DE WITTE RAAF

244

P706236

november – december 2026
jaargang 41

1 *Emiel Roothooft*
Adorno en het smaakorgaan
4 *Elizabeth Vandeweghe*
Het Antwerpse godenbanket
8 *Jan Blanc*
De kunst je leermeester te verslinden

12 *Anke Brouwers*
Schaarste en overvloed
14 *Navid Nuur*
Kijk met je neusgaten en luister door je mond

& 17–40

www.dewitteraaf.be

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

Kunst en eten (1)

Als we iets opeten, kijken we er eerst naar – om voor de veiligheid te beschouwen wat we voorgeschoteld krijgen, maar ook om de culinaire ervaring in gang te zetten. Tegelijkertijd bestaat de overtuiging dat je beter proeft met de ogen dicht, om de autonomie van de smaak niet te belemmeren. Het is een tegenstelling die eten met beeldende kunst gemeen heeft: het visuele staat voorop, maar het oog is net als de tong niet te vertrouwen, want het wordt op allerlei manieren beïnvloed.

In een dubbelnummer van *De Witte Raaf* wordt de complexe, onvermijdelijke maar ook risicovolle relatie tussen kunst en eten verkend. Wie als geen ander gewaarschuwd heeft voor de gelijkschakeling van de culinaire met de esthetische ervaring is Theodor W. Adorno. In de openingstekst ontdekt Emiel Roothooft opvallend veel passages in het oeuvre van de Duitse filosoof waarin eten als een negatieve categorie wordt ingezet – als een activiteit die onder geen beding met de 'consumptie' van kunst vergeleken mag worden. 'Iets dat goed klaargemaakt is, kun je tenminste opeten,' zo zei Adorno in 1962, 'maar van louter culinaire muziek kun je alleen maar overgeven.' 'Vanwaar die afkeer van het smaakorgaan?' zo vraagt Roothooft zich af. Het antwoord raakt aan de basis van Adorno's esthetica en aan wat we van kunst verwachten.

Niet toevallig is voedsel van oudsher een artistiek onderwerp, bijvoorbeeld in de schilderijen van zestiende- en zeventiende-eeuwse kunstenaars die worden besproken door Elizabeth Vandeweghe en Jan Blanc. Vandeweghe bestudeert het godenbanket zoals dat aan het begin van de zeventiende eeuw in Antwerpen werd afgebeeld. In detail weergeven wat de riviergod Achelaos aan zijn gasten voorschotelt: het was voor kunstenaars als Frans Francken II een manier om variëteit af te beelden, om het goede tafelen te vieren en om religieuze breuklijnen uit te zetten, maar ook om de rijkdom van de havenstad Antwerpen tentoon te spreiden. Daarnaast beschouwden Nederlandse schilders zelfs het aanleren van hun metier als een vorm van eten: een succesvolle imitatie van de meesters was een kunst van het 'verslinden'. Blanc toont een minder bekend aspect van de relatie tussen kunst en eten: artistieke kennis verwerven – kunstenaar worden – is vergelijkbaar met voedsel innemen en verteren, als een proces waarbij het werk van voorgangers zowel wordt gerespecteerd als getransformeerd.

Het is moeilijk om voorbeelden te noemen van verhalende kunst waarin *niet* gegeten wordt, tenzij die onthouding wordt gethematiseerd. Anke Brouwers schetst de aanwezigheid van eten in de filmgeschiedenis, al van bij de laatnegentiende-eeuwse pioniers: er bestaan 'eetfilms' waarin met voedsel betekenissen tot stand worden gebracht, maar er zijn ook 'hongerfilms' die de wereld tonen 'als een plek van tekort en schaarste'. Kunstenaar Navid Nuur besluit dit eerste themanummer, door het te hebben over het belang van eten en drinken in zijn oeuvre. Als kind van Iraanse ouders groeide hij op in Nederland, waar een andere eetcultuur heerste dan thuis. 'Eten', zo zegt Nuur, 'werd voor mij een denkveld – een manier om te werken met zintuigen, context en verwachting.'

Dit nummer werd samengesteld door Elizabeth Vandeweghe en Christophe Van Gerrewey.

Adorno en het smaakorgaan



EMIEL ROOTHOOFT

Wie op 6 juli 1961 een aula van de Goetheuniversiteit in Frankfurt binnenstrompelde en geen idee had wie er vooraan stond, moet na afloop gedacht hebben: die kale man eet niet graag. Theodor W. Adorno (1903-1969) was toe aan zijn dertiende *Vorlesung* over esthetica (NS IV, 8, pp. 195-210).* In twaalf lessen van telkens twee uur had hij de voorbije maanden de autonomie van het kunstwerk en de noodzaak van radicale vernieuwing verdedigd. Op deze dag bereikte zijn aanklacht een hoogtepunt. Adorno ging tekeer tegen de 'hedonistische houding tegenover kunst'. Een kunstwerk, zei hij, verdraagt het niet dat men het 'als het ware als een genotsmiddel verslindt', dat men het 'als een soort prikkel consumeert'. *Neen tegen het eten van kunst!* 'Consumentengenot' is wat de 'culinaire' verhouding tot kunst verlangt: het kunstwerk moet een doel dienen, een 'gebruikswaarde' hebben 'die naar het zinnelijke genot is gemodelleerd, dus naar het culinaire'; het moet 'goed smaken'. *Neen tegen het smaken van kunst!* Onze kunstbeleving is besmet door 'culinaire regressie': men verhoudt zich tot kunstwerken 'zoals kinderen zich over eten vrolijk maken'. *Neen tegen de infantilisering van kunst!* Nog een uur ging Adorno zo door. Vanwaar die afkeer van het smaakorgaan? Wat heeft de tong u misdaan, professor?

Al twintig jaar eerder onderzocht Adorno in een discussie met muziekcriticus Deems Taylor 'de relatie tussen muziek en koken'. 'Dit probleem is zo belangrijk in het algemene muzikale bewustzijn', schreef hij destijds. Hij wijdde er dan ook een heel hoofdstuk aan, waarin hij meteen op zijn bevindingen vooruitliep:

> Wij geloven dat er tegenwoordig werkelijk een verband bestaat tussen de manier waarop voedsel wordt waargenomen en de manier waarop muziek wordt waargenomen, en dat de heer Taylor de grote verdienste heeft dit verband heel openlijk te benoemen. Met zijn houding tegenover het culinaire luisteren zijn wij het echter niet eens. Hij beschouwt het als gezond en heilzaam en vermoedt dat iedere reactie op muziek die culinaire kwaliteiten buiten beschouwing wil laten, onoprecht en highbrow is. Wij geloven daarentegen dat, hoe oprecht en goedbedoeld de culinaire perceptie van muziek ook mag zijn, zij alleen optreedt wanneer een werkelijke verhouding tot het muzikale werk ontbreekt. (NS I, 3, pp. 189-190)

Het staat hier mooi samengevat, maar is onze vraag daarmee beantwoord? Geeft Adorno's debat met Taylor de volle bandbreedte van zijn kritiek op de smaak als model voor de kunstervaring? Hoegenaamd niet. We hebben een genealogie nodig, de genealogie van een *metaforologie van de smaak*, zoals Hans Blumenberg het zou noemen.

Adorno leest Brecht

Uit foto's van Adorno blijkt een gezonde appetijt. Volgens biograaf Stefan Müller-Doohm kwam hij als kind niets tekort, in een bourgondisch gezin met een vader die wijnhandelaar was. Hij at graag forel *à la meunière* en reegebraad met veenbessen. Ook in *Einleitung in die Musiksoziologie* verklapt hij iets over zijn smaakpalet. Als hij zegt dat 'het zintuiglijke element in de muziek zich niet letterlijk laat genieten als een kalfsschenkel' (GS 14, p. 242), dan moet het toch zijn dat hij kalfsschenkel lekker vindt? Adorno wist bovendien goed welk restaurant voor welk gerecht bekendstond. In zijn boek over Alban Berg bedankt hij de componist voor het delen van zijn culinaire adressenboekje:

> Van hem kon je leren wat Oostenrijkse zinnelijke cultuur betekende; zijn gevoel voor goed eten en voor wijn, zoals men dat verder alleen in Parijs aantreft, was niet van hem los te denken. Aan hem dank ik de kennismaking met het destijds voortreffelijke, zowel letterlijk als figuurlijk uiterst zwart-gele [de kleuren van de Habsburgse monarchie] restaurant Weide in Speising, met de beroemde kreeftpasteitjes; en ook met de zaak van de Schöners in de Siebensterngasse, die nog altijd open is. (GS 13, pp. 343-44)

Niets wijst er dus op dat Adorno een moeilijke verhouding met voeding had. Door zijn vroege emigratie naar Amerika ontsnapte hij aan het lot van de Europese Joden die, als ze niet in een vernietigingskamp omkwamen, hun leven lang de gevolgen van honger en ontbering met zich meedroegen. Was het dan Amerika, het land dat zijn redding was geweest, dat hem zo'n afkeer van het smaakorgaan bezorgde? Zijn strijd tegen de culinaire kunstbeleving begon echter al in 1931, lang voor zijn emigratie, en enkele maanden nadat een tekst was verschenen van Bertolt Brecht. In zijn 'Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*' muntte de Duitse theatermaker de term 'culinaire opera', en de tekst is doorspekt met smaakmetaforen (*Appetiten, Kellner, serviert, Speisung*). In een van zijn korte 'Widerlegungen' uit 1931 neemt Adorno het adjectief over, als hij melding maakt van 'de culinaire [categorie] van het smakende genieten' (GS 18, p. 26). Brecht doelde met de term 'culinair' op een opera die als 'genotsmiddel', 'beleving' en middel tot 'smaakontwikkeling' wordt geproduceerd. De operawereld van zijn tijd zou zich aan 'culinarisme' overgegeven hebben. Op het eerste gezicht lijkt Adorno het concept gewoon te kopiëren, maar heel subtiel, misschien nog onbewust, verlegt hij 'het culinaire' van het kunstwerk naar de consument: het door de culinaire opera geleverde 'genot' wordt bij Adorno het 'smakende genieten' van het publiek. Hij heeft de reikwijdte ervan naar de ervaring uitgebreid. Toch kan in 1931 niemand vermoeden dat deze onopvallende parafrase het begin is van een levenslange obsessie met het smaakorgaan.

Pas in 1962 schrijft Adorno in het essay 'Engagement' dat Brecht 'het culinaire kunstwerk aan de kaak heeft gesteld' (GS 11, p. 428). In een lezing uit hetzelfde jaar noemt hij expliciet zijn bron, voor de eerste en meteen ook laatste keer:

> [Kunstwerken] bestaan er niet alleen in dat men hun zintuiglijke momenten zo exact mogelijk realiseert; door de samenhang van die zintuiglijke elementen verwijzen die zintuiglijke bestanddelen – of, om het met Brecht te zeggen, hun 'culinaire' bestanddelen – net naar iets voorbij zichzelf. Een vorm van interpretatie die zich uitsluitend vastklampt aan de zintuiglijke, culinaire kwaliteiten, en daardoor de samenhang en de functie van de zintuiglijke elementen veronachtzaamt die van hen iets geestelijks maken, houdt de muziek in wezen op het niveau van de kookkunst. Daar wil ik overigens niets kwaads over zeggen: iets dat goed klaargemaakt is, kun je tenminste opeten, maar van louter culinaire muziek kun je alleen maar overgeven. *[Gelach in de zaal]* (NS V, 1, p. 305)

Zoals ook blijkt uit zijn lessenreeks van hetzelfde jaar, heeft het culinaire zich na dertig jaar stevig in Adorno's taalgebruik verankerd. In navolging van Brecht heeft hij het over het culinaire karakter van de muziek zelf, maar dus ook, zoals in 1931, over een bepaalde 'vorm van interpretatie' door de consument.

Het begin

In de vroege jaren dertig beschouwt Adorno zichzelf als een componist, maar hij schrijft ook regelmatig voor vaktijdschriften. Smaakmetaforen komen in die vroege teksten slechts sporadisch voor. Als hij er toch gebruik van maakt, blijft het bij een spontane analogie, zoals wanneer hij in 1932 stelt dat componisten hun 'muziek zo zorgvuldig en met zulke goede ingrediënten bereiden, dat ze wel iemand zouden vinden wie het smaakt' (GS 18, p. 110). De passage draait niet om de eter, maar om de kok, wiens praktijk net als die van de componist afhangt van zorg en degelijk materiaal. De metafoor is nog neutraal (positief zelfs), te willekeurig en niet specifiek genoeg om er al een methodische metaforologie in te lezen.

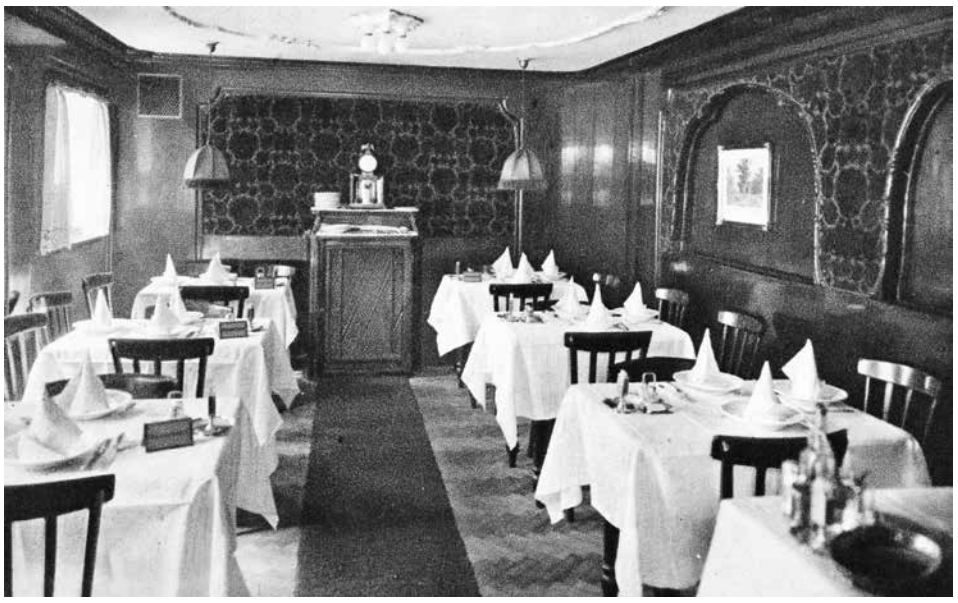
Vijf jaar later opent Adorno een tekst over Beethoven als volgt:

> De rijpheid van de late werken van belangrijke kunstenaars lijkt niet op die van vruchten. Ze zijn doorgaans niet rond, maar doorgroefd, zelfs uiteengereten; ze plegen zoetheid te ontberen en verzetten zich, wrang en stekelig, tegen het loutere smaken [...]. (GS 17, p. 13)

De metafoor is uitgebreider, beeldender, maar op de letter gevolgd blijft het bij een observatie. Adorno levert nog geen fundamentele kritiek die uit een uitgewerkte esthetica voortkomt.

Uit 1938 dateert een tekst die in bijna elk seminarie over 'kritische theorie' gelezen wordt. In 'Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens' gebruikt Adorno voor het eerst het smaakzintuig op een systematische manier, in die mate dat een volledig argument erdoor wordt verzinnebeeld. Zijn definitie van het culinaire verschuilt zich in die van 'het ascetische', wat hij als 'zegel van geavanceerde kunst' beschouwt, 'vanwege de strikte uitsluiting van al het culinair behaaglijke, dat onmiddellijk, omwille van zichzelf geconsumeerd wil worden, alsof in de kunst het zintuiglijke niet de drager zou zijn van iets geestelijks, dat zich pas in het geheel manifesteert, in plaats van in geïsoleerde stofmomenten' (GS 14, p. 18). En even daarvoor schrijft Adorno dit:

> Het genot van het ogenblik en van de bonte façade wordt tot een voorwendsel om de luisteraar te ontslaan van het denken van het geheel, waarvan de aanspraak in het juiste luisteren besloten ligt, en de luisteraar wordt op de lijn van de minste weerstand veranderd in de instemmende koper. Niet langer fungeren de afzonderlijke momenten kritisch tegenover het vooraf gedachte geheel, maar ze schorten de kritiek op die de geslaagde esthetische totaliteit levert op de gebrekkige totaliteit van de samenleving. De synthetische eenheid wordt aan hen opgeofferd; zij produceren niet langer een eigen eenheid in de plaats van wat verdinglijkt is, maar tonen zich daaraan gewillig. De geïsoleerde prikkelmomenten blijken onverenigbaar met de immanente constitutie van het kunstwerk, en



> daaraan wordt opgeofferd wat het kunstwerk tot bindende kennis transcendeert. Slecht zijn ze niet als zodanig, maar door hun verblindende functie. In dienst van het succes doen ze zelf afstand van de weerspannigheid die hun eigen was. Ze zweren samen tot instemming met alles wat het geïsoleerde ogenblik een geïsoleerd individu vermag te bieden, dat er allang geen meer is. (GS 14, p. 18)

Hoewel Adorno deze keer over het culinaire als eigenschap van het kunstwerk spreekt, valt er ook uit af te leiden wat culinaire *consumptie* inhoudt, want alles wat als culinair geldt, heeft die eigenschap alleen omdat het voor culinaire consumptie is bedoeld: het concept van het culinaire put zich in zijn consumptie uit. Door Adorno's eerste ideeën over de culinaire consumptie van kunstwerken als een fenomenologie van de smaak te lezen, is misschien een voorlopig antwoord op onze vraag te verwachten: waarom maakt hij van de smaak het metaforische tegendeel van de 'juiste' kunstervaring?

In dit vroege concept van het culinaire vallen zes elementen op. (1) Het culinaire is een specifieke manier waarop iets ons welbehagen of genot kan bezorgen, en het werkt in op de zwakste plek: 'de lijn van de minste weerstand'. (2) Het woord 'consumptie' stamt af van *sumere*, Latijn voor 'nemen', dus wie kunstwerken consumeert, beweegt ze naar zich toe. Verder staat er dat het culinaire de kunstervaring verandert in de aankoop van dingen. (3) Het zintuiglijke is culinair wanneer het slechts een stoffelijk element is dat lichamelijke prikkels veroorzaakt en er niet als 'drager van iets geestelijks' boven uitstijgt. (4) Het culinaire wordt alleen 'omwille van zichzelf' geconsumeerd. (5) Het culinaire wordt 'onmiddellijk', in opeenvolgende 'momenten' geconsumeerd. (6) Het culinaire wordt in afzonderlijke, 'geïsoleerde' deeltjes geconsumeerd.

Door die zes elementen met een intuïtief begrip van de smaak te vergelijken, wordt duidelijk dat Adorno met zijn concept van het culinaire zeer dicht bij de fenomenologie van de smaakzin blijft. In het eigenlijke 'smaken' laten zich eveneens zes aspecten onderscheiden: doel, voorwaarde, plaats, middel, tijd en handeling. De oorspronkelijke functie van de smaak is om eetbare stoffen te identificeren door middel van een genotservaring, maar in een welvarende economie is dat veiligheidssignaal een *doel* op zich geworden. Een *voorwaarde* is dat men het voedsel bezit (na het met de handen genomen of gegrepen te hebben) alvorens het naar de mond te brengen. Onder de *plaats* van de smaak kunnen we lichaam en materie verstaan, want smaaksensaties wijzen niet naar iets voorbij het zintuiglijke en stoffelijke. Dat betekent dat het *middel* van de smaak geen verder doel dient dan het lichamelijke gebruik waarvoor het oorspronkelijk bestemd is. Wanneer je proeft, ben je op één hap per keer gericht – op wat er zich op dat moment, niet-gemedieerd ('*un-mittel-bar*' = 'on-middel-lijk') in je mond bevindt: de *tijd* van de smaak strekt niet verder dan het huidige moment. Die dimensie, tot slot, heeft te maken met de *handeling* die het lichaam tijdens het smaken stelt: happen en bijten, wat het geheel opdeelt in steeds kleinere, van elkaar gescheiden stukjes.

Een kunstervaring die het model van de smaak volgt, zouden we een voorbeeld van *valse synesthesie* kunnen noemen. De verwarring van zintuigen heeft volgens Adorno ernstige gevolgen. Het probleem met kunstervaringen die op dezelfde manier te werk gaan als culinaire ervaringen is dat ze kritiek onmogelijk maken. Doordat smaak 'de lijn van de minste weerstand' naar de hersenen volgt, stemt de culinaire kunstconsument makkelijk in met wat hem voor lekkers wordt voorgeschoteld. De onderdelen van een kunstwerk die hierop inspelen en 'geïsoleerde prikkelmomenten' opleveren, schudden hun 'weerspannigheid' af en 'schorten de kritiek op'. Op die manier kan geen objectieve, 'bindende kennis' bereikt worden, want ze hebben de neiging ons 'van het denken van het geheel te ontslaan'. Op zich genomen is het culinaire niet altijd een probleem, maar wel wanneer het een 'verblindende functie' tegenover ware kunst vervult en zo de relevante zintuigen verstoort die wel noodzakelijke inzichten opleveren.

Zeven aspecten van de smaak, de *gevolgen* meegerekend. Zeven redenen waarom het model van de smaak het tegendeel van een esthetische ervaring is. Zeven manieren om te zondigen tegen de adorniaanse esthetica. *Zeven zonden van de smaak.*

Hedonisme

Adorno's filosofische afkeer van de smaak hield stand tot op het eind. In wat zijn magnum opus moest worden, het postuum verschenen *Ästhetische Theorie* (1970), bejammert hij 'het cultuurbarbarisme [*Banausie*] dat voor muziek die haar bevalt het woord *Ohrenschmaus* klaar heeft' (GS 7, p. 150). (Duden, een Duits woordenboek, definieert *Schmaus* als een 'rijkelijke, bijzonder lekkere maaltijd, die met genot verorberd wordt'.) Hoe vreselijk, die talloze smakelijke woorden die zonder nadenken over ieders lippen rollen, of het subgenre waarin Adorno's twee grootste aversies samenkomen: *sweet jazz*! Het alledaagse taalgebruik was voor Adorno een eindeloze bron van ergernis en cultuurpessimisme. In de minst opmerkelijke frases en woordjes zag hij de allesoverheersende hang naar genot.

Hoewel Adorno het kantiaanse concept van de kunstervaring als 'belangeloos welbehagen' bekritiseert, drukt hij zijn studenten in 1961 op het hart dat ze zijn kritiek niet mogen begrijpen als een pleidooi voor een belang*hebbend* welbehagen. Dat zou als gevolg hebben dat 'men bijvoorbeeld de voortbrengselen van de keuken of de pornografie in de plaats van kunstwerken zou stellen' (NS IV, 8, p. 20). Adorno heeft het in verband met zijn esthetica wel vaker over seks, maar dat het culinaire en het pornografische niet gewoon samen aan bod komen, maar ook nevengeschikt zijn, springt in het oog. Wat hebben de culinaire en de pornografische ervaring met elkaar gemeen? Ze zijn allebei gericht op afzonderlijke 'porties' (lichaamsdelen, happen), op onmiddellijke consumptie zonder hoger doel, en op hoogtepunten (orgasmes, *foodgasms*). Maar zonder de zoektocht naar een zo groot mogelijk genot zouden de andere kenmerken niet van toepassing zijn. De culinair-pornografische gedragingen die Adorno afkeurt, komen voort uit de zoektocht naar genot, niet omgekeerd. Hedonisme – de *hoofdzonde* van de smaak?

Zoals hedonisme het genotsmoment losmaakt van alle denkwerk, maakt het culinaire de smaak los van de spijsvertering. Culinaire kunst is problematisch, niet zozeer omdat ze aan de smaak appelleert, maar omdat de proever geen moeite meer moet doen: de maag komt er niet aan te pas. Alles is al 'voor-verteerd', *pre-digested*, zoals Adorno populaire muziek beschrijft, en daarbij versimpelde anthologieën als *Reader's Digest* in herinnering brengt (NS I, 3, p. 418). Kunst ervaren vereist discipline, zelfbeheersing en een sterk arbeidsethos, in tegenstelling tot culinaire houdingen zoals 'het atomistische luisteren, dat zich *slap* en *passief* in de prikkel van het moment [...] verliest' (GS 17, p. 297 – mijn cursivering). In een van zijn Engelstalige teksten vergelijkt Adorno muziek die op grond van 'smaakkwaliteiten' wordt geconsumeerd met '*Aunt* [*Jemima's*] kant-en-klare pannenkoekenmix', de eerste van zijn soort op de Amerikaanse markt (NS I, 3, p. 208). Het is duidelijk waarom hij de metafoor gebruikt: in plaats van de ingrediënten zelf bij elkaar te hoeven zoeken, af te wegen en te prepareren, heeft de kok alle ingrediënten klaar op één plek en in de juiste hoeveelheid; hij hoeft alleen nog water toe te voegen. Toch blijft bakken een activiteit die energie, geduld en *savoir-faire* vergt – iets dat de culinaire consument vermoedelijk ook liever uit handen geeft.

Alleen genot uit de ervaring van kunst bannen is niet genoeg; de hele categorie van de smaak moet eruit, lekker én vies, genot én zijn tegendeel. Het zou namelijk van een 'primitieve' houding getuigen mocht een componist beweren 'dat hij een bepaald geluid kiest omdat het vies [*nasty*] is', want, schrijft Adorno, 'geen enkel geïsoleerd geluid kan absoluut vies of absoluut mooi op zichzelf zijn' (NS I, 3, p. 196). In *Ästhetische Theorie* wijst hij op een destijds opkomende 'algemene ideologische tendens om al het weerbarstige in zich op te nemen', wat 'culinaire consumptie' ertoe brengt 'om zelfs te slikken waarvan het gruwt' (GS 7, p. 142). Tegen het einde van Adorno's leven is de cultuurindustrie erin geslaagd de consument te laten *slikken* zonder te *proeven*. Hoe nefast de smaakzin ook moge zijn, de laatste restjes vrijheid en onderscheidingsvermogen gaan op die manier verloren. De kunst verdedigen vertrekt dan niet meer vanuit een kritiek op de tong (die alleen lekkere dingen verdraagt), maar vanuit een kritiek op de slokdarm (die alles slikt wat hij gevoerd krijgt).

Genot dat een gewoonte is geworden, maar eigenlijk niet meer plaatsvindt – het is eind jaren zestig al ver gekomen met de cultuurindustrie. Al in 1944 constateerden Adorno en Max Horkheimer in *Dialektik der Aufklärung* nog een ander soort genot, een 'voor-genot' (*Vorlust*): het genot dat erin bestaat genot te anticiperen. Daarover deze beroemde metafoor in de (licht aangepaste) vertaling van Michel van Nieuwstadt:

> Onophoudelijk bedriegt de cultuurindustrie haar consumenten met niet te bieden wat zij onophoudelijk als belofte in het vooruitzicht stelt. Het moment waarop de lust, die door handeling en aankleding tentoon wordt gesteld, wordt eindeloos uitgesteld: geniepig beduidt de belofte, waaruit de show eigenlijk alleen maar bestaat, dat aan de zaak zelf niet wordt toegekomen, dat de bezoeker in de lectuur van de menukaart zijn plezier moet zoeken. (GS 3, p. 161)

Hier toont het culinaire zijn ware potentieel en stijgt het als concept boven het smaakvolle uit. De smaak kent geen ersatz-ervaring, want om te proeven is er geen weg om de tong heen. Een culinaire ervaring kent die weg wel: de menukaart – of in onze tijd: kookprogramma's op televisie, en foto's en video's op sociale media. De cultuurindustrie wil een consument scheppen voor wie de aanblik van het assortiment en de voorbereidende tinteling van de tong voldoende zijn. Voor wie nog niet voor dat idee gewonnen is, is de dagelijkse kunstconsumptie een perverse genotsonthouding, een 'tantaluskwelling' (GS 3, p. 162). In 'Über den Fetischcharakter' gaf Adorno over 'lichte en alle voor consumptie bestemde muziek' al aan 'dat zij het entertainment, de prikkel en het genot dat zij belooft, verschaft, om het tegelijk weer te weigeren' (GS 14, p. 15). Herhaalt de cultuurindustrie dit genoeg, dan verandert zij haar sujetten in 'eeuwige consument[en]' die kunstwerken tegemoet treden met een soort 'vrolijke onthouding' (GS 3, pp. 162-164). Adorno en Horkheimer kunnen niet anders dan concluderen dat de cultuurindustrie, ondanks haar pornografische uiterlijk, 'preuts' is.



In(bezit)name

Inbezitname, de tweede zonde van de smaak, komt voort uit de vrees niet genoeg te hebben. 'De verkeerde houding tot kunst is verstrengeld met angst omtrent bezit,' schrijft Adorno (GS 7, p. 27). Kunst is inzet van zelfbehoud; woorden voor makkelijk verteerbare kunst, zoals 'entertainment' of *Unterhaltung*, zeggen het zelf. Dat veronderstelt twee dingen: dat men het kunstwerk naar zich toe brengt (wat de etymologie van het woord 'consumptie' al suggereert), en dat men het kunstwerk als iets anders dan als kunstwerk ervaart, namelijk als 'waar' (*Ware*, *commodity*). Een culinaire kunstervaring verandert zowel de *relatie* tussen kunstwerk en consument als de *aard* van het kunstwerk.

Eerst de relatie. Tussen mij en het kunstwerk ligt normaal gezien een afstand. 'Dat ligt besloten in het idee van de belangeloze beschouwing' (GS 7, p. 514). Als je iets eet – Adorno neemt een appel als voorbeeld – blijft die afstand niet bewaard en kun je de zintuiglijke indrukken niet overstijgen om tot een geestelijk geheel te komen (NS IV, 3, p. 179). De afstand wordt dan niet zomaar tenietgedaan – de afstand wordt tenietgedaan in het voordeel en *in de richting* van de consument, die het kunstwerk naar zich toe trekt, om het vervolgens in zich op te nemen. De culinaire consument verwacht van het kunstwerk dat het iets 'geeft', dat je er iets aan 'hebt', terwijl je jezelf hoort weg te cijferen. Een esthetische ervaring is 'antisubjectivistisch', zegt Adorno in zijn lessenreeks uit 1961-1962, omdat ze een 'negatie van de beschouwer' veronderstelt (NS IV, 8, p. 458). Wat sta je daar dan op een mooi akkoord of een bevallige kleur te sabbelen?

Tijdens zijn ballingschap in Amerika ontwikkelt Adorno in een aaneenschakeling van lange en korte teksten een uitgebreide studie van de radio. In het essay 'A Social Critique of Radio Music' introduceert hij het begrip *commodity listening*. De omschrijving is nagenoeg dezelfde als voor culinair luisteren, alleen legt hij nu de nadruk op het warenkarakter van de muziek, de consumptie ervan 'als ieder ander consumptiegoed' (NS I, 3, p. 208). Muziekstukken zijn niet langer doelen op zich, maar (voedings)middelen die 'als prikkelwaarden versjacherd worden', zoals hij het in *Ästhetische Theorie* formuleert (GS 7, p. 145). Het warenkarakter hangt samen met het motief van zelfbehoud, wat mooi samenkomt in een metafoor die Adorno in zijn lessenreeks van 1961-1962 gebruikt: kunst uit het verleden en kunst van andere culturen worden behandeld als 'voorraadkamers' en klassieke werken als 'eeuwige voorraad' (NS IV, 8, pp. 27, 97) – als etenswaren dus, die met het oog op lichamelijk onderhoud gehamsterd worden.

Stoffelijkheid

Wie eet kan niet aan vergeestelijking (*Vergeistigung*) doen. Het kunstwerk blijft hangen op het stoffelijke, materiële, lichamelijke niveau, want alles wat overblijft zijn culinaire kwaliteiten, die 'als een soort van zintuiglijke prikkel ageren, en niet als een uitdrukking van enige 'zin' [*sense*]' (NS I, 3, p. 187). (De gevolgtrekking dat er on-zin-tuigen – zintuigen die geen 'zin' of betekenis verschaffen – en zin-tuigen – zintuigen die wel 'zin' of betekenis verschaffen – zijn, blijft onuitgesproken.) Zonder die vergeestelijking wordt gezondigd tegen het 'taboe' dat over de kunst hangt:

> We verhouden ons dan letterlijk tot het kunstwerk zoals we ons verhouden tot een goede maaltijd – of, laat ik zeggen: een uitstekende wijn. We consumeren het kunstwerk dan als het ware alsof het op een lichamelijke manier werkelijk is, en daarmee doorbreken we het taboe waarop de kunst haar wet nu eenmaal grondt: dat zij [...] een sfeer vormt die uit de sfeer van het louter empirische bestaan is losgemaakt, die dus niet rechtstreeks samenvalt met ons bestaan, maar daarvan gescheiden is als een soort magisch gebied. (NS IV, 3, p. 178)

Een culinaire verhouding haalt de kunst weg uit het eigen domein, terug de empirie in. In latere *Ästhetik-Vorlesungen* noemt Adorno zo'n empirische verhouding, waarbij iemand zich het esthetische object 'lichamelijk eigen wil maken of het in zekere zin wil verorberen', 'natuurlijk' en 'dierlijk' (NS IV, 8, pp. 16-17). De link tussen eten, empirie en dierlijkheid mag duidelijk zijn. Later komt daar nog een zwaarder woord bij: in iemands mond verliest een kunstwerk elke 'autonomie' (GS 7, p. 26). De aura verdwijnt daarmee, al mogen we de cultuurindustrie uiteraard niet onderschatten: soms wordt de aura in die mate geïsoleerd dat ze als consumptiegoed in de rekken komt te liggen. '[Z]o wordt de atmosfeer [i.e., aura] – als ik het zo vulgair mag uitdrukken – werkelijk een soort saus, waarmee de min of meer rauwe steaks waaruit zo'n massakunstwerk bestaat, vervolgens overgoten worden' (NS IV, 8, p. 459). Het is werkelijk *vulgair*, voelt Adorno zich genoodzaakt toe te voegen, wanneer zelfs de aura in de keuken belandt.

Zelfgenoegzaamheid

Een zintuiglijke prikkel, geconsumeerd 'omwille van zichzelf' (*für sich*), wordt 'culinair'. In 'Die Kunst und die Künste' (1966) betreurt Adorno dat wat begon als een functioneel onderdeel van een geheel 'zijn onschuld verloor' en een 'doel op zich' werd (GS 10.1, p. 435). Goede kunst, meent hij, verzet zich tegen 'elke afhankelijkheid van bij voorbaat gegeven materialen' en behoudt op die manier haar autonomie. De vertaking van kunst in verschillende kunsten, een classificatie die voornamelijk vanuit het verschil in grondstoffen vertrekt, zou een symptoom van deze afhankelijkheid zijn. Want wat anders dan de voorkeur van de consument voor bepaalde prikkels en materialen (geluid, verf...) verklaart dat kunstwerken onder specifieke noemers als 'muziek' en 'schilderkunst' moeten worden geplaatst? (Je zou kunnen argumenteren dat het materiaal zelf een specificiteit heeft die onder deze classificatie beter bestudeerd kan worden, maar dat is minder relevant voor het kunstwerk als geestelijk geheel.) Hetzelfde geldt uiteraard in de gastronomie: de kok mag grote ideeën hebben zoveel hij wil, wat telt zijn de individuele happen, die de gast allemaal afzonderlijk horen te bevallen.

Is er dan geen enkele situatie waarin prikkels gewoon vanwege hun aangename effect mogen worden opgezocht? Toch wel. In het begin van 1959 toont Adorno zich tegenover zijn studenten van zijn meest tolerante kant. Hij laat vallen dat het 'zintuiglijke, culinaire, afzonderlijke element, dat de eenheid van het kunstwerk dreigt te verbreken, kennelijk het meest legitiem is wanneer het onverbloemd zichzelf toont, zonder zich als iets hogers te vermommen' (NS IV, 3, pp. 183-184). Als voorbeeld noemt hij bepaalde (film)revues 'waarin het kunstwerk zich onvoorwaardelijk overgeeft aan deze zintuiglijke momenten', en waarvan de 'schaamteloosheid' te waarderen valt. Bijvoorbeeld in de muziek van Tsjaikovski, door Adorno veracht, zijn de smakelijke momenten 'veel moeilijker te verdragen', precies omdat ze zich als iets hogers voordoen. Het leidt terug naar de pornografische maar preutse aard van de cultuurindustrie, die consumenten verleidt met opwindende prikkels, maar zich op het laatste moment uit schaamte terugtrekt. Peuzelen mag, geeft Adorno toe, zolang het werk zich onverholen als culinair samenraapsel aanbiedt.

Onmiddellijkheid

Uit de zonde van zelfgenoegzaamheid bleek al dat culinaire momenten omwille van zichzelf, als doelen op zich, worden genoten. Dat betekent dat ze niet naar iets voorbij zichzelf wijzen, naar iets voorbij hun aanwezigheid – opnieuw: het geestelijke geheel. 'Het rijke en zachte geluid heft, in de moderne culinaire betekenis, vrijwel alles buiten zijn aanwezigheid [*presence*] op,' schrijft Adorno in 'Radio Physiognomics' (NS I, 3, p. 187). En hij voegt eraan toe:

> Dit moet echter worden genuanceerd, want in culinaire muziek, vooral in muziek die door het impressionisme is beïnvloed, zijn er veel dissonanten en prikkels die een zekere spanning lijken te veroorzaken. Die spanning is echter van een geheel andere aard. Ze is vergelijkbaar met de wellustige spanning van het kietelen, en met haar equivalent in de seksuele sfeer. Het is een spanning die op zichzelf aangenaam behoort te zijn, ongeacht waartoe zij in de tijd leidt.

In 'Über den Fetischcharakter' vernoemde hij ook de 'onmiddellijke' consumptie waarvoor zulke momenten bedoeld zijn. Daaruit viel af te leiden dat ze niet naar iets voorbij het heden wijzen. Deze twee aspecten vallen onder de noemer *presentisme*: culinaire momenten reiken niet verder dan hun eigen aanwezigheid (*praesentia*, *presence*, *présence*...) in het heden (*praesens*, *present*, *présent*...).

Culinaire luisteraars houden van culinaire kwaliteiten 'alleen omwille van het ogenblikkelijke, voorbijgaande 'zinnelijke genot' dat ze verschaffen'. En dat terwijl een kunstwerk zichzelf moet kunnen ontwikkelen in de tijd, soms zelfs zonder ooit de smaakpapillen te bekoren, om pas aan het einde – na een voltooide vergeestelijking – als een meesterwerk te worden erkend. 'Er zijn waarschijnlijk betrekkelijk weinig maten in een symfonie van Beethoven die 'lekker smaken', in de zin waarin kaviaar of houtsnip lekker smaakt,' maar dat maakt die muziek toch niet waardeloos (NS I, 3, p. 192)?

Atomisme

In 1959 uit Adorno het vermoeden 'dat je, als je die fase [*Stufe*] van zintuiglijk-atomistische omgang met kunstwerken niet hebt doorgemaakt, als je een kunstwerk als het ware alleen als een abstract geheel waarneemt, zonder dat je je ook een keer hebt verloren in die afzonderlijke zintuiglijke momenten, eigenlijk helemaal niet weet wat een kunstwerk is' (NS IV, 3, pp. 179-180). Adorno's gebruik van het woord voor de sport van een ladder (*Stufe*) doet denken aan Plato's 'ladder der liefde' in het *Symposium*, waarmee hij de liefde (*eros*) voorstelt als een beklimming die start bij de aantrekking tot één lichaam en eindigt bij de beschouwing van het Schone zelf. Zoals Plato met betrekking tot schoonheid erkent Adorno dat kunst ervaren een leerproces is, dat begint bij de aantrekking tot 'afzonderlijke zintuiglijke momenten' – het culinaire – en de weg wijst naar een begrip van het kunstwerk als een geestelijk geheel.

Nog in hetzelfde jaar lijkt hij zichzelf in 'Theorie der Halbbildung' volledig tegen te spreken. Opnieuw heeft hij het over een eerste *Stufe* waarin slechts delen worden ervaren, die ditmaal echter niet als iets positiefs of noodzakelijks wordt beoordeeld:

> Het halfbegrepene en halfervarene is niet de voorfase [*Vorstufe*] van Bildung, maar haar aartsvijand [*Todfeind*]: bildungselementen die tot het bewustzijn doordringen zonder te worden opgenomen in de continuïteit ervan, veranderen in schadelijke gifstoffen [...]. (GS 8, pp. 111-112)

De scepter van de gifdood zwaait boven het 'halfbegrepene' en 'halfervarene': een radicalere afwijzing van partiële ervaringen – inclusief de 'zintuiglijk-atomistische' – is amper mogelijk. Vanwaar die ommekeer in amper een paar maanden tijd? Het kan natuurlijk dat Adorno van mening is veranderd, of dat hij kunstbeschouwing niet onder *Bildung* plaatst. Een meer plausibele mogelijkheid is dat hij zich de *Stufe* van de louter zintuiglijke ervaring niet als een voorafgaand blokje op een tijdlijn voorstelt, maar als een onmiddellijk deel van het dialectische proces dat de esthetische ervaring is. Het neemt niet weg dat Adorno een tijdsdimensie impliceert, een voltooid verleden: hij heeft het over iets dat je (niet) 'hebt doorgemaakt', iets waarin je je (niet) 'ook een keer verloren hebt'; en in het tweede fragment voegt hij '*vor-*' aan *Stufe* toe, wat ruimtelijk maar ook temporeel geïnterpreteerd kan worden. *Stufe* vertalen als 'fase' blijft dus mogelijk, en dan blijkt dat Adorno wordt geconfronteerd met het klassieke probleem van de hermeneutische cirkel: je begrijpt het deel pas wanneer je het geheel begrijpt, maar tegelijkertijd begrijp je het geheel pas wanneer je alle delen begrijpt. Uiteraard zorgt ook de specificiteit van het kunstwerk voor moeilijkheden. Op esthetisch vlak vreest Adorno dat een gedeeltelijk begrip van een kunstwerk elke latere poging om het als geheel te ervaren *vergiftigt*, maar hij moet ook toegeven dat je pas kan weten wat een kunstwerk is wanneer je jezelf in de afzonderlijke, zintuiglijke momenten ervan hebt kunnen verliezen. Om eer te doen aan de tijdsdimensie laat het zich zo stellen: het 'afzonderlijke zintuiglijke moment' of het 'halfervarene' is een noodzakelijk element in de ervaring van kunst, maar het wordt een probleem wanneer men er zich *te lang* niet van bewust is dat het slechts over een deel van een groter geheel gaat, wanneer het afzonderlijke element *lang genoeg de tijd krijgt* om zich geïsoleerd in het bewustzijn te verankeren – en in gif te veranderen.

Hoe dan ook, in het onuitgegeven 'Radio Physiognomics' (1940) wijdt Adorno een heel hoofdstuk aan wat hij 'atomistisch luisteren' noemt, maar met een ondertitel die de relatie met het culinaire duidelijk maakt: 'Culinary Qualities of Music' (NS I, 3, pp. 183-200). Het isoleren van zintuiglijke momenten komt er niet goed uit. Dit is overigens het hoofdstuk waarin hij het debat met muziekcriticus Deems Taylor aangaat over de relatie tussen muziek en koken. Adorno zet de verschillen uiteen en daarbij vliegen de gastronomische metaforen in het rond. Ten eerste: hoewel de tong limieten heeft als het gaat over de volgorde waarin verschillende smaken worden geproefd, zijn de mogelijke combinaties toch zeer talrijk en blijft de kwaliteit van de individuele stimuli het belangrijkste, terwijl bij muziek het geheel telt. 'Negatief geformuleerd: het is nauwelijks voorstelbaar dat een stuk bedorven vis ooit enig smaakpalet zou bevallen, ongeacht in welke context het wordt geserveerd.' Ten tweede: eigenlijk werkt doorgedreven atomisme in muziek de smaakzin tegen. Apart genomen smaken de meeste elementen in muziekstukken niet goed, en mocht een componist toch alleen smaakvolle elementen gebruiken, 'zou het resultaat simpelweg weerzinwekkend zijn'. Ten derde: de 'eenvoudige en ondeelbare schoonheid' waartoe koken kan leiden, bestaat niet in de muziek. Daarom kan muziek veel meer soorten elementen verdragen – vies, lelijk of hatelijk: 'De componist bevindt zich niet in de positie van de kok, die voortdurend zijn toevlucht moet nemen tot [een] stuk lamsvlees om zijn klanten niet te overvoeden met oesters en foie gras.' Adorno voegt er nog een uiterst informatieve zin aan toe: 'De veelzijdigheid van de muzikale 'tong' is zo groot dat zij slechts onder voorbehoud met de werkelijke tong kan worden vergeleken.' Puur in termen van een metaforologie beweert hij dus: de veelzijdigheid van het gehoor is zo groot dat een vergelijking met de smaak slechts onder voorbehoud mogelijk is. Adorno zegt

niet gewoon dat het gehoor en de smaak andere domeinen en andere soorten prikkels beslaan (en daarom niet voor elkaar model mogen staan), maar dat het ene zintuig *in het algemeen* veelzijdiger is dan het andere. Nergens bekent hij openlijker dat er voor hem een hiërarchie in de zintuigen bestaat, niet alleen in de ervaring van kunst, maar in de ervaring tout court.

