heeft gemaakt, en het is ook een vraag die de tweede helft van de aan zijn oeuvre gewijde *October Files* beheerst. Is de voorbije twintig jaar op de plaats van Guy Debord een andere Franse filosoof komen te staan – Bruno Latour?

Het werk dat, veel meer dan *A Journey That Wasn't*, aan het begin van een antwoord kan

staan, is *Untilled*, Huyghes bijdrage aan de dertiende documenta in 2012, waarvoor hij planten, stenen, takken, betonnen platen, twee honden, een man en een sculptuur van een naakte vrouw met een bijenzwerm rond het hoofd plaatste in de buurt van de composthoop in het Karlsauepark in Kassel, in een normaal gezien ontoegankelijk ‘dienstgedeelte’. *Untilled* komt in de selectie van Rottmann voor het eerst aan bod in een artikel van David Joselit, dat in 2014 in *Texte zur Kunst* verscheen. Het is de minst overtuigende tekst in het boek, omdat de auteur, nota bene op basis van *The Undercommons. Fugitive Planning & Black Study* van Stefano Harney en Fred Moten uit 2013, de installatie interpreteert als een ‘verzet tegen representatie’ en tegen ‘de insluiting van beelden als kapitaal’ – ‘de veronderstelde gelijkheid tussen objecten en beelden stort in elkaar op een composthoop’. Het is een lezing die voor elke beweeglijke installatie geldt, en die wordt weersproken door de beelden die van *Untilled* bestaan, zoals – niet toevallig – de foto op de cover van *October Files* 31.

Het is mogelijk dat voor een goed begrip van *Untilled* een grootschalig werk van vijf jaar later noodzakelijk was, namelijk Huyghes bijdrage aan de door Kasper König gecureerde Skulptur Projekte Münster in 2017: *After ALife Ahead*. In een in onbruik geraakte ijsbaan (de connectie met *A Journey That Wasn’t* is een van de vele autotekstuele verwijzingen in dit oeuvre) brak Huyghe de betonnen vloer open in driehoekige fragmenten om een soort archeologische site of een vreemde bouwwerf tot stand te brengen. Ook het plafond werd gedeeltelijk opengemaakt, zodat er dankzij beweeglijke panelen daglicht, regen en andere stoffen naar binnen konden vallen. Net als bij *Untilled* werden andere elementen in deze biotoop losgelaten: zand, klei, bacteriën, algen, twee bijenzwermen en twee pauwen (die kort na de opening werden verwijderd op vraag van hun eigenaar). Aan de zijkant van de ijsbaan stond een incubator met menselijke kankercellen, en in het midden een aquarium met onder meer een grote slak verborgen in een schelp. Alle onderdelen van dit tableau vivant waren met sensoren verbonden die op elkaar reageerden met algoritmes. Bezoekers konden een app downloaden om op hun telefoon virtuele vormen te zien verschijnen die de interacties zichtbaar maakten. Niets bestaat dat niet iets anders aanraakt, maar in het geval van *After ALife Ahead* ging de ‘verbinding’ verder dan de tastzin: op moeilijk te achterhalen manieren bleek alles invloed op elkaar uit te oefenen, ogenschijnlijk zonder menselijke sturing.

Het is alweer *père* Buchloh die het kritische openingsschot mag geven: geselecteerd voor deze *October Files* is opnieuw een artikel uit *Artforum*, over de kunstzomer van 2017, toen er tegelijkertijd een Biënnale in Venetië en een editie van documenta en van Skulptur Münster werden georganiseerd. Buchloh plaatst *After ALife Ahead* in ‘onverenigbare’ geschiedenissen van de beeldhouwkunst: de *land art* van Robert Smithson, de sculpturale systeemtheorie van Hans Haacke (en Jack Burnham) en de institutionele kritiek van Daniel Buren. Het verschil met deze praktijken is, aldus Buchloh, de afwezigheid van enig emancipatorisch of utopisch potentieel, en zelfs van enige ‘menselijke tussenkomst’:

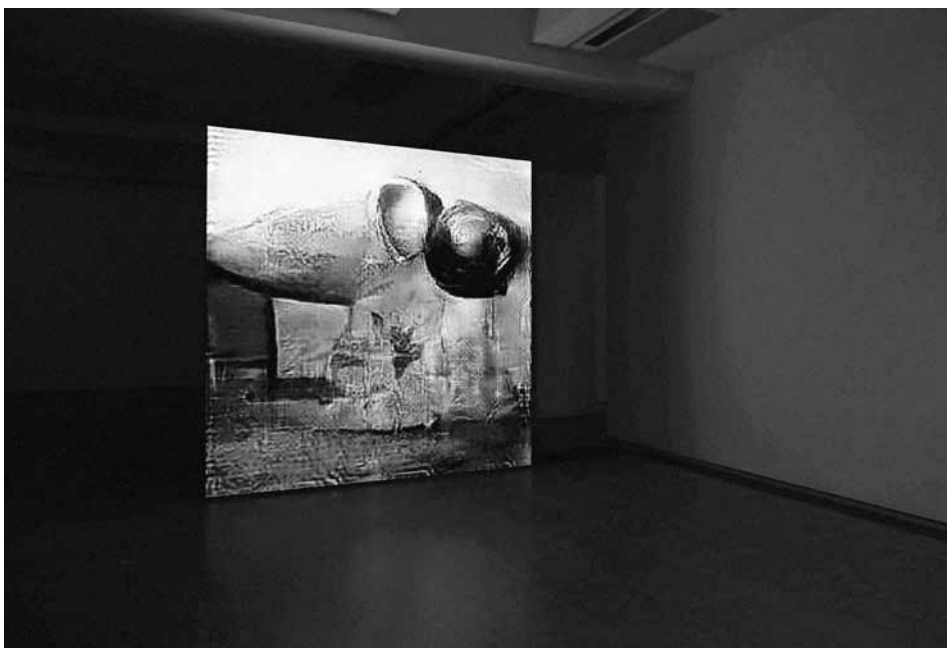
De dystopische vertoningen van met elkaar verbonden sociale, biologische en fysieke systemen verschijnen als de technologisch gemedieerde podia waarop de dreigende terugval van de verlichting in mythe en ecologische catastrofe uitermate dramatisch kan worden opgevoerd. Het is net dit besef – dat sculpturale claims op een ruimte van kritische rationaliteit buiten de totaliteit van het spektakel niet langer kunnen worden volgehouden – dat de epistemologie van Huyghe definieert, wederom afwijkend van zijn rationalistische en marxistische voorgangers uit de jaren zestig.

Waarop Buchloh Huyghe zelf citeert, uit het interview uit 2004, als de kunstenaar het heeft over het spektakel als format telkens ‘als de nood zich aandient’.

Net als in de eerste helft van deze *October Files* wordt het pessimisme van Buchloh, aangevuurd door recenter werk van Huyghe, verder onderzocht en deels gerelativeerd in de volgende teksten. Twee ervan zijn afkomstig uit een nummer van *Grey Room* uit 2019 over hedendaagse kunst(geschiedenis) en



After ALife Ahead, Skulptur Projekte Münster, 2015



UUmwelt, Serpentine Galleries, Londen, 2018



Variants, Kistefos Museum, 2022

ecologie. André Rottmann, samensteller van deze *October Files*, maakt meteen duidelijk dat in het geval van Huyghe de *ecological turn* niet een of andere ‘milieuactivistische bezorgdheid signaleert over de duurzaamheid van natuurlijke bronnen in het tijdperk van het antropoceen’. Hij interpreteert *After ALife Ahead* als een reflectie op het maken, verspreiden en ervaren van hedendaagse kunst. Dat doet Buchloh in zekere zin ook, maar hij blijft daarbij teruggrijpen op de alomtegenwoordigheid van het spektakel, dat zich op nog meer geavanceerde technologie dan voorheen kan beroepen om de mens even doel- als willoos te maken. Rottmann wil *After ALife Ahead* stellig niet beschouwen als een ‘allegorische encensering van het verlies van handelingsvrijheid door toedoen van ongebreidelde technologische rationaliteit’. Hij wil dus *niet* nog een keer Debord lezen, maar beroept zich op de actor-netwerkttheorie van, inderdaad, Bruno Latour, en hij stelt voor om de in 2017 door Huyghe getrans-

formeerde ijsbaan te zien als ‘een vermenigvuldiging en herverdeling van actie over een associatie van ‘actanten’ – een ‘association of actants’. Het belangrijkste en inderdaad erg sprekende citaat komt uit *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory* van Latour, een boek dat in 2005 in het Engels verscheen: ‘Elke interactie lijkt over te lopen van elementen die al in de situatie aanwezig zijn, afkomstig uit een andere tijd, een andere plaats en gegenereerd door een andere agency.’ Dat maakt het moeilijk, om niet te zeggen onmogelijk, om in een dergelijke ‘situatie’ duidelijke grenzen te definiëren, en net dat is, aldus Rottmann, de bedoeling: omgeving en technologie, object en subject, mens en dier, natuur en cultuur, maar ook medium en site – het onderscheid is nauwelijks nog te maken, net omdat ze ‘geëcologiseerd’ worden. *After ALife Ahead* is een ecologie omdat geen enkel element, ook niet de bezoeker, tot een absolute categorie – mens, machine, dier, plant, microbe

– is terug te brengen; alles beïnvloedt elkaar voortdurend en alles is een extensie van elkaar.

Een beroep doen op Latour is, in een publicatie die het stempel *October* draagt, allesbehalve vanzelfsprekend. Een ander boegbeeld van het tijdschrift, Hal Foster, voorzag de ideeën van de Franse filosoof van het label ‘post-critical’ in zijn boek *Bad New Days. Art, Criticism, Emergency* uit 2015. Het is zeker zo dat een kritisch model als dat van *October* (en zeker van Buchloh en Foster) volgens Latour op naïviteit berust: de verlichte kennis van een criticus die het beter meent te weten, die anderen een ‘vals bewustzijn’ aanwrijft en die grossiert in negativiteit, is een mystificatie zonder rationele grond. (Dat Latour op die manier, en niet minder autoritair, ook zelf het ‘valse bewustzijn’ van critici ontmaskert, laat hij buiten beschouwing). De actor-netwerkttheorie is polemisch in het leven geroepen om marxistische verklaringsmodellen achter zich te laten, net als het toekennen van beargumenteerde plus- of mintekens dat ermee gepaard gaat. Het *beschrijven* van een complexe werkelijkheid waarin de mens niet langer primeert, moet volgens Latour vooropstaan, en dat is ook wat Rottmann doet met de grootschalige installaties van Pierre Huyghe. Maar door *After ALife Ahead* enkel te lezen als een weergave van ‘de gevarieerde maar met elkaar verbonden milieus van communicatie, reproductie en creatie waar [kunst] onontkoombaar deel van uitmaakt en uit voortkomt’, hoeft hij de maatschappelijke implicaties niet in rekening te nemen, van de theorie noch van het kunstwerk waarop die theorie wordt toegepast. Rottmann doet dus een beroep op een lightversie van Latour, door diens ideeën enkel in te zetten om een metareflectie over de staat van het kunstwerk te onderbouwen. Dat Latour in *Reassembling the Social* ook aangaf dat de bekende uitspraak van Margaret Thatcher, ‘There is no such thing as a society’, een slogan zou kunnen zijn van de actor-netwerkttheorie, wordt daarbij handig buiten beschouwing gelaten. Rottmann noemt in een voetnoot bij zijn artikel ‘de politieke implicaties van het verlaten van het hele idee van de samenleving’ ‘betwistbaar’, maar nog in dezelfde zin noteert hij:

[De] klemtoon leggen op netwerken van *actors/actants* in termen van kunsthistorische methodologieën kan op z’n minst een manier bieden om de grootse economische modellen van de samenleving (of het nu om *debordiaans* spektakel of om *foucaultiaanse* surveillance gaat) aan te vullen door aandacht te besteden aan de specifieke wisselwerking van concrete componenten binnen continue, maar toch afgebakende omgevingen.

Aanvullen dus, *niet* vervangen: Latour moet dienen als een voedingssupplement bij de bekende naoorlogse kritische theorieën zoals Buchloh die hanteert. In de evolutie van de receptie van Huyghe leidt het opnieuw tot een samengaan van tegengestelden. Waar eerder werk als *Les grands ensembles* of *A Journey That Wasn’t* zowel betoverende schoonheid als dystopische neerslachtigheid konden evoceren, laten ook *Untilled* en *After ALife Ahead* zich op twee manieren lezen: als de weergave van een paradijselijke wereld waarin de mens niet meer al het andere leven domineert, maar ook als die van een maatschappij die zo gefragmenteerd is dat ze niet meer bestaat, laat staan dat ze beter kan worden.

Een dergelijke dubbelheid merkt ook Luke Skrebowski op, in het tweede artikel uit het ecologienummer van *Grey Room*. Hij voegt een recenter werk aan de discussie toe, namelijk *UUmwelt*, dat eind 2018 in de Serpentine Gallery in Londen te zien was. *UUmwelt* luidde de terugkeer in van bewegend beeld in het werk van Huyghe, als een vorm van videokunst na de *ecological turn* en na de introductie van artificial intelligence. Met de hulp van Japanse wetenschappers slaagde hij erin op een vijftal grote ledschermen de golven zichtbaar te maken die zich in een menselijk brein voortbewegen als het terugdenkt aan afbeeldingen die het eerder heeft gezien. Het resulteerde in carrousels van duizenden flikkerende, griezelige, maar nooit echt herkenbare beelden, die werden onderbroken door wat er in het ‘ecosysteem’ van de Serpentine gebeurde, als de bezoekers of de vliegen van houding of van plaats veranderden. Ook het plafond varieerde binnen dit systeem, terwijl er eveneens artificiële geuren in de ruimte

werden losgelaten. De toeschouwer, als subject, kon dus niet zomaar naar een kunstwerk als een totaal geïsoleerd object kijken, want dat object veranderde voortdurend in reactie op al het leven in de omgeving.

Skrebowski worstelt nog expliciet met Latour, of hij verbant zijn reserves in elk geval niet naar de voetnoten. Het werk van Huyghe, zo schrijft hij, verwerpt ‘elk humanisme dat is gebaseerd op een asymmetrische relatie tussen subjecten en objecten en op die manier ook de ‘moderne constitutie’ en het ontologische onderscheid tussen natuur en samenleving’. Maar! ‘Een vraag die zich aldus voordoet is of Huyghe, bij uitbreiding, ook het daarmee verbonden moderne project van kritische ontmaskering en aanklacht afwijst.’ En ook in dit geval blijkt: het is het een noch het ander – het is nooit van tweeën één. Het recente werk van Huyghe, zo betoogt Skrebowski, gaat over het instorten van het onderscheid tussen het natuurlijke en het sociale, maar het doet dat ‘met en ook tegen Latour (en diens rechtse politiek)’.

De argumentatie daarvoor is, zoals te verwachten valt, niet eenvoudig en loopt via een andere stem, namelijk die van Sven Lütticken, een van de weinige critici die recent werk van Huyghe enigszins minnetjes vond. In een artikel in *Grey Room* uit 2015 en in een recensie in *Texte zur Kunst* uit 2019 – beide verwerkt in het boek *Objections* uit 2022 – maakt Lütticken gewag van ‘systemisch estheticisme’. Huyghe zet op een indrukwekkende manier ‘ecologieën’ of ‘systemen’ in scène waarin mens, dier en AI gecombineerd worden. Het blijft echter vaag, aldus Lütticken, wat er nu precies te zien is, wat er in dit systeem gebeurt en wat de toelichtingen van de kunstenaar betekenen. Van echt begrip of kennis is er nooit sprake. Dat kan de bedoeling zijn – de *black box* laat zich niet openen, en het verlangen naar overzicht wordt gefrustreerd – maar de menselijke toeschouwer wordt daarmee wel tot een algemeen organisme gereduceerd, met niet meer, maar ook niet minder kritische vermogens dan de vliegen die de installatie eveneens bezoeken – wat natuurlijk, conform Latour, ook weer de bedoeling is. In elk geval blijft *Umwelt* volgens Lütticken op de vlakte als institutionele kritiek, al was het maar omdat de Serpentine Gallery als ecosysteem bijvoorbeeld nog tot 2021 op de geldstroom van de farmabedrijven van de familie Sackler was aangesloten, zonder dat Huyghe die essentiële bron in kaart bracht.

Als kritische redenering is het een klassiek voorbeeld van ontmaskering (en van min + min): er zijn dingen die Huyghe verzwijgt, en bovendien verbergt hij de mogelijk negatieve implicaties van AI en van alles wat ruikt naar de actor-netwerkttheorie van Latour achter schitterende en betoverende beelden, terwijl hij het onmogelijk maakt dat systeem te begrijpen, laat staan eraan te ontsnappen. In de tekst in *October Files* neemt Skrebowski daar geen genoegen mee en definieert hij voor zichzelf, in reactie op Lütticken, ‘de uitdaging om het mogelijk kritische karakter van Huyghe’s *esthetiek van ecosystemen* te overwegen (voorbij de natuur, maar ook de natuur omvattend, inclusief de menselijke natuur)’. Het leidt, zo geeft hij toe, tot niets minder dan een combinatie van Latour en Marx:

De uitdaging bestaat erin nieuwe zijnswijzen te bedenken en te produceren voor de-mensheid-in-de-natuur/de-natuur-in-de-mensheid waarin menselijke en buitenmenselijke actoren samen historische verandering produceren door middel van een fundamentele, postkapitalistische herstructurering van de productiekrachten en de relaties ervan, door het hedendaagse web van het leven opnieuw vorm te geven.

Het is inderdaad een samenvatting van wat ‘ons’ te doen staat, maar het is helaas ook een programma dat even theoretisch doortastend als deprimerend onhaalbaar blijft. Hoe valt er concrete invulling aan te geven? En weet Pierre Huyghe daar raad mee? Helaas niet, want Skrebowski besluit: ‘Wat dit betreft blijven de ecosysteemwerken van Huyghe voorlopig hogelijk suggestief maar overwegend diagnostisch.’

Liminaal

Het dilemma waarop de receptie van het oeuvre van Pierre Huyghe lijkt te stranden, na meer dan dertig jaar, is niets minder dan het



Alchimia, Fondation Beyeler, Basel, 2026



Liminals, 2025

dilemma van deze tijd. Waar zijn vroeger werk probeerde op te sporen wat er van een mens overblijft in een door spektakel en commercie gedomineerde cultuurindustrie, laat het recentere werk zien dat die mens, ook voor zijn eigen voortbestaan, zichzelf enerzijds moet wegcijferen ten voordele van alles wat niet-menselijk is, en zich anderzijds toch flink staande moet zien te houden onder druk van de alomtegenwoordige technologie. De effecten van Hollywood waren, achteraf bekeken, schattig bescheiden in vergelijking met alles waartoe Silicon Valley al in staat is geweest.

Het lijkt ook een impasse te zijn waar Huyghe zich als kunstenaar niet aan weet te onttrekken, want veel van wat hij de afgelopen vijf jaar maakte, getuigt in het beste geval van persoonlijk academisme en in het slechtste geval van zelfparodie. De aan zijn werk gewijde *October Files* krijgt op die manier iets van een sluitstuk: het historische moment van deze kunstenaar is voorbij, tenzij Huyghe nog met een *Spätstil* zal verrassen. Het boek besluit, na het lange artikel van Skrebowski, met een recensie van Ina Blom, verschenen in *Artforum* in 2022. Het onderwerp is *Variants*, Huyghe’s permanente bijdrage aan het beeldenpark van Kistefos in Noorwegen. Op een eiland dat afhankelijk

van de waterstand onbereikbaar kan worden, staat een gigantisch ledscherm waarop een gefilmd en digitaal bewerkte versie van de omringende natuur te zien is. Die simulatie staat op allerlei manieren in contact met de werkelijkheid, waarop ook wordt ingegrepen als vreemde, biomorfe sculpturen uit de ‘kopie’ ontsnappen en zich fysiek in het park manifesteren. Blom interpreteert *Variants* als een oproep tot een groter bewustzijn over alles wat menselijke aanwezigheid in de natuur heeft aangericht – ‘om bossen in al hun volheid te ervaren’, door te kijken zoals de camera van Huyghe doet. Ze geeft echter ook aan dat deze ‘eilanddroom’ tevens wijst op ‘de alomtegenwoordigheid van technologie en sensoren’ in stedelijke omgevingen.

Variants was na *Untilled* en *After ALife Ahead* de laatste grote ingreep van Huyghe in situ. Waar hij zich sindsdien mee heeft bezighouden, bleek op zijn recentste solotentoonstelling, deze zomer in de Fondation Beyeler in Basel. De vermoeid klinkende titel *Pierre Huyghe* maakte al duidelijk dat er een overzicht werd nagestreefd, om niet te zeggen een retrospectieve. Veel van de ondertussen bekende ingrepen werden weer opgevoerd in het door Renzo Piano ontworpen gebouw uit 1997: miertjes baanden zich een pad over de wand van de *white cube*; stroken tapijt uit een vorige tentoonstelling in Museum Ludwig in Keulen werden op de vloer gelegd; witte verf werd van de muur geschuurd om, als in een boomstam, jaarringen van gekleurde lagen (en dus van vorige tentoonstellingen) zichtbaar te maken; het stof van die operatie mocht zich via de schoenen van bezoekers verspreiden; een krab werd in een duister aquarium opgesloten, vergezeld van organismen uit ‘de Cambrische explosie die’, aldus de zaalgids, ‘meer dan 500 miljoen jaar geleden plaatsvond’; een aapje met een menselijk masker mocht, in de film *Human Mask* uit 2014, weer rondartelen in Fukushima; en uiteraard werd het plafond beweeglijk gemaakt, door roosterpanelen open te draaien en een mechanisch aangestuurde aluminium plaat traag tussen de lichtpanelen te laten glijden. Eén nieuwe sculptuur, *Alchimia* (2026), bleek niets minder dan een darmkleurige worm van ongeveer een halve meter lang, die op het herbruikte tapijt lag te kronkelen – een sculptuur gemaakt uit *soft robotics* en silicone, aldus de zaalgids, die ‘een larvale voorouder van het onbewuste oproept’. Van de illusie van institutionele kritiek, van een overgave én een ontsnapping aan het spektakel, van de dialectiek tussen antropocoon en kapitalocoon – van een ecologie, een systeem, een *technosphere*, een *Umwelt* of van wat dan ook – bleef niets overreind. Wat vooral in herinnering werd gebracht, voor wie het vergeten mocht zijn, is dat dit oeuvre uiteindelijk ook maar bestaat uit bedenkzels van een 63 jaar oude Fransman die gebukt gaat onder veel te groot geworden budgetten.

Twee recentere werken maakten in Basel duidelijk dat Huyghe de afgelopen vier jaar vooral tijd heeft geïnvesteerd in het maken van films voor kolossale ledschermen – kunstwerken die niet aan één plek gebonden zijn, die in groepstentoonstellingen de aandacht trekken en die multi-interpretabel genoeg zijn om bij verschillende thema’s te passen. *Camata* uit 2024, uit de collectie van Maja Hoffmann, was bijvoorbeeld eerder dit jaar nog te zien in de tentoonstelling *Clair-obscur*, in de middenzaal van de Bourse de Commerce in Parijs. Een groep robots is in de weer met



Camata, 2024

een skelet dat in een woestijn in Chili ligt, terwijl de zon ondergaat met de schoonheid van een gedateerde screensaver. De menselijke overblijfselen worden opgemeten of in kaart gebracht, en ook hier weer zijn er sensoren in de tentoonstellingsruimte aanwezig die de gebeurtenissen op het scherm op niet nader genoemde wijze beïnvloeden.

In vergelijking daarmee is *Liminals* uit 2025 spannender, vooral omdat Huyghe een aantal risico’s neemt. Het is zijn eerste gewone speelfilm sinds lange tijd, wat wil zeggen dat er niets anders bij komt kijken – geen sculpturen of zusterwerken, maar ook geen live beïnvloeding door sensoren. Vijftig minuten lang en volledig met AI tot stand gebracht, toont *Liminals* een vrouwelijke figuur die langs de ene kant aan traditionele schoonheidsidealen voldoet, maar die langs de andere kant geen gezicht heeft: haar gelaat is, van kin tot haarlijn, een gapend zwart gat. Ze bevindt zich helemaal alleen in iets wat op een maanlandschap lijkt en wat in beeld wordt gebracht, is haar worsteling met de donkere, grijze aarde. Soms lijkt ze te verpulveren tot een stroom van pixels en in het kolkende gruis te verdwijnen; op andere momenten zit ze stil, gehurkt, de grond met haar handen af te tasten. De soundtrack en de sfeer zijn lynchiaans: industrieel, dreigend, alsof onophoudelijk het geluid van een krachtige luchtstroom weerklinkt, met monsterlijke erupties of dierlijke kreten. Omdat deze vrouw geen gezicht heeft, ontbreekt het haar aan drie zintuigen: zien, ruiken en proeven. De titel van de film verwijst naar een ‘liminale’ staat, een overgangsfase tussen oud en nieuw, maar ook tussen positief en negatief, hoewel dit zeker een van de meest bedrukkende en naargeestige werken is die Huyghe ooit heeft gemaakt.

Bovendien borduurt hij stilzwijgend (en nogal schaamteloos) voort op een bestaande film met dezelfde titel. Al in 2017 maakte de Canadese kunstenaar Jeremy Shaw *Liminals*, een sciencefictionfilm over een fictieve sekse waarvan de leden bij zichzelf machine-DNA injecteren om via spirituele rituelen en dans de overstap te proberen maken naar een volgende fase van de mensheid. De film uit 2017 is een klassieke pseudodocumentaire in zwart-wit, terwijl het werk uit 2025 door technologie tot stand is gebracht en het realiteitsgehalte uiteraard heel betrekkelijk blijft. Op *Liminals* is, hier en daar, verontwaardigd gereageerd: een mannelijke kunstenaar brengt een vrouwelijke figuur in beeld, die nota bene een litteken draagt van een keizersnede, en onderwerpt haar aan geweld, zoals dat in de kunstgeschiedenis vaker is gebeurd. Toch kan ook hier weer de vraag worden gesteld of dat niet de bedoeling was: de vrouw ‘symboliseert’ dan, net zoals de sculptuur uit *Untilled*, het verleden van de beeldhouwkunst. Tegelijkertijd staat ze, net als Annlee uit *No Ghost Just a Shell*, voor een toekomstige verschijningsvorm van individualiteit of van ‘de mensheid’. Het laat toe *Liminals* te lezen als een lang uitgesponnen clash tussen de machine (AI), de mens (of ‘de vrouw’) en de natuur (of ‘de aarde’). In de belofte samen te brengen wat traditioneel als onverenigbaar wordt beschouwd, lijkt *Liminals* alsnog op een vooruitstrevende (en positieve) poging tot synthese, of althans op een weergave van hoe moeilijk het is om een historische stap verder te zetten, voorbij het onderscheid tussen natuur, mens en technologie. Op dat vlak is Huyghe niet veranderd: utopisch en dystopisch tegelijkertijd, legt het werk de reflectie over de huidige staat en de toekomst van de mens toch weer bij de toeschouwer, die zijn eigen menselijkheid net door die onbeslistheid nog een keertje bevestigd ziet. *Liminals* lijkt zo haast een verfilming van de slotscène van Foucaults *Les mots et les choses* uit 1966, waarin ook werd aangetoond ‘dat de mens een uitvinding van recente datum’ is die ‘door een of andere gebeurtenis waarvan we hoogstens de mogelijkheid kunnen vermoeden [...] zal verdwijnen, als een gezicht in het zand op de vloedlijn van de zee’.

André Rottmann, *Pierre Huyghe. October Files 31*, Cambridge/Londen, MIT Press, 2026, ISBN 9780262052658; *Pierre Huyghe*, 24 mei tot 13 september, Fondation Beyeler, Baselstrasse 101, Riehen/Basel.

kunsthal
KAde
Amersfoort

26 sept '26
– 10 jan '27

Frankenthaler / Judd



Helen Frankenthaler, Covent Garden Study (detail), 1984, acryl op papier, 43,8 x 73,7 cm.
Artwork © 2026 Helen Frankenthaler Foundation, New York/c/o Pictoright, Amsterdam.
Donald Judd, Untitled, 1973, 101,6 x 482,6 x 101,6 cm, gegalvaniseerd ijzer. Collectie Museum
Boijmans van Beuningen. Aankoop Stichting Fonds Willem van Rede. In permanent bruikleen
van Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, Donald Judd Art © 2026 Judd Foundation/ARS,
New York/c/o Pictoright, Amsterdam.

≡kfheinfonds



Ornella's Take. Over improvisatie

VLAD IONESCU

Take 1

Het probleem van elk encyclopedisch geheugen is de ondergeschiktheid van één enkele gebeurtenis aan de eisen van de canon. *Is dit essentieel?* Is elk document meteen een monument? Moeten we eerst aandacht schenken aan de monumenten of volstaat elk willekeurig document uit het archief? Opnames van jazzmuziek bestaan ondertussen meer dan honderd jaar, *attention deficit disorder* bepaalt de nieuwe wereldorde, uitbundige producties (registraties en boeken, artikelen, websites, *posts* en *bootlegs*) koloniseren onze tijd, gevoeligheid wordt apathisch en blasé door een nooit-aflatende stroom aan prikkels. Vandaar de eeuwige vraag wanneer iets nieuws ons pad kruist: is het essentieel?

Als het op jazz aankomt, weet iedereen dat je overal kan beginnen: met de dixieland die Adorno zo hartstochtelijk bekritiseerde – in een gebrekkige afbraakpoging die zelf de structuur bezit van een rigoureuze essayistische improvisatie – of met een willekeurige, recente opname die vol overgave uit een gat in de muur van een provinciestad schalt. *It's all in the listening.* Maar als het erom gaat een overzicht te krijgen van een genre, dan zijn vragen over prioriteit even onvermijdelijk als ouderwets. Wie durft er, decennia na de ontmanteling van de marge als rechtvaardiging van het vasteland, het woord 'canon' nog te gebruiken?

Elke ingang is goed genoeg, voor het labyrint dat de wereld is. Wat John Coltrane betreft, kan de vraag gesteld worden of het Olatunji-concert uit 1967, de allerlaatste liveopname gemaakt in New York, een essentiële opname is. De plaat is natuurlijk een historisch document, ondanks de matige geluidskwaliteit. Maar elke zwanenzang krijgt een onbetwistbare waarde als je lang genoeg wacht. In dit geval getuigt de plaat van die typisch late Coltrane-sound: onheilspellend én overweldigend, een buitengewoon opbeurende dosis hoop voor de ziel. Maar zijn de concerten in Seattle, opgenomen in 1965, samen met *Selflessness*, het postume album uit 1969, niet veel essentieler, als bepalende muzikale frases van een idioom dat toen zijn hoogtepunt bereikte?

Als het Frans-Brusselse kwartet Ola Tunji, geleid door saxofonist Ornella Noulet, Coltrane opnieuw speelt en dus interpreteert, rijst daarom onvermijdelijk de vraag: wat moet je met een muzikale frase – met een geluid en een emotie die een hoogtepunt hebben bereikt?

Take 2

Coltrane zou de eerste zijn (maar zeker niet de laatste) om te benadrukken dat musicologische verklaringen overbodige hypothesen zijn. Alleen de emotionele reactie telt. Dat klopt in de mate dat jazz – althans de meest avant-gardistische vormen ervan – nog steeds over oren beschikt die luisteren en zielen die voelen. De vraag is: wat horen ze en wat voelen ze? Je kan muziek zelf altijd verklaren, maar nooit het effect ervan. Dat zal waarschijnlijk nooit veranderen, ook al is het lang niet zeker dat een genre luisteraars op dezelfde manier kan raken als zestig jaar geleden. Je vraagt je ook af – en vragen stellen is het enige dat ik hier kan doen – wat de bredere culturele impact van een genre is na zoveel jaren. *Wat kan kunst nog doen?* In die richtingen dwaalden mijn gedachten – rusteloze onzekerheid gecombineerd met stoïcijnse berusting en een drankje – terwijl ik toekeek en luisterde hoe Ornella Noulet het Olatunji-concert weer tot leven bracht.

Er zijn veel mogelijke antwoorden, hoewel sommige replieken ongetwijfeld onder de noemer 'geschiedenis' thuishoren. Jazz heeft een enorme impact gehad op andere kunstvormen. Niets is zo ontembaar improvisatorisch en ontroerend als *Shadows* en *Opening Night* van John Cassavetes, of als de geestige teksten van Woody Allen die zich laten lezen als een tijlpende klarinet. Maar zullen onze ogen en oren, onze aandacht en onze verbeelding, nog steeds geboeid worden door deze staaltjes van geestigheid en improvisatie? En sterker nog: wat kunnen een tijlpende klarinet of klanktapijten eigenlijk teweegbrengen? Het is misschien het kenmerk van een sterke kunstvorm: niet de mediumspe-



cificiteit, maar de mediumporositeit ervan – het vermogen om de werking en het medium van andere kunstvormen te beïnvloeden.

Take 3

Een hypothese: in de handen en longen van Ornella Noulet wordt een zwanenzang zoals het Olatunji-concert babygehuil. Het krijgt een nieuw leven. Een andere hypothese is dat een werkelijk origineel werk een frase is die andere frasen mogelijk maakt. Een werkelijk origineel werk is geen stil monument, maar een zielsverhuizing, een herleving op een andere plaats en in een andere tijd. Het is een kans om opnieuw te spreken door middel van een oud taalgebruik dat een vertrouwde vorm heeft aangenomen. In het geval van de late Coltrane is er eerst het aangrijpende vibrato, harmonieus rijk en virtuoos dankzij assertieve, dwingende crescendo's. Noulet beheerst dat idiolect en technisch gezien kan het vanaf hier alleen maar bergopwaarts gaan. En toch is de vraag: wat met deze galerij van klanken die voor Noulet niet alleen Coltrane (de vader) omvat, maar ook de zoon (Pharoah Sanders) en de heilige geest (Albert Ayler)? Is Noulet op haar eentje een galerie van free jazz, een historisch museum? Of test ze de mogelijkheden van al die geluiden, hun kans op een *Nachleben*? Je speelt immers nooit zomaar *zoals* Coltrane of Ayler: een optreden is een gelegenheid om het idiolect te veranderen, het uit de comfortzone te halen die onvermijdelijk ontstaat na urenlang luisteren. Een optreden schudt de kaarten opnieuw, ook al is het spel al zo vaak eerder gespeeld.

Op sommige momenten klinkt het kwartet zelfs te gematigd in vergelijking met het origineel, alsof de oorspronkelijke spelers ergens in geloofden wat deze jongeren niet meer – of nog niet – aanhangen. Ornella Noulet is geboren in 2001 en de andere leden van het kwartet zijn nauwelijks ouder of jonger. Je vrij voelen in de jaren zestig was zeker iets anders dan aan het begin van het tweede kwart van de eenentwintigste eeuw. Soms

slaagt Ola Tunji erin een energie uit te stralen die een heel precies antwoord formuleert op deze vraag: wat betekent het om muzikaal vrij te zijn in deze wereld, 57 jaar na Olatunji, 61 jaar na *Free Fall* van Jimmy Giuffrè, 63 jaar na *This Is Our Music* en *Free Jazz* van Ornette Coleman? Een deel van de toekomst van de jazz als genre is op de een of andere manier verbonden met dit experimentele werk: hoe verhoudt de hedendaagse vrijheid zich tot vroegere vormen en uitingen ervan? Wat kunnen we doen met de 'levenskracht' van een muzikaal idiolect? Het bevragen van de aanspraak op vrijheid zou het handelsmerk – de historische roeping – van de jazz moeten zijn.

Deze muzikale vragen hebben meer theoretische tegenhangers: is de *anima* nog steeds verrast, ontwaakt, ontroerd? Of eerder slechts lichtelijk nieuwsgierig of afgeleid? Het valt te beweren – in navolging van een formalisme zoals dat van de negentiende-eeuwse Oostenrijkse muziekcriticus Eduard Hanslick – dat alleen muzikale vragen over vorm en uitvoering relevant zijn. En toch is het ook zo – de Amerikaanse filosoof Susan Langer schreef het al in 1942 in *Philosophy in a New Key* – dat muzikale frasen esthetische ideeën, onbepaalde gevoelens en gedachten kunnen oproepen, die in de loop der tijd veranderen. Wat voor emotioneel spectrum kan 'vrijheid' produceren (zonder daarbij – voorlopig – de pretentieuze, culturele hardnekkigheid van dat begrip in de eenentwintigste eeuw ter discussie te stellen)?

Een retrospectieve benadering werkt in de jazz anders dan in de schilderkunst. Muziek ligt misschien dichterbij de literatuur, omdat het in beide gevallen om tijdsgebonden kunstvormen gaat. We kijken terug om te zien wat een frase kan doen. Is een mens anno 2026 nog steeds van slag bij het zien van een brandend braambos, zoals Mozes dat was? En leiden de gevolgen van zo'n gebeurtenis tot een nieuwe religie en tot een herschikking van het onderscheid tussen heilige en profane grond? Of leidt het slechts tot

mystiek voyeurisme? Effecten zijn belangrijk, maar als het om muzikaal bereik gaat, is het ook de moeite waard om de reikwijdte van die effecten na te gaan.

Een dergelijke onverwachte gebeurtenis vindt plaats tijdens de uitvoering door Ola Tunji van 'Afro Blue', de jazzstandard uit 1959 van Mongo Santamaria, die Coltrane in 1963 speelde. De meest raadselachtige persoonlijkheid van het kwartet lijkt de gitarist te zijn, die zich al in het aan 'Afro Blue' voorafgaande intermezzo eindeloos uitleeft in improvisaties. Waarom zou je aan een door koperblazers gedomineerde sound een gitaar toevoegen? De toevoeging maakt allicht deel uit van de renaissance van het geluid van Coltrane, maar welke rol moet een gitaar dan spelen in deze voortdurende opbouw? Zou het geluid niet dezelfde, geleidelijke verticaliteit moeten moduleren – accentueren – of net opgaan in de andere instrumenten?

Dan, midden in 'Afro Blue', legt de gitarist, verzand in een solo, zijn instrument neer en begint hij een bel te luiden. Die bel was altijd al prominent aanwezig in Ornella's hemelse solo's, maar in het tweede deel van het stuk krijgt de bel een andere, meer abrupte aanwezigheid. Het automatisme van het gebaar is charmant en onverwacht – het voegt aan de stentorische lofzang van 'Afro Blue' een imperatief toe, als van een hymne. Misschien zou het Coltrane-geluid ook de semantron moeten verwelkomen, het slaginstrument dat vaak in de orthodoxe kerk wordt gebruikt, of de Kukeri uit de Balkan, met hun riemen voorzien van bellen. Het opzweepende effect – Coltranes handelsmerk – verandert hier in het rinkelen, klinken en tinkelen van bellen, als een oproepsignaal. Zo ontstaan kansen voor een nieuwe stem en voor een nieuw gebaar, zodat de oorspronkelijke muzikale frase zowel standaarden als een onbewuste vluchtlijn blijkt te bevatten. In het geheel van de set bereikt 'Afro Blue' zowel op het vlak van muziek als op het vlak van gebaar een hoger niveau: het loont de moeite om een kind een bel te zien luiden met de strenge sereniteit van een orthodoxe monnik.

Take 4

Het aanhoudende geluid van de bel roept vragen op, alsof het een gelegenheid is om zich een overtuiging eigen te maken die elke duidelijke verklaring overstijgt. Het gaat dan niet om 'communicatie', maar wel om de vormgeving van een muzikaal idee. Ook 'expressie' is een te vage term – een 'ontwaking', die notie is hier te verkiezen om de ervaring te omschrijven, boven het al te ongrijpbare woord 'openbaring'. Het is niet zo verwonderlijk dat Coltrane een man van weinig woorden was en dat zijn woorden altijd zorgvuldig gekozen waren. 'Ik wil de kracht zijn die werkelijk voor het goede staat,' zo vertelde hij aan Frank Kofsky in 1966. 'I want to be the force which is truly for good.' De keuze voor het bepaalde lidwoord ('*the force*') spreekt boekdelen. Is er maar één kracht die werkelijk voor het goede staat? De zin roept de Bijbelse helderheid van Paulus op als hij aan de Korintiërs schrijft: 'Als ik al het geloof heb, zodat ik bergen kan verzetten, maar geen liefde heb, dan ben ik niets.'

Het is algemeen aanvaard dat Coltrane een gevoel van spiritualiteit in de jazz bracht. Jazz vindt zijn oorsprong in blues en gospel en heeft op die manier altijd een band gehad met spiritualiteit. Coltrane gaf echter als geen ander vorm aan de relatie tussen geloof en liefde. Het luiden van de klok symboliseert een dergelijke eenvoud en helderheid. Het zet techniek en virtuositeit even opzij om spirituele hoop te benadrukken in plaats van een feitelijke situatie.

Waar geloven de jonge mensen van Ola Tunji in? Hoe ervaren ze geloof... in wat dan ook? Staan de crescendo's en de vibrato's in het kwartet van Noulet nog steeds in het teken van de spirituele oefening? Het is 'van een bijna ondraaglijke intensiteit', zo schrijft Coltrane-scholar David Wild over het spel van Pharoah Sanders op *The Olatunji Concert. The Last Live Recording*. Misschien is het echter zo dat Sanders het mogelijk maakt om iets van een nog veel grotere intensiteit, namelijk de schepping zelf, draaglijk of *representeerbaar* te maken. Monotheïstische religies hebben de overvloed van een schepping altijd al toegeschreven aan een schepper die zelf elke vorm



overstijgt. In de dertiende eeuw noteert soefitheoloog en dichter Ibn Arabi in zijn *Traité de l'amour*: 'De essentie van mijn wezen is die van de vorm. Maar deze uitspraak, die God heeft geopenbaard, wordt slechts door Hemzelf begrepen.' En verder: 'God is zo groot dat niets op hem lijkt.'

Alle liefde is oppermachtig en dat betekent dat liefde het moeilijk heeft met grenzen. Grenzen moeten er zijn, bij het vormgeven van liefde, maar wie deze grenzen daadwerkelijk afbakent, verandert liefde in een vorm van respect, en in een *uitwisseling van beleefd-heden*. Dat is ook nodig, maar liefde is gebaseerd op overtreding, op het geven van iets dat te veel is, of zeker op het geven van meer dan nodig is. (Hetzelfde kan je zeggen over schuld: als je niet langer schuldig bent, dan is schuld veranderd in uitstaande schulden.) Ook Augustinus heeft getuigd van de wanverhouding tussen de Schepper en zijn scheppingen, tussen de bron van de tijd en wat in de tijd verschijnt. 'Gij ziet niet naar de tijd, gij beweegt niet naar de tijd en gij rust niet naar de tijd,' schrijft hij in boek 13 van zijn *Confessiones*, in de vertaling van Gerard Wijdeveld. 'Niettemin maakt gij het zien, dat in de tijd gebeurt, en de tijden zelf en de rust na de tijd.' De vorm der dingen bevat hun maker. Uit het eerste boek:

Bevatten zij u dan, de hemel en de aarde, aangezien gij ze vervult? Of vervult gij ze en blijft er dan nog over, omdat ze u niet bevatten? En waar brengt gij het dan onder, dat wat er van u overblijft als de hemel en de aarde vervuld zijn? Of hebt gij het niet van node door iets omsloten te worden, gij die alles omsluit, omdat gij datgene wat gij vervult omsluitend vervult? Niet van de vaten immers die vol van u zijn krijgt gij uw houvast, want ook al breken zij, gij wordt niet uitgestort; en als gij u uitstort over ons, dan ligt gij niet terneer, maar richt gij ons op; en gij wordt ook niet verspreid, maar gij verzamelt ons.

De overstromende vaten bevatten een kracht die alle vormen overstijgt, en het is deze oneindige vorm die 'bijna ondraaglijk' wordt wanneer het alsnog tijd is om er vorm aan te geven. Deze overweldigende kracht en mate-

rie worden in de muziek een materiaal dat weliswaar vorm krijgt, maar dat toch af en toe overstroomt. Muziek heeft altijd geprobeerd dergelijke momenten vorm te geven – de ogenblikken die met niets duidelijk of definitiefs overeenkomen, een teveel of een tekort, een overdaad of een gebrek aan representatie. Anders dan klassieke muziek (en zelfs dan popmuziek) beschouwt jazz deze 'bijna ondraaglijke' kracht ook als een proces met slechts een vluchtige vorm: het is de moeite waard om water van het ene vat in het andere te gieten – van de ene Coltrane-frase naar een nieuwe frase, naar een nieuwe *take*, met een nieuwe groep – om te zien of de kracht waarnaar de muzikale frasen verwijzen nog steeds alle representatie overstijgt. Tijd is enkel waarneembaar dankzij een oplettende, onderzoekende en nieuwsgierige, serene of onrustige beleving van tijdelijkheid – van de verschillende vormen van duur, van de kwaliteit van het *tempo*.

Take 5

Oud water in nieuwe vaten gieten: het is een krachtige oefening die een krachtig effect kan hebben. Nooit valt het volledig te beheersen, zodat de totstandkoming ervan per definitie een daad van improvisatie is. Een muzikale frase is als een intelligent gebaar: eerder afgebakende grenzen worden overschreden, terwijl het besef ontstaat dat dit proces ook weer andere grenzen, andere structuren en andere gebaren zal opleveren. Muziek is een proces: wat er gespeeld wordt en hoe het gespeeld wordt – techniek en uitvoering – vormt slechts de helft van het verhaal. De andere helft betreft de manier waarop muzikale frasen andere gebaren, gedachten en effecten tot stand brengen. De relevantie van de visie van Ornella Noulet en Ola Tunji heeft te maken met die eeuwige toets: wat heeft er nog steeds effect? Wat brengt andere ideeën, andere vormen van aandacht en luisteren, andere manieren van omgaan met tijd en materie voort? Het applaus van het publiek tussen de solo's in laat zien wanneer een improvisatieproces een *improvisatiegebaar* wordt: een gebaar dat zich aandient, is als een frase die van het ene instrument aan het andere kan worden doorgegeven, zodat ze 'verweven' raken, in elkaar grijpen, in elkaar

overlopen en een uitvoering vormgeven.

Er schuilt daarom een paradoxaal verlangen in de kern van de jazz: een kunstvorm die intrinsiek verbonden is met het unieke moment van een improvisatie, blijkt tegelijkertijd het muziekgenre waar de meeste opnames van bestaan. Het aantal beschikbare *takes* en *cuts* is onvoorstelbaar: je zou meerdere volle levens kunnen besteden aan het verzamelen van jazzplaten, *bootlegs* en versies van *bootlegs*. Hypothese: deze dwangmatige documentatiedrang is een symptoom van het onvermogen om het unieke moment van de improvisatie los te laten. Of misschien is documentatie, in de moderniteit, een historische en historiserende methode: het muzikale gebaar – opgenomen en herhaald en weer afgespeeld, al de *takes* en de *cuts* – wordt zo een object van analyse. Het unieke improvisatiemoment komt dan naar voren als een gebaar dat gezien, gehoord en steeds weer opnieuw *gemaakt* kan worden. Opnames maken van jazzmuziek betekent zowel een bijdrage leveren aan een modern (en oneindig) archiefparadijs als een methodologisch instrument aanreiken: de opnames laten zien wanneer een improvisatie een gebaar is geworden. Die overgang is uiteraard nooit eenduidig, maar toch zijn er altijd aanwijzingen. Een nieuwe frase van Coltrane begint, bijvoorbeeld, langzaam een gebaar te worden in Parijs op 21 maart 1960, tijdens het optreden met Miles Davis, zo ergens rond het einde van minuut 8 van 'All of You'.

Take 6

Liefde is gebaseerd op overtreding, op het geven van iets dat te veel is en waarvan je niet eens beseft dat je erover beschikt. Het is typisch voor jazz, maar de vorm van deze liefde is wellicht de bron van alle kunst. Luisterend naar het Olatunji-concert uit 1967, luisterend naar Ola Tunji in 2026, rijst de vraag: waaruit is deze liefde opgebouwd? Uit klanken die in harmonie worden omgezet (net zoals verf op een doek wordt gegooid)? Komt deze liefde voort uit longen en ogen? Misschien is liefde het proces dat hoort bij het vormgeven van een intimiderende massa die ons overweldigt. Het is het product van geluid en woorden (en van verf en steen). Net als muziek is dat de betekenis

van liefde: ze brengt andere prachtige gebaren voort, ze duikt op onverwachte momenten en op de meest onverwachte plaatsen weer op. Het Olatunji-concert van Coltrane is de 'allerlaatste' opname die een gebaar is geworden. Ornella Noulet en haar kwartet Ola Tunji laten zien dat dit gebaar nog niet is voltooid, en dat het opnieuw kan worden opgepakt. Pagina's zijn er vol te schrijven over deze tijdsaspecten van het creatieve proces: het 'laatste' (bij Coltrane), het 'onvoltooid' (bij Mahler), het 'onvolledige' (van de slaven van Michelangelo) of het 'late' (zoals bij Beethoven, Haydn en Mozart). De uitvoering door Ola Tunji transformeert het Olatunji-concert uit 1967 van het 'laatste' concert van Coltrane in een 'andere' Coltrane, als een versterking.

De *takes* van Ola Tunji en Ornella Noulet maken het, tot slot, mogelijk om alsnog de vraag te stellen wat improvisatie en 'vrijheid' in de eenentwintigste eeuw betekenen. Het vergt geen diepgaande lectuur van Hegel om te begrijpen dat niets ooit op dezelfde manier terugkeert. Hoe meer vrijheid de kunst heeft gekend, hoe moeilijker het wordt om vrijheid te garanderen of om over vrijheid te spreken. Daarom is ook 'vrijheid' veeleer een effect geworden of een expressionistische illusie dan een echte artistieke kwestie. De totale vrijheid is onmogelijk, en net daarom zou de kunst van de improvisatie in alle disciplines gecultiveerd moeten worden. Improvisatie is een manier om een praktijk vorm te geven, om via *gestes* – soms aangeleerd, soms nieuw – een noodzakelijke openheid te garanderen, hoe beperkt ook. Hoewel een ritueel eigenlijk voor het tegenovergestelde staat, zou improvisatie toch een ritueel mogen worden.

Foto's: Jaan Van Damme

Ola Tunji (Ornella Noulet, Oscar Teruel, Anthony Jouravsky en Egon Wolfson) speelde op 25 mei op Jazz Middelheim in Antwerpen en neemt op 25 september deel aan het honderdste verjaardagsfeest van John Coltrane in de Ancienne Belgique, Brussel. Hun debuutalbum verschijnt op 16 oktober bij W.E.R.F. Records.

Koninklijke waardigheid. Over het representeren en belichamen van macht

BART VERSCHAFFEL

Investigations into the symbolics of power and into its nature are very similar endeavors.
Clifford Geertz¹

1

Wat is macht? In de nieuwe wereld is macht relationeel, onpersoonlijk, onzichtbaar en moeilijk precies te lokaliseren. De manier waarop macht vandaag functioneert en wordt uitgeoefend, overlapt echter met wat nog resteert van de oude wereld. In de premoderne, politiek-theologische logica is macht het verbazingwekkende, wonderlijke, bijna magische, asymmetrische vermogen om mensen te verplichten of te dwingen iets te doen of te denken. Macht is niet ‘beïnvloeden’, maar het vermogen om te bepalen wat anderen moeten doen, met of tegen hun wil. Macht kan ondervragen en bevelen en op die manier de autonomie en vrijheid van anderen beperken.² Macht is een vermogen en bevat, aldus Elias Canetti, ‘zelfs een zekere mate van geduld’.³ Machtig zijn betekent niet iets werkelijk doen of uitvoeren, maar een potentieel van ‘werkdadigheid’ bezitten, en precies dat zichtbaar maken. Macht dreigt dan ook altijd: zij is merkbaar aanwezig en werkt al vóór er daadwerkelijk wordt beslist of gehandeld, en zelfs zonder dat dat gebeurt.⁴

Macht wordt uitgeoefend: de machtige breidt zich ruimtelijk uit. Machtig zijn betekent op de een of andere manier heersen, en de heerser beheert en bestuurt een grondgebied.⁵ Macht heeft een territorium. ‘Koninklijke optredens (met, waar ze bestaan, de kroning slechts als belangrijkste) situeren het centrum van de samenleving en bevestigen de verbinding met het transcendente door een territorium te markeren met rituele tekens van dominantie. Wanneer koningen door het land trekken, verschijnen op festiviteiten, onderscheidingen verlenen, geschenken uitwisselen of rivalen uitdagen, markeren zij hun territorium – zoals een wolf of tijger zijn geur verspreidt – bijna fysiek als een deel van zichzelf.’⁶

De uitoefening van macht vereist een bron of centrum (een lichaam, een familie, een paleis, een hoofdstad). Dat centrum moet zich virtueel uitbreiden of stralen. De oude macht ontwikkelt manieren of strategieën om voelbaar overal aanwezig te zijn en tegelijk afstand te creëren en zichzelf te isoleren.⁷ Dit latent en afstandelijk aanwezig zijn waar men niet is, gebeurt door representatie. De middelen van de representatie zijn de attributen van macht, zoals afgebeeld in de *Allégorie à la gloire de Louis XIV* van Charles Le Brun, nu in het Musée Ingres-Bourdelle: Abundantia, Victoria, Fama en Justitia.⁸ Fama staat voor de alomtegenwoordigheid van de naam van de heerser, Victoria voor de kracht die doet zegevieren en de alomtegenwoordigheid van de macht. Overvloedige pracht en mateloze kracht, getemperd door gerechtigheid, zijn de basis van de ‘glorie’.



Charles Le Brun, *Allégorie à la gloire de Louis XIV*, voor 1690

De *abundantia*, het ‘teveel’ dat royaal kan worden verkwist, bestaat in twee vormen, die elk een legitimerende functie vervullen: kracht en pracht.

De eerste manifestatie van macht is de demonstratie van fysieke kracht en/of wilskracht – greep hebben: ‘Het is opmerkelijk welk een hoog aanzien de *greep* geniet [...] dit centrale en hogelijk geprezen machts-

gebaar.’⁹ ‘Bij de mensen wordt de hand, die niet meer loslaat, tot het eigenlijke zinnebeeld van de macht.’¹⁰ De daadkracht toont zich in eenheid en homogeniteit, ruimtelijk (mathematisch en geometrisch) georganiseerde massa, hiërarchie, en in een esthetiek van perspectief, ritme of gelijkmatige beweging en herhaling, uniformen, een vaste beeldtaal of huisstijl, enzovoort. Pracht vertegenwoordigt een ‘teveel’, een schittering in een verschijning, die zo het licht – of de conditie van zichtbaarheid of verschijnen zelf – in zich lijkt te dragen. Pracht is de *lux nova* uit de theologische schoonheidsleer van Suger van Saint-Denis; geconcentreerd licht.¹¹ Het licht dat niet op de dingen schijnt maar een figuur zelf uitstraalt, is de nimbus of aura. Glinstering of schittering verheerlijkt en vormt datgene wat schitterend verschijnt om tot een bron van licht, onafhankelijk en soeverein, een verschijning die zich van de wereld losmaakt. Glorie, het overvloedig schenken van licht in alle richtingen, is geen conventioneel symbool, maar de bestaanswijze zelf van *abundantia*. Glinstering en de esthetiek van licht, met basissymbolen zoals de zon, goud en edelstenen, de kroon en de cirkel, vormen de kern van de koninklijke of koninklijk-feestelijke verschijning. (Naast de schittering is er binnen de esthetiek van de macht ook de kalmte en traagheid: een overmaat aan tijd. De vorst is niet zuinig en haast zich niet.)

Macht begint en is geworteld in fysieke kracht en geweld. ‘Als het geweld zich meer tijd gunt gaat het over in macht.’¹² Elke rechtsorde komt na en berust op een eerdere overwinning. Walter Benjamins onvermogen om te definiëren of te herkennen wat hij ‘goddelijk geweld’ noemt – dat wil zeggen, ‘goed’ of onschuldig revolutionair geweld – bevestigt de onontwikkbare waarheid dat de bestaande rechtsordes altijd berusten op wat hij ‘mythisch’ geweld noemt.¹³ De overwinnaar grijpt de macht en legt een orde op. Elke rechtsorde heeft een begin dat een orde sticht, dus aan haar voorafgaat, en er enigszins buiten staat. De Stichter is een mythische held. Dit helpt te verklaren waarom zijn opvolgers binnen de menselijke geschiedenis, die als koningen de mythische bron vertegenwoordigen van de macht en de kracht die de orde heeft gesticht, ook als enigszins uitzonderlijk of *sacer* (heilig en gedoemd) worden beschouwd. Hun vorstelijke verschijning straalt echter niet alleen overvloed van kracht en/of pracht uit. Kracht en pracht zijn immers noodzakelijk, maar niet voldoende voor volwaardig koningschap. De macht vraagt daarbovenop erkenning en legitimatie. Even essentieel is de gelijkenis, en de door de gelijkenis gesuggereerde verwantschap, met (historische) *exempla*, en daarmee uiteindelijk het afstammen van de ‘eerste koning’: ‘Het is uiteindelijk niet het begeesterende feit dat iemand zich boven de sociale orde plaatst dat een politiek leider tot iets numineus maakt, maar een diepe, intieme betrokkenheid – of die nu bevestigend of afwijzend, verdedigend of destructief is – bij de leidende ficties waarop die orde berust.’¹⁴ De koningen vertegenwoordigen de mythische held.

De held is een monomythe: de figuur van de held en verhalen over het ‘lang vergane heldendom’ bestaan in de meeste culturen.¹⁵ De helden leven in een tijd die onmiddellijk voorafgaat aan de ‘tijd van de mensen’ en ze inaugureren de menselijke geschiedenis. In de heldenverhalen mengen de goden zich onder de mensen. Helden wedijveren met de goden en kunnen zelfs van hen afstammen. Ze staan bloot aan het gevaarlijke contact met wat buiten of voor het menselijke ligt. Het zijn derhalve grensfiguren, enigszins buiten de menselijke orde. Een held is niet onsterfelijk, maar wel onoverwinnelijk, als Hercules. Zelfs wanneer de held van de goden of het noodlot verliest en een tragisch einde kent, blijft hij groot. Binnen de wereld en de tijd van de mensen ontpopt de formidabele mythische held-geweldenaar zich echter tot een ‘geduldige’ koning en wetgever. Op deze wijze wordt, via afstamming, de ‘kracht’ van het begin overgedragen en wordt een traditionele heerschappij gesticht. Max Weber noemt de macht zoals die bestaat in de ‘historische tijd’, die gebaseerd is op geregeld

geweld en gelegitimeerd wordt door middel van overdracht en overtuigende en gelukte representatie, ‘traditionele macht’: traditionale *Herrschaft*.¹⁶

De *exempla* die het model vormen voor het portret van de macht gaan terug op het verhaal over de mythische held. De figuur van de overwinnaar die transformeert in een soeverein is de ‘eerste exponent van de geschiedenis’.¹⁷ ‘De soeverein representeert de geschiedenis. Hij houdt de historische gebeurtenissen in zijn hand als een scepter.’¹⁸ Het voorbeeldige koningschap vraagt kracht én wijsheid. De wijsheid is exemplarisch, maar heeft op zichzelf niets heroïsch. Wijsheid kenmerkt het goede koningschap, maar men kan wijsheid niet erven of doorgeven, en ze is niet wat iemand tot koning maakt. Niet de wijsheid maar de macht, en dus de representatie van het mythische potentiële geweld en van de daadkracht van *Rechtsetzung*, verzekert het legitiem koningschap. In Versailles portretteert Le Brun in *Le Roi gouverne par lui-même* (1661) Lodewijk XIV in keizerlijk gewaad, omringd door Mars en Minerva, die wijst naar Glorie die een gouden kroon met sterren aanbiedt. Het plafondschilderij in Versailles is het hoogtepunt van een reeks schilderijen die de militaire overwinningen van de koning afbeelden, en daarmee de heroïsche oorsprong van zijn koningschap bevestigen.



Charles Le Brun, *Le Roi gouverne par lui-même*, 1661, detail

De machtsportretten variëren op een algemeen type. Ze vormen een galerij, een dynastieke reeks. De ‘koninklijke gelijkenis’ suggereert natuurlijke continuïteit en schept daardoor legitimiteit: het portret van macht toont hoe de energetische capaciteit van macht wordt doorgegeven. Deze continuïteit is essentieel voor de representatie van macht ‘in de tijd van de mensen’: een koning wordt gekroond. Hij kan niet zichzelf kronen. (De machtige die zichzelf tot koning of keizer kroont, van Napoleon tot Jean-Bédél Bokassa, en dus macht grijpt in plaats van haar te ontvangen, claimt de status van mythische held én usurpeert het koningschap. De betrachting zich dan door gelijkenis te legitimeren, zorgt ervoor dat net deze figuren ertoe neigen de portrettraditie van het koningschap pompeus te overdrijven, soms tot in het ridicule.)

Tot in de moderne tijd en vandaag overleeft een restant of surrogaat van mythische macht, die meer beïnvloedt dan heerst, en die door Weber gekarakteriseerd is als charismatisch leiderschap. Wanneer macht het vermogen is om iemand, zelfs tegen diens wil, iets te laten doen, is ‘invloed’ het vermogen om te sturen wat iemand vrijwillig denkt of doet. ‘Charisma duidt een buitengewone kwaliteit van een persoonlijkheid aan waardoor zij wordt beschouwd als begiftigd met bovennatuurlijke of bovenmenselijke krachten’, wat hem of haar tot voorbeeld en rolmodel maakt.¹⁹ ‘Toewijding aan de persoon van de leider en aan wat hij verkondigt is het specifieke kenmerk van charismatisch gezag.’²⁰ De charismatische persoon is geen heerser, maar een leider of *influencer*, met volgelingen in plaats van onderdanen. Hij wordt niet gerespecteerd (respect erkent een rang-

verschil en hiërarchie) maar wordt ‘geliefd’, ‘aanbeden’ en gevolgd. Het blijft een open vraag waarop charismatische aantrekkingskracht berust, welke kwaliteiten van belang zijn, en of charisma verbonden is met status. Invloed zonder heroïsche kracht is echter precair. Er bestaat wel zoiets als ‘erfelijk charisma’ (*Erbcharisma*) – de zoon van ayatollah Khamenei leek daarom zijn aangewezen opvolger – maar charisma is wezenlijk persoonsgebonden. Invloed kan niet worden overgedragen en is geen basis voor legitieme macht.²¹ Een maatschappelijke orde gebaseerd op charismatisch leiderschap is broos. Macht is dan afhankelijk van het vermogen van de leider om zijn volgelingen voortdurend te inspireren. Charismatisch leiderschap wenst zijn dominantie zo lang mogelijk te handhaven, zoekt snel naar zekerheid en duurzaamheid en tracht te voorzien in een ‘traditionele’ – geregelde en gewaarborgde – opvolging.²²

Macht en overheersing worden legitiem net wanneer zij niet meer berusten op de ‘buitengewone kwaliteit van een persoonlijkheid’ (in de definitie van Weber), niet op heroïsch geweld en overwinning en evenmin op charisma, maar net wanneer en doordat zij worden overgedragen en daardoor onpersoonlijk worden. Deze depersonalisering – en tegelijkertijd ontmythologisering en reële ontheiliging – geldt niet enkel voor de macht van de heerser, maar voor iedereen die, in naam van de koning, als ambtenaar of – minimaal – als burger van een rechtsstaat, participeert aan het ‘officieel-publieke’. G.W.F. Hegel:

De monarchen van onze tijd zijn niet meer, zoals de helden van de mythische tijdperken, in zichzelf de concrete top van het geheel, maar eerder een min of meer abstract centrum binnen reeds gevormde instellingen die zijn vastgelegd bij wet en constitutie. [...] Ieder individu behoort, of hij het nu wil of niet, tot een bestaande maatschappelijke orde, en verschijnt niet als de zelfstandige, totale en tegelijk individueel levende belichaming van die samenleving zelf, maar slechts als een beperkt lid ervan.²³

De depersonalisering die gepaard gaat met de officialiteit impliceert een verlies. Het moderne en laatmoderne subject, dat zich ‘oneindig en zelfgenoegzaam’ voelt, accepteert daarom nog niet de anomalie van het constitutioneel koningschap, maar bewondert wel de heroïsche, ‘natuurlijke’ soevereiniteit, en identificeert zich graag met al wie ‘autonoom’ het recht in eigen handen neemt of zich aan wetten en regels niets gelegen laat, zoals influencers en charismatische leiders.

2

De fundamentele voorwaarde om macht te bezitten en machtig te verschijnen, is niet daadwerkelijk bewezen heroïsme. De soeverein is niet zelf een held. Het tonen van wat macht vermag, kan nodig zijn wanneer macht wordt betwist en twijfel ontstaat, maar het is geen voorwaarde voor het koningschap. De werkelijke grondslag van de koninklijke macht is, in de eerste plaats, succesvolle representatie. Wat telt is dat de soeverein overal merkbaar aanwezig is. Macht berust wezenlijk op de alomtegenwoordigheid van de naam en het portret: op de succesvolle koninklijke verschijning. De succesvolle, merkbare alomtegenwoordigheid in het hele grondgebied is tegelijk de representatie en de verwerkelijking van het koningschap. Het is zowel spiegelbeeld als werkelijkheid. Louis Marin schrijft in *Le Portrait du roi*: ‘De koning is werkelijk koning, dat wil zeggen heerser, alleen in beelden. Deze beelden zijn de reële aanwezigheid [...] de tekens zijn de koninklijke werkelijkheid.’²⁴ Het koningsportret is daarom geen conventioneel teken, maar de uitdrukking en de primaire bestaanswijze van het koningschap. De koning is koning door het koningschap te representeren, door (tijdelijk) samen te vallen met het koninklijk portret, en dit over te dragen.²⁵ Helden bestaan in mythen, koningen

bestaan in kronieken en beelden – zij bestaan iconisch. (Het publiekelijk verbranden van de beeltenis van de heerser en het neerhalen van standbeelden is derhalve inderdaad een poging tot koningsmoord.) In de badkamer zijn de koningen ook slechts gewone mensen met sterfelijke lichamen. De koning heeft echter een ‘dubbel’ lichaam: een authentiek koninklijk, algemeen, heroïsch en onkwetsbaar beeld dat de macht belichaamt, en een privaat, gewoon-menselijk, profaan en vergankelijk lijf, dat niets koninklijks heeft.²⁶

De iconografische studie van het koningsportret betreft enerzijds wat een beeld zegt of toont, wat het representeert, en anderzijds het retorische effect ervan, of hoe het zich richt tot de toeschouwer. De waardigheid van het koninklijk portret, of van *potestas*, verschilt grondig van het portret van *auctoritas* of gezag. Het portret van *potestas* – het officiële portret van wie op de een of andere manier deelneemt aan staatsmacht en deze macht vertegenwoordigt binnen een hiërarchie – verschilt wezenlijk van het beeld van *auctoritas*. De waardigheid van de drager van gezag, ook wanneer dat officieel bekrachtigd wordt (door een diploma of eretekens bijvoorbeeld), berust niet op de incarnatie van kracht, op pracht of afstamming. De waardigheid van *auctoritas* berust op auteurschap. Een ‘auteur’ bezit zichzelf en bestuurt zichzelf. (Auteurschap belichaamt daardoor potentieel oppositie, tegenkracht, tegenover officiële macht.) *Auctoritas* of auteurschap verleent een waardigheid en een handelingsvermogen die de persoon toekomen door verdienste. Autoriteit heerst niet, heeft geen territorium; men kan gezag niet doorgeven en het wordt niet verleend. Exemplarisch voor het verschil en de spanning tussen de twee vormen van waardigheid is de clash tussen paus Julius II en Michelangelo: de paus representeert God op aarde, Michelangelo representeert niemand – hij is niets anders dan zijn singuliere zelf, zijn genie. Geleerden en in het bijzonder kunstenaars kunnen wel worden beschouwd als een soort ‘helden van de geest’; soms wordt gezegd dat hun gezag voortvloeit uit een uitverkiezing, uit genie en talent. Maar heidense bezetenheid of inspiratie (*Begeisterung*) is niet overdraagbaar.²⁷ (De waardigheid van het koningschap en van het auteurschap, van macht en van invloed, vooronderstellen elkaar niet, maar sluiten elkaar evenmin uit. Een officiële functie bekleden – de directie van een kunstacademie, bijvoorbeeld – vereist of versterkt niet noodzakelijk het ‘gezag’ van de kunstenaar of geleerde. Tegelijkertijd wint de kunstenaar Rubens aan prestige wanneer hij wordt opgeroepen als diplomaat. Een soeverein heeft echter genoeg aan kracht en pracht, en aan een succesvolle – zij het verre – verwijzing naar en verbinding met het heroïsche. Het prestige dat hij of zij verwerft wanneer hij of zij bovendien intellectuele of artistieke ‘persoonlijkheid’ uitstraalt, is een extra.)

De twee vormen van waardigheid worden verschillend geportretteerd. *Potestas* is verbonden met daadkracht en een *vita activa*, *auctoritas* met een *vita contemplativa*, gekenmerkt door afstandelijke en beperkte deelname aan de wereld, zelfdiscipline, en contemplatie. Het onderscheid duikt op in de antieke filosofie en de vroegchristelijke traditie in discussies over het goede leven en geluk. Plato wijst naar de hemel, Aristoteles wijst naar de wereld; het stoïcisme beoefent afstandelijkheid en *ataraxia*; het vroege christendom beoefent kluizenaarschap en wereldverachting; de renaissance onderscheidt de daadkracht en de expansie van een actief leven van de introspectie en concentratie van een contemplatief leven. De iconografie van macht en gezag toont variaties en subtiele combinaties van symbolen van – en verwijzingen naar – deze spanning. Valore of Genio zorgen voor Gloria en Fama. Hercules versus Apollo of Minerva, of de leeuwenhuid versus de lier...