Kritiekloosheid

Wie een kunstwerk alleen zintuiglijk ervaart, neemt 'eigenlijk altijd het verkeerde' waar en blijft aan de 'buitenkant' of tegen de 'oppervlakte' plakken – met alle epistemische gevolgen van dien (NS IV, 3, pp. 190, 269-271). Het 'culinaire model' vreest het denken, 'weert' de esthetica 'af', uit schrik dat wat het werk lekker maakt dan zijn smaak verliest.

> Welnu, het culinaire model van de afweer van esthetiek [...] is dit moment: 'Als men te veel nadenkt over kunstwerken, als men reflecteert, als men ze door het medium van het bewustzijn haalt, dan is dat ongeveer hetzelfde als wanneer men voor iemand een gerecht vies maakt, bijvoorbeeld zoals een gerecht je niet meer smaakt wanneer je na afloop van een afschuwelijke oude grap te horen krijgt dat het eigenlijk allemaal delen van dierenlijken zijn die je daar aan het eten bent.' Maar kunstwerken zijn geen gerechten. (NS IV, 8, p. 203)

Een culinaire beleving is 'voor-esthetisch' en werkt bovendien verdovend, zodat de waarneming wordt verstoord. De consument wordt buiten de kunst gehouden, de waarneming wordt in de war gestuurd – culinair beleven is *voor*- en *an*-esthetisch. De beschouwer wordt ontwapend, het kritische apparaat wordt stilgelegd.

Het culinaire kan in dit opzicht met het Griekse *pharmakon* omschreven worden: het is tegelijk gif, medicijn en drug; het vergiftigt, verdooft en bedwelmt. Het woord *Gift* valt verschillende keren in Adorno's oeuvre (zoals in 'Theorie der Halbbildung'), maar hij vergelijkt culinaire momenten – niet toevallig in *Ästhetische Theorie*, waar zijn kritiek op de slokdarm overslaat (GS 7, p. 500) – ook met 'pillen' die dwangmatig geslikt moeten worden. Het heeft iets weg van heksenbrouwels die buitengewone geneeskrachten kunnen bezitten, maar evengoed een vloeibare dood kunnen inluiden. Adorno laat zich helemaal gaan in *Minima moralia* (1951), in de (aangepaste) vertaling van Hans Driessen:

> [D]e toon van elke film is die van de heks die het kindje dat ze wil betoveren of opeten, het eten aanbiedt, terwijl ze op afgrijselijke wijze murmelt: 'Lekker soepje, smaakt het soepje? Laat het je smaken, smakelijk eten.' In de kunst heeft Wagner deze tovenarij van het keukenvuur [*Küchenfeuerzauber*] uitgevonden, wiens talige intimiteiten en muzikale kruiden altijd zichzelf op smaak brengen [*sich selber abschmecken*] [...]. (GS 4, p. 227)

Magie, tovenarij en hekserij zijn metaforen die in bijna de hele cultuurkritiek doorwerken. Waar andere denkers waarschuwen voor andere ingangen, is het bij Adorno opnieuw via de mond dat je wordt betoverd.

*

PS

Het zicht en het gehoor zijn de geprivilegieerde zintuigen van de esthetische ervaring. Als reuk-, tast- en smaakzin een rol krijgen, dan is dat in happenings en in vormen van *relational aesthetics* (van de futuristische kookkunst van Filippo Marinetti tot de *curries* die Rirkrit Tiravanija voorschotelde) of in populaire totaalbelevingen (voor zijn *La Caverne du Pont Neuf*, deze zomer in Parijs, werkte JR samen met een parfumhuis). Beeldende kunst, podiumkunst, muziek, literatuur en film kunnen het perfect met ogen en oren stellen. Maar natuurlijk zijn niet alle manieren van kijken en luisteren even goed. Er zijn net zoveel positieve (authentieke, ware, diepe) en negatieve (niet-authentieke, onware, oppervlakkige) kunstervaringen als er metaforen voor zijn. Eén manier om de kwaliteit van het kijken of luisteren aan te geven, is door een beroep te doen op andere zintuigen: tast-, reuk- en smaakmetaforen slaan soms op een verrijkte waarneming – denk aan 'een streling voor het oor' – maar even vaak gaat het over een waarneming die van het doel wordt afgeleid.

De tastzin heeft in de twintigste-eeuwse kunstfilosofie een ambigu statuut. Walter Benjamin acht 'tactiele perceptie' onmisbaar voor de ervaring van architectuur, en in zijn 'Charakteristik Walter Benjamins' (1950) beschrijft Adorno de 'tweede zintuiglijkheid' van zijn overleden vriend als volgt: 'De gedachte zit de zaak op de huid, alsof zij zich tot tasten, ruiken, proeven zou willen omvormen.' (GS 10.1, p. 251, vertaling Mark Wildschut). Gilles Deleuze waardeert de 'haptische' schilderkunst van Bacon en Cézanne – een term van Alois Riegl, ontleend aan het Griekse woord voor 'voelen', *haptein*. Marxisten als Adorno associëren de tastzin dan weer met een bezitsrelatie, wat het kunstwerk net uitsluit. (Bovendien heeft Adorno tast- en smaakzin eens in één adem genoemd, uiteraard met negatieve connotatie: 'een in wezen voorartistieke, grofstoffelijke neiging tot het aftasten en proeven van geïsoleerde prikkelmomenten' (GS 15, p. 246).) Een kunstconsument die alleen wil weten wat hij aan het kunstwerk zal *hebben* en uitsluitend kunstwerken appreciëert die hij meteen *be-grijpt* – het is nefast voor de kunst. Mochten handen geen tastreceptoren hebben, dan zou de tastzin misschien een positievere evaluatie krijgen, maar de absurditeit van zo'n gedachte-experiment toont aan dat grijpen en tasten bij de mens niet van elkaar te scheiden zijn. Zo wordt de tastzin een gepaste metafoor om de kapitalistische cultuurindustrie te bekritiseren.

Via onze neus raken we dan weer makkelijk bedwelmd. Opiumdampen staan sinds Marx symbool voor verdoving en passiviteit. Religie als 'opium van het volk' werd een slogan van de secularisatie, maar ook in tijden van cultuurindustrie knijp je je neusgaten maar beter dicht. Narcotische stoffen en 'geestelijke aroma's' (Marx) kunnen de ervaring van kunst doorkruisen, met een neus die te doorlatend is, een te makkelijk slachtoffer voor slechte invloeden. 'Het volk is opium voor het volk,' zo besluit Adorno een tekst uit 1953 over 'beknotte muziek' (GS 14, p. 66). Opium is voor hem niet alleen een goede metafoor voor iets dat van buitenaf komt: het aan de cultuurindustrie onderhevige volk zou zich ook gewillig met zijn eigen zelfvoldaanheid verdoven.

Van de drie ondergeschikte zintuigen duikt de smaakzin in alledaags taalgebruik het vaakst als metafoor op. Dat wij menen cultuurproducten als etenswaren te *consumeren*, zegt iets over hoezeer kunstervaringen met de spijsvertering worden geassocieerd. Eenvoudige kunstwerken zijn entertainment, complexere werken zijn moeilijk te *verteren* of *behappen* – alles wijst op een voedende functie. Voordat het in de maag belandt, moet een kunstwerk de tong en tanden passeren, en dan is de verleiding groot om te beginnen knabbelen: de mond als atomiserende vermaalmachine. Adorno heeft de metafoor tot het uiterste gedreven, maar met termen als *sound bite* en *snackable content* wordt ook nu nog dezelfde associatie gemaakt.

Bij het kijken of luisteren naar kunst krijgen de neus en huid onvermijdelijk indrukken binnen; alleen de tong blijft onberoerd. Proeven is – uitzonderingen van medische of criminele aard niet meegerekend – de enige zintuiglijke waarneming die niet onbedoeld kan gebeuren. Voor de activering van de smaak is een daad van de tongeigenaar nodig: de mond moet geopend worden. Proeven gebeurt niet even automatisch als ruiken en voelen, waarvan de overeenstemmende organen rechtstreeks aan de omgeving zijn blootgesteld. Misschien is dat de voornaamste reden voor de demonisering van de smaakzin: een slechte kunstervaring veronderstelt een *keuze*. Ik kan de beslissing nemen om mijn mond gesloten te houden en mijn smaakpapillen niet met mijn ogen en oren te laten interfereren; voor tast- en geurreceptoren ligt dat moeilijker. De kunstconsument via de smaakzin aanpakken betekent dus: hem op z'n verantwoordelijkheid wijzen. Heeft Adorno ooit iets anders gedaan?

Afbeeldingen: Restaurant Schöner, Siebensterngasse 19, Wenen, ca. 1930.

* GS en NS verwijzen respectievelijk naar de *Gesammelte Schriften* en *Nachgelassene Schriften* van Theodor W. Adorno. *Ästhetik (1961/62)*, volume 8, sectie 4 van de nagelaten geschriften, in een redactie van Anne Eusterschulte en Michael Schwarz, verscheen eind 2025 bij Suhrkamp, Berlijn. Voor de secties (*Abteilungen*) binnen de *Nachgelassene Schriften* worden Romeinse cijfers gebruikt, voor de volumes (*Bände*) Arabische. Alle vertalingen zijn van de auteur, tenzij anders vermeld. Recente boeken van Adorno in het Nederlands: *Dialectiek van de Verlichting. Filosofische fragmenten* (Amsterdam, Boom, 2017, met Max Horkheimer); *Minima Moralia. Reflecties uit het beschadigde leven* (Nijmegen, Vantilt, 2013); *Prisma's. Cultuurkritiek en maatschappij* en *Zonder richtlijn. Parva aesthetica* (Amsterdam, Octavo, 2012).

Het Antwerpse godenbanket

ELIZABETH VANDEWEGHE

Door verscheydenheyt is Natuere schoone,
Dat sietmen, als schier met duysent colueren,
Het aerdtrijck ghebloeyt om prijs staet ten toone,
[...] *Het volck verlusticht, aen Tafel van spijse*
En dranck voorsien, op menigherley wijse.
Karel van Mander

Wanneer Karel van Mander in 1604 in zijn *Schilder-boeck* de esthetische overvloed van de natuur bezingt, past hij onmiddellijk een culinaire metafoor toe. De schoonheid van de schepping openbaart zich in haar 'verscheydenheyt', een visuele rijkdom die meteen herinnert aan de overvloed van een feestelijk gedekte tafel. Nog explicieter wordt deze analogie wanneer Van Mander de receptie van de schilderkunst zelf beschrijft. De ogen van de toeschouwer, zo stelt hij, weiden zich in de hoven van *Pictura* als 'lecker Gasten, nae veelderley proven': 'fijnproevende gasten, die van een gevarieerd menu houden'. Ze zijn 'behonghert om meer sien onder en boven'. Kijken is proeven geworden; de esthetische ervaring wordt geconceptualiseerd als een zintuiglijk consumeren, gedreven door een onverzadigbare honger naar variëteit, naar *varietas*.

In de traditionele kunsthistorische hiërarchie bevindt de weergave van materiële cultuur zoals voedsel zich per definitie in de lagere regionen. Waar het stilleven dwingt tot een meticuleuze, bijna ascetische blik op het detail, daar fungeert het voedselmotief in de profane historieschilderkunst vaak als een retorisch en compositorisch vehikel. Toch blijft de dwingende aanwezigheid van het stilleven, en in het bijzonder van culinaire elementen, binnen het grotere narratieve genre onderbelicht. Juist in het zeventiende-eeuwse mythologische genre, en meer specifiek in het thema van het Antwerpse 'godenbanket', evolueert het gerepresenteerde voedsel van een loutere achtergrondstoffage naar een complex theoretisch, ideologisch en cultuurhistorisch knooppunt.

Een exemplarische casus vormt het *Godenbanket* van Frans Francken II uit de eerste helft van de zeventiende eeuw. Geïnspireerd door het achtste boek van de *Metamorfosen* van Ovidius toont het schilderij hoe riviergod Achelaos de held Theseus en zijn gezellen, op de terugweg naar Athene na de overwinning op de Minotaurus, uitnodigt in zijn grotachtige residentie om te schuilen voor een storm. Wat zich in het beeld voltrekt, is echter geen illustratie van een antieke fabel, maar de constructie van een gelaagde *foodscape*. Voor een Antwerpse rotsgrot ontvouwt zich een visueel spektakel van overvloed: op de voorgrond glinstert een arsenaal aan menselijke *artificialia* – kostbaar goud- en zilverwerk – geflankeerd door een diagonaal geplaatste tafel met een wit geperst linnen tafelkleed, beladen met een sappig gebraad en monumentale pasteien. Terwijl diep in de achterliggende grot gevogelte aan het spit draait, contrasteert deze gecultiveerde tafelsfeer scherp met het woeste, maritieme natuurlandschap aan de linkerzijde: uit de golven komt Neptunus, de god van de zee, samen met zijn vrouw Amphitrite tevoorschijn.

Het koperschilderij van Francken staat niet op zichzelf. Het aanzienlijke corpus van circa dertig bewaard gebleven Antwerpse versies en kopieën van dit tafereel getuigt van een enorme lokale marktwerking. Het paneel markeert een cruciale verschuiving binnen de Antwerpse schilderkunst aan het begin van de zeventiende eeuw, toen een intellectuele kring van kunstenaars de picturale ruimte ging benutten om te reflecteren op contemporaine discursieve ontwikkelingen: de opkomende kunsttheorie omtrent het begrip *varietas*, de humanistische tafelbeschaving, de religieuze eetcultuurdebatten en de mercantiele realiteit van een globale handelsmetropool.

Om te begrijpen wat er zo bijzonder is aan de Antwerpse traditie is een vergelijkende blik op het Noord-Nederlandse ontstaan van het godenbanket noodzakelijk. Als autonoom picturaal motief ontstond het genre aan het einde van de zestiende eeuw in de Noordelijke Nederlanden, binnen het laatmaniëristische klimaat van steden als Haarlem en Utrecht. Bij kunstenaars als Joachim Wtewael, Cornelis van Haarlem en Abraham Bloemaert fungeerde de mythologische maaltijd – zoals het *Huwelijk van Peleus en Thetis* van Van Haarlem (ca. 1592-1593) – primair als een legitiem narratief raamwerk voor de weergave van het geïdealiseerde of geprononceerde menselijke naakt. Nimfen, saters en Olympische goden liggen of zitten rond een tafel, maar hun interactie is psychologisch en anatomisch, niet gastronomisch. In deze vroege voorbeelden is de rol van het voedsel opvallend summier en niet bepaald uitnodigend. De dis is sober, vaak gereduceerd tot een enkele schaal fruit of een eenzame drinkbeker. Eetbare waren bezitten nauwelijks textuur of appetijtelijkheid; ze dienen louter om de aanwezigheid van de verschillende personages compositorisch te rechtvaardigen. Het voedsel is een iconografisch attribuut, geen zintuiglijke realiteit.

Wanneer het thema rond 1600 wordt geïmporteerd in het Antwerpse schildersmilieu, ondergaat het een radicale gedaanteverwisseling. De Zuid-Nederlandse meesters transformeren de sobere antieke maaltijd tot een copieuze, barokke demonstratie van gastronomische weelde. De tafels worden overladen met een bijna hyperrealistische variëteit aan spijzen: van schaaldieren en gebraden gevogelte tot brood, exotisch fruit en prestigieuze pronkpasteien. Het geïdealiseerde naakt verdwijnt niet, maar treedt in een dialectische relatie met de tactiliteit van de culinaire motieven. Het banket vormt niet langer slechts een narratief detail, maar wordt het visuele en compositorische centrum van het schilderij. Deze verschuiving kan niet louter worden verklaard vanuit een economische wetmatigheid. Het gaat veeleer om het resultaat van een complex samenspel van kunsttheorie, humanistische ideeën en de heropleving van antieke geschriften. Bovendien speelden Antwerpse atelierpraktijken – met name de doorgedreven samenwerkingen tussen figuurschilders en stillevenspecialisten – een faciliterende rol. In al deze facetten trad de opkomende culinaire en dieetkundige kennis, verspreid via handschriften en drukwerk, op als katalysator.

De nadruk op de maaltijd als conceptueel centrum vraagt om een beschouwing van contemporaine bronnen die het belang van een 'goed' diner onderstreepten. Dit concept werd in de vroegmoderne tijd steevast begrepen als een synthese van intellectuele commensaliteit – een goed gesprek met eten en drinken – en een gecultiveerde verscheidenheid aan gerechten. Deze variëteit werd in de vroege kunsttheorie, aanvankelijk ten zuiden van de Alpen, uiteengezet. Veelzeggend is de

visie van Giorgio Vasari in de tweede editie van zijn *Vite* (1568): de praktijk van samen eten en drinken speelde een fundamentele rol in de sociale architectuur van de vroegmoderne mens, bijvoorbeeld tijdens koninklijke blijde intredes, hoofse spektakels of openbare feesten.

In de Zuidelijke Nederlanden kende het schilderen van banketten een diepgaande traditie, geworteld in religieuze voorstellingen zoals die van de Bruiloft van Kana, het Bijbelverhaal waarin Jezus tijdens een huwelijksfeest water in wijn veranderde. Waar theologische moraalridders aan de lekentafel debatteerden over morele beperkingen en matigheid, werkte de Antwerpse meester Maarten de Vos in zijn eigen *Bruiloft van Kana* (ca. 1596-1597) juist andersom. Met een grandioze en weelderige voorstelling van een banket vol mediterrane vruchten en een pastei ('toert') introduceerde hij onbeschroomd het seculiere spektakel in het hart van de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal van Antwerpen, waarvoor het monumentale schilderij gemaakt werd. Dergelijke visuele documentaties kenden ook vroege, seculiere precedenten, zoals de tekening van Frans Floris uit het *Album van Brussel* (ca. 1565), waarin het schitterende huwelijksbanket van de hertog van Parma met prinses Maria van Portugal in het stadhuis van Brussel – een eetfestijn waarvoor alle borden, glazen, messen en kandelaars van suiker gemaakt waren – minutieus werd gecatalogiseerd.

De traditie van het literaire, extravagante banket grijpt uiteraard terug naar de klassieke oudheid. Bekend was vooral het *Satyricon* van Petronius, een fictief verhaal uit de eerste eeuw na Christus, met hoofdstukken over de decadente diners van de rijke wijnhandelaar (en ex-slaaf) Trimalchio. Hij liet zijn eigen slaven allerlei exotische delicatessen serveren, zoals levende vogels opgesloten in een gebraden varken of een reeks gerechten die alle onderdelen van de dierenriem weergaven. Het verhaal over Trimalchio zou pas in de tweede helft van de zeventiende eeuw brede intellectuele opgang maken, zodat Francken en zijn Antwerpse tijdgenoten met hun goddelijke banketten meer dan een halve eeuw vooruitliepen op de populariteit van deze Romeinse literaire overdaad. Het picturale experiment van het herhalen van en variëren op culinaire motieven werd bij hen gevormd door de prangende vraag hoe een 'goed' goddelijk banket eruit diende te zien: zij dachten via het penseel na over de vraag welke gerechten de goden waardig waren.

De theoretische rechtvaardiging voor materiële overvloed vonden de Antwerpse schilders in de normatieve esthetica van de vroegmoderne kunsttheorie. Het centrale kernbegrip is *varietas* – door Van Mander vertaald als 'verscheydenheyt'. Binnen het vroegmoderne discours gold monotonie als het ultieme artistieke falen; de *inventio* van de schilder bewees zich juist door de vaardigheid om een veelheid aan vormen, kleuren, texturen en contrasterende motieven binnen één compositie te harmoniseren. Van Mander hanteert in het eerste deel van zijn *Schilder-boeck*, 'Den Grondt der Edel vry Schilder-const', herhaaldelijk alledaagse en aan consumptie gerelateerde analogieën om dit abstracte esthetische principe inzichtelijk te maken. Een schilderij, zo suggereert zijn traktaat, opereert analoog aan een maaltijd die uit verschillende gerechten bestaat. Net zoals een tafel met uiteenlopende schotels aantrekkelijker en interessanter is voor de gasten dan een maaltijd met slechts één ingrediënt – omdat de zintuigen worden geprikkeld door de afwisseling van smaken – zo wordt een schilderij interessanter wanneer het verschillende visuele motieven bevat. Dit theoretische dogma bleef niet beperkt tot de Nederlanden. In Italië beschreef Federico Zuccaro in zijn theoretische geschrift *Idea de' pittori, scultori et architetti* uit 1607 hoe een kunstenaar verschillende heterogene elementen moest combineren om een rijke, levendige en dynamische compositie te creëren.

Binnen dit theoretische kader ontpopten culinaire motieven zich als het ultieme medium om *varietas* te praktiseren. Voedsel bezit immers een uitzonderlijk breed scala aan vormen, kleuren en texturen: het glanzende, tactiele oppervlak van fruit, de kruimelige, matte structuur van gebroken brood, de goudbruine korst van een gebraden vogel en de scherpe reflectie van licht op metalen sierobjecten en glaswerk. Door deze overvloed aan objecten ontstaat een virtuoos spel van texturen. Het schilderen van etenswaren werd een metapicturale oefening: een demonstratie van technische vaardigheid die de toeschouwer uitdaagde om als een intellectuele 'gourmand' de visuele kwaliteiten van het medium te consumeren.



Frans Francken II, Godenbanket, 1e helft 17de eeuw



Cornelis Van Haarlem, Huwelijk van Peleus en Thetis, ca. 1592-1593



Maarten de Vos, Bruiloft te Kana, 1596-1597

De prominente rol van voeding binnen de Antwerpse kunst kan echter niet los gezien worden van de diepe religieuze en ideologische breuklijnen van de vroegmoderne tijd. Ten tijde van de Reformatie stond voedsel in het centrum van het theologische debat. De toon was reeds vroeg gezet door de iconische 'voedselrel' van 1522 in Zürich. Drukker Christoph Froschauer schotelde zijn arbeiders, uitgeput van het werken aan een nieuwe editie van de brieven van Paulus, een maaltijd voor die onder meer bestond uit dunne pannenkoekjes ('*Fasnachtskiechli*') en stukjes gerookte worst. Enkele hoogwaardigheidsbekleders en geestelijken mochten aansluiten, onder wie priester Huldrych Zwingli. Omdat deze maaltijd plaatsgreep tijdens de vastenperiode, brak er een schandaal uit, en Froschauer werd gearresteerd. Zwingli nam zijn verdediging op zich, met het argument dat het Nieuwe Testament geen absolute voedselverboden kent. Het illustreert hoe ook de Reformatie mede werd uitgevochten met de wetten van de maag als onderwerp.

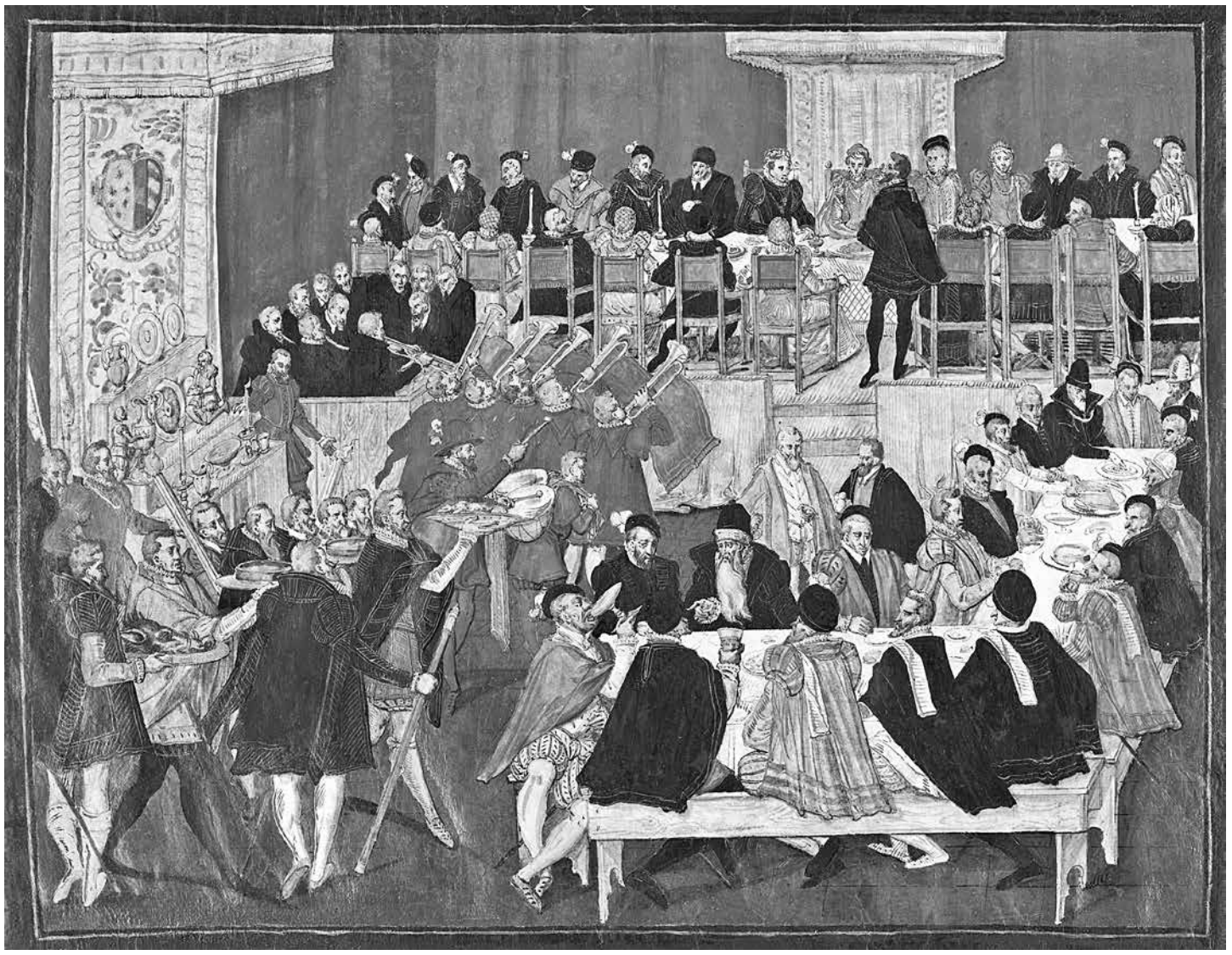
Tijdens de Contrareformatie hadden de verschillende opvattingen over het correcte decorum van voedselconsumptie en het gebruik van luxueuze objecten, zoals gouden en zilveren heilige vaten tijdens de eucharistie, niet alleen consequenties voor de religieuze kunst. Ook de morele debatten over aardse overdaad en goede manieren werden erdoor beïnvloed. In een cultuur waarin religieuze autoriteiten beperkingen bepleitten, maakten Antwerpse kunstenaars zich provocerend los van het opgelegde decorum.

Het mercantiele karakter en de sterke positie van enkele steden in Vlaanderen en Brabant verklaren gedeeltelijk het opvallende gebrek aan Zuid-Nederlandse weeldewetten in wetgevende teksten. Als die restricties al bestonden, kwamen ze voort uit protectionistische overwegingen. In hun schilderijen wezen de Antwerpse meesters rechtstreeks naar het veelbesproken onderwerp van voedsel en ze passeerden daarmee de directe religieuze en morele inmenging van de kerkelijke autoriteiten, die onophoudelijk matigheid preekten. Zij toonden hun *inventio* juist door een ongebreidelde verscheidenheid aan lekkernijen te etaleren. Deze religieuze connotaties alleen verklaren de verschuiving ten opzichte van het Noorden echter niet volledig. De Antwerpse meesters activeerden ook nieuwe, wetenschappelijke en medische inspiratiebronnen.

Het artistieke belang van verfijnd dineren en het onderliggende principe van *varietas* werden inderdaad structureel versterkt door de brede circulatie van medische en dieetkundige kennis in en rond Antwerpen. Tijdens de zestiende eeuw trok de stad nieuwe ondernemers uit de wereld van de boekdrukkunst aan, die beschikten over het kapitaal om te investeren in de verspreiding van wetenschappelijke inzichten. Rond 1550 stichtte de Franse drukker Christoffel Plantijn zijn befaamde uitgeverij Officina Plantiniana. Plantijn publiceerde invloedrijke werken over voeding en geneeskunde, zoals het baanbrekende *Cruijdeboeck* van Rembert Dodoens uit 1554, met een indeling van planten op basis van hun geneeskrachtige waarde, en zoals de verhandeling *De tuenda sanitate* van Hugo Fridaevallis uit 1568, over het mengen en bereiden van natuurlijke grondstoffen tot medicijnen. Daarnaast stimuleerde de Antwerpse uitgever Jan van Waesberghen de markt in 1558 met zijn volkstalige uitgave van *De secreten van den eerweerdighen heere Alexis Piemontois*, een populair 'secretenboek' dat een rijke compilatie bevatte van culinaire en medicinale recepten.

In de eerste decennia van de zeventiende eeuw intensiveerde deze stroom aan medische traktaten. Jezuïet en theoloog Leonardus Lessius, adviseur van onder anderen de aartshertogen Albrecht en Isabella, publiceerde in 1613 zijn *Hygiasticon*, een traktaat over de middelen tot een gezond en matig leven, waarin onder meer wordt betoogd dat het beter is om met lichte honger van tafel te gaan. Petrus Castellanus bracht zijn *Kreophagia, sive De esu carnium libri IV* uit in 1626, een pleidooi voor het eten van vlees omdat het qua substantie het dichtst bij menselijk vlees ligt. Ludovicus Nonnius, de persoonlijke arts van Rubens die uit Portugal was geëmigreerd, publiceerde zijn monumentale *Diaeteticon, sive de re cibaria* in 1627 bij de Antwerpse drukker Petrus Bellerus, met vier delen over respectievelijk groenten en fruit, vlees, zeevruchten en drank. Zowel het *Hygiasticon* van Lessius als de geschriften van Nonnius bevonden zich in de persoonlijke bibliotheek van Rubens. Portretten van Nonnius door Rubens en van Lessius door een onbekende meester bewijzen dat de Antwerpse schilderskring in direct intellectueel contact stond met deze medici.

Hoewel er geen egodocumenten beschikbaar zijn die onweerlegbaar aantonen dat deze publicaties ook Frans Francken II hebben bereikt, suggereert een vergelijkende blik dat de Antwerpse kunstenaars via hun goddelijke banketten actief over deze medische theorieën discussieerden. Telkens ging het ook hier om een banket ingericht door de



Frans Floris, Huwelijksbanket, Album van Brussel, ca. 1565

riviergod Achelaos. In het vroegste voorbeeld van Hendrick de Clerck, geschilderd tussen 1600 en 1610, bleef het voedsel nog strikt beperkt tot een zeebanket met vis en rivierkreeft. Een paar jaar later introduceerden Rubens en Brueghel, in een banket dat ze tussen 1614 en 1615 samen schilderden, een bewuste gastronomische balans tussen koude, natte oesters en droog, heet gebraden gevogelte. Hendrick van Balen compenseerde rond 1620 zijn feestmaal van oesters, kreeft en brood juist met een overvloed aan modieus fruit zoals meloen, vijgen en druiven.

Frans Francken II daarentegen koos bij uitzondering voor een nagenoeg pure weergave van gebraden gevogelte. De contemporaine opvattingen over voeding verwerkte hij door de compositie strikt op te delen volgens de antieke elementenleer: water (links vooraan), lucht (links achteraan), aarde (rechts vooraan) en vuur (de rotsgrot met het spit op de achtergrond). Een gezond en uitgebalanceerd dieet, gestoeld op de humeuren- en de temperamentenleer, werd destijds gezien als de basis van een spiritueel en lichamelijk evenwichtig leven. Francken herhaalde dus niet klakkeloos dezelfde motieven, maar incorporeerde de elementenleer als een intellectueel en structurerend principe.

De culinaire keuzes op Franckens koperschilderij werden door nog een andere groep publicaties gevoed: de volkstalige kookboeken, die ontstonden binnen de protestants-georiënteerde omgeving van Antwerpse burgers die de havenstad rond de Val van Antwerpen in 1585 moesten verlaten. Onder hen bevond zich de in Gent geboren arts Carolus Battus, die uit angst voor geloofsvervolging naar Dordrecht vluchtte en wiens *Het excellenten cocboeck* in 1593 – het derde kookboek in de Nederlandse volkstaal – werd uitgebracht als onderdeel van een groter *Medecynboec*. Het bouwde voort op eerdere Antwerpse publicaties zoals *Eenen nyeuwen coockboeck* uit 1556 van Gheeraert Vorselman, die zich op zijn beurt had gebaseerd op *De honesta voluptate et valitudine* uit 1472 – *Over eerlijk genieten en een goede gezondheid* – van de Italiaanse humanist Platina, beschouwd als het allereerste gedrukte en wijdverspreide kookboek, met recepten voor vlees, groenten, kruiden, soepen, fruit, sauzen en desserten.

Naast Antwerpen gold ook Leuven als een cruciale broedplaats voor culinaire kennis, aangejaagd door de universiteit. Antonius Magirus – een pseudoniem, vermoedelijk van een Leuvense professor – bracht er de eerste druk uit van zijn *Koocboec oft familieren keukenboec* in 1612, met 170 alledaagse recepten voor onder meer 'conserven en confituren', 'pottaggiegerechten en saucen' en 'taerten en toerten'. Vier jaar eerder, in 1608, was eveneens in Leuven *De conviviorum luxu epistola* verschenen, een brief 'over luxueuze banketten' waarin de Nederlandse humanist Erycius Puteanus de culinaire levensstijl van de rijke Antwerpse elite aanklaagde. Net als Magirus pleitte Puteanus voor de gulden middenweg van de matigheid. In Antwerpen voelden ze zich zwaar beledigd, zodat *De conviviorum luxu epistola* onder kerkelijke en politieke druk in beslag werd genomen. Puteanus zag zich genoodzaakt zijn pamflet te fictionaliseren, wat in 1611 leidde tot de publicatie van *Comus dat is Bras-Godt ofte slemp-feeste der Cimmerianen, in ghedaente van eenen droom*. Het toont aan hoe culinaire kennis en de representatie van luxe – net als in de beeldende kunst – centrale twistpunten vormden ten tijde van de Reformatie en de Contrareformatie, ook tussen steden als Antwerpen en Leuven.

De treffende parallellen tussen de gerechten op de Antwerpse schilderijen en de kookhandboeken van Battus en Magirus zijn dan ook geen toeval. Recepten voor prestigieuze kapoenpasteien, gebraden gans aan het spit, patrijs en met vlees gevulde pasteien – evenals de door Van Balen afgebeelde gekookte kreeft – worden in deze traktaten expliciet beschreven. Magirus legt gedetailleerd uit hoe pauw, fazant en kapoen in deegkorsten bereid kunnen worden en hoe gevogelte correct wordt geroosterd. In werkelijkheid werd het eindresultaat vermoedelijk minder theatraal geserveerd dan op de schilderijen, die de indruk konden wekken dat de vogels na het braden weer van hun verendek werden voorzien. Zelfs de oester weerspiegelt een dieetkundig discours: waar Magirus adviseerde oesters rauw met citroen te eten voor de gezondheid of ze in bloem gewenteld te bakken in olie, liet Francken ze op zijn paneel bewust weg om de nadruk volledig op het gevogelte te leggen, en dus op het element 'lucht'. Of de overeenkomsten tussen de schilderijen en deze kookboeken een primair engagement met de ontwrichtende religieuze connotaties van de luxe onthullen, blijft een open vraag. De Antwerpse kunstenaars gebruikten de culinaire kennis, door de drukpers verspreid, in de eerste plaats om het kunsttheoretische concept van *varietas* te demonstreren, dat onlosmakelijk was verbonden met de klassieke retorische theorie van *copia* – de 'overvloed aan woorden' waarop de redenaar een beroep kan doen.



Peter Paul Rubens, Jan Brueghel I, Banket van Achelaos, 1614-1615 (detail)

Een dergelijke overvloed werd bijna een eeuw vooraleer Francken zijn paneel schilderde al door Desiderius Erasmus beschreven. Diens *Colloquia Familiaria* uit 1512 kan doorgaan voor de intellectuele blauwdruk van een geslaagd tafelgezelschap. In deze verzameling humanistische dialogen bespreken gasten tijdens feestelijke avonden (*convivia*) een brede variëteit aan onderwerpen: van vasten en diëten tot elegantie, smaak en de interactie tussen lichaam en geest. Zoals de Antwerpse godenbanketten een diversiteit aan medische en diëtaire meningen visualiseren, zo is een dergelijke gelaagdheid ook aanwezig in Erasmus' dialoog over 'het wereldse feest', het *Convivium profanum*. De gasten redetwisten over het belang van variëteit in het aantal gerechten, waarna Erasmus opmerkt:

> Hoewel, zoals de komische dichter zegt, er evenveel meningen als mensen zijn, en ieder mens zijn eigen neiging volgt, zal toch niemand mij ervan overtuigen dat er meer variëteit is in de aard van de mens dan in hun smaak; er is zoveel dat je nauwelijks twee mensen kunt vinden die van dezelfde dingen houden.

Varietas fungeerde dus als een retorisch instrument om *copia* – de esthetische en talige overvloed – mee tot uitdrukking te brengen. In zijn *De utraque verborum ac rerum copia* uit 1512 en in het latere *Brevis de copia praeceptio* uit 1518 stelde Erasmus dat een elegant feest weliswaar moest worden gekenmerkt door eenvoud, door lachen en door gevatheid, maar dat het aantal gasten strikt beperkt diende te blijven tot drie à negen aanwezigen. Deze aantallen verwezen naar de Drie Gratiën, als symbool voor de schone en vreugdevolle kanten van het leven, en naar de Negen Muzen, de godinnen van de kunsten, de wetenschappen en de inspiratie. Door deze directe associaties werd het *convivium* een vitale ruimte voor de circulatie van kennis; het lichamelijke, culinaire voedsel muteerde tot de ideale metafoor voor intellectuele voeding en spiritueel welbehagen. De felle discussies in deze *convivia* over voedingskeuzes – zoals het fundamentele onderscheid tussen vlees en vis – bevestigen dat 'fatsoenlijk' dineren volgens de humanisten een soevereine kunstvorm was.

Ook het Antwerpse godenbanket van Frans Francken II en zijn tijdgenoten overstijgt op die manier de status van louter decoratieve historieschilderkunst. Het vormt een bewust intellectueel statement. Bewegend binnen het precaire spanningsveld tussen de restrictieve moraal van de religieuze autoriteiten en een expansieve, empirische belangstelling voor de medische, diëtaire en culinaire cultuur, transformeerden deze schilders de honger van de blik tot de ultieme maatstaf van de barokke kunst. De abstracte wetten van de kunsttheoretische *varietas* smelten samen met de tastbare realiteit van een wereldse eetcultuur en een bloeiende stedelijke markt. De schilderijen weerspiegelen een kosmopolitische cultuur waarin voedsel niet alleen een biologische noodzaak was, maar een beproefd middel om sociale identiteit, prestige en artistieke virtuositeit uit te drukken.

De overvloed op deze panelen opereert zodoende als een dwingende visuele metafoor voor zowel materiële weelde als artistieke *inventio*. Door voedsel centraal te plaatsen in mythologische scènes konden kunstenaars verschillende betekenislagen combineren: het banket werd een hybride ontmoetingsplaats waar historiestuk, landschap en stilleven in elkaar opgingen. Hierin ligt een diepe humanistische betekenislaag besloten: de kunstenaar spiegelt zich impliciet aan de figuur van de kok. Als imitator van de natuur moet de schilder de ruwe wetten van de schepping overtreffen dankzij een juiste dosering van smaak, coloriet en een buitengewone aanleg voor detail.

Dit artikel is een door de auteur vertaalde, ingekorte en herwerkte versie van het boekhoofdstuk 'The Principle of Variety and the Significance of Culinary Motifs in Early Modern Antwerp *Banquets of the Gods*', in: Maddalena Bellavitis (red.), *Making Copies in Early Modern Times. Models and Copies in an Interdisciplinary Context*, Leiden, Brill, 2025, pp. 37-62. Voor bibliografische referenties wordt verwezen naar deze publicatie.

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, gegalvanizeerd 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 · Amersfoort · mondriaan fonds

De kunst je leermeester te verslinden

JAN BLANC

De vraag naar het verband tussen voeding en opvoeden is allesbehalve nieuw. In de oudheid werd borstvoeding vaak gekoppeld aan het doorgeven van morele waarden. Valerius Maximus vertelt de legende van de oude Cimon die in de gevangenis borstvoeding kreeg van zijn dochter Pero: een voorbeeld dat de kracht van familiebanden en de deugd vsan de vroomheid van nakomelingen viert.[1] De komst van het christendom versterkte dat idee. Het beeld van de borstvoedende Maagd (*Virgo lactans*) – de zuiverheid van de melk verwijst naar de incarnatie – diende ook als model voor vele andere representaties van borstvoeding. Die vormden vooral een voedingsbron voor iconografieën van naastenliefde en barmhartigheid, maar ze doken ook op in gebeden voor het bestrijden van ziektes en epidemieën en in de sociaal-familiale moraal en de christelijke religie.[2] In lijn met andere Bijbelse taferelen waarop maaltijden of voeding prijkten, heeft Christus zijn menselijkheid belichaamd door aan de borst van zijn moeder te drinken. Via dat contact werd hij vlees, voordat hij op zijn beurt zijn lichaam en bloed aan de apostelen zou schenken.[3]

Deze metaforen gaan echter niet alleen over morele opvoeding. Vanaf de oudheid, en nog meer aan het einde van de middeleeuwen, ontwikkelen veel auteurs wat men een 'voedingsdenken' over educatie en kennis zou kunnen noemen, inclusief opvattingen over hoe een dichter zich de voorbeelden van grote auteurs eigen moet maken als door een spirituele ingestie. Deze vertogen, die Émile Faguet als eerste heeft gekarakteriseerd met het neologisme *innutrition*, afgeleid van het Franse *nutrition* (voeding), werden reeds uitgebreid geanalyseerd in het kader van studies over de filosofie en poëzie van de vijftiende en zestiende eeuw.[4] Aan het begin van de zeventiende eeuw houden deze reflecties plotsklaps op, alsof dergelijke vertogen van de intellectuele horizon verdwijnen, al blijft het verband tussen voedsel en educatie nadrukkelijk aanwezig, vooral dan in theorieën en artistieke praktijken in de Nederlanden, waar het werk van Erasmus, die een belangrijke rol heeft gespeeld in de reflecties over *innutrition*, gelezen en becommentarieerd blijft worden.[5] In wat volgt bespreek ik deze lange geschiedenis van de overeenkomsten tussen *nutrition* en *innutrition*, de rol die ze speelden in de ontwikkeling van een nieuwe onderwijsopvatting vanaf het einde van de zestiende eeuw, en de plaats van borstvoeding en het geven van melk. Eerst kijk ik naar de retorische en poëtische basisprincipes waarop deze vertogen waren gebaseerd, waarna ik zal proberen aan te tonen hoe Nederlandse schilders in hun atelierpraktijken het idee konden bestendigen dat leren een vorm van verteren is, en dat een succesvolle imitatie van de meesters in de eerste plaats een kunst van het verslinden is.



Gerard van Groeningen, De mens op tienjarige leeftijd, 1569-1575

Oude theorieën en praktijken van *innutrition*

Het idee dat het zich eigen maken van kennis vergelijkbaar is met voedselinname en -vertering is voor het eerst geformuleerd in het werk van antieke rederijkers en filosofen. Aan het begin van het tiende boek van zijn *Institutio Oratoria* merkt Quintilianus op dat zijn lezers niet alleen de regels van de rederijkerskunst moeten kennen en de manieren om ze toe te passen op hun toespraken, maar ook 'deze ferme gave [moeten] verwerven, die de Grieken *hexis* noemen', en die een product is van de praktijk en niet van de theorie:

> Welsprekendheid kan nooit stevig en solide zijn als zij geen kracht heeft verzameld door veel te schrijven, en zonder aan de lectuur ontleende voorbeelden zal ook die oefening stuurloos rondzwalken. En wie in theorie weet hoe hij wat moet zeggen, zal, indien hij in het vuur van de strijd zijn welsprekendheid niet ogenblikkelijk aan alle omstandigheden kan aanpassen, als het ware op gesloten schatkamers stuiten. Het is echter niet zo dat alles wat hoogstnoodzakelijk is, ook direct van doorslaggevend belang is bij de vorming van de redenaar. Aangezien de taak van de redenaar in het spreken is gelegen, moet hij zich voor alles daarmee bezighouden en spreekt het vanzelf dat de ontwikkeling van zijn techniek daar moet beginnen. Navolging van voorgangers komt op de tweede plaats, en pas daarna het verfijnen van de schrijfvaardigheid.[6]

Dit 'vermogen tot spreken' is geen instelling of talent van de geest; het is in de eerste plaats het opbouwen van het lichaam dat, net als bij een atleet, dag na dag, oefening na oefening, inspanningen in gewoonten en reflexen leert te transformeren:

> Nu gaat het erom met welk soort oefening de worstelaar die het complete trainingsprogramma heeft doorlopen, op de eigenlijke wedstrijden voorbereid moet worden. Het is zaak dat we hem die zijn materiaal weet te vinden en te ordenen en die ook theoretische kennis op het gebied van woordkeuze en woordplaatsing heeft verworven, leren hoe hij zijn kennis zo goed en zo gemakkelijk mogelijk in praktijk kan brengen.[7]

Het geheim van dit vermogen is wat Quintilianus benoemt als 'de overvloed aan ideeën en woorden' (*copia rerum ac verborum*), waarvan een rederijker een voorraad aanlegt door de beste auteurs en de meest gerespecteerde werken te lezen.[8] Maar deze 'voorraad' is niet voldoende; het kan immers gaan om de 'welsprekendheid van een charlatan', die er genoegen mee neemt 'een hoop woorden bijeen te brengen, die hij toevallig en als eerste tegenkomt', hetgeen een 'kinderachtig, ellendig en bovendien nutteloos werk is'. Ware 'rijkdom' wordt verkregen door 'het beste te lezen en te horen. Op die manier zullen we namelijk niet alleen de woorden voor de dingen leren, maar ook welk woord steeds het meest passend is.'[9] Quintilianus erkent daarom dat luisteren naar sprekers nuttig is, maar hun oeuvre lezen vindt hij nog nuttiger, omdat je voortdurend kan terugkeren naar hun woorden, om ze in gedachten te herhalen, zoals de mens kauwt op voedsel dat hij tot zich neemt:

> De gunstige effecten van het luisteren zijn andere dan die van het lezen. Een spreker bezielt de toehoorder met zijn eigen adem, en het is geen afbeelding van dingen, maar het zijn de dingen zelf die aanstekelijk werken. Alles leeft en beweegt immers, en we nemen al dat nieuwe, alsof het op dat moment ter wereld komt, met enthousiasme of ongerustheid op. Niet alleen hoe het vonnis zal uitvallen, raakt ons, maar ook de hachelijke toestand van de sprekers zelf. Bovendien leren we van het stemgebruik, van de fraaie bewegingen van de spreker, van de wijze waarop hij zijn welsprekendheid heeft aangepast aan de omstandigheden – wat misschien het meest overtuigend is! – kortom, van alles tegelijk. Bij het lezen is men zekerder van zijn eigen oordeel. […] Lezen biedt meer vrijheid en snelt niet in de vaart van het optreden voorbij. En als je twijfelt of iets in je geheugen wilt prenten, heb je de gelegenheid het een paar keer over te lezen. Welnu, laten we het dan inderdaad overlezen en zorgvuldig doornemen. Zoals we ten behoeve van een gemakkelijke spijsvertering voedsel pas inslikken nadat we het gekauwd en bijna vloeibaar gemaakt hebben, zo moet de lectuur niet rauw, maar door veelvuldige herhaling week gemaakt en als het ware vermalen aan het geheugen worden toevertrouwd, zodat we haar ter navolging kunnen benutten.[10]

Deze voedingsmetafoor voor het lezen loopt door in de commentaren van Quintilianus: men moet 'de beste auteurs' lezen en wel 'voor een lange tijd' en 'met zorg', en goed zorg dragen voor de manier waarop het materiaal van hun werk gekauwd en eigengemaakt wordt, zoals ook de geschiedenis een 'zoet en overvloedig sap' (*uberi iucundoque suco*) kan zijn.[11] Quintilianus heeft echter ook bedenkingen bij deze manier van boeken verslinden. Hij merkt op dat de schoonheid van woorden niet rechtstreeks vanuit het model kan worden omgezet, omdat deze schoonheid specifiek bij dit model hoort:

> Daar komt bij dat wat op iets anders lijkt, noodzakelijkerwijs minder is dan dat waarop het wil lijken, zoals een schaduw minder is dan een lichaam, een portret minder is dan een gezicht, en emoties van acteurs minder dan echte. Ook bij redevoeringen doet zich dat voor. Aan de teksten die wij ons tot voorbeeld nemen, ligt natuur, ligt ware kracht ten grondslag, terwijl daarentegen iedere navolging gemaakt is en aangepast is aan de ideeën van een ander. Daarom hebben declamaties minder bloed en kracht dan redevoeringen, omdat de laatste over echte, de eerste over verzonnen problemen gaan. Daar komt bij dat wat in een redenaar het belangrijkst is, zich niet voor navolging leent: zijn talent, zijn vermogen tot vinding, zijn kracht, het gemak waarmee hij spreekt, en alles wat men niet uit de handboeken kan leren. Daarom denken zeer velen dat zij, als ze een paar woorden of ritmische patronen uit bestaande redevoeringen geplukt hebben, de lessen uit hun lectuur prachtig in praktijk brengen – maar woorden geraken mettertijd in onbruik of winnen aan betekenis en de veiligste maatstaf voor hun gebruik is hun gangbaarheid; en woorden zijn niet van nature goed of slecht (want op zichzelf zijn het alleen maar klanken), maar al naargelang ze op het juiste moment of in de juiste betekenis gebruikt worden; en de woordschikking moet niet alleen passen bij de inhoud, maar wint ook juist door afwisseling aan aantrekkelijkheid.[12]

Omdat een auteur niet gelezen kan worden zonder zijn geest, zijn karakter en zijn cultuur te verkennen, is de lectuur inderdaad een daad van toe-eigening, in de mate dat ze een daad van vernietiging is, waarbij het ingenomen materiaal verdwijnt door de veranderingen die het ondergaat. Om het model op te eten en tot 'lichaam' te maken, moet je het laten verdwijnen in jezelf.

Quintilianus is niet de enige auteur uit de oudheid die een dergelijke voedingstheorie over lezen voorstelt. Een groot deel van zijn uiteenzetting is gebaseerd op de evolutie en versterking van een bestaande topos waarnaar ook Seneca verwijst in een van zijn brieven aan Lucilius:

> Ik ga gewoon door met lezen. Dat vind ik voor mij zelf hard nodig, vooreerst om te voorkomen dat ik helemaal op mijzelf aangewezen raak, vervolgens om, als ik kennis neem van wat anderen bestudeerd hebben, te kunnen oordelen over wat zij gevonden hebben en nadenken over wat nog gevonden moet worden. Lectuur voedt de geest en als die moe is van intellectueel werk, kan hij daarbij uitrusten terwijl hij toch intellectueel actief is. We moeten ons niet beperken tot alleen maar schrijven of alleen maar lezen. Het een, ik bedoel het werk met de schrijfstift, is al gauw vermoeiend en deprimerend, het ander kan ons weerloos maken en onze geestelijke kracht verslappen. We moeten het een met het ander afwisselen en binnen de maat houden, zodat wij al schrijvend, alles wat wij bij onze lectuur vergaard hebben, tot ons eigen bezit kunnen maken.
>
> Wij moeten, zegt men wel, doen zoals de bijen: zij vliegen rond en strijken neer op bloemen waaruit ze honing kunnen puren, daarna slaan ze al wat ze gevonden hebben op en vullen er de raten mee, zoals onze Vergilius zegt: 'Heldere honing zetten zij af en alle raten vullen zij tot de rand met zoete nectar.'[13]

Net als Quintilianus benadrukt Seneca de dubbele transformatieve dimensie van het lezen. Enerzijds eigent de lezer zich de substantie van de lectuur toe door ze vorm te geven naar het beeld van zijn smaak en zijn karakter. Het gaat om een verteringsproces dat de sappen en het ingenomen materiaal afbreekt en opnieuw samenstelt, niet om het aanleggen van een voorraad die, louter opgeslagen in het geheugen, strikt genomen nergens toe dient:

> Zolang voedsel dat wij tot ons genomen hebben zijn eigen substantie handhaaft en onverteerd in onze maag ronddrijft, hebben wij er alleen maar last van; pas als het iets anders wordt dan het was, wordt het omgezet in levenskracht en bloed. Op dezelfde manier moeten wij te werk gaan met datgene waarmee onze geest gevoed wordt: wat wij binnen krijgen moeten we niet heel laten, omdat het dan van een ander blijft.
>
> We moeten dat alles verteren: anders gaat het naar het geheugen en niet naar het verstand. We moeten er van harte mee instemmen en het tot ons eigen bezit maken, zodat er uit veel elementen één geheel ontstaat, zoals er één getal ontstaat uit afzonderlijke getallen, wanneer één optelsom de kleinere en onderling verschillende getallen in één totaal bijeen brengt.[14]

Anderzijds produceert de lezer een unieke mix, die zijn persoonlijke manier van denken en uitdrukken weerspiegelt, waardoor het niet langer mogelijk is de oorspronkelijke bronnen te achterhalen. Dit gebeurt door verschillende lezingen, afkomstig van verschillende auteurs die soms heel verschillend zijn, te verbinden:

> Ook wij moeten doen zoals deze bijen en alles wat wij bij onze lectuur op allerlei terrein geoogst hebben afzonderlijk

> opslaan – want wat gesorteerd is, kunnen we beter bewaren; daarna moeten wij met alle zorgvuldigheid en vindingrijkheid waarover onze geest beschikt, al die verschillende ingrediënten tot een geheel met een eigen smaak verwerken, zodat zelfs wanneer het duidelijk is waaraan iets ontleend is, toch ook duidelijk is dat het anders is dan op de plaats waaraan het ontleend is. We zien dat de natuur datzelfde doet in ons lichaam zonder enige inspanning van onze kant. […] Dit moet onze geest ook doen: alles, waarmee hij zich gevoed heeft, moet hij verborgen houden en alleen dat laten zien wat hij ervan gemaakt heeft.[15]



Gerard Dou, Schilder in zijn atelier, 1628-1629



Gerard Dou, Lezende oude vrouw, 1631-1632



Gerard Dou, Oude vrouw pap etend, 1632-1637

Het lichaam van de taal en de kunst in de zestiende eeuw

Binnen deze theorie van de *innutrition* is de notie van originaliteit problematisch.[16] Bij een oppervlakkige analyse van de leer- en memoriseermethoden uiteengezet door Quintilianus en Seneca, kan deze notie op het eerste gezicht nutteloos of betekenisloos overkomen. De kunst van het goed spreken en het goed nadenken bestaat tenslotte uit het zich eigen maken van bestaande woorden, technieken en kennis. Daarmee zouden we echter vergeten, zoals Seneca opmerkt, dat zowel lezen als eten zich bij uitstek presenteren als middelen om de spanning te omzeilen tussen de noodzakelijke imitatie van modellen en de onmisbare vernieuwing van traditie. Op die manier krijgen voedselmetaforen een nieuwe reikwijdte bij denkers en kunstenaars uit de renaissance. Zij willen immers, zoals bekend, hun banden met de wereld en de waarden van de Grieks-Latijnse oudheid bevestigen en zelfs versterken. Tegelijk willen ze, door terug te keren naar de ideale zuiverheid van de antieke tijd, een nieuwe bladzijde in de menselijke geschiedenis aanvatten. Petrarca, Angelo Poliziano, Pietro Bembo of Erasmus verwijzen regelmatig naar de topos van de *innutrition*.[17] Maar het is aan Joachim du Bellay dat we de meest expliciete passages over dit onderwerp te danken hebben, vooreerst in het boek *La Deffence et Illustration de la Langue Françoyse* uit 1549. Door de uitgangspunten van de dichtersgroep La Brigade (de toekomstige Pléiade) waartoe Du Bellay behoorde samen te vatten, bevestigde hij de waarde van de Franse taal door de terminologische en generische verrijking ervan te verdedigen, evenals het belang van de imitatie van Griekse en Latijnse auteurs. Hoewel ze tegenstrijdig lijken, berusten deze beweringen op een overtuiging: zoals een levend organisme kan een taal zijn kracht en energie alleen behouden door voortdurend vreemd materiaal in het vlees van de woorden te integreren, afkomstig uit andere talen en andere culturen. Op die manier, schrijft Du Bellay terwijl hij Seneca parafraseert, is het Latijn een referentietaal geworden – door het verslinden en verteren van Griekse vormen:

> Als de Romeinen (zo zal iemand zeggen) zich niet aan deze vertaalarbeid hadden gewijd […] hoe hadden ze dan hun taal kunnen verrijken, zelfs tot op het punt dat ze het Grieks konden evenaren? Door de beste Griekse schrijvers te imiteren, zich in hen te transformeren, hen te verslinden en ze grondig te verteren en om te zetten in bloed en voeding, en elk van hen natuurlijk voor te stellen met het argument de beste auteur te willen kiezen, waarvan hij de zeldzaamste en voortreffelijkste deugden waarneemt bij de Grieken, en deze, zoals ik reeds zei, toepast op de eigen taal.

Ook Du Bellay doet dus een beroep op het metaforische karakter van de inname en vertering om de lezer te doen begrijpen hoe die de beste schrijvers moet imiteren om een eigen stijl op te bouwen:

> Het lijdt geen twijfel dat het merendeel van het artificiële voortkomt uit imitatie. Zoals de Antieken de prijzenswaardige gave bezaten om nieuwe dingen te bedenken, zo is het het nuttigst om goed te imiteren, zelfs voor wie de taal nog niet rijk is. Maar luister naar degene die zou willen imiteren, dat het geen gemakkelijke zaak is om de deugden van een goede auteur na te volgen en zich bijna in hem te transformeren, aangezien de Natuur zelf, als het om dingen gaat die erg op elkaar lijken, er niet in slaagt ze zo te maken dat ze niet kunnen worden onderscheiden.

Het jaar daarop, in het voorwoord bij de tweede editie van *L'Olive* (1550), specifieert Du Bellay de aard van de vergelijking die hij voorstelde tussen lezen en verteren:

> Ik heb poëzie altijd beschouwd als een weelderig banket, waarop iedereen welkom is en niemand gedwongen wordt om vlees te eten of wijn te drinken, want als het niet naar zijn smaak is, kan het wel naar die van een ander zijn.

Hoewel Du Bellays bedenkingen vertrekken vanuit dezelfde constatering als die van Quintilianus of Seneca, zijn de conclusies die hij trekt opvallend verschillend. In de eerste plaats is de band tussen de gelezen tekst en de lezer, of het geïmiteerde model en de kunstenaar, geen eenzijdige relatie van 'beïnvloeding'. Meer nog, die relatie is daaraan compleet tegengesteld: het is aan de lezer of de kunstenaar om wetten aan het geïmiteerde op te leggen, om te beslissen wat uit te kiezen en wat te behouden in die modellen. Bovendien, en bovenal, bestaat een imitatie niet uit een kopie van modellen door de dichter, maar uit een echte identificatie tussen de geïmiteerde en de imiterende dichter:

> Ik heb niet zoveel gewerkt aan mijn geschriften om te lijken op iemand anders dan op mezelf, en als ik al hier of daar enkele figuren en manieren van praten ontleend zou hebben aan het imiteren van vreemden, dan is er ook geen enkele wet of privilege die mij dat verbiedt. Ik zeg nog dit, lezer, opdat u niet zou denken dat ik niets ontleend heb van anderen, dat u toch enkele adjectieven, zinsneden en figuren uit de oudheid kan aantreffen, die aangepast werden aan onze eigen taal. Als twee schilders ernaar streven om een levendig portret naar de natuur te presenteren, dan is het voor hen onmogelijk om niet dezelfde eigenschappen en gelaatstrekken aan te treffen, aangezien ze hetzelfde exemplaar voor zich hebben.

Quintilianus verdedigt het idee dat je onderscheidingsvermogen moet tonen om te assimileren wat eigen is aan het model dat wordt geïmiteerd. Joachim du Bellay op zijn beurt betreurt deze vorm van assimilatie. Deze assimilatie – in de letterlijke zin van het woord: datgene wat niet gelijkend is toch gelijkend maken – is onmogelijk. De imitator is niet de geïmiteerde: hij leeft niet in dezelfde wereld, deelt niet dezelfde waarden, spreekt of schrijft niet dezelfde taal. Hoe kun je Griekse of Latijnse spraak imiteren in een taal zoals het Frans, waarvan de woorden en accenten, de lexicale en grammaticale structuren zo verschillend zijn? De daad waarbij iemand de materie van een gedicht of een verhandeling 'verslindt' is geen eenvoudige geheugenkunst. Het gaat om een waarachtige reïncarnatie, dankzij het vermogen van de imitator om het volledige lichaam te vatten, en dus ook de gebaren, praktijken en technieken van de geïmiteerde. Hij imiteert het model niet alleen in wat het kan doen, maar ook in wat het kan zijn.

Aan het einde van de zestiende eeuw vinden deze theorieën over *innutrition* ingang in het veld van de kunsttheorie en de kunstpraktijk, in het bijzonder dankzij de Nederlandse schilder en theoreticus Karel van Mander, een groot kenner van de auteurs van de Pléiade, die hij graag imiteerde in de verzen van zijn eigen gedichten. Van Mander is de auteur van het eerste kunsttraktaat in het Nederlands: *Het Schilder-boeck*, gepubliceerd in 1604, waarin de voedingsmetaforen voor imitatie overvloedig aanwezig zijn. Van Mander moedigt zijn jonge lezers aan om 'armen, beenen, lijven, handen, voeten' te stelen uit de werken van de grootste meesters, en legt hen uit: 'T'is hier niet verboden, doe willen, moeten / Wel spelen Rapiamus personnage, / Wel ghecoockte rapen is goe pottage.'[18] De schilder speelt hier met woorden. De rol van Rapiamus spelen ('wij grijpen', 'wij stelen', 'wij roven') betekent de rol spelen van een dief, die de ideeën en woorden van de modellen die hij imiteert steelt om ze zich eigen te maken. Van Mander laat het Latijnse woord *Rapiamus* heel handig rijmen op het Nederlandse woord 'rapen', dat zowel de infinitief van een werkwoord is ('oprapen', 'verzamelen', 'vangen') als het meervoud van het zelfstandig naamwoord 'raap'. De uitdrukking kan dus op drie manieren worden gelezen: als de Nederlandse uitbreiding van een Latijns begrip (de kunst die schilders hebben om de beste ideeën van meesters over te nemen, om niet te zeggen te stelen); als een bewering die verband houdt met de praktijk van het koken (als je ze goed kookt, zijn koolrapen uitstekend geschikt voor soepen); en als een artistieke intentieverklaring (wanneer een kunstenaar de verschillende elementen die hij van zijn voorbeelden overneemt voldoende verwerkt en verteert, creëert hij iets nieuws, iets dat hem eigen is en waarin de sporen van de oorspronkelijke ontleningen niet meer te herkennen zijn).

Een van de kunstenaars die deze digestieve praktijk van imiteren volgens Van Mander het best kenmerkt, is tekenaar, graveur en schilder Pieter Bruegel de Oude. Vanaf de eerste regels die hij aan het leven van de Vlaamse kunstenaar wijdt, benadrukt Van Mander hoe de natuur zich via hem heeft uitgedrukt. Ze zou hem zelfs hebben uitgekozen ('uytpicken') onder de 'boeren' van een 'onbekent dorp' om hem tot haar schilder te maken: als schilder geboren onder boeren, dat wil zeggen onder mensen die in de zestiende eeuw werden beschouwd als degenen die het dichtst bij de natuur stonden, kon Bruegel zelf niet anders dan de schilder van de boeren worden, zijn oorspronkelijke milieu nabootsend alsof hij zichzelf nabootste, waarna hij zelfs de naam Bruegel uitkoos, het dorp vlak bij Breda waar hij zou zijn geboren. Wat Van Mander vervolgens vertelt over het leven en de 'spoockeryen' en 'drollen' van Bruegel ligt in dezelfde lijn. Het begin van zijn carrière wordt gekenmerkt door de studie van de werken van Jeroen Bosch, die hij zo goed weet te imiteren 'dat velen hem 'Pier den Drol' noemden'. Vervolgens wordt de schilder letterlijk één met zijn onderwerpen, vooral wanneer ze hem terugbrengen naar zijn oorsprong:

> Met desen Franckert gingh Brueghel dickwils buyten by den Boeren, ter Kermis, en ter Bruyloft, vercleedt in Boeren cleeren, en gaven giften als ander, versierende van Bruydts oft Bruydgoms bestandt oft volck te wesen. Hier hadde Brueghel zijn vermaeck, dat wesen der Boeren, in eten, drincken, dansen, springen, vryagien, en ander kodden te sien, welck dingen hy dan seer cluchtigh en aerdigh wist met den verwen nae te bootsen, soo wel in Water als Oly-verwe, want hy van beyden seer uytnemende was van handelinghe. Dese Boeren en Boerinnen op zijn kempsche en anders wist hy oock seer eyghentlijck te cleeden, en dat Boerigh dom wesen seer natuerlijck aen te wijsen, in dansen, gaen, en staen, oft ander actien.

Om boeren correct te schilderen, volstaat het voor Bruegel niet ze te bestuderen of zelfs maar met ze om te gaan. Net zoals de dichter beschreven door Du Bellay, die zich identificeert met de auteurs die hij leest, wordt de schilder zoals zijn modellen, etend en drinkend zoals zij. Hetzelfde geldt wanneer hij de Alpen oversteekt om naar Italië te gaan, of er terug te keren:

> In zijn reysen heeft hy veel ghesichten nae t'leven gheconterfeyt, soo datter gheseyt wort, dat hy in d'Alpes wesende, al die berghen en rotsen had in gheswolghen, en t'huys ghecomen op doecken en Penneelen uytghespogen hadde, soo eyghentlijck con hy te desen en ander deelen de Natuere nae volghen.

Gerard Dou en Rembrandt, of de kunst van het eten en zich laten eten

Niet alle Nederlandse schilders uit de zeventiende eeuw deelden het enthousiasme waarmee Van Mander kunstenaars aanmoedigde om schaamteloos hun modellen te kopiëren: 'Men zou zich kunnen afvragen of het niet toegestaan is dingen van andere meesters te lenen?' vraagt Philips Angel zich af in zijn *Lof der Schilder-konst* (1642), alvorens hij verdergaat: 'Daarop zou ik ja zeggen, anders zouden we in strijd gaan met de leer van Karel van Mander', om vervolgens zijn uitspraak te nuanceren door te benadrukken dat dit 'op subtiele wijze moet gebeuren, zodat door op een zachte en delicate manier iets aan het eigenlijke werk toe te voegen, niemand het opmerkt'. Hij voegt eraan toe dat 'het iets heel anders is om iets te perfectioneren dat nog niet perfect is dan om iets ongepast toe te voegen aan iets dat al goed is'. Hij wijst op de gevaren van een te slaafse kopie van werken van grote meesters, maar ook op de praktijk van *innutrition* die genoegen neemt met slechts één vorm van voeding, en voegt eraan toe dat het 'veel verdienstelijker is om de natuur na te bootsen dan de natuur van andere meesters, want het nabootsen van de stijl van een andere meester is verfoeilijk, terwijl het nabootsen van de natuur prijzenswaardig is'.

Philips Angel spreekt hier voor de leden van het Sint-Lucasgilde van Leiden. Onder hen bevindt zich wellicht Gerard Dou, over wie Angel overigens zeer lovend spreekt en die hij presenteert als een van de beste Nederlandse schilders van zijn tijd. Overigens is het mogelijk, zoals Eric Jan Sluijter heeft gesuggereerd, dat de theoretische standpunten die Angel in zijn betoog verdedigt, overeenkomen met die van de kunstenaar uit Leiden, wiens vele werken ook vaak de fysieke en bijna organische dimensie van de kunstpraktijk in beeld brengen. In *Schilder in zijn atelier* (1628-1629), gemaakt net nadat hij het atelier van Rembrandt had verlaten, lijkt de kun-

stenaar één te zijn met het gerepresenteerde doek dat op de ezel is gespannen. Om hem heen liggen allerlei voorwerpen op de grond die hem als model kunnen dienen voor het bedenken en uitvoeren van een historisch schilderij. Ze verbeelden echter vooral, als een echte allegorie, de verschillende elementen van de visuele leefwereld van de schilder, die hij zich door studie eigen heeft gemaakt, om ze vervolgens te gebruiken als essentiële componenten van zijn artistieke verbeelding. Dat blijkt onder meer uit de twee grijze tronies aan de achterwand, typisch voor de groteske hoofden die Dou aan het begin van zijn carrière schilderde. Overigens valt op dat deze voorstelling van imitatie, voortkomend uit lectuur en studie als een daad van incorporatie, zeer aanwezig blijft gedurende Dous hele carrière, en dan vooral in de werken die hij produceert in de jaren 1630 en 1640. In *Lezende oude vrouw* (1631-1632) zit de vrouw met haar gezicht dicht bij het boek. Dat benadrukt niet alleen haar vermoeide gelaatstrekken, maar ook hoe ze probeert de devotionele inhoud van de gebeden te verwerken en te internaliseren. (Het gaat om *Evangelien ende epistelen alzomen die doort gantsche jaer op alle Sondaghen ende ander Heylighe daghen, in der heyligher kercken hout* van Lourens Jacobsz, gepubliceerd rond 1585.) Ze houdt de lippen halfopen, terwijl ze de prent op de linkerpagina van het boek met haar ogen lijkt te verslinden: zacht fluisterend herhaalt ze de woorden van het evangelie, alsof ze ze letterlijk opeet. Haar houding tegenover het boek dat ze raadpleegt en bijna koestert, doet trouwens denken aan de manier waarop Dou in dezelfde periode een oude vrouw portretteert die sterk lijkt op deze lezeres – vermoedelijk gaat het om hetzelfde model – en die tijdens het wolspinnen pauzeert om pap te eten (*Oude vrouw pap etend*, 1632-1637). Een ambitieuzer werk van Dou benadrukt in het bijzonder de verbanden tussen voeding en *innutrition*, tussen fysieke en spirituele lactatie: het gaat om een helaas verloren gegaan veelluik dat we kennen dankzij een beschrijving van schilder en theoreticus Arnold Houbraken van het begin van de achttiende eeuw, en een kopie geschilderd door Willem Joseph Laquy tussen 1763 en 1771.[19] Het middelste paneel van dit drieluik toont een vrouw die een kind borstvoeding geeft, het linkerpaneel stelt kinderen voor die 's avonds werken, en het rechterpaneel beeldt een geleerde af die een pen slijpt. Kunsthistoricus Jan Emmens analyseerde deze werken in relatie tot drie componenten van de opvoeding, beschreven door Aristoteles en overgenomen door Van Mander: de natuur (*ingenium*), ook wel de natuurlijke aanleg, wordt belichaamd door de vrouw die haar kind voedt en wordt gelijkgesteld met de figuur van Moeder Natuur; de kennis (*doctrina*) wordt gesymboliseerd door de studerende kinderen; en de praktijk (*exercitatio*) wordt geïllustreerd door de pen die langzaam door de geleerde wordt geslepen. Door de melk die het kind uit de borst van Moeder Natuur drinkt, neemt het de eigenschappen in zich op waarmee het vervolgens, door te leren en regelmatig te oefenen, zijn eigen karakter kan vormen. Maar de drie taferelen van Dou, die drie verschillende levensfasen beschrijven, laten zien dat deze manier van eten, als symbool voor hoe een individu leert om de eigen capaciteiten van zijn geest te ontwikkelen, enkel eigen is aan de eerste momenten van het bestaan. Men kan alleen zijn geest vormen als men nog een kind is en de geest nog kneedbaar is. Op latere leeftijd is het niet meer via een dergelijke directe manier van incorporatie – hier metaforisch weergegeven door de borstvoeding – dat een individu zichzelf kan leren worden, maar wel door op een eenvoudiger en bescheidener manier de structuur aan te passen die tijdens de eerste jaren werd opgebouwd.

De ideeën van Gerard Dou zijn sterk beïnvloed door zijn opleiding in het atelier van Rembrandt in Leiden tussen 1628 en 1631, waar zijn meester ook veel nadruk lijkt te hebben gelegd op het idee dat imitatie zowel een zaak van het lichaam als van de geest is. Op het frontispice van het eerste boek van zijn traktaat over de schilderkunst, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst: anders de zichtbaere werelt* (1678), verbeeldt Samuel van Hoogstraten, ook een voormalige leerling van Rembrandt, de muze Euterpia, die hij associeert met de thema's roeping en leerproces, met ontblote borst. Met haar bekoorlijke fluit en haar verleidelijke kracht trekt Euterpia als een sirene jongeren aan, zodat zij schilderijen gaan verkiezen boven knikkeren en kinderspelletjes. Het lijkt op wat we



Samuel van Hoogstraten, Euterpia, ca. 1678

bij Gerard Dou aantreffen. Euterpia's borst, zichtbaar voor de ogen en de monden van jonge kunstenaars, verwijst naar de 'goddelijke gaven' die Moeder Natuur schenkt aan kinderen die geboren zijn om kunstenaar te worden, maar die zich maar als dusdanig manifesteren als ze 'geactiveerd' worden via het leerproces, hier gesymboliseerd door het geven van borstvoeding. Dit metaforische universum maakt het mogelijk de traditionele scheiding tussen wat is aangeboren en wat is aangeleerd te overstijgen. Elke kunst, of die nu voortkomt uit natuurlijke aanleg of uit technische oefening, moet worden opgenomen door tussenkomst van een derde – een ouder, een leraar, een vriend – net zoals een kind de melk van zijn moeder of voedster drinkt om te groeien en kracht op te doen: 'En een iegelijk heeft het geluk niet van by een goet meester, in 't gezelschap van twee brave metgezellen, de Konst, als een voedsame Melk, in zijn jeugt in te zuigen.' Verderop vergelijkt Van Hoogstraten het leren van kunst nog explicieter met een vorm van eten: hij haalt een anekdote aan van Van Mander over de Italiaanse schilder Giuseppe d'Arpino, die in zijn jeugd 'door grote naarstigheid' zijn broodjes vergat op te eten tijdens het tekenen. Hij herinnert zich ook zijn eigen verblijf in het atelier van Rembrandt in Amsterdam: 'Toen ik somtijds, door meesters onderwijs verdrietich, my zelven zonder eeten of drinken met traenen laefde, en niet eer van mijn werk ging, voor ik de aengeweeze misslach te booven was.'

Hoewel het thema van *innutrition*, geërfd van de Latijnse rederijkerskunst en poëzie, tot het einde van de zeventiende eeuw in de Nederlandse kunsttheorie en -praktijk blijft voortbestaan, ondergaat het in deze periode ook vrij ingrijpende veranderingen. Terwijl borstvoeding en alle voedingsmetaforen die ermee verband houden, in de theorieën over *innutrition*, de neiging hebben om poëtische praktijken te modelleren op de overdracht tussen de moeder (de voedster) en haar kind, wordt het bij Van Hoogstraten het symbool van de overdracht tussen een meester (een man) en zijn leerlingen (jongemannen). De voormalige leerling van Rembrandt benadrukt dat jongens zo vroeg mogelijk in een atelier moeten worden geplaatst en wijst op het natuurlijke gemak waarmee leerlingen zich identificeren met volwassenen, door niet alleen hun gebaren, maar ook hun houding en lichaamstaal te proberen nabootsen.[20] Deze technische en fysieke nabootsing wordt nog duidelijker wanneer volwassenen, zoals een leraar of een ouder, zich in een autoriteitspositie bevinden. In het zeer gecodificeerde kader van een atelier staat de meester centraal.[21] Voor de allerjongsten kan hij zelfs een substituut-vader zijn, zoals Van Mander, in navolging van Vasari, in *Het Schilder-boeck* vertelt over de kunstenaar Francesco Squarcione, die verschillende kinderen adopteerde, onder wie Andrea Mantegna, Francesco Uguccione en Marco Zoppo. Ook Erasmus benadrukt, in *De Pueris instituendis* (1528), dat meesters 'in de volle betekenis van het woord vaders' moeten zijn, wat wordt bevestigd door koopman Jacques Savary, die aan het einde van de zeventiende eeuw aangeeft dat leerlingen respect aan hun meester verschuldigd zijn 'alsof het om hun vaders gaat, aangezien zij hetzelfde zijn voor hen wat betreft hun opvoeding, terwijl ze onder hun leiding staan'.[22] Van Hoogstraten, die over Rembrandt schrijft als zijn 'tweede meester' na de dood van zijn vader, lijkt te hebben begrepen welke voordelen een meester kan halen uit deze natuurlijke 'overdracht' voor het memoriseren van modellen. Gezien de eenvoud van geheugentechnieken en het herinneringsvermogen van jonge leerlingen, benadrukt hij hoe belangrijk het is – met een citaat van Francis Bacon uit diens *The Advancement of Learning* uit 1605 – dat leerlingen 'vertrouwen' hebben in hun meesters en 'haer oordeel opschorten, tot dat zy de geheele konsten wech hebben', door zich te oefenen in het kopiëren en daarbij niet alleen de door de meester voorgelegde modellen te imiteren, maar ook de meester zelf, zijn manier van doen, zijn ethiek en zelfs zijn lichaam. Aangezien de voeding waarvan hier sprake is metaforisch van aard is, overstijgt de borstvoeding van leerlingen door hun meester de grenzen van het geslacht – net als Rembrandt voedt de muze Euterpia haar kinderen om hen bij te staan om zelf meester te worden, zodat zij op hun beurt anderen kunnen voeden. Het blijkt eveneens uit de zelfportretten die Van Hoogstraten in het atelier van Rembrandt vervaardigde, waarop de jongeman niet alleen de stijl, maar ook het uiterlijk van zijn meester heeft overgenomen, inclusief kleding en accessoires, zoals een gouden ketting. Het leerproces, voor een jonge kunstenaar, bestaat erin zich met hart en ziel te verenigen met een leermeester en hem letterlijk te verslinden om zo diens kwaliteiten en lessen in zich op te nemen. Kopiëren is zowel een artistieke, mentale als fysieke oefening en lijkt daarmee op geheugenarbeid, maar ook op een manuele oefening, waarbij het erom gaat te leren hoe je je lichaam moet plaatsen en gebruiken door het imiteren en herhalen van gebaren en door technieken te integreren, in het kader van een leerproces dat lijkt op het 'leren met het lichaam' waarover Pierre Bourdieu schreef.[23] Deze oude theorieën en praktijken verschaffen ons inzicht en herinneren ons er wellicht aan wat een leerhandeling, maar ook, ruimer beschouwd, een cultuurdaad in wezen is: een toe-eigening, zeker, maar dan wel een verovering die, om kracht te verwerven, anderen nodig heeft en zich moet openstellen voor wat anders is, precies om de dorre en steriele reproductie van hetzelfde door hetzelfde te vermijden – en daarmee ook de neergang van een cultuur die dacht los van de wereld te kunnen voortbestaan.

Noten

1 Jan Blanc, 'La Charité romaine', in: Francesca Arena, Véronique Dasen, Yasmina Foehr-Janssens, Irene Maffi, Daniela Solfaroli Camillocci (red.), *Allaiter de l'Antiquité à nos jours*, Turnhout, Brepols, 2023, pp. 431-435.
2 Brigitte Roux, 'Débordements lactés. De quelques représentations médiévales de la Vierge allaitant son Fils', in: Idem, pp. 49-58; Carolyn Nadeau, 'Blood Mother/Milk Mother. Breastfeeding, the Family, and the State in Antonio De Guevara's *Relox De Principes* (*Dial of Princes*)', in: *Hispanic Review*, nr. 69, 2001, pp. 153-174; Caroline Walker Bynum, 'Fast, Feast, and Flesh. The Religious Significance of Food to Medieval Women', in: *Representations*, nr. 11, 1985, pp. 1-25; Caroline Walker Bynum, *Jeûnes et festins sacrés. Les femmes et la nourriture dans la spiritualité médiévale*, Parijs, Les Éditions du Cerf, 1994; William Levin, 'Advertising Charity in the Trecento. The Public Decorations of the Misericordia in Florence', in: *Studies in Iconography*, nr. 17, 1996, pp. 215-309; zie bijvoorbeeld ook de *Heilige familie* (ca. 1730) van Domenico Antonio Vaccaro in het Worcester Art Museum.
3 Kimberly Johnson, 'Richard Crashaw's Indigestible Poetics', in: *Modern Philology*, nr. 107, 2009, pp. 32-51.
4 Émile Faguet, *Seizième siècle. Études littéraires*, Parijs, Société française d'imprimerie et de librairie, 1898, p. 214. Over dit onderwerp, zie o.a.: George Pigman, 'Versions of Imitation in the Renaissance', in: *Renaissance Quarterly*, nr. 33, 1980, pp. 1-32; Jean-Claude Carron, 'Imitation and Intertextuality in the Renaissance', in: *New Literary History*, nr. 19, 1988, pp. 565-579; Christophe Gutbub, 'Du livre X de Quintilien à la *Deffence* de Du Bellay. Le motif de la culture et l'imitation entre nature et art', in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, nr. 67, 2005, pp. 287-324.
5 Kees Meerhoff, *Rhétorique et poétique au XVIe siècle en France. Du Bellay, Ramus et les autres*, Leiden, Brill, 1986, pp. 39-40.
6 Quintilianus, *De opleiding tot redenaar*, Groningen, Historische Uitgeverij, 2015, p. 4, vertaling Piet Gerbrandy.
7 Ibid., p. 4.
8 Ibid., p. 5.
9 Ibid., p. 8.
10 Ibid., pp. 16-19.
11 Ibid., pp. 20-21.
12 Ibid., p. 31.
13 Seneca, *Brieven aan Lucilius*, Baarn, Ambo, 1990, pp. 269-270, vertaling Cornelis Verhoeven. Over deze gemeenplaats, zie ook: Alfred Kroeber, Clyde Kluckhohn, Wayne Untereiner, Alfred Meyer, *Culture. A Critical Review of Concepts and Definitions*, Cambridge, Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, 1952, p. 47; Marc Bizer, *La Poésie au miroir. Imitation et conscience de soi dans la poésie latine de la Pléiade*, Parijs, Honoré Champion, 1995, pp. 26-27; Carmel Camilleri, Geneviève Vinsonneau, *Psychologie et culture. Concepts et méthodes*, Parijs, Armand Colin, 1996, p. 9. Zie ook, meer algemeen: Ann Moss, *Les Recueils de lieux communs. Méthode pour apprendre à penser à la Renaissance*, Genève, Librairie Droz, 2002.
14 Op. cit. (noot 13), pp. 270-271.
15 Ibid., pp. 270-271.
16 Thomas Greene, *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven, Yale University Press, 1982, pp. 183-184; Roland Mortier, *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Librairie Droz, 1982; Albert Py, *Imitation et renaissance dans la poésie de Ronsard*, Genève, Librairie Droz, 1984, p. 9; Terence Cave, *The Cornucopian Text. Problems of Writing in the French Renaissance*, Oxford, Clarendon Press, 1985, p. 42, pp. 47-48, 76-77.
17 Zie brief 22 in boek 5 van de brieven *Ad familiares* van Petrarca en het dispuut *De Imitatione* tussen Pico della Mirandola en Pietro Bembo. Zie ook: Perrine Galand-Hallyn, *Le Génie latin de Joachim Du Bellay*, La Rochelle, Rumeur des âges, 1995, pp. 49-50.
18 Over deze passage, zie ook: Walter Melion, *Shaping the Netherlandish Canon. Karel van Mander's Schilder-Boeck*, Chicago, University of Chicago Press, 1991, pp. 26-27.
19 Jan Emmens, 'A Seventeenth-Century Theory of Art', in: Wayne Franits (red.), *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 15-20.
20 Jan Blanc, *Peindre et penser la peinture au XVIIe siècle. La théorie de l'art de Samuel van Hoogstraten*, Berne, Peter Lang, 2008, pp. 41-42.
21 Jan Blanc, *Dans l'atelier de Rembrandt. Le maître et ses élèves*, Parijs, Éditions de la Martinière, 2006, pp. 30-33.
22 François Lebrun, Marc Venard, Jean Quéniart, *Histoire générale de l'enseignement et de l'éducation en France. Tome II: De Gutenberg aux Lumières*, Parijs, Perrin, 2003, pp. 123, 141.
23 Op. cit. (noot 20), p. 43.

Vertaling uit het Frans: Elizabeth Vandeweghe

Oorspronkelijke publicatie: Jan Blanc, 'L'art de dévorer son maître. Nutrition et innutrition dans la culture visuelle du XVIIe siècle', in: Francesca Arena, Véronique Dasen, Yasmina Foehr-Janssens, Irene Maffi, Daniela Solfaroli Camillocci (red.), *Allaiter de l'Antiquité à nos jours*, Turnhout, Brepols, 2023, pp. 81-100.

GLA55

10 Movements to the Music of Philip Glass
Anne Teresa De Keersmaeker / *Rosas*
Ictus & BL!NDMAN

19-21.11.2026 LIVE Berliner Festspiele – Berlijn Wereldpremière
27-28.11.2026 Tanzhaus nrw – Düsseldorf
3-4.12.2026 Künstlerhaus Mousonturm – Frankfurt am Main
11-16.12.2026 LIVE La Villette – Parijs
20-22.01.2027 LIVE De Singel – Antwerpen
26-30.01.2027 LIVE Théâtre National Wallonie-Bruxelles
12-13.02.2027 LIVE Opéra Orchestre Normandie Rouen
16-17.02.2027 LIVE schrit_tmacher Festival Theater Heerlen
23.02.2027 Cultuurcentrum Hasselt
26-27.02.2027 LIVE Schouwburg Kortrijk
16.03.2027 Théâtre Le Bateau Feu Dunkerque
18-20.03.2027 De Vooruit Theaterzaal, VIERNULVIER – Gent
04-05.06.2027 LIVE Concertgebouw Brugge

www.rosas.be



Een immersieve, zintuiglijke installatie, geïnspireerd op het labyrint en al zijn mythen. Als bezoeker maak je in je eentje een voettocht in het donker, waarbij geluid, licht, ruimte en beweging je waarneming vervormen. The Lab nodigt je uit om het tempo van alledag los te laten, je eigen grenzen te onderzoeken en stil te staan bij de vraag: waar gaan we heen? Gemaakt door filosoof & choreograaf Annemijn Rijk, scenograaf Theun Mosk en componist Aura Bouw. The Lab is 3 dagen te beleven tijdens TURF Festival in Breda, 26 t/m 28 november. Elke dag geopend van 16 uur tot 22 uur. Kies een tijdslot en beleef The Lab zelf (duur: circa 45 minuten). Tickets via turf-event.nl.

Schaarste en overvloed

ANKE BROUWERS



Auguste en Louis Lumière, Repas de bébé, 1895



Charlie Chaplin, The Gold Rush, 1925

Repas de bébé is een kortfilm uit 1895 van de Franse pioniers Auguste en Louis Lumière. De kleine Andrée krijgt pap en een cracker van haar vader terwijl mama koffiedrinkt. Het gezin zit ontspannen in de tuin, het porseleinen servies staat op tafel, er wordt nog eens bijgeschonken, en de wind doet het kanten babykraagje opwaaien. In 41 seconden wordt duidelijk dat aan deze tafel gul en genereus wordt gegeten. *Repas de bébé* is een vroeg voorbeeld van een *home movie* – de ouders zijn Auguste en Marguerite Lumière – die de idealen toont van de geprivilegieerde middenklasse, maar de kortfilm illustreert ook hoe voedsel en eetrituelen vanaf het prille begin van het medium voor de lens van de camera werden gebracht.

Omdat eten een menselijke basisbehoefte betreft, vroeg het ongetwijfeld weinig verbeelding om een scène te filmen waarin een maaltijd delen een belangrijke rol speelt. Meer nog dan andere bekende vroege films van de gebroeders Lumière, zoals *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1896) of *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895), ontroert *Repas de bébé* met de intieme huiselijkheid en de expliciete gastvrijheid van een eettafel die in scène gezet is, maar toch authentiek en gemoedelijk overkomt, als een uitnodiging voor een cinematografisch diner.

In de filmcultuur zijn er voldoende voorbeelden van dergelijke rituelen: de eettafel of het sociale ritueel van de (gedeelde) maaltijd verschaft, ongedwongen en natuurlijk, informatie over culturele tradities, sociale patronen en rollen, over gebruiken en etiquette en over positie of status. Net zoals we met voedselgewoonten waarden en idealen uitdrukken of overdragen, gebeurt dat ook met de representatie van voedsel en eetcultuur in films. Voor een filmmaker is de eettafel bovendien een dramaturgisch interessante plek, waar personages worden samengebracht om onderlinge verhoudingen of eventuele spanningen weer te geven. Wat telt is wie mee aan tafel zit en waar, net als wat er op tafel staat.

Naast de huiselijke tafel hebben ook andere eetgelegenheden een centrale plaats in de filmgeschiedenis: de boerentafel, het kampvuur, het dorpscafé, het sterrenrestaurant, het straatkraampje en het staatsbanket. Hetzelfde geldt voor alles wat te maken heeft met het verzamelen en bereiden van maaltijden: akkers of gaarkeukens, slachthuizen of industriële voedselfabrieken, ouderwetse stoven of de moderne keuken van de hobbykok. In de fotografische en digitale archieven van de filmgeschiedenis nemen voeding en alles wat erbij komt kijken een prominente plaats in. Bovendien is ook de filmervaring zelf nauw verbonden met voedselconsumptie. Er zijn weinig andere culturele activiteiten (met uitzondering van festivals en concerten) die op een sociaal aanvaarde manier gepaard kunnen gaan met eten en drinken. Hoewel puristen of cinefielen geregeld hun ergernis uiten over popcorn of bier in de zaal, staat in veel bioscopen het consumeren centraal.