De westerse portrettraditie sinds de renaissance vertrekt van wat toen bekend was van de Romeinse portrettraditie, voornamelijk beeldhouwwerken en keizerlijke portretten op munten. De *uomini famosi* of *virii illustres*, machtige heersers, dichters, geleerden en filosofen, werden een autonoom portret waardig geacht. De portretten waren *Idealbilder*, waarin het ‘moment van verschil’ dat de figuur individualiseert, herkenbaar maakt en bezielt, ondergeschikt blijft aan een ideaaltipe dat verwijst naar een ‘algemene en ideale canon’.²⁸ In de vroegmoderne periode ontwikkelde de portrettraditie zich tot de moderne, burgerlijke portretkunst, die getuigt van de secularisering, individua-

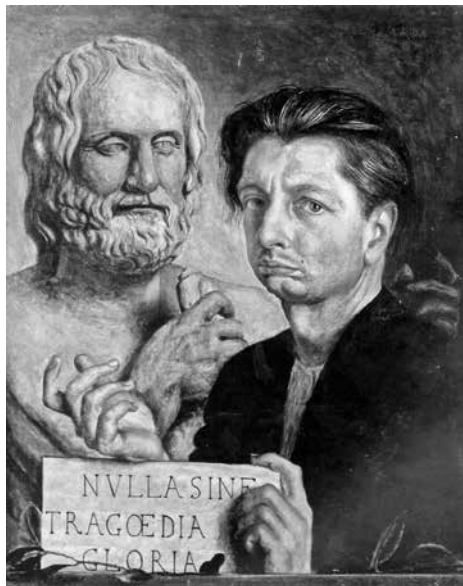
lisering en de cultus van subjectiviteit in de westerse cultuur. Het ‘moment van verschil’ krijgt dan de overhand. In het ancien régime neemt de (gewone) burger niet deel aan de macht en kan niet ‘machtig’ geportretteerd worden, maar wel als *homme* of *dame de qualité*: als succesvol, betrouwbaar, beschaafd en deugdzaam, als donateur, als echtgenoot of vader. Maar het model moet bovenal zijn unieke zelf zijn en op ‘zichzelf’ lijken. Het exemplarische, realistische burgerlijke portret representeert de persoon zelf. Het portret toont geen maatschappelijke positie, maar wel de persoon als een *res singularis*, prototypisch alleen en geïsoleerd.²⁹ Het standaardformaat is sober: het model wordt halffijns geportretteerd tegen een neutrale, donkere achtergrond, zonder wereld en zonder verhaal, met zeer weinig rekvisieten of attributen, zodat alle aandacht gaat naar het gelaat en de handen. Het portret streeft naar een ‘sprekende gelijkenis die zwijgt’ of een sterk aanwezige innerlijkheid. De persoon is, in Panofsky’s karakterisering van de portretten van Jan van Eyck, ‘tegelijkertijd zeer dichtbij en oneindig ver weg’.³⁰ Het portret psychologiseert: de schilder of fotograaf wordt geacht niet een toevallige, anekdotische uitdrukking vast te leggen, maar het ‘geheim van de persoon’, wie hij of zij ‘werkelijk’ is. ‘We staan niet zozeer oog in oog met de uiterlijke verschijning van een persoon, maar veeleer met zijn diepste wezen of essentie, die uniek is, maar losstaat van plaats en tijd.’³¹

Het moderne, burgerlijke portret staat dan ook dicht bij het portret van *auctoritas* of gezag dan bij het portret van macht. De bron van gezag, wijsheid of genie is immers ook ‘de persoon zelf’. Genie berust op een innerlijke kracht die zich manifesteert door eigen werk of verdienste en is particulier en persoonlijk. Concentratie en innerlijke kracht kunnen niet worden overgedragen. Ze moeten verschijnen in het gezicht en de houding. De ‘held van de geest’ wordt daarom, ook wanneer het beeld ‘uitzoomt’ en de geportretteerde in een omgeving situeert, bij voorkeur alleen afgebeeld, in een studeervertrek of privésetting, zittend, binnen een geconcentreerde lichtkring, in de poses en met de attributen van de introspectie en de concentratie (een schedel, een boek), in het gezelschap van portretten van Grote Voorbeelden.

Het koningsportret is gebaseerd op het model van de Romeinse keizerportretten en, bijkomend, op de figuur van de triomferende, tronende Christus-Koning uit de Byzantijnse traditie: glorieus, frontaal, statisch, groter dan het leven. Het typische koningsportret verschilt fundamenteel van het *Idealbild* van *auctoritas*. Het is niet intros-



Rembrandt, Aristoteles bij de buste van Homerus, 1653



Giorgio de Chirico, Zelfportret met een buste van Euripides, 1923



Donald Trump, 2025



Augustus, 17e eeuw



Augustus van Prima Porta, 1e eeuw

pectief maar expansief. Het isoleert de persoon niet, focust niet op het gezicht, maar positioneert de koning in de wereld. Het basisgebaar, dat de kern van macht en heerschappij belichaamt en voortkomt uit het Romeinse staande keizerportret, is de heffen, uitgestrekte rechterarm: de ruimtelijke uitbreiding en toe-eigening van territorium. De soeverein wordt geportretteerd te paard, staand of op zijn troon, met een globe, met de steden die hij heeft veroverd of de gebouwen die hij heeft laten optrekken op de achtergrond. Hij wordt voorgesteld als bevelhebber en beslisser, met de regalia of traditionele symbolen van de soevereiniteit (het zwaard, de hermelijnen mantel, de kroon, de scepter, de rijksappel...), met een wetboek of rol met plannen in de hand. De vorst leest niet, maar schrijft, dicteert of signeert.³² Donald Trump houdt eraan zijn decreten in het openbaar te ondertekenen en vervolgens te poseren met zijn handtekening. De signatuur bewijst de beslissingskracht.

Gebeeldhouwde portretten van kunstenaars, filosofen en geleerden zijn vaak slechts hoofdportretten. Ze tonen het gezicht, soms de hals, niet de schouders of borst. De portretten van pausen en koningen zijn meestal monumentale bustes. Bustes, met schouders en een brede borst, vullen immers de beperkte informatie aan die het gezicht geeft, met kleding en andere tekens: een bisschopskruis en habijt, een heroïsch ontblote of gepantserde borst, decoraties.³³ Even belangrijk is dat de schouders en borst de persoon vaak overdreven breed maken. Een gezwollen

borst drukt kracht uit en imponeert. De pose van het keizerlijke busteportret is van de beeldhouwkunst overgegaan in de schilderkunst en zelfs in de fotografie: zie de klassieke portretten van Hendrik VIII en Elizabeth I, en het bijna genderneutrale staatsportret van koningin Elizabeth II. Deze portretten benadrukken de lichaamsmassa, waardoor de soevereine verschijning kracht en onverzettelijkheid uitstraalt. Ogenschijnlijk zeer verschillende heersersportretten, zoals allegorische portretten van Andrea Doria en doge Andrea Gritti en een fotografisch portret van Moammar al-Qadhafi, doen iets soortgelijks: de lichaamsmassa treedt op de voorgrond, de krachtige greep van de hand wordt benadrukt en wint het van het gezicht, dat bovenaan in het beeld achteruit wijkt.

Het (burgerlijk) portret weerspiegelt ‘de persoon zelf’; het westerse koningsportret representeert daarentegen in de eerste plaats het koningschap. Het dient ertoe een beeld van de soeverein te officialiseren, ten behoeve van de expansie van diens verschijning en aanwezigheid. De geschilderde portretten dienen echter vooral als spiegel voor



Gian Lorenzo Bernini, Buste van Louis XIV, 1665



Hans Holbein de Jonge, Hendrik VIII, ca. 1538-47



Een van de drie Armada-portretten van koningin Elizabeth I, ca. 1588



Julian Calder, Elizabeth II met de Vladimir Tiara en de tekens van de Orde van de Distel, 2010, detail



Annie Leibovitz, Elizabeth II, 2007



Tiziano Vecellio, Ritratto del Doge Andrea Gritti, 1546-50



Platon, Muammar Gaddafi, 2009

de koning of als *exemplum*. Ze zijn de voorbeelden voor (het portret van) wie de macht heeft gekregen en moet doorgeven. In 1355 ontmoette Petrarca, die werkte aan zijn versie van Plutarchus' *De Viris Illustribus*, Karel IV, en hij berichtte over deze ontmoeting in een brief aan zijn vriend Lello di Stefano. Petrarca schonk de koning een verzameling Romeinse munten, waaronder die van keizer Augustus, met de inscriptie: 'Ik weet wat deze mannen hebben bereikt, maar het is uw plicht hen na te volgen.'³⁴ De soeverein moet zichzelf niet alleen spiegelen aan de literaire *specula principum* of vorstenspiegels, maar ook aan de portretten van de *uomini famosi*. Een van de vroegste portretreeksen, in Siena, uit 1414, droeg het motto: 'Spiegel u aan deze mannen, gij die regeert.'³⁵

De vroege reeksen van *uomini famosi* tonen reeds hoe macht en *auctoritas* op verschillende wijzen worden gerepresenteerd. In de reeks van Andrea del Castagno uit de Villa Carducci (1450), nu in de Uffizi, zijn de *condottieri* en heersers gepantserd en gewapend, met een vaste greep, terwijl Dante, Petrarca en Boccaccio – en de Sibylle – boeken dragen en teksten toelichten. De *uomini famosi* in het *studiolo* van Federico da Montefeltro (1473-76) zijn voornamelijk helden uit de oudheid, maar ook Petrarca en Dante. De portretten zijn niet bedoeld om indruk te maken in de publieke ruimte; het zijn voorbeelden voor Federico, een *condottiere* die het tot hertog had geschopt en zichzelf als humanist beschouwde. De voorbeelden zijn voornamelijk 'wijzen': dichters, filosofen en wetenschappers zoals Homerus, Euclides, Aristoteles en Boëthius. Deze 'helden van de

geest' zijn altijd afgebeeld in min of meer informele poses, met attributen die verwijzen naar hun bekwaamheid en de laurierskrans die hun verdiensten eert. De reeks telt slechts twee koningen, Salomo en Mozes. Die worden niet gerepresenteerd als machtige *condottieri* of veroverende helden, maar als wetgevers. De 'wijze koningen' blijven evenwel merkkelijk verschillend van de 'contemplatieve' dichters en geleerden: ze worden frontaal, symmetrisch en statisch geportretteerd, Salomo met scepter en kroon, Mozes met de wetstafels.

Wijsheid wordt niet geschenken. Autoriteit behoort toe aan de empirische persoon zelf. Van het portret van de kunstenaar of geleerde wordt dan ook, net als van het burgerlijke portret, verwacht dat het individualiseert en subjectivert. Het portret van *potestas* moet daarentegen kracht en/of pracht uitstralen en 'verheerlijken', iemand overtuigend bekleden met het 'uniform' van het koningschap. Het kroningsritueel dat de empirische persoon tot koning transformeert, is wezenlijk een ritueel van bekleding; het staatsportret ratificeert deze transformatie. Koninklijke (en officiële) waardigheid is derhalve heteronoom: 'Niet hijzelf bezit de waardigheid; de persona draagt de waardigheid.'³⁶ Het koningsportret 'ont-individualiseert'. Het koningsportret, en elk 'officieel' portret, gaat aldus in tegen de subjectivering en psychologisering die de westerse cultuur van de portretkunsttraditie tot op heden verwacht.

3

Het burgerlijke, psychologische portret streeft naar 'stille aanwezigheid' en ontmoeting. De basisopstelling is zo geconstrueerd dat de geportretteerde niet 'elders' lijkt te zijn, maar hier, bij de toeschouwer, net aan de andere zijde van het beeldvlak, waarbij de onderrand van het beeld fungeert als vensterbank. De geportretteerde doorboort het beeldvlak door de pose, maar vooral de positie van de handen en/of de blik, en legt contact.³⁷ Het portret van macht is meer afstandelijk: het toont de geportretteerde dikwijls in volle lengte, waardoor de figuur wordt gesitueerd en gepresenteerd binnen een omgeving. Het portret van macht richt zich niet tot de toevallige toeschouwer. De uitstraling die het nastreeft is niet verzoenbaar met de concentratie van het (moderne) portret op de individualiteit en uniciteit van een persoon, en met de exclusiviteit en reciprociteit die in 'rechtstreeks contact' besloten liggen. Koninklijke alomtegenwoordigheid impliceert dat de toeschouwer de koning ziet, maar niet andersom. Alomtegenwoordigheid vereist dat macht overal in gemedieerde vorm aanwezig is, en dus ook enigszins afwezig.

Dit helpt te verklaren waarom beeldhouwkunst een geschikter medium is voor het portret van macht, en waarom een geschilderd heersersportret – dat geen contact met de toeschouwer zoekt en waarmee de koning zichzelf toont, meer dan dat hij kijkt – dikwijls sculpturaal aandoet. Hegel betoogt dat de beeldhouwkunst, die 'de in de lichamelijke mogelijkheid ondergedompelde geest voor de aanschouwing brengt', zich gelijkmatig uitdrukt in de 'massa' van de gehele figuur, en de 'zielsblik van het oog' niet toelaat.³⁸ (Hetzelfde geldt voor de handen.) Het burgerlijke portret zoekt echter precies deze intense subjectivering en dit contact. Wanneer men van een portret verwacht dat het 'de persoon zelf' of diens 'geheim' representeert, zal een heersersportret dan ook gemakkelijk oppervlakkig en niet-authentiek lijken.

In de nieuwe, geglobaliseerde wereld is (nieuwe) macht grotendeels onzichtbaar geworden. Moderne macht toont zich niet, of verbergt zich achter een voorkomen van succes en rijkdom dat kan worden benijd maar dat, alles welbeschouwd, wordt gezien als een



Annie Leibovitz, Elizabeth II, 2007

levensstijl als elke andere. Extreme luxe wordt maatschappelijk aanvaard, het oude machtsvertoon niet meer. Vele staten, en zeker constitutionele monarchieën, handhaven in verschillende mate een staatsritueel. Het Britse staatsritueel verschilt in dit opzicht van dat in België of Frankrijk. Maar in de meeste westerse democratieën, waar macht en waardigheid gelijkelijk moeten worden verdeeld, wordt deze officiële vormelijkheid desalniettemin als *unzeitgemäß* beschouwd. Het is niet meer 'van deze tijd'. Politici gaan op audiëntie bij de koning op hun sneakers. (Hetzelfde geldt voor symbolen van de officiële erkenning van *auctoritas*, zoals decoraties, toga's, staatsprijzen... Schrijvers, kunstenaars en theatermakers kiezen originele, informele, excentrieke, artistieke en ironische poses en situaties voor hun portretten bij interviews in magazines.) Het klassieke koningsportret gaat niet alleen in tegen wat het (burgerlijke) portret nastreeft, maar ook tegen wat er tegenwoordig van hoogwaardigheidsbekleders wordt verwacht, namelijk te tonen dat ook zij slechts gewone mensen zijn. Koningen, ministers, rectoren, maar ook rectoren en geleerden zijn toch ook maar gewone mensen en moeten zich als zodanig tonen. In de gesecculariseerde westerse cultuur zijn alle mensen fundamenteel gelijkwaardig (allicht met uitzondering van een bepaald soort beroemdheden en kunstenaars), en allen even uniek en onvervangbaar. Een persoon tegelijkertijd als koning, als gewoon mens en als uniek individu portretteren, is dan ook bijzonder moeilijk geworden.

Annie Leibovitz fotografeerde de Britse koningin Elizabeth II in 2007 en in 2016.³⁹ Dit resulteerde in twee zeer verschillende portretreeksen: in 2007 een reeks klassieke staatsportretten en in 2016 een reeks privéportretten. Opmerkelijk is dat Leibovitz in 2007 de onwaarschijnlijkheid van het koningsportret niet heeft opgelost door middel van ironie of door twijfel te compenseren en te verhullen met artistieke bravoure. Ze heeft authentieke, werkelijke koningsportretten gemaakt, die in 2016 werden gevolgd door verrassend alledaagse portretten, zonder glamour en zonder ontmaskering. De staatsportretten zijn niet opnieuw uitgevonden, maar volgen een lange reeks *exempla*. Ze verwijzen duidelijk naar onmiddellijke voorgangers zoals Cecil Beaton. Toch zijn ze, zoals bij publicatie werd opgemerkt, sterk dramatisch geladen, terwijl een klassiek koningsportret tijdloos moet zijn. Leibovitz houdt afstand en positioneert de koningin excentrisch. Ze zit bij het venster, maar kijkt niet naar buiten, en het raam zelf is niet zichtbaar. Er is geen uitzicht. Ze zit in natuurlijk licht dat zijdelings binnenvalt door de hoge paleisvensters, het interieur is donker, de zaal bijna leeg, de wandspiegels en deuropeningen zwart, de zwarte koningsmantel uitgespreid op het tapijt. De hoge spiegels en ruime kamers scheppen een licht verontrustende theatrale diepte die doet denken aan de



Annie Leibovitz, Elizabeth II met kleinkinderen en achterkleinkinderen, 2016

oneindige perspectivische barokke paleisinterieurs van de Bibiena's. In een tweede portret, staand voor een open venster, en ook in een busteportret in de zwarte cape waarin Elizabeth eerder geportretteerd werd en dat met Photoshop in een foto van de paleistuin werd ingeplakt, zijn onweersluchten te zien. In de drie portretten verstoort de setting zo het formaat van het klassieke koningsportret. De figuur van Elizabeth, met de poses, de ceremoniële kleding en de regalia is echter geheel koninklijk. Tijdens de sessie voor het zittende, meest statige portret deed zich het bekende incident voor: Leibovitz vroeg de koningin of zij haar tiara zou willen afzetten om het geheel wat 'less dressy' te maken. Waarop de koningin antwoordde: 'What do you think this is then?' Elizabeth gaf spitsvondig aan dat wat Leibovitz als 'dressy' beschouwde, voor haar als koningin 'casual' of 'gewoon' was. Het koningschap is een kwestie van koninklijk verschijnen; Leibovitz vroeg eigenlijk of Elizabeth zich wilde uitkleeden.

De tweede reeks portretten uit 2016 is niet formeel, ook niet intiem, maar familiaal. Elizabeth wordt geportretteerd als een waardige oudere vrouw: als echtgenote, moeder en grootmoeder. De reeks corrigeert de staatsportretten niet, maar is wel complementair. Elizabeth wordt getoond wanneer ze niet als koningin verschijnt. Dit is haar eerste, 'private' bestaan, maar dan niet als het verborgen 'geheim' of de 'waarheid' achter de publieke figuur, zoals nagejaagd door paparazzi, noch als het passende beeld van een 'moderne koningin', zoals gepresenteerd in roddelbladen. In deze reeks contrasteert enkel een familiale, private scène van Elizabeth met haar kleinkinderen in de Green Drawing Room met de te ruime en tegelijk dicht gemeubileerde en benauwende officiële paleisomgeving, met de gespiegelde dieptes en doorzichten, waarin men zich kan verliezen. De kinderen letten niet op de omgeving, ze voelen vermoedelijk (nog) niet het gewicht dat op de familie drukt. Hun oma daarentegen, hier bewust niet bekleed met haar koningschap (of erdoor beschermd), beseft dat wel.

De officiële portretten moeten de niet-sterfelijke belichaming van het koningschap portretteren. De kroning is het ritueel waarbij het niet-sterfelijke, 'koninklijke lichaam', dat bestaat als verschijning en beeld, wordt overgedragen. Een kroningsportret van Elizabeth uit 1953 door Cecil Beaton slaagt daar duidelijk nog in: haar empirische persoon smelt zonder een spoor van ironie samen met de generieke koninklijke verschijning. Leibovitz past de *exempla* aan, maar haar staatsportretten overtuigen nog steeds. De officiële portretten gemaakt voor de kroning van de Prins van Wales tot Koning Charles III van Engeland doen dat niet meer. Het empirische lichaam van de oudste zoon van de overleden koningin Elizabeth diende getransformeerd



Justus van Gent, Pedro Berruguete, Petrarca/Vergilius/Salomo/Mozes, ca. 1475, Studiolo Federico da Montefeltro



Cecil Beaton, Elizabeth II, 1953



Hugo Burnand, Charles III, 2023



Jonathan Yeo, Charles III, 2024

te worden tot een gelijkenis van Koning Charles III, die de standvastigheid en continuïteit van wet en orde symboliseert en verzekert. De twee lichamen van de koning versmelten echter niet. Het ‘onsterfelijke lichaam van de koning’, zorgvuldig geconstrueerd met de regalia ontleend aan de Graalsymboliek (de hermelijnmantel en de rode zijde, de kroon en het zwaard, de rijksappel) is identiek aan dat van zijn moeder op het portret van Beaton, maar het gezicht van het moderne individuele zelf van de ‘empirische’ persoon Charles zit duidelijk in dat beeld gevangen. Hij kijkt verloren en radeloos. Hij is niet begiftigd en bekleed met de waardigheid van het koningschap, maar uitgedost als een koning.

Volledig anders is het eerste geschilderde portret van Charles als koning door Jonathan Yeo uit 2024. Het monumentale schilderij behoudt van het klassieke koningsportret de schaal, de staande positie en frontaliteit, een militair uniform en regalia (het zwaard en eerbewijzen), maar laat de figuur van de vorst en de tekens van macht samen met de achtergrond opgaan in een intense rode gloed, waaruit slechts één hand en het

gegroeide gezicht naar voren komen. Het gezicht en de individuele persoonlijkheid zijn prominent, maar duwen het transformerende beeld van het ‘koningschap’ – letterlijk – naar de achtergrond. Dat benadrukt het artistieke karakter. Yeo’s portret lukt omdat het doet wat kunst vandaag de dag kan doen in de wereld: de maatschappelijke consensus om bronzen standbeelden van officiële heersers op te richten is weggefallen, maar een kunstenaar kan wel nog steeds – in eigen naam – artistiek interveniëren in de publieke ruimte. Het portret lost de ongemakkelijkheid of onmogelijkheid van het officiële koningsportret op door kunst te zijn. Het portret is aanvaardbaar, niet omdat het slaagt als koningsportret, maar omdat Yeo het genre artistiek interpreteert. In de controverse die het schilderij heeft uitgelokt – sommige critici betogen dat het geen echt koningsportret is en anderen dat het een interessant schilderij is – hebben beide partijen gelijk.

De bijna-onmogelijkheid om vandaag nog officiële bronzen standbeelden in openbare ruimtes te plaatsen wordt bevestigd door de herhaalde pogingen om koning Boudewijn postuum te eren met een standbeeld. Die pogingen zijn mislukt, omdat Boudewijn, koning van een relatief jonge natie met een sober staatsritueel, wiens persona de incarnatie was van volmaakte burgerlijkheid, telkens geportretteerd wordt als een ‘gewoon mens’ en in informele poses. Boudewijn wordt niet ‘bekleed met koningschap’, alle tekens van het koningschap of van officiële waardigheid ontbreken. Dat geldt voor de beelden in het Citadelpark in Gent, bij de Venetiaanse Gaanderijen in Oostende en in de tuin van Villa Astrida in Spanje. Het geldt eveneens voor het beeld uit 1999 van Wilfried Pas op Linkeroever in Antwerpen. Dat beeld presenteert zich echter expliciet als ‘artistiek’ en is acceptabel, maar het is net daarom evenmin een koninklijk portret.

Wat gebeurt er wanneer het koningsportret *unzeitgemäß* wordt? Wanneer de tekens van macht eroderen, de (oude) macht nauwelijks of niet meer gesymboliseerd kan worden, en dat soort waardigheid oubollig wordt? In zoverre van heersers verwacht wordt dat zij waardig verschijnen – sterk, schitterend en ‘bekleed’ – en die verschijning hun macht verleent, verliezen zij gezag. De macht die zij werkelijk uitoefenen wordt tegelijk ook minder zichtbaar. De informaliteit en de ogenschijnlijke ‘democratische transparantie’ kunnen zeer bedrieglijk zijn. Wat rest van de oude waardigheid is daarom niet slechts een aristocratisch restant van voorbije tijden. Het legt ook publiekelijk verantwoordelijkheid op aan een persoon, als belangrijk middel om macht te depersonaliseren. Een rechter die niet bekleed is met zijn waardigheid, maar vonnissen velt in de trui waarin hij zich comfortabel voelt, zal gemakkelijk gaan geloven dat zijn beslissingsbevoegdheid hem persoonlijk toebehoort. En de burgers zullen gaan denken dat zijn rechterlijke beslissingen toch maar meningen zijn, net als die van henzelf en van iedereen. Op het moment dat de paus zich modieus begint te kleden, naar persoonlijke smaak, is het pausdom voorbij.

Een rechtsstaat is een machtsstelsel dat primitief geweld aan de samenleving onttrekt en de uitoefening van macht legitimeert. Als gevolg hiervan wordt macht – in wisselende mate, volgens de politieke systemen – ‘gedepersonaliseerd’. Op het moment dat op representatie gebaseerde politieke systemen, en in het bijzonder democratieën, zwak en besluiteloos lijken, en het centrum dat de bron van macht moet belichamen vervaagt, kan men een groeiend verlangen naar alle varianten van charismatisch leiderschap, heroïsche daadkracht en eigengereid activisme verwachten. Wanneer in het Wilde Westen de natuurtoestand en het onrecht van de



Wilfried Pas, Koning Boudewijn, Antwerpen, 1999, foto Kristien Daem

sterkste heerst, en de sheriff corrupt en zwak is, kan inderdaad alleen een heroïsche *pale rider* orde en recht brengen. Wanneer de koning op kruistocht is, moeten de Robin Hoods ingrijpen... Een held kan imponeren met brute kracht en heroïsche durf, en zijn macht fascineert, net omdat ze persoonlijk is en de held niets of niemand representeert. (Walter Benjamin wijst op deze hardnekkige populistische verleiding: het volk bewondert de ‘grote’ misdadiger: ‘Dat kan niet vanwege zijn daad zijn, maar alleen vanwege het geweld waarvan ze getuigt.’⁴⁰)

Coda

Veel macht is onzichtbaar geworden en bestaat anoniem, of verbergt zich in een schijnbare gelijkheid. De tekens, poses en gebaren die in de westerse cultuur oude macht representeren, irriteren. Tezelfdertijd overleeft de officiële waardigheid hier en daar, en wint ze onverwacht nog van de dominante informaliteit en de lichtgewichten. Zie, bijvoorbeeld, de opvallende transformatie van de Vlaams-nationalistische activist en populist Bart De Wever tot Belgisch premier en staatsman. Die transformatie was niet slechts een zaak van voortschrijdend inzicht en aangepaste overtuigingen, maar vooral de gedaanteverwisseling van een rebellenleider met een populair en slordig fysiek voorkomen tot een heersersverschijning die beslistheid en daadkracht uitstraalt. Van *tribunus plebis* of volkstribuun tot *consul*. Nu wordt hij geportretteerd *di sotto in su*, met een strakke kin, in een driedelig pak, met het vest als een borstpantser, subtiel gekroond met de nimbus van een kroonluchter, geflankeerd door de portretten van twee eerbiedwaardige *exempla*, en met een inspirerende statuette van keizer Augustus op zijn werktafel.



Bart De Wever, 2010



Jan Aelberts, Bart De Wever, 2022

Noten

1 Clifford Geertz, ‘Centers, Kings, and Charisma. Reflections on the Symbolics of Power’, in: *Local Knowledge. Further Essays in Interpretive Anthropology*, New York, Basic Books, 1983, p. 124.
2 Elias Canetti, *Massa en macht*, Amsterdam, Athenaeum – Polak & Van Gennep, 1970 [1960], p. 399, 442, 324 (‘Het bevel’), vertaling Jenny Tuin.

3 Ibid., p. 373.
4 Knut Borchardt, Edith Hanke, Wolfgang Schluchter (red.), *Max Weber-Gesamtausgabe, Band 1/23: Wirtschaft und Gesellschaft. Soziologie. Unvollendet. 1919-1920*, Tübingen, Mohr Siebeck, 2013. Zie ‘Kapitel I. Soziologische Grundbegriffe’, §16: ‘Macht und Herrschaft’, pp. 210-212, en ‘Kapitel III. Die Typen der Herrschaft’, pp. 449-591. Noot: de originaliteit en het belang van Foucaults machtstheorie worden in de Angelsaksische wereld overschat vanwege onvoldoende kennis van eerdere Duitse sociologisch-filosofische theorieën.
5 Steve L. Ellyson, John F. Dovidio (red.), *Power, Dominance, and Nonverbal Behavior*, New York, Springer-Verlag, 1985. Dit is wat de sociale-psychologieliteratuur aanduidt als ‘territorialiteit’.
6 Op. cit. (noot 1), p. 125.
7 Op. cit. (noot 2), pp. 385-394, over het belemmeren van toegankelijkheid en het belang van ‘geheimhouding’.
8 Louis Marin, *Le Portrait du roi*, Parijs, Éditions de Minuit, 1981, p. 254. Marin verwijst naar een ruitersportret met dezelfde allegorische figuren.
9 Op. cit. (noot 2), p. 271.
10 Ibid., p. 269.
11 Over de lichtmystiek als een begrip van goddelijke almacht en de hiërarchie van het zijn, zie: Erwin Panofsky, *Abbot Suger on the Abbey Church of St-Denis and Its Art Treasures*, Princeton, Princeton University Press, 1946.
12 Op. cit. (noot 2), p. 373.
13 Walter Benjamin, ‘Een kritische beschouwing van het geweld’, in: *Maar een storm waait uit het paradijs. Filosofische essays over taal en geschiedenis*, SUN, Nijmegen, 1996 [1921], pp. 53-79, vertaling Ineke van der Burg en Mark Wildschut.
14 Op. cit. (noot 1), p. 146.
15 Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: *Gesammelte Schriften. Vol. 1/1*, Frankfurt, Suhrkamp, 1977, p. 243. Zie ook: Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton, Princeton University Press, 1949.
16 Op. cit. (noot 4), pp. 468-490.
17 Op. cit. (noot 15), p. 243.
18 Ibid., p. 245.
19 Op. cit. (noot 4), pp. 490-497.
20 Ibid., pp. 490-497. Zie ook: S.N. Eisenstadt (red.), *Max Weber. On Charisma and Institution Building*, Chicago, University of Chicago Press, 1968.
21 Op. cit. (noot 1), pp. 122-126.
22 Op. cit. (noot 4), pp. 497-506.
23 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I. Werke 13*, Frankfurt, Suhrkamp, 1970 [1835], pp. 253-255.
24 Op. cit. (noot 8), pp. 12-13.
25 De representatie van koningschap is gender-neutraal. Het spreekt vanzelf dat meer mannen dan vrouwen zijn (en worden) geportretteerd als ‘machtig’. Ze worden echter niet anders geportretteerd. In deze tekst staat ‘koningschap’ dan ook voor elke vorm van gelegiti-meerd machtig optreden.
26 Ernst Kantorowicz, *The King’s Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton, Princeton University Press, 1957. Zie ook: Elias Canetti, op. cit. (noot 2), pp. 301-302 (‘Overleven en onkwetsbaarheid’).
27 Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*, Londen, Nelson, 1964. Zie ook G.W.F. Hegel, op. cit. (noot 23), pp. 362 e.v., over *Begeisterung* en het kunstenaarschap.
28 Gottfried Boehm, *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München, Prestel, 1985, pp. 117, 119. Zie ook het hoofdstuk ‘Bildnisse ohne Individuen’, pp. 110-142.
29 Bart Verschaffel, ‘Kleine theorie van het portret’, in: *De Witte Raaf*, nr. 81, 1999, pp. 1-5.
30 Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character. Volume 1*, Harvard, Harvard University Press, 1953, p. 194.
31 Ibid., p. 195.
32 Op. cit. (noot 5). Het historisch perspectief ontbreekt in dit werk.
33 Jane Fejfer, *Roman Portraits in Context*, Berlijn, Walter de Gruyter, 2008.
34 Zie ook: C.C. Bayley, ‘Petrarch, Charles IV, and the Renovatio Imperii’, in: *Speculum*, nr. 3, 1942, pp. 323-341.
35 Nicolai Rubinstein, ‘Political Ideas in Sienese Art. The Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico’, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, nrs. 3-4, 1958, pp. 179-207.
36 ‘Non ipse est dignitas, sed agit personam dignitas.’ Deze formulering condenseert het middeleeuwse rechtsprincipe: waardigheid kleeft aan het ambt en niet aan de persoon die het draagt. Zie: Ernst Kantorowicz, op. cit. (noot 26).
37 Op. cit. (noot 29).
38 Op. cit. (noot 23), pp. 389-390. Zie ook: pp. 357-358 e.v.
39 Desmond Shawe-Taylor (red.), *The Queen. Art & Image*, Londen, National Portrait Gallery, 2012. Zie ook: Paul Moorhouse, *Amie Leibovitz. A Photographer’s Life, 1990-2005*, Londen, National Portrait Gallery, 2008.
40 Op. cit. (noot 13), p. 57.

GROTE HER OPEN ING*

03→11.10.2026

* **OOK VAN JOUW BLIK
OP DE WERELD**

We dagen je uit om op een andere manier naar de wereld om je heen te kijken. Want als we blijven vragen ‘waarom is het zo?’, volgt ‘hoe kan het anders?’ vanzelf. Kom mee alles in vraag stellen tijdens onze Grote Heropening.

Meer info op →
designmuseumgent.be

 **Design
Museum
Gent**

gent:

 **Flanders**
State of the Art

 **Medegefinancierd door
de Europese Unie**

 **KLARNA**

De Standaard

 **AVS**

 **nationale
loterij**
MEER DAN SPELEN

 **MUSEUM
PASS
MUSEUMS**



27 Beeldende kunst

Sonsbeek 2026. Ik hoof geen tuin, ik deel een park
Pieter T'Jonck
Kho Liang Ie. Mid-Century Modernist
Kyliën Bergh
Collectie als kosmos
Julia Alting
Els Nouwen. OXOMORON
Pia Louwerens
Neo Rauch. Gleichgewicht
Emiel Roothoof
Nicola L. Toen de aarde de andere kant op draaide
Pieter T'Jonck
Clara Spilliaert. Soil Mate
Isabel Van Bos
Biënnale van de Schilderkunst
Joris D'hooghe

Wo ich wohne

Louis De Mey
Eberhard Havekost. Benutzeroberflächen. Arbeiten 1994-2019
Dominic van den Boogerd

41 Architectuur & vormgeving

Reflections on Fashion
Karmen Samson
Hugo et l'architecture
Christophe Van Gerrewey

45 Publicaties

Rem Before Koolhaas. Journalism by an Architect
Tijmen ter Keurs
Keeping Culture. The Architecture of Storage
Christophe Van Gerrewey

51 Kunstenaarsboeken (17)

Architectenboeken (2)
Moritz Küng

52 Tentoonstellingsagenda

55 Colofon

243 september – oktober 2026
jaargang 41

Beeldende kunst

Sonsbeek 2026. Ik hoof geen tuin, ik deel een park. Zoals Nathalie Zonnenberg in het vorige nummer van *De Witte Raaf* schreef, is de huidige editie van de openlucht-tentoonstelling in Arnhem bescheidener dan voorheen. Curatoren Amira Gad en Christina Li borduren wel voort op de aanpak van Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, curator van de editie die van start ging in 2020. Waar Ndikung de Arnhemmers wilde confronteren met hun koloniale verleden, gebeurt dat nu, iets omfloerster, met het thema 'herinnering als levende daad'.

Het gaat daarbij minder om het individuele geheugen dan om 'kunst als een bewuste strijd tegen natuurlijke en sociale processen van vergeten' en 'het geheugen als een plek van zorg, verzet en verbeelding'. Onder die ruime paraplu past ook het oeuvre van Loesje, een collectief dat sinds 1983 in Arnhem gevestigd is. Loesje legt zich namelijk toe op de verspreiding, via posters, van adviezen om de wereld tot een betere plek te maken. De titel van de tentoonstelling is zo'n slogan uit 2010 en staat nu op de zijgevel van de Rentmeesterwoning aan een ingang van Park Sonsbeek. Aan de cafetaria van het Rembrandt Theater in de stad prijken nog meer van die slagzinnen.

Bijzonder is dat twaalf van de achttien deelnemende kunstenaars – de meesten onder hen geboren in de jaren tachtig of negentig – speciaal voor de tentoonstelling werk creëerden en daarbij soms slim op de locatie inspeelden. Larry Achiampong wikkelde het standbeeld van natuurkundige Hendrik Antoon Lorentz in een zelfbedachte pan-Afrikaanse vlag. Hetzelfde deed hij met enkele figuren uit *Burgers*, een beeld van Ubbo Scheffer aan het politiebureau in het centrum. In Museum Bronbeek, het Arnhemse museum voor koloniale geschiedenis van Nederland, vertoont Achiampong zijn film *A Letter (Side B)* uit 2023, met persoonlijke verhalen en archiefmateriaal. Terwijl die twee laatste locaties relevant zijn voor wat de kunstenaar duidelijk wil maken – 'de afgebeelde figuren voorzien van perspectieven die vaak ontbreken in het westerse publieke geheugen' – is die pertinentie zoek bij het beeld van Lorentz, een uitgesproken progressieve natuurkundige en Nobelprijswinnaar. Of het werk net daarom al snel gevandaliseerd werd – de vlag werd doorgesneden en gedeeltelijk losgemaakt – is een open vraag.

Ook Puppies Puppies en Mounira Al Solh brengen strijd-bare boodschappen op goed gekozen plekken. Puppies Puppies is het pseudoniem van transvrouw Jade Guanaro Kuriki-Olivo. Een afgietsel in brons van haar lichaam na een borst-



Larry Achiampong, Choice is always a luxury for those who've never seen the bottom, Sonsbeek 2026, Arnhem, foto Marjon Gemmeke

correctie, met een onmogelijk lange titel, staat in het midden van een ronde open plek met een stenen bank eromheen. Door het materiaal en de pose lijkt het beeld sprekend op klassieke bronzen in parken. De kunstenaar eist zo haar plek op in de 'normale' wereld. De uit Beiroet afkomstige Mounira Al Solh plaatste *And Europa Fled* in een gracht aan de voet van het park. De sculptuur stelt een vrouw voor die drijft op een schelp. Ze draagt een koffer in de ene hand en een mobiele telefoon in de andere. Op haar hoofd rust een antiek Fenicisch schip. Het beeld is slordig, haast kinderlijk en fel-

roze, alsof het inderhaast als wanhoopskreet bij elkaar werd geboetseerd. Met de mythe van Europa die vluchtte voor Zeus vestigt Al Solh de aandacht op de talloze vrouwen die oorlogsgeweld ontvluchten.