Meer dan een eeuw aan cinematografische beelden van proeven, verorberen, nuttigen, degusteren, smullen, schrokken, vreten, peuzelen en schransen – of van hunkeren, smachten en snakken naar eten – heeft geleid tot de aparte categorie van de 'eetfilm'. In het boek *Reel Food. Essays on Food and Film* uit 2004 spreekt filmwetenschapper Anne L. Bower van *food films* als voedsel of eetcultuur er 'een hoofdrol' in krijgt toebedeeld. Een logisch gevolg is dat bepaalde activiteiten (verzamelen, produceren, koken, eten) of dramatische arena's (boerderijen, restaurants, keukens, eettafels) het subgenre hebben gedomineerd. Voor Bower is het vooral van belang dat de filmmaker 'kwesties rond identiteit, macht, cultuur, klasse, spiritualiteit of relaties' tot uitdrukking brengt via eten en drinken. De definitie kan echter verruimd worden naar alle films waarin voedsel of eetrituelen nadrukkelijk aan bod komen in een geheel van betekenissen en stilistische keuzes, en dus ook in de karakterisering, in het plot of thema – ook als er slechts in één enkele scène gegeten wordt of als het ontbreken, de overvloed of de verspilling van voedsel een thema is.

'Hongerfilms' tonen de wereld als een plek van tekort en schaarste, van een fundamenteel gebrek aan voedsel, of van de ongelijke verdeling ervan die een menswaardig bestaan in de weg staat. De honger die daaruit volgt kan fysiek, emotioneel, existentieel of spiritueel zijn. Hongerfilms horen niet bij een specifiek moment in de geschiedenis. Ze overschrijden de grenzen van genres – historische drama's, horrorfilms, oorlogsfilms, thrillers en zelfs komedies. Een voedseltekort kan veroorzaakt worden door armoede, door oorlog of andere gewelddadige conflicten, door de meedogenloosheid van de natuur (mislukte oogsten, gezonken vissersboten, natuurrampen), door verstoorde voedselketens (pesticiden, vervuiling, grondverarming) of door al dan niet zelfgekozen uithongering (anorexie, hongerstaking, opsluiting). De voorspelbaarheid van honger is een belangrijke factor in films over avonturiers of ontdekkers (*Shackleton* (2002) van Charles Sturridge, *Aguirre, the Wrath of God* (1972) van Werner Herzog, *Into the Wild* (2007) van Sean Penn) en speelt mee in films over verloren bataljons, een subgenre van oorlogsfilms, zoals *Fires on the Plain* (1959) van Kon Ichikawa of *Unbroken* (2014) van Angelina Jolie: een geïsoleerde groep of een individu moet zien te overleven met een minimum aan levensmiddelen. De extreemste vorm van hongeren kan leiden tot kannibalisme, naar het historische voorbeeld van de Donner Party, een groep pioniers die in 1846 vast kwamen te zitten in de sneeuw van de Sierra Nevada. Recentere films draaien rond een gelijkaardig incident, zoals *Alive* (1993) van Frank Marshall of het avonturiersdrama *Life of Pi* (2012) van Ang Lee.

Naast natuurlijke overmacht is voedselschaarste ook een kwestie van klassenstrijd. De volle maag behoort de rijken toe, de rammelende maag is het lot van de *have-nots*. Voor de vaak geïdealiseerd voorgestelde zwerver of avonturier, veelvuldig vertolkt door Charles Chaplin of door Michel Simon in *Boudu sauvé des eaux* (1932) van Jean Renoir, is leven met schaarste een gevolg van sociale status of het gebrek eraan. *The Gold Rush* (1925) van Chaplin, overigens deels geïnspireerd op het verhaal van de Donner Party, is ook een hongerfilm: eten staat centraal en de grappen vertrekken vanuit (een gebrek aan) voedsel. Het personage van de *tramp* of 'de eenzame goudzoeker' raakt ingesneeuwd in een hut in de desolate natuur van Klondike in Alaska. In de bekendste scène trekt de komiek een bouillon van zijn versleten schoen, fileert het kromgetrokken leer als een vis en verorbert zijn veters als spaghetti. Het is een voorbeeld van visuele slapstick waarbij een metafoor in mime voor humor zorgt: Chaplin maakt van een object dat duidelijk geen voedsel is toch een maaltijd. In werkelijkheid was de schoen een replica gemaakt van drop.

Later in de film verplaatst de actie zich van de wildernis naar een pioniersdorp. Nog steeds is eten een prioriteit voor de armtierige goudzoeker, maar nu draait het niet langer om overleven. Charlie hoopt dat hij met een romantisch diner het hart zal winnen van Georgia, een aantrekkelijke danseres uit de lokale saloon. Om het diner te kunnen betalen, bedelt hij geld bij elkaar of laat hij zich betalen voor het ruimen van sneeuw. Helaas komt Georgia niet opdagen. *The Gold Rush* introduceert een andere soort knagende honger, namelijk die naar liefde en genegenheid. In een opmerkelijk en enigszins 'vals' slotakkoord is de goudzoeker opgeklommen tot de klasse van de gevulde buiken.

Zwerven is niet alleen eigen aan westerse cinema. Raj Kapoor, een van India's meest succesvolle Hindi regisseur-acteurs, liet zich inspireren door de *tramp* van Chaplin. Ook de invloed van het neorealisme op de Indiase film buiten de mainstream is opmerkelijk: de figuur van de zwerver of dakloze vertegenwoordigt vaak de lagere of gemarginaliseerde klasse. *Ladri di biciclette* (1948) van Vittorio de Sica was belangrijk voor het werk van de gevierde Bengaalse regisseur Satyajit Ray. In de bekende restaurantscène uit de klassieker van De Sica wordt zonder woorden duidelijk gemaakt dat er twee manieren zijn om een bord pasta te benaderen: als een hongerige of als een verzadigde. Eten en eetrituelen zijn niet hetzelfde voor elk kind; onbezorgde restaurantbezoeken zijn een burgerlijk privilege. De eerste film van Ray, *Pather Panchali* (1955), erkent nadrukkelijk het belang van een menswaardige maaltijd in een wereld vol schaarste: honger noopt wanhopige moeders tot strengheid, maakt (fruit)dieven van kinderen en sluit solidariteit met zwakkeren zoals ouderen en zieken uit. *Distant Thunder* (1973), over de door mensen veroorzaakte hongersnood van Bengalen in 1943, voorzag Ray van een hoopvoller eindbeeld: de laatste rijstkorrel wordt wel gedeeld, hoe onzeker de toekomst ook blijft.

In het werk van de Bengaalse regisseur Ritwik Kumar Ghatak keert honger in verschillende betekenissen terug. Als geëngageerd schrijver en theatermaker zag hij film als het ideale medium om een groter publiek te bereiken. Ghatak woonde en werkte in het verscheurde Bengalen, de regio die na de onafhankelijkheid van India in 1947 werd opgedeeld in een Indiase provincie en Oost-Pakistan. Trauma, scheiding en verlies, gekoppeld aan (post)koloniale, imperialistische en kapitalistische kritiek, vormen een constante in zijn werk. In de coming-of-age-film *The Runaway* (1959) heeft het achtjarige hoofdpersonage Kanchan een grote eetlust. Dat is niet abnormaal voor een kind in volle groei, maar de permanent knorrende maag van Kanchan is een metafoor voor leergierigheid en voor het verlangen de wereld te ontdekken. Bovendien is zijn honger problematisch, want hij eet vaak meer dan wat beschikbaar is. Voor Kanchan staan eten en gevoed worden gelijk aan zich geliefd en beschermd voelen en hij stelt die associatie aanvankelijk niet in vraag. Na een conflict met zijn vader loopt hij weg van huis en belandt hij in Kolkata, waar hij geconfronteerd wordt met systematische voedselschaarste. Eeuwige honger wordt een zwakte die door anderen kan worden uitgebuit om hem en andere thuisloze of weggelopen kinderen te lokken. Het verschil tussen arm en rijk, tussen privilege en achterstand, tussen ontworteld en geaard – en uiteraard tussen de verschillende kasten – is in de eerste plaats het verschil tussen een lege en een volle maag. Kanchans behoefte aan eten resoneert met het belangrijkste thema in het oeuvre van Ghatak: het trauma en de sociaal-economische nasleep van de opdeling. Het Bengalen van voor 1947 is een soms geïdealiseerde plek vol vrede en voorspoed – misschien niet van voedselweelde, maar dan toch van gemoedelijk gevulde magen. De opsplitsing van het Bengaalse woongebied en de gedwongen ontheemding lieten zich onder andere voelen in een plotse en verlammende armoede. De honger van Kanchan verwijst naar de Bengaalse ziel en cultuur en Ghatak weet maar al te goed dat honger lijden vooral vernederend is.

Het mensonterende neveneffect van hongersnood maakt het tot een veelvuldig gebruikt oorlogswapen. Omgekeerd kan het ook als wapen tegen onderdrukking worden ingezet. In het verhaal van de Ierse onafhankelijkheidsstrijder Bobby Sands, in 2008 door Steve McQueen verfilmd als *Hunger*, is honger een politieke daad, als een van de laatste beschikbare vormen van verzet in gevangenschap. De karige titel is op z'n minst een uitnodiging om de betekenis van het begrip niet eenduidig te interpreteren. Als eten iets zegt over onszelf en onze impliciete opvattingen, dan kan het weigeren van voedsel – in het geval van *Hunger* de weigering om gevoed te worden door een systeem – even veelzeggend zijn. Sands voedt zich uitsluitend met overtuigingen en standpunten; zijn hongerige, aftakelende lichaam wordt zo een manifest dat voor zichzelf spreekt.

Weigeren te eten als een vorm van protest kan ook in een lichtvoetiger context. In de stomme film *Daddy-Long-Legs* (1919) van Marshall Neilan komt het rebelse weeskind Judy Abbott (een rol van Mary Pickford) in opstand tegen de dagelijkse portie pruimen die zij en de andere kinderen voorgeschoteld krijgen. 'The lives of us orphants [sic] is just one darn prune after another,' zo begint haar opruiende speech. Aan de *great prune strike* wordt echter gauw een einde gemaakt. Judy en haar handlanger moeten zonder eten buiten gaan staan, wat gezien de context een halfslachtige straf is. *Daddy-Long-Legs* en *Hunger* zijn geen eetfilms volgens de strikte definitie, maar ze koppelen voedsel wel aan ontvoogding, zelfbestendiging en vrijheid. Het onderscheid tussen een lege en een volle maag is het enige verschil dat ertoe doet.

Er zijn ook films die de wereld tonen als een plek van overdaad en overschot. Veel of te veel voedsel is even bepalend en potentieel schadelijk als een tekort. Overdaad kan leiden tot gulzigheid, spilzucht, indigestie en zelfs de dood. De Romeinse decadentie, in de antieke oudheid beschreven in *Satyricon* van Petronius, werd verfilmd door Federico Fellini in 1969, maar ook middeleeuwse banketten en de 'breugeliaanse' overdaad op boerenfeesten komen in films aan bod, net als alle andere vormen van feesten en vieringen: trouwpartijen, huwelijken en kerstdiners. Schransen is vaak een voorrecht van de aristocratie of de bourgeoisie, of wordt door religieuze regels bepaald. Net als in de beeldende kunsten wordt te veel eten in films vaak gerepresenteerd als een waarschuwing tegen excessen, of als een voorbode ervan.

In het alom gekende *La grande bouffe* (1973) van Marco Ferreri besluiten vier mannen om zich dood te eten, te drinken en te neuken. De satirische film grossiert in decadentie, vulgariteit en onbeschaamdheid en legt onze dagelijkse consumptiedrang genadeloos bloot. Het indrukwekkende schouwspel van schrokken en vreten creëerde ongemak bij het publiek, niet het minst omdat de vier mannen, vertolkt door de crème van Europese arthouse-acteurs, ook nog eens

welgestelde en cultureel onderlegde esthetenvertolkten – acteur Michel Piccoli citeert uit *Hamlet*, maar spreekt tegen een varkenskop in plaats van tot een schedel. Zowel fascinerend als afstotend groeide *La grande bouffe* uit tot de bekendste film van Ferreri, die in interviews echter met klem ontkende dat hij de kijker een spiegel wilde voorhouden. Zijn film zou over niets anders gaan dan wat er te zien is: eten, drinken en neuken. Elk moreel oordeel zou ten laste van de toeschouwer liggen. Alle intenties van de regisseur ten spijt, bevestigt *La grande bouffe* dat menselijke waardigheid niet alleen aangetast wordt door te weinig, maar ook door te veel eten.

De gevolgen van ongebreidelde appetijt, weliswaar met minder obscene en expliciete beelden, werden al veel vroeger op de korrel genomen in het negen minuten durende *Dream of a Rarebit Fiend* (1906) van Edwin S. Porter. Een gulzige man drinkt liters bier en propt zich vol met Welsh Rarebit, een gerecht van gesmolten kaas op toast. Na de vreetpartij waggelt hij terug naar huis en valt hij uitgeteld in bed. Wat volgt is de ludieke dramatisering van zijn indigestie: drie kleine demonen kruipen uit een dampende pot gesmolten kaas om hem met een pikhouweel, een drietand en een spade op het hoofd te slaan. Zijn bed begint rond te tollen, het komt los van de vloer en vliegt vervolgens over de nachtelijke stad. De arme stakker blijft met zijn nachtkleed aan de windroos van een torenspits hangen en draait nog enkele rondjes voor hij weer in zijn bed wordt gegooid. Los van de morele les over de gevolgen van gulzigheid, worden de kijkers vooral geacht te lachen met de zelfgezochte en verdiende miserie. Humor haalt het van moraliteit, maar de onderliggende gedachte blijft: wie schrokt, zondigt en betaalt daarvoor een prijs.

Niet elke feestelijke eetfilm is echter even stellig op moreel vlak. Soms wordt een feestmaal of een banket in beeld gebracht als een sociaal gelegitimeerde, exclusieve of uitzonderlijke gelegenheid: culinair plezier, geserveerd in verschillende gangen, is dan net een uiting van verfijning en beschaving. En toch schrijven de etiquette en de beleefdheid opnieuw voor dat schrokken niet wenselijk is. In *Babette's Feast* (1987) van de Deen Gabriel Axel, een verfilming van een kortverhaal van Karen Blixen (onder het pseudoniem Isak Dinesen), staan de sensuele geneugten van een feestdis tegenover de ascetische idealen van een puriteins wereldbeeld. Aan het einde van de negentiende eeuw nemen de twee ongetrouwde dochters van een protestantse dominee (de stichter van een religieuze gemeenschap) een Franse vluchtelinge in huis als dienstmeid en kokkin. Babette introduceert vervolgens culinair plezier in een gemeenschap waarin de ziel steeds primeerde op het lichaam. Voor Babette is koken een kunst die staat voor verfijning en schoonheid. Op een dag wint ze de loterij, zodat ze niet langer verplicht is om voor de zussen te werken. Tijdens het Franse diner, dat Babette als afscheid wil bereiden en dat ze zelf betaalt, wordt niet geschrokt, maar het zevengangenmenu met aangepaste wijnen overschrijdt ruim de grenzen van wat aanvaardbaar is binnen de zelfopgelegde soberheid van de commune. Door haar toedoen ervaart de religieuze gemeenschap een zintuiglijk ontwaken dat door hun geloofsovertuiging werd onderdrukt. Is de nabijheid tot God enkel via ascetisme en strengheid mogelijk, of kunnen ook weldadigheid, vrijgevigheid en gastronomisch genot daarvoor zorgen? Het kleine fortuin van Babette is na het feestmaal al meteen opgesoupeerd, maar voor haar is het geld niet verspild: het diner kostte exact wat het waard was.

Van alle komische filmgenres hanteert vooral de slapstick voedsel gericht als aanleiding, accessoire of punchline voor een goede mop. Zowel de achteloos neergegooide bananenschil als de welgemikte slagroomtaart dienen hetzelfde doel: pompeuze pretenties ondermijnen, chaos creëren en het publiek doen lachen. Vooral de grap met de *pie-in-the-face* wordt met het genre geassocieerd, ook dankzij het klassieke hoogtepunt *The Battle of the Century* (1927) van Clyde Bruckman, waarin Laurel en Hardy deelnemen aan het meest epische taartgevecht uit de filmgeschiedenis. In deze specifieke subcategorie van het voedselgevecht, die ook banden heeft met het gooien van moddertaarten, kan de subversieve kracht van de gecreëerde chaos als een artistieke en politieke daad worden geïnterpreteerd. Gooien of spelen met eten is fundamenteel respectloos en verstorend; het ideaal van de burgerlijke eettafel wordt bestreden met de eigen wapens.



Ritwik Kumar Ghatak, The Runaway, 1959



Věra Chytilová, Daisies, 1966

De daadwerkelijke verspilling van voedsel bleef in de historische slapstickfilm beperkt. In het boek *Dislexicon of Slapstick Humor, Funny Cinematography, and Very Special Effects* (2012) stipt Hilde D'haeyere aan dat ook het taartrecept in de loop der jaren veranderde. De echte *custard pie* of vla werd vervangen door een 'valse' taart, een oneetbare mix van opgelost eiwit en bloem of scheerschuim. Eetbaar of niet, voedsel wordt in dergelijke films verspild in het kader van een grap: niet alleen wat we eten is betekenisvol, maar ook wat we weggooien (en in wiens richting). De jaarlijkse voedselverspilling door de consument of de overschotten van de voedselproductie en voedseldistributie staan in schril contrast met de voedselonzekerheid en de hongersnood bij een groeiend deel van de wereldbevolking. Volgens een rapport van de Europese Commissie gaat er per inwoner jaarlijks gemiddeld 129 kilo eetbaar voedsel verloren. Het probleem is actueel, maar het is niet exclusief voor deze tijd. Věra Chytilová, de vrouwelijke spilfiguur in de Tsjechoslowaakse *new wave* van de jaren zestig, en Agnès Varda, haar Franse evenknie, waren toonaangevende figuren in een dominant mannelijke omgeving. Beiden maakten ze een film waarin voedselverspilling de hoofdrol speelt. Chytilová vertolkte dit thema met haar tweede, jeugdige en energieke film *Daisies* (1966), terwijl Varda in de herfst van haar carrière het meer contemplatieve en rustige *Les glaneurs et la glaneuse* (2000) maakte.

Daisies werd na de release slecht ontvangen. De Tsjechoslowaakse *new wave*, een filmbeweging die zich verzette tegen de heersende Sovjetcensuur, stond onder steeds grotere druk. De overheid versterkte haar greep op de kunstenaars en reageerde negatief op het 'nihilisme' en de liberale sentimenten die *Daisies* zou uitdragen. De film werd slechts beperkt vertoond en daarna gebannen en Chytilová werd een werkverbod van enkele jaren opgelegd. Samen met coscenaristen Ester Krumbachová en Pavel Juráček creëerde ze een experimentele en anarchistische film, waarvan de feministische durf en radicaliteit ondertussen wordt geprezen. Er is geen sprake van een klassieke dramaturgie, de niet-professionele acteurs spelen zelfbewust en houterig, monochrome fotografie gaat over in stralende kleuren en weer terug, en de soundtrack is eclectisch en bevat klassieke stukken en jazz, maar ook vocale en contrapuntische geluidseffecten. Verschillende non-diëgetische *inserts* (bommen en explosies, bloemen, een vliegwiel, fruit) onderbreken meermaals het episodische narratief. In een opvallende sequentie 'verknippen' de twee hoofdrolspelers elkaar tot iets wat zou kunnen doorgaan voor een popartcollage.

De hoofdpersonages, beiden 'Marie' genaamd, vullen hun dagen met 'stout zijn'. Als de wereld slecht of stout is, waarom zij dan ook niet? Hun favoriete spel is gulzig uit eten gaan met oude en minder oude heren, waarna ze hen op de trein zetten zonder ze datgene te geven waarvoor de mannen denken te hebben betaald. Hun tafelmanieren zijn bovendien niet gedwee of elegant, zoals dat van jonge vrouwen zoals zij, met twee staartjes of met bloemen in het haar, zou worden verwacht. Eigenlijk gedragen ze zich als kleine kinderen: ze eten met hun handen en stelen van elkaars bord, ze proppen zich vol met zoetigheden, bestellen dure wijn en morsen.

Ook op hun appartement wordt permanent met eten gespeeld. Etenswaren worden op een vreemde manier gecombineerd, voedsel wordt 'geknipt' in plaats van versneden. Zoet, zout of zuur, alles wordt door elkaar geproefd, doorgaans zonder zichtbaar plezier of voldoening. Er wordt binnenshuis gebarbecued en gegrild op een metalen deksel. Zelfs foto's van gerechten in magazines moeten eraan geloven: ze worden uitgeknipt en vervolgens 'gebakken'. Als sprinkhanen vreten de Maries zich door alle laagjes van wat 'beschaving' zou kunnen heten. Langs wat kan doorgaan voor een portaal – een voedsellift, als het deurtje uit *Alice in Wonderland* – betreden ze in de laatste sequentie een chique feestzaal waarin alles klaarstaat voor een banket. De lange tafel is sierlijk gedekt, het eten staat uitgestald, enkel de gasten ontbreken nog. De Maries hebben niet veel tijd nodig om deze pars pro toto voor 'het establishment' te vernietigen: ze knijpen, pletten, likken en slurpen van de lekkernijen. In een metaforisch mimespel maken ze van de lange tafel een catwalk: op hoge hakken vertrappelen ze wat nog rest van de aangeklede feestdis en de kunstig geschikte gerechten. Hun onfatsoenlijke destructie wordt als komedie gebracht en verwijst duidelijk naar slapstick (inclusief taartgevecht), maar de humor is ook wrang. Zoals Kristin Thompson aanstipt in het video-essay *Motifs of Destruction* (2022), werd hun gedrag in het Tsjechoslowakije van het midden van de jaren zestig als verontrustend of kwetsend ervaren, aangezien voedsel voor velen schaars was. Het moedwillig vertrappelen of weggooien van eten blijft, zelfs als metafoor voor het protest en de ongehoorzaamheid van twee jonge vrouwen tegen 'het systeem', een pijnlijk schouwspel.

Bij wijze van een uitgesteld antwoord op *Daisies* wordt in *Les glaneurs et la glaneuse* van Varda net geprotesteerd tegen voedselverspilling. In een wereld van schaarste en ongelijke toegang tot voedsel is systematische verspilling onaanvaardbaar. Varda richt haar blik op sprokkelaars of *glaneurs* die na de oogst oprapen wat er is achtergebleven op velden en akkers, of die ophalen wat door de industriële voedselketen als onverkoopbaar wordt beschouwd omdat het niet voldoet aan de standaard. Varda historiseert haar onderzoek door te verwijzen naar kunstwerken waarin sprokkelaars werden geportretteerd, zoals in schilderijen van Jean-François Millet of Jules Breton. Ze merkt op dat deze mensen zelden solitaire figuren waren en dat het vooral om vrouwen ging. Sprokkelen was een praktijk die van generatie op generatie werd doorgegeven. Zowel het oprapen als het plukken (*glaner et grappiller*) zijn in Frankrijk nog steeds bij wet toegelaten onder specifieke voorwaarden.

Hoewel Varda verschillende soorten moderne sprokkelaars voor de camera brengt (armen, dak- of thuislozen, nomaden, anarchisten en ethische idealisten), vormt het stille protest, uitgedrukt in het niet verloren laten gaan van eetbaar voedsel, de centrale gedachte. In plaats van voedsel te verspillen of te vernietigen, kan het verzamelen en delen van achtergelaten voedsel een even sterk politiek en artistiek statement zijn. Toch is Varda niet uit op vingerwijzen of moraliseren. Met *Les glaneurs et la glaneuse* benadrukt ze dat het vooroverbuigen dat met sprokkelen gepaard gaat essentieel is voor de ziel van deze praktijk. Het gaat om een, aldus Varda, 'nederig bukken': om van de aarde te kunnen leven, moet je door de knieën willen gaan, de handen vuil maken, willen ploeteren en wroeten. Je moet het bovendien willen doen met handen die, zoals Varda met een dartele digitale camera vaststelt, de sporen van de tijd dragen. (In 2000 was de keuze voor een digitale beelddrager nog een eigenzinnige en radicaal moderne keuze.) Uiteindelijk haalt de cineaste de grootste culinaire verwondering en voldoening uit het eten van een vers geplukte vijg. Als je er oog voor hebt, is het land gul en genereus. Eetrituelen hebben geen formele setting nodig. Varda's film is niet alleen een documentaire, maar ook een zelfportret, een dagboekfilm, een mijmering en een uitnodiging. Iets meer dan honderd jaar na *Repas de bébé* reikt deze film de kijker de hand: ga zitten, schenk bij en laat ons samen eten.

Kijk met je neusgaten en luister door je mond

NAVID NUUR

Als kind, nog voordat kunst een deel van mijn leven werd, waren smaak en eten al vroeg aanwezig in mijn wereld. Wat je thuis meekrijgt uit je cultuur, nestelt zich dieper dan taal. Bij ons thuis was dat vanzelfsprekend de Iraanse keuken van mijn moeder. Als er andere kinderen bij ons kwamen spelen, zeiden ze altijd hetzelfde: 'Wat ruikt het hier lekker.'

Zelf rook ik het niet. Voor mij was het normaal.

Pas wanneer ik bij andere kinderen ging spelen, merkte ik het verschil. Daar rook het vaker naar schoonmaakmiddelen, of – in de wat rijkere huizen – naar wasverzachter en het parfum van moeders.

Het bijzondere aan geur en smaak is hoe sterk ze verbonden zijn met hun context. Je eet niets wat je niet eerst met je ogen, je neus of je innerlijke geest hebt ervaren of je kon voorstellen, en wat niet al op de een of andere manier was aangekondigd. Toch doe je dat voortdurend met je ogen. Je loopt van de ene tentoonstellingszaal naar de andere, en ineens hangt daar iets totaal anders – qua vorm, esthetiek, energie – en zonder nadenken pas je je aan. Je laat het toe. Maar met eten: *no way*. Er is geen enkele eetgelegenheid die net zo neutraal is als een witte zaal, die je opeens wat dan ook serveert, waarna je het zonder na te denken tot je neemt.

Wat bij ons thuis standaard was, voelde voor Nederlandse kinderen als iets magisch.

Als ik op de basisschool een feestje gaf en mijn vrienden bij ons thuis friet en frikandellen kwamen eten, was er geen limiet. Dat idee alleen al: dat je na één frikandel er gewoon nog één mocht, en nog één! Het was voor hen bijna sprookjesachtig. Wat zou er nog kunnen gebeuren? Wie weet at mijn moeder mijn gevulde vrienden aan het einde van de avond op.

Soms liep het inderdaad uit de hand. Na het eten gingen we in de tuin spelen en dan gebeurde het weleens dat iemand moest overgeven, gewoon omdat hij te veel had gegeten. Maar zelfs dat gebeurde met de glimlach. Voor jongens onder elkaar is kots ook cool. Vier verse frikandellen herkenbaar bij elkaar – dan kwam iedereen even kijken naar die berg in de wc. Vertrouwd, zoals typisch Nederlands geprakt eten.

Het Nederlandse eten uit mijn jeugd had voor mij nauwelijks esthetiek. Het was voedzaam en dat volstond. Aardappelen, jus, groente en soms ook vlees werden met een vork net zo lang door elkaar gedrukt en gedraaid tot alles één homogene massa werd – alsof je geel, blauw en rood mengt tot een ondefinieerbare bruintoon. Het maakte niet uit waar je begon of eindigde: elke hap smaakte hetzelfde.

Nu pas besef ik wat daar eigenlijk gebeurde. Alle verschillen – textuur, geur, temperatuur, kleur, compositie – werden opgeheven in een continue ervaring. Alles werd gelijkgetrokken. Efficiënt, maar ook zonder frictie. Zonder verrassing of verwondering.

Jaren later had ik een gelijkaardig gevoel bij een schilderij van Mark Rothko. Het was alsof ik keek naar een groot bord geprakt eten. Een vlak waarin nuance wel aanwezig was, maar zo subtiel dat het bijna oploste in zichzelf. Kleur tegen kleur, maar nergens echt botsend. Alles bleef binnen een gecontroleerde bandbreedte. Het was intens, maar ook afgesloten – een ervaring waar je geen toegang toe had, maar die zichzelf toch bleef herhalen.

Misschien is het dat wat me stoorde: niet de reductie, maar het gebrek aan risico. Rothko's werk blijft binnen het bekende, zoals een gerecht dat altijd hetzelfde smaakt, ongeacht hoe vaak je het eet.

Ik ervaar het ook bij andere kunstenaars. Veel werk – of het nu gaat om iemand als



Navid Nuur, Dönnerizza, 2019



Navid Nuur, Let Us Meet Inside You, 2005-2013

Marlene Dumas of Luc Tuymans – draagt een zekere vertrouwdheid in zich. Alsof je telkens een nieuw gerecht voorgeschoteld krijgt dat uiteindelijk toch als dessert smaakt. Je herkent het meteen, en juist daardoor wordt het voorspelbaar.

Als ijs altijd ijs blijft, is het herkenbaar, misschien zelfs troostend. Maar het blijft beperkt tot wat het al is. Terwijl de echte potentie misschien niet in de smaak ligt, maar in het idee van kou – wat kou doet, hoe ze zich verhoudt tot je lichaam, hoe ze kan bijten, verstillen, of juist iets scherper maakt.

In de schilderkunst lijken we vaak genoegen te nemen met variaties binnen een vertrouwd spectrum. We blijven nieuwe smaken van hetzelfde proeven, omdat ze veilig aanvoelen en zich makkelijk laten koppelen aan eerdere associaties of herinneringen. Maar juist daar zit ook iets vreemds: dat we binnen een medium dat zo open zou kunnen zijn, blijven teruggrijpen naar wat we al kennen.

Misschien gaat het er niet om een beter of nieuw gerecht te maken, maar om de voorwaarden van smaak te verschuiven. Niet een zoveelste variant van ijs te creëren, maar een andere manier vinden om kou te ervaren.

Met mijn ogen dicht zou ik bij zo'n geprakte Nederlandse maaltijd met m'n tong de verschillen in textuur kunnen voelen – iets meer vlees hier, iets meer vocht daar. Gelukkig maar. Het is een dimensie die je moet trainen en waar je voor open moet staan. Net zoals bij een Rothko de juiste invalshoek het werk gelaagder maakt, ook al voelt het op het eerste gezicht niet 'lekker'.

Maakt die zintuiglijke gevoeligheid het werk goed? Ik weet het niet. Ik ben vijftig, kunstenaar, dagelijks bezig met de taal van mijn zintuigen. Toch doet een Rothko me nog steeds denken aan een bord eten dat ik niet helemaal visueel kan – of wil – opeten.

Voor mijn ouders was samen uit eten gaan geen culturele gewoonte. Dat hebben we mijn hele leven nauwelijks gedaan – hooguit naar de lokale Chinees of pizzeria.

Mijn vader werkte, mijn moeder kookte. Koken was haar manier van zorgen, van geven, van het huishouden bij elkaar houden. Alles wat kant-en-klaar van buiten naar binnen kwam, voelde als een aantasting van haar rol – bijna op het randje van ontrouw. Alsof je genot bij een andere keuken ging halen, alsof je de liefde van je moeder tijdelijk inruilde voor die van een ander.

Zelfs patat haalde ze liever niet. Die werd in huis gesneden en gefrituurd.

Ze kookte van alles, maar niets bleef zoals het oorspronkelijk werd bereid. Gerechten werden aangepast, vertaald, verschoven. Doperwten verdwenen en maakten plaats voor Iraanse gedroogde groenten. Rund werd geit. Roereieren kregen diepte door ze te bakken met geitenhersenen. Wat op tafel kwam, was nooit puur reproductie, maar altijd interpretatie.

Tegelijkertijd zat er ritme in. Bepaalde gerechten kwamen terug. Niet uit gemak, maar omdat herhaling een band opbouwt. Een gerecht wordt een anker – iets waar je naar terugkeert en dat je herkent, maar elke keer net anders ervaart.

Musea werken in zekere zin hetzelfde. Tentoonstellingen komen en gaan, maar er zijn altijd de werken, de zalen, de 'klassiekers' waar het instituut rond gebouwd is. Alleen is in die vaste collectie iets verschoven. Waar herhaling ooit verdieping was, wordt nu geopteerd voor een opstap, een toevoeging. Er moeten steeds meer lagen omheen: nieuwe manieren van kijken, horen, ervaren. Opeens 'spreekt' een object over zijn tijd via audio, speelt het de hoofdrol in een video of stap je via een immersieve installatie letterlijk het werk binnen.

En wanneer je daarna het originele werk weer ziet – stil, zonder die omlijsting – valt het soms tegen. Alsof onze smaak is verschoven. Net zoals bij eten worden smaken steeds verder opgepompt – zoeter, zouter, intenser – zodat het oorspronkelijke product nauwelijks nog op zichzelf kan staan. De ervaring wordt belangrijker dan de kern.

Hetzelfde gebeurt in de kunst. Het werk alleen is niet meer genoeg. Het gebouw moet meedoen, de presentatie moet verleiden, de context moet spreken. Maar een goed stuk vlees wordt niet beter door er steeds meer saus overheen te gieten, door het te serveren met overdreven bestek of een theatrale hand die zout strooit alsof het een performance is.

Dan blijft de vraag over: waar kom je eigenlijk voor? Voor het werk zelf of voor alles eromheen?

Op de basisschool at ik zo nu en dan bij klasgenoten. Bijvoorbeeld bij Niels. Op een dag zei hij: 'Navid, je moet vrijdag komen, want dan krijgen we altijd iets lekkers bij het toetje.'

Dat klonk voor mij alsof er na het toetje nóg iets kwam – alsof het eten zich verder zou openen, een extra gebaar, een soort beloning na de maaltijd.

Die vrijdag zat ik aan tafel. Na een bleke, bijna afgesloten warme maaltijd – alles netjes, gecontroleerd, zonder uitschieters – groeide mijn verwachting. En ja hoor, het toetje kwam: vanillevla, rechtstreeks uit een pak.

En het extraatje?

Omdat het vrijdag was, kreeg iedereen precies één lepel slagroom boven op de vla. Afgemeten. Gereguleerd. Alsof genot een soort distributiesysteem volgde.

Dan kwam het hoogtepunt: wie een getal onder de zes wist te raden – we waren met z'n zessen – mocht de lepel aflikken.

Dit was dus het moment waarnaar werd uitgekeken. Hier lag de belofte, de piek, de uitzondering. Voor mij voelde het als een minimale verschuiving binnen hetzelfde spectrum – een kleine toevoeging die het geheel niet echt 'openbrak'.

Daar begon ik iets te begrijpen.

Wat voor ons thuis vanzelfsprekend was – eten als iets waar tijd, aandacht en een andere vorm van liefde in zit – werkte niet overal op dezelfde manier. Bij ons was overvloed niet per se hoeveelheid, maar intensiteit, variatie, transformatie. Een gerecht kon zich ontwikkelen, verrassen, uit de bocht vliegen en weer landen. Openbreken.

Hier was het anders. Hier lag de waarde in het moment van schaarste, in het afgemeten extraatje, in de structuur eromheen.

Later merkte ik dat die benadering niet alleen over eten ging. Sommige ouders zeiden tegen mij: 'Je moeder hoeft echt niet zo uit te pakken, daar worden we ongemakkelijk van.'

Dat ongemak fascineerde me. Alsof te veel aandacht, te veel zorg, te veel intensiteit iets blootlegt wat liever binnen de grenzen blijft.

Met de tijd begon ik te zien hoe je als mens wordt gevormd door waar je waarde aan koppelt. Je omgeving, je gewoontes, je referenties – ze conditioneren hoe je kijkt, proeft, ervaart. Niet alleen wat iets is, maar ook hoeveel het mag zijn.

Dat was misschien de eerste keer dat ik bewust een culturele grens voelde. 'Thuis' en 'buiten' vielen niet samen. Ik bewoog ertussen, kon schakelen, maar mijn ouders stonden duidelijk aan één kant.

Het besef dat je tussen twee systemen leeft – twee manieren van waarderen, van proeven, van betekenis geven – is zowel een rijkdom als een spanning. Een vloek en een zegen.

Daardoor wilde ik als tiener minder thuis zijn. De afstand tussen de werelden waarin ik leefde werd groter. Ik dook dieper in subculturen: skateboarden overdag, graffiti 's nachts en ergens daartussen soms toch nog even thuis.

In die periode werd eten iets functioneels. Ik had weinig geld en weinig tijd. Een blik ravioli was perfect: goedkoop, stevig, onverwoestbaar en vullend. Het paste in mijn tas, net zoals mijn leven toen in elkaar zat – direct, mobiel, zonder franje. Eerlijk is eerlijk: ik begon het te waarderen. Niet omdat het beter was dan thuis, maar omdat het precies klopte binnen mijn context.

De stad begon ook te verschuiven. Een trap was geen trap meer, maar een plek voor een *skate trick*. Een muur geen muur, maar een canvas. Alles kreeg een tweede laag – een imaginaire laag die alleen zichtbaar werd als je erin zat.

Toen begon ik iets te begrijpen: eten werkt net zo. Het gaat niet om wat je eet, maar waar, wanneer en met wie. Binnen die context kan iets simpels volledig kloppen. Eten werd bijzaak, en dat was oké – het diende een groter geheel.

Die gedachte is nooit weggegaan en is mijn werk binnengeslopen. Net zoals kunst niet alleen gaat over objecten, waarde of verhandelbaarheid, gaat het ook niet over vorm alleen. Ik heb ooit appelschijfjes laten drogen in een galerie. Dagen later konden mensen terugkomen om ze te eten. Ze proefden letterlijk de ruimte – namen een stukje van de plek in zich op. De absorptie van de omgeving was het werk.

Sommigen begrepen dat. Anderen werden boos omdat er niets te zien was en gingen weg.

Eten werd voor mij een denkveld – een manier om te werken met zintuigen, context en verwachting. Tot aan de opening toe. Waarom dat moment niet ook als werk zien? Een opening is een sociale constructie, een ritueel waarin eten en drinken al aanwezig zijn. Dus waarom die energie niet sturen?

Zo ontstond een *fastfood fusion*-werk waarin het Midden-Oosten, het Westen en Azië samenkwamen: de Dönnerizza. Italiaanse pizza's gestapeld op een Turks dönerspit, al draaiend verwarmd, afgesneden met een elektrisch mes, geserveerd in een papieren kom, gegeten met Chinese houten stokjes. Een onmogelijke combinatie buiten de kunstwereld, maar binnen die context ineens logisch – zelfs aantrekkelijk.

En dan priklimonade erbij, maar dan met een twist: vervang de zoete siroop door water waarin Duitse bockworsten hebben gelegen. Laat er visueel ook één worst in drijven. Het kan geen kwaad, maar toch weigerden de meeste bezoekers het te proeven. Terwijl diezelfde mensen zonder moeite naar de meest extreme schilderijen kunnen kijken.

Misschien voelt kijken vrijblijvend en proeven niet. Kijken lijkt zonder consequentie, maar dat is een illusie. We denken dat we begrijpen wat we zien, dat we controle hebben over betekenis. Maar in een tijd van AI begint zelfs dat te verschuiven. Zekerheid verdwijnt.

Misschien moeten we leren kijken zoals we zouden moeten proeven: zonder direct te oordelen, zonder alles meteen te willen plaatsen. Het gewoon laten gebeuren.

Eten maakt dat scherper voelbaar. Via smaak, geur en textuur wordt het lichaam direct betrokken. Je kunt geen afstand houden. Daarom geloof ik dat onze zintuigen talen zijn. Talen die je kunt leren, trainen, bespelen en inzetten.

En zoals elke taal kunnen ze persoonlijk worden – geladen met herinnering, context, en betekenis.

Daar, ergens tussen proeven en kijken, ontstaat ruimte voor iets anders.

Misschien zelfs voor poëzie.

Ooit was ik bij de tandarts om een gaatje te laten vullen. Toen ik daarna mijn tanden op elkaar zette, voelde het alsof er een kiezelsteen tussen zat. De tandarts moest lachen en zei: 'Nee hoor, je voelt gewoon honderd keer meer met je tanden als het om volume gaat.'

Wat een sensibiliteit! Alsof daar, in je mond, een vorm van waarneming zit die veel preciezer is dan wat je met je handen voelt. Elke beeldhouwer zou in zijn mond moeten leren werken, dacht ik. Daar liggen gevoeligheden die we nauwelijks benutten. Ongelooflijk.

Die zomer wilde ik een sculptuur maken en kwam ik uit bij kauwgom als materiaal. Het blijft jarenlang op straat liggen, dus het is stevig genoeg. Maar het idee om constant te kauwen voelde vreemd. Al snel kwam ik op het idee om letters te kauwen – woorden komen tenslotte ook uit je mond en woorden vormen werelden. Alleen moest ik dan eerst, in mijn mond, het alfabet leren vormen. Dat bleek moeilijker dan gedacht. Na drie weken ging het aardig.

Na veel zoeken en testen vond ik een Turkse kauwgom van het merk Falim, in een blauwgeel-gouden verpakking. Die smaakte naar niets. Het was als trainingsmateriaal: neutraal, puur. Precies wat ik nodig had.

Tussen het kauwen door spoelde ik mijn mond regelmatig met water om de suikers en andere stoffen niet steeds te hoeven doorslikken.

Opeens dacht ik het volgende: ik ben water aan het gebruiken om mijn kunstwerk met kauwgom te kunnen maken, maar waarom zou ik water niet op zichzelf kunnen gebruiken en laten spreken? Het water dat door de kraan van mijn studio loopt: dat is ook kunst omdat het door de barrière van de buitenwereld mijn wereld is binnengetreden.

Ik monteerde de kraan uit mijn studio in de zaal van het Fridericianum in Kassel en bottelde water. De flesjes droegen de tekst: 'LET US MEET INSIDE YOU'.



Navid Nuur, Contact / 52.6769, 699725 / 425.000 B.C.-2021, Bargerveen, 2021, foto Heleen Haijtema

Dat flesje water was klein, maar met maximale kracht. Het groter maken zou het afzwakken. We vergeten vaak dat maat niet gelijk is aan inhoud. De energie van conceptuele kunst zat volledig in dat flesje. En als je wilde, kon je het openmaken en die kracht opdrinken.

Als er materialen zijn die mij interesseren en die ik beter wil doorgronden, dan interview ik ze. Het helpt me de reikwijdte van het materiaal te begrijpen en het kan me houvast geven en verbazen. Het is een prettige manier om onderzoek te doen: een steen wordt je gesprekspartner, of de kleur zwart, licht, bloed enzovoort. Dat heb ik (N.) bijvoorbeeld met water (W.) gedaan.