Verschillende werken in Sonsbeek spelen in op onze verhouding tot de natuur en zo ook op de klimaatcatastrofe. Een geestig voorbeeld vormen vier glas-in-loodramen, gevat in gesculpteerde houten kaders, die Fanja Bouts her en der in het park plaatst. *Landscapes looking back. More-than-human interpretations of Park Sonsbeek* kaatst de menselijke blik op



CLASSIC VS.
MODERN
6 oktober

WORKS ON
PAPER
8 oktober

KIJKDAGEN
1 - 5 oktober



LIVE.BERNAERTS.EU | INVALUABLE | DROUOT
Verlatstraat 20 - 2000 Antwerpen | www.bernaerts.be



Marthe Donas (1885-1967)
'Abstraction XI / Désagrégation de l'homme', 1959
Schatting: € 8000 - 10000

Felix De Boeck (1898-1995)
'De graanogst', 1919
Schatting: € 20000 - 30000

S.M.A.K.

10.Okt.26

Tickets: www.smak.be

21.Feb.27

Ana Lupas

S P A T A R U



Studio view, Ana Lupas, *Prapori 1961–1964 (Funeral Flags)* © Carlo Favero

On

Ritual

Time

de ‘natuur’ terug door er andere, niet-menselijke posities aan te koppelen. *The Long Language (Spiral)* (2025) van Jota Mombaça verbeeldt het verhaal van een operazangeres die na een ramp haar stem terugvindt. Ze buit daarvoor, in het park, het spectaculaire zicht van de steile helling met trappen uit. Bovenaan verbeeldt een ruw geboetseerde klomp klei (*The Muted Saints*, 2025) dezelfde zangeres. Haar ‘stem’ weerklinkt uit veertien speakers rond de trappen, in een cirkel afgebakend door een waslijn met verbleekte doeken.

Welk punt de kunstenaars willen maken, is niet altijd helder. *The Evacuated (Memory Machines of Sonsbeek)* van Femke Herregraven pikt ‘data’ op uit de lucht, de bodem en het water aan de hand van drie ‘sensoren’ die op autonome sculpturen lijken. Deze gegevens sturen dan weer een beeldbank aan waaruit steeds nieuwe beelden van een ‘genenbankbos’ samengesteld worden om ze te vertonen op een reuzenscherm aan de grote vijver. Zoals wel vaker het geval is met dit soort datagestuurde installaties, is het haast onmogelijk om je te verhouden tot het resultaat: een black box. Ook aan de drie pikzwarte, bizar vormgegeven, stekelige wezens op drie poten in *The Return* van Sahej Rahal valt slechts op gezag van de brochuretekst een relatie tot het thema ‘geheugen’ toe te dichten. Dat euvel treft de installatie *With history in a room filled with people with funny names* van Korakrit Arunanondchai minder. De constructie van dode takken en stronken, stilaan overwoekerd door levende planten, zit vol technologisch *débris*, zwart geteerde teddyberen, slangen en ratten. Als beeld van een postapocalyptische wereld heeft het, ook zonder uitleg, zeggingskracht, al is de beeldtaal niet bepaald ‘nieuw’.

In Park Sonsbeek staan ook twee architecturale proposities. *Future Untold* van de Amsterdamse ‘ruimtelijk denker’ Afaina de Jong is een lange, imposante, tentvormige structuur met een bank in het midden. Uit de schuine zijvlakken zijn drie grote, halve cirkels weggesneden. Het beeld van het park en van een beschutte ruimte vloeien zo in elkaar over. Een geluidswerk over queer perspectieven nodigt uit tot contemplatie van de plek en de geschiedenis ervan. *To Be Heard* van Alvaro Barrington is een piepkleine hut met een dak van kleurrijke plastic golfplaten, maar heeft dezelfde meditatieve sfeer.

‘Buiten de perken’ van het park zijn vooral de installatie van Anne-Mie Van Kerckhoven en de expo gewijd aan het werk van Esma Yigitoglu in het stadsmuseum opmerkelijk. Het bloementapijt *Mystiek hexagram* van Van Kerckhoven, pal voor het stadhuis, stelt de dubbele spiraal van de Melkweg voor als een ‘helend en erotisch gebaar’ tegenover de litten van de Tweede Wereldoorlog in Arnhem. De ruime selectie werken van Yigitoglu, die overleed in 2009, komt wellicht nog het dichtst bij het thema ‘herinnering’ door hun suggestieve, halfabstracte vormen, stevast in materialen als papier-maché of terracotta, waarin je traditionele figuren maar ook verrassend concrete, hedendaagse ervaringen kan lezen. Geen baanbrekend werk, maar wel specifiek en helder.

Werkelijk spannend of relevant voor het idee van kunst in de publieke ruimte is Sonsbeek 2026 daarom nog niet. De opzet mikt te veel op het afvinken van thema’s in het progressief-feministisch-queer discours van de hedendaagse kunstscene, met toelichtingen in de brochure die eerder als mantra’s klinken dan als teksten die reële, kritische betrokkenheid uitlokken. Het stoort allemaal niet echt, en af en toe is het zelfs prettig om te zien, maar de vraag is of het ook beklijft.

Pieter T’Jonck

→ *Sonsbeek 2026. Ik hoef geen tuin, ik deel een park*, tot 11 oktober, Park Sonsbeek, diverse locaties, Arnhem.

Kho Liang Ie. Mid-Century Modernist. ‘Creatief tot in zijn pink.’ Zo wordt de toon gezet in de zaaltekst bij de entree van de tentoonstelling in het Stedelijk Museum Amsterdam over Kho Liang Ie (1927-1975), een industrieel ontwerper die een impuls gaf aan de professionalisering van de industriële vormgeving in Nederland. Hij was meubelontwerper en interieurarchitect, maar nam ook een centrale positie in als docent, adviseur en bestuurslid van vakverenigingen. Door zijn vroege overlijden was zijn loopbaan kort, waardoor zijn naam nauwelijks werd opgenomen in de ontwerpgeschiedenis. Kunsthistoricus Ineke van Ginneke wijdde in 1986 een eerste monografie aan zijn bezigheden en noemt hem, in een recente documentaire van Lex Reitsma waarvan fragmenten in de tentoonstelling te zien zijn, ‘een toonaangevende ontwerper, maar in de vergetelheid geraakt’.

Geboren in Nederlands-Indië met Chinese voorouders, zet Kho Liang Ie in 1949 voet aan Nederlandse grond. Een jaar later volgt hij de studie binnenhuiskunst aan het Instituut voor Kunstnijverheidsonderwijs in Amsterdam, vandaag de Gerrit Rietveld Academie. Kort na zijn afstuderen bemachtigt hij een rol als adviseur voor Stichting Goed Wonen, een initiatief dat middels een tijdschrift en keurmerk tegen ‘wansmaak’ agendeert ten gunste van een ‘moderne wooncultuur’. Hier legt Kho contact met bedrijven, zoals Linoleum Krommenie, 't Spectrum, Artifort (Wagemans en van Tuinen) en CAR. Naast een betrokken ontwerper, vaak omschreven als een charismatisch figuur, blijkt hij ook een netwerker die makers met de markt verbindt. In 1957 ontvangt hij zijn eerste onderscheiding na een ontwerpwedstrijd. Twee jaar later opent hij de deuren van zijn eigen ontwerp bureau, vanaf 1969 als Kho Liang Ie Associates versterkt door Nel Verschuuren en Tinus van de Kerkhof, die ook na zijn overlijden het werk voortzetten.

‘Niet alleen door zijn ontwerpen van nieuwe modellen, maar vooral door de invloed die Kho uitoefende op het (design)beleid van verschillende Nederlandse industrieën, heeft hij een belangrijke rol gespeeld op het gebied van de



Kho Liang Ie. Mid-Century Modernist, Stedelijk Museum Amsterdam, 2026, foto Peter Tjihuis

samenwerking tussen industrie en ontwerpers in de jaren 1955-1975,’ zo zegt Van Ginneke. Hij beperkte zich niet tot het ontwerpen van meubelcollecties (vaak modernistisch met metalen frame en stoffen bekleding), maar gaf ook vorm aan brochures en beursstands, showrooms en tentoonstellingen. De eigentijdse erkenning voor zijn bijdragen blijkt uit de aanmoedigingsprijs voor industriële vormgeving die zijn naam droeg: de Kho Liang Ie-prijs werd jaarlijks uitgereikt tussen 1980 en 2002.

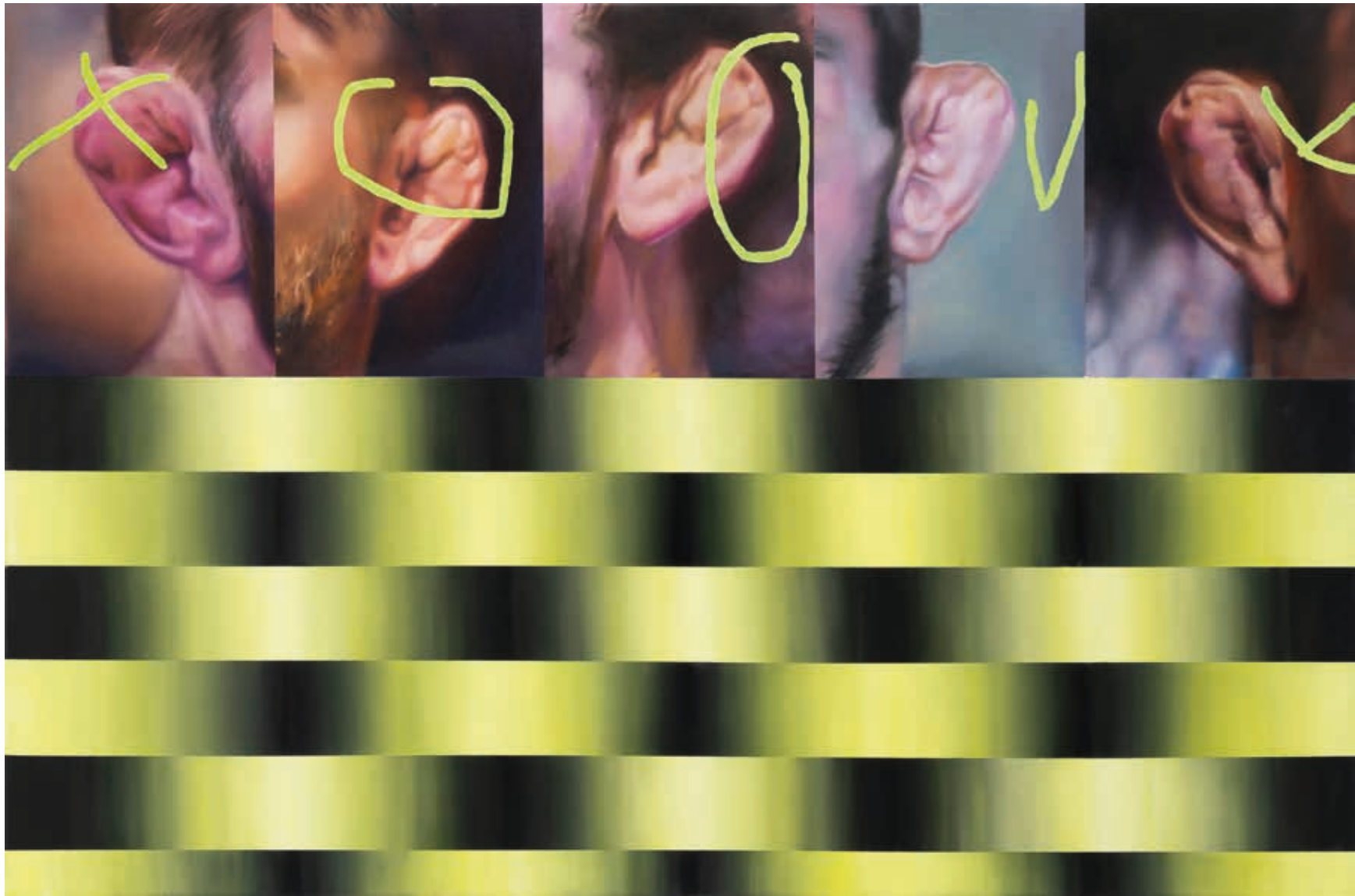
Het is niet de eerste solotentoonstelling van Kho Liang Ie. In 1971 organiseerde het Stedelijk, gedeeltelijk in dezelfde ruimte en met medewerking van Kho, al een tentoonstelling met een opmerkelijke scenografie: een grid waarmee de ontwerper zijn visie op ruimte en design benadrukte. In de huidige tentoonstelling staat de veelzijdigheid van Kho’s professionele activiteiten centraal, verspreid over dertien zalen. Onder meer de vroege successen als meubelontwerper komen aan bod, net als zijn grafische vormgeving, geregeld in samenwerking met Wim Crouwel, de ontwerpen voor meubelstukken

in series en variaties, de samenwerkingen met de industrie, de beurzen en tentoonstellingen en tot slot de voortzetting van het werk na zijn overlijden. Naast een twintigtal stoelen en een aantal banken, tafels en lampen, worden ook grootschalige projecten getoond, zoals een modulaire keuken genaamd Aquila, ontworpen voor Bruynzeel in 1968, en een modulairstelsel uit 1972. Ook het interieurontwerp voor het stationsgebouw van de luchthaven van Schiphol, waartoe hij in 1963 opdracht krijgt, wordt grondig belicht. Het beeldmateriaal, getoond als muurbekleding, biedt een treffend zicht op hoe de meubelstukken en interieurontwerpen werden aangeprezen met productfotografie. Tegelijk geeft het een idee van Kho’s woon- en werkomgeving: een zaal met zijn privécollectie laat zien hoe hij ook als verzamelaar cultureel kapitaal opbouwde. Opvallend is ook de ruimte voor ontwerp tekeningen en correspondentie. Hoewel het overgrote deel van zijn archief verloren ging na een overstroming in huis, zijn deze documenten het werkelijke testament dat achter elk meubelstuk of interieurontwerp

Museum
Leuven

30.01
→ 22.11.26

ELS NOUWEN OXOMORON



'Cauliflower Ears XOOOO' © Kristel Van Ballaer



mleuven.be



Vlaanderen
verbeelding werkt



leuven

schuilgaat. Dat Nederlandse vormgeving – ‘Dutch Design’ – internationale roem geniet, is deels te danken aan Kho Liang Ie, zo merkt conservator en curator Ingeborg de Roode op in de catalogus.

Waarom Kho Liang Ie dan toch in de vergetelheid raakte, blijft onbesproken. Ook een verdere verdieping van het begrip ‘Dutch Design’ blijft uit. Het lijkt een bewuste keuze, want de term is gepropagandeerd en geconstrueerd, en daarom omstreden. Hoewel vaak omschreven als een cultureel fenomeen dat op natuurlijke wijze voortkwam uit de eigenzinnige Nederlandse maatschappij, is dit ‘keurmerk’ ook het resultaat van omvangrijke investeringen door de overheid en de industrie, vanuit zowel nationale trots als koopmansgeest in een globaliserende wereld. Het doel was het creëren van lokale werkgelegenheid en het nastreven van economische groei. In plaats van de discussie hierover aan te gaan, kiest men in de tentoonstelling voor een eerbetoon.

Als hommage laat de tentoonstelling weinig te wensen over. Kho Liang Ie treedt tevoorschijn als een veelzijdige culturele ondernemer, die zich op allerlei fronten heeft ingezet voor de ontwikkeling van zijn vakgebied. Hij was internationaal georiënteerd in een tijd waarin dat niet vanzelfsprekend was en ontwierp metalen meubelstukken voor een bedrijf dat voordien voornamelijk fietsenrekken produceerde. Ook de vormgeving van de tentoonstelling door interieurarchitect Eline Strijkers, geïnspireerd op Kho’s speelse aandacht voor licht en materiaalgebruik, draagt bij tot een sterk verhaal over de ontwerper als schakelstuk in de verbinding van cultuur en industrie. *Kho Liang Ie. Mid-Century Modernist* getuigt van een versmelting van ideaal en industrie, cultuur en commercie, ontwerp en economie, lokaal ondernemerschap en een globale markt. Kho was als sleutelfiguur onmisbaar in de internationale positionering en professionalisering van de Nederlandse industriële vormgeving. Sinds de eeuwwisseling zijn de relaties tussen overheid, ontwerp, cultuur en economie echter sterk veranderd. Van een blind vertrouwen in zowel industrie als economische groei is geen sprake meer. Kho Liang Ie heeft bij dezen zijn plaats verworven in de ontwerpgeschiedenis, maar dan wel als een figuur uit het verleden.

Kyliën Bergh

→ *Kho Liang Ie. Mid-Century Modernist*, tot 18 oktober, Stedelijk Museum Amsterdam, Museumplein 10.

Collectie als kosmos. Paul Ricœur schrijft over de *aporia* van tijd in filosofische tradities, waarin tijd wordt bekeken vanuit een objectief of subjectief perspectief. Hij probeert deze tegenstelling op te lossen door beide benaderingen te combineren in een concept van historische tijd. Subjectief geleefde tijd wordt geïnterpreteerd als een niet-lineaire, kwalitatieve tijd, terwijl in de objectieve traditie vaak wordt aangenomen dat kosmologische tijd ‘natuurlijk’ lineair is. In het Van Abbemuseum is het juist de objectieve, kosmologische tijd die een startpunt vormt voor een niet-lineair, temporeel denken over de collectie.

Dit jaar bestaat het museum negentig jaar. Er is een nieuwe ingang en de begane grond werd omgedoopt tot Dommelplein, naar de gelijknamige rivier, waarmee het museum zich wil ‘verbinden met de stad en haar community’s’, zoals omschreven door Defne Ayas, die in september als directeur aantrad. De eerste solo van Ayoung Kim in Nederland, *Delivery Dancer. Time Curves*, toont alternatieve kalendersystemen en is zo een logische opmaat voor *Collectie als kosmos*. Beginnend op de eerste verdieping worden ruim 250 kunstwerken uit een collectie van ongeveer 3500 werken getoond.

De afgelopen jaren kiezen musea vaak voor een transhistorische aanpak van collectiepresentaties, meestal in samenwerking met kunstenaars. Wat *Collectie als kosmos* onderscheidt, is de expliciete reflectie op de tijd en het postulieren van andere tijdsconcepten. *Black Liberation Zodiac (Khumuseti)* (2017-heden) van Nolan Oswald Dennis is het sleutelwerk: in de bovenste zaal presenteert de installatie een alternatieve kosmologie vanuit het perspectief van het zuidelijk halfrond (normaal gesproken nemen sterrenkaarten het noordelijk halfrond als uitgangspunt). Daarnaast zijn er nog drie andere benaderingen van niet-lineaire tijd die met kunstenaars zijn



Collectie als kosmos, Van Abbemuseum, Eindhoven, 2026, foto Peter Cox

ontwikkeld. Er is ‘onchronologische tijd’ in samenwerking met het collectief ARAC (Another Roadmap Africa Cluster), ‘regeneratieve tijd’, met kunstenaar en ‘doodsonderzoeker’ G en ‘publieke tijd’, met Ima-Abasi Okon.

De tentoonstelling begint bij een sterrenbeeld: *Andromeda* (c. 1660) van Guercino, een van de oudste werken in de collectie. Dit vroegmoderne beginpunt is veelzeggend, aangezien de dominantie van lineaire benaderingen van tijd – en de chronologische organisatie van musea – pas later een vlucht nam. Curator Yolande Zola Zoli van der Heide geeft aan dat

lineaire tijd onder het directoraat van Charles Esche bevraagd werd door kritisch te kijken naar de moderniteit, maar dat het Van Abbe niet verder terugkeek. De mythe van Andromeda, geofferd aan het zeemonster Ceto, wordt geflankeerd door *Fragment of a Crucifixion* (1950) van Francis Bacon. De combinatie leidt tot een volgende onderzoeksvraag: wat betekent de dood van een kunstwerk? In workshops met het collectie- en conservatieteam wordt deze kwestie behandeld door G, die richtlijnen voor het onderhoud en het eventueel afstoten van kunstwerken ontwikkelt in samenspraak met het museum.

Tuấn Andrew Nguyễn

The Unburied Sounds of a Troubled Horizon

4.10.–13.12.2026

Opening: 3.10., 15:00–17:00

Markt 1, Middelburg, NL

vleeshal.nl

Amsterdam Galleries

SLEWE GALLERY

t/m 10/10
AMA
Paul Drissen
17/10–14/11
HANDMADE
Jan Roeland
19/11–19/12
Kees Goudzwaard
18/11–22/11
AMSTERDAM ART WEEK

Kerkstraat 105 A
020 625 72 14
wo–za: 13:00–18:00
(en op afspraak)
www.slewe.nl

EENWERK

10/10–28/11
Opening: 10/10
THE COMPOSITIONAL LOGIC OF WE
Adam Pendleton

Koninginneweg 176
0031 651 483 547
do–za: 13:00–18:00
(en op afspraak)
www.eenwerk.nl

ANDRIESSE EYCK

t/m 25/09
SNUFFEL IS A DRAG ON ART
Tang Pinggang, Zhang Wei, Yang Xinguang, Liao Guohe,
Kang Wanhua, Lova Yu, Wumen Ghua & Mia Cecille

25/09, 17.00–20.00
ECHO VAN VIERING, PERFORMANCE EN
GESPREK MET ANDREAS HANNES

03/10–07/11
A GRAVE OF MYHTOLOGY
Natasja Kensmil

14/11–19/12
FLIMSILY HELD TOGETHER BY BIRDSONG
Keetje Mans

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 16/10
i.s.m WOW AMSTERDAM en DE ROZENGRACHT FESTIVAL
ALL NEW IS UNSPELLED
JOOST BENTHEM

Opening: 31/10, 15.00–19.00
I’ LL BE YOUR MIRROR...
Juliaan Andeweg

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

GALERIE VAN GELDER

24/10–19/12
Opening: 24/10, 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

De scenografie is ontworpen door Matilde Cassani Studio en neemt *capriccio* als uitgangspunt – de geschilderde, architecturale fantasie waarin uiteenlopende elementen bij elkaar worden gezet. De gelaagdheid van tijden is inderdaad aanwezig in de gehele tentoonstelling: de *white cube* heeft als het ware een petticoat gekregen, een versiering met luxueuze stof en met een kleurcode die de verschillende noties van ‘tijd’ signaleert. Op comfortabele banken en poefen kan de bezoeker uitrusten en ‘de tijd nemen’ om rond te kijken. Zachte stoffen inkepingen in het trappenhuis nodigen uit om omhoog naar de lucht te kijken door de grote ramen van de nieuwbouw. Een rode draad, ontwikkeld met behulp van de onchronologische tijdlijn van ARAC, wordt aangereikt met plexiglas dozen die alledaagse objecten presenteren. Het gaat om voorwerpen van negentig ‘buren’ van het museum die in verband worden gebracht met een kunstwerk. Ze zijn officieel tijdelijk in bruikleen gegeven door onder andere een voormalige beveiligder van het museum, maar ook een PSV-voetballer en een restauranteigenaar. Deze aanpak resulteert in een persoonlijke, individuele benadering van de collectie en benadrukt tegelijkertijd de objectstatus van de kunstwerken.

Er zijn veel oude bekenden uit de Van Abbecollectie: Wifredo Lam, Marc Chagall, Lubaina Himid, Rasheed Araeen, Pablo Picasso, Rebecca Horn, Stanley Brouwn, Ana Mendieta en de Guerrilla Girls. Toch zijn er ook werken aanwezig die niet vaak getoond werden, zoals Karel Appels *Tussen wimpel en vlag* (1987), vergeten en teruggevonden in het depot. In een zaal waar alle werken op rolstoel- en kinderhoogte hangen, bevindt zich een van On Kawara’s datumschilderijen. Ook de binnenkant van het schilderij is zichtbaar: een doos met krantenknipsels van de desbetreffende datum. De ‘lege’ tijd van datumsystemen contrasteert met de kwalitatieve invulling van de tijd van gebeurtenissen en verandering. Op 4 juli 1973 valt er te lezen over Vietnam en Oost-Duitsland: andere tijden, met toch ook imperialistische oorlogen en gespannen geopolitieke verhoudingen.

Er wordt speels geëxperimenteerd met lichamelijkeheid, zoals Zola Zoli van der Heide dat ook deed in de eerdere collectiepresentatie *A Lasting Truth is Change* (zie *De Witte Raaf*, nr. 218). Waar de aanpak onder Esche nog expliciet ‘demodern’ en ‘dekoloniaal’ was, daar zoekt Zola Zoli van der Heide eerder naar een intuïtieve, artistieke benadering dan naar een didactische. Aandacht voor alle zintuigen is een continuïteit. ‘In instituties als deze wordt lineaire tijd gepresenteerd als de enige manier en als een objectieve waarheid. Maar lineaire tijd is een principe dat we bedacht hebben, en als het ons niet meer dient, kunnen we het veranderen,’ vertelt ze. ‘Hier worden elf suggesties gedaan voor hoe je dat zou kunnen aanpakken.’

Een museum en een collectie bestaan zelf uit verschillende tijdslagen: in de eerste zaal refereert een krijttekening van Jan Toorop van vrouwelijke arbeiders in een tabaksfabriek aan de totstandkoming van het museum. Het fortuin van ondernemer en kunstverzamelaar Henri van Abbe werd vergaard in de tabaksindustrie, en het werd mogelijk gemaakt door slavernij op Sumatra. Wat dat betreft had het verleden nog meer ruimte kunnen innemen in de tentoonstelling. Een formeel mooie opstelling legt uiteindelijk veel nadruk op het heden van een bezoeker die werken in het *nu* tegenkomt. In de context van G’s onderzoek naar de ‘levensloop’ van kunstwerken is het duidelijk hoe de reflectie over tijd doorsijpelt in de dagelijkse museumpraktijk. Het is iets om naar uit te kijken: hoe deze niet-lineaire vormen van publieke, onchronologische en kosmische tijd zich zullen laten vertalen in de toekomst.

Julia Alting

→ *Collectie als kosmos. Een andere kijk op tijd in de nieuwe collectiepresentatie*, tot 2 mei 2030, Van Abbemuseum, Stratumseidijk 2, Eindhoven.

Els Nouwen. OXOMORON. De eerste museale solotentoonstelling van Els Nouwen (1968) in M Leuven is, hoewel bescheiden van formaat en gevuld met beschaafde gekadreeerde schilderijen, een aanslag op de zintuigen. Elk schilderij is een zorgvuldige oefening in de relatie tussen esthetisch geweld en onheilspellende inhoud, of het nu de aanstootgevende kleurkeuzes betreft (felgeel, gifgroen, paars, chemisch rood), de hyperrealistische figuratie van monden, ogen, oren en geslachtsdelen, of de manier waarop diverse dieptes en beeldsystemen clashen. Aan de basis van Nouwens oeuvre ligt een grote verzameling afbeeldingen uit allerhande bronnen, waarin lichamen en seksualiteit een grote rol spelen, vaak op een opvallend unheimische manier. Nouwen slaagt erin om delen van die beelden op doek, koperplaat of papier zo behendig te remixen met andere perspectieven en technieken dat de schilderijen ternauwernood aan een directe narratieve interpretatie ontsnappen.

De tentoonstelling heet ‘OXOMORON’; een terugkerend element is het OXO-spel (ook wel boter-kaas-en-eieren genoemd), waarvan de X’en en O’s met dikke verf over het beeld worden aangebracht. Tegelijk verwijst de titel uiteraard naar ‘oxymoron’, een stijlfiguur waarmee tegenstrijdige begrippen tegenover elkaar worden gezet, waardoor ze een nieuwe, soms ironische betekenis krijgen. De hele werkwijze van Nouwen lijkt op een OXO-spel: voordat een werk een beeldtaal bereikt of een uitspraak doet, doet de kunstenaar alweer een tegenzet. Een hyperrealistische mond met tong, scherp afgelijnd, zweeft in gekleurde vlakken. De onderste helft van het doek verandert in abstracte opart. Nouwen voorziet het vlak van een laag met een heel nieuw tekensysteem: letters, maar ook Pacmanachtige vormen die zowel retro aanvoelen als op taartgrafieken lijken. Dikke klodders verf worden afgewisseld met gladde stroken, en tekens zijn handgekrast of imiteren digitale lijnen, compleet met arti-



Els Nouwen, OXO, 2019-2020, foto Kristel Van Ballaer



Els Nouwen. OXOMORON, M Leuven, 2026, foto Ligia Poplawska

ficiële schaduwen. Hoewel de werken sensuele elementen bevatten (een klodderige streep, een vulva-schelpdier), lijken de schilderijen niet te bestaan om sensueel of esthetisch te plezieren, maar om het slimme spel dat Nouwen speelt weer te geven.

Het beginpunt van haar werkproces zijn afbeeldingen uit haar verzameling, waardoor schilderkunst steeds op het medium fotografie reageert. De hyperrealistische en ongelofelijk minutieus geschilderde restanten van beelden worden opgeknipt, deels overgeschilderd en aangevuld met vreemde elementen. Waar fotografie een ogenschijnlijk directe relatie heeft tot de realiteit, plaatst schilderen veel duidelijker en materiëler een nieuw medium tussen de kijker en wat wordt afgebeeld. Niet alleen kan het schilderij verschillende beeldregimes gemakkelijker naast elkaar laten bestaan, ook het kijken wordt erdoor vertraagd. De tentoonstellingstekst van curator Ralph Collier zet in op dit vermogen om – in contrast met de huidige massaconsumptie van beelden – het kijken zelf te bevragen. Toch blijft het de vraag waarom een kunstwerk dit beter zou kunnen dan alle andere assemblages waarmee we geconfronteerd worden.

Het is duidelijk dat de schilderijen van Nouwen tussen de toeschouwer en de visuele dreiging van het oorspronkelijke beeld in gaan staan, zonder dat geweld af te vlakken, ook omdat er vaak onzacht op het bronmateriaal wordt ingehakt. Maar wat ontstaat er vervolgens in de spleten tussen de assemblage, de *cut-up* en het kijken? Het werk vormt vrijelijk associaties met andere stromingen zonder op een plek wortel te schieten: de vele hyperrealistische oogbollen doen denken aan het surrealisme, inclusief psychoanalytische onderton; de kleuren en het geweld zijn verwant met muziekstromingen als grunge en punk, als stromingen die de commercie proberen te verbloemen; de grafische elementen uit de opart verwarren de zintuigen. Naar hartenlust mixt Nouwen hoge en lage cultuur, kunst en kitsch, en alles wat ze doet getuigt van humor. Toch ontbreekt er iets, wellicht omdat de verza-

meling inspiratiemateriaal zelf buiten beeld blijft. De beelden zijn van hun context ontdaan en zweven als onderdelen vaak vrijelijk over het vlak van het schilderij. Een betekenis laat zich daarom moeilijk bepalen, laat staan dat er te achterhalen valt op welke manier Nouwen zich tegenover die ‘eerste’ beelden positioneert.

Voor de tweede zaal van de tentoonstelling heeft Nouwen werk uit de collectie van M geselecteerd, van onder anderen Marthe Wéry, René Heyvaert en Michael Van den Abeele. *Materials* (2020) van Hana Miletić, bestaande uit oranje handgeweven stroken, is een sleutelwerk, ook omdat de muren in deze ruimte in dezelfde kleur geschilderd werden. Haar eigen *Carrousel* (2024-2025), een werk op koperplaat dat Maria afbeeldt als de belichaming van rouw en mededogen, vormde het vertrekpunt voor de selectie. In combinatie met een aantal recente tekeningen van Nouwen lijkt de aanwezigheid van andermans kunstwerken haar oeuvre alsnog van een bredere context te voorzien. Nouwens associatieve visuele wereld en haar affiniteit met verzamelen zorgen inderdaad voor een mooie samenstelling, die helaas toch geen echt nieuwe blik oplevert: dat deze kunstenaar ook een verzamelaar is, was reeds bekend. In plaats van haar werk te situeren en de blik erop preciezer te maken, worden de referenties en de verschillende opties nog breder gemaakt.

De gruwelijke doch fijngevoelige schilderijen van Nouwen zijn een bron van zowel esthetisch als inhoudelijk ongemak. Dat is een krachtig wapen, maar OXOMORON blijft vooral gericht op haar schilderkunst zelf, als een reeks fantastische werken van een kunstenaar die haar medium volledig beheerst. Tegelijkertijd ontstaat de indruk van een gesloten systeem waarin verzameling, beeldarchief en schilderij afzonderlijk functioneren, binnen de autonome visuele wereld van het kunstwerk. Welk effect haar werk kan hebben op de buitenwereld, waaruit alle bronmateriaal nochtans afkomstig is, blijft buiten beschouwing. De tweede zaal vormt vooral een uitbreiding van die autonome, artistieke wereld, eerder dan

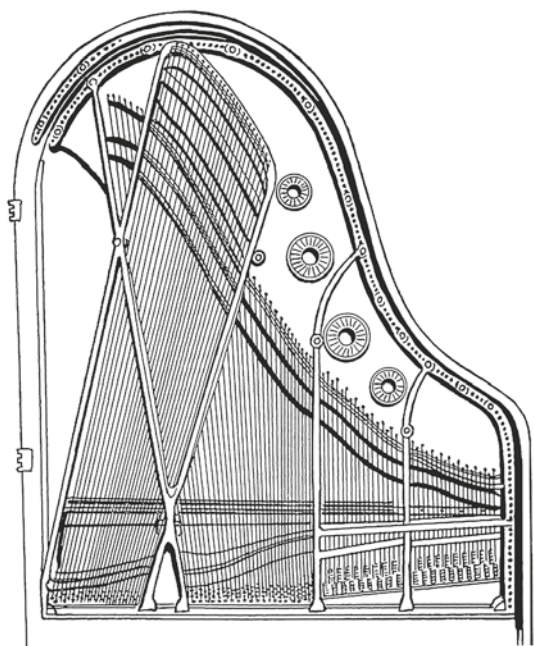
LAPDOGS OF THE BOURGEOISIE 2026:

Class Hegemony in Contemporary Art

12.09–21.11.2026

With Annika Eriksson, Chris Evans, San Keller, Hassan Khan,
Marion von Osten, Natascha Sadr Haghighian, and new
contributions by Özgür Atlagan and Alina Lupu

de
Appel
Amsterdam



KLAVIERATELIER
Raf Mercelis

GECERTIFICEERD STEINWAY & YAMAHA PIANOTECHNICUS

25+ JAAR ERVARING

GESPECIALISEERD IN RESTAURATIES, VOLGENS MERKGEBONDEN STANDAARDEN:
Herbesnaringen, zangbodemherstel, kastrestauraties...

OPTIMALISATIE VAN PIANOKLANK EN -TOUCH:

Voor verbeterde klavierbeheersing en een uniform, rijk klankpalet

PROFESSIONELE STEMMING EN ADVIES

VERKOOP VAN REMASTERED PIANOS

Hoogkwalitatieve instrumenten, zorgvuldig geselecteerd en
gereviseerd in eigen atelier



KLAVIERATELIER.BE
TEL +32 486 98 37 89



Anne Teresa De Keersmaecker
Steven Fillet / Belle-Île

06.09 > 01.11.26

Musée des Arts Contemporains au Grand-Hornu



MACS

een opening naar andere oorden. Of dit eerste museale overzicht van Nouwen geslaagd is, hangt daarmee af van de mate waarin de toeschouwer dit werk als autonoom wil beschouwen, zonder de contextualisering die *OXOMORON* vollediger en inzichtelijker had kunnen maken. **Pia Louwerens**

→ *Els Nouwen. OXOMORON*, tot 22 november, M Leuven, Leopold Vanderkelenstraat 28.