W.: Waarom wil je mij interviewen?
N.: Ik wil dichter bij het materiaal komen dat voor zestig procent mijn lichaam vormt. Er zit iets meer van dit materiaal in mij dan van Navid Nuur zelf.
W.: Ah, ik begrijp het…
N.: Ik weet niet goed hoe ik dit interview moet beginnen, dus ik stel gewoon wat vragen en zie waar we uitkomen. Soms, wanneer ik muziek of bepaalde geluiden hoor, voel ik een lichte resonantie die langzaam vanuit mijn lichaam opstijgt naar mijn huid, tot ik het over mijn hele huidoppervlak voel. Komt dat deels doordat jij begint te trillen in mijn lichaam? Ik weet dat geluid zich goed in water verplaatst en ik zie het oppervlak van mijn drankje trillen tijdens een concert.
W.: Ja en nee. Al het water in je lichaam kan resoneren, deels als reactie op geluid en deels als reactie op je innerlijke gedachten. Als je je ervoor openstelt, kan het zowel onbewust als bewust gebeuren. Als het geluid via je oren en lichaam binnenkomt, kun je actief toestaan dat ik mee resoneer. We beginnen te trillen en op een gegeven moment kan al het water in je lichaam tegelijk vibreren, als een soort Mexicaanse golf die van binnen naar buiten beweegt en uiteindelijk je lichaam verlaat, waardoor je haren overeind gaan staan. Soms zie je dat letterlijk gebeuren.
N.: Je activeert de klank van mijn lichaam, maar je verlaat het ook op allerlei manieren. Is het mogelijk – misschien een vreemde vraag – dat het water waarmee ik nu in contact ben, ooit deel uitmaakte van mijn voorouders?
W.: Wij als water bewegen ons op micro- en macroniveau, nooit privé of publiek. We zijn constant in beweging. Jouw voorouders spelen slechts een microscopische rol in dit geheel en worden gedeeld met iedereen, overal. De huidige en vroegere wereldbevolking reist door jouw lichaam en dat van anderen. Zestig procent van wat jij bent, is deze gedeelde aanwezigheid. Het grootste deel van jou behoort tot een collectieve entiteit, niet tot jezelf. Jouw idee van een 'ik' houdt eigenlijk geen stand. Het bestaat alleen in de wereld die jullie de afgelopen duizenden jaren hebben opgebouwd, niet in de echte wereld.
N.: Wat je zegt is dat ik de wereld waarin ik leef moet zien als een onderdeel van mijn lichaam, als een collectief geheel. Als een gedeeld gevoel – een soort tweede huid?
W.: Niet je tweede huid, maar je eerste. Misschien je verloren eerste huid.
N.: Wat bedoel je daarmee?
W.: Zoals ik zei: ik circuleer en pas me aan, aan de elementen en aan de mens. Of ik nu door wind in beweging word gebracht of uit je ogen stroom als gevolg van je emoties. De kern van mijn bestaan ligt in het mobiliseren van alle materie – verleden, heden en toekomst. Ik ben er om aarde te verplaatsen en alles op aarde functioneel te ondersteunen. Maar ik moet ook door jullie schoongehouden worden. Ik maak geen onderscheid tussen goede of slechte inhoud die via mij bestaat – dat is jullie verantwoordelijkheid.
N.: OK… Zoals die scène in *Spirited Away* van Hayao Miyazaki, met een rivier die wordt schoongemaakt.
W.: Zoiets, ja…
N.: Soms is er te veel water en kan het dodelijk zijn. Heb je ook een donkere kant?
W.: Een meer, bijvoorbeeld, wordt begrensd door de grond eromheen. Als die grond loslaat, kan water op plekken komen waar het niet hoort (waar jullie mij niet willen), of als de wind sterk over het water blaast, kan het gevaarlijk zijn om te varen (gevaarlijk voor jullie, niet voor mij). Water kan door andere krachten worden gebruikt, maar op zichzelf kan ik niets – ik ben afhankelijk van de elementen en van jullie intenties.
N.: Ik gebruik je vaak in mijn werk. Omdat kunst geen vast lichaam heeft, denk ik niet in materialen of vormen, maar in afhankelijkheden tussen wat ik voel en wat ik wil overbrengen – iets dat mogelijk buiten mijn lichaam kan bestaan. Soms ben jij daarvoor het juiste element. Je kunt vele vormen aannemen en draagt een intimiteit die publiek toegankelijk wordt, maar ook onzichtbaar kan blijven. Hardop denkend: stel dat je door de kraan in mijn studio stroomt en in mijn gootsteen terechtkomt – het laatste wat je hebt aangeraakt is de binnenkant van die kraan, die al van alles heeft meegemaakt. Wordt die informatie ook onderdeel van jou?
W.: Ja, ik neem intenties en emoties op een subniveau op, evenals de metallurgische samenstelling van de buis als ingrediënt.
N.: Ik heb je ook gebruikt om het verborgen schijnaura en de intenties in een werk zichtbaar te maken. Dat proces bundelde ik in de publicatie *Sliding the Slow Split*. Was dat eigenlijk de juiste titel? Je was er ook bij. Herinner je je dat moment? Kun je contact maken met het kleine beetje water dat door papier, theedoeken en canvas ging en via verdamping of de gootsteen weer bij je terugkwam?
W.: Je hebt gelijk: ik was daar. Maar het water dat door de gootsteen ging en het water dat verdampte, maken nu deel uit van een veel groter resonant geheel. Ik zou mijn gevoeligheid willen vergroten om contact te maken met dat deel van mezelf, maar dat lukt niet. Deels omdat het water in jouw lichaam niet zuiver genoeg is. Als dat wel zo was, had ik buiten je lichaam kunnen reizen en die informatie kunnen lokaliseren.
N.: Jammer… Ga ik daar ooit in slagen, of ben ik te vervuild, spiritueel en fysiek?
W.: Als mens is het niet je taak om volledig zuiver te worden of zo'n directe relatie met mij of andere elementen te hebben. Je hebt een zekere mate van negativiteit nodig om ervan te leren. Het gaat erom dat je leert die negativiteit te kanaliseren en om te zetten. Dat brengt je dichter bij jezelf en daarmee bij je collectieve zelf. Je moet hier niet te lang bij stilstaan – accepteer het zoals het is en beschouw het als iets uit het verleden. Dat was toen; je moet verder.
N.: OK, OK…

Waar dit interview uiteindelijk toe heeft geleid, is de verwezenlijking van iets waar Hans-Ulrich Obrist kunstenaars jarenlang om vroeg, ooit ook aan mij: 'Tell me about your unrealized project.'

Destijds had ik geen concreet antwoord. Alleen een vaag verlangen naar een werk dat volledig in het moment zou bestaan, toegankelijk voor iedereen, maar dat tegelijk een diep persoonlijke ervaring kon oproepen – via een universeel referentiekader ouder dan taal of cultuur. Ik wist niet wat de drager van dat werk moest zijn. Het project bestond enkel als een verlangen naar een uitkomst.

Totdat ik interviews begon te doen en me realiseerde dat mineralen door de aarde en het water reizen, vervolgens door ons lichaam bewegen, terwijl vuur diezelfde mineralen in samenwerking met de aarde weer samenbrengt in nieuwe formaties. Daar lag de sleutel.

Na al die jaren zag ik opeens het werk helder voor me. Alleen de uitvoering moest volledig ontstaan vanuit de context en ik moest jaren lessen nemen om een nieuw ambacht beter te verstaan. De plek zélf moest het werk dragen.

Toen kreeg ik, volledig onverwacht, een uitnodiging van Hans den Hartog Jager om deel te nemen aan de buitententoonstelling *Into Nature*. Ik wist meteen: dit is het moment.

Ik bouwde een klein paviljoen waarin bezoekers moesten wachten. Op de vloer lag een reeks buizen met grond die samen een diepte van vijftien meter vertegenwoordigen. Het gat dat ervoor was geboord, raakte een aardlaag van ongeveer 425 miljoen jaar oud – de laag waarin het grondwater zich bevindt.

Wanneer bezoekers verder naar binnen gingen, werd het gordijn achter hen gesloten. In die kleine ruimte zag je enkel het boorgat. In dat vijftien meter diepe gat hing een touw met een *bailer*: een smalle buis met onderaan een klein klepje. Wanneer de buis het water raakt, stroomt het langzaam naar binnen. Zodra de buis omhoog wordt gehaald, sluit het klepje zich door de druk en blijft het water gevangen.

Vervolgens kreeg de bezoeker een keramische schaal in handen, door mij handgedraaid en gestookt uit klei, en geglazuurd met vermalen steenlagen afkomstig uit de samples van de grondboorgaten. Terwijl je letterlijk een kom vasthield die uit dat gat was ontstaan, werd het water vanuit dat gat in die kom geschonken en mocht je het drinken.

Sommige mensen konden het niet. Ze zagen het lichtbruine water – volledig drinkbaar – en verlieten het paviljoen. Anderen dronken wel en voelden een diepe relatie met de plek, de mensheid voor en na hen, en meer. Ze liepen geroerd, en soms in tranen, naar buiten.

Een bezoeker schreef mij later een brief. Dat alles op aarde – religie, filosofie, cultuur – een lens is waardoor je kijkt zodra je op aarde komt. Daarom kan je nooit echt met je lichaam en zintuigen de aarde tot je nemen. Daar, in het paviljoen, had die bezoeker, 65 jaar oud, voor het eerst contact gemaakt met de aarde, zonder die filosofische en culturele ballast.

De complexe eenvoud van dit werk heeft ook mijn verwachtingen overtroffen. Wat als Hans-Ulrich Obrist me nu zou vragen: 'Tell me about your unrealized project'? Dan zou ik zeggen dat ik hoop dit werk ooit ergens permanent te kunnen realiseren, zodat de daadwerkelijke kracht van de drievuldigheid van lichaam, locatie en geest vrij kan komen en de mens blijvend mag voeden.

MUSEUM
DE
REEDE



30.10.2026–11.01.2027

Dodelijk dansend door de eeuwen

DANSE MACABRE

MUSEUM-DEREEDE.COM HOME OF GRAPHIC ART IN ANTWERP

17 Beeldende kunst
Ai Weiwei. Life, Revolt, Poetry
Pia Louwerens
Meg Stuart. Ricochet Days
Pieter T'Jonck
Een thuis voor de Vandenhove-collectie
Emiel Roothooft
Jean Brusselmans. Schilder van nature
Joris D'hooghe
Marina Pinsky. The Wave(s) or Newton's Rings
Pieter-Jan De Paepe
Celina Eceiza. Rubyfruit Jungle
Danielle Hofmans
Textura
Kyliën Bergh
Sigmar Polke. Het weten van de kleuren
Tijmen ter Keurs
Jacob en Coba Ritsema, broer achter zus
Izaak Nauta

31 Publicaties
Street Art. Paysage mental, récit mural
Emiel Roothooft
Rietveld. Werk en leven
Herman van Bergeijk

35 Kunstenaarsboeken (18)
Eten en drinken
Moritz Küng

36 Tentoonstellingsagenda
39 Colofon

244 november–december 2026
jaargang 41

Beeldende kunst

Ai Weiwei. Life, Revolt, Poetry. Het werk van Ai Weiwei (1957) is op ogenschijnlijk magere gronden in het Emile Verhaeren Museum in Sint-Amands terechtgekomen: de vader van de kunstenaar, Ai Qing, vertaalde gedichten van de Belgisch-Franse auteur Verhaeren naar het Chinees. Het museum, waarvan de toekomst door extreme bezuinigingen onzeker is, was zelf ook prettig verbaasd door de bereidheid van Ai om langs te komen. En hoewel het onderwerp op het eerste gezicht willekeurig aandoet, zijn het interessante geschiedenissen die de expo samenvlecht.

Terwijl hij studeert in Parijs leert Ai Qing rond 1930 de poëzie van Verhaeren kennen. Terug in China wordt hij tot 1935 gevangengezet vanwege zijn linkse politieke affiliaties. Het is in die periode dat hij aan de vertaling begint. Van 1957 tot 1975 wordt Ai Qing opnieuw slachtoffer van het regime, ditmaal omdat de communistische overheid hem van rechtse sympathieën beticht. Samen met zijn vrouw en drie kinderen wordt hij verbannen naar werkkampen, waar hij een schrijfverbod krijgt en gedwongen wordt om dagelijks de dorpstoiletten schoon te maken. Dat is de context waarin Ai Weiwei is opgegroeid.

De tentoonstelling in Sint-Amands schetst de parallellen tussen vader en zoon. Ook Ai Weiwei studeerde in het Westen en leerde in de Verenigde Staten Duchamp, Warhol en andere kunstenaars kennen. Een aantal getoonde werken gaan direct in dialoog met Duchamp, zoals het vroege *Three Clothes Hangers as a Star* (1986), *Hanging Man in Porcelain (Silver)* (2009) met het profiel van Duchamp, en *Blue-and-White Porcelain Model of Descending Light* (2014). Ook de tentoonstellingsarchitectuur kan aan de Franse kunstenaar doen denken: de leestafels, die elkaar diagonaal kruisen en langs de muur naar boven vouwen, hebben iets weg van de *boîtes-en-valise*, de koffers die Duchamp maakte met miniatuurversies van zijn werk. Ingebed in de tafels, veilig achter glas, liggen maquettes van Ai Weiweis spectaculaire installaties, zoals een klein hoopje porseleinen zonnebloempitten, porseleinen afgietsels van botten gevonden in een werkkamp, rivierkrabben van porselein en twee pakken thee, afgewerkt met autolak.

Ai Weiweis werk is conceptueel en zit vol directe verwijzingen. De thee refereert aan de Chinese overheid, die burgers uitnodigde om op de thee te komen, maar hen dan aan een streng verhoor onderwierp. De titel van het werk met de krabben, *He Xie* (2010), verwijst naar het woord voor 'rivierkrab', maar is ook een homofoon van 'harmonie', een woord dat de Chinese regering graag gebruikt en dat door protestbewegingen werd overgenomen. Deze *objets trouvés* passen bij de dissidente positie van de kunstenaar, maar ze krijgen ook een materiële waarde omdat de kunstenaar jade en porselein gebruikt.

Een cruciale parallel tussen Ai Weiwei en Ai Qing is meedogenloze repressie. In 2011 werd Ai Weiwei 81 dagen lang zonder legitieme aanklacht opgesloten. Het is een ervaring die hij naspeelde in de video *Dumbass* (2013), voorzien van een protestnummer – epische Chinese rock. De *re-enactment* toont de vernederende choreografie van detentie: een verhoor, douchen onder toezicht, bewegen onder begeleiding. De ironische ondertoon komt naar boven wanneer de clip ontspoort in de fantasie van een rockster. Nadat de bewakers een opblaaspop in de cel aantreffen, wordt Ai opeens vergezeld door schaars geklede, vrouwelijke figuranten. Aan het einde van de film trekt hij een jurk aan en doet hij make-up op. Zijn hoofd is gladgeschoren, wat overkomt als een nogal ambivalente, fatalistische en (zelf)vernederende geste.



Ai Weiwei. Life, Revolt, Poetry, Emile Verhaeren Museum, Sint-Amands, 2026, foto Dries Van den Brande

Dumbass toont de 'compromisloze' Ai Weiwei die zijn middelvinger opsteekt, en in Sint-Amands zijn ook sculpturen van zijn hand in die houding te zien, gemaakt in glas en riet. Versterkt door de rebelse, bijna puberale filmtechnieken uit de jaren nul (*fisheye*-lenzen en scheve camerastandpunten), versterkt de kunstenaar zijn eigen mythe om de controle terug te pakken. Onmiskenbaar valt op dat vrouwen in dit proces aan het kortste eind trekken. In de *lyrics* bij de video is de kunstenaar *dumbass*, maar China is een 'hoer'. Die marginalisering trekt zich door: vrouwen zijn afwezig in deze tentoonstelling, die gaat over vader, zoon en hun inspiratiebronnen. Met name Ai Weiweis moeder, Gao Ying, ontbreekt, hoewel zij ook een verbannen kunstenaar was.

Uit de gevangenschap werden nog andere werken gepuurd. Handboeien, kleerhangers (Ai Weiweis enige 'bezit' in de cel) en rollen wc-papier zijn gereproduceerd in marmer, glas, hout of metaal. Vooral de kleerhangers zijn een interessant kruispunt, als een knipoog naar het dadaïsme van Duchamp en Man Ray, maar ook als een getuigenis van de rauwe realiteit. Conceptuele kunst kruisen met staatsrepressie: het is de motor achter dit oeuvre. Maar terwijl de dissidente positie in China conflict en inhoud genereert, is de relatie van Ai Weiwei met de kunstgeschiedenis en de kunstmarkt opvallend harmonieus. Het concept, het idee, de mythe, het merk van de 'kritische' kunstenaar en de aandacht die hij genereert – het zijn combinaties die renderen, in verschillende artistieke circuits. Een moreel en politiek verheven kunstenaar doet het goed bij het westerse kunstpubliek, ook door de manier waarop Ai China representeert, met jade, porselein, antiek en massaproductie, en met het aanklagen van de schending van mensenrechten.

Een comfortabele positie op de kunstmarkt en op biënnales brengt een podium tot stand voor een gecensureerde stem, met politieke verandering als impliciet doel. Vanuit die redenering is subtiliteit geen prioriteit – hoe luider deze stem klinkt, hoe sterker het politieke gebaar. Toch blijft Ai Weiwei altijd centraal staan. Een kopstuk met zijn status zou ervoor kunnen kiezen om de stemmen van andere kunstenaars, arbeiders of schrijvers te verheffen. Zonder de realiteit van repressie, van isolatie en verbanning te willen bagatelliseren, blijft de fundamentele vraag: hoe effectief is activisme als het zich concentreert op één uitzonderlijk individu?

Daarom is het toch fascinerend om te zien hoe Ai Weiwei schijnbaar lukraak in Sint-Amands is aanbeland. De historische link tussen zijn vader en Emile Verhaeren, hoewel niet diepgaand uitgewerkt, roept verwantschap op met andere dissidenten – een verwantschap die in zijn oeuvre meestal ontbreekt. Bovendien dwingt de bescheiden schaal van de locatie een intimiteit af die ongewoon is voor deze *blockbuster artist*, en die net daarom goed functioneert. Liefhebbers van groots spektakel wijken beter uit naar de gelijktijdige solo in Patrick Derom Gallery in Brussel, maar het Emile Verhaeren Museum biedt uitzonderlijk de kans om Ai Weiwei op menselijke schaal te ontmoeten. **Pia Louwerens**

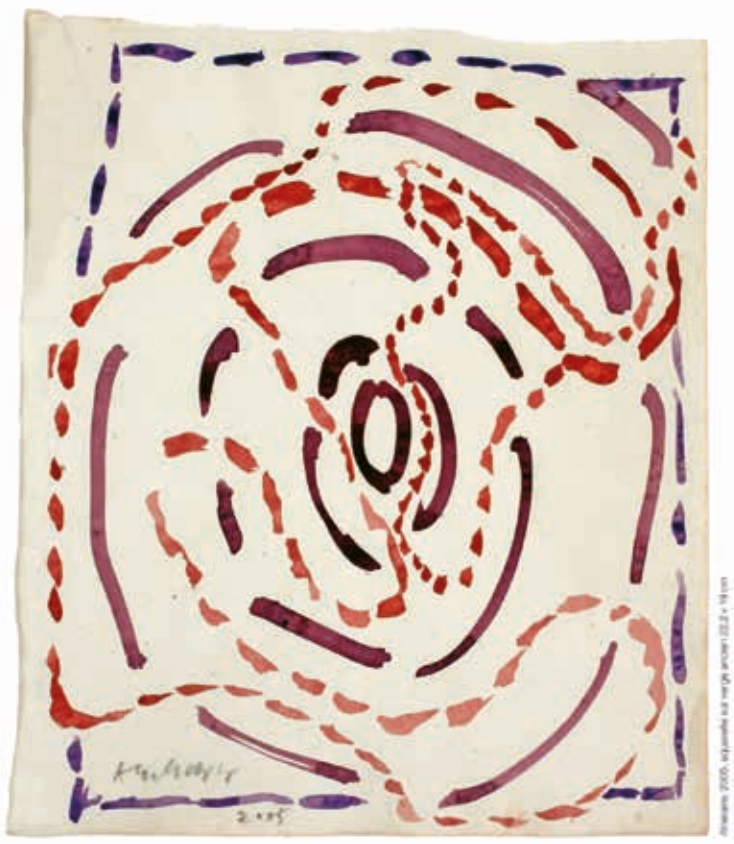
→ *Ai Weiwei. Life, Revolt, Poetry*, tot 13 december, Emile Verhaeren Museum, Emile Verhaerenstraat 71, Sint-Amands.

le salon d'art 50 ans

rue de l'hôtel des monnaies, 81 - 1060 bruxelles - 02 537 65 40 - www.lesalondart.be

présente

sur papiers d'il y a longtemps



alechinsky

dessins

du 3 novembre au 19 décembre 2026

présentation de « Brèves de pinceau », dessins de Pierre Alechinsky, préface de Dominique Radrizzani aux Éditions de La Pierre d'Alun. Avec l'aide de la Fédération Wallonie Bruxelles

salon ouvert du mardi au vendredi de 14 h à 18 h 30
le samedi de 10 h à 12 h et de 14 h à 17 h
congés du 21 décembre 2026 au 4 janvier 2027

Maître corbeau, sur un arbre perchinsky,
Tenait en son bec un fromage.
Maître renard, par l'odeur...

Mercredi 25 juin 2025, juste avant l'orage, commentant les piles de dessins alignées en deux rangées sur une grande table de son atelier à Bougival : « Je les ai sortis des tiroirs avec Jean Marchetti, qui a fait son choix. Il m'expose régulièrement, et à nouveau l'année prochaine. Son Salon d'Art, tu connais ? Un salon de coiffure qui fait galerie d'art. Oui..., avant d'être galeriste, Marchetti est coiffeur... »
Essentiellement fondée sur la science du poil, une complicité de longue date devait conduire les deux hommes à cet obscur arrangement dont je me veux de trahir ici pour la première fois le secret. Faites comme si vous n'aviez rien entendu, mais, oui, ledit Marchetti est bien le coiffeur en titre de l'exigeant *tanuki* (canidé asiatique et cousin éloigné de Maître renard), dont le pinceau japonais d'Alechinsky tient, grâce à quelque odieuse soustraction, son poil à la fois doux, absorbant, élastique.
Comme il aime.
Ce substrat animal de l'outil éclaire les trajectoires sinueuses, dictées par l'instinct et les opportunités, une indiscipline congénitale du comportement, la ruse alliée à la peur des collets, de l'enfermement.
Les dessins que nous livrent ici le vieux maître et son pinceau furtif vont de 1970 à 2005. On y suit à la trace notre *tanuki*, enfin ses poils en faisceau : sur l'ancien habillage d'une tomme de la Valcuvia en Lombardie (*Emballage*, 1990 « Cette leçon vaut bien un fromage sans doute ») ; sur des supports anciens, telles ces factures de la « bonne maison » Houbigant-Chardin à Paris (*Bonne maison*, 1994). Ici donne naissance à un regard d'émeraude (*Les Yeux verts*, 1992), là à un prunier en fleurs digne d'Hokusai (*Tel quel*, 1995).
Quel dessinateur, vous dis-je ! Mais quel dessinateur !
Rendez-vous à Saint-Gilles, dans le sud de Bruxelles.
Au 81 de la rue de l'Hôtel des Monnaies, poussez la porte de la bonne maison Le Salon d'Art.
Là et nulle part ailleurs, vous vivrez cette expérience ma foi fort singulière et quelque peu paradoxale où, tandis que Jean Marchetti coiffe...
... Alechinsky décoiffe.

Dominique Radrizzani

50 ans d'images & mots

Éditions La Pierre d'Alun asbl



La Pierre d'Alun a le grand plaisir de vous annoncer la parution, dans sa collection La Petite Pierre du 60e livre, *Brèves de pinceau*, textes et dessins de Pierre Alechinsky.
Cet ouvrage de 64 pages, au format 11 x 14 cm, est tiré à 500 exemplaires vendus au prix unitaire de 15 eur.
Cinquante exemplaires sous étui, sont accompagnés d'une eau-forte signée par Pierre Alechinsky.
Ils sont vendus au prix unitaire de 220 eur.

Tous les frais de port en Belgique sont offerts.
Présentation complémentaire sur lapierredalun.be.
Avec l'aide de la Fédération Wallonie Bruxelles.
La Pierre d'Alun, plus de 40 ans de mots et d'images.

Coédition La Pierre d'Alun & Centre de la Gravure et de l'Image imprimée



La Pierre d'Alun a le grand plaisir de vous annoncer la parution du catalogue *Jean Marchetti coiffeur galeriste éditeur 50 ans d'images & mots*. Cet ouvrage de 256 pages en couleurs, au format 16,5 x 22,5 cm, est tiré à 600 exemplaires vendus au prix unitaire de 30 eur. Cinquante premiers exemplaires de tête, signés et numérotés de 1 à 50 sont accompagnés d'une eau-forte de Pierre Alechinsky en deux couleurs sur papier de Chine marouflé sur vélin d'Arches au format 18 x 24 cm.
Ils sont vendus au prix unitaire de 500 eur, livrables uniquement au Salon d'Art et au Centre de la Gravure et de l'Image imprimée.
Avec l'aide de la Fédération Wallonie Bruxelles

Meg Stuart. Ricochet Days. In 1994 doorbrak het Museum van Hedendaagse Kunst in Gent met *This is the show and the show is many things* – gecureerd door Bart De Baere – het klassieke idee van een tentoonstelling. Ook de Amerikaanse choreograaf Meg Stuart (1965) nam deel met een reeks interventies, tien uur lang, uitgevoerd door een grote groep performers. Deze eenmalige aanwezigheid kreeg meer dan dertig jaar later een soort vervolg onder de titel *Ricochet Days*. De website van het SMAK meldde dat Stuart en haar gezelschap Damaged Goods er zeven weken lang hun intrek zouden nemen en 'in nauwe dialoog met het museumgebouw ruimte creëren voor experiment, ontmoeting en reflectie'. Stuart bracht in samenspraak met cocurator Vladimir Miller inderdaad tientallen performers, kunstenaars, filmmakers en muzikanten samen in Zaal 1 van het SMAK. Sommigen onder hen waren haast permanent aanwezig, anderen slechts kort.

Deze residentie liet zich daardoor niet eenvoudig bezoeken. In Zaal 1 was er soms weinig of niets te zien, terwijl enkel op zondagen de aanpalende zaal het decor werd voor filmvertoningen. Op vooraf bepaalde momenten waren er wel rendez-vous met het publiek gepland. Het meest toegankelijk was de performance op woensdag, telkens op een andere locatie in de Gentse binnenstad. Op 7 oktober streek het gezelschap bijvoorbeeld neer op de Kouter, waar ze de muziekinstallatie van de Japans-Duitse Mieko Suzuki uitpakten en zonder verdere uitleg aan de voorstelling begonnen. Een vrachtwagen van het SMAK fungeerde als een hub van waaruit de activiteiten zich ontplooiden. Aanvankelijk hingen slechts twee performers letterlijk rond en onder de geopende laadklep. Hun schijnbaar doelloze handelingen wekten bevreemding op. De dynamiek veranderde echter zodra alle zes de performers over het plein begonnen rond te zwerven om op onvoorspelbare momenten, in wisselende constellaties, een choreografie aan te vatten. Aanzienlijke risico's werden niet geschuwd: Davis Freeman manoeuvreerde, als een ontregelde steward, een nietsvermoedende omstander mee tot aan de vrachtwagen, waar hij bedolven werd onder dekens en doeken, als ging het om een begrafenis. Een andere performer werd in doeken en folie gewikkeld en verzegeld met tape met als opschrift 'empty'. Daarna verdwenen alle performers in de laadruimte. Kleurige ledstrips begonnen te flikkeren, de laadklep sloot, rook en schel licht ontsnapten langs de randen, en de vrachtwagen begon vervaarlijk te waggelen. Nog later volgde een lang uitgesponnen actie met fietswielen, terwijl Sina Seifee, die week te gast, een fictief verhaal debiteerde over een mechanische pop die de Arabische filosoof Averroes zo nauw aan het hart lag dat hij zijn leven ervoor liet. Heel wat passanten sloegen het gebeuren gefascineerd gade, maar de eigenlijke bedoeling leek toch vooral te liggen in de exploratie van de osmotische band tussen de energie van een improvisatie en die van het stadsleven.

Een week later, op donderdag 15 oktober, werd een *open class workshop* georganiseerd op het grasveld naast het SMAK, dit keer onder leiding van Meg Stuart zelf, op een geïmproviseerde soundtrack van Suzuki. De sessie begon met aan yoga verwante oefeningen die de deelnemers sterker bewust moesten maken van hun lichaam en van de energie in en rondom hen. Hoewel een dergelijk begrippenkader vaag kan overkomen, is het gangbaar binnen de hedendaagse dans en sloeg het ook in Gent aan. Naarmate de instructies complexer werden en Stuart elementen als ritme en verbeelding introduceerde, ontstond er tussen de talrijk opgekomen deelnemers een steeds sterkere uitwisseling, die zelfs leidde tot embryonale groepschoreografieën die leken op de performances in de stad een week eerder, maar dan zonder *props*. In de namiddag volgde een bijdrage van een andere geïnviteerde kunstenaar: een *lecture performance* van de Belgische tekenaar, zanger en cineast Lucile Desamory, een meester in droogkomische uiteenzettingen waarvan nooit helemaal duidelijk wordt waar de werkelijkheid stopt en pure verzinsels beginnen. Zo sprak ze bijvoorbeeld over de moeilijkheden die ze ondervond om een film te maken tijdens de pandemie. Omdat samenwerking enkel op afstand mogelijk was en ze niet wilde telewerken, nam ze haar toevlucht tot telepathie. Dat laatste deelde Desamory doodernstig mee, met uitgestreken gezicht. Ze demonstreerde hoe ze ook met doden in contact kwam – handig wanneer ze een overleden tante wilde opvoeren in een film die voor de helft opgenomen werd in Kinshasa. Tussendoor openbaarde ze een fascinatie voor horrorfilms, en de bijdrage eindigde met muziek uit haar televisieserie *De Wervelende Wirwar.*

Pas op zaterdag vielen alle stukken van de residentie op hun plaats in een intrigerende performance in het SMAK, in een flexibele scenografie van Yorgos Sapountzis, met wandpanelen, plateaus en lichttoestellen, tussen bühne en publieksruimte in. Desamory kaderde het als een horrorverhaal, dat het museumarchief, live te volgen via camerabeelden, transformeerde in een *haunted house*. Her en der lagen performers als doden tussen de rekken of doolden ze rond als zombies. Wat later installeerden ze zich tussen het publiek, met hetzelfde erratische gedrag als op de Kouter, zij het ditmaal narratief begeleid. In die voorstelling doken, soms openlijk, echo's uit het oeuvre van Stuart op. Zo bleek ook hoe sterk de bewegingstaal van de performers door haar eigen idioom gekleurd wordt.

De *Ricochet Days* waren een boeiend experiment: ze boden onversneden inzicht in de manier waarop Stuart allerlei invloeden in uitgesponnen improvisaties opzoog. Zoals de titel aangeeft, kaatsten de vele signalen die de deelnemers aan de residentie uitzonden inderdaad in veelvoud terug. De zaterdagvoorstelling bleek, ondanks het improvisatorische karakter ervan, zelfs verrassend coherent, inclusief verwijzingen naar het museum. Daar hield de relatie met het SMAK echter op: er waren nauwelijks meer interacties met andere tentoonstellingen of aspecten van de museumwerking. Zelfs de expo van drie decennia geleden werd niet vermeld, op een allusie in één foto op de website na. Het had nochtans een aanleiding kunnen zijn om het concept van kunst als proces – en daar gaat het Stuart om – opnieuw tegen het licht te houden. Dat valt de kunstenaars echter niet aan te wrijven: het is het SMAK dat hier een kans liet liggen. **Pieter T'Jonck**



Meg Stuart. Ricochet Days, SMAK, Gent, 2026, foto Koen Broos



Meg Stuart. Ricochet Days, SMAK, Gent, 2026, foto Laura Van Severen

→ *Meg Stuart. Ricochet Days*, 21 september tot 7 november, SMAK, Jan Hoetplein 1, Gent.

Een thuis voor de Vandenhove-collectie. Hoe bespreek je andermans kunstcollectie? En wat als die collectie toebehoorde aan iemand die ook een oeuvre tot stand bracht? De verzameling van de Luikse architect Charles Vandenhove (1927-2019) en zijn echtgenote Jeanne Belvaux (1916-2007) is al een werk op zich. Een tentoonstelling ervan is dubbel gecureerd, want de eerste selectie maakte de verzamelaar zelf, waarna de curatoren er een tweede bewerking op uitvoerden. Bovendien 'gebruikte' Vandenhove de kunstwerken voor de interieurs van zijn woning en zijn kantoor, terwijl hij vaak samenwerkte met kunstenaars van wie hij werk verzamelde. Het maakt een expositie ervan des te gecompliceerder.

Er is nauwelijks een ander type van expositie denkbaar dat zoveel publieke rechtvaardiging vergt als die van een private collectie. De rechtstreekse aanleiding is in dit geval overduidelijk: Vandenhove schonk in 2012 niet alleen zijn kunstverzameling aan de Universiteitsbibliotheek Gent, de architect ontwierp en financierde ook het centrum voor architectuur en kunst, vlak naast de Boekentoren, dat zijn naam kreeg en in 2018 de deuren opende. Het is dus begrijpelijk dat deze collectie aan een breed publiek wordt getoond. Maar dat lijkt meestal niet genoeg, want in het huidige kunstlandschap moet een tentoonstelling iets nieuws zeggen, een bepaald thema ontwikkelen… Kortom, er moeten zichtbaar curatoren aan te pas zijn gekomen. Dat zijn deze keer studenten kunstwetenschappen, onder begeleiding van Steven Jacobs. Daarom wordt ook hier aandacht gevestigd op de resultaten van academisch onderzoek, vooral zichtbaar in de onlinecatalogus met bijna tweehonderd werken, waarvan ongeveer de helft wordt tentoongesteld onder de titel *Een thuis voor de Vandenhove-collectie*. De ondertitel – *Van architectenwoning tot tentoonstellingspaviljoen* – geeft de conceptuele legitimatie aan: dit is een praktische reflectie op de private plaats van kunst in het wonen en werken van de Vandenhoves, in vergelijking met de positionering van kunstwerken in een meer neutrale en publieke ruimte.

Het grootste risico van een academisch gestuurde tentoonstelling is dat ze een bijlage bij een onderzoeksproject wordt, een visueel addendum bij blokken tekst. Daaraan ontsnapt *Een thuis voor de Vandenhove-collectie*. In de zalen zelf krijgt de bezoeker amper achtergrondinformatie, en in de meeste gevallen ontbreekt zelfs de titel of maker. De brochure is daarentegen exhaustief, maar de bezoeker kan ook gewoon kijken, zonder overweldigd te worden door muren gevuld met tekst. Het staat iedereen vrij om te kiezen: een expo over Charles Vandenhove of een expo met twintigste- en eenentwintigste-eeuwse kunst – wat mij betreft de beste manier om een collectietentoonstelling aan te pakken.

Omdat mijn werk dat van een derde curator is, moet ook ik een selectie maken. Waarom niet alles nog eens in twee hakken en alleen de eerste verdieping bespreken?

Na de draaitrap, op de overloop van de eerste verdieping en nog voor de eigenlijke tentoonstellingsruimte, volgen drie heel verschillende werken die al eerder een vaste plek kregen in het gebouw: *20 Jahre Einsamkeit* (1993-2008) van Anselm Kiefer, *Les Mains de Prague* (2002) van Christian Boltanski

Amsterdam Galleries

SLEWE GALLERY

t/m 19/12
Kees Goudzwaard

18/11–22/11
AMSTERDAM ART WEEK

16/01–20/02/27
Roos Theuws

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

EENWERK

t/m 12/26
THE COMPOSITIONAL LOGIC OF WE
Adam Pendleton

2027
PAINTINGS
Carole Vanderlinden

ANTIDOTE
Robert Filliou

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

ANDRIESSE EYCK

t/m 19/12
FLIMSILY HELD TOGETHER BY BIRDSONG
Keetje Mans

10/12–13/12
Booth B29
ART ANTWERP
Diana Scherer, Keetje Mans

13/02–03/03/27
Erik Andriesse

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 30/11
I'LL BE YOUR MIRROR…
Juliaan Andeweg

t/m 31/01/27
Opening: 05/12, 15:00–19:00
Met dank aan het Rijksmuseum Amsterdam
THE VERY LAST OF THE PARADISO STILLS & MORE
MAX NATKIEL

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

GALERIE VAN GELDER

Planciusstraat 9 A
020 627 74 19
di–za: 13:00–17:30
www.galerievangelder.com





Een thuis voor de Vandenhove-collectie, VANDENHOVE Centrum voor Architectuur & Kunst, Gent, 2026, foto Rana Van Pellecom



Een thuis voor de Vandenhove-collectie, VANDENHOVE Centrum voor Architectuur & Kunst, Gent, 2026, foto Rana Van Pellecom

en *Erlauf* (2002) van Jenny Holzer. Onmiddellijk spreekt de architectuur. De Kiefer hangt loodrecht op een muur met een raam; zijn herfstlandschap achter glas heeft dezelfde vensterkwaliteit. Het verticale, van plafond tot vloer reikende lichtbord van Holzer geeft de continuïteit met de andere verdiepingen aan. De Boltanski, ten slotte, bestaat uit negen korrelige foto's van een paar handen in verschillende houdingen, soms steunend op iets dat onzichtbaar blijft.

De eigenlijke tentoonstellingsruimte bestaat uit drie delen waarin telkens een ander aspect van bouwen en wonen centraal staat – 'Atelier en architectuur', 'Woning' en 'Sculptuur' – en waarin zich ook drie tafels met stoelen bevinden die Vandenhove ontwierp voor projecten als het Théâtre des Abbesses in Parijs (1996) of voor de woning van Olivier Debré in Ans (1981), een kunstenaar van wie zelf ook werk te zien is. Aan de rechterwand van de zaal hangen uitgesproken architecturale werken, zoals een sculptuur met buizen en kranen (Jacques Charlier, *Sans Titre*, 1969), een schilderij van bakstenen (Jacques Lizène, *Fragmenté*, 1977) en een zeefdruk van een art-nouveau-ornament uit 1972 dat Jean-Paul Laenen de geweldige titel *Hortasme 1* heeft gegeven.

Aan de linkerzijde staan enkele metalen sculpturen, die hardheid en handenarbeid impliceren – in *Sans Titre* (1971) van Félix Roulin ook letterlijk – maar ze hebben tegelijk iets weeks en iets dierlijks: dit is het leven waarop of waarvoor gebouwd wordt, in alle betekenissen van het woord. Het duidelijkste voorbeeld is *Cheval Cabré* (1963), een steigerend paard met volumineuze kont, van Arthur Spronken. *Sans Titre* (1966) van César Baldaccini lijkt te passen in een editie van *Körperwelten* over diepzeedieren en *Romeo & Juliette* (1966) van Miguel Berrocal kan bijna niet anders dan een prehistorische, mariene voorouder van de pissebed zijn.

Achter in de zaal overheerst dan weer zacht, vergankelijk textiel: de kleren van mens en meubel. Toch tonen deze werken zich van naderbij kouder dan de getoonde objecten zouden suggereren. De 'Juliette' die in *Sans Titre (Juliette)* (2007) een kap over haar hoofd draagt, lijkt Charlotte Beaudry recht uit Abu Ghraib te hebben gehaald. Antoni Tàpies beeldt met *Samarretta* (1972) een afgedragen, ongestreken en besmeurd onderhemd af – allesbehalve iets om lichtvoetig de dag mee aan te vatten. *Gaine* (1972) van Peter Klasen roept de vrees in het leven dat dit machinaal aangestuurde korset, nu nog losgeknoopt, ontzettend strak aangespannen dreigt te worden wanneer de hendel straks naar rechts draait. En Sophie Ristelhueber biedt met het fotowerk *Vulaines III (diptyque)* (1989) geen warmte, maar rafelend behangpapier en een doffe canapé.

De student-curatoren hebben met verschillende plaatsingen van de kunstwerken kunnen experimenteren. De aanpak van de typisch museale *white cube* is wel degelijk vertegenwoordigd, maar ook een opeengepakte opstelling zonder infokaartjes, *à l'italienne*, is aanwezig. Verder vind ik werken aan de achterkant van witte panelen, tegen het houten geraamte, en onder glas, op oog- of heuphoogte, of net heel hoog, bijna tegen het plafond (een sculptuur van Benno Werth komt zelfs *uit* het plafond tevoorschijn); sommige kunstwerken leunen tegen de muur of steunen op een sokkel. Het lijkt wel alsof de studenten zo ongeveer alle mogelijkheden hebben uitgeput. Een speelse, architecturale tentoonstelling. **Emiel Roothooft**

→ *Een thuis voor de Vandenhove-collectie*, tot 30 januari, VANDENHOVE Centrum voor Architectuur & Kunst, Rozier 1, Gent.

Jean Brusselmans. Schilder van nature. In Bozar toont de retrospectieve van Jean Brusselmans (1884-1953) hoe deze Belgische kunstenaar zich vanuit de traditie verhield tot vernieuwing. De tentoonstelling biedt een kennismaking met een schilder die onderwerpen vond in zijn onmiddellijke omgeving, om ze daarna te onderwerpen aan een modern onderzoek naar kleur en vorm. Daarmee wordt het probleem van de receptie van dit oeuvre op scherp gesteld: is het werk van Brusselmans 'Vlaams', en wat blijft er van dat begrip over zodra het niet geografisch of politiek, maar schilderkunstig wordt bekeken? In de catalogus stelt Vlaams minister van Cultuur Caroline Gennez dat wie zich een beeld wil vormen van het Vlaanderen van de eerste helft van de twintigste eeuw, slechts naar de schilderijen van Brusselmans hoeft te kijken. Vanzelfsprekend is dat echter niet. Een werk als *Schaatsers* (1933) speelt zich inderdaad af tegen de achtergrond van het gemeentehuis van de Vlaamse gemeente Dilbeek, maar wat vertellen werken als *Zolderkamer I* (1938) of *Stilleven met waaier* (1948) over de Noordzee, het voor Brusselmans dierbare Pajottenland of het levendige Brussel, zijn geboortestad?

Sinds kunstcriticus en tijdgenoot André de Ridder zijn werk typeerde binnen een beweging waarin de 'Vlaamse aard' zich manifesteerde, geldt Brusselmans als exponent van een 'Vlaams expressionisme'. Aan dit geografische begrip wordt in Bozar een politieke invulling gegeven, ook omdat de retrospectieve net opende op de dag waarop Caroline Gennez besloot om de Vlaamse subsidie voor het Brusselse kunstencentrum te schrappen. Als Brusselmans het adjectief 'Vlaams' zelf hanteerde, dan refereerde hij eerder aan een artistieke genealogie dan aan een nationalistische identiteit. Tijdens een hommagefeest dat de Kortrijkse verzamelaar Tony Herbert in 1952 voor hem organiseerde, gaf de schilder aan hoe hij zichzelf ertoe gedwongen had 'de geheimen van de glorieuze en prachtige Vlaamse schilderkunst terug te vinden', door meesters als Bruegel, Van Eyck en Rubens als voorbeeld te nemen.

Aansluiting vinden bij een traditie: voor Brusselmans betekende dat artistieke eigenschappen weerspiegelen, zoals de verbeelding van kleur en vorm, de piramidale opbouw van een compositie en een gevoel voor de schoonheid van materie. Tegelijk getuigt zijn werk evenzeer van een streven naar vernieuwing, zoals blijkt uit de conclusie van de toespraak in 1952, wanneer hij zegt 'uit te [willen] komen bij een meer abstracte schilderkunst'. Een blik op de werken in Bozar leert dat net in die combinatie van continuïteit en experiment de eigenheid van zijn project ligt. *Schaatsers* mag dan een volks, bruegeliaans tafereel op een bevroren vijver verbeelden, het toont vooral een schilder die de mogelijkheden van een medium onderzoekt. De werkelijkheid staat model voor de kunst, maar wordt niet getrouw weergegeven.



Jean Brusselmans, Zolderkamer I, 1938

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)

ERNTEDANKFEST 2026
Films in oplage, multiples, edities en zines in een ruimtelijke interventie van Specs (Helen Van de Vloet en Nathan Heindrichs):
Met werk van Felix Baumsteiger, Vaast Colson, Frederik Daem, Thomas Desmet, Lander Donné, Chloé Op de Beeck, Karin Peulen, Yaïsa Stoop, Sasha Tielbeke, Jivan van der Ende en Oskar van Zadelhoff

Tien originele posters ontworpen door de deelnemende kunstenaars van de vierde editie van NowBelgiumNow:
Sébastien Bovie, Louis Demoulin, Ruben De Smet, Juliet Jespers, Carla Martín, Émilie Magnan, Réda Faklani, Mey Semtati, Loïs Soleil en Robin Verslegers & Sybren Janssens

DAGBLADEN geproduceerd door LLS Paleis
23/11–20/12
Opening: 22/11, 15:00–18:00

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

The Painting Lesson
Jacqueline Peeters
Extended until 20/12

Artist Talk
Jacqueline Peeters, Herman Van Ingelgem, Peter Morrens
In the context of the exhibition
22/11, 15:00–18:00

Sunday Brunch
The Painting Lesson
Jacqueline Peeters
13/12, 13:00–15:00
At Annie Gentils Gallery, during Art Antwerp.

Upcoming Exhibition:

Yann Freichels
Opening: 09/01/27

Keteleer Gallery

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

Grounded in Pleasure
Joëlle Dubois
28/11–16/01/27

The Outfit
Guy Van Bossche
28/11–16/01/27

Art Antwerp
10/12–13/12

Galerie Micheline Szwajcer

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

Lili Dujourie
t/m 14/03/27
Roger Raveel Museum
Gildestraat 2–8, 9870 Machelen-aan-de-Leie

Middelheim-museum

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

Eva Steynen Gallery

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

Hecomy Study #52 – Antwerp Hecomi Map
Ken'ichiro Taniguchi
t/m 19/12

Luxembourg Art Week
Johannes Ulrich Kubiak, Ken'ichiro Taniguchi, Jan Verbruggen
t/m 22/11

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

There are Places I remember
Group exhibition
24/01–27/02/27

BASE-ALPHA GALLERY

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

The grass is greener in the dark
Elleke Frijters
t/m 12/12

Remnants & Riddles
Nadia Naveau
16/01–06/03/27
Opening: 16/01, 16:00

Pizza Gallery

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

Flamenpolitik
Dora Brams
t/m 13/12

Rufus Michielsen, Judit Kristensen, Delphine Somers
Coming up in 2027

valerie_traan gallery

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

Pedrulje
Group show
Curator Peter Morrens
Until 09/01/27

Art Antwerp 2026
Arthur Ligtvoet, Charl Van Ark, Mohammed Joha, Ante Timmermans, a.o.
10/12–13/12
Booth A31
Antwerp Expo

Dior Shuts Legs
Thomas Bogaert
Opening: 16/01/27
Until 06/03/27

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

Art Antwerp
Werner Mannaers, Roeland Tweelinckx, Stefan Annerel, Sergio De Beukelaer, MAT, Anthony Duffeleer
10/12–13/12

Common ground
Anthony Duffeleer & Joost Pauwaert
14/11–19/12

To be announced
09/01–06/02/27

Leopold de Waelstraat 15

Parks and Picnics
Filip Collin
07/11–19/12

To be announced
16/01–13/02/27

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

Remanence
Germaine Kruip
t/m 27/03/27

Still Motion
Angel Vergara
21/11–20/02/27

Tiger's smile
Felix Droese, Georg Herold, Hans Josephsohn, Bart De Clerq, Ian Kiaer, Paul Czerlitski, Berlinde De Bruyckere, Teresa Margolles
Curator Peter Buggenhout
05/12–20/02/27



Jean Brusselmans. Schilder van nature, Bozar, Brussel, 2026, foto Yannick Sas

Naar aanleiding van de vorige overzichtstentoonstelling, in het Brugse Groeningemuseum in 1980, stelde Phil Mertens dat 'de expressieve kleur' in het gehele oeuvre van Brusselmans een bepalende factor was. In Bozar blijkt dit zowel uit een vroeg werk als *In de tuin* (1916), met figuren in gedempte pasteltinten, weergegeven in verftoetsen die de technische invloed van Cézanne, Van Gogh en Signac laten vermoeden, als uit *Oogst* (1934). In dat latere werk is het palet grotendeels teruggebracht tot enkele primaire en secundaire kleuren en valt de complementaire werking op tussen de blauwe fragmenten in het akkeroppervlak en de overwegend oranje ingevulde luchtpartij. Geen van beide schilderijen heeft de intentie kleuren natuurgetrouw weer te geven.