Neo Rauch. Gleichgewicht. Met het risico dat het de ene keer een kaart uit het bordspel Dixit en de andere keer een ansichtkaart uit de DDR oplevert, tekent en schildert Neo Rauch (1960) op het raakvlak van frivoliteit en dodelijke ernst. Door het kleine formaat doet zijn grafisch werk denken aan postkaarten van een dromer uit een onvrij land – een beetje zoals de Roemeense schrijver Mircea Cărtărescu in zijn boeken, waarin medische behandelingen en martelpraktijken even moeilijk te onderscheiden zijn als in Rauchs *Nimbus* (2021). Ik stel mij bij de maker van deze prenten iemand in een collectivistische postkaartenfabriek voor, die zijn opdracht om het landschap te promoten naar zijn hand heeft weten te zetten door een vorm van communicatie te vinden waarmee hij aan de censor ontsnapt. Niet al het grafische werk dat Museum De Reede momenteel in Antwerpen tentoonstelt, beantwoordt aan deze omschrijving, maar door de jaren heen evolueert het boegbeeld van de Neue Leipziger Schule meer en meer naar deze stijl. Niet toevallig tekent hij rond *Nachtfalterin* (2023) de typische kartelrand van een naoorlogse postkaart.

Veel van de tentoongestelde prenten dragen de kenmerken van ambachtelijk knutselwerk, soms reëel, meestal niet. Al vanaf het begin wekt Rauch de indruk dat hij een figuur of vlak ergens uitgesneden heeft en vervolgens in het eigenlijke werk heeft gevoegd, terwijl zulke procedés er in wezen niet aan te pas kwamen. In *Probleme der Zeitmessung* (1988) lijkt de man in de spoel nog op het papier geplakt, maar in *Himmelsbrand* (2001) heeft Rauch een rood-witte scène naadloos in een groen-zwart landschap geschoven. *Nachtjäger* (2001) lijkt dan weer uit twee bladen te bestaan, met een uitsnijding in het bovenste blad die een gezicht op het onderste blad zichtbaar maakt, wat opnieuw een illusie is. Alleen de figuren die niet anders dan gestempeld kunnen zijn, zoals de geestelijke uit *Der Standort* (2012), wijzen op een proces dat echt heeft plaatsgevonden: lithografie.

Dat veel van Rauchs recentste grafische werk postkaarten zouden zijn, is niet alleen metaforisch op te vatten. Vaak verdeelt hij een prent in drie of meer vlakken die, net zoals een toeristische ansichtkaart door middel van de belangrijkste monumenten en mooiste plekken doet, een plaats of gebeurtenis vanuit meerdere standpunten benaderen. Sommige prenten lijken pas in een latere fase ingekleurd, vaak met slechts twee of drie kleuren, zoals ook voor oude postkaarten het geval kon zijn. Andere prenten, zoals *Einsatz* (2013), zijn eerder filmposters die verschillende scènes simultaan en zonder al te zichtbare kadering afbeelden. Een expliciete plaatsaanduiding komt in beide gevallen terug: op de voorgrond of op de achtergrond staat een huis, een fabriek, een straat of een dorp. Rauch werkt ook met tekstballonnen en gedachte-, droom- of herinneringskaders (bijvoorbeeld in *Strickerin* uit 2018), wat de prent, ondanks de geringe diepte, dynamischer maakt.

Wijzen in *Die große Bühne* (2022) pijlen alle richtingen uit, meestal blijkt uit de personages toch een opwaartse neiging: mensen hebben vleugels, ondergaan ruimtereizen in schaaldierachtige raketten, schieten dingen de lucht in, dragen een das en een hemd die samen een pijl naar boven aangeven. In Rauchs universum is men continu aan het uitvinden, maar vermoedelijk niet uit nieuwsgierigheid: er zit urgentie achter de experimenten. Verschillende machines en fysische pro-



Neo Rauch. Gleichgewicht, Museum De Reede, Antwerpen, 2026, foto Irene Van Impe

cessen passeren de revue. Een reeks uit 1992, bestaande uit *Rede*, *Bad* en *Blick*, toont machines die als cryptische definities uit een beeldenwoordenboek werken. De *Rede*-machine, bijvoorbeeld, is aangesloten op een energiebron die 'LETHE' heet, de rivier in de Griekse onderwereld waarvan het water het leven op aarde doet vergeten. Wordt de rede aangevuurd door vergetelheid? Is vergeten de brandstof van het denken? Of slaat *Rede* hier op spreken? Dit soort afbeeldingen zijn leuk om te ontcijferen, maar gelukkig gaat Rauch later in zijn oeuvre over op abstractere concepten (hoewel de afzonderlijke elementen net figuratiever zijn): de prent wordt zelf een machine, met onderdelen die elkaar op een onbekende, maar niet mis te verstane manier aandrijven.

In *Der Hergang* (2020) komen verschillende kenmerken samen. Er is de traditionele driedeling: drie personages, drie ruimtes, drie handelingen. Er is de ansichtkaartachtige plaatsaanduiding: een lange loods, een straat, een toren. Er zijn letters: 'A' in één tekstballon, 'B' in een andere. En er is een programmatische titel: *Der Hergang*, wat iets als 'het verloop' of 'de gang van zaken' betekent. Alleen heeft Rauch zichzelf hier uitgekleeft. De driedeling is poreus, want het onderste personage doorkruist met zijn degen de drillboor van de middelste figuur en diens tekstballon raakt dan weer de belachelijk grote hoofdtooi (een tekstballon is dit niet meer) van het bovenste personage. Deze mensen zijn niet narratief, maar wel geometrisch met elkaar verbonden, door middel van het scherpe voorwerp dat ze vasthouden (degen, drillboor, prikstok) en de parabool waarop ze staan. De plaats lijkt weinig met de handelingen te maken te hebben, zeker omdat de meest rechtse figuur als een reus over een van de gebouwen stapt. De loods geeft eerder een helling dan een ruimte aan en de personages staan op drie verschillende hellingsgraden – opnieuw een geometrische manier om de vlakken zowel met elkaar in verband te brengen als te onderscheiden. De letters zijn dan weer zo elementair dat ze in plaats van een mededeling een volgorde uitdrukken, die bovendien in dat bizarre hoofddeksel verstrikt raakt. De titel is, ten slotte, geen gewichtig trefwoord zoals *Rede* en *Frei*, maar het weinigzeggende *Hergang*. Dit is 'het verloop' of 'de gang van zaken' volgens Neo Rauch, verstuurd vanuit overal en nergens.

Emiel Roothoof

→ *Neo Rauch. Gleichgewicht*, tot 19 oktober, Museum De Reede, Ernest van Dijckkaai 7B, Antwerpen.

Nicola L. Toen de aarde de andere kant op draaide. De tentoonstelling in M HKA van de Franse Nicola L., pseudoniem van Nicole Leuthe (1932-2018), bestaat uit twee delen: het beeldende, performatieve werk, naast werk met een zekere gebruiksfunctie. Het is een onderscheid dat de kunstenaar zelf niet maakte, waardoor het wat artificieel overkomt. Aan de ingang worden beide delen gescheiden door *Red Coat* (1969), dat als object maar ten volle betekenis krijgt als het 'gebruikt' wordt. Het is een groot zeil van rood vinyl met elf uitstulpingen dat door elf mensen gedragen kan worden als een collectieve jas. Onder het motto 'One skin for all' paradeerde Nicola L. ermee op het Isle of Wight Festival in 1970, samen met de band van de toen verbannen Brazilianen Gilberto Gil en Caetano Veloso.

Het werk doet denken aan *Divisor* (1968) van Lygia Pape: een gigantisch wit doek, met openingen voor de hoofden van talloze mensen, dat tijdens optochten gedragen wordt. Het verschil is dat de uitstulpingen van *Red Coat* een tweede huid vormen, zodat de 'bewoners' hun individualiteit verliezen. In dat opzicht is het werk een verruimtelijking van de reeks *Pénétrables*, een term bedacht door Pierre Restany: doeken met zakken erop genaaid in de vorm van hoofden en ledematen die uit het canvas puilen en die Nicola L. maakte vanaf 1964. In het M HKA hangen er een twintigtal, meestal op

mensenmaat, in allerlei materialen en kleuren, soms met opschriften.

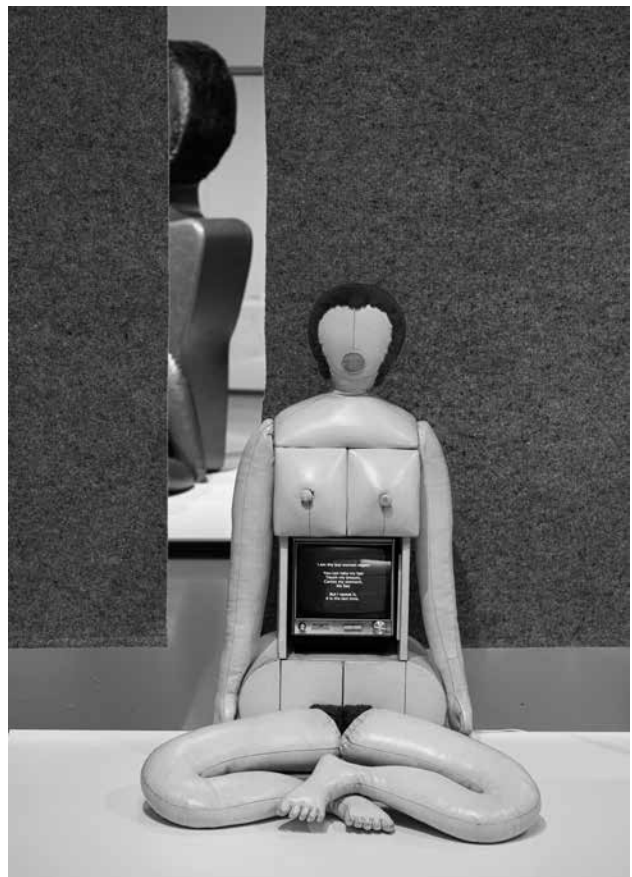
Nicola L. zette deze *Pénétrables* in tijdens performances, al dan niet in de publieke ruimte, zoals met een groep naakte mannen die ze in 1970 naar de Brusselse metro leidde. De performances kwamen voort uit haar desillusie over de (abstracte) schilderkunst waarvoor ze was opgeleid aan de Beaux-Arts in Parijs. Een ontmoeting met de Argentijnse kunstenaar Alberto Greco overtuigde haar ervan dat het anders moest. De *pénétrables* waren een uitweg: ze maakte kunst, voorbij het opgelegde kader, letterlijk ontvankelijk voor het leven.

Het thema van een tweede huid duikt ook op in *The Pink Cylinder* (1966-1967), een installatie voor een optreden in La MaMa Experimental Theatre Club in New York. In een cilinder van rozige, halftransparante kunststof (alweer met uitstulpingen) trad Nicola L. naakt op. Minstens even opmerkelijk is *La Chambre en fourrure* (1969-1970), een kamer met wanden en een vloer van grijs-paars nepbont, voorzien van hobbezakken met ritsluitingen. In de galerie Alexandra Monett in Brussel konden bezoekers het object vrijelijk uitproberen.

Net als in het latere *The Dominatrix* (2000) of in *Nine Femmes Fatales in a Black Coat* (1995-1996), zit in deze werken een zweem van bdsm, al was het maar door materialen als vinyl en bont. Toch lijkt dat eerder incidenteel, want even vaak grijpt de kunstenaar naar stoffen als ruw, beschilderd linnen en voegt ze er opschriften ('Sun', 'Fire', 'Forest') of uitroepen ('We want to breathe', 'We don't want war') aan toe die een gevoel van verbondenheid met de aarde of een politiek engagement uitdrukken. De gemene deler is dat deze werken altijd ongemakkelijk en wat stuntelig zijn, als een soort alternatieve lichamen die nooit helemaal passen.



Neo Rauch, Der Hergang, 2020



Nicola L. Toen de aarde de andere kant op draaide, M HKA, Antwerpen, 2026

Antwerp Art

LLS Paleis

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

NowBelgiumNow 4
Oneigentijds – Intempestif – Unzeitgemäss –
Unfashionable

Groepstentoonstelling met beginnende
kunstenaars en kunstenaarscollectieven uit
België uitgenodigd door Simon Delobel en
Stella Lohaus

**Réda Faklani, Carla Martín, Mey Semtati,
Robin Verslegers en Sybren Janssens,
Émilie Magnan, Louis Demoulin, Loïs Soleil,
Ruben De Smet, Stevie Dix, Sébastien Bovie,
Juliet Jaspers**
26/09 – 08/11
Vernissage: 26/09, 15:00 – 20:00
Paleisstraat 140, 2018 Antwerp
Vlaamsekaai 47, 2000 Antwerp
Maanstraat 17, 2018 Antwerp

Annie Gentils Gallery

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

UNI
**Arocha/Schraenen, Kasper Bosmans,
Messieurs Delmotte, Marijke De Roover,
Emeline Descreaux, Chris Gillis, Yann
Freichels, Paul-Armand Gette, Sina Hensel,
Philip Huyghe, Juliet Jaspers, Clara Lissens,
Rufus Michielsen, Ria Pacquée, Jonathan
Paepens, Veronika Pot, Marc Rossignol,
Jesse Siegel, Luc Tuymans, Sietske Van
Aerde, Anne-Mie Van Kerckhoven, Stef
Van Looveren, Vanessa Van Obberghen,
Tom Volkaert, Andrew Webb.**
Finissage: 27/09, 15:00 – 18:00

The Painting Lesson
Jacqueline Peeters
t/m 29/11
Opening: 11/10, 15:00 – 18:00

Keteleer Gallery

Pourbusstraat 5, Antwerpen
+32 (0)3 283 04 20 keteleer.com
tue – fri, 10:00 – 18:00 sat 12:00 – 18:00

Dear someone, somewhere
Nami Yokoyama
t/m 10/10

Four to the Floor
**Bjarne Melgaard, Helmut Middendorf,
Koen van den Broek, Carole Vanderlinden,
Nel Aerts**
17/10 – 21/11

Paris Photo
**Sybren Vanoverberghe, Paul Kooiker,
Philippe Van Snick**
10/11 – 15/11

Middelheim-museum

Middelheimlaan 61, 2020 Antwerp
+32 (0)3 288 33 60 middelheimmuseum.be
tue – sun, March: 10:00 – 17:00 / April: 10:00 – 19:00 / May: 10:00 – 20:00

A Friends Making Machine
Monster Chetwynd
t/m 11/10

Tiendaagse: Samen Veerkrachtig
Tien dagen lang activiteiten rond veerkracht
en goed omringd zijn
30/09 – 11/10

In het Spoor van Zadkine
Rondleiding voor groepen
Vanaf 31/10

Eva Steynen Gallery

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

This is where I left myself
Fred Michiels
t/m 17/10

Hecomy Study #52 – Antwerp Hecomy Map
Ken'ichiro Taniguchi
30/10 – 19/12

Luxembourg Art Week
**Johannes Ulrich Kubiak, Ken'ichiro
Taniguchi, Jan Verbruggen**
19/11 – 22/11

Art Antwerp
**Helena Van Driessche, Johannes Ulrich
Kubiak, Wannes Lecompte**
10/12 – 13/12

Axel Vervoordt Gallery

Stokerijstraat 19, 2110 Wijnegem
+32 (0)3 355 33 00 axelvervoordtgallery.com
fri, 14:00 – 17:00 sat, 11:00 – 18:00

Human Traces: Presence, Absence, and
Material Memory
Group exhibition
t/m 14/11

Silence of Light
Jef Verheyen
t/m 21/11

Remanence
Germaine Kruip
Opening: 01/10

Angel Vergara
Opening: 21/11

BASE-ALPHA GALLERY

Kattenberg 12 Antwerpen
+32 (0)476 620 317 basealphagallery.com
thu – sat, 14:00 – 18:00 sun by appointment

Resonance of the Past
**Polien Boons, Attila Buonsenso, Jiyoung
Chu, Deveny Faruque, Franciscus Kuijpers
Delta van Melle, Yinon Avior Philipsohn,
Alice Vanderschoot**
t/m 17/10

The grass is greener in the dark
Elleke Frijters
22/10 – 28/11
Opening: 22/10, 19:00

Pizza Gallery

Sint Jansstraat 52 Antwerpen
+32 (0)491 082 574 pizzagallery.be
sat – sun, 14:00 – 18:00

Shelf Life
Emma Verhulst
t/m 25/10

Flamenpolitik
Dora Brams
13/11

valerie_traan gallery

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

Atelier
Paul Gees
Steenweg naar Wetteren 2, Schoonaarde
t/m 27/09

Pas de Deux
Ilse Van Roy, Frederic Geurts
t/m 31/10

Pedrulje
Group show, curated by Peter Morrens
Opening: 14/11

Rik Rosseels Gallery

Leopold de Waelstraat 15 Antwerpen
Kaai – Vlaamsekaai 74–75 Antwerpen
+32 (0)475 31 04 04 rikrosseels.be
wed – sat, 13.00 – 18.00

Unanswered Question(s)
Geert Vanoorlé
t/m 03/10

Fields of Perception
**Stan Van Steendam, Greet Billet,
Marien Schouten**
10/10 – 07/11
Anthony Duffeleer, Joost Pauwaert
14/11 – 19/12

Leopold de Waelstraat 15
A kiss, A kill
Sophie Recour
26/09 – 31/10

Parks and Picnics
Filip Collin
07/10 – 19/11



Nicola L. Toen de aarde de andere kant op draaide, M HKA, Antwerpen, 2026

Een dubbele reeks tekeningen, opgevat als stripverhaal en opgehangen achter de wand met *Red Coat*, geeft meer inzicht in de denk- en leefwereld van Nicola L. Grafisch zijn ze simpel, zelfs naïef. Zowel *Histoire morale des hommes pieds et des femmes mains et de leur rencontre avec les femmes fesses et les hommes escargots* (1970) als *Quand la Terre tournait dans l'autre sens* (1974), waaraan de titel van de tentoonstelling is ontleend, zijn fantasyverhalen over alternatieve levensvormen en -wijzen. De figuren leven in een sfeer van utopische, spirituele erotiek die onder druk komt te staan door kwaadwillende mensen of dreigende natuurrampen. De symboliek van voeten, handen, reuzen, reuzenhoofden en slakken leent zich niet tot eenduidige interpretatie – het zijn geen eenvoudige fabels – maar de drang naar seksuele en morele bevrijding van die tijd, met onmiskenbaar een surrealistisch randje, wordt wel eigenzinnig verbeeld.

Een tafel vol publicaties en een video over *JE/NOUS*, de tentoonstelling van Harald Szeemann in 1975 in het Museum van Elsene waar Nicola L. aan deelnam, laat zien dat ze toen, maar ook na haar verhuizing naar New York, behoorde tot de *inner circle* van de avant-garde. Toch kwam ze nooit op het voorplan en de tentoonstelling in Antwerpen zwijgt daarover. Kwam het omdat ze een vrouw was, omdat haar werk te eigenzinnig was, te veel media bespeelde, zich te vaak herhaalde of vormelijk en inhoudelijk minder sterk was dan dat van tijdgenoten?

Wel is duidelijk dat de beperkte selectie grafiek en schilderwerk niet altijd overtuigt. De 'feministische' werken in de dubbele reeks *Femmes fatales* (1995 en 2006) doen wat pamfletair aan, als aanklacht tegen het psychologische en lichamelijke geweld dat (beroemde) vrouwen ondergingen. Sterker zijn de grafische beelden van uit elkaar vallende lichamen, die wijzen op een donkere, zelfs sinistere rand in de verbeelding van de kunstenaar. Uit die werken, evenals uit het deels documentaire filmwerk dat Nicola L. vanaf het eind van de jaren zeventig maakte (en dat slechts zijdelings aanwezig is), blijkt wel haar sterke engagement voor een wereld zonder onderscheid tussen kleur en gender, en een oprechte bekommernis over de natuur. Daarin was ze zeker een voorloper.

Bijzonder, ongewoon, maar consequent is Nicola L.'s voorliefde voor meubelstukken. Ze produceerde ze in kleine series en verkocht ze via galleries. Ook daarvan zijn er tientallen te zien. Ze kregen antropomorfe vormen zoals een voet (*White Foot*, 1968), een vrouwenlichaam (*Orange Femme Commode*, 1969), een hoofd (*Green Head Sofa*, 1996), een oog (*Blue Eye Lamp*, 1969) of lippen (*Red Lip Lamp*, 1969). Het was haar manier om kunst en leven te verbinden, vaak met een duidelijk kritische ondertoon. 'Femme commode' betekent 'vrouwkast' maar ook 'slet'. De laatjes aan borsten, buik en geslacht openmaken wordt zo een dubbelzinnige daad. Nieuw was dat niet. Op nagenoeg hetzelfde moment, met nagenoeg dezelfde motivatie, maakte Gaetano Pesce meubels in de vorm van een vrouwenschoot (UP5) of voet (UP7).

Enkele werken weerspiegelen, op een 'huiselijke', vertrouwde manier, de onwennige schilderijen en tekeningen van verhakkelde lichamen. *Egg Round Table (Homage to Marcel Broodthaers)* (2008) bestaat uit twee halfronde bijzettafels van hout en staal, met onder het glazen blad perfect witte eieren. Net als *Woman Ironing Table #1* (2005), een strijktafel met de contouren van een vrouwenlichaam met daarop een strijkijzer in de vorm van een penis, is ook dit werk alleen in schijn huisraad. In de beste surrealistische traditie gaat het om een subtiel en kritisch spel met woord en beeld. **Pieter T'Jonck**

→ Nicola L. *Toen de aarde de andere kant op draaide*, tot 18 oktober, M HKA, Leuvenstraat 32, Antwerpen.

verlaten gevleugelde vrouwtjes de vijg, terwijl de mannetjes achterblijven en sterven. Zo dringt zich een allegorie op: het vrouwelijke dat verleidt en ontsnapt, het mannelijke dat zich verliest in wat het begeert.

De centrale thema's van Spilliaerts praktijk worden langzaam duidelijk: het vrouwenlichaam, de cultureel geproduceerde schaamte die het omgeeft en het verloren contact met de natuur. Die schaamte verscheen al in de lichaamsbehandling van *Hairy Tale*, maar ook in *Trianal* (2025), een eikenblad met een speels verborgen anus, een verwijzing naar bladeren die ooit als toiletpapier werden gebruikt. De *Baardvrouwkruik* (2024) buigt dan weer de traditie van de keramische baardmankruik om. Spilliaert toont geen man, maar een vrouw met een baard die haar lange tepelharen om haar lichaam wikkelt in plaats van ze te verbergen. Zo creëert ze een figuur die binnen deze traditie tot nog toe nauwelijks een plaats kreeg.

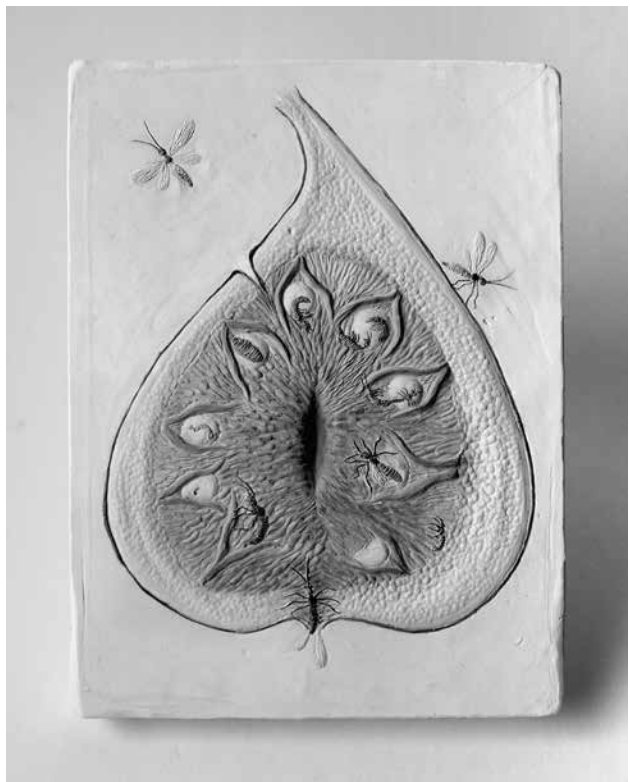
De werken zijn het krachtigst wanneer ze expliciet erotisch worden: de anus in *Trianal* (2025), een boomstronk die de liefde bedrijft met een vrouwelijk lichaam in *Untitled* (2021), een masturberend naakt in *Kalender* (2017) of een aan de benen van de kunstenaar vastgebonden schildpad die van haar menstruatiebloed drinkt, in een ander werk zonder titel uit 2021. Spilliaerts erotische beelden doen denken aan de Japanse *shunga*-prentkunst, en in het bijzonder aan Hokusai's beroemde prent *De droom van de vissersvrouw* (1814). Toch gaat het haar niet uitsluitend om het erotische op zich, maar om erotiek vanuit de blik en vanuit de lichamelijke ervaring van de kunstenaar. In haar essay 'Uses of the Erotic: The Erotic as Power' uit 1978 beschrijft Audre Lorde het erotische als een bron van vrouwelijke, lichamelijke kennis en kracht die systematisch wordt onderdrukt. De herovering ervan kan daardoor een politieke daad worden.

Vanuit dat perspectief kan ook Spilliaerts werk worden gelezen. Door verlangen ongefilterd te tonen, ontleemt ze de schaamte een deel van haar macht. Bovendien vermengt ze het erotische met het dierlijke, plantaardige en niet-menselijke. Dat niet-menselijke fungeert niet eenvoudig als een

Clara Spilliaert. Soil Mate. In 2023 opende de in Tokio geboren Clara Spilliaert (1993) in de Antwerpse kunstruimte Lichtekooi de tentoonstelling *Hairy Tale*. Bezoekers werden meteen getroffen door een ruimtevullende vloerinstallatie: een naakt lichaam, gemaakt uit glooiende heuvels van klei, dat op een wateroppervlak leek te drijven. Lange zwarte stengels schoten als lichaamsbehandling uit de vulva en oksels. Op het dijbeen zat een kleine roodbruine vogel die de figuur leek te observeren. De installatie riep een ongemakkelijke vraag: wat mogen we zien van het vrouwenlichaam en wat verbergen, scheren of poetsen we gewoonlijk weg?

Met *Soil Mate* organiseert het Kasteel van Gaasbeek Spilliaerts eerste museale solotentoonstelling. De expo bestaat voornamelijk uit fragiel werk in klei, gips en papier, verscholen tussen wandtapijten en stijlkamers die al jarenlang eigen verhalen vertellen. Waar *Hairy Tale* letterlijk ruimte opeiste – een ton natte klei die indroogde tot een massa van achthonderd kilo – lijken deze werken zich bijna te verontschuldigen voor hun aanwezigheid. Dat kan als een verlies aan kracht worden beschouwd, maar Spilliaert zoekt geen frontale confrontatie met het kasteel en de geschiedenis ervan. Ze nestelt zich liever tussen de bestaande verhalen.

Klei, gips en papier roepen een geschiedenis van ambacht en decoratie op, van voorwerpen die mooi en beheerst moeten zijn. Maar wie langer kijkt, ziet iets anders. *Figwasp* (2022), opgesteld in het kunstkabinet, toont een gipsen doorsnede van een vijg, beschilderd met aquarelverf. De bezoekersgids wijst op de gelijkenis met het vrouwelijke geslachtsdeel. Treffender is de biologie: bij sommige vijgensoorten bestuift een vrouwelijke vijgenwesp de bloemen in de vrucht. Later



Clara Spilliaert, Figwasp, 2022



Clara Spilliaert. Soil Mate, Kasteel van Gaasbeek, Lennik, 2026, foto We Document Art, Silvia Cappellari

‘Zonder Titel Sans Titre’

**Adriaan Verwée –
#6 Paul Robbrecht**

opening zo. 19 april : 14u00–18u00
25–26 april : 11u00–18u00

**Philip Aguirre y Otegui –
#7 Studio Elser**

opening zo. 7 juni : 14u00–18u00
13–14 juni : 11u00–18u00

**Tatjana Gerhard –
#8 Inge Vinck**

opening zo. 27 september : 14u00–18u00
3–4 oktober : 11u00–18u00

**Johan De Wilde –
#9 René Heyvaert**

opening zo. 15 november : 14u00–18u00
21–22 november : 11u00–18u00

Architectenbureau Bart Dehaene stelt regelmatig zijn deuren open voor tentoonstellingen, voorstellingen, lezingen, boekpresentaties, concerten, try-outs, workshop, etc. Dit onder de naam ‘Zonder Titel . Sans Titre’. In de reeks van 2026 worden een architect en een kunstenaar uitgenodigd om samen hun werk te presenteren.
KASTEELLAAN 445A 9000 GENT INSTAGRAM: ZONERTITEL.SANSTITRE

AI WEIWEI LIFE REVOLT POETRY

**An Homage to
AI QING & EMILE VERHAEREN**

Verhaerenmuseum, Sint-Amands

20 september – 13 december 2026
(open: dinsdag tot zondag)



www.emileverhaeren.be

24.10–27.12.26

Opening op 24.10 vanaf 14^u (met optocht, tableau vivant en theaterstuk)



Guillaume Bijl
*Feestelijke herdenking
van het graafschap Watou*

Provinciestraat 112
2018 Antwerpen
www.extracity.org



**Kunsthal
Extra City**

OPENINGSUREN
donderdag & vrijdag, 13^u–19^u
zaterdag & zondag, 11^u–18^u
theaterstuk elke zaterdag
om 15^u en 17^u

vlucht uit de samenleving, maar als een zone waarin gangbare tegenstellingen – vrouwelijk en mannelijk, proper en vuil, beschaafd en dierlijk – instabiel worden. Precies wat zich niet laat classificeren, ontsnapt ook aan de blik die het kasteel over het lichaam werpt. Die blik steunt op fatsoensregels en op de verheerlijking van afstamming.

De spanning tussen wat zichtbaar mag zijn en wat verborgen moet blijven is niet alleen toepasbaar op het lichaam, maar doet zich ook voor in interieurs. Negentiende-eeuwse burgerlijke interieurs combineerden het vertoon van klasse en status met strikte regels over fatsoen en intimiteit. Vooral vrouwelijk verlangen kreeg binnen die beeldcultuur nauwelijks een legitieme plaats. Dat maakt Spilliaerts werk bijzonder geladen in dialoog met de collectie van Gaasbeek. Die spanning wordt nog complexer door de geschiedenis van dit gebouw. De badkamer van markiezin Marie Arconati Visconti hing, tegen de preutse normen van haar tijd in, vol spiegels. Arconati Visconti, de dochter van een links-liberale, antiklerikale journalist en senator, verwierf na haar huwelijk een enorm fortuin. Toch bleef het kasteel een monument voor een burgerlijke en aristocratische elitecultuur: een zorgvuldig opgebouwde historische fantasiewereld waarin minder bevoorrechte levens nauwelijks zichtbaar zijn.

Dat wordt scherp zichtbaar in het wapenschild van de familie Visconti: een gekroonde slang met een menselijke figuur in de bek. Het motief presenteert een mythische oorsprong die de macht en afstamming van de familie verheft. Daartegenover hangt Spilliaerts reeks *Wapenschilden* (2020), met bloemen, insecten, een koperspiraaltje en een spin die in haar eigen tepels knijpt. Waar het historische wapenschild afstamming en bezit verheerlijkt, herschrijft Spilliaert die taal vanuit een lichamelijkheid die er traditioneel geen plaats in kreeg. In de bibliotheek zetten drie keramische handen in *Zaai, Stuif en Pluk* (2021) die kritiek voort. Ze verwijzen zowel naar voortplanting en de stamboom als naar bestuiving en wederzijdse afhankelijkheid in de natuur.

Niet in iedere ruimte overtuigt die subtiële strategie even sterk. Sommige werken zijn zo klein en verborgen dat ze door de historische inrichting eerder worden opgeslokt dan dat ze de interieurs werkelijk verstoren. Juist daar dreigt Spilliaerts fragiliteit om te slaan in onzichtbaarheid. Toch is die fragiele, verscholen en breekbare vormtaal geen tekortkoming, maar een artistieke positie. Waar Gaasbeek een geschiedenis van vertoon, genealogie en bezit belichaamt, zoekt Spilliaert naar een hernieuwde verbinding met de natuur, als in een netwerk van wederzijdse afhankelijkheid dat zich nooit volledig laat beheersen.

Die beweging sluit ook aan bij de hernieuwde aandacht voor de Cubaanse kunstenaar Ana Mendieta, van wie een half jaar lang een retrospectieve loopt in Tate Modern. In haar *earth-body works*, en vooral in de *Siluetas Series* (1973-1980) schreef Mendieta de contouren van haar lichaam in aarde, water, vuur en bloemen. Waar Mendieta het lichaam in het landschap liet opgaan, laat Spilliaert lichamelijke en natuurlijke vormen het gecontroleerde interieur van het kasteel binnendringen. Bij beiden is kwetsbaarheid geen passiviteit, maar een manier om de grenzen tussen lichaam, natuur en culturele orde open te breken.

Kan een historisch beladen plek als Gaasbeek werkelijk door zulke kleine ingrepen worden uitgedaagd? Spilliaert probeert het kasteel niet te verslaan. Haar werk dringt via de kieren naar binnen en herinnert aan alles wat buiten werd gehouden.

Isabel Van Bos

→ Clara Spilliaert. *Soil Mate*, tot 15 november, Kasteel van Gaasbeek, Kasteelstraat 40, Lennik.

Biënnale van de Schilderkunst. Hoe ver reiken de grenzen van de schilderkunst? Het is een vraag die terecht gesteld kan worden bij de tentoonstelling in het Roger Raveel Museum, georganiseerd samen met expo's in het Museum van Deinze en de Leiestreek en in Museum Dhondt-Dhaenens als de tiende Biënnale van de Schilderkunst. Volgens de tekst van curator Melanie Deboutte ligt het antwoord in 'het kijken zelf'. In negen kunstenaarskamers wil de tentoonstelling het medium tonen als 'een open, evoluerende beeldtaal'. Schilderkunst wordt ruimer opgevat dan enkel het geschilderde doek, maar wat die verruiming vandaag precies betekent, is minder duidelijk.

Dat het aftasten van grenzen tot de ontwikkeling van de schilderkunst behoort, wordt meteen duidelijk in de eerste kamer, dankzij het contrast tussen het olieverfschilderij *De Keuken* (1924) van Louis Thevenet en *Prototype* (1996) van Richard Artschwager. Dit werk is aan de wand gepresenteerd, maar vertoont als houten volume ook eigenschappen van objectkunst en sculptuur. Al in 1964 werd Artschwager vermeld door Donald Judd in zijn essay 'Specific Objects', als een van de kunstenaars wier werk aansloot bij nieuwe artistieke ontwikkelingen. Schilderkunst en beeldhouwkunst waren historisch afgebakende kunstvormen, die de mogelijkheid tot vernieuwing beperkten. Een schilderij werd volgens Judd bepaald door het rechthoekige vlak, waarbinnen vormen en kleuren worden geordend, zodat het een diepte suggereert die zijn oppervlak niet bezit. Driedimensionaliteit beschouwde Judd als een alternatief omdat die zich in de werkelijke ruimte afspeelt.

In de tweede kunstenaarskamer wordt de klassiek ogende schilderkunst van Suzanne Bomhals, die overleed in 2000, geconfronteerd met recent werk van Anne-Mie Van Kerckhoven. In *Renaissance Mandala* (2022) lijken verfsporen soms het onderwerp van de voorstelling uit te maken, en wordt schilderkunst gecombineerd met collage en digitale print op plexiglas, pvc en hout. Titels als *It's a Mess*, *Malevich* (2025) en *Art Sucks (Bouche Bée)* (2025) benadrukken een



10de Biënnale van de Schilderkunst, Roger Raveel Museum, Zulte, 2026, foto Hanne Van Assche

kritische verhouding tot de geschiedenis van het medium. Vooral de verwijzing naar Malevich is, in het kader van een Biënnale van de Schilderkunst, geladen. Radicale abstractie heeft immers de fundamentele vraag naar de eigenheid van het schilderij, als niets meer dan een vlak, op scherp gesteld, het meest uitgesproken in de theoretische perspectieven van Clement Greenberg.

Vervolgens benadert de tentoonstelling de schilderkunst vanuit een andere invalshoek, weg van de traditionele vorm. In de stereokijkers aangereikt door Katja Mater versmelten beelden en woorden op glasplaten tijdelijk tot een enkelvoudig beeld. Los van het feit dat dit werk inderdaad 'vertrekt vanuit het kijken zelf', is het niet meteen duidelijk wat het met schilderkunst verbindt. Waarneming is niet uitsluitend aan schilderkunst gebonden en een steeds opener kunstbegrip wijst meteen op het probleem dat hiermee gepaard gaat. Ook die spanning is niet nieuw: toen bijvoorbeeld Max Kozloff in 1975 de positie van het medium onderzocht, stelde hij vast hoe de schilderkunst naar de achtergrond verdween in het voordeel van conceptuele praktijken.

Tegen die historische achtergrond is het werk van Guy Mees betekenisvol. Het hangt in Zulte naast een figuratief schilderij van Fons Roggeman. Volgens Dirk Snauwaert, in een tekst uit 2002, weigerde Mees 'het melancholische afscheidsritueel op te voeren van de onmogelijkheid van een zinvolle schilderkunst of het verlies van het geloof in een schoonheidsideaal'; in zijn artistieke project werden 'picturale ruimte en alledaagse leefomgeving met elkaar verbonden'. Vanuit dat perspectief is Mees inderdaad een kunstenaar die de positie van de schilderkunst ter discussie stelt, maar de picturale mogelijkheden ervan laat doorwerken. Een ander medium kan eigenschappen van de schilderkunst overnemen zonder zelf schilderkunst te worden.

Dat wordt ook duidelijk in het voor de biënnale geproduceerde werk van Sietske Van Aerde, die twee historische beelden vertaalde naar film. Voor *Godin der Zee* vertrekt ze van een gelijknamige aquarel uit 1921 van Léon Spilliaert, terwijl

Mestra's (Iedereen is samen één koe) teruggaat op *Stier*, een inkttekening van Roger Raveel uit 1957. Van Aerde brengt de figuren uit deze werken tot leven door hun houdingen over te nemen: de compositie en de ordening blijven dezelfde, maar nieuwe, bewegende beelden zijn het resultaat. Ook Orla Barry transformeert een tekening van Raveel, *Voetbalveld (kleur)*, *panorama met doel* (1961), in dit geval tot een beeld dat zich over twee wanden uitstrekt, aangevuld met verhalen uit haar eigen dorp, opgetekend in kalligrafische graffiti. Het is een ingreep die zich richt op de dorpse context waarin Raveel woonde en werkte, maar de vraag is of op die manier een grens van de schilderkunst wordt onderzocht, of eerder de maatschappelijke omstandigheden worden bestudeerd waarin kunstenaarschap ontstaat. Anders gesteld: heeft het feit dat Raveel niet in een metropool leefde een aantoonbare invloed gehad op de kwaliteit van zijn kunst?

Verderop hangen twee van zijn vroege olieverfschilderijen, *Pad in tuin* (1954) en *Landschap met korenvelden* (1948), naast een nieuwe monumentale fotografische print van Aglaia Konrad, *Zonder titel (een moeilijk gesprek)*. De close-up van een zuil uit een Weense barokkerk verliest door een gekantelde presentatie de herkenbaarheid van een architectonisch element. De horizontale, kronkelende vorm en het gemarmerde oppervlak krijgen daardoor het karakter van een geschilderde voorstelling – opnieuw een verwijzing dus naar de verhouding tussen schilderkunst en andere media. Die verwantschap kan tot een nog elementairder picturaal principe worden herleid, zoals blijkt uit de geborduurde rasters van Alighiero Boetti, waaronder *Normale e normale* (1987) en *Attirare l'attenzione* (1989). Letters worden door kleur met elkaar verbonden, terwijl in de aquarel *Nove Quadrati* (1979) diezelfde verhouding in een technisch schilderij vorm wordt hernoemen. De nabijheid van *Salon bij Georges Giroux* (1912) van Rik Wouters laat zien dat overeenkomsten in kleur kunnen volstaan om media met elkaar in dialoog te brengen.

Tot slot komt de materiële dimensie van de schilderkunst nadrukkelijk naar voren in werken van Mariella Simoni. *Sans*

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 13:00–20:00
zo 13:00–18:00
Creation Myths and Other Beginnings
Mounira Al Solh, Yael Bartana, Louis Braddock Clarke, Yaïr Callender, Fiona Lutjenhuis, Claudia Martínez Garay, Narges Mohammadi, Nathaniel Mellors & Erkka Nissinen, Rithika Merchant, Marie-Claire Messouma Manlanbien, Selma Selman, Müge Yilmaz
t/m 29/11

Tentoonstellingen op externe locaties:

Omwerken
Esther Hoogendijk
Tentoonstelling in het Paleis van Justitie, Den Haag, i.s.m. Rijksbouwmeester
t/m 30/09
Ouvrages de Dames
Ariane Toussaint
Tentoonstelling in het Paleis van Justitie, Den Haag, i.s.m. Rijksbouwmeester
t/m 31/12

One Nest Stand
Een tentoonstelling met studenten van de KABK, in Nest in Laak
05/11–07/11

Events:
Verwend Nest
Is een rots gemaakt of geboren?
Workshops voor kinderen 7–12 jaar.
Met kunstenaar Sara Pape.
30/09, 28/10, 18/11

And Other Stories
Maandelijkse gesprekken met kunstenaar uit de tentoonstelling. Deze maand: Louis Braddock Clarke
14/10

Museumnacht
Performance van Ginevra Petrozzi
10/10

De Haagse Culturele Sjoelcompetitie
Netwerkevenement voor culturele instellingen
29/10

And Other Stories
Maandelijkse gesprekken met kunstenaar uit de tentoonstelling
28/10

GALERIE MAURITS
VAN DE LAAR

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

Into Other Hands
Dieter Mammel, Rubens Präg
schilderijen
t/m 04/10

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

Nour-Eddine Jarram
aquarellen, schilderijen
11/10–08/11

Artissima
Disegni, stand DS1: Susanna Inglada
29/10–01/11

GALERIE RAMAKERS

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

Dialoog
Sjoerd Buisman, Warffemius
Beelden, tekeningen, schilderijen
t/m 18/10

OSSIP
Een keuze uit het oeuvre
25/10–06/12
Let op: 29/10 t/m 08/11 is de galerie i.v.m. deelname PAN Amsterdam gesloten

PAN Amsterdam kunstbeurs
galerie gesloten
31/10–08/11

STROOM DEN HAAG

Hogewal 1–9
+31 (0)70/365.89.85
wo–zo 12:00–17:00
www.stroom.nl
Universal Language: Concrete Composure
Oladélé Ajiboyé Bamgboyé, Victoria Keddie, Aslı Nur Mahmutoğlu, Rodrigo Ochigame
t/m 03/01/2027
Gratis toegang

30 jaar James Turrell – Hemels Gewelf
Etalagepresentatie
t/m 30/11

Stroom X Museumnacht 2026
Speciaal videoprogramma geïnspireerd op de tentoonstelling Universal Language: Concrete Composure.
10/10
Gratis toegang

Creatief & In Charge
Workshopreeks voor creatieve zzp'ers
28/10, 04/11, 11/11, 18/11

Zefir7, maandelijks ontwerpcafé
Presentaties van (inter)nationale ontwerpers
Iedere 3e dinsdag van de maand
Gratis toegang

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
Testforum (nieuwe locatie!)
Spui 130
wo–zo 12:00–18:00
www.westdenhaag.nl

Paradise. Platform for young artists, West Den Haag x KABK
Opening hours: @paradise.thehague
Textura
Hoda Afshar, Diane Cescutti, Koenraad Dedobbeleer, Lynnée Denise, Florian Hecker & Marcin Pietruszewski, Josh Kline, Sondra Perry, Johann Wilhelm Ritter
Lange Voorhout 102
05/09–26/12

Textura
Mina Calori, Lila de Coninck, Ael Diet, Fabianna Florez Sanchez, Hara Ghan, Lawrence McGuire, Omid Nemalhabib, Soyun Park, Anna Schmitz & Wiebke Stadtlander
Spui 130
t/m 25/10

Blood, Guts, and Anarchy
Kathy Acker
Lange Voorhout 102
t/m 28/02/27

'In the / babbler / that lives I ask to be inscribed'
The work of Amelia Rosselli
zero sharp, Andrea di Serego Alighieri
Lange Voorhout 102
t/m 26/12

Events:
WYSIWYG Cinema
ESTAFET: Redefining the Filmmaker
Lange Voorhout 102
26/09, 12:00–18:00

Hoogtij #86
De Haagse hedendaagse kunstroute op 20+ locaties
Spui 130
25/09, 19:00–23:00 + afterparty

Museumnacht Den Haag 2026
Bezoek met één ticket maar liefst 33+ instellingen
Spui 130 & Lange Voorhout 102
10/10, 19:00–01:00

De Betovering
Internationaal kunstfestival voor de jeugd, Waar vingers leiden (2+)
Lange Voorhout 102
21/10, 11:00 + 15:00

Spinoza Circle
A series of readings and artistic encounters
Lange Voorhout 102
31/10, 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)

Titre (1991-1992) heeft een houten drager met verschillende lagen olieverf en tempera. Na stereoscopie, film, fotografie, tekst en borduurwerk eindigt het parcours dus weer bij traditionele middelen: verf, drager en oppervlak. De tentoonstelling in het Raveelmuseum benoemt niet zozeer een nieuwe problematiek, maar sluit aan bij een lange kunsthistorische ontwikkeling. De openheid van schilderkunst hoeft vandaag nauwelijks nog te worden bewezen. De grenzen van het medium worden al generaties lang onderzocht en opnieuw bepaald. Alleen volstaat het voor een kunstenaar vandaag niet langer om het overschrijden van die grenzen op zichzelf als uitgangspunt voor een artistiek project te nemen. **Joris D'hooghe**

→ *10de Biënnale van de Schilderkunst*, tot 18 oktober, Roger Raveel Museum, Gildestraat 2/8, Zulte.

Wo ich wohne. Haus am Waldsee blikst terug op tachtig jaar tentoonstellingsgeschiedenis met een internationale groepsexpo. Het instituut is een van de oudste tentoonstellingsplekken voor hedendaagse kunst in Berlijn. De villa werd in 1922 gebouwd als privéresidentie voor de familie Knobloch. Vanaf 1942 werd het pand echter bewoond door de familie van nationaalsocialist Karl Melzer, secretaris-generaal van de Internationale Filmkamer en vicevoorzitter van de Rijksfilmkamer – een van de breinen, kortom, achter de nazipropaganda. Kort na de oorlog, op 6 januari 1946, opende de eerste tentoonstelling in Haus am Waldsee. Van bij de start lag de klemtoon op kunst die onder het nationaalsocialisme als ontaard werd bestempeld, een lijn die het instituut later doortrok door avant-gardestemmen en vooruitstrevende hedendaagse kunstenaars aan bod te laten komen. Deze complexe maar onzichtbare geschiedenis wordt aanschouwelijk in *Wo ich wohne*, waarin de architectuur van de burgerlijke woning wordt verbonden met zowat alles wat erin plaatsgreep.

Bij het betreden van de tentoonstelling valt de blik op een werk achter een transparant kamerscherm: *Am Fenster* (*Fensterbild IX*) (1942) van Oskar Schlemmer, vergezeld van een geannoteerde schets in een andere hoek van de kamer. Door de nazi's 'entartet' verklaard, trok Schlemmer zich in de late jaren dertig terug uit de kunstwereld en schilderde hij motieven die hij zag door de ramen van zijn zolderappartement. Deze *Fensterbilder* roepen melancholie en moedeloosheid op, maar tonen ook de impuls tot het maken van beelden in tijden van wanhoop.

Op de achtergrond weerklinkt het onheilspellend knetterende vuur uit de surreële video *Burn* (2002) van Reynold Reynolds en Patrick Jolley, die pas enkele zalen later te zien is. De film toont huiselijke scènes, terwijl het hele interieur vuur vat en in vlammen opgaat. De bewoners doen alsof er niets aan de hand is. Het scenario wordt gespiegeld in het kortverhaal 'Wo ich wohne' van de Oostenrijkse auteur Ilse Aichinger uit 1963, waaraan de titel van de expo is ontleend. Het appartement van de verteller wordt geleidelijk verplaatst van de vierde naar de derde verdieping, maar iedereen gedraagt zich alsof dit de normaalste zaak van de wereld is. De video en het verhaal zetten de toon: er is meer aan de hand in dit illustere interieur.

Het transparante scherm waarachter Schlemmers *Fensterbild* te zien is, werd ontworpen door Richard Venlet, als onderdeel van een grootschalig werk dat als een scenografie door het huis meandert. Venlet speelt met de conventies van het kamerscherm, dat niet alleen verbergt, maar ook werkt als een dispositief, met panelen die in meer of mindere mate transparant zijn. Een kamerscherm creëert, in de meest elementaire zin als een reeks houten platen, afgescheiden, intiemere ruimtes voor bijvoorbeeld de tekeningen van Frau von Zinowiew, die in de jaren 1920 in het nabijgelegen



Oskar Schlemmer, Am Fenster, 1942



Wo ich wohne, Haus am Waldsee, Berlijn, 2026, foto Frank Sperling

privéziekenhuis Schweizerhof behandeld werd voor schizofrenie. Ze maakte tekeningen met hoofden in profiel en planten als voornaamste motieven, maar soms klit de figuratie zodanig samen tot een abstract web dat het Duitse expressionisme benaderd wordt. Psychiater en kunsthistoricus Hans Prinzhorn verzamelde tekeningen van zijn patiënten en toonde ze op salons en lezingen aan bevriende kunstenaars, onder wie Schlemmer.

Venlets kamerscherm vervormt echter ook de ervaring van het burgerlijke woonhuis: het blokkeert, maakt doorzichten expliciet of scheidt ruimtes af. Soms verdubbelt het kamerscherm de kijkervaring: het *Fensterbild* van Schlemmer is meteen te zien achter een transparant scherm, maar pas later in het parcours kan de bezoeker er echt voor gaan staan. Nog explicieter is de verdubbeling bij de foto's van Robert Haas, die interieurs en inboedels documenteerde in opdracht van Joodse families in Wenen tussen 1937 en 1938, vlak voor ze moesten vluchten voor het nazisme. De foto's tonen uitgedoste maar onheilspellend verlaten woonruimtes; de composities zijn documentair, maar toch ook doordacht en esthetisch. Omdat ze gedeeltelijk op een houten kamerscherm gemonteerd zijn (dat soms met de muur samenvalt) en gedeeltelijk achter een transparant scherm, gaat de scenografie wedijveren met de woning en ontstaat een productieve frictie. Op de bovenverdieping wordt werk geprojecteerd, op een geplooid scherm, van de in Oostenrijk geboren Amerikaanse schilder Henry Koerner. Zijn schilderijen en tekeningen werden al in 1947 getoond in Haus am Waldsee, op een expo gecureerd door de 'Monuments Men', een door de geallieerden afgevaardigde groep kunstprofessionals. Het was een van de eerste tentoonstellingen in het naoorlogse Duitsland waarop de Holocaust in beeld werd gebracht. Zaalzichten worden eveneens geprojecteerd, terwijl aan de wand een vragenlijst hangt waarmee de bezoekers van weleer op de expo konden reageren.

De Franse kunstenaar Atiëna R. Kilfa maakte nieuwe stillevens voor de tentoonstelling. Op twee *space-age*-tafeltjes in het voormalige damessalon staan enerzijds twee cocktailmatjes met barlepels, vergezeld van een pagina uit het tijdschrift *Schöner Wohnen*, en anderzijds een Melitta-koffiekan en een houten doosje in de vorm van een appel, naast kalenderkaarten, een enveloppe en een coupon. Na enige tijd blijkt dat de koffiekan en de maatbikers tergend traag ronddraaien. Bovendien werd in deze ruimte het grijze linoleum teruggeplaatst waarmee de vloeren van de villa lange tijd bedekt waren. Het resultaat is een bevreemdende tijdscape van de naoorlogse huiselijke popcultuur.

Ook het werk van dadakunstenaar Hannah Höch werkt op een vergelijkbare manier scenografisch. Geen van haar bekende collages is te zien, maar wel een aantal tekeningen met voornamelijk natuurmotieven. Het is vooral een glasraam van Höch dat opvalt: beschilderd met oriëntaliserende en fantasierijke motieven laat het de kleine ruimte baden in een oranje licht. De plantenmotieven typeren haar werk na 1939, het jaar waarin ze door de nazi's wordt gecensureerd en verbannen.

Halverwege de bovenverdieping wordt voor een vreemde apotheose gezorgd. Eén kamer is volledig ingenomen door de installatie van Ian Waelder, die twee vintage autolampen op ooghoogte met elkaar verbond via opgespannen kabels, als dreigende zoeklichten. De bezoeker wordt bij het betreden van de ruimte verblind, ongeacht de looprichting. Het werk is exemplarisch voor de manier waarop *Wo ich wohne* de complexe historie van het huis weet over te brengen, zonder didactisch te worden. De huiselijke interieurs, maar ook de installaties en de kunstwerken zelf, als tijdelijke bewoners, worden voortdurend bespookt door schimmen uit het verleden.

Louis De Mey

→ *Wo ich wohne*, tot 27 september, Haus am Waldsee, Argentinische Allee 30, Berlijn.

Eberhard Havekost. Benutzeroberflächen. Arbeiten 1994-2019. Grote supermarkten gebruiken verschillende kleuren licht om hun producten zo aantrekkelijk mogelijk uit te stallen. Een goudgele gloed wekt de suggestie dat brood vers uit de oven komt, ledlicht met een subtiele rode tint laat vlees er sappig uitzien, en in helderblauw licht lijkt vis beslist verser. Dat staat te lezen in een oude tentoonstellingscatalogus van Eberhard Havekost (1967-2019). De Duitse kunstenaar was gefascineerd door technieken die onze waarneming filteren, vooral wanneer die het zicht vertroebelen op wat echt is en wat niet. In Kleef, vlak bij de Nederlands-Duitse grens bij Nijmegen, loopt nu de eerste postume overzichtstentoonstelling van de jonggestorven schilder, met zo'n tweehonderd werken en edities van gemanipuleerde foto's.

Alle schilderijen zijn gebaseerd op beeldmateriaal dat met de computer is bewerkt. *Hotelsprung* (2003) toont een lachende vrouw die op haar hotelbed springt. De stramme pose, dikke contouren en plaatselijke onscherpte verraden dat er iets niet klopt. Hoewel het fotorealisme anders doet vermoeden, is dit een schilderij van een sprong die nooit heeft plaatsgevonden, uitgevoerd door iemand die niet bestaat.

Oppervlak is alles. Alles is oppervlak. De vroegste werken van Havekost bestaan uit series kleine schilderijen waarop het motief frontaal en beeldvullend is weergegeven, gevels van huizen bijvoorbeeld, of gezichten van mooie jonge mensen. *Sympathie (1-5)* (1999) is een reeks van vijf close-ups van vrouwen met vurig glanzende lippen, glimmende ogen en een melkwitte huid. Hier verschijnt individualiteit als imago en is identiteit een constructie, volgens de titel om sympathie te wekken. Oog in oog met deze vlakke, wezenloze modellen is het onmogelijk iets anders te voelen dan onverschilligheid.

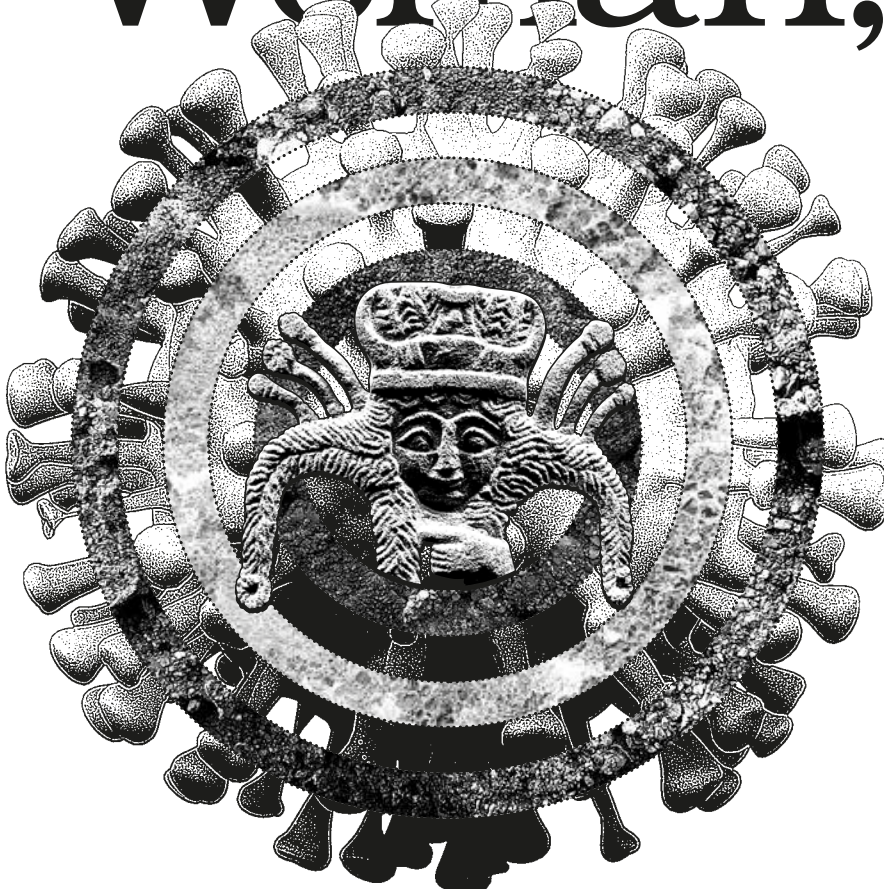
De titel van de expositie, *Benutzeroberflächen*, verwijst naar de touchscreens van smartphones en tablets die het dagelijks leven zijn binnengedrongen en onze aandacht gijzelen. In *Baum B15* (2015) is het gebarsten scherm van een iPhone metershoog uitgegroot. Schermglas is zodanig gemaakt dat lange barsten elkaar nooit in een rechte hoek kruisen. De glasschade ontvouwt zich bij Havekost in ranke vertakkingen die glinsteren in de donkerte – een onwerelds schouwspel, prachtig geschilderd. Kijkend naar *Flatscreen* (2012), een sleutelwerk in de tentoonstelling, staren we naar een dof en matzwart beeldscherm waarvan de omtrek vrijwel samenvalt met het beeldvlak van het schilderij. Een flauw, rozerood schijnsel weerkaatst een omgeving die verder buiten beeld blijft. Dichter bij het beeldscherm kan een schilderij niet komen.

Het vierdelige *Second-Hand Shop B06 (1-4)* uit 2006 toont 'gebruikersoppervlakken' in een kringloopwinkel: afgedankte televisietoestellen, kastdeurtjes, bedieningspanelen van magnetrons en vaatwassers. Twee van de vier winkelinterieurs gaan gedeeltelijk schuil achter zwarte balken. Daardoor lijken niet alleen de tweedehands spullen overbodig, maar ook de schilderkunstige representatie ervan – wat wel iets zegt over het illusiearme wereldbeeld van de Oost-Duitse kunstenaar. *Shimmering Mauve B07 (1-4)* (2007) bestaat uit vier close-ups van een lederen bank; het gesleten, rimpeelige leer ziet eruit als olifantshuid. Het werk gaat goed samen met de zes schilderijen van verroeste autowrakken uit de serie *Destiny* (2014) die er tegenover hangen. Havekost presenteert ons zijn onderkoelde observaties van opgebruikte oppervlakken als een voldongen feit. Zonder enige hoop of verwachting.

Op *Zensur B07* en *Triptychon II*, beide uit 2007, herkennen we hetzelfde grijze, anonieme kantoorinterieur met groene bureaustoel en Amerikaanse vlag. Ook hier zijn delen van de voorstelling met balkvormige vlakken overschilderd – waarom is niet duidelijk. Het gevolg is een merkwaardige vereffening. Voor- en achtergrond zijn gelijkgetrokken, plathed en ruimtelijkheid genivelleerd. Het schilderij brengt iets aan het

26 / 09
20 / 12

by a
Woman,



Artists: Leonie Brandner, Müge Yilmaz, Pei-Ying Lin
Curated by Marjolein van der Loo

ONOMATOPEE Lucas Gasselstraat 2a 5613 LB Eindhoven FRI. / SAT. / SUN. 12:00 – 17:00

September 12–October 25, 2026
Spangen in Earlier Times /
Spangen in Vroeger Tijden
TINUS and BEP DE DOES

October 1, 2026–January 1, 2027
Curator-in-Residence:
BABY RENI FOUNDATION

November 28, 2026–February 28, 2027
Reality TV Show

Ad 3/2026

Justus van Effencomplex, Rotterdam, www.ataleofatub.org

T A L E
OF A
T U B.

11.09.26
OPENING 19:30
– 8.11.26

it's coming
through
the
air

HOMA ARKANI
ELEN BRAGA
GARY FARRELLY
WILLIAM LUDWIG LUTGENS
WOBBE MICHA
SANDRINE MORGANTE
JIVAN VAN DER ENDE
ANYUTA WIAZEMSKY
SNAUWAERT
DAVIDE ZULLI

CC ZWANEBERG
CULTUURPLEIN 1
2220 HEIST O'D BERG

HEIST
O'D BERG

POST

Networks of
Precarity

Ginevra Petrozzi
Jeroen van Loon
latency.club



POST
Platform for
Contemporary Art

Do – zo / Thu – Sun
12:00 – 17:00

POST Nijmegen
Waalplein 1
6541 AX

platformpost.nl

Curated by
Lieke Wouters

03.10.26–21.02.27
Nijmegen

Design: Kai Udema



Eberhard Havekost. Benutzeroberflächen. Arbeiten 1994-2019, Museum Kurhaus Kleve, Kleef, 2026, foto Simon Vogel

licht terwijl het tegelijk iets anders aan het zicht onttrekt. De vlekkeloze beelden, accuraat en beheerst geschilderd, zijn als de keurig zwartgelakte pagina's van een dossier dat door de inlichtingendienst is vrijgegeven zonder ook maar iets prijs te geven.

Opmerkelijk zijn drie grote, grijze schilderijen van drones uit 2012, alsof Havekost vooruitliep op de hoge vlucht die de drone-industrie sinds de Russische invasie in Oekraïne heeft genomen. Dankzij artificiële intelligentie zoeken de onbemande vliegtuigjes op basis van digitale data zelf hun doel. Na de inslag toont de 'zelfmoordcamera' alleen nog ruis, de 'ooggetuige' bevindt zich achter zijn laptop, honderden, soms duizenden kilometers verderop. De wijze waarop Havekost de drones heeft geschilderd, weerspiegelt het onpersoonlijke van deze hypermoderne beeldtechnologie. Havekosti schilderijen zijn het eigentijdse antwoord op de schilderijen die Vija Celmins in de jaren zestig maakte naar aanleiding van oorlogsfoto's: juist de interface die de afstand tot de fysieke wereld vergroot, stelt de schilder in staat de realiteit van het beeld beter te doorgronden.

Moeilijk te negeren is de schaduw van Gerhard Richter die over deze tentoonstelling hangt. Het is boeiend te zien hoe Havekost als een van de weinigen van zijn generatie Richters scepsis ten aanzien van schilderkunstige representatie productief heeft weten te maken. Maar als hij zich, net

als Richter, allerlei methodische vrijheden permitteert, verliest het werk aan slagkracht. De pseudo-expressionistisch geschilderde abstracties zijn nietszeggend. Combinaties van stilistisch zeer verschillende doeken zien er soms geforceerd uit. *Benutzeroberflächen* geeft een rijk overzicht van een oeuvre, zeker, maar zoals vaker bij postume premières (denk aan de gigantische Mike Kelley-retrospectieve in 2013 in het Stedelijk Museum, kort na diens dood) lijkt het erop dat de samenstellers niets over het hoofd hebben willen zien. Terwijl Havekost, behalve schilder ook deejay en liefhebber van het monotone gedreun van *minimal house*, als geen ander wist: minder is meer.

Neem *Flatscreen 2 B10* (2010), drie fotorealistische, maar bijna abstract ogende schilderijen van hetzelfde beeldscherm. De monitoren, strak, zo niet *slick* in beeld gebracht, zien eruit als zwartglanzende grafzerken. Elke vorm van emotionaliteit ontbreekt. Samen geven de schilderijen een ijzig beeld van de volledig geautomatiseerde beeldproductie van onze tijd, waar geen mens of lens meer aan te pas komt.

Dominic van den Boogerd

→ Eberhard Havekost. *Benutzeroberflächen. Arbeiten 1994-2019*, tot 18 oktober, Museum Kurhaus Kleve, Tiergartenstrasse 41, Kleef.

Architectuur & vormgeving

Reflections on Fashion. Kunstmuseum Den Haag viert het 75-jarig bestaan van zijn omvangrijke modecollectie. Met ruim 50.000 objecten – van zeventiende-eeuwse wambuizen en moderne klassiekers van Cristóbal Balenciaga, Christian Dior en Pierre Balmain tot hedendaagse ontwerpen van Nederlandse bodem van Iris van Herpen en Viktor & Rolf – beschikt het museum over de grootste kleding- en sieradencollectie van Nederland. Los van de uiteenlopende herkomst van de objecten is de collectie sterk verbonden met Den Haag. De verzameling vindt haar oorsprong in het Nederlands Kostuummuseum, dat werd opgericht in 1951, en groeide verder door verschillende stichtingen, schenkingen en nieuwe verwervingen. Intussen is ze veertig jaar ondergebracht in het Berlage-gebouw.

Een korte video-introductie van conservator mode en kostuum Madelief Hohé en tentoonstellingsvormgever Maarten Spruyt leidt naar de eerste zaal waarin een *robe à la française* uit 1760 en hedendaagse stukken zoals de Cirkelcape van Frans Molenaar naast elkaar tentoongesteld worden. Enkele foto's tonen collectieobjecten, zoals een *habit à la française*, in 1954 nog gedragen door echte modellen, totdat conserveringsoverwegingen de presentatie via mannequins noodzakelijk maakten: kledingstukken werden driedimensionaal in vorm gebracht met paspoppen en losse vullingen. De presentatie biedt een interessante inkijk in de veranderende omgang met mode als cultureel erfgoed en de strikte conservatieregels die daarmee gepaard gaan.

Hohé werkte samen met twaalf gastcuratoren om de collectie uit het depot opnieuw voor te stellen vanuit verschillende perspectieven. Iedere cocurator kreeg de vrijheid om een eigen ruimte in te richten vanuit een persoonlijke invalshoek, met als uitkomst dat elke ruimte in opzet overwegend uniform is (een beknopte zaaltekst, mannequins en objectlabels met titel, materiaal en datering) en dat een doortimmerd en verbindend sociaal-cultureel verhaal ontbreekt. Juist een dergelijke context zou de uiteenlopende objecten binnen de collectie in een betekenisvol verband kunnen plaatsen en de bezoeker kunnen uitnodigen om meer te zien dan een geïsoleerd artefact of een esthetisch voorwerp. In de zaal gecureerd door het modeplatform KledingCast wordt naast de introducerende zaaltekst bijvoorbeeld in de meeste gevallen weinig meer vermeld bij de stukken dan de naam van de ontwerper. Modekunstenaar Lisa Konno biedt daarentegen zowel in haar inleidende zaaltekst als in haar objectteksten wél context en toelichting, waardoor haar thema – 'protest' – aanzienlijk beter landt.

Een andere overtuigende uitzondering vormt de zaal van couturier Tess van Zalinge. De ruimte is opgevat als een bescheiden eerbetoon aan het zestigjarige restauratieatelier van het Kunstmuseum, een van de oudste van Europa. Voormalige restauratoren Vera van der Velden, Adrie Alkemade en Ilse Pohlert worden bij naam genoemd, terwijl zichtbaar wordt hoe het vak vandaag wordt beoefend: in een glazen miniatelier is restaurateur César Rodríguez Salinas tijdens de openingsuren aan het werk. Elders in de zaal vertelt een medewerker over herkomst, materialen en eerdere eigenaren aan de hand van historische stukken. Bij een korset uit 1750 wordt bijvoorbeeld de baleinenconstructie toegelicht, een detail dat de bezoekers, die zich rond de werktafel hebben verzameld, zichtbaar fascineert. Het enthousiasme benadrukt hoezeer directe kennisoverdracht sterker werkt dan een kledingstuk op een paspop. Uiteraard beperken conserveringsregels de presentatiemogelijkheden, maar juist het



Reflections on Fashion. 75 jaar modecollectie, Kunstmuseum Den Haag, 2026, foto Gerrit Scheurs



Two Revolutions a Day
is the first in-depth publication
devoted to the work of
Sophie Nys

Order at
occasionalpapers.org

Use code DWR26 at checkout for free shipping.
Offer valid until 31 October 2026.



**59.
INTERNATIONALER
KUNSTMARKT
5 — 8 NOVEMBER 2026**





Reflections on Fashion. 75 jaar modecollectie, Kunstmuseum Den Haag, 2026, foto Gerrit Scheurs



Reflections on Fashion. 75 jaar modecollectie, Kunstmuseum Den Haag, 2026, foto Gerrit Scheurs

zoeken naar alternatieve manieren om historische kleding toegankelijker en betekenisvoller te maken verdient waarde-ring.

De aanpak van modejournalist Janice Deul biedt wellicht de belangrijkste reflectie op de collectie. Zij onderzoekt hoe het koloniale verleden doorwerkt in de Nederlandse mode-geschiedenis en brengt kleding en ontwerpen uit onder meer Suriname, de Antillen en Indonesië samen. Zo staat een afrofuturistische interpretatie van de *robe à la française* van Marga Weimans nabij een authentieke Afro-Surinaamse

koto. Opvallend is dat van de zestien geëxposeerde werken slechts drie exemplaren uit de eigen collectie afkomstig zijn – de rest zijn bruiklenen. Voor een tentoonstelling die juist het 75-jarige verzamelverleden van het Kunstmuseum centraal stelt, is dat veelzeggend. Het impliceert dat Deul tijdens haar depotonderzoek stuitte op een hiaat. Dat gegeven heeft ongetwijfeld een waardevolle reflectie op het verzamelbeleid opgeleverd, getuige de verwerving van een werk van Patrick Kelly, op initiatief van Deul. De aankoop wordt aan het begin van de tentoonstelling benoemd, maar de schijnbare lacune in de collectie en een diepere reflectie op het verzamelbeleid zelf blijven voor de rest onbesproken.

De zalen van Deul en Van Zalinge laten zien wat *Reflections on Fashion* had kunnen zijn: een tentoonstelling die niet alleen naar mode kijkt, maar ook naar het museum als instituut en naar de manier waarop een collectie heel langzaam wordt gevormd. Welke keuzes maakten opeenvolgende conservatoren, curatoren en restaurateurs? Hoe veranderde het verzamel- en afstootbeleid? Welke praktijken uit het verleden werken vandaag nog door en welke zijn inmiddels verlaten? Want, zoals cocurator en modeontwerper Jan Taminiau terecht stelt: wanneer een kledingstuk onderdeel wordt van een museumcollectie, is het voor altijd beschermd en maakt het deel uit van iets groters. Juist deze overkoepelende constructie – het museum als instituut, maar ook als collectief van mensen die zich met hart en ziel inzetten voor historische kledingstukken en moderne modeobjecten – blijft in de tentoonstelling te vaak op de achtergrond, ondanks het feit dat de aanstelling en aftreding van verscheidene conservatoren en restauratoren in een meterslange tijdlijn van de collectie wordt benoemd.