De vernieuwende impuls van Brusselmans laat zich echter niet herleiden tot vrij kleurgebruik. *Oogst* is gecomponeerd met geometrisch opgevatte vormen, kenmerkend voor het werk waarmee zijn oeuvre vandaag wordt geassocieerd. In *Zolderkamer I* wordt een vrouw afgebeeld in een binnenruimte waarvan de begrenzingen hoofdzakelijk zijn opgetrokken uit monochrome bruine en blauwe vlakken. Ze worden schuin naar een vluchtpunt buiten beeld afgeleid en suggereren de weergave van een zolderkamer, wat zich bij uitstek leent tot de piramidale compositie die Brusselmans zo belangrijk achtte. De vormsynthese wordt verder doorgedreven in *Stilleven met rookworstsneetjes* (1936) en *Stilleven met waaier*: het oppervlak verandert haast volledig in een geometrisch patroon. Ruimtelijkheid ontstaat niet door een klassiek perspectief, maar omdat de geschilderde voorwerpen overlappend achter elkaar zijn geschikt. De dieptewerking is tot een minimum teruggebracht, zodat Brusselmans de toeschouwer bewust maakt van de fundamentele tweedimensionaliteit van zijn medium.

Door zijn werk in dialoog te brengen met dat van tijdgenoten, maakt *Schilder van nature* duidelijk dat deze vernieuwende kunst niet vanuit een geïsoleerde positie tot stand is gekomen. De beeldtaal vindt een echo in *Opus 37* (1923) van Victor Servranckx, een van de eerste abstracte schilders in België. En de aanwezigheid van *De dame met het gele halssnoer* (1912) van Rik Wouters, *Zomer* (1932) van Constant Permeke en *Naakt met bloementuiltje* (1931) van Gustave De Smet toont dat de stilistische eigenschappen van zijn werk, evenals de voorkeur voor onderwerpen als het landschap en het schildersmodel, Brusselmans inderdaad verbinden met kunstenaars van het Vlaamse expressionisme.

Uit de tentoonstelling blijkt, tot slot, dat het Brusselmans niet enkel om *l'art pour l'art* te doen was. Om in zijn levensonderhoud te voorzien nam hij in perioden waarin de kunstmarkt het moeilijk had ook decoratieve opdrachten aan. Zo schilderde hij in 1936 monumentale decors voor de opvoering van *Erwartung*, een opera van Arnold Schönberg, in het Brusselse Paleis voor Schone Kunsten. Van dit werk bleven slechts kleine reproducties en de originele maquette bewaard, die de Belgische kunstenaar Kristof Santy (1987) hebben geïnspireerd tot een groot werk, dat op uitnodiging van Bozar werd gemaakt en dat in het tentoonstellingsparcours is opgenomen. In een interview in de catalogus geeft Santy aan dat Brusselmans als referentie en innerlijke gesprekspartner fungeert. Kunsthistoricus Francisca Vandepitte geeft in een andere bijdrage aan hoe dit oeuvre ook voor de conceptuele kunstenaar Jan Dibbets van bijzondere betekenis was.

De invloed op recentere generaties bevestigt dat het onderzoek van Brusselmans niet in een historische context opgesloten is gebleven. Werk dat telkens opnieuw een artistieke dialoog weet uit te lokken, draagt zonder twijfel iets van het tijdloze kunstbegrip in zich. Anders dan bijvoorbeeld tijdgenoot René Magritte was het Brusselmans niet in de eerste plaats te doen om diepere betekenissen achter het beeld. Kleur, vorm en materie dragen in zijn schilderkunst zelf de betekenis. *Jean Brusselmans. Schilder van nature* toont aan hoe het begrip 'Vlaams' in dit geval niet refereert aan een vastomlijnde identiteit, maar aan een kritisch verwerkte artistieke erfenis. Precies de spanning tussen lokale traditie en modernistische autonomie verleent dit werk duurzame kracht. De tentoonstellingstitel laat zich in dat opzicht programmatisch lezen. **Joris D'hooghe**

→ *Jean Brusselmans. Schilder van nature*, tot 31 januari, Bozar, Ravensteinstraat 23, Brussel.

Marina Pinsky. The Wave(s) or Newton's Rings. Voor een eerste solotentoonstelling bij Galerie Greta Meert presenteert de uit Rusland afkomstige Marina Pinsky (1986) een reeks werken in uiteenlopende media, gemaakt dit jaar of vorig jaar. Fotografie, schilderkunst, glasobjecten en sculptuur worden volgens de tentoonstellingstekst samengebracht rond 'optiek en lichtfenomenen', terwijl ze tegelijk 'een net van onderling verbonden literaire, artistieke en architecturale figuren' weven.

De titel bundelt verschillende van die referenties. *The Wave(s)* verwijst enerzijds naar de roman *The Waves* van Virginia Woolf uit 1931, waarin stemmen en bewustzijnsstromen in elkaar overvloeien, terwijl in terugkerende passages de subtiele lichteffecten van de zon boven de zee worden beschreven. Pinsky, die afwisselend in Brussel en Berlijn werkt, wil ook de afzonderlijke werken als 'gelijktijdige protagonisten' laten functioneren: ze bestaan naast elkaar, verwijzen naar elkaar en vloeien uit elkaar voort. Anderzijds verwijst de titel naar de kinetische sculptuur *The Wave* van Agnes Martin uit 1963, onderdeel van de tentoonstelling *Toys by Artists* in 1963-1964 in New York. Deze verwijzing sluit aan bij de fascinatie van Pinsky voor spel, open reeksen en systemen. *Newton's Rings*, ten slotte, refereert aan het optische interferentieverschijnsel waarbij concentrische lichte en donkere ringen ontstaan door de wisselwerking van licht tussen twee oppervlakken.

De belangstelling voor licht wordt meteen zichtbaar in *The Crystal Chain*, het eerste werk op de tentoonstelling. Ronde glasvormen zijn in een horizontale en verticale keten over de muur gerangschikt, met kleine gekleurde stippen die doen denken aan bedieningsknoppen of aan een interface in een ruimteschip. In de centrale ruimte wordt die optische werking uitgewerkt. In *Rumble Strip* rusten dunne glasstaven op betonnen ribbelstroken, waardoor licht en reliëf wisselende patronen creëren. Op twee grote galerievensters zijn in vinyl uitgevoerde vormen aangebracht, gebaseerd op doorsnedediagrammen van een samengestelde cameralens: *Transitional Object 1* en *Transitional Object 2*. De gebogen vormen lijken zich visueel te verhouden tot het gewelfde plafond en de gevels van de omliggende gebouwen, terwijl het daglicht ze als schaduwen op de vloer projecteert. Inhoudelijk hebben de diagrammen echter niets met de architectuur te maken. Hun relatie tot de ruimte is louter formeel, maar wordt door het licht overtuigend geactiveerd. De titel van deze werken is dan weer ontleend aan het concept van het *transitional object* van psychoanalyticus D.W. Winnicott: een fysiek object – van de moederborst tot een teddybeer – dat in de kinderjaren een rol speelt in de overgang van afhankelijkheid naar zelfstandigheid. Pinsky betrekt dat idee op de cameralens, die als bemiddelend object tussen kijker en werkelijkheid functioneert.

In de aangrenzende ruimte keren dezelfde elementen terug in *The Grey Cloth or Ten Percent White*. Grijs geschilderde doorsnedediagrammen van de lens liggen over andere vormen in primaire kleuren. Precies die combinatie roept de RGB-kleurwaarden van digitale fotografie op, alsof de lens de onderliggende kleurinformatie zichtbaar maakt. De breedte van de panelen correspondeert met de breedte van de deurdoorgangen. Sommige schilderijen zijn bovendien speels ondersteboven gehangen. De gekleurde vormen zijn gebaseerd op beschermsymbolen uit verschillende periodes en culturen en doen visueel denken aan varianten van een *triquetra* of drie-eenheidsknoop. Pinsky trekt deze vormen open, verdubbelt en vervlecht ze.

De halfronde drager van *The Grey Cloth or Ten Percent White* heeft bovendien een voorgeschiedenis. In de *Yolk Color Fan*-reeks uit 2016 gebruikte Pinsky een gestandaardiseerde kleurenwaaier uit de pluimvee-industrie om de kleur van eierdooiers te meten. De vorm keerde terug in de reeks *Comparator Fan* (2021), gebaseerd op kleurkaarten voor de chemische verontreiniging van water. In *The Grey Cloth or Ten Percent White* groeit die waaier uit tot een paneel. Het gebruik van zulke ordeningssystemen is typerend voor haar praktijk: Pinsky maakt bestaande, vaak arbitraire, systemen – kaarten en kalenders, spoorwegnetwerken en klokken – los van hun functie en maakt ze onderdeel van een beeldtaal waarin nieuwe verbanden ontstaan en systemen kunnen worden herdacht of gebagatelliseerd. Een vergelijkbare herordening kenmerkt *Dharma Transmission*. Pinsky vertrekt van het door Alvar Aalto ontworpen gebouw in Berlijn waarin haar atelier zich bevindt en vertaalt de gevel in glasfragmenten, die als reliëfs op de galeriewand in een compositie worden samengebracht. Zo wordt de architectuur herschikt: gebouw wordt oppervlak, oppervlak wordt reliëf, en reliëf wordt een lichtinstrument. Ook eerder gebruikte Pinsky haar leefomgeving als vertrekpunt, onder meer in de gepatineerde bronzen stadsmodellen, gebaseerd op satellietbeelden, van *Hansaviertel* (2020).

Tegenover deze glaswerken hangt een reeks van vijf foto's, gemaakt vanuit verschillende posities in haar atelier, waardoor telkens een ander uitzicht vanuit het gebouw zichtbaar wordt. Voor iedere opname plaatste Pinsky een glaswerk centraal dat een spoorweg voorstelt, tussen de camera en het landschap. Daardoor ligt dezelfde railstructuur in elke

LILI DUJOURIE



15.11.26
→14.03.27

Vlaanderen verbeelding werkt
De Standaard
RR M Roger Raveel Museum

Lili Dujourie, *Fontevraud*, 1986
Folds in time - Plooien in de tijd
SMAK, Gent, 2015 – foto © Dirk Pauwels

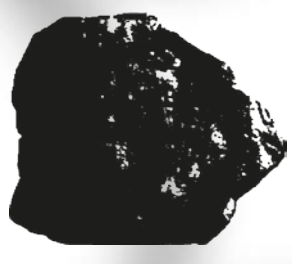
rogerraveel museum.be

Tentoonstelling, Workshops en Filmavonden
AMERSFOORT



Oefening in Falen







26 september - 20 december 2026



Bobbi Cleij, Dante van Elburg,
Pargol Tavakoli Shirazi, Paul Heusinkveld

Volg ons op @oefeninginfalen ,
www.oefeninginfalen.nl

A Womb of Things to Be and a Tomb of Things That Were

Oct 10 2026 – Jan 10 2027 jester.be Wed–Sun, 13:00–18:00
Schachtboklaan 11, 3600 Genk Opening Oct 10, 16:00–20:00

Espace Aygo
Eglė Budvytytė

jester Vlaanderen GENK Rondeel Haus EMBELCO

ABONNEER OP DE WITTE RAAF

www.dewitteraaf.be



Marina Pinsky. The Wave(s) or Newton's Rings, Galerie Greta Meert, Brussel, 2026

foto over een ander deel van het uitzicht. Het geheel krijgt iets afgeslotens, bijna alsof de kijker vanuit een cel naar buiten kijkt. Zo ontstaat een interessante wisselwerking met *Dharma Transmission*, waarin het gebouw waarin Pinsky werkt wordt omgezet in glas, terwijl haar glaswerk in de foto's wordt gebruikt om vanuit hetzelfde gebouw de buitenwereld opnieuw te kaderen. Architectuur, landschap en object wisselen voortdurend van rol als onderwerp, beeld en filter.

De omgang met licht krijgt in *The Wave(s) or Newton's Rings* een subtiele, speels poëtische uitwerking. Licht wordt actief gereflecteerd en gebroken door glas en ramen, theoretisch benaderd via optica en interferentie, en statisch vastgelegd in fotografie. Zo verschijnt het tegelijk als fysiek verschijnsel, wetenschappelijk model en beeldmateriaal. Tegelijk oogt de presentatie opvallend druk. Iedere muur toont een werk, en zelfs de ramen worden ingezet. De ruimte wordt volledig benut, met weinig rustmomenten. Als eerste solo bij deze galerie – als een brede staalkaart – werkt dat deels introducerend, maar de densiteit wordt nog versterkt door de omvangrijke theoretische omkadering en de vele verwijzingen. Het leidt tot een veelheid die goed aansluit bij Pinsky's associatieve manier van werken, maar de tentoonstelling verliest zo ook een zekere intentie en slagkracht. **Pieter-Jan De Paepe**

→ *Marina Pinsky. The Wave(s) or Newton's Rings*, 10 september tot 31 oktober, Galerie Greta Meert, Vaartstraat 13, Brussel.

Celina Eceiza. Rubyfruit Jungle. Zoals een vogel een nest bouwt, zo is de Argentijnse Celina Eceiza (1988) neergestreken in Marres in Maastricht. In plaats van stokjes verzamelt ze sokken en werken van andere kunstenaars, nagemaakt in stof. Als geen andere kunstinstelling in Nederland geeft Marres kunstenaars, die vaak nog in de periferie werken, de kans om een toonplek over te nemen en te transformeren. In haar integrale installatie stelt Eceiza zich haar eigen hoofd voor als een huis. Iedere kamer kan een deel van haar worden, en vervolgens ook van ons. Het idee is geïnspireerd op de fenomenologische benadering van ruimte in *La poétique de l'espace*, het boek van Gaston Bachelard uit 1957. Onze levens verlopen niet langs een strakke tijdlijn, maar zijn fysiek verankerd in vertrouwde, doorleefde ruimtes, in wisselwerking met onze verbeelding en herinnering. Om die intimiteit te benadrukken, bekleedt Eceiza de architectonische structuur van Marres met duizenden meters met de hand bewerkt textiel. Deze 'zachte architectuur' benadrukt ze met een citaat van Bachelard op de wand: 'Wat het nest zijn ronde vorm geeft, is niets anders dan het lichaam van de vogel zelf. Door voortdurend rond te draaien en de wand aan alle kanten uit te drukken, slaagt hij erin die cirkel te vormen; het vrouwtje, een levende draaibank, holt zo haar nest uit.'

Hoewel het nest en andere microruimtes een algemene rol spelen in Bachelards filosofie, kiest Eceiza voor een specifieke bouwer: de *hornero*, de nationale vogel van Argentinië die uit modder een ovenvormig nest maakt – *horno* is Spaans voor oven. De bouwsels zijn terug te vinden op zowel boomtakken als op menselijke constructies, zoals telefoonmasten en richels onder bruggen of daken. Eceiza verspreidde gelijkvormige sculptuurtjes door het herenhuis in Maastricht. Het nest is een universum dat van binnenuit wordt opgebouwd, als de ultieme plek voor geborgenheid en verbondenheid, een verbondenheid die zich vertaalt in Eceiza's collectieve werkwijze. Ook in Marres werkte ze samen met professionals en vrijwilligers om al deze complexe lagen te realiseren, onder meer door bijna veertig schilderijen van kunstenaars die haar inspireerden in textiel te reproduceren.

De titel van de tentoonstelling, *Rubyfruit Jungle*, is ontleend aan een autobiografische roman uit 1973 van Rita Mae Brown. Het boek stelt vrouwelijke autonomie, verlangen en de vrije wil centraal, zonder traditionele schaamte. Vandaag de dag bestaat die schaamte nog altijd, maar daarvoor heeft Eceiza een achterdeurtje gevonden: als de deuren in haar huis klemmen, weet haar alter ego Begonia Arriboni – de naam verwijst naar de zachte, organische expressie van de begonia en de 'heer' des huizes of de *Arriboni* – ze met poëtische moed te openen. Samen met haar favoriete denkers en makers ondermijnt Celina/Begonia het idee van de individuele, geniale kunstenaar, dat ze maar een saai gegeven vindt. Door te citeren kan ze zich ideeën van anderen eigen maken. Er is niemand die 'iets helemaal alleen bedenkt' en de wereld is er 'om te delen', zoals Begonia in de video *The Artist Never Thinks Alone* uitdrukkelijk uiteenzet. Eraan ten grondslag ligt het 'cultureel kannibalisme', uit het emancipatorische manifest van de antropofagie uit 1928 van de Braziliaanse schrijver en dichter Oswald de Andrade. Het dient als een krachtige strategie voor postkoloniaal verzet. In plaats van passief te kopiëren, kan de overheersende Europese cultuur worden verslonden, verteerd en getransformeerd in een autonome artistieke identiteit. In de hal van Marres naaide Eceiza de woorden 'cultural cannibalism' boven de textiele reproductie van het schilderij *Abaporu* (menseneter) (1928) van Tarsila do Amaral. Dit werk vormde de directe inspiratie voor het manifest van De Andrade. *Abaporu* is stilistisch verwant met het Europese modernisme en met het werk van Fernand Léger, bij wie Tarsila in de leer ging. Een directere vergelijking valt te maken met Joan Miró's *Persoon die een steen naar een vogel gooit* uit 1926, waarop ook een gigantische voet te zien is. Tarsila plaatst naast dat reusachtige lichaamsdeel een enorme hand aan een fors lijf met een veel te klein hoofd. Samen met de zon en de cactus symboliseert het een diepe worteling in het (Braziliaanse) land.

De *Abaporu* bewoont een centrale kamer in het huis van Eceiza: vanuit twee reusachtige voeten van papier-maché schieten spichtige benen omhoog naar het glazen dak. Ook de kolossale hand die de vloer beroert en een vrouwentorso aan de wand zijn uit papier en lijm geboetseerd. Met humor en lichtvoetigheid deconstrueert Eceiza een ernstig onderwerp. Al struinend door het huis kunnen bezoekers trekpoppen van brood activeren, gedachten op krijtwanden achterlaten, plaatsnemen op de vele kussens, bladeren door patchworkboeken, kijken naar collages van katten die nadenken over kunst en poëzie, en sokken naaien op de vloer en de wand. In andere kamers strekken lijven, hoofden en handen zich uit in kleurige verf, alsof ze de hele ruimte willen omarmen of aanraken. Niets blijft onberoerd in dit huis-hoofd. Het aanraken van kunstwerken is fundamenteel voor de praktijk van Eceiza. Ooit ging in een museum een alarm af toen ze een kunstwerk te dicht naderde. Voor haar bleek dit het bepalende moment voor het maken van werk dat zintuiglijk kon worden beleefd. De totaalinstallatie ademt derhalve een gevoel van saamhorigheid en speelsheid, voortkomend uit de tactiele ervaring van de door de kunstenaar geselecteerde materialen. Vooral kleding neemt een bijzondere plek in, als de kleinste afstand tussen de huid van twee mensen.

Deze nadruk op aanraking en op performatieve elementen vormt samen met de vele referenties en de collectieve en empathische betrokkenheid ook een institutionele kritiek, als een direct antwoord op rationele afbakening, geïsoleerde objecten en losgezongen ego's. Dat is precies waarin kunstencentrum Marres zich onderscheidt: beeldende kunst en



Celina Eceiza. Rubyfruit Jungle, Marres, Maastricht, 2026, foto Gert Jan van Rooij

CONTEMPORARY ART DEN HAAG

NEST

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

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

Scruffy Lesbian Art and Likeminded Spirits
Feliz Aaliyah Sánchez Buitrago, Clem Edwards, Angelica Falkeling, Tomi Hilsee, Jojo Knowles, Natalia (Nika) Sorzano, Shreya de Souza & Sophie Soobramanien, Jay Tan
11/12–21/02/27
Opening: 11/12, 20:00–23:00

Tentoonstellingen op externe locaties:

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

Evenementen:

And Other Stories met Fiona Lutjenhuis
25/11, 19:00–21:00

Verwend Nest
Is een rots gemaakt of geboren?
Workshop met kunstenaar Sara Pape
18/11, 13:30–15:00

GALERIE RAMAKERS

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

Opnieuw kijken
Solo tentoonstelling
OSSIP
Curator Maarten Spruyt
t/m 06/12

Art Antwerp
Geert Vanoorlé, Frank Halmans, Ossip, Warffemius, Willy de Sauter, Joncquil
10/12–13/12
Stand A24
17/12–24/12: open op afspraak
Januari: gesloten

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
Groepstentoonstelling
Oladélé Ajiboyé Bamgboyé, Victoria Keddie, Aslı Nur Mahmutoğlu, Rodrigo Ochigame
t/m 03/01/27
Gratis toegang

THE HOLE
Interactief HOOGTIJ-event van Aslı Nur Mahmutoğlu
27/11
Meer informatie via stroom.nl

Creatief & In Charge
Workshopreeks voor creatieve zzp'ers
18/11
Meer informatie via stroom.nl

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

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

35 jaar Galerie Maurits van de Laar
kunstenaars van de galerie op 2 locaties
29/11–20/12
Opening: 28/11, 15:00 door Stef van Bellingen, artistiek directeur WARP
Toussaintkade 49, Toussaintkade 55 (Quartair)

Kexin Hao, Jemima de Jonge
tekeningen, video's, maquettes
10/01–07/02/27

WEST DEN HAAG

Location: Former American Embassy
Lange Voorhout 102
+31 (0)70/3925359
wo–zo 12:00–18:00
do 12:00–22:00

Testforum (nieuwe locatie!)
Spui 130
+31 (0)70/3925359
wo–zo 12:00–18:00
www.westdenhaag.nl

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

Exposities:

Textura
Hoda Afshar, Diane Cescutti, Koenraad Dedobbeleer, Lynnée Denise, Florian Hecker & Marcin Pietruszewski, Josh Kline, Sondra Perry, Johann Wilhelm Ritter
t/m 26/12
Lange Voorhout 102

Pls Fix! A Tale of the Department of Destruction
Site-specific performance en installation
Shivani Gowda, with Saulė Petreikytė, Isma Bloom & Yorrick van der Ouw
27/11–24/01/27
Spui 130

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

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

Events:

'Writing Wrongs'
Internationaal symposium
Gayatri Chakravorty Spivak with Viken Berberian, Migrant Domestic Workers FNV and allies, Baruch Gottlieb & Patrizio Rotondo
26/11–27/11
Lange Voorhout 102

A machine for breaking down
Kathy Acker. Schrijfworkshop door curator Leonor Jonker
05/12
Lange Voorhout 102

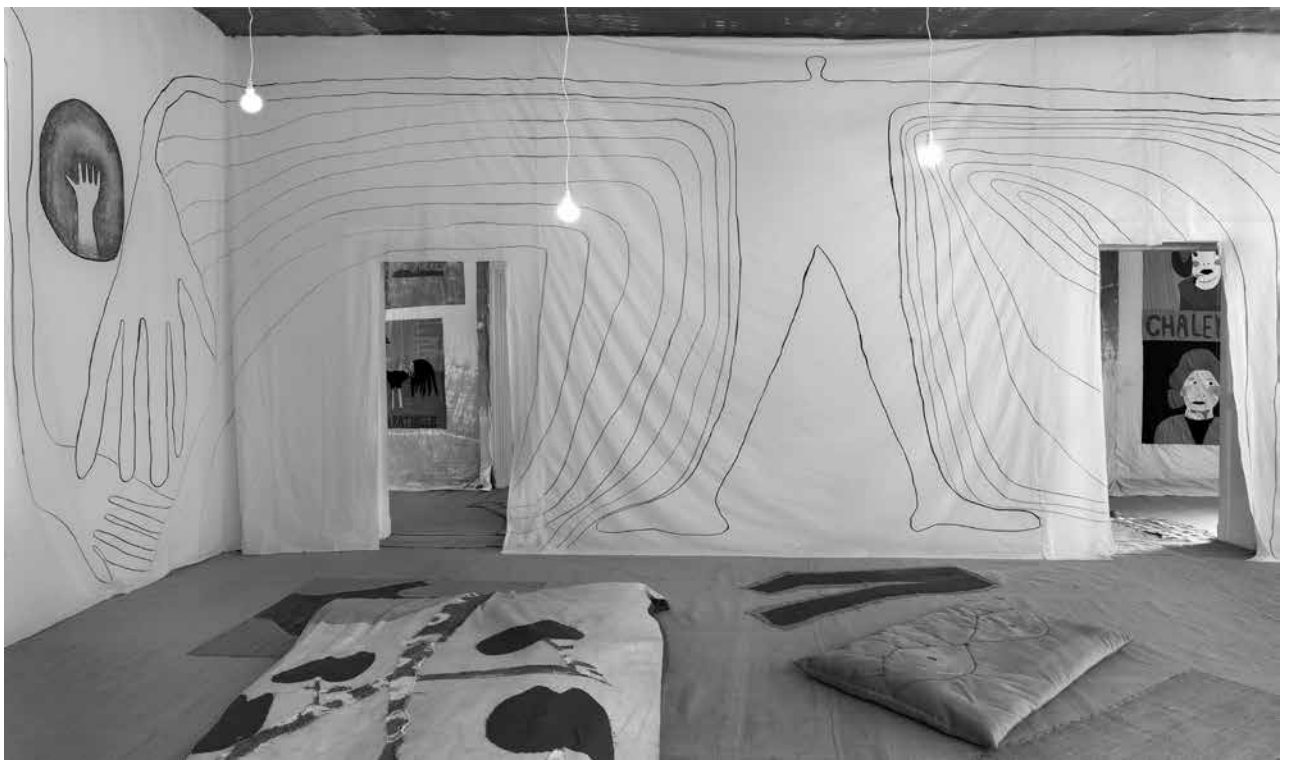
Alle I had Thought, in alle my Life, I now Descant
The work of Amelia Rosselli
Isabella Livorni, Andrea di Serego Alighieri en Emmanuela Tandello
12/12, 15:00–18:00
Lange Voorhout 102

Ackerfest
Lezingen, performances en punk, geïnspireerd op het werk van Kathy Acker
16/01/27, 20:00–01:00
Lange Voorhout 102

Spinoza Circle
A series of readings and artistic encounters
27/02/27, 14:00–16:00
Lange Voorhout 102

Free Thursday Nights
Alle exposities gratis toegankelijk
Nu met 'Blikvanger' tour!
18:00–21:00
Lange Voorhout 102

Marcel Breuer Architectuur
Rondleidingen door de voormalige Amerikaanse ambassade
Elke zondag 12:30 + 14:30 (Nederlands) & 16:30 (English)
Lange Voorhout 102



Celina Eceiza. Rubyfruit Jungle, Marres, Maastricht, 2026, foto Gert Jan van Rooij



Celina Eceiza. Rubyfruit Jungle, Marres, Maastricht, 2026, foto Gert Jan van Rooij

verwante disciplines krijgen letterlijk de ruimte om te experimenteren. Het huis omkadert niet, maar wordt onderdeel van het werk. Eceiza kreeg de kans om 'de wereld stilletjes te transformeren', zoals ze een zelfportret laat zeggen. 'Stilletjes' betekent vooral: subtiel, want Eceiza zit allerminst in een hoekje te kniezen. Het ontbreekt de metamorfose van het gebouw niet aan stilistische kracht of artistieke integriteit. Ook de rafelrandjes mogen gezien worden. Het leidt tot een kunstwerk dat 'een paar schoenen waard' is, met een uitdrukking van de Frans-Argentijnse kunstenaar Germaine Derbecq, die ook is opgenomen in het netwerk van verbanden van *Rubyfruit Jungle*. Eceiza heeft zelf voor een berg sokken gezorgd, want 'we zijn net als verdwaalde sokken die een andere verdwaalde sok willen vinden'. **Danielle Hofmans**

→ *Celina Eceiza. Rubyfruit Jungle*, tot 3 januari, Marres, Capucijnenstraat 98, Maastricht.

Textura. Filosofie is geen toelichting bij kunst, maar een vorm van redeneren die het bestaande bevraagt – een manier van kijken die overeenkomsten vertoont met kunst en er zelfs mee vervlochten kan raken. Dat is de insteek van de tentoonstelling *Textura* in West Den Haag, verspreid over twee locaties: de vroegere Amerikaanse ambassade waarin het instituut voor hedendaagse kunst gevestigd is sinds 2019, en een voormalige meubelwinkel in het stadhuiscomplex aan het Spui waarnaar West in 2027 zal verhuizen. Zo verweeft de tentoonstelling niet alleen verschillende kunstwerken, maar opent er ook een nieuw hoofdstuk over de inbedding van hedendaagse kunst in de politieke hoofdstad van Nederland. Volgens curatoren Nele Brökelmann en Marie-José Sondeijker vertrekt het tentoonstellingsproject 'vanuit de gedachte dat verschil en tegenspraak niet tegenover kunst staan, maar aan haar oorsprong liggen'. Tegenspraak faciliteren is een mooi streven, maar het resultaat is, in dit geval, dat het lastig wordt om verbanden te zien tussen de afzonderlijke werken. Ook het theoretische concept *worlding*, ontleend aan de filosofie van Gayatri Chakravorty Spivak en door de curatoren omschreven als 'een manier om de wereld niet als iets vaststaands te zien, maar als iets dat voortdurend wordt gevormd door relaties, perspectieven en manieren van betekenis geven', blijft erg onduidelijk.

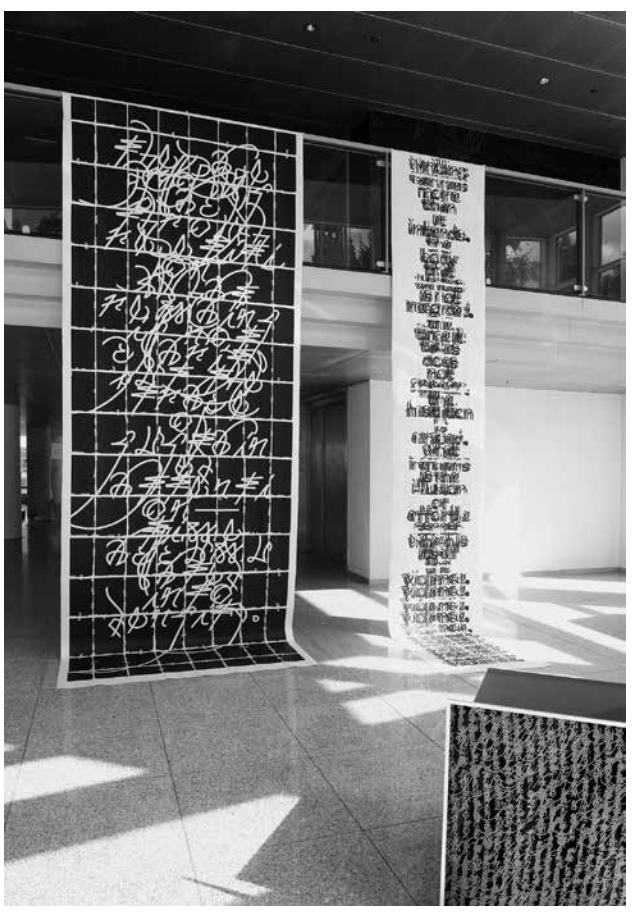
Op beide locaties wordt de tentoonstelling anders ingevuld. In de voormalige ambassade, een brutalistisch gebouw van Marcel Breuer uit 1959, wordt ruimte geboden aan beeldende kunstenaars en geluidskunst, maar ook aan werk van een scheikundige en natuurkundige. De reikwijdte is prikkelend, maar het is een geweldige uitdaging om de tentoonstelling als één geheel te zien. In een verduisterde ruimte overweldigt het videowerk *The Fold* (2019-2024) van de Iraanse Hoda Afshar, gemaakt op basis van het archief van de Franse psychiater en fotograaf Gaëtan Gatian de Clérambault, die begin twintigste eeuw duizenden foto's maakte van gesluierde vrouwen in Marokko. *Electric Ringshout* (2018) is een audiovisueel essay van dj Lynnée Denise over Afro-Amerikaanse muzikale tradities. Enkele sculpturen van Koenraad Dedobbeleer grijpen subtiel in op de architectuur van Breuer, bijvoorbeeld door aandacht te vestigen op de houten deurklinken. En in een kantoortje met het herkenbare trapeziumvormige raam is videowerk te zien van de Amerikaanse kunstenaar Josh Kline, wiens veelbesproken artikel 'New York Real Estate and the Ruin of American Art', begin dit jaar verschenen in *October*, door West in boekvorm wordt aangeboden.

Toch zijn er ook bijdragen die duidelijker aanhaken op de wijze waarop de tentoonstelling een weefsel van kunst en filosofie voorstelt om bestaande begrippen te bevragen. Een goed voorbeeld is het werk van de Franse kunstenaar Diane Cescutti, die onder het motto 'You are part of a huge weave that you cannot ignore anymore' het traditionele weefgetouw met digitale technieken combineert. Door onder meer synthetische haarstrengen te vervlechten met audio- en elektriciteitskabels vraagt ze niet alleen aandacht voor de rol die vrouwen in de geschiedenis van de digitalisering hebben gespeeld, maar ook voor weven als artistieke discipline in het algemeen.

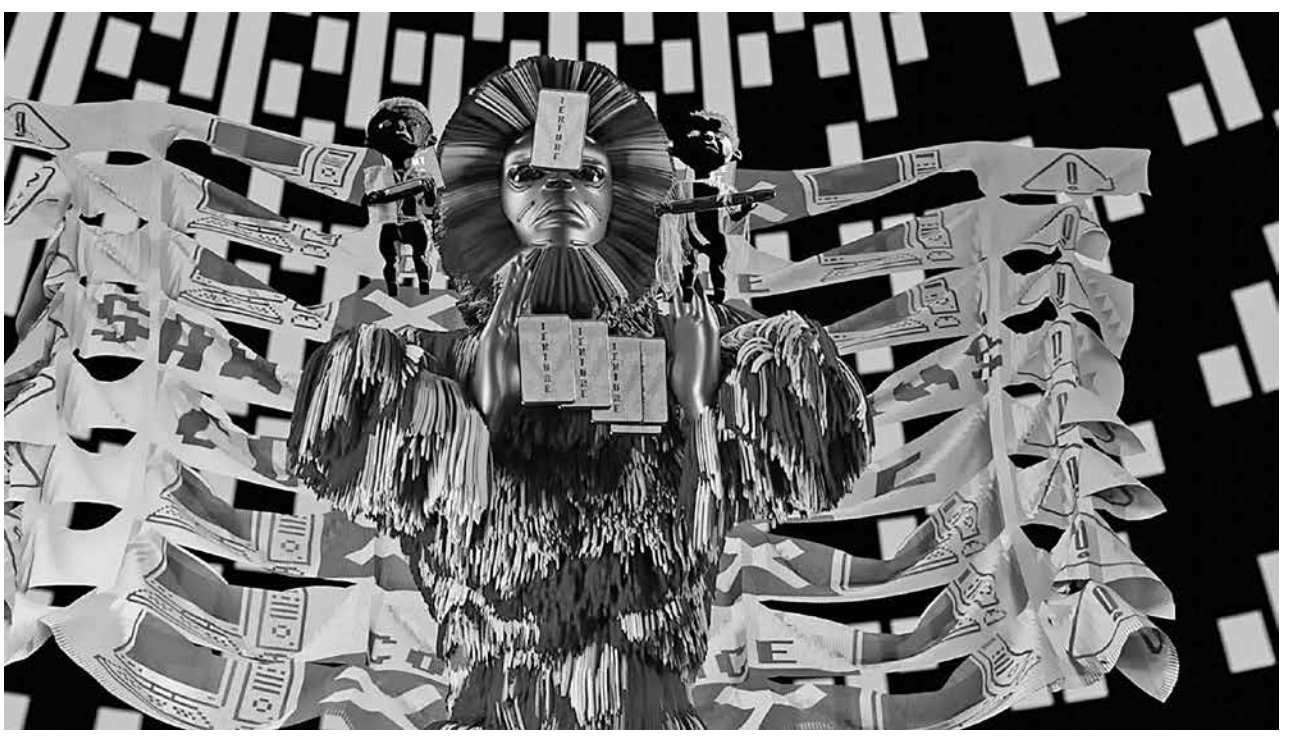
Nauwelijks een kilometer verderop wordt, voor het tweede gedeelte van *Textura*, een open 'testforum' tot stand gebracht in een vleugel van het laatmodernistische, witte stadhuis van Richard Meier uit 1995. Hier wordt werk getoond van alumni van de academie en het conservatorium in Den Haag of van de TU Delft. Meer nog dan in de ambassade, maakt dit 'testforum' een rommelige indruk. Hoofdtelefoons lijken niet te werken en de presentatie wordt vaak met plakband bij elkaar gehouden. Opvallend is het project *Struggling Writing* van Omid Nemalhabib. Al vanaf de straat is door de glazen gevel van Meier te zien hoe op enorme typografische banieren de grens tussen leesbaarheid en onleesbaarheid vervaagt. Zelfs 's avonds laat, na sluitingstijd, is er nog een glimp op te vangen van deze publieke manifestatie. Als grafisch ontwerper bouwt Nemalhabib voort op de eeuwenoude traditie van *siyah mashq*, een Perzische kalligrafietechniek waarin letters zich opstapelen tot ze abstract worden. Het resultaat zet de worsteling met taal, meertaligheid en schrijven om in lettertypes die nauwelijks nog bruikbaar zijn, als een visuele provocatie van culturele conventies.

In de open ruimte van het 'testforum' – een tentoonstellingsplek die ook in de toekomst voor scenografische uitdagingen zal zorgen – wordt nog meer plaats geboden aan reflecties op communicatie en meertalige verwarringen, bijvoorbeeld in de performances en werkplaatsen met volgeschreven papiervellen van Lila Maria de Coninck, in de manier waarop Soyun Park *machine-learning*-systemen bevraagt of in de door modeontwerper Mina Calori samengestelde silhouetten. Ook hier blijft de selectie zeer verscheiden en moeilijk in te schatten, zelfs met de tentoonstellingsgids erbij. De waarde van dit tweede deel van *Textura* lijkt eerder te liggen in het feit dat er ruimte wordt geboden aan alumni en jonge makers. West Den Haag wil, ook op de nieuwe locatie, een plek garanderen waar ambiguïteit niet wordt opgelost, maar wordt toegelaten. Want, zo stellen Brökelmann en Sondeijker: 'Waar perspectieven uiteenlopen, betekenissen verschuiven en worden opgebroken, ontstaat ruimte voor kunst.' **Kyliën Bergh**

→ *Textura*, tot 26 december, West Den Haag, Lange Voorhout 102 en Spui 130.



Omid Nemalhabib, Struggling Writing, West, Den Haag, 2026



Diane Cescutti, Le Processeur de fils, 2024

Hof van Busleyden museum

31.10.2026–11.04.2027



Bourgondisch Tafelen

Aan tafel in de Lage Landen

hofvanbusleyden.be Mechelen

MECHELEN Vlaanderen verbeelding werkt Klara knack De Standaard La Libre



15 nov 2026 t/m 9 mei 2027

AI-Artist

Museum Kranenburgh

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

Sigmar Polke. Het weten van de kleuren. ‘Voor Polke was kleur niet alleen een visueel fenomeen, maar ook een manier om de wereld te ontdekken en te duiden.’ Dit uitgangspunt vormt de rode draad van de retrospectieve van de Duitse kunstenaar Sigmar Polke (1941-2010) in De Pont. Tegelijk markeert de tentoonstelling het afscheid van directeur Martijn van Nieuwenhuyzen, die al in 1992 een presentatie van Polkes werk samenstelde voor het Stedelijk in Amsterdam en in 2021 in Tilburg een tentoonstelling maakte van diens grafisch werk en edities. Onder de titel *Het weten van de kleuren* brengt Van Nieuwenhuyzen nu stukken uit de Collectie Nederland bijeen in een thematisch overzicht. Polkes artistieke experimenten en zijn pseudowetenschappelijke, alchemistische houding staan centraal.

Deze thematische afbakening is onvermijdelijk voor het betrekkelijk kleinschalige museum, in confrontatie met een omvangrijk en gevarieerd oeuvre. Polkes praktijk beslaat ruim vijf decennia en omvat schilderkunst, fotografie, film, grafiek, prints en sculptuur. Voor een representatief overzicht worden de relatief uitgebreide Nederlandse openbare collecties – die veel Polkes bevatten dankzij de vroege interesse in zijn werk – aangevuld met bruiklenen uit Europese verzamelingen. In een reeks kleine, geschakelde ruimtes wordt een selectie kleiner werk getoond: van vroege fotografische experimenten uit de jaren zeventig tot *Farbproben* uit de jaren tachtig en zeefdrukken in oplage uit de jaren negentig. Daarnaast zijn twee voor de gelegenheid gedigitaliseerde schetsboeken te zien.

De kleinere werken worden gepresenteerd als experimenten en voorstudies voor de monumentale schilderijen in de grote hal. Ook daar ligt de nadruk op Polkes omgang met grondstoffen. In *Goldklumpen* (1982) onderzoekt hij hoe goud – als materiaal en als beeld – zich in verf laat simuleren. Voor de fotoserie *Urangestein (rosa)* (1992) stelde hij negatieven bloot aan radioactief uranium. *Sibirische Meteoriten I* (1988) toont meteorieten op een voor Polke kenmerkende transparante drager, terwijl *Silberoxyd* (1984-1986) uitgaat van veranderlijke en reactieve materialen. Dat laatste werk maakte deel uit van Polkes bekroonde presentatie op de Biënnale van Venetië in 1986.

Het vormt de opmaat naar een reeks monumentale schilderijen die steeds nadrukkelijker met historische en symbolische referenties worden opgeladen. De acht doeken van *Farbtafeln* (1986-1987/1992), uit de collectie van het Stedelijk, zijn gewijd aan een pigment ontleend aan het negende-eeuwse manuscript *The Book of Kells*. In het triptiek *Werkgruppe I-III* (1982), uit de collectie van Boijmans Van Beuningen, bouwde hij beelden op uit pigment, lak en transparante glacis. Polkes experimenten bleven echter niet beperkt tot de abstractie. Het door De Pont verworven vierluik *Hermes Trismegistos I-IV* (1995) combineert materiële experimenten met symbolische figuratie en haast allegorische, cultuurhistorische verwijzingen gebaseerd op een Siennese afbeelding van Hermes Trismegistos, de mythische figuur die werd vereerd als beschermheer van de alchemie en van esoterische kennis. In de zogenoemde *Dürerschleifen*, een serie van acht schilderijen uit de late jaren tachtig, legde Polke uitvergrote motieven van Dürers prenten over zijn abstracte composities.

Onbesproken blijft waarom Polke die haast obsessieve experimenteerdrang met cultuurhistorische verwijzingen verbond. Een dergelijke context stond in 2014 wel centraal in *Alibis*, tot op heden de meest omvangrijke retrospectieve, die zowel in het MoMA, in Tate Modern als Museum Ludwig te zien was. Polke werd er gesitueerd in het naoorlogse Duitsland, bepaald door de opkomende consumptiecultuur, de voortdurende confrontatie met de gruwelen van de Tweede Wereldoorlog en de omgang met een Duitse cultuurgeschiedenis besmet door het nationaalsocialisme. Vandaar ook het gebruik van de term ‘alibi’: de manier waarop Polke verantwoordelijkheid lijkt te ontwijken, maakt de confrontatie juist mogelijk – het materiaal, en niet de kunstenaar, reageert zelf op de context.





Sigmar Polke. Het weten van de kleuren, De Pont, Tilburg, 2026, foto Antoine van Kaam



Sigmar Polke, zonder titel, 2007, Courtesy Cranford Collection, Londen
© The Estate of Sigmar Polke, Keulen, Pictoright Amsterdam

In het licht van de huidige ontwikkelingen in Duitsland, zoals het succes van extreemrechtse partijen met openlijke nazisympathieën, leidt de vrijwel exclusieve focus in Tilburg op materiële experimenten tot een ongemakkelijk gemis. Grotendeels gepresenteerd in een kunsthistorisch vacuüm, staat de technische en artistieke ontwikkeling van dit oeuvre centraal, terwijl culturele, maatschappelijke en politieke dimensies naar de achtergrond verdwijnen. Ook de collectiepresentatie van De Pont, nauw met de tentoonstelling verweven, benadrukt vooral materieel onderzoek. *Wedgework III* (1969) van James Turrell, een ruimtelijke installatie van fluorescerend licht, is een veelzeggend voorbeeld. De illusionistische maakprocessen in de op esthetische verwondering gerichte praktijk van deze Amerikaanse kunstenaar zijn immers geregeld bekritiseerd. De hypnotiserende, passieve ervaringsmodus waarin de toeschouwer terechtkomt is een houding die eerder aansluit bij de Amerikaanse consumptiemaatschappij dan bij kritische reflectie.