Reflections on Fashion laat een schat aan modeobjecten zien, maar laat kansen liggen om in de diepte te gaan. Door de sterke nadruk op de samenwerking met de gastcuratoren komt de collectie niet altijd als samenhangend geheel naar voren. Toch is het een plezier om de tentoonstelling te bezoeken. De collectie bevat significante en iconische stukken, en het blijft waardevol wanneer objecten na jaren in het depot opnieuw zichtbaar worden. Dat gegeven alleen al is reden tot feest, maar juist een collectie van deze omvang verdient ook scherp zelfonderzoek.

Karmen Samson

→ *Reflections on Fashion. 75 jaar modecollectie*, tot 3 januari 2027, Kunstmuseum Den Haag, Stadhouderslaan 41.

Hugo et l'architecture. In 1864 maakte de Franse schrijver Victor Hugo, op dat moment 62 jaar, een tekening van de skyline van Parijs. Vijftien centimeter hoog en dertig centimeter breed is het document eerder een collage of een

vorm van *mixed media*. Om de tekening tot stand te brengen gebruikte Hugo pen en penseel, bruine, zwarte en blauwe inkt en aquarelverf, maar ook houtskool, vetpotloden en kleine deeltjes bladgoud. Uit een ander vel papier knipte hij letters die met de frottage-techniek werden overgezet. Van de Franse hoofdstad is het donkere silhouet te zien van achtereenvolgens de Arc de Triomphe, de Colonne Vendôme, de molens van Montmartre, de Notre-Dame en het Panthéon. In de bewolkte lucht boven de stad, die meer dan de helft van de tekening beslaat, hangen de drukletters van het woord 'souvenir', op hun beurt voorzien van data zonder jaartal. Vermoedelijk gaat het om momenten uit het privéleven van de auteur: op 2 juli 1845, bijvoorbeeld, werd hij, *en flagrant délit*, door de politie betrap op overspel met Léonie Biard, die vervolgens gevangen werd gezet – Hugo zelf bleef dankzij zijn titel van *Pair de France* op vrije voeten.

In 1864, toen het stadsbeeld werd gefabriceerd, lagen de Parijse jaren van Hugo niet alleen ver weg in de tijd. Sinds eind 1851 leefde hij in ballingschap na de staatsgreep van Louis-Napoléon Bonaparte, die hij weigerde te erkennen als keizer van Frankrijk. Na een verblijf van acht maanden in Brussel vestigde Hugo zich in augustus 1852 met zijn familie (en zijn maîtresse) op Jersey, het grootste van de Kanaaleilanden, waar hij in totaal meer dan negentien jaar zou blijven. *Souvenir* is dus, op persoonlijk vlak, een uiting van nostalgie, van een schrijver die moest toezien hoe zijn geliefde Frankrijk werd getiranniseerd door een man die hij in het pamflet *Napoléon le petit* bestempelde als 'de laatste der mensen', 'een dief', 'een crimineel' en 'een schurk'. Pas in 1870, na de afzetting van Napoléon III en de afkondiging van de Derde Franse Republiek, wenste Hugo terug te keren. In Parijs werd hij als een nationale held ontvangen, vooral omdat *Les Misérables* uit 1862 een bestseller was geworden. Toen hij in 1885 stierf, werd zijn lijkkast enkele dagen onder de Arc de Triomphe geplaatst en kreeg hij een laatste rustplaats in het Panthéon – wat de tekening uit 1864 tevens voorspellende kracht geeft, vooral omdat de letters beide gebouwen als een regenboog verbinden.

Tegelijkertijd is de prent op literair en artistiek vlak van belang. Hugo maakte tijdens zijn leven duizenden tekeningen. Hoewel hij er zelf niet al te veel belang aan wenste te hechten – veel schetsen kwamen tot stand als afbeeldingen bij zijn talloze reisbrieven, hoewel hij ook 'vrij' en totaal imaginair werk maakte – illustreerde hij geregeld edities van eigen teksten. Zijn grafische werk werd onder meer opgemerkt door Baudelaire, die de 'magnifieke verbeeldingskracht' ervan prees, gelijkaardig aan 'het mysterie in de hemel'; veel van het saaie academisme dat de Franse dichter te zien kreeg op de Salon van 1859, verbleekte volgens hem bij de sterke, indrukwekkende en ongeremde tekeningen van Hugo. Conventioneel is het *paysage de mémoire* uit 1864 inderdaad niet, al was het maar door de spectaculaire manier waarop tekst en beeld worden gecombineerd, als in een ansichtkaart of een reclameposter. Niet alleen als literator, maar ook als tekenaar schrikte Hugo er niet voor terug om genreconventies te doorbreken en te parodiëren, altijd weer flirtend met overdrijving, donkere romantiek, pathos en effectbejag, altijd weer op zoek 'naar onsterfelijke vrolijkheid, vreugde, het bovennatuurlijk, het magische en het wonderbaarlijke', om nogmaals Baudelaire te citeren.

En dan is er nog de bouwkunst. *Souvenir* is, niet toevallig, te zien op de tentoonstelling *Hugo et l'architecture*, die loopt in het appartement met zicht op de Place des Vosges waar de schrijver van 1832 tot 1848 met zijn gezin woonde. Nog honderden andere tekeningen worden geëxposeerd, net als brieven, foto's, manuscripten, en een nooit gerealiseerd plan voor een woning, in 1886 ontworpen door de Franse architect Philippe Leidenfrost en overduidelijk beïnvloed door de voorschriften van Viollet-le-Duc. Niet onverwacht is dat de (gereconstrueerde) interieurs van de woonplaatsen van Hugo niet bepaald minimalistisch werden ingericht – dit is een mens die bijna elke minuut van zijn leven, pen of potlood in de hand, besteed lijkt te hebben aan het bestrijden van het horror vacui.

Toch tonen zijn tekeningen meestal monumenten: kerken, stadhuizen, torens en burchten, zoals het griezelige *Le Burg à la croix* uit 1850, een van de grootste tekeningen die hij maakte. Ook *Souvenir* uit 1864 is gevuld met omvangrijke publieke bouwwerken, met de Notre-Dame uiteraard centraal, als de gotische kathedraal die het eigenlijke hoofdpersonage is van Hugo's gelijknamige roman uit 1831. Beroemd en vaak geciteerd, uit dat boek, is de uitspraak 'ceci tuera cela' – de openingszin van de moderne mediatheorie: de boekdrukkunst zal de architectuur doden, omdat alleen gedrukte teksten nog in staat zijn om een soort algemene begrijpelijkheid te bezitten die de bouwkunst, volgens Hugo,

anticipatie

When the
time came
for me to
work with
larger spaces,
I conceived
them as
gardens,
not as sites
with objects
but as
relationships
to a whole.

Isamu Noguchi

Tuinarchitectuurreis Japan 04.2027

Inschrijven mogelijk tot en
met 1 december 2026
via planopli.net of
via planopli@planopli.net

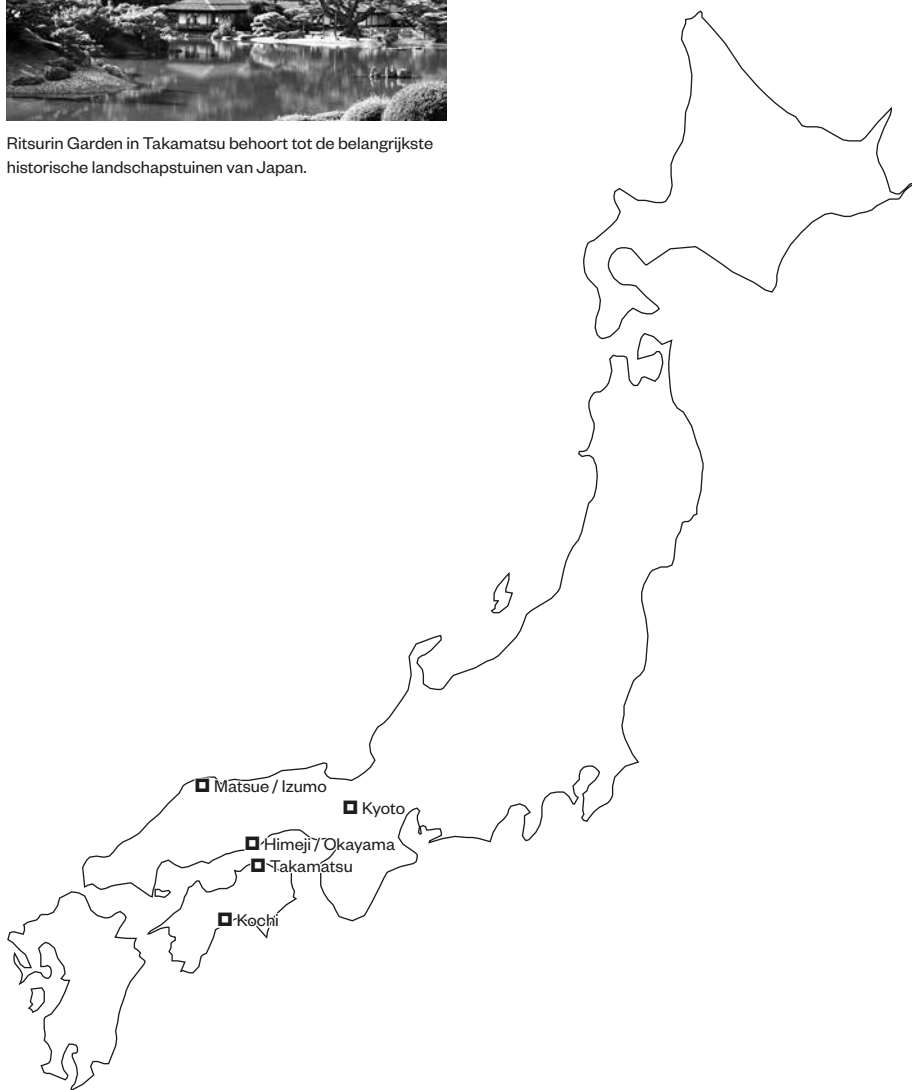
De Japanse tuin behoort tot de meest
verfijnde landschapscreaties ter
wereld. Ze vormt geen decor, maar
een zorgvuldig gecomponeerde
ruimte waarin architectuur, natuur
en seizoenen elkaar in evenwicht
houden. Van Kyoto over Matsue en
Takamatsu tot Kochi ontvouwt zich
een rijke traditie waarin esthetiek,
spiritualiteit en vakmanschap
samenkomen.

Tijdens deze voorjaarsreis verkennen
we de Japanse tuin als culturele
en architecturale expressie. We
bezoeken iconische tuinensembles,
historische sites en bijzondere
landschappen, en onderzoeken
hoe eeuwenoude ontwerpprincipes
nog steeds een inspiratiebron
vormen voor de hedendaagse
landschapsarchitectuur.

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



Ritsurin Garden in Takamatsu behoort tot de belangrijkste
historische landschapstuinen van Japan.



wandering and wondering about contemporary ar(t)chitecture

planopli

**EEN THUIS VOOR DE
VANDENHOVE-COLLECTIE**
van architectenwoning tot
tentoonstellingspaviljoen

24.09.2026 – 30.01.2027
Open op donderdag, vrijdag en zaterdag van 14:00 tot 18:00
Open op Museumnacht 03.12, Gesloten van 24.12 tot 06.01

VANDENHOVE Centrum voor Architectuur & Kunst
Universiteit Gent, www.ugent.vandenhove

STICHTING KEYWORKS

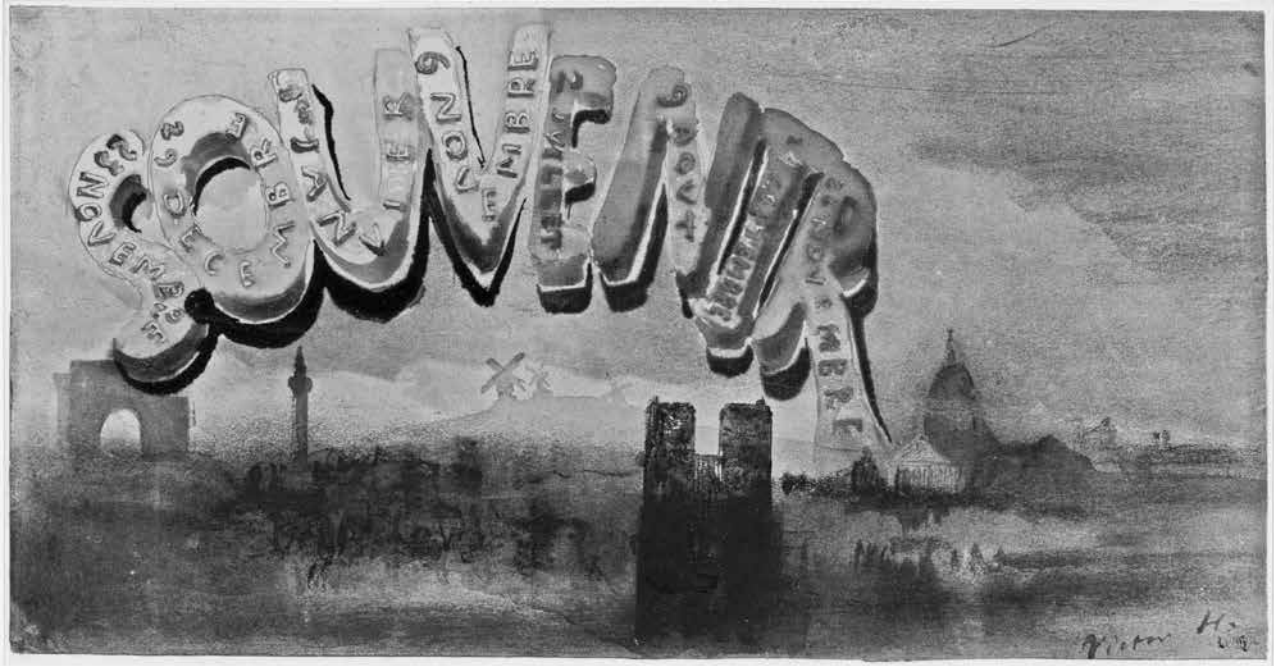
TENDRILS
ELLY STRIK / RICARDO BREY

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

**HOPPER
& FUCHS**
ART BOOK MAKERS AND PUBLISHERS

HENK VISCH
MARIE ZOILAMIAN
BENDT EYCKERMANN
RIA BOSMAN

www.posture-editions.com



Victor Hugo, Souvenir, 1864, Maisons de Victor Hugo, Parijs

na de gotiek definitief kwijtspeelde. Door de letteren een historische strijd te laten winnen, stelde deze schrijver alvast op theoretisch vlak zijn plaats in de geschiedenis veilig. De letters in de hemel boven Parijs krijgen op die manier iets triomfantelijks: de taal, schetterend in het luchtruim, zal altijd het laatste woord hebben; gebouwen spreken dan misschien wel, maar wat ze zeggen moet toch altijd door mensen worden opgeschreven. En ook dat is uiteindelijk relatief, want het document uit 1864 is geen gebouw en ook geen tekst – het is een tekening. Het grafische schaduwoeuvre van Victor Hugo toont het aan: terwijl de letteren en de architectuur elkaar probeerden om te leggen, werd het beeld oppermachtig en alomtegenwoordig.

Christophe Van Gerrewey

→ *Hugo et l'architecture*, tot 22 november, Maison de Victor Hugo, Place des Vosges 6, Parijs.

Publicaties

Rem Before Koolhaas. Journalism by an Architect. 'Journalistiek maakt bouwen mogelijk en gaat eraan vooraf'; zonder de krant geen moderne architectuur en zonder architectuurkritiek geen correcte architectuurgeschiedenis, aldus architectuurhistoricus en -theoreticus Beatriz Colomina in het voorwoord van *Rem Before Koolhaas*, waarin het vroege journalistieke werk van de Nederlandse architect wordt verzameld. Al in de jaren tachtig richtte Colomina de leerstoel 'Media and Modernity' op aan Princeton University. Ze publiceerde vaak over het onderwerp, onder andere in het boek *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media* (1994), over de rol van gedrukte media in het werk van Adolf Loos en Le Corbusier, twee architecten die ook bekend werden door hun geschriften en artikelen en wier werk volop onderwerp van discussie werd in kranten en tijdschriften.

Rem Koolhaas (1944) is bij uitstek hun naoorlogse tegenhanger. Ook hij begon zijn carrière als journalist voordat hij internationaal bekend werd met *Delirious New York* (1978) en als medeoprichter van OMA. Vooral in de beginjaren van het bureau stond Koolhaas bekend als een 'papieren architect' die succesvol aanzette tot discussie en debat. Zo verwierf hij een heel centrale positie in het internationale architectuurveld, wat leidde tot een grote hoeveelheid publicaties van en over hem – in 2019 bracht Christophe Van Gerrewey in *OMA/Rem Koolhaas. A Critical Reader From 'Delirious New York' to 'S,M,L,XL'* honderdvijftig van die teksten samen.

Dat in die veelheid de jaren van Koolhaas als journalist nagenoeg onbesproken bleven, vormt de directe aanleiding voor dit nieuwe boek. Voordat hij in 1968 architectuur ging studeren aan de Architectural Association in Londen, werkte Koolhaas van 1963 tot 1967 voor het Nederlandse opinieweekblad *Haagse Post* (dat in 1990 met *De Tijd* fuseerde tot het huidige *HP/De Tijd*). Overtuigd van het belang van deze leerschool voor het begrijpen en duiden van het latere werk, stelt Antonio Cantero deze vroege periode centraal. Dit doet hij aan de hand van vertalingen en besprekingen van dertien interviews die Koolhaas in *HP* publiceerde. De teksten, die variëren van interviews met Le Corbusier, Harry Mulisch en Gerard Reve tot stukken over Amsterdamse hippies en een serie over 'seks in Nederland', zijn ingedeeld in de categorieën architectuur, beeldende kunst, politiek/literatuur en sociologie/politiek. Cantero wil Koolhaas' jaren als journalist analyseren 'als een periode waarin een manier van kijken, schrijven en denken zich vormt'. Hij schetst een beeld van een jongeman die zijn omgeving realistisch observeert en humoristisch omschrijft. Zo herkent Koolhaas, op weg naar Willem Frederik Hermans, in het gezicht van een groep Groningse boeren 'hetzelfde soort wratten [...] als hun vee'. Le Corbusier omschrijft hij, na een lezing in 1964 van de Frans-Zwitserse architect in het Stedelijk in Amsterdam, als iemand 'met een droog, bits uiterlijk, [...] [met] vaalblauwe ogen, die zich met de zekerheid van een krokodil op één punt fixeren'.

De focus op het primaire materiaal, inclusief facsimile-afbeeldingen, levert een rijk boek op waarin de historische sensatie zegeviert. Het is daarom betreurenswaardig dat de

Engelse vertalingen – die deze teksten voor een groter publiek toegankelijk maken – te wensen overlaten omdat ze al te letterlijk zijn. Zo wordt, in het gesprek met architect Hendrik Wijdeveld, 'laat ik het zo zeggen' vertaald naar 'let me put it like this way', en 'zijn eerste contact met de bouwkunst' naar 'his first contact with architecture'. Deze heel letterlijke vertalingen zouden een bewuste keuze kunnen zijn om de analyse van Koolhaas' stijl als direct en realistisch te bekrachtigen. Mijns inziens zou de scherpte en ironie van zijn Nederlandse directheid zich in een Engelstalige context juist speelser, indirect en onderhuids kunnen manifesteren.

In de commentaren bij de interviews schetst Cantero zowel de cultuurhistorische context als de redactionele processen. Zo laat hij zien hoe de hippiebeweging voortkwam uit de provobeweging, alvorens te reflecteren op de verschuiving van de tegencultuur van de straat naar de media, waar publiciteit niet alleen een middel, maar ook een strategisch protest op zich werd. Ook de relatie met de kunsten wordt onderzocht, bijvoorbeeld door dieper in te gaan op de happenings die werden georganiseerd. Bovendien bieden de besprekingen van Cantero een close reading van de uiteenlopende interviewvormen die Koolhaas hanteerde, net als van de ontwikkeling van diens strategieën. Cantero plaatst zijn analyse in de bredere context van de Nederlandse media en cultuur in de jaren zestig. Door rake en scherpe observaties, vaak vervat in niet meer dan een bijzin of een alinea, groeit het boek uit tot een vorm van mediageschiedenis – niet verrassend, aangezien Cantero, vooraleer hij professor werd aan de TU Delft, onderzoek verrichtte aan de eerdergenoemde vakgroep 'Media and Modernity'.

Van Koolhaas kan je zeggen dat hij, na zijn jaren bij *HP*, technieken uit de publiciteit gebruikte als een commercieel middel om aandacht te genereren voor zijn gebouwen en zijn projecten. Hij is immers berucht om zijn tegenstrijdigheden en provocaties, wat hem naast architect en schrijver

ook tot een pr-man maakt. *Rem Before Koolhaas* bestudeert zijn eerste ervaringen als journalist echter voornamelijk in stilistische en culturele termen, en niet als een belangrijke les over het belang van media en het creëren van aandacht. Als Koolhaas de afgelopen decennia iets heeft bewezen, is het zijn vermogen om telkens in het middelpunt te komen staan. Omdat reflectie hierover ontbreekt, loopt het boek het risico te bekrachtigen wat het wil ontwijken: de bekende persoonlijkheidscultus rondom Koolhaas.

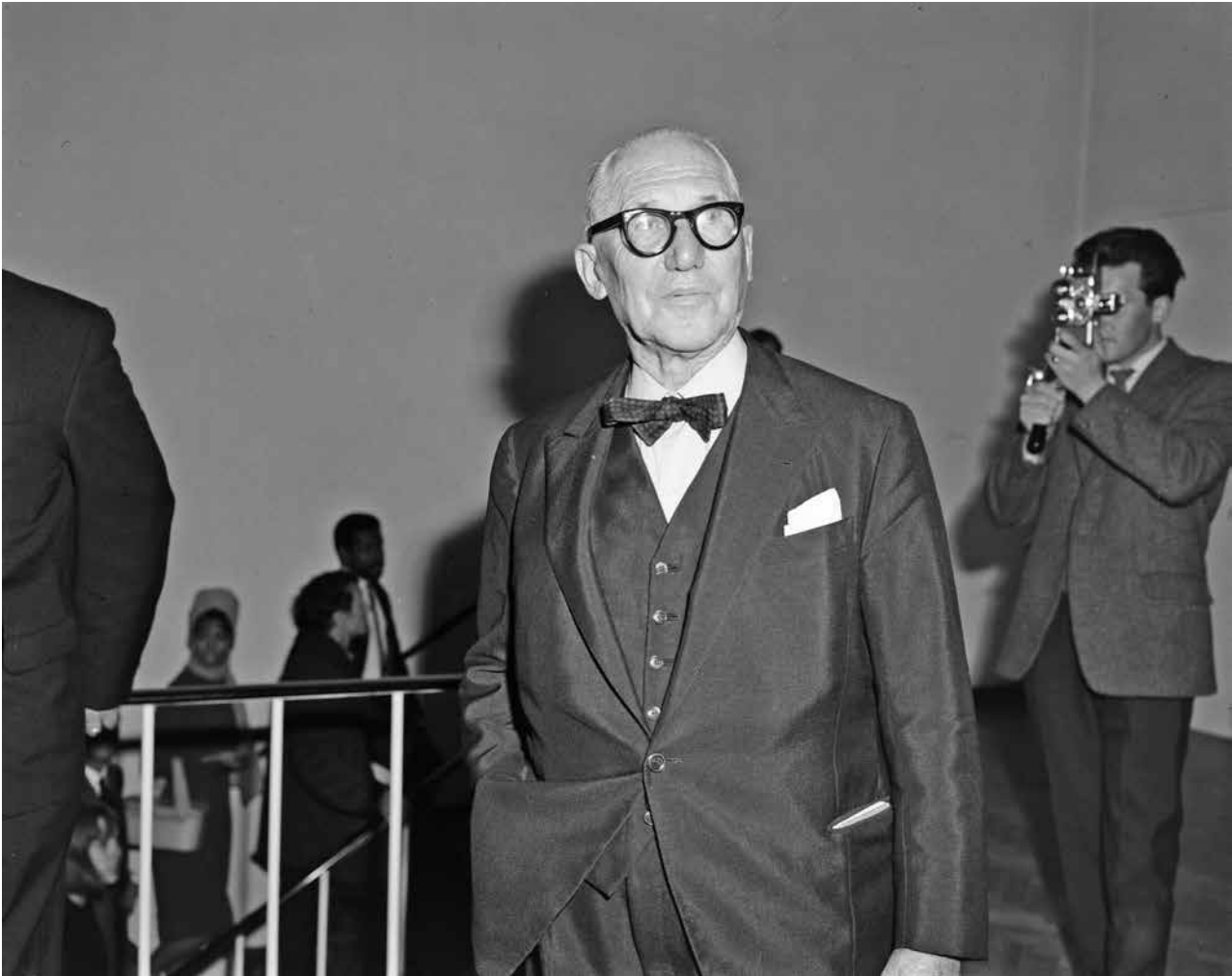
Ook in het concluderende interview tussen Cantero en de architect-journalist staan geen schurende vragen. Wel is er ruimte voor een belangrijke, persoonlijke reflectie van Koolhaas. Hij ziet zijn tijd bij *HP* vooral als een jeugdige expeditie: 'Ik lees de interviews met een soort ongeloof dat ik zo gedurfd kon zijn, of gewoon zo vrij, zo onverantwoordelijk. Wat mooi is aan deze interviews, is dat ze zo zorgeloos zijn.' Misschien is dat inderdaad het belangrijkste inzicht. Als bouwen, net als schrijven, een vorm van denken is, dan vormt het schrift een belangrijke eerste stap in de architectuurpraktijk. Het geeft jonge architecten de vrijheid om hun ideeën te ontdekken en zich te positioneren in de publieke sfeer, voordat ze kostbare, tijdrovende gebouwen realiseren. Behoort het schrijven, als een medium voor architecten, voornamelijk tot het verleden – rijp en relevant voor historische studie?

Tijmen ter Keurs

→ Antonio Cantero, *Rem Before Koolhaas. Journalism by an Architect*, Rotterdam, nai010, 2026, ISBN 9789462089457.

Keeping Culture. The Architecture of Storage. 'We stellen een museum voor waarin de veelheid ontsloten en geëxploreerd kan worden. In essentie is het een warenhuis waarin alle materiaal geordend wordt, bijvoorbeeld chronologisch en naar schaal. Het museum toont niet langer één syntheseseverhaal [...] maar genereert een veellagigheid van mogelijke percepties.' Dit zijn geen zinnen uit een recent communicatieplan, maar fragmenten uit de toelichting bij het ontwerp dat Xaveer De Geyter Architecten in 1999 maakten voor het Museum aan de Stroom in Antwerpen. In dit volgens evenwijdige stroken georganiseerde gebouw van één verdieping, met de structuur van een vestiging van IKEA, zou het onderscheid tussen depot en tentoonstelling verdwijnen. Het ontwerp werd niet uitgevoerd (Neutelings Riedijk Architecten won de wedstrijd voor het MAS), maar het kondigde wel een evolutie aan die de laatste tien jaar sterker is geworden. Waarom zouden musea collectiestukken in een verafgelegen loods verbergen? Waarom zouden ze nog een subjectieve selectie uit hun verzameling maken om aan het publiek te tonen? Waarom zouden bezoekers niet *alles* mogen zien? En waarom zou een museum niet ook een magazijn kunnen zijn, en vice versa?

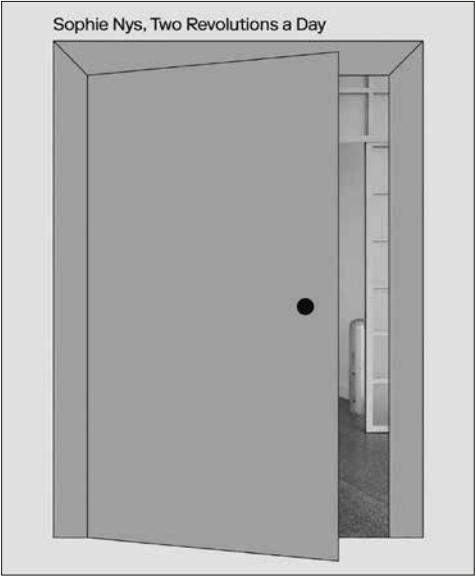
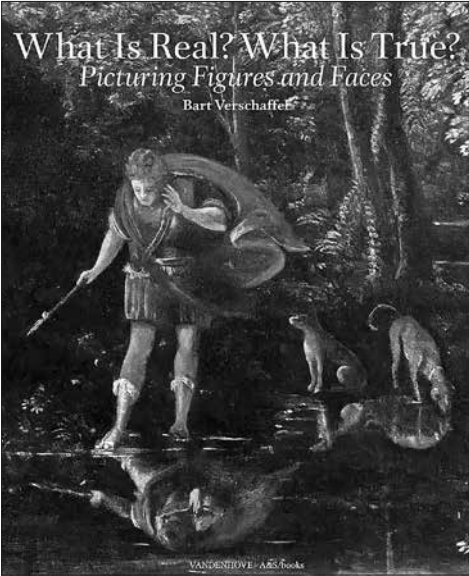
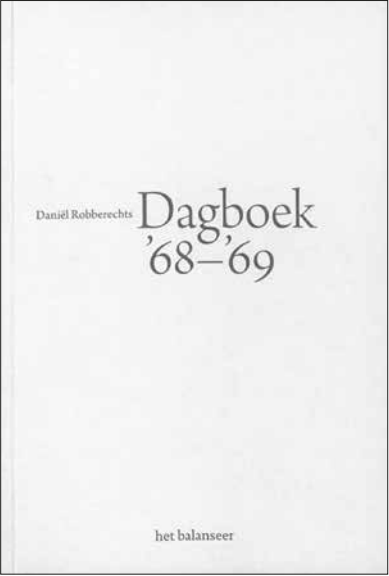
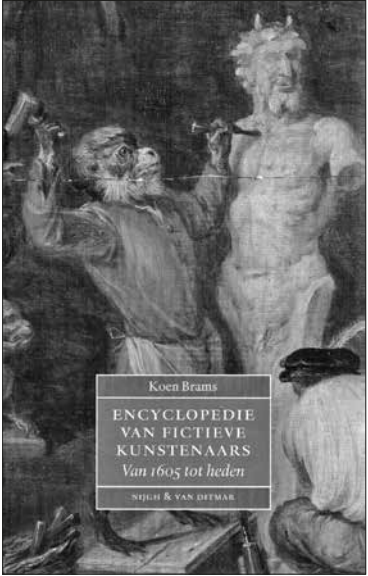
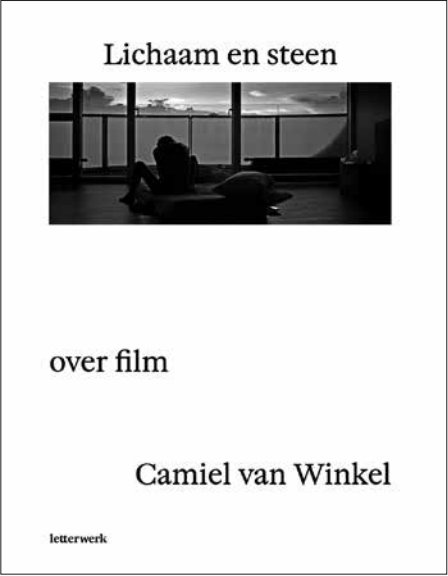
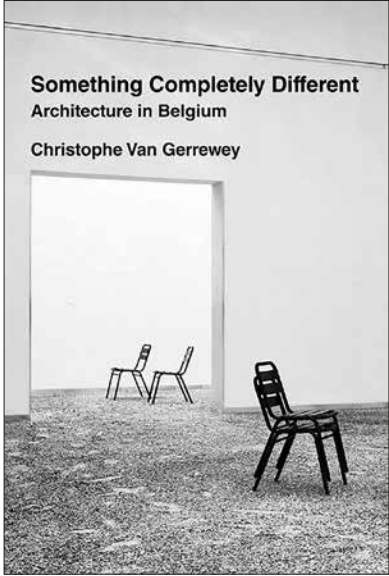
Die vragen zijn het onderwerp van een recente tekstbundel, *Keeping Culture. The Architecture of Storage*, samengesteld door Susan Holden en Ashley Paine, beiden verbonden aan de architectuurafdeling van de University of Queensland in Australië. In een indrukwekkende inleiding die bijna een derde van het boek beslaat, behandelen Holden en Paine reeds vele kwesties en voorbeelden, historisch zowel als actueel. Pontificaal vooraan staat, zoals te verwachten, het Depot van Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam, ontworpen door MVRDV en open sinds eind 2021. Zoals de naam aangeeft, is dit spiegelende volume geen museum – het 'echte' museum is al sinds 2019 gesloten voor renovatie en



Le Corbusier ontvangt Sikkensprijs in Stedelijk Museum Amsterdam, 26 september 1964, foto Joop van Bilsen

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

ABONNEER OP DE WITTE RAAF



ABONNEMENT: € 35

STEUNABONNEMENT: € 65

ABONNEMENT + BOEK: € 50

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



Diller Scofidio + Renfro, V&A East Storehouse, Londen, 2025

vernieuwing, en de heropening wordt pas in 2030 verwacht. (Die lange sluiting was trouwens een van de redenen waarom Sjarel Ex het Depot heeft laten bouwen: om meer dan een decennium lang toch iets te bieden te hebben.) Zoals onder anderen Martin van Schaik heeft aangegeven (*De Witte Raaf*, nr. 215) is het Depot allesbehalve volledig toegankelijk: de meeste stukken blijven achter glas, op afstand, ook tijdens een duurdere privérondeleiding.

Wat dat betreft is de Rotterdamse Pot ‘zichtbare opslag op steroïden’, zoals Tim Reeve, adjunct-directeur van het Victoria and Albert Museum (V&A) in Londen, het omschrijft in een gesprek met Owen Hopkins dat ook in dit boek is opgenomen. Het V&A beschikt sinds mei 2025 over een East Storehouse, ontworpen door Diller Scofidio + Renfro, en hoewel de klassieke toonplekken van het V&A blijven bestaan, benadert dit gebouw veel dichter het ideaal van het magazijnmuseum: bezoekers kunnen tussen alle rekken wandelen, er zijn kleine pop-uptentoonstellingen en ondertussen doet het personeel gewoon z’n werk. ‘Uiteindelijk’, zo benadrukt Reeve, ‘willen we maximale toegang, maximale transparantie, een minimumaantal glazen kasten, minimale interpretatie, en dan kijken we hoe ver we bezoekers kunnen loslaten om te dwalen en te browsen.’ Het zijn bijna achteloos geoperde zinnestukjes, die uiteraard een geheel andere definitie van het museum introduceren: verhalen vertellen of geschiedenissen construeren – ‘cureren’ en ‘instrueren’ – gebeurt niet meer. Zoals zoveel hedendaagse fenomenen lijkt het ‘open depot’ geïnspireerd door het web, en door online surfen en swipen: het ene volgt altijd op het andere, zonder noodza-

kelijk verband, niets blijft lang *in the picture*, maar: *the fun never stops*. Een kritische theorie van dit magazijnmuseum en van de oorzaken en gevolgen ervan wordt in *Keeping Culture* niet aangeboden. Het blijft dus wachten op een update van Adorno’s klassieke essay ‘Valéry Proust Museum’ (1953) voor de eenentwintigste eeuw, maar toch worden er in vele bijdragen aan dit boek belangrijke aanzetten gegeven.