Wat *Het weten van de kleuren* betreft, kan de samenwerking met de Anna Polke Stiftung – geleid door de dochter van de kunstenaar – als contraproductief worden gelezen. De tentoonstelling maakt deel uit van het internationale onderzoeks- en educatieproject *Sigmar Polke. Athanor NOW*, waarin de installatie in Venetië uit 1986 vanuit ‘hedendaagse artistieke en wetenschappelijke perspectieven’ wordt belicht. Wanneer een dergelijke aanpak zich echter richt op het ontrafelen van materialen en maakprocessen, dreigen de mystieke aspecten van het werk geneutraliseerd te worden. Het blootleggen van Polkes alchemistische constructies kan de conceptuele grondlaag van zijn werk tegenwerken in plaats van overdragen. De fragiliteit, veranderlijkheid en ongrijpbaarheid van pigmenten, dragers en chemische reacties zijn immers geen bijkomstigheden – het zijn conceptuele en constitutieve elementen van het werk. Net in een tijd waarin cultuur en geschiedenis opnieuw worden ingezet voor nationalistische en autoritaire politiek, wordt die ongrijpbaarheid van Polkes oeuvre weer urgent. **Tijmen ter Keurs**

→ *Sigmar Polke. Het weten van de kleuren*, tot 28 februari, De Pont, Wilhelminapark 1, Tilburg.

Jacob en Coba Ritsema, broer achter zus. De rit naar het Noord-Veluws Museum in Nunspeet, door een grauw en mistig polderlandschap, functioneert onbedoeld als een atmosferische proloog voor de tentoonstelling rond Jacob en Coba Ritsema. Binnen de canon van de Nederlandse moderne kunst is de receptie van beide oeuvres ongelijk verdeeld. Waar Coba Ritsema (1876-1961) recentelijk nog werd gecanoniseerd met een overzichtstentoonstelling in het Frans Hals Museum in Haarlem, blijft het oeuvre van haar oudere broer Jacob Ritsema (1869-1943) grotendeels onderbelicht – ook mannen kunnen door de kunstgeschiedenis vergeten worden. De tentoonstelling in Nunspeet poogt deze artistieke hiërarchie te bevragen door beide schilders in dialoog te plaatsen.

De receptie van Jacobs werk wordt vaak bemoeilijkt door zijn sombere toets – een stemming die scherp contrasteert met de lichte, levendige toets van zijn zus. Waar de vluchtige toeschouwer deze zwaarte als deprimerend kan ervaren, schuilt in de weigering van het anekdotische juist een picturale kracht. Ritsema excelleert als schilder wanneer hij een meditatieve, bijna existentiële ruimte tot stand brengt. Op *Vrouw met kruiwagen in het bos* (1935) wordt bijvoorbeeld een herfstig loofwoud weergegeven met slechts gele, bruine en zwarte tinten in een dens, pasteus impasto. De boomstammen verschijnen en verdwijnen als spookgestalten tussen bruin-

10 oktober 2026 t/m
14 maart 2027

dmdebuitenplaats.nl

Dora Hitz

Een stem voor vrouwen in de kunst



DRENTS MUSEUM

De Buitenplaats

Ontdekt door een Duitse prinses in München, prijswinnende portretten in Parijs
én een eigen schilderschool voor vrouwen in Berlijn.

Voor het eerst in Nederland zijn topstukken van Dora Hitz (1853-1924) te zien
in een solotentoonstelling bij Drents Museum De Buitenplaats in Eelde.

provincie Drenthe · gemeente Tynaarlo · Beringer Hazewinkel · dioraphte · Het Drentse Landschap · DM Businessclub · Liebermann Villa am Wannsee · Humboldt-Universität · Brö Han Museum · Emmaplein Foundation

gele bladeren. Het geheel krijgt iets unheimlichs; de vrouwelijke figuur met kruiwagen op de voorgrond, leunend tegen een stam, versmelt met de vegetatie en wordt deel van een geheimzinnig landschap. De compositie vraagt tijd om bekeken te worden, wat op de website van het museum treffend wordt omschreven als het 'verdiepen' van de tijdservaring.

De tentoonstelling slaagt er niet meteen in om de verschillen in het werk van de Ritsema's overtuigend te enscenеren. Door broer en zus meteen bij aanvang tegenover elkaar te plaatsen aan de hand van twee kenmerkende werken – Jacob met een bosgezicht, Coba met een stilleven – dreigt het concept te vervallen in binaire opposities: licht versus donker, vrouwelijk versus mannelijk, buiten versus binnen. Bovendien vertoont het sleutelwerk van Jacob duidelijk mankementen, terwijl het schilderij van Coba onaf lijkt.

Bij *Aardappelrooien* van Jacob, dat twee boerenvrouwen verbeeldt tijdens de oogst, wordt er gepoogd de idyllische retoriek van het landelijke leven te doorbreken door de nadruk te leggen op de rauwe werkelijkheid van agrarische arbeid. De methode is echter symptomatisch voor een hedendaagse en gemakzuchtige omgang met erfgoed: rechts onder het doek hangt een beeldscherm waarop het schilderij 'tot leven komt' in een door AI geanimeerde *loop*. De twee gebukte boerinnen richten zich op en kijken met de armen in de zij ten hemel, om aan te tonen dat ze vermoeid zijn van de arbeid. Los van de gekende bezwaren tegen beeldgeneratieve AI, is het een ingreep die getuigt van wantrouwen in de zeggingskracht van het picturale object – van het schilderij én van de vertraging die het eist. Dat dit overbodige element nog drie keer terugkeert in de tentoonstelling ondermijnt de formele kwaliteiten van deze oeuvres.

Het werk van Jacob en Coba Ritsema heeft dit soort experimenten niet nodig, het bezit voldoende autonomie. Dat blijkt vooral wanneer de schilderijen voldoende ruimte krijgen en wanneer de binaire vergelijkingen afwezig blijven. Een hoogtepunt is de zesdelige reeks 'regenbuitjes' van Jacob, geflankeerd door een ijzersterke pendant, *In de regen* (1850-1900), van zijn leermeester Paul Gabriël van de Haagse School. De schilderijen tonen telkens precies hetzelfde tafereel (een vrouw die met een paraplu door de regen loopt), maar met een andere schakering grijs, andere regen en een ander licht. Ritsema onderzoekt de atmosferische parameters van het sombere polderlandschap. Een zekere concentratie, verstilling en eenheid van stijl kenmerken hem als solist, als een wat sombere, teruggetrokken figuur.

Het werk van Coba thematiseert dan weer het bruisende, woelige Amsterdam van de vroege twintigste eeuw. Ook de levendige vriendschappen binnen het netwerk van de 'Amsterdamse Joffers' – een groep vrouwelijke kunstenaars die eind negentiende eeuw aan de Rijksacademie studeerden – resoneren in haar werk. In de verschillende werken – portretten, stillevens, een academisch naakt en een ets – is een voortdurende dialoog met andere schilders en andere tradities zichtbaar. In het late *Stilleven met grijze potten* bereikt ze een niveau van abstractie dat binnen haar oeuvre zeldzaam is.



Jacob Ritsema, Aardappelrooien, ongedateerd



Jacob en Coba Ritsema, broer achter zus, Noord-Veluws Museum, Nunspeet, 2026

Juist daarom schiet deze tentoonstelling in de presentatie van Coba's werk tekort. De museale enscenering oogt gefragmenteerd en de kunsthistorische context is eerder beperkt, in vergelijking met de informatie over Jacob. Bovendien wordt haar werk vooral vergeleken met dat van andere Joffers en van haar broer, zodat haar individuele evolutie onderbelicht blijft. Hoewel topstukken zoals *Interieur met staande vrouw* (1900) en het latere werk *Roze meisje* (1953) haar reikwijdte demonstreren, ontbreekt een helder beeld van de ontwikkelingen binnen haar oeuvre.

Broer en zus worden gepresenteerd alsof ze beiden in dezelfde geest werkten, met vooral de onderwerpskeuze als groot onderscheid. Dat de 'verdieping' op dezelfde manier aanwezig is bij zowel Jacob als Coba klopt niet, want hun oeuvres getuigen van een ander soort aandacht: de reeksen en individuele schilderijen van Jacob stralen eenzaamheid uit en lijken buiten de tijd te zijn geplaatst. Tijdelijkheid – moderniteit, picturale dynamiek – spat daarentegen af van Coba's doeken. Dat een familieband het vertrekpunt kan zijn voor een tentoonstelling die de artistieke autonomie van kunstenaars toch waarborgt, bleek vorig jaar nog bij de expositie *Thuis bij Ter Borch* in Museum de Fundatie in Zwolle, met een strikte ruimtelijke scheiding tussen het werk van Gerard en Gesina ter Borch. De artistieke kruisbestuiving tussen Jacob en Coba Ritsema is onmiskenbaar, maar het is vooral waar hun wegen scheiden, dat het interessant wordt. **Izaak Nauta**

→ *Jacob en Coba Ritsema, broer achter zus*, tot 13 december, Noord-Veluws Museum, Winckelweg 17a, Nunspeet.

Publicaties

Street Art. Paysage mental, récit mural. Voor recente alumni van de KU Leuven is de Pieter De Somer-aula meer dan alleen de plek waar ze vele uren van hun eerste jaar gesleten hebben. Vlak voor de start van het academiejaar in 2022 heeft de Duitse straatkunstenaar Case Maclaim op de buitenmuur een groot portret van Sanda Dia aangebracht. De ingenieursstudent was enkele jaren daarvoor bij een extreme studentendoop om het leven gekomen. De muurschildering werd zeer positief onthaald en veranderde het grootste auditorium van de Leuvense universiteit in een herdenkingsplek. Over het statuut van deze streetart en alles wat daarbij komt kijken (zoals de locatie, die de naam van een voormalige rector draagt en op die manier de verantwoordelijkheid van het rectoraat inroept) is echter amper gereflecteerd. Het had een boeiende casus voor Bertrand Westphal (1962) kunnen zijn, die naast grondlegger van de literatuurtheoretische benadering genaamd 'geokritiek' nu ook de auteur is van het boek *Street Art. Paysage mental, récit mural*. De twee pijlers van zijn oeuvre – kunst en ruimte – komen zo opnieuw samen, net als twee van zijn grootste inspiratiebronnen: Georges Perec en Gilles Deleuze.

The Very Last
PARADISO STILLS & MORE
MAX NATKIEL
Opening 05|12|2026 van 15 tot en met 17 uur. De tentoonstelling is te zien tot en met 31|01|2027







ROB MALASCH - SERIEUZE ZAKEN STUDIOOS - TWEEDE ROZENDWARSSTRAAT 24, 1016 PE AMSTERDAM - R.S.V.P. 06 28846909 - WWW.SERIEUZEZAKEN.ART





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



Hidden Order. Maarten Greve Tato Greve [Ed.] | **What if You Were My Sabine? Inuuteq Storch** Louise Bjeldbak Henriksen / Kunsten Aalborg / Bonnefanten [Ed.] | **The Rise and Fall of the Tablecloth: Musings on a Textile** Thomas A P van Leeuwen / Les Éditions du Malentendu | **Dreaming of Dreams** Maurice Bogaert

HOPPER & FUCHS

ART BOOK MAKERS AND PUBLISHERS

Maria Blondeel
HENK VISCH
MARIE ZOLAMIAN
BENDT EYCKERMANS
www.posture-editions.com



Gérard Zlotykamien, zonder titel (Éphémères), Rue de l'Abbé Carton 36, Parijs, 2026

Westphal opent met Agnès Varda, die twee documentaires over streetart draaide, in Los Angeles en op verschillende plaatsen in Frankrijk, samen met fotograaf en straatkunstenaar JR. Dan volgen vijf hoofdstukken waarin de kunstvorm telkens vanuit een andere hoek belicht wordt. De subgenres *tag* en *writing* uit de New Yorkse begindagen dienen om de relatie tot de stad en de bijhorende subcultuur te onderzoeken. Een gastles van de Amerikaanse kunstenaar RAMM:ΣLL:ZΣΣ in Milaan laat toe om het over schrijven en semiotiek te hebben, terwijl een *flânerie* door Dakar het thema dekolonisatie aansnijdt. Een *tour d'horizon* van de extreemste beoefenaars van streetart, waaronder Nug uit Stockholm en de Brusselaar Bonom (pseudoniem van Vincent Glowinski) roept automatisch vragen op over publieke ruimte en juridische aspecten in het leven. En de inventaris van alle graffiti die op en rond een gesloten treinstation in Parijs is aangebracht, staat Westphal toe om het uitgebreid over tijd te hebben. De lezer leert veel, voelt het snobisme wegebben en begrijpt waarom streetart meer theorie verdient.

Van alle redenen waarom kunstenaars de straat als canvas kiezen, is het verlangen om zonder institutionele obstakels veel verschillende mensen te bereiken wellicht de voornaamste. Westphal schrijft goed over streetart als kunst van de verdrukten. Graffiti veranderde de metrostellen van New York bijvoorbeeld in 'rondreizende showroom[s] van identiteiten die in een klimaat van sociale en/of raciale segregatie geen andere kans hadden om zich te emanciperen'. In Senegal trekt Set Setal de aandacht van Westphal. Deze beweging, Wolof voor 'proper' (*set*) en 'proper maken' (*setal*), strijdt al vanaf de jaren tachtig zowel tegen corruptie als voor een betere hygiëne- en gezondheidspolitiek. Een karavaan met de naam 'Graff et santé' trok in 2008 door het land en dokters ontvangen hun patiënten nog geregeld op plekken waar *street artists* aan het werk zijn. Hun muurschilderingen dienen 'om een sociale boodschap uit te dragen die verwijst naar gezondheidskwesties (vaccinaties) en hygiëne'. Westphal merkt het niet op, maar is het niet bijzonder hoe deze kunstenaars de categorieën van properheid en vuilheid omkeren? Terwijl graffiti in de collectieve verbeelding – versterkt door politiek, gerecht en media – met slechte hygiëne en verloedering wordt geassocieerd, krijgt het in de straten van Dakar en Saint-Louis een imago van smetteloosheid.

Het boeiendste hoofdstuk is dat over RAMM:ΣLL:ZΣΣ (1960-2010), uitgesproken als Rammellzee. Daarin toont Westphal overtuigend de centraliteit aan van de letter (en niet van het woord of de zin) in de Amerikaanse *counterculture* van de jaren zestig en zeventig. Kool Koor vroeg zich af '[w]at een A is, wat een B is, wat een C is'; RAMM:ΣLL:ZΣΣ veranderde de 'c' terug in de oorspronkelijke 'k' voor zijn versie van 'ikonoklasme', en liet zich begeleiden door crewleden met de namen 'A-One', 'B-One' en 'C-One'. Zijn reis naar Milaan was volgens Westphal ook niet toevallig, want aan de Italiaanse universiteiten werd in de jaren tachtig het werk van semioloog en toekomstig bestsellerauteur Umberto Eco druk besproken. Op een verrassende manier contrasteert hij RAMM:ΣLL:ZΣΣ's gebruik van de sigma met de letterkeuze van burgerrechtenactivist Malcolm X: 'Om een nieuwe Malcolm X te worden, had hij moeten aanvaarden zijn persoonlijke vergelijking op te lossen. Dat was uitgesloten. Hij was geen X, hij was Σ, een vermenigvuldigingsfactor.'

In de vier hoofdstukken die aan de conclusie voorafgaan, verliest Westphal de esthetische dimensie uit het oog en neemt zijn comfortabele positie van literatuurwetenschapper het over. Het vertrekpunt is steeds een nog ander verband, namelijk de relatie tot herinnering, maar telkens draait het betoog uit op een opsomming van literaire referenties. De analyse van hoe literatuur en streetart zich tot elkaar verhouden blijft daarbij al te zeer achterwege. Bovendien komen twee bedenkelijke standpunten naar voren. Ten eerste lijkt Westphal te geloven dat streetart inherent democratisch is, als hij schrijft dat deze kunstvorm 'het ontstaan van een cultureel, of tegencultureel, gemeengoed bevordert dat de fundamentele principes van de democratie weerspiegelt'. Als je onder die 'fundamentele principes' pluralisme en vrijheid van meningsuiting verstaat, klopt dat, maar nergens erkent de auteur dat streetart ook een eenvoudig middel kan zijn om haat en verdeeldheid te zaaien, zoals dat tijdens de Troubles in Noord-Ierland gebeurde: Belfast en Derry dragen er nog steeds de bewijzen van. Het tweede standpunt vloeit voort uit dezelfde absolute houding. Hoewel Westphal het bewust vergankelijke karakter waardeert van veel werken (zoals de mooie *Éphémères*, de eenvoudige figuurtjes in een zwarte klare lijn die Gérard Zlotykamien op muren aanbracht met een spuitbus), trekt hij telkens weer van leer tegen het weghalen ervan. Niet alleen wordt daardoor het hele concept van streetart ondergraven, de keuze voor een bepaalde locatie is nu eenmaal niet altijd onschuldig. Eenzelfde werk op de façade van een boetiek van Chanel of in een verlaten voetgangerstunnel – het zijn twee verschillende dingen. Als *Street Art* iets duidelijk maakt, dan is het hoe weinig de beoefenaars van deze kunst van beschermheren moeten weten. **Emiel Roothooft**

→ Bertrand Westphal, *Street Art. Paysage mental, récit mural*, Parijs, Les Éditions de Minuit, 2026, ISBN 9782707358004.

Rietveld. Werk en leven. Lange tijd knutselde haast elke Nederlandse architectuurstudent de befaamde roodblauwe leunstoel van Gerrit Rietveld (1888-1964) in elkaar. Er verschenen zelfs publicaties waarin uitvoerig werd beschreven hoe de meubels van deze architect konden worden nagemaakt. Rémon van Gemeren (1979), die eerder boeken schreef over Louis Couperus, Jan Mankes en Carel Willink, noemt het meubel in zijn vuistdikke biografie over Rietveld 'een klassieke fauteuil die is uitgekleed tot in zijn naakte, noodzakelijke essentie: vier planken, twee latten en dertien balkjes'. Is dat zo? Van Gemeren gebruikt het woord 'klassiek' nogal lichtvaardig. Elders in het boek schrijft hij dat Berlage in de beurs van Amsterdam uit 1903 'klassieke vormen' gebruikte, 'maar [hij] drapeerde deze niet, zoals Cuypers nog wel deed, met versierende motieven'. Vooral vernieuwend aan de Rietveldstoel zijn de verbindingen. De connectie tussen de elementen wordt niet langer benadrukt, maar Rietveld probeert ze 'op te lossen': de onderdelen worden zoveel mogelijk verzelfstandigd, waardoor ze lijken te zweven. De stoel wordt een subliem object, met een fragiliteit die maakt dat we er nauwelijks op durven te gaan zitten.

Dat losmaken van bouwonderdelen komt terug in zijn bekendste gebouw, het Rietveld Schröderhuis (1924) in Utrecht, gebouwd voor Truus Schröder-Schräder, zijn professionele en amoureuze partner. Vorig jaar werd een historische raamschildering – 'Schröder & Rietveld Architect', want het huis werd ook als kantoor gebruikt – nog gereconstrueerd, hoewel de genesis van het bouwwerk onduidelijk blijft. Was het oeuvre van Theo van Doesburg een inspiratiebron? Of was Schröder-Schräder niet alleen opdrachtgever, maar ook de drijvende kracht achter het ontwerp? Een eerste versie wees ze meteen van de hand; het tweede ontwerp beschouwde ze 'als een explosie' omdat 'de buitenkant in de omringende ruimte brak' – een omschrijving die ook op het Maison d'Artiste uit 1923 van Van Doesburg van toepassing is.

Toch zou het onrechtvaardig en onjuist zijn om het oeuvre van Rietveld te reduceren tot de stoel en dit huis, zoals dat gebeurde in monografieën van Theodore Brown en Frits



Gerrit Rietveld, Rietveld Schröderhuis, Utrecht, 1924

Bless, respectievelijk uit 1958 en 1982. De grondige en volledige inventarisatie door Marijke Küper en Ida van Zijl in 1992 bracht daar verandering in. Van Gemeren wil nog verder gaan en ook het leven van Rietveld belichten, maar een ontbrekende index maakt het boek als naslagwerk onbruikbaar. Bovendien zijn de kortere hoofdstukjes, die telkens onder de titel 'Contour' tussen zes langere, chronologisch geordende delen zijn ingevoegd om één dag of één jaar in het leven van Rietveld te beschrijven, hinderlijk en nauwelijks gerechtvaardigd, vooral omdat ze in tijd verspringen.

Rietveld. Werk en leven is ongetwijfeld vermakelijk en goed geschreven. Vaak lijkt het alsof Van Gemeren er zelf bij was. De auteur stelt dat de architect altijd dol is geweest op goochelen en biljarten, en dat zijn partner graag danste. 'Het heeft iets komisch om in gedachten de altijd wat afstandelijke Truus Schröder en Rietveld op de moderne vloer van hun moderne huis bijna heup aan heup te zien bewegen op het opzwepende ritme van een Cubaanse dans. Ze moeten een heimelijk plezier hebben beleefd.' Het getuigt van de geringe afstandelijkheid van de auteur tot zijn onderwerp, en daarmee ook van het sterk anekdotische karakter van dit boek. Alles is gekleurd door een welbepaald beeld van Rietveld, en vooral door wat zijn weduwe heeft opgeschreven en reeds verteld aan Marijke Küper. Het leidt tot persoonlijk ogende herinneringen die echter ook geconstrueerd overkomen. Zo schrijft Van Gemeren dat Theo en Nelly van Doesburg op een avond op bezoek waren bij Rietveld en zijn echtgenote Vroukje. 'Het zal voor [haar] een ontluisterende ervaring zijn geweest gastvrouw te zijn van de deftige, in driedelig pak en hoed gestoken en toch weinig artistiek ogende Van Doesburg en de in sterk, afwijkende kleuren opgemaakte pianist, danser en beeldend kunstenaar.' Het lijkt eerder fictie dan feit. Bovendien wordt de invloed van Van Doesburg ook op die manier weer gebagatelliseerd. De studie van Van Gemeren past zo in een reeks biografieën over Nederlandse kunstenaars waarin de fijne lijn tussen verbeelding en historische feitelijkheden soms te gemakkelijk wordt overschreden, vooral wanneer er van overgeleverde herinneringen gebruik wordt gemaakt. Geschiedenis is echter een constructie, en de degelijkheid van elke uitspraak moet worden geverifieerd.

Daarnaast haalt Van Gemeren een heleboel filosofen, schrijvers en dichters van stal. Het boek begint en eindigt met het benadrukken van de betekenis voor Rietveld van *The Fountainhead* (1943), een roman van de Amerikaanse schrijfster Ayn Rand die voor een groot gedeelte gebaseerd was op het leven van Frank Lloyd Wright. Volgens de biograaf herkende Rietveld zijn levenshouding in dit boek dat draaide om egoïsme en individualisme, maar ook al zijn andere lectuur zou van groot belang zijn geweest, van Hegel, Nietzsche, Heijmans en Bolland tot bij Bergson. Rietveld zou voortdurend 'geprikkeld' zijn door filosofie: 'Na zijn dood noemde Truus ook nog Immanuel Kant, Isaac Newton, Mathieu Schoenmakers als denkers die de jonge Rietveld hadden geïnspireerd.' De indruk ontstaat zeker dat deze architect graag las, maar Rietveld was geen groot denker. Hij publiceerde weinig en zijn geschriften getuigen niet van een grote diepgang. Telkens doemt daarom de vraag op of al deze inspiratiebronnen effectief van belang waren voor het doen en laten van deze architect. Van Gemeren probeert de essentie te vangen, maar zijn interpretatieve net is wel erg groot. **Herman van Bergeijk**

→ Rémon van Gemeren, *Rietveld. Werk en leven*, Amsterdam, Boom, 2026, ISBN 9789024449637.

Roma	Publications	Roma	Publications	Roma	Publications	Roma	Publications	Roma	Publications	Roma	Publications	Roma	Publications	Roma	Publications	Roma	Publications	Roma
526	Angie Keefer, Bhargav Prakash	The Serving Library Annual 2025/26 / Neurocarrots	80 p	21 × 29.7 cm	€ 15.00	ISBN 9789464461169	2026
525	Luciano Rigolini	Something, almost nothing	140 p	22.5 × 32 cm	€ 30.00	ISBN 9789464461152	2026
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
520	Jules Spinatsch	pitalismus ist ill	240 p	20 × 27 cm	€ 40.00	ISBN 9789464461091	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
510	Jan Kempenaers	Memorials	480 p	22 × 30 cm	€ 58.00	ISBN 9789464460957	2026

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, Allessandra 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, Jan de Zutter, Jeton Muja, Tim Peeters, Hervé Martijn, Frans Labath, Marc Maet, Valérie Decleer, Jimi Dams, Tanja Willekens, Fréderique 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
icw Museum in Progress
Flags: Dok-Noord 5L, Gent
Full program & events: see www.019-ghent.org

Kristof De Clercq gallery

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

HOSTS
Aurélie Gravas
t/m 19/12

ZEBRA-STRAAT

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

Drawn Void
Steven Baelen
t/m 06/12

Ode aan het absurde
Sleppe
17/12–10/01

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, Onderstraat 26

De Duiker
Maikel De Greve
Nog tot eind december 2026

Remi Verstraete
januari–februari 2027

Roderoestraat 14

WE ARE SAME, YOU ARE OTHER
Georgia Kokot and family, with special friend Isaev Marat
t/m 29/11

Arnaud Vanrafelghem, Matthias Huyghe
11/12–20/12

Sybren Janssens, Quinten Struyven, Robin Verslegers, Louise Versele, Zeger Vetters
14/01–24/01/27

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

On Ritual Time
Ana Lupaș & S P A T A R U
t/m 21/02/27

The Passenger
Bendt Eyckermans
t/m 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

Loods
All Tomorrow's Parties
Films en documenten van Andy Warhol
28/09–27/06/27
Vrijdag–zondag, 14:00–18:00

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

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

Stress Test. On Fathers, Fatherhood, and Fathering. Groepstentoonstelling
Ava Pudelek-Hoffman & Nicholas Hoffman, Chloë Delanghe, Danilo Zocatelli, Edouard Peeters-Wintein, Eva Maria Bouillon, Gerard Herman, Henry Andersen, Herman Van Ingelgem, Jacques Lizène, Julia Schouten, Laurens Mariën, Leen Voet, Marthe Merckx, Nicholas Hoffman, Odette, Suzanne & Jasper Rigole, Paul Casaer, Paul & Felix Kindermann, Peter Van Hecke, Sambasiva Rao Patchineelam & Vijai Maia Patchineelam, Trudo Engels, Vaast Colson, Vanya, Johan & Willem Vermeersch, Veronika Eberhart, Willy Van Ingelgem, Yvan Derwéduwé
t/m 20/12

Tijd bestaat niet
Kunstenwerkplaats De Zandberg - Amili Haha
10/12–20/12

Neuro-Spice & Everything Nice
Jana Dobreva
2026
online

EVENTS:

ordeal more print (boekvoorstelling)
Veva Leye & Jelle Martens
22/11, 15:00

CONVENT

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

95G_DOKA
G-Project: Donkere Kamer en Schermtest
Maria Blondeel
t/m 21/12
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
t/m 27/12

Endless Exhibition – permanently on view
Martin Belou, Theo De Meyer, Eva Fàbregas, Olivier Goethals, Rudi Guedj, Fiona Hallinan, Prem Krishnamurthy, Egon Van Herreweghe & Thomas Min, Ben Thorp Brown with Jan Minne, Steve Van den Bosch, ...

Permanently Practising Residencies

Peter Aers
Setting Ceremony

Lieven De Boeck
icm Capacete Rio de Janeiro
See www.kunsthal.gent for all upcoming events

regio Gent

Deurle

Museum Dhondt-Dhaenens

Museumlaan 14
wo–zo 10:00–17:00
museumdd.be

Shebam, Pow, Blop, Wizz
Diamond Stingily
29/11–14/03/27

Juliaan Lampens 1926–2026
29/11–14/03/27

Deinze

Museum van Deinze en de Leiestreek

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

Pionier van het expressionisme
Albert Servaes
21/11–16/05/27
Opening: 20/11, 19:00

Otegem

GALERIE 10 A

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

STILLHET
Francis Bekaert, Malin Persson
05/12–03/01/27

Machelen-aan-de-Leie

Roger Raveel Museum

Gildestraat 2–8 09 381 60 00
wo–zo 11:00–17:00
www.rogerraveelmuseum.be

koren nog altijd / koren. Collectiepresentatie
t/m 24/12

Lili Dujourie
t/m 14/03/27

Kortrijk

BE PART

PLATFORM VOOR ACTUELE KUNST
Korte Kapucijnenstraat z/n
do–za 14:00–17:30, zo 11:00–17:30
be-part.be

Ik was getrouwd met een aap
Henk Visch
t/m 29/11
29/11, 11:00–12:00: Instaprondleiding met Henk Visch

Aalst

NW

Open Huis voor Hedendaagse Kunst en Film
Houtkaai 15
nw-aalst.be

An Exercise in Assembling
Subversive Films

Hermany presents: "Druk.Werk"

Straataktie van Werner Kausch (1981)

Info~Angel #11
Opening: 22/01/27, 18:00
23/01–20/06/27

Kunstenaarsboeken (18)

Eten en drinken

Enkele klassieke kunstenaarsboeken zouden perfect passen bij het thema ‘kunst en eten’, maar ze maken geen deel uit van mijn bibliotheek. In 1961 maakte Dieter Roth bijvoorbeeld een *Literaturwurst* voor zijn vriend Daniel Spoerri; in 1966 volgde een editie op vijftig exemplaren. De eerste versie werd gemaakt met papier van *The Daily Mirror*, maar voor de editie werd pulp van literaire boeken en tijdschriften gemengd met specerijen en vet. Het eerste kunstenaarsboek van John Baldessari, in een oplage van 1500 exemplaren, is *Choosing: Green Beans* (1972): negen kleurafbeeldingen tonen telkens drie sperzieboontjes tegen een witte achtergrond; één boontje wordt door een vinger aangewezen op basis van een spelletje dat de kunstenaar in zijn inleiding toelicht. In *The Getting into the Spirits Cocktail Book from the 1984 Miss General Idea Pavillon* (1980) van het Canadese collectief General Idea, met een oplage van 1000 exemplaren, worden zowel de atmosfeer van de Colour Bar Lounge als de geserveerde drankjes beschreven: Nazi Milk, Pot o’Gold.

De volgende boeken maken wel deel uit van mijn bibliotheek en zijn tussen 2010 en 2020 verschenen. De aan eten of drinken gerelateerde inhoud is tragisch, theoretisch, lokaal, kunsthistorisch, dagboekachtig of – *last but not least* – profaan.

Erica Van Horn, Simon Cutts, Duncan Chappell, *aglio 6 olio*, Clonmel/Tipperary (IR), Coracle Press, 2015, [8] pp., 14,8 x 10,5 cm, 7 ills., softcover, geniet, 200 ex.

De titel van dit boekje van acht pagina’s ter grootte van een ansichtkaart verwijst niet alleen naar een eenvoudig recept voor saus op basis van knoflook en olie, maar ook naar een veel omvangrijker kunstenaarsboek met dezelfde titel, in 1992 gepubliceerd door de Amerikaanse kunstenaar en schrijver Erica Van Horn (1954) en de Britse uitgever en dichter Simon Cutts (1944), in de imprint Coracle Press. Het drukwerk uit 2015 is geen replica of reactie, maar eerder een spin-off die een vreselijke culturele ramp in herinnering roept.

aglio 6 olio uit 1992 werd met grote zorg vervaardigd in een beperkte, genummerde oplage van 200 exemplaren, gebonden in zwart linnen, op Xerox gedrukt met *letterpress*-inzetstukken, verpakt in een vierkante doos en voorzien van een bijsluiter. Het gaat niet alleen om een abstract kookboek, maar ook om een eerbetoon aan de legendarische Elizabeth David, wier *A Book of Mediterranean Food* (1950) het intuïtief koken in Groot-Brittannië introduceerde. Het kunstenaarsboek *aglio 6 olio* bevat geen instructies of hoeveelheden, maar noemt in de zes hoofdstukken alleen de namen van het klassieke recept: *aioli* (knoflook en olie met eidooier), *persilade* (peterselie), *pistou* (basilicum), *salsa* (tomaat), *rouille* (peper en brood), en *anchoide* (ansjovis en vijgen). De ingrediënten krijgen meerdere monochrome kleurpagina’s en elk hoofdstuk wordt voorafgegaan door een tekening van een knoflookteentje.

aglio 6 olio uit 2015 is ogenschijnlijk spontaner en eenvoudiger geproduceerd, en digitaal gedrukt en geniet (met de titel in boekdruk). Op het omslag staat een moeilijk te identificeren artefact dat bij nader inzien een verkoolde kartonnen doos blijkt te zijn. Een sequens van zeven paginavullende afbeeldingen openbaart de inhoud van de doos: de uitgave van *aglio 6 olio* uit 1992 (nummer 193 van 200), opengeslagen op een vloer gefotografeerd, liggend naast as en brandresten. Een beknopte tekst op de eerste pagina zorgt voor opheldering. In 2014 vernietigde een hevige brand de bibliotheek van de Glasgow School of Art, een art-nouveaugebouw dat in 1909 door Charles Rennie Mackintosh ontworpen werd. Van de meer dan 8000 boeken konden er slechts 81 gered worden, waaronder *aglio 6 olio*. Het ging om het enige door Coracle uitgegeven boek dat de brand heeft overleefd en dat door bibliothecaris Duncan Chappell voor een inventarisatie van de schade ook gefotografeerd werd. Daarom besloten Cutts en Van Horn om één jaar later met het bestaande beeldmateriaal een nieuw boek samen te stellen, zodat het alternatieve kookboek ook een ode werd aan het overleven. Drie jaar later, in 2018, stond de kunstacademie echter opnieuw in brand en werd een groot deel van het gebouw vernietigd. Ongewild bleek dit kleine boekje ook een omen te zijn geworden.



Ryuto Miyake, *Color Chart for Fruit Juice*, Tokyo, in eigen beheer, 2017, 16 pp., 21 x 12 cm, 14 ills., softcover, geniet, 50 ex.

‘Kleurenkaart voor vruchtensap’ van de Japanse illustrator en grafisch ontwerper Ryuto Miyake (1988) combineert, zoals de titel suggereert, twee functies: op de linkerpagina wordt binnen een vierkant telkens één van zeven kleurtinten gepresenteerd, terwijl op de rechterpagina een selectie van acht zorgvuldig getekende vruchten staat. Het eerste recept op basis van banaan en kiwi komt overeen met een doffe mintgroene kleur, terwijl het tweede recept op basis van vijg, sinaasappel en mango met een zachtoranje tint correspondeert. Elk volgend sapje bevat een extra stuk fruit. Het laatste en zevende recept bestaat dus uit acht soorten – banaan, mango, appel, kiwi, sinaasappel, vijg, meloen en bosbes – en resulteert in een mauve tint. In een niet geheel ernstige poging om wetenschappelijk over te komen, vermeldt het colofon nauwkeurig ‘dat alle sapjes op 3 oktober 2017 in de studio van de auteur uitgetest werden’.

Joseph Fox, Lizzie Frost, *Gracias por su visita*, Barcelona, Terranova, 2020, [64] pp., 26 x 18,5 cm, 59 ills., softcover, geniet, 200 ex.

Dit kunstenaarsboek van de Britse documentair fotograaf en filmmaker Joseph Fox (1988) en grafisch ontwerper Lizzie Frost (1987) ontstond naar aanleiding van hun verhuizing van Londen naar Madrid. Daaruit volgde een fascinatie voor de plaatselijke bar- en eetcultuur, met pretentieloze en doorleefde buurtcafés waar *pinchos de tortilla* worden geserveerd, een aardappelomelet die meestal van een snede brood vergezeld gaat. De titel is afkomstig van een papieren servet met de blauwe opdruk ‘Gracias por su visita’ (‘Bedankt voor uw bezoek’), dat prominent en zonder enige andere vermelding op het omslag staat, tegen een eigele achtergrond. Op de achterzijde is de versozijde van hetzelfde servet te zien, maar dan met de handgeschreven namen van de auteurs erop. Grotendeels gedrukt op hoogglanzend papier bevat het binnenwerk afbeeldingen van 59 eethuizen waarin de makers hun bestelling telkens vanuit hetzelfde standpunt fotografeerden: een *pincho de tortilla*, meestal op een wit bordje, al dan niet met bestek of stokbrood, op een tafel met kleed of onderlegger en eventueel een stoel, omgeven door wisselende wandbekledingen – keramiektegels, houten lambrisering, ramen en gordijnen. Wat op een formeel-esthetische bloemlezing van een van de bekendste Spaanse gerechten lijkt, ontpopt zich door de aandacht voor details en texturen in de interieurs tot een etnologische studie. Het conceptuele kader en de strakke vormgeving doen ook aan *Cube* (1990) van Sol LeWitt denken, met een witte kubus die in zwart-wit gefotografeerd werd in 511 verschillende belichtingen.

Kasper Andreasen, *Eat on the Move*, [Antwerpen/Berlijn], in eigen beheer, 2016, 48 pp., 28 x 20 cm, 22 ills., softcover, geniet, 25 ex. + 2 AP

Net iets kleiner dan een A4 en gedrukt in riso, ontleent deze uitgave van kunstenaar Kasper Andreasen (1979) haar vorm en inhoud aan Panos, de Belgische franchiseketen van broodjeszaken. Het intrigerende omslag (vormgegeven door Toni Uroda) combineert twee elementen die binnen in het boek terugkeren: het gele rastermotief op de papieren zakjes van Panos en sterk vergrote vintage kassabonnetjes, in zwart overdrukt. Op elke rechterpagina staat vervolgens, 22 keer in totaal, op een geelkleurig raster een kassabon op ware grootte, tussen 15 september 2014 en 25 juni 2015 ergens in de ochtend geprint in een Panos in het station Brussel-Centraal of Gent-Sint-Pieters. De vrijwel identieke bestelling op elke bon reikt enige inzichten aan. De bonnetjes onthullen niet alleen de reisgewoontes en consumptiepatronen van Andreasen – botercroissant, Vittel, ristretto – maar laten ook zien dat een zekere Elio en een zekere Patrizia het vaakst op post waren, ’s ochtends vroeg. Ingebonden in een schutblad gemaakt uit een originele zak van Panos vertelt *Eat on the Move* met anonieme kassabonnetjes een vluchtig culinair verhaal.

Jonathan Monk, *One Hundred Meals Between Rome And Berlin*, Milaan, Humboldt Books, 2016, 216 pp., 15 x 12 cm, 100 ills., softcover, geniet, 550 ex.

Ook het boek van de Brit Jonathan Monk (zie ook: *De Witte Raaf*, nr. 236) is gebaseerd op een verzameling van restaurantbonnetjes. Het ontstond naar aanleiding van een verblijf in Rome. Eenmaal terug in zijn woonplaats Berlijn, hergebruikte Monk de kassabonnen van genuttigde maaltijden om er meer of minder bekende werken uit de recente kunstgeschiedenis op te tekenen, waaronder *Incomplete Open Cube* (1974) van Sol LeWitt, *Three Ball 50/50* (1985) van Jeff Koons, *La DS* (1993) van Gabriel Orozco, *Fall ’91* (1992) van Charles Ray, of – minder voor de hand liggend – *Study, I’m a Real Artist* (1969) van Keith Arnatt. Stuk voor stuk zijn het werken van door Monk gewaardeerde en door hem wel vaker geciteerde collega’s. Vormgegeven als rechtopstaand notitieblok en uitgegeven met twee verschillende covers – lichtblauw of roze – bevat dit kunstenaarsboek honderd ‘restauranttekeningen’ waarvan de stijl – waarschijnlijk opzettelijk – doet denken aan twee beroemde kunstenaarsboeken met tekeningen op hotelbriefpapier van Martin Kippenberger: *Hotel Hotel* (1992) en *Hotel Hotel Hotel* (1995). Deze uitgave gaat echter ook met een economisch principe gepaard. Alle tekeningen werden onmiddellijk na voltooiing en nog op de werktafel met de iPhone gefotografeerd en op het Instagramaccount Monkpictures te koop aangeboden voor de prijs van de genuttigde maaltijd. De *Sol LeWitt* kostte bijvoorbeeld 39,29 euro. Historicus Luca Cerizza merkt in zijn nawoord bij de publicatie op: ‘Het is niet louter informatie, narcisme of propaganda, maar een complete *e-commerce*-ervaring: de kunstenaar verkoopt zijn tekening voor de prijs van een lunch of diner. De oplettendste volgelingen kunnen de tekening op de kop tikken en dus ook de rekening betalen. Ruilhandel 2.0.’ Het besluit van Cerizza, treffend maar ook twijfelend: ‘[Monk] toont het kunstenaarschap als een kwestie van dagelijks overleven, mijlenver verwijderd van de glamour van veilingen en de jetset. Van *blue-chip* naar *E-cheap*. Is dit een vorm van verzet?’

Sveinn Fannar Jóhannsson, *Portraits by Waiters*, Oslo, Multinational Enterprises, 2013, 112 pp., 20 x 14,8 cm, 55 ills., softcover, gelijmd, 250 ex.

Sveinn Fannar Jóhannsson (zie ook: *De Witte Raaf*, nr. 233) gebruikte een residentie van acht weken in Keulen als aanleiding om *Portraits by Waiters* te maken, naar eigen zeggen omdat hij de gemeenschappelijke keuken in de residentieplek te goor vond. Jóhannsson vroeg obers en serveersters in restaurants, cafés en snackbars om een foto van hem te maken. Hoewel de locaties verschillen, is er één terugkerend beeld: de kunstenaar zit voor zijn bestelling aan tafel, wat stijfjes en verlegen glimlachend of in een peinzende houding, en hij kijkt in de camera. In totaal gaat het om een reeks van 55 foto’s, gemaakt op 44 momenten, soms op dezelfde locatie, soms met twee foto’s in plaats van één omdat de fotograaf in kwestie zeker wilde zijn en een extra beeld maakte. Toch is het van ondergeschikt belang dat deze foto’s op restaurant gemaakt zijn. Het interessante aan dit boek is de omkering van het auteurschap: de kunstenaar wordt plotseling een figurant of een *extra*, terwijl de anonieme amateurfotograaf de ware protagonist wordt.

Carla Bardi (red.), *Pizza*, Milaan, Mondadori/Electa, 2010 (3de herdruk, 2015), 128 pp., Ø 29 cm, 130 ills., hardcover, oplage onbekend

Het beknopte concept en de samenhangende lay-out geven dit ‘gewone’ boek alsnog iets van een kunstenaarspublicatie: het thema (pizza), de vorm (cirkel), de inhoud (57 recepten) en de vormgeving (spreads met de ingrediënten en het recept links en de foto van het eindresultaat rechts) maken er onlosmakelijk een harmonisch geheel van. Ontdekt in een ondergrondse, tweedehands boekenwinkel in Rome, overtuigen vooral het begin en het einde van deze uitgave: de Franse titelpagina toont een foto van een leeg wit bord, terwijl de titelpagina vervolgens hetzelfde bord afbeeldt, gevuld met nog te kneden deeg, en een beknopte inleiding. De inhoudsopgave aan het eind bevindt zich rechts naast een pagina met een schoongemaakte bakplaat. Naast een rood zelfklevend etiket op het omslag (dat gedrukt blijkt te zijn) met de aanbeveling ‘50 eenvoudige en heerlijke recepten’ springt een echte gele sticker in het oog waarop naast de kortingsprijs van 9,90 euro de mededeling ‘verwijderbaar’ staat. Zelden heb ik een commercieel boek gezien met een dergelijke (verborgen) artistieke aspiratie.

Moritz Küng

Tentoonstellingsagenda

Adverteerders van *De Witte Raaf* worden gratis in de agenda opgenomen. Opname van andere initiatieven gebeurt via een steunabonnement (€ 65) voor zes vermeldingen of een abonnement (€ 35) voor een eenmalige vermelding.
Kijk voor meer info en een wekelijks geactualiseerde agenda op www.dewitteraaf.be.