Wat zo’n theorie zeker zou moeten uitklaren, is de specificiteit van het kunstwerk in vergelijking met een niet-artistiek collectiestuk – zoals een stoel, een gevelfragment of een vork uit de vijftiende eeuw. Dat Holden en Paine dat onderscheid *niet* maken, is misschien al een deel van het antwoord: als het op ‘bewaren’ en ‘opslaan’ aankomt, wordt ook een Vermeer een archiefobject – waardevol, broos, belangrijk en tegelijkertijd gelijkwaardig aan alle andere items. Anders gesteld: heeft een kunstwerk nog een eigen aura in een depot? En waaruit bestaat zo’n aura dan nog? Vele teksten in *Keeping Culture* gaan over private verzamelingen: Deyan Sudjic schrijft over het archief van architecten Herzog & de Meuron, waarvoor ze zelf een *Kabinett* ontwierpen; Susan Holden behandelt de vele collecties van Judith Neilson, een kapitaalcrachtige Australische filantroop; Scott W. Perkins spreekt met Tim Samuelson, een historicus uit Chicago die reeds als kind gebouwfragmenten begon te verzamelen; en Julian Worrall bezoekt het ‘Archi-Depot’ in Tokio, een soort Shurgard waar architecten hun maquettes kunnen deponeren, die vervolgens echter door iedereen bezocht kunnen worden. Is het dat wat elk item in een depot blijkt te zijn: een onderdeel van een verzameling, maar altijd iets dat je je nooit – letterlijk en

figuurlijk – eigen kan maken, omdat het aan iemand anders toebehoort?

In zijn bijdrage aan het boek neemt Wouter Davidts de museumproblematiek in Vlaanderen als uitgangspunt. Hij klaagt aan dat in twee recente architectuurwedstrijden, voor het SMAK en het M HKA, de opslag van kunstwerken buiten beschouwing werd gelaten, terwijl de overheid jaarlijks fortuinen betaalt om collecties te stockeren in Antwerpse en Gentse loodsen van Katoen Natie van Fernand Huts, de rijkste man van België. ‘Het valt alleen maar te hopen dat in toekomstige museumprojecten deze uitdaging wordt aangegaan,’ schrijft Davidts. ‘Het voordeel zou liggen in de aanwezigheid en de nabijheid van de werken, eerder dan in hun afwezigheid en afstand.’ Het klinkt verleidelijk, maar aangezien het in Vlaanderen al onmogelijk is gebleken om een klassiek museum te bouwen, lijkt een magazijnmuseum niet meteen voor morgen. Bovendien blijken musea net op het vlak van stockage wel met elkaar te kunnen samenwerken, zij het op lokaal niveau: zowel in Antwerpen als in Gent staan bouwprojecten in de steigers om de stedelijke collecties in onder te brengen. Van ‘maximale toegang’ en ‘maximale transparantie’ zal er hoogstwaarschijnlijk geen sprake zijn.

Christophe Van Gerrewey

→ Susan Holden, Ashley Paine (red.), *Keeping Culture. The Architecture of Storage*, Amsterdam, Valiz, 2026, ISBN 9789493246553.

Lezersbrief

Ik wil Ype Koopmans hartelijk bedanken voor de bespreking, in het vorige nummer van *De Witte Raaf*, van mijn boek *De God van Nederland. Leven en werk van Pyke Koch* (Prometheus, 2026). In de recensie komen verschillende belangrijke discussiepunten naar voren die nadere toelichting verdienen, maar twee daarvan vereisen onmiddellijke correctie.

Het is onjuist dat ik het proefschrift van Claartje Wesselink, met twee hoofdstukken over Kochs politieke betrokkenheid tijdens de oorlog en de naoorlogse receptie, ‘grotendeels neger’.

Het wordt meermaals geciteerd in het laatste deel van mijn boek. De tentoonstellingscatalogus uit 1992 met het inleidende essay van John Steen was een waardevolle bron en is opgenomen in mijn literatuurlijst. Verder is de stelling dat er ‘veel literatuur’ over Kochs politiek bestaat aanvechtbaar. Mijns inziens vormen een handvol essays en hoofdstukken in dissertaties en catalogi geen omvangrijke literatuur. Was dat wel het geval geweest, dan had ik dit boek niet hoeven schrijven. Een aanzienlijk deel van de recensie is gewijd aan een lofzang op Kochs vriendschap met de Joodse schilder Paul Citroen. We kunnen van mening verschillen over de vraag of zij vrienden of collega’s waren, maar hoe dan ook is mij niet duidelijk welk punt er wordt gemaakt. Wordt er gesuggereerd dat Koch, omdat hij mogelijk één Joodse vriend had, geen antisemit kon zijn?

Susana Puente-Matos

Roma Publications	Roma Publications	Roma Publications	Roma Publications	Roma Publications	Roma Publications	Roma Publications	Roma Publications	Roma Publications	Roma Publications
524	Ari Marcopoulos	Parallax (Market Place / No Home)	96 + 96 p	16 × 24 cm	€ 55.00	ISBN 9789464461138	2026		
523	Bart Lodewijks	Istanbul Drawings	112 p	22 × 28 cm	€ 25.00	ISBN 9789464461145	2026		
522	Emmanuelle Antille	The Wonder Way Project	656 p	22 × 28 cm	€ 50.00	ISBN 9789464461114	2026		
521	Damian Jurt, Stephan Kunz (editors)	On Jules Spinatsch	288 p	13.5 × 20 cm	€ 30.00	ISBN 9789464461107	2026		
520	Jules Spinatsch	pitalismus ist ill	240 p	20 × 27 cm	€ 40.00	ISBN 9789464461091	2026		
519	Karel Martens	Calendar 2027 / Every day is a new day	736 p	15 × 21 cm	€ 30.00	ISBN 9789464461060	2026		
518	Shirana Shahbazi	All at Once	252 p	23 × 31 cm	€ 54.00	ISBN 9789464461084	2026		
516	Karel Martens	Cloakroom Tickets (1-250)	100 p	15.5 × 21.5 cm	€ 28.00	ISBN 9789464461121	2026		
515	Hugues Reip	Εωσφόρος / 15 Panels for Mauvoisin Dam	15 cards + 8 p	18 × 25.5 cm	€ 50.00	ISBN -	2026		
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		

Jap Sam Books

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



Make Space for Change. The transformative power of exhibition design by Kossmanndejong Femke Bijlsma, Lieke Ketelaars, Maaiké Sips [Eds.] | **The Netherlands at the Venice Biennale, 1895–2025. 130 Years of Visual Arts on the International Stage** Nathalie Zonnenberg / Mondriaan Fonds | **Kho Liang le designer + interior architect + networker** Ingeborg de Rooze & Eng Bo Kho [compilation] Ingeborg de Rooze & Mascha van Vliet [Eds.] / **Stedelijk Museum Amsterdam** | **What if You Were My Sabine?.** Inuuteq Storch Louise Bjeldbak Henriksen [Ed.] / Kunsten Aalborg / Bonnefanten

Egypte
JAN 2027



Japan
APR 2027



Portugal
MEI 2027



Documenta 16
JUL 2027



contemporary ar(t)chitecture journeys

planopli



Hedendaagse kunst Gent

Galerie S&H De Buck

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

Currently showing
Sarah Strosse, Robine Clignett, Luc
Cappaert, Christine Marchand, Joeri
Bogaert, Hans Defer, Jeroen Daled, Maureen
Bachaus, Willy Vandendorpe-Lévi, Koen De
Cock, Johan Clarysse, Anne Vanoutryve,
Christina Mignolet, Marleen Daniëls,
Matthieu Lobelle, Alessandra Ruyten,
Andreas Lyberatos, Marie-Paule Haar, W.
Vynck, Ingrid De Mecheleer, Frans Westers,
Pierre Vasic, Philip Henderickx, Roger
Laute, Stefaan Van Biesen, Piki Verschueren,
Luc Mabille, Sven Verhaeghe, Sei Arimori ,
Matthieu Lobelle, Jan de Zutter, Jeton Muja,
Tim Peeters, Hervé Martijn, Frans Labath,
Marc Maet, Valérie Decleer, Frans Labath,
Jimi Dams, Tanja Willekens, Frédérique
VanVlasselaer, Frederik Van Laere, Laurent
Marie Joubert, Jean-Paul Govaerts, Kathleen
Ramboer, Hanne Lamon, Edith Ronse, e.a.

Contemporary jewelry and
objects by **Siegfried De Buck**
Permanent

019

Dok-Noord 5L, 9000 Gent
info@019-ghent.org
www.019-ghent.org
Billboard Series icw artlead.net
Paul Kooiker
Dok-Noord, Gent

Petticoat Government
Flag: Verapazbrug, Gent

Lot Doms
Flag: Mastplanters, Gustaaf
Den Duytdreef, Gent

Maurizio Nannucci
Flags: Dok-Noord 5L, Gent,
icw Museum in Progress

Das Trojanische Ding
Adrien Tirtiaux
t/m 25/10, weekends 14:00–18:00
icw LLS Paleis

To be held at both ends.
Klaas Vanhee
Exhibition & booklaunch 03/10–
25/10, weekends 14:00–18:00
icw infinitif
05/10–11/10

5 Benches, 60 Flags & 1 Kitchen
by 019
Exhibition & booklaunch
12/09–25/10/2026
Ramp Beijing, China

Kristof De Clercq gallery

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

Fiha ma fiha
Marie Zolamian
t/m 10/10

HOSTS
Aurélie Gravas
22/11–19/12

ZEBRA- STRAAT

Zebrastraat 32/001
do: 14:00–22:00 vr, za, zo: 14:00–18:00
www.zebrastraat.be

Playgrounds
100+ kunstenaars
t/m 04/10

Drawn Void
Steven Baelen
30/10–06/12

VANDEN- HOVE

**Centrum voor
architectuur en kunst**
Rozier 1, 9000 Gent
do–za 14:00–18:00
www.ugent.be/vandenhove

Een thuis voor de
Vandenhove-collectie:
van architectenwoning tot
tentoonstellingspaviljoen
t/m 30/01/27
Open op Museumnacht 03/12
Gesloten van 24/12 tot 06/01

AYNITL

Facilitated by croxhapox
Roderoestraat 14
vr–zo 14:00–18:00
Nieuwe locatie:
Onderstraat 26 : instalraam
24/7 te bezichtigen
0471 44 13 62
www.croxhapox.org

instalraam
Maikel de Greve
Onderstraat 26 (instalraam)
24/7 te bezichtigen
sept–nov

TWEEDE HELLING
**Gianni Skoric, Henri
Cuelenaere, Viktor Froyen,
Jan Laroy, Renee Seynhaeve,
Joost Ruardy**
t/m 27/09

Jari Ryckaert, Mao Van Dongen
09/10–18/10

**Karel De Meester, Reinhart
Danninger, Wouter Cox**
30/10–08/11

Georgia Kokot
20/11–29/11

S.M.A.K.

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

Keep a Promise
Carole Vanderlinden
t/m 11/10

Ricochet Days
artist-in-residence
Meg Stuart
t/m 07/11

On Ritual Time
Ana Lupaş & S P A T A R U
10/10–21/02/27

The Passenger
Bendt Eyckermans
31/10–21/02/27

Uit de Collectie: 40 jaar
Chambres d'Amis
t/m 10/01/27

Herbert Foundation

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

Herbert Foundation – Loods
All Tomorrow's Parties
Films en documenten van
Andy Warhol
28/09–27/06/27
vr–zo 14:00–18:00
Vernissage: 27/09, 14:00–18:00
(gratis toegang)

Herbert Foundation – 106
De Collectie Herbert
28/09–27/06/27
Wekelijkse rondleiding op zondag
om 14:30. Reservatie via de website.

KIOSK

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

de Wereldgeest
Ommery De Zutter
t/m 04/10

ordeal more print
Veva Leye & Jelle Martens
t/m 22/11

NowBelgiumNow 4
Oneigentijds – Intempestif –
Unzeitgemäss – Unfashionable
LLS Paleis, Antwerpen
26/09–08/11

Neuro-Spice & Everything Nice
Jana Dobрева
2026
online

Boeklancering i.s.m. Het
Balanseer
**Het kwaad (Frank Vande
Veire) & De Spijtige Herder 3**
(G. Herman, N. Aerts, J. Op
de Beeck, A. Bastien en V.
Geyskens)
01/10, 18:00

CONVENT

Tennisbaanstraat 74, 9000 Gent
vr & zo 13:00–17:00
www.conventartspace.be
info@conventartspace.be

A. Aubry, A. Colin, P. Lippens,
A. Oosterlinck, C. Wynants
Simon Bultynck
t/m 25/10
Opening: 25/09, 17:00–21:00
Finissage: 25/10, 13:00–17:00

95G_DOKA
G-Project: Donkere Kamer en
Schermtest
Maria Blondeel
13/11–21/12
Opening: 13/11, 17:00–21:00
Voorstelling van het boek Maria
Blondeel, 95G_DOKA (Posture
Editions), 13/12, 13:00–17:00
Nocturne en finissage: 21/12,
16:00–22:00

Kunsthal Gent

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

Temporary Center for Shared
Practice
Temporary work and exhibition
space for young artists
26/09–27/12

Endless Exhibition –
permanently on view
**Martin Belou, Theo De Meyer, Eva Fàbregas,
Olivier Goethals, Rudi Guedj, Fiona
Hallinan, Jesse Jones, Felix Kindermann,
Rudi Guedj, Prem Krishnamurthy, Egon
Van Herreweghe & Thomas Min, Charlotte
Stubby, Ben Thorp Brown with Jan Minne,
Joëlle Tuerlinckx, Steve Van den Bosch, Asad
Raza, ...**
Zie www.kunsthal.gent voor alle
komende events

regio Gent

Deurle	Machelen-aan-de-Leie
Museum Dhondt- Dhaenens Museumlaan 14 wo–zo 10:00–17:00 museumdd.be 10e Biënnale van de Schilderkunst Carla Accardi, Igshaan Adams, Olga de Amaral, Carlotta Bailly-Borg, Lynda Benglis, Julien Creuzet, Rachel Eulena Williams, Kazunori Hamana, Lubaina Himid, Kapwani Kiwanga, Patricia Leite, Matthew Lutz-Kinoy, Fernando Marques Penteado, Eric N. Mack, Katja Mater, Guy Mees, Hana Miletic, Roger Raveel, Rosemarie Trockel, Erika Verzutti en Pei Hsuan Wang t/m 18/10 Shebam, Pow, Blop, Wizz Diamond Stingily 29/11–14/03/27 Juliaan Lampens 1926–2026 29/11–14/03/27	Roger Raveel Museum Gildestraat 2–8 09 381 60 00 di–zo 11:00–17:00 www.rogerraveelmuseum.be 10e Biënnale van de Schilderkunst Richard Artschwager, Orla Barry, Alighiero Boetti, Aglaia Konrad, Katja Mater, Guy Mees, Sietske Van Aerde, Anne-Mie Van Kerckhoven, Suzanne Bomhals, Roger Raveel, Fons Roggeman, Mariella Simoni, Léon Spilliaert, Louis Thevenet en Rik Wouters t/m 18/10 koren nog altijd / koren. Collectiepresentatie t/m 24/12 Lili Dujourie 15/11/2026–14/03/27
Deinze	Waregem
Museum van Deinze en de Leiestreek L. Matthyslaan 3–5 09 381 96 70 di–zo 11:00–17:00 www.mudel.be 10e Biënnale van de Schilderkunst Kasper Bosmans, Elen Braga, Jozef Cantré, Enk De Kramer, Vida Dena, Mae Dessauvage, Gustave De Smet, Pélagie Gbaguidi, Sebastian Kulbaka, William Ludwig Lutgens, Nayra Martin Reyes, Katja Mater, ROA, Roger Raveel, Abigail Tulis, Frits Van den Berghe en Tinus Vermeersch t/m 18/10 Pionier van het expressionisme Albert Servaes 21/11–16/05/27 Opening: 20/11	BE PART PLATFORM VOOR ACTUELE KUNST Park Baron Casier, Stationsstraat 34 be-part.be Refuge paviljoen Ives Maes, Samyra Moumouh 29/08–27/09 Park Baron Casier, Stationsstraat 34, Waregem
Otegem	Kortrijk
GALERIE 10 A Zolderstraat 10a 0495 57 60 31 za–zo 14:00–18:00 of op afspraak galerie10a.be UMBRA Liesbeth Marit, Nicolas Van Parys t/m 25/10	BE PART PLATFORM VOOR ACTUELE KUNST be-part.be Ik was getrouwd met een aap Henk Visch t/m 29/11 Korte Kapucijnestraat z/n do–za 14:00–17:30, zo 11:00–17:30
	Aalst
	NW Open Huis voor Heden- daagse Kunst en Film Houtkaai 15 za–zo 13:00–18:00 / do–vr op afspraak info@nw-aalst.be nw-aalst.be Songs of Dissent Andrius Arutiunian, Basel Abbas & Ruanne Abou-Rahme, Julian Abraham “Togar”, Aline Bouvy, Roy Köhnke en Babeth Mondini-VanLoo t/m 18/10 Patronising Exercises in Reasoning Dennis Tyfus t/m 18/10 Info–Angel: Smurfpunx against Militarism t/m 18/10 Raadpleeg onze agenda voor rondleidingen en activiteiten op nw-aalst.be

Kunstenaarsboeken (17)

Architectenboeken (2)

In het vorige nummer kwamen meer conceptuele en artistieke uitgangspunten in architectuurmonografieën aan bod, zoals misleiding (Arno Brandlhuber), mislukking (François Roche) of verveling (Jan De Vylder & Inge Vinck). In dit nummer worden boeken besproken – van de Japanner Ryue Nishizawa, de Zwitserse bureaus Atelier Scheidegger Keller en Christ & Gantenbein en het Belgische Atelier d’Architecture Pierre Hebbelinck – waarin vooral de *Gestalt* een cruciale rol speelt.

Ryue Nishizawa, *Studies by the Office of Ryue Nishizawa*, Tokyo, INAX Publishing, 2009 (nummer 4 van *Contemporary Architect's Concept Series*), 108 pp., 21 x 15 cm, 185 ill., Japans-Engels, softcover met flap-pen, oplage onbekend.

Studies, door Ryue Nishizawa (1966) in eigen regie samengesteld, kan worden beschouwd als het eerste werk-overzicht van zijn bureau, dat in 1997 werd opgericht. Nadat hij afstudeerde, werkte Nishizawa vijf jaar samen met Kazuyo Sejima (1956). Met haar richtte hij in 1995 SANAA op, een bureau dat aan het begin van het millennium bekend werd na het winnen van een aantal prestigieuze wedstrijden, zoals voor het theater en expositiecentrum Kunstlinie in Almere (1998-2007), het 21st Century Museum of Contemporary Art in Kanazawa (1999-2004), het New Museum in New York (2002-2007), het Rolex Learning Centre in Lausanne (2005-2010) of de dependance van het Louvre in Lens (2005-2012).

De monografie *Studies* maakt deel uit van een reeks paperbacks over jonge Japanse architecten (zoals Jun Sato, Kumiko Inui, Atelier Bow-Wow, Akihisa Hirata en Jo Nagasaka) en oogt binnen die serie opvallend intiem. In het boek komt het ontwerpproces aan bod van een dertiental projecten, waaronder twee woningen in Tokyo, het veelgeprezen Moriyama House (2002-2005), en House A (2004-2006), ontworpen voor Sejima, maar ook het spectaculair leeg ogende Teshima Art Museum (2004-2010, i.s.m. Rei Naito) op het gelijknamige eiland.

De atmosfeer van het boek berust in zekere zin op twee aspecten: enerzijds de grote hoeveelheid beeldmateriaal (schetsen, *doodles*, collages, geannoteerde plannen, onvoltooide maquettes en *mock-ups*, intuïtief en ietwat rommelig op de bladspiegel geplaatst) en anderzijds, als oorzaak daarvan, de afwezigheid van een externe vormgever. Het beeldmateriaal is grotendeels ‘facsimile’ en als patchwork weergegeven – verfrommeld, gescheurd of overlappend. Hoewel een aantal projecten al gebouwd waren, zijn er nauwelijks architectuurfoto’s opgenomen. In zijn korte inleiding verwijst Nishizawa naar de ‘rauwe charme’ van het schetsmateriaal: ‘Ik hou natuurlijk ook van voltooide gebouwen, maar om de een of andere reden voel ik me al lange tijd aangetrokken tot studies. [...] Gebouwen zijn voltooid, statisch, bewegingsloos, terwijl studies altijd onvoltooid, vloeiend zijn. Daarin schuilt een dynamiek, alsof ze het moment van architectonische creatie vastleggen. [...]’s Ochtends opstaan, naar kantoor gaan, moeizaam zuchten en nadenken en dan ineens beseffen dat de avond valt, en dan pas realiseer ik me dat ik lange tijd volledig opga in mijn studies. Deze ervaringen roepen een mysterieus gevoel op van uitputting én voldoening.’

Studies is vooral een kritische, aftastende zelfbeschouwing, die reeds één jaar later, in 2010, met *Detail Book* ‘geoptimaliseerd’ werd – gepubliceerd bij een andere uitgever, in een dubbel zo groot A4-formaat, kleurrijker geïllustreerd, met uitgebreidere bijschriften en boven-

al met talloze architectuurfoto’s. Omdat dit boek eigenlijk dezelfde projecten herhaalde, bleek het minder een voortzetting dan een ‘correctie’. Het bijzondere aan *Studies* is echter dat de publicatie zelf als dertiende project werd geclassificeerd. Op de laatste zes bladzijden zijn kleine schetsen van alle 48 dubbelpagina’s in de ontwerpfase afgebeeld.

Jürg Keller & Christian Scheidegger [Atelier Scheidegger Keller], *Workbook*, Luzern, Quart Verlag, 2023, 260 pp., 33 x 24 cm, 454 ill., Duits-Engels, softcover (geniet), 2000 ex.

Net als bij Nishizawa-*san* wijst de Engelse titel van het eerste overzicht van het werk van Atelier Scheidegger Keller, *Workbook*, op een bewust pretentieuze en pragmatische aanpak. De Zwitserse architecten Jürg Keller (1976) en Christian Scheidegger (1977) richtten in 2012 een bureau op nadat ze samen aan de ETH Zürich hadden gestudeerd en enkele jaren voor Christian Kerez werkten. Hun boek documenteert achttien projecten die tussen 2009 en 2022 zijn ontstaan, waaronder vier realisaties: Haus mit zwei Stützen (2009-2014, een vakantiehuis aan het meer-tje van Sarnen), Haus am Hang (2010-2017, een woonhuis op een berghelling in Ticino), Häuser mit Kammern und Wegen (2011-2018, twee woongebouwen van drie verdiepingen en telkens vier woningen in Bern), en Haus mit Loggien und Hallen (2014-2020, een woonhuis voor 130 studenten, 150 meter lang, in Zürich-Wipkingen).

De publicatie op groot formaat met een opvallend effen roze omslag voelt verleidelijk soepel aan. Het omslagpapier wordt in het midden van het boek herhaald, waardoor het boekblok, gedrukt op dun, wit papier van 60 gram als op een dubbele sandwich ligt. Op de aparte ‘binnenomslag’ zijn in twee talen en in grote letters korte statements van de architecten afgedrukt over ruimte, chaos, constructie, details en natuur. Bijvoorbeeld: ‘Chaos is ook een vorm van logica. Diverse eenheid in plaats van simplistische diversiteit. Alleen het idee definieert de taak. Details bestaan niet, alleen delen van de ruimte.’

Het gedurfde en tegelijkertijd subtiele grafische ontwerp van Elektrosmog (Marco Walser) kent zijn gelijke in de uitstekende verzameling beeld en tekst. Naast gangbare illustraties (plattegronden, schetsen, maquettes, constructie- en detailtekeningen, kaarten, foto’s) zijn er ook diagrammen, werkplaatsteekeningen, duurzaamheidsberekeningen, bouwvergunningen, werffoto’s, leveranciersplannen, reclameadvertenties en opnames met een camera obscura opgenomen. Alle projecten worden ingeleid met een aangaam groot gezette tekst, gevolgd door illustraties en tekeningen, evenwichtig en ruim geplaatst, vaak naast eerder gepubliceerde teksten, tegen een grijze achtergrond. Opmerkelijk: ook worden een paar mails gereproduceerd van boze, teleurgestelde en zeurende bureaus die zich genoodzaakt voelen hun mening over de architectuur van Atelier Scheidegger Keller te uiten.

Alle afbeeldingen en tekstdocumenten zijn van een ietwat cryptische code voorzien die verwijst naar achtereenvolgens projectnummer, representatiemedium, plansoort, gebouwniveau, schaal, datum, afbeeldingsnummer, initialen van de auteur en schaalfactor – zoals: 0900_PL_GR_E00_M050_130717_001_ASK_75%. Hoewel deze codes wellicht enkel in het kantoor van de architecten een functie vervullen, dragen ze bij aan de sfeer van het boek – zoals bij een postordercatalogus – en belichamen ze mee het elegante pragmatisme van Atelier Scheidegger Keller.



Emanuel Christ, Christoph Gantenbein, *Christ & Gantenbein. Projects I-III*, Keulen, Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, 2024, 3 vols, totaal 640 pp., elk 32 x 24 cm, ca. 2500 ill., Engels, hardcover, oplage onbekend.

Vergeleken met hun collega’s uit Zürich is de driedelige monografie van Christ & Gantenbein in vele opzichten een antipode: zwaar, gebonden in zwart linnen met stofomslagen (telkens geïllustreerd met een zwart-witafbeelding van een studiemacquette, discreet op de vloer), zonder tekst op de cover en met alleen de naamsvermeldingen op de rug. Kortom: een boek dat degelijk, zelfverzekerd en aards overkomt. De drie delen verschenen naar aanleiding van het 25-jarige bestaan van het Zwitserse bureau, dat in 1998 door Emanuel Christ (1970) en Christoph Gantenbein (1971) opgericht werd en dat vandaag in Bazel gevestigd is. De inhoudstafel is indrukwekkend. De delen vatten drie periodes samen: 1998-2010, 2010-2018 en 2018-2023. Min of meer chronologisch worden op 640 pagina’s 170 projecten – van een tuinveranda in Bottmingen (1999) tot de sociale woningbouw Vaugirard in Parijs (2023) – gedocumenteerd door middel van 1800 afbeeldingen, 700 plannen en 45 teksten, door de architecten zelf geschreven of door collega’s en critici als Markus Breitschmid, Kersten Geers, Stefano Graziani, Éric Lapierre, Mark Lee, Martin Steinmann, Philip Ursprung of Ellis Woodman. In een eerder gepubliceerd artikel van Alexandre Labasse, hernomen in deel 1, merkt deze Franse architect terecht iets op dat ook van toepassing lijkt te zijn op deze boekenreeks: ‘Deze architecten treden in de voetsporen van hun Zwitsers-Duitse voorgangers en geven er de voorkeur aan zich te concentreren op onderzoek en constructie, de onlosmakelijke elementen van een ‘supernormale’ architectuur, die de perfectie van het beste bepleit, in plaats van de uitvinding van het nieuwe.’ Deze monografie lijkt op het eerste gezicht inderdaad supernormaal. Maar wat is er dan bijzonder aan?

Grafisch vormgever Ronnie Fueglistler liet zich inspireren door een contactvel met de afbeeldingen in omgekeerde chronologische volgorde: van het voltooide gebouw tot de allereerste schets. Alles in de drie boeken is stringent ondergeschikt aan een vastgelegd mozaiekrooster. Per pagina kunnen maximaal zes afbeeldingen geplaatst worden, met aan de bovenkant van de bladzijde de projecttitels (gecentreerd) en aan de on-

derkant de bijschriften (in twee brede kolommen). Aan het eind van elk deel volgen een paar auteurssteksten, een index met alle projectdata en de *back matter* met onder andere bio- en bibliografieën. Je kan deze aanpak ‘helder’ noemen, maar ik vond hem saai – althans op het eerste gezicht.

Ik had deze publicaties in meerdere winkels herhaaldelijk ter hand genomen zonder ze te kopen. Ik vond ze eentonig, flauw, zonder pit, terwijl ik de architectuur van Christ & Gantenbein door de grote diversiteit aan typologieën, dimensies en contexten zeker als avontuurlijk beschouwde. Het leek wel een PowerPointpresentatie van een halfuur met 150 slides, alsof de samenstellers het niet eens konden worden over een selectie en uiteindelijk besloten om alles te tonen. Maar eerste indrukken kunnen misleidend zijn en soms kost het tijd om iets te leren waarderen. Ik begreep plots die zogenaamde monotonie en herhaling, die te verbinden is met de artistieke praktijk van On Kawara (zie *De Witte Raaf*, nr. 240), de boekenreeks *Atlas* van Gerhard Richter of de door Michel Gondry geregisseerde videoclip ‘Star Guitar’ van The Chemical Brothers, om maar een paar voorbeelden te noemen.

Atelier d’Architecture Pierre Hebbelinck – Pierre Hebbelinck & Pierre de Wit Architects, *Méthodes* (red. Cédric Libert), Brussel, Wallonie-Bruxelles International, 2008, 360 pp., 22,6 x 15 cm, softcover, 150 ex. (herdruk 2008, 1500 ex.)

Zoals de Belgische architect Pierre Hebbelinck (1956) in een korte mailuitwisseling opmerkte, werd *Méthodes* nooit als een ‘echt’ boek bedacht, maar als onderdeel en artefact van de tentoonstelling *Méthodologie du sensible* die in 2008 in de Galerie d’Architecture in Parijs te zien was, en het jaar daarop aan de Architectural Association in Londen, Bozar in Brussel en Galerie Blanche in Corbu’s Unité in Briey-en-Frôret. Het uitgangspunt van de expositie was een vraag: hoe kan je architectuur tentoonstellen? Als een synthese van een gereconstrueerd parcours of als een momentopname van een voortdurende, speculatieve reflectie?

Als inkijskexemplaar en scenografisch element beschouwde Hebbelinck *Méthodes* als een ‘non-livre’. Vervaardigd in slechts enkele, individueel samengestelde exemplaren, diende het als oriëntatie en als ijkpunt om alle andere tentoongestelde voorwerpen en projecten in een bredere context en binnen

een ruimere methodologie te plaatsen. Omdat de *dummy* veel aandacht van potentiële kopers trok, werd onder redactie van Cédric Libert en in een vormgeving van Manuela Dechamps Otamendi een oplage van 150 exemplaren gepubliceerd. Na drie boekprijzen en de toegevoegde vraag werden nogmaals 1500 exemplaren gedrukt.

Inhoudelijk is *Méthodes* een hybride van tentoonstellingscatalogus, schetsboek, checklist, memoires en logboek, wat perfect tot uiting komt in de inhoudstafel die op het omslag staat. In alfabetische volgorde worden 27 hoofdstukken genoemd, waaronder ‘Atelier’, ‘Couleurs’, ‘Échantillons & Prototypes’, ‘Matériauthèque’ en ‘Plasticiens’. Luis Burriel Bielza vergeleek in een recensie in 2024 in het Franse tijdschrift *AMC* de hoeveelheid hoofdstukken terecht met ‘27 instrumenten, 27 reflectiekaders, 27 protocollen, 27 registers voor het lezen van een werk dat het bestaande en de toekomst, het menselijke en het niet-menselijke, op gelijke voet plaatst’. De lezer maakt niet alleen kennis met verschillende stadia en representatievormen van Hebbelincks architectuur – zoals in de hoofdstukken ‘Axonométries’, ‘Chantiers’, ‘Esquisses Bleues’, ‘Plans d’exécution’ of ‘Maquettes’ – maar ook met randverschijnselen, alledaagse activiteiten en ruimere artistieke interesses. Zo documenteert bijvoorbeeld ‘Fenêtres de Pluie’ eemere natuurverschijnselen aan de hand van acht sfeervolle foto’s, gemaakt met een wegwerpcamera tijdens een reis naar Italië. In ‘Littérature’ worden op acht bladzijden zestien boekomslagen van onder anderen Flaubert, Neruda en Pessoa gereproduceerd, met daartussen een klein ingebonden *booklet* met telkens een ingescande pagina met de aantekeningen van de architect. Foto’s uit de periode 1992-2008, in het hoofdstuk ‘Tables’, tonen 72 tafelbladen met etensresten systematisch in bovenaanzicht, in de stijl van Fluxuskunstenaar Daniel Spoerri, ontstaan na uiteenlopende bijeenkomsten.

Het Franstalige boek *Méthodes* – met inventarisnummer 304 van het bureau – kreeg een jaar later naar aanleiding van de tentoonstelling aan de AA een Engelstalig vervolg, *311 Methods*. De grafische stijl is vergelijkbaar, maar het boek is minder omvangrijk en heeft een andere inhoud: het vat tien projecten op een rijk geïllustreerde manier samen, met als laatste de productie van *Méthodes*. Zo kreeg, net als *Studies* van Nishizawa, het boek ook hier een aparte status binnen het oeuvre van de architect.

Moritz Küng

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, pijn.

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

Personalia

Julia Alting is kunsthistoricus en werkt aan een proefschrift over niet-lineaire kunsthistorische benaderingen (Rijksuniversiteit Groningen).

Kyliën Sarino Bergh is ontwerp historicus en fellow aan het Wim Crouwel Instituut. Hij doceert ontwerp geschiedenis en -theorie in Den Haag en Amsterdam.

Inigo Custers is ingenieur-architect (Universiteit Gent). Ze studeerde af in de master Architectural History aan University College London en werkt als architect in Brussel.

Louis De Mey is ingenieur-architect (Universiteit Gent). Hij schrijft over architectuur en hedendaagse kunst en werkt aan een doctoraat over architectuurbeelden uit het recente verleden.

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

Vlad Ionescu doceert kunst- en architectuurtheorie en -geschiedenis (Universiteit Hasselt). Hij werkt rond de moderne kunstgeschiedschrijving en de relatie tussen kunst en architectuur.

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

Micah Lexier is een Canadese kunstenaar. Een gesprek tussen hem en Moritz Küng verscheen begin dit jaar in nummer 239 van *De Witte Raaf*.

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

Emiel Roothooft is filosoof, criticus en interviewer.

Karmen Samson is modeonderzoeker en schrijver. Zij onderzoekt zij 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 beelden- de kunst, in kranten, tijdschriften en boeken in binnen- en buitenland.

Isabel Van Bos is freelance curator, gevestigd in Brussel, en is project coördinator aan de Curatorial Studies aan KASK en Conservatorium in Gent.

Dominic van den Boogerd is kunstcriticus en tutor aan De Ateliers, Amsterdam

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

Bart Verschaffel is filosoof en emeritus hoogleraar aan de Universiteit Gent. Vorig jaar verscheen *Gezien de verte. Glossen bij kunst en esthetiek*.

Antje von Graevenitz doceerde tussen 1977 en 2005 kunstgeschiedenis in Amsterdam, Keulen, Hamburg en Groningen. In 2024 verscheen *Aus dem Spiegel holen. Sensibilitätskult in der Kunst des 20 Jahrhunderts* bij Hatje Cantz, een Engelse vertaling volgt begin 2027.

Praktische gegevens

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

Planning	verschijnt	deadline
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
nummer 249	25 september 2027	20 augustus 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 veeelvoudigd 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
The Auxiliaries

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
Sim City

24 September — 28 November 2026

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

TEXTURA

LANGE VOORHOUT 102, DEN HAAG, 05.09.2026 — 26.12.2026

HODA AFSHAR, DIANE CESCUTTI, KOENRAAD DE DOBBELEER,
LYNNÉE DENISE, FLORIAN HECKER & MARCIN PIETRUSZEWSKI,
JOSH KLINE, SONDRAPERRY, JOHANN WILHELM RITTER

TEXTURA



TESTFORUM, SPUI 130, DEN HAAG, 29.08.2026 — 25.10.2026

MINA CALORI, LILA DE CONINCK, AEL DIET, FABIANNA FLOREZ
SANCHEZ, HARA GHAN, LAWRENCE MCGUIRE, OMID NEMALHABIB,
SOYUN PARK, ANNA SCHMITZ & WIEBKE STADTLANDER

IN THE / BABBLER /
THAT LIVES I ASK TO BE INSCRIBED
THE WORK OF AMELIA ROSSELLI

LANGE VOORHOUT 102, DEN HAAG, 05.09.2026 — 26.12.2026

KATHY ACKER
BLOOD, GUTS, AND ANARCHY

LANGE VOORHOUT 102, DEN HAAG, 28.02.2026 — 28.02.2027



WWW.WESTDENHAAG.NL