België

Antwerpen

AAIMACHINE
❏ BLOCKBUSTERS – samenwerkingsproject tussen TUR (Contemporary Space for Art Riga) en AAIMACHINE [tot 05/12]

Axel Vervoordt Gallery – Kanaal
❏ Silence of Light – Jef Verheyen [tot 21/11] ❏ Remanence – Germaine Kruip [tot 27/03/2027]
❏ Still Motion – Angel Vergara [21/11 tot 20/02/2027] ❏ Tiger's smile curated by Peter Buggenhout [05/12 tot 20/02/2027]

Base-Alpha Gallery
❏ The grass is greener in the dark – Elleke Frijters [tot 12/12]
❏ Remnants & Riddles – Nadia Naveau [16/01 tot 06/03/2027]

BOUTROS Gallery
❏ About Waves – Koyuki Kazahaya – Ichiro Sato Tessen [tot 28/11]

deSingel Internationale Kunstcampus
❏ We The Bacteria [tot 31/01/2027]
❏ Unfolding the Archives 10: Ways of Seeing – how AI and archives shape the way we see [tot 31/01/2027]
❏ Architecten [resideren] 1: Architecten(-)dromen – Ella Van Gassen & Royd Goolaerts [tot 10/01/2027]

Eva Steynen Gallery
❏ Hecomy Study #52 – Antwerp Hecomi Map – Ken'ichiro Taniguchi [tot 19/12]

FotoMuseum (FoMu)
❏ Families [tot 23/05/2027]
❏ Eyes to Fly With – Graciela Iturbide [tot 17/01/2027]
❏ Dialogue with the Source – Léonard Pongo [tot 17/01/2027]

From Me To You Space
❏ •Confetti – Tato Greve [tot 27/12]

Galerie Annette De Keyser
❏ OLTRE – Oliviero Rainaldi [tot 23/01/2027]

Galerie Annie Gentils
❏ The Painting Lesson – Jacqueline Peeters [tot 13/12]

Gallery Sofie Van De Velde
❏ Gommaar Gilliams [tot 22/11]
❏ Jean Dubuffet [tot 22/11]
❏ Jean Brusselmans — Ode aan het heldhaftige bestaan van de kunstenaar [tot 22/11] ❏ Marina Yee [28/11 tot 03/01/2027] ❏ To the River – Mattias De Leeuw [28/11 tot 03/01/2027]
❏ See-Through (Roger Raveel revisited, curated by Zeynep Kubat) [28/11 tot 03/01/2027]
❏ Stef Driesen [09/01 tot 14/02/2027]
❏ Sarah De Vos [09/01 tot 14/02/2027]

Keteleer Gallery
❏ Four to the Floor – Bjarne Melgaard, Helmut Middendorf, Koen van den Broek, Carole Vanderlinden, Nel Aerts [tot 21/11] ❏ Grounded in Pleasure – Joëlle Dubois [28/11 tot 16/01/2027]
❏ The Outfit – Guy Van Bossche [28/11 tot 16/01/2027]

Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen (KMSKA)
❏ Philip Aguirre y Otegui [tot 17/01/2027] ❏ Guy Vandenbranden (1926-2014) [tot 17/01/2027]
❏ Ossip Zadkine en België – Ossip Zadkine (1888-1967) [tot 18/04/2027]

Kunsthal Extra City
❏ Feestelijke Herdenking van het Graafschap Watou – Guillaume Bijl (regie: Aline Bouvy – uitvoering: Antwerpse amateuracteurs – klavecimbel: Hantrax – replica van originele decor van Pieter Vermeersch – videoregistratie van de voorstelling uit 2002: Wim Catrysse) [tot 27/12]

LLS Paleis
❏ ERNTEDANKFEST 2026: Films in oplage, multiples, edities en zines in een ruimtelijke interventie van Specs (Helen Van de Vloet en Nathan Heindrichs) / Tien originele posters ontworpen door de deelnemende kunstenaars van de vierde editie van NowBelgiumNow / DAGBLADEN geproduceerd door LLS Paleis [23/11 tot 20/12]

M HKA
❏ Collectie: De toestand is vloeibaar – Craigie Horsfield, Chantal Akerman, Cady Noland, Gordon Matta-Clark, Barbara Kruger… [tot 03/01/2027]
❏ Doorgaan – Raoul De Keyser, Marthe Wéry, Charlotte Posenenske… [tot 03/01/2027] ❏ Bosacademie – Bite the bullet (make the call) [tot 22/11] ❏ Lee Bul: Van 1998 tot Nu [tot 07/03/2027]
❏ INBOX: S & W & … 2 – Aline Bouvy, Kasper Bosmans, Kristof Santy, Pei-Hsuan Wang, Bram Demunter, Shirley Villavicencio Pizango, Sharon Van Overmeiren [27/11 tot 10/01/2027]

ModeMuseum Antwerpen (MoMu)
❏ The Antwerp Six [tot 17/01/2027]
❏ Chintz. A Blend of Craftsmanship and Controversy [05/12 tot 06/06/2027]

Museum De Reede
❏ DANSE MACABRE [tot 11/01/2027]

Pizza Gallery
❏ Flamenpolitik – Dora Brams [tot 13/12]

Rik Rosseels Gallery
❏ Parcs and Picnics – Filip Collin [tot 19/12] ❏ Common ground – Anthony Duffeleer & Joost Pauwaert [tot 19/12]

Snijders&Rockoxhuis
❏ Van Hemessen & Vader. Het Antwerpse schildersatelier van Jan en Catharina van Hemessen [tot 31/01/2027]

valerie_traan gallery
❏ PEDRULJE (group show) – curated by Peter Morrens [tot 09/01/2027]
❏ DIOR SHUTS LEGS – Thomas Bogaert [16/01 tot 06/03/2027]

Bornem

Cultuurcentrum Ter Dilft
❏ Activities of Daily Living – Thomas Verstraeten, Zena Van den Block, Liesbeth Feys, Kasper De Vos… [tot 06/12]

Brugge

Biekorf Exporuimte
❏ AiR Biekorf 11.0: Dysencrytion – Arjan Vanmeenen [tot 05/02/2027]

BRUSK
❏ HIGH TIDE – Of Humanity and the Sea, Through Fashion and Art [tot 14/03/2027]

Poortersloge
❏ Catalogue of Disappearances – Arjan Vanmeenen en acht kunstenaars [tot 29/11] ❏ Druk! Druk! Druk! [12/12 tot 31/01/2027]

Brussel

AFFILIATE (Wiels)
❏ Veronika Eberhart [tot 28/11]
❏ Camille Orso Caël [10/12 tot 26/12]

ARGOS centrum voor audiovisuele kunsten
❏ What the Land Remembers – Counter-Archives from Iran [tot 21/02/2027]

Beige
❏ First Person – Geert Goiris [26/11 tot 09/01/2027] ❏ Water, WIELS, Woodworms, Molygramite, Joseph – Alfredo Aceto [14/01 tot 13/02/2027]

Bibliotheca Wittockiana
❏ Michel Butor & Ania Staritsky [tot 31/01/2027] ❏ Juvenilia – gecureerd door Sara De Bondt [tot 14/02/2027]

Boghossian Stichting – Villa Empain
❏ Shape of absence – de culturele tragedie in Syrië [tot 24/01/2027]
❏ Soleil noir – Léon Spilliaert [tot 21/03/2027]

BOZAR
❏ I am not me, the horse is not mine – William Kentridge [tot 07/03/2027]
❏ Jean Brusselmans [tot 31/01/2027]
❏ House of Memory / تيب تركاذا – Basil Al-Rawi [tot 22/11]
❏ The Fabric Decides – Edith Dekyndt x Cristóbal Balenciaga [tot 31/01/2027]
❏ Central. Never Alone – Central Office for Architecture and Urbanism [tot 24/01/2027]

Design Museum Brussels
❏ Identita – The Story of Czech Graphic Design [tot 07/03/2027]
❏ Shaping the Possible. Pierre Lallemand, designer [tot 07/03/2027]
❏ Duos en Résonances [tot 11/04/2027]

Etablissement d'en face projects
❏ Monica Gallab [tot 19/12]

Fondation A Stichting
❏ Lost and Found. Japanese Photography at the A Foundation [tot 20/12]
❏ Rich and Poor – Jim Goldberg [21/01 tot 16/05/2027]

Fondation CAB
❏ Matthäus-Passion – Edgar Sarin / Pier Paolo Pasolini, Cy Twombly, Niele Toroni, Brice Marden, Nan Goldin… [tot 17/04/2027]

Fondation Walter & Nicole Leblanc
❏ Zones de lumière, zones d'ombre – Walter Leblanc / Rosa Barba, Rossella Biscotti, Kasper Bosmans, Gabriel Kuri, Felipe Mujica [tot 12/02/2027]

Galerie Greta Meert
❏ things from dust – Johannes Wald [tot 06/02/2027] ❏ Ritual Sounds – Lee Mullican [tot 06/02/2027]

HANGAR – Photo Art Center
❏ Reinventing Photography [tot 20/12]
❏ Flower Power [22/01 tot 23/05/2027]

Hopstreet
❏ Wireless Connection – Fabrice Souvereyns [tot 19/12]

Hortamuseum
❏ Art nouveau versus Art Deco? 1850–1950: een eeuw in 31 zetels [tot 10/01/2027]

iMAL
❏ //SABOTAGE [tot 21/02/2027]

ISELP – Institut Supérieur pour l'Etude du Langage Plastique
❏ Become the Sky – Elena Ferrer, Anaïs Chabeur, Edurne Rubio [tot 05/12]

Jan Mot
❏ I want to let the work fall down – Andrea Büttner – Dieter Roth [tot 30/01/2027]

KANAL – Centre Pompidou
❏ Otobong Nkanga [28/11 tot 18/04]
❏ NO SHOW – Deborah Bowmann, Maoupa Mazzocchetti and twenty Brussels artists [28/11 tot 17/01/2027]
❏ Whispering pleas of the eternal echoes – Joshua Serafin [28/11 tot 28/03/2027] ❏ La première fois – Joëlle Tuerlinckx / Christoph Fink [28/11 tot 28/03/2027] ❏ Blindsight – Manon de Boer / Latifa Laâbissi / Laszlo Umbreit [28/11 tot 29/03/2027]
❏ An infinite woman – Black archives in two acts [28/11 tot 05/04/2027]
❏ right? – Banu Cennetoğlu [28/11 tot 23/05/2027] ❏ RIGHT TO THE CITY – RIGHT TO THE FUTURE [28/11 tot 30/05/2027] ❏ Département des Pièges – Guillaume Bijl, Marina Pinsky, Wim Delvoye, Valérie Mannaerts, Aline Bouvy… [28/11 tot 30/05/2027]

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België
❏ Room 54: Recent acquisitions – Liliane Vertessen, Thomas Houseago, Chéri Samba, Thomas Verstraeten… [tot 09/05/2027] ❏ Tapta meets Judd [tot 14/03/2027] ❏ The Americans: Part III – Saul Steinberg [tot 09/05/2027]
❏ Jean Brusselmans. The Artist at Work [tot 09/05/2027]

La Loge
❏ Tea Towels and Serviettes – Michael Lin [tot 06/12]

La Verrière
❏ «Elle/Terre/Chaude» de Île/Mer/Froid – Richard Dewar, Daniel Dewar & Gregory Gicquel, Philippe Godderidge, Marianne Marić, Julien Meert [tot 28/11]

Le Salon d'Art
❏ Sur papiers d'il y a longtemps – dessins – Pierre Alechinsky [tot 19/12]

Lodovico Corsini
❏ Works on paper – René Heyvaert [tot 19/12]

MAD Brussels
❏ ICONS. 20 Years of the Designer of the Year Awards [tot 12/12]

Maison Pelgrims
❏ Pelgrims' Spirit – Antoine Moulinard, Jean-Baptiste Brueder, Marius Martinot, Esther Babulik, Aubane Filée [tot 20/12]

Mode & Kant Museum
❏ Simplicities [tot 10/01/2027]

Museum Kunst & Geschiedenis
❏ Inuit – Kunst uit het Canadese Hoge Noorden [tot 18/04/2027]
❏ Pétermonostora – Een Maaslandse schat van Hongaarse bodem [tot 11/04/2027]

Museum van Buuren
❏ 1925: Fashion in the age of Art Deco [tot 02/02/2027]

Whitehouse Gallery / Brussels
❏ Shifting landscapes – Joris Vanpoucke [tot 19/12]

WIELS Centrum voor Hedendaagse Kunst
❏ Soul Witness – Ali Cherri [tot 03/01/2027] ❏ Kuzviramba Mamuri – Portia Zvavahera [tot 28/02/2027]

Xavier Hufkens
❏ Sim City – Sayre Gomez [tot 28/11]
❏ Lesley Vance [tot 01/02/2027]
❏ Thierry De Cordier [14/01 tot 20/02/2027]

Charleroi

BPS 22
❏ Sculpture is not dead – Anita Molinero [tot 03/01/2027]

Musée de la Photographie
❏ NOUS, la réserve – Charles Paulicevich [tot 24/01/2027]
❏ Éternité primordiale – Juliette Agnel [tot 24/01/2027] ❏ Écoutez le battement de nos images – Audrey & Maxime Jean-Baptiste [tot 24/01/2027]
❏ La ferme des Halleux – Julie Mignon [tot 24/01/2027] ❏ Ce qui demeure – Marin Driguez [tot 24/01/2027]
❏ Regards croisés [tot 19/09/2027]

Deinze

Museum van Deinze en de Leiestreek (Mudel)
❏ Albert Servaes. Pionier van het expressionisme [21/11 tot 16/05/2027]

Deurle

Gemeentelijk Museum Gust De Smet
❏ Op weg naar expressionisme – Gustave De Smet, Emile Claus, Rik Wouters, Ramah, Frits Van den Berghe [tot 27/12]

MDD (Museum Dhondt-Dhaenens)
❏ Shebam, Pow, Blop, Wizz – Diamond Stingily [29/11 tot 14/03/2027]
❏ Juliaan Lampens 1926-2026 [29/11 tot 14/03/2027]

Eupen

ikob – Museum für Zeitgenössische Kunst
❏ K9 – Roman Selim Khereddine [24/11 tot 28/02/2027]

Genk

C-mine
❏ Blue heaven – Piet Stockmans [tot 31/12/2027] ❏ PLAYGROUND – Welcome Little Stranger [tot 31/12]
❏ Vintuslay – Guy Rubicon [tot 17/01/2027] ❏ IMAGINE: Mining History Re-Imagined [22/11 tot 03/01/2027]

Jester
❏ A Womb of Things to Be and a lomb of Things That Were – Eglė Budvytytė en Espace Aygo [tot 10/01/2027]

Gent

Architectenbureau Bart Dehaene – Zonder Titel / Sans Titre
❏ Zonder Titel Sans Titre – Johan De Wilde – René Heyvaert [tot 22/11]

AYNITL facilitated by croxhapox
❏ Instalraam: Maikel De Greve [tot 31/12] ❏ Georgia Kokot [tot 29/11]
❏ Arnaud Vanrafelghem, Matthias Huyghe [11/12 tot 20/12]
❏ Instalraam: Remi Verstraete [01/01 tot 28/02/2027] ❏ Sybren Janssens, Quinten Struyven, Robin Verslegers, Louise Versele, Zeger Vetters [14/01 tot 24/01/2027]

CONVENT Space for Contemporary Art
❏ 95G_DOKA (G-Project: Donkere Kamer en Schermtest) – Maria Blondeel [tot 21/12]

Design Museum Gent
❏ CONNECT. Design als actieve oefening [tot 10/01/2027]
❏ Public Matter(s): Design en Democratie [tot 11/04/2027]
❏ CO-LAB: collectieve laboratorium [tot 11/04/2027]
❏ Studio Digitaal [tot 31/12/2029]
❏ Collectie. Models from the Past for the Future [tot 31/12/2029]

Footnote gallery
❏ Tender Is the Night – Martine Laquière [tot 20/12]

GUM (Gents Universiteitsmuseum)
❏ BORDERS – Bieke Depoorter, Robbert & Frank / Frank & Robbert, Lana Schneider, Luanda Casella, playField [tot 11/04/2027]

Herbert Foundation
❏ Le Decor et son Double – Daniel Buren [tot 10/01/2027]
❏ All Tomorrow's Parties. Films and documents of Andy Warhol [tot 27/06/2027] ❏ The Collection Herbert [tot 27/06/2027]

Kiosk
❏ ordeal more print – Veva Leye & Jelle Martens [tot 22/11] ❏ Stress Test. Over vaders, vaderschap en vader zijn [tot 20/12] ❏ Tijd bestaat niet – Kunstenwerkplaats De Zandberg – Amili Haha [10/12 tot 20/12]

Kristof De Clercq Gallery
❏ HOSTS – Aurélie Gravas [22/11 tot 19/12]

Kunsthal Gent
❏ Endless Exhibition – permanently on view – Steve Van den Bosch, Femmy Otten, Olivier Goethals, Felix Kindermann, Joëlle Tuerlinckx… [tot 31/12/2027] ❏ Temporary Center for Shared Practice (Temporary work and exhibition space for young artists) [tot 27/12]

Museum Dr. Guislain
❏ Eigen huis. Erwin Mortier duikt in de depots van het Museum Dr. Guislain [tot 31/12] ❏ Verkleurmannetje: de kunstcollectie volgens Roger Ballen [tot 31/12] ❏ Sottobosco [tot 14/02/2027]

Museum voor Schone Kunsten Gent
❏ Restauratie Lam Gods [tot 31/12]
❏ Jenny Montigny (1875-1937) [tot 10/01/2027]

SMAK
❏ 40 jaar Chambres d'Amis [tot 10/01/2027] ❏ On Ritual Time – Ana Lupas & S P A T A R U [tot 21/02/2027]
❏ The Passenger – Bendt Eyckermans [tot 21/02/2027]

VANDENHOVE Centrum voor architectuur en kunst
❏ Een thuis voor de Vandenhove-collectie: van architectenwoning tot tentoonstellingspaviljoen [tot 30/01/2027]

Zebrastraat
❏ Drawn Void – Steven Baelen [tot 06/12] ❏ Ode aan het absurde – Sleppe [17/12 tot 10/01/2027]

Hasselt

Cultuurcentrum Hasselt
❏ Catalog – Rock – Papilotte – Linde Raedschelders [22/11 tot 24/01/2027]
❏ Het Oorkussen – Karel Fonteyne [22/11 tot 24/01/2027] ❏ The gathering dark – Valérie Naessens [22/11 tot 24/01/2027]

Modemuseum Hasselt
❏ Memory is Home. Mode, herinnering en verbondenheid [tot 31/01/2027]

Z33
❏ Amber Andrews in de kapel van Z33 [tot 01/04/2031]
❏ In het café van Z33: Palimpsest – Klaas Rommelaere [tot 20/02/2099]
❏ De mens is geen vogel – Raphaela Vogel [tot 21/02/2027]

Hornu

Centre d' Innovation et de Design – CID
❏ Aléas. Pratiques de l'adaptation [tot 18/04/2027]

MAC's – Grand-Hornu
❏ Un équilibre temporaire – Eva L'Hoest, Xavier Mary, Emmanuel Van der Auwera, Maria Saygua André, Myrthe van der Mark… [13/12 tot 07/03/2027]

Jabbeke

Permekemuseum
❏ Constant Permeke in hedendaags perspectief – I. Een samenwerking tussen S.M.A.K. Gent en Mu.ZEE Oostende [05/12 tot 18/04/2027]

Kortrijk

ABBY Kortrijk
❏ The Living by Sanam Khatibi [tot 17/09/2028] ❏ After Nature. Beauty and Decay, from Savery to Today [tot 11/04/2027]

BE-PART Platform voor actuele kunst – Kortrijk
❏ Ik was getrouwd met een aap – Henk Visch [tot 29/11]

Leuven

Cera-gebouw
❏ Beeldenstroom [tot 22/01/2027]

M Leuven
❏ Collectie van M [tot 29/04/2029]
❏ Els Nouwen [tot 22/11] ❏ Scultori Fiamminghi. Vlaamse Beeldhouwers in Italië [tot 28/02/2027] ❏ ANAMESA – Nefeli Papadimouli [tot 09/05/2027]

Museum PARCUM
❏ Verweven Landschappen: Kunst in Abdij van Park. 24 hedendaagse kunstenaars [tot 28/03/2027]

Stuk – Huis voor dans, beeld en geluid
❏ Love that Moves the Sun – Anouk De Clercq [tot 13/12]

Liège

Centre Culturel Les Chiroux
❏ MIROIR MIROIR – Biennale de l'Image Possible 2026 [tot 13/12]
❏ ANIMALS – Lous Martens [tot 30/01/2027]
❏ Les poissons des abysses – Kassy Constant [tot 30/01/2027]

Espace 251 Nord
❏ L'or des fous – Tatiana Bohm [tot 21/11]

Galerie Nadja Vilenne
❏ la place – Olivier Foulon [tot 22/11]
❏ Anna Byskov – Michèle Sylvander – Dominique Thirion [03/12 tot 31/01/2027]

Galerie Satellite
❏ David Ibragimov [tot 31/01/2027]

La Boverie
❏ L'Impressionnisme en Belgique [tot 27/03/2027] ❏ Black Gallery – Storie(s) of Emotion(s) [tot 29/03/2027]
❏ Young Artists' Space – BIP OFF – Coline Dubus & Jean-Loup Rikir [tot 04/01/2027]

Louvain-la-Neuve

Musée L / Musée universitaire de Louvain
❏ La passion de la recherche [tot 22/01/2027]
❏ La Ville lunaire II : la face cachée du tableau de Paul Delvaux [tot 07/02/2027]

Machelen-Zulte

Roger Raveelmuseum
❏ koren nog altijd / koren: collectiepresentatie [tot 24/12]
❏ Lili Dujourie [tot 14/03/2027]

Mechelen

Museum Hof van Busleyden
❏ Bourgondisch Tafelen [tot 11/04/2027]

Menen

CC De Steiger
❏ Spelonk – Johan Tahon [tot 31/01/2027]

Mons

CAP – Musée des Beaux-Arts
❏ MURS – MURS [tot 19/12]
❏ Matières – Marc Chagall (1887-1985) [tot 14/02/2027]
❏ Mascarade – Giuseppe Arnone, Chloé Girten, Louise Limontas, Sébastien Lenouvel, Morgane Saladin [tot 14/02/2027]
❏ Transmission [tot 14/02/2027]

Mons Memorial Museum
❏ Affiche politique. 50 ans de Triennales [tot 05/05/2027]

Namur

Le Delta
❏ Espace Muséal : nouvel accrochage – Nous avons besoin de parler – Évelyne Axell, Abdul-Aliy A. Muhammad, Emmanuel Cortés, nixie… [tot 09/12]
❏ Par l'œil et par l'oreille – Éric Fourez – Baudouin Oosterlynck [tot 31/01/2027]
❏ Quand l'architecture s'engage [tot 03/01/2027]

Musée Félicien Rops
❏ EXPO-FOCUS: Félicien Rops à la Biennale de Venise (1926-2026) [tot 22/11] ❏ Soeurs d'art. En dialogue avec Camille & Maëlle Dufour [tot 14/03/2027]

Nieuwpoort

Westfront
❏ Bieke Depoorter [tot 03/01/2027]

Oostende

Venetiaanse Gaanderijen
❏ Statuettes. Kleinsculptuur in huis – Marthe Donas, Oscar Jespers, Aline Bouvy, Pascale Marthine Tayou… [tot 03/01/2027]
❏ Focus: Wim Delvoye [tot 03/01/2027]

Otegem

Galerie 10a
❏ STILLHET – Francis Bekaert, Malin Persson [05/12 tot 03/01/2027]

Sint-Amands

Emile Verhaerenmuseum
❏ Life, Revolt & Poetry. An homage to Ai Qing & Emile Verhaeren – Ai Weiwei [tot 13/12]

Strombeek-Bever

Kunsthal CC Strombeek
❏ Cecilia Bjartmar Hylta [tot 15/12]

Turnhout

De Warande
❏ Alegria 15 jaar Veerkracht. Resilience [22/11 tot 17/01/2027] ❏ Child's Play – Philippe Van Wolputte [05/12 tot 18/04/2027]

Veurne

Emergent
❏ The Inhaled Phantom – Kelly Schacht [tot 29/11] ❏ Videopaintings – Nikolaas Demoen [tot 29/11]

Duitsland

Aachen

Kunsthaus NRW Kornelimünster
❏ Athanor NOW – Sigmar Polke [tot 31/01/2027] ❏ Entangled Lines – Berit Schneidereit [tot 31/01/2027]
❏ Još ne. – In Absence of a Map – Eine Ausstellungskooperation von RHIZOM [D] und RIZOM [K] mit dem Kunsthaus NRW [tot 28/02/2027]

Ludwig Forum für Internationale Kunst
❏ Double Wall Project: Ulrike Müller [tot 31/12]
❏ Earth, Moon, Sun – Nam June Paik [tot 31/12] ❏ Margit Palme. New Arrivals [tot 04/04/2027]
❏ As My Hands Became the Leaves. Landschaft und Umwelt in der Sammlung Ludwig [tot 04/04/2027]
❏ Iván Argote. Hier Zusammen [28/11 tot 30/01/2027] ❏ public/public. Zum Verhältnis von Kunst und Öffentlichkeit [28/11 tot 30/01/2027]

Berlin

Akademie der Künste – Hanseatenweg
❏ Metaxy: Between Destruction and Reconstruction [tot 06/12]

Alfred Ehrhardt Stiftung
❏ North German Coast, 1930s/1940s – Alfred Ehrhardt [tot 06/06/2027]
❏ From the Bauhaus to Crimea. A Visual Examination of Alfred Ehrhardt's Tobacco Series – Ramona Schacht [tot 20/12] ❏ Twisted Landscape – Oliver Ullrich [09/01 tot 02/05/2027]

Alte Nationalgalerie
❏ InterNationalgalerie 1: National Museum in Warsaw [tot 17/01/2027]

Altes Museum
❏ Founded on Antiquity. Berlin's First Museum [tot 10/01/2027]

Berlinische Galerie
❏ Bauen für die DDR – Josef Kaiser (1910–1991) [tot 01/02/2027]
❏ Residual Memory – Jeewi Lee [tot 05/04/2027] ❏ Then came Berlin! – Lovis Corinth [tot 25/01/2027]
❏ 3hd 2026. Beyond Imagining: Creamcake im IBB-Videoraum [tot 30/11]

Brücke-Museum
❏ Swedish Modernism [tot 28/02/2027]

Deutsches Historisches Museum
❏ Natur und deutsche Geschichte. Glaube – Biologie – Macht [tot 17/01/2027] ❏ Umstrittene Verwandtschaft. Koloniale und nationalsozialistische Gewalt [tot 11/04/2027]

Gemäldegalerie
❏ Daniel Chodowiecki, 1726–1801. Images of the Enlightenment in Berlin [tot 10/01/2027]
❏ Portraits! Surprising Encounters from Botticelli to Lempicka [tot 14/03/2027]

Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart
❏ What Still Holds – Shilpa Gupta [tot 03/01/2027] ❏ CHANEL Commission: We Make Years Out of Hours – Lina Lapelytė [tot 10/01/2027]
❏ A Thousand Times Berlin. The Collection Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart [tot 31/12/2027] ❏ [materialistin] – Matter of Care, Care of Matter – Laura Eckert, Enne Haehnle, Elisabeth Howey, Lucy König, Agnes Lammert, Wibke Rahn, Theresa Rothe, Sophie Uchman [tot 14/03/2027] ❏ seeing sound, hearing time – Ryuichi Sakamoto [tot 20/06/2027] ❏ Next Door – Tacita Dean and Bruce Nauman, Thomas Demand, Olafur Eliasson, Henrik Håkansson, Tomás Saraceno [tot 27/06/2027]
❏ Is It Better? – Sophie Calle [tot 04/04/2027]

Haus am Waldsee
❏ Fischmond am Waldsee – Ayumi Paul [tot 23/05/2027] ❏ Ständig – Peter Wächtler [tot 17/01/2027]
❏ Gigantomania – Sophie Kovel [tot 17/01/2027]

Haus der Kulturen der Welt
❏ Nicht alle Reisenden folgen Wegen – Humanität als Praxis 36. Bienal de São Paulo, Berlin Edition [tot 06/12]

KINDL – Zentrum für zeitgenössische Kunst
❏ Write As Beasts Scream at Night – Thu-Van Tran [tot 14/02/2027]
❏ Between Sunlight – Kira Freije [tot 21/02/2027] ❏ together – NEOZOON [tot 21/02/2027]
❏ boiler house – Mischa Kuball [tot 30/05/2027]

Kulturforum
❏ Cranach – Menschen – Bilder [tot 30/01/2027]

Kunstgewerbemuseum
❏ 2101 – Future Ceramics. Dining Culture of the Future [tot 28/02/2027]
❏ Textile Experiments – Sofie Dawo (1926–2010) [tot 17/01/2027]

Kunsthaus Dahlem
❏ The Making of People – Antonio Peña [tot 23/11]
❏ Drawn from Life – Eva Frankfurther (1930–1959) [tot 14/02/2027]

Kupferstichkabinett
❏ Rubens, Jordaens, van Dyck. Flemish Master Drawings [tot 31/01/2027]

KW Berlin
❏ Bad Dreams – Susan Hiller [tot 10/01/2027] ❏ OUSSSEAN – KOO JEONG A [tot 10/01/2027]
❏ The City and the City – Rafik Greiss [tot 10/01/2027]
❏ BPA// Exhibition 2026 [05/12 tot 10/01/2027]

Martin-Gropius-Bau
❑ Dabei sein und nicht schweigen – Gabriele Stötzer [tot 06/12]
❑ Kunst und Migration seit 1960 [tot 17/01/2027] ❑ Es ist nicht mehr mein Problem, macht eure Scheiße alleine – Christoph Schlingensief [tot 17/01/2027]

Museum für Fotografie
❑ Helmut Newton's Early Books [03/12 tot 16/05/2027] ❑ Echt Foto! Photography between Paper and Pixel [04/12 tot 18/04/2027]

Neue Nationalgalerie
❑ Extreme Tension. Art between Politics and Society. Collection of the Nationalgalerie 1945-2000 – Christoph Schlingensief (Deutschlandsuche '99), Günter Brus, Rebecca Horn, Pipilotti Rist, Francis Bacon... [tot 25/04/2027]
❑ Ruin und Rausch. Berlin 1910–1930 [tot 03/01/2027] ❑ Preis der Nationalgalerie 2026: NIGHT – Maurizio Cattelan [tot 07/03/2027]
❑ Ulay, Ulay & Abramović [28/11 tot 02/05/2027]

Neuer Berliner Kunstverein
❑ Monte Carlo Method – Dora Budor & Noah Barker [tot 29/11]
❑ Guerrilla Girls [tot 29/08/2027]
❑ Total Loss Ghost – Gala Porras-Kim [05/12 tot 07/02/2027]
❑ Bethan Huws [05/12 tot 07/02/2027]
❑ The Zapruder Effect. Four Investigations [05/12 tot 07/02/2027]

Sammlung Scharf-Gerstenberg
❑ In the Shadow of Surrealism – HR Giger, Beksiński, Ruppert, Lynch [18/12 tot 02/05/2027]

Schinkel Pavillon
❑ Projections Onto the East [tot 20/12]

Tchoban Foundation Museum für Architekturzeichnung
❑ Nizo Yamamoto – Master of Anime Scenography [tot 10/01/2027]

Bielefeld

Kunsthalle Bielefeld
❑ Shared/Divided Views. Kunsthalle Bielefeld x KiCo Collection Part II: Will You Go Out With Me? [tot 21/02/2027]

Bonn

Bonner Kunstverein
❑ Yield – Jack O'Brien [tot 14/02/2027]

Bundeskunsthalle Bonn
❑ NIE WIEDER! Gegen das Vergessen der NS-Verbrechen [tot 02/05/2027]

Kunstmuseum Bonn
❑ Faces and Narratives. The Collection of Classical Modernism – August Macke and the Rhenish Expressionists [tot 19/09/2027] ❑ ZOOM IN: Animal Spirits – Hito Steyerl [tot 31/12/2027]
❑ Force Fields. New Perspectives from the Collection [tot 11/06/2028]
❑ Crosshairs for Life – Herlinde Koelbl [tot 16/05/2027] ❑ Freiräume – Spaces of Freedom. Between Change and Resistance [26/11 tot 14/03/2027]
❑ Resistance on Parade – Jacques Tilly [29/11 tot 14/03/2027]

Bremen

GAK – gesellschaft für aktuelle Kunst
❑ Gedächtnislücken #revisited. A Temporary Monument Addressing the Gaps in the Investigation of the NSU Case – Nina Kalenbach und Katharina Kohl [tot 29/11] ❑ if words are to be sounded – Pierre Allain, Theresa Hak Kyung Cha, Claire Fontaine, Shadi Harouni, Mira M. Yang [tot 10/01/2027]

Kunsthalle Bremen
❑ Remix Photography. Fiction and Truth [tot 28/02/2027] ❑ More Women! Works on Paper by Bremen Artists [tot 17/01/2027] ❑ The Dachshund – an Icon off the Leash [tot 28/03/2027]

Düren

Leopold-Hoesch-Museum
❑ postponing a million ways to die – Dudu Quintanilha [tot 24/01/2027]
❑ Uedra – Maya Schweizer [tot 24/01/2027]

Düsseldorf

K20, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen
❑ Playground – Sonia Kazovsky [tot 09/05/2027] ❑ Die Suche nach einer besseren Welt – Franz Marc [tot 24/01/2027]

K21, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen
❑ Global Art Award 2026 – Preisträgerin K21 – Julia Phillips [tot 29/08/2027]
❑ Thomas Schütte [tot 11/04/2027]

KAI 10 Raum für Kunst
❑ Substantial Changes – Dana-Fiona Armour, Julian Charrière, Liza Dieckwisch, Julia Gruner, Vera Kox, Elsa Salonen, Diana Scherer [04/12 tot 13/06/2027]

KIT – Kunst im Tunnel
❑ In jeder Sprache sitzen andere Augen – Shaotong He, Carolin Israel, Dominik Geis, Ulrike Kazmaier... [28/11 tot 07/03/2027]

Kunsthalle Düsseldorf
❑ Haus u r 2026 – Gregor Schneider [tot 17/01/2027] ❑ Atelierfenster 1 – Julia Reisinger. Iniusta iustitia (Ungerechte Gerechtigkeit) [tot 17/01/2027]
❑ MUR BRUT 40: What Happens When Nothing Happens – Anna van Baarsen, Benedikt Lübcke, Alissa Ritter, Marie Schubert, Fabian Raphael Sokolowski [27/11 tot 14/03/2027]

Museum Kunst Palast
❑ Spot on: 100 years GeSoLei [tot 21/02/2027] ❑ Dream Machine – Niki de Saint Phalle [tot 07/02/2027]
❑ Jörg Immendorff (1945–2007) [tot 10/01/2027] ❑ Werke aus der Sammlung Kemp – Winfred Gaul [tot 07/02/2027] ❑ GYM. FIT MIT KUNST [tot 21/02/2027]

NRW-Forum Düsseldorf
❑ ASIA POP [tot 23/05/2027]

Essen

Museum Folkwang
❑ New Worlds. Dialogue of the Arts [tot 30/12] ❑ I'm asking – Kate Newby [tot 18/04/2027] ❑ Art and Construction – Herbert W. Franke / Gottfried Jäger [tot 10/01/2027] ❑ Photography Masters. Folkwang University of the Arts [tot 10/01/2027] ❑ Following Damascus... Karl Ernst Osthaus and the Arts of the Islamicate World [tot 21/02/2027]
❑ 6 ½ WEEKS: A Thousand Times No (Essen) – Bahia Shehab [tot 10/01/2027]

Frankfurt am Main

Frankfurter Kunstverein
❑ Propaganda – Flooding the Zone with Shit – It's About Money, Stupid! [tot 07/03/2027]

Museum für Moderne Kunst MMK
❑ Fritz Scholder (1937–2005) [tot 19/01/2027] ❑ Essence of Life – Amel Bashier [tot 10/01/2027]

Portikus
❑ My Skeleton – Kobby Adi [tot 03/01/2027]

Schirn Kunsthalle Frankfurt
❑ Anna Hulačová [tot 10/01/2027]
❑ Leonor Fini [tot 21/02/2027]

Städel Museum
❑ Stillleben mit Gemüse – Elmgreen & Dragset [tot 17/01/2027]
❑ Mary Magdalene – Sin. Pray. Love. [tot 17/01/2027] ❑ SurFace – On Skin [02/12 tot 28/02/2027]

Freiburg

Kunstverein Freiburg
❑ Regionale 27: The Dancer's Reward – Fanny Adriana Dunning, Erasmia Kadinopoulou, Cédrine Scheidig & Janis Polar, Mirjam Walter, Kelly Weiss... [28/11 tot 03/01/2027]

Hamburg

Bucerius Kunst Forum
❑ Von Monet bis Picasso. Jüdische Kunstsammler:innen in Deutschland [tot 29/03/2027]

Deichtorhallen
❑ Eyes For You – Joyce Pensato [tot 04/04/2027] ❑ Deine Mudda macht Show – Hito Steyerl [tot 29/03/2027]
❑ Tomorrow's Ghosts – The Photographic and its Spectres [tot 04/04/2027]

Hamburger Kunsthalle
❑ Making History. Hans Makart and the Salon Painting of the 19th Century [tot 02/01/2028] ❑ Sculptural: The New Galleries [tot 30/04/2028]
❑ Maria Lassnig Preis – Carrie Yamaoka [tot 10/01/2027]
❑ This is the modern world. Durchbrüche in der Kunst 1900-1960 [tot 07/05/2028]
❑ David Novros [tot 21/02/2027]
❑ Unstable Media in the 21st Century [tot 02/05/2027] ❑ Signa [09/12 tot 03/01/2027]

Kunsthaus Hamburg
❑ My Hand Seeks the Way – Katharina Duve [tot 01/03/2030]
❑ Future Continuous. Hamburger Arbeitsstipendium für bildende Kunst 2026 [21/11 tot 10/01/2027]

Kunstverein in Hamburg
❑ chess club im Kunstverein in Hamburg [tot 31/12]
❑ Zirkus – Nandi Loaf [tot 17/05/2027]
❑ Karen Kilimnik in the Kunstverein [tot 28/02/2027] ❑ Jahresgaben 2026 [05/12 tot 28/02/2027]

Hannover

Kestner Gesellschaft
❑ Four Participatory Works – Ei Arakawa-Nash [12/12 tot 28/02/2027]

Kunstverein Hannover
❑ Mistakes that already ended & stories that may never be true – Jenny Brosinski [tot 31/12]
❑ My mother. The mother of my mother. The mother of my mother's mother. The mother of my mother's mother's mother. The mother of my mother's mother's mother's mother – Selma Selman [06/12 tot 21/02/2027]

Sprengel Museum Hannover
❑ Anton Henning: Neue Bilder für die Sammlung [tot 28/03/2027]
❑ Kurt Schwitters Prijs: Nevin Aladağ [28/11 tot 21/02/2027]
❑ Ihr werdet schon sehen. Eine Retrospektive – Malte Mahler (1968–2016) [02/12 tot 21/03/2027]

Herford

Museum MARTa Herford
❑ Mindset Los Angeles. Frank Gehry and the Cool School [tot 10/01/2027]
❑ Marta Award of the Wemhöner Foundation – Kerstin Brätsch [28/11 tot 28/02/2027]

Karlsruhe

Zentrum für Kunst und Medientechnologie – ZKM
❑ The Story That Never Ends. The ZKM Collection [tot 21/05/2028]
❑ Choreographic Instructions – William Forsythe [tot 02/08/2027]
❑ The Television as Gallery. The Gerry Schum and Ursula Wevers Archive [tot 10/01/2027] ❑ Silver Egg. The Eros of Media Art [tot 21/02/2027] ❑ Car Building – Hans Hollein [tot 27/06/2027]
❑ Agentic Constellations. Cartography of the Hidden – Daniel Heiss, Marc Schütze [tot 07/02/2027]
❑ Hidden on Tape. Early Video Art in Europe [28/11 tot 30/05/2027]

Kleve

Museum Kurhaus Kleve
❑ A Matter of Record – Enya Burger [tot 31/01/2027]

Köln

Kolumba Kunstmuseum
❑ Have you ever fallen in love with a clock? Über Norm und Abweichung [tot 01/08/2027]

Museum Ludwig
❑ Schultze Projects #5 – Jana Euler [tot 31/07/2028] ❑ Along the Color Line – Traces of a Transatlantic Modernism [tot 07/03/2027] ❑ Man Ray: Kiki [tot 13/06/2027] ❑ 2026 Wolfgang Hahn Prize – Lee Ufan [tot 07/04/2027]

SK Stiftung Kultur
❑ Inscrit. Schreiben mit dem Körper. Eine Ausstellung für Raimund Hoghe [tot 28/02/2027] ❑ August Sander – Zum 150. Geburtstag [tot 24/01/2027]

Krefeld

Haus Esters/Museum Haus Lange
❑ Kunst Hand Werk Brücke [tot 07/03/2027] ❑ Handdschob – Slavs and Tatars [tot 07/03/2027]

Kaiser Wilhelm Museum
❑ Collection in Motion. Wilhelm Wagenfeld, Adolf Luther, early Video Art and more! 15 Rooms, 15 Stories [tot 22/01/2027] ❑ Sammlungssatellit #10: PSYCHE – Emma Talbot [tot 24/01/2027]
❑ Beautiful Anarchy. Johan Thorn Prikker and His Time [tot 27/06/2027]

Leverkusen

Museum Morsbroich
❑ Desire Path – Wunschpfade – Michael M. C. Driesch, Markus Henschler und Juliana Paek Im Dialog mit der Sammlung des Museums Morsbroich. [tot 06/01/2027] ❑ Die Ergänzerin. Zeichnungen und Objekte – Renate Behla [tot 07/02/2027] ❑ ENDLESS CANVAS – Tilo Schulz [tot 24/01/2027]
❑ Das Schlafzimmer der Baroness [29/11 tot 04/04/2027]

Mannheim

Kunsthalle Mannheim
❑ Fokus Sammlung: Neue Sachlichkeit [tot 31/12] ❑ On Repeat. Video works from the collection of the Kunsthalle Mannheim [tot 31/12] ❑ Stücke für Werke – Alexander Tillegreen [tot 10/01/2027] ❑ STUDIO: Rasa Smite & Raitis Smits [tot 22/11] ❑ TANZ! [tot 07/03/2027] ❑ Deltabeben. Regionale 2026 [27/11 tot 04/04/2027]

Mönchengladbach

Museum Abteiberg
❑ SAMMLUNG/ARCHIV ANDERSCH Feldversuch #5: Saito – Ay-0 [tot 30/11]
❑ Unconditional – Tobias Kaspar [tot 29/11] ❑ THEN I HEARD A CRACKING OF – Yifan Feng, Gim Yong Hyuk, Samuels Ozoliņš, Jungeun Park, Selin Bahâr Sarikaya, Anna Traskaliková, Jey Yoo [tot 29/11]

München

Alte Pinakothek
❑ Old Masters on the move [tot 31/12]
❑ From Turner to Van Gogh. Masterpieces from the Neue Pinakothek at the Alte Pinakothek [tot 31/12/2027]
❑ 'The Land of Cockaigne' by Pieter Bruegel the Elder and Its Acquisition History [tot 31/01/2027] ❑ Images of people. Portrait and genre photographs from The Dietmar Siegert Collection [tot 31/01/2027] ❑ Liaisons françaises: French Art in Bavaria from Claude Lorrain to François Boucher [26/11 tot 04/04/2027]

Haus der Kunst
❑ Exhibition of Exhibitions [tot 31/12]
❑ Steina: Playback [tot 07/12]
❑ Tao Schirrmacher's Collection. Eisbach Treasures [tot 07/02/2027]
❑ I follow the wind through the stone – Maria VMier [tot 07/02/2027]
❑ Ancestral Futures – Tomás Saraceno [tot 07/02/2027] ❑ Powerless – Diane Severin Nguyen [tot 16/05/2027]

Kunstbau München/Lenbachhaus
❑ What May Vanish Becomes Image. Regarding Nature and Art [tot 31/01/2028]
❑ Shifting the Silence – Etel Adnan, Zvi Goldstein, Jenny Holzer, Matt Mullican, Mel Bochner... [tot 21/03/2027]
❑ Über die Welt hinaus. Der Blaue Reiter [tot 05/09/2027] ❑ Die Blauen Reiter-Reiterinnen [tot 23/04/2027]
❑ Revolutionäre Kommissarin der Abstraktion – Maria Jarema (1908-1958) [tot 25/04/2027]

Pinakothek der Moderne / Neue Pinakothek
❑ Between & Beyond. Interspaces And Transitions In Art Since 1960 [tot 15/08/2027] ❑ The Night Touches the Earth: Fritz Winter's Cosmos of the 1930s and 1940s [tot 21/02/2027]
❑ Can You Imagine? | Part I & II. The Modern Art Collection [tot 31/12/2029]
❑ Can You Imagine? Guests at the Bauhaus – Florence Henri / Alfred Ehrhardt [11/12 tot 25/04/2027]
❑ Can You Imagine? | Part III. The Modern Art Collection [11/12 tot 31/12/2029]

Villa Stuck
❑ MATER – Gonzalo Borondo [tot 29/03/2027]

Münster

Westfälischer Kunstverein
❑ Œuvre (working title) – Sanna Helena Berger [tot 17/01/2027] ❑ RADAR: It was their dust that we breathed in – Eda Aslan [tot 17/01/2027]

Neuss

Langen Foundation – Raketenstation Hombroich
❑ Unter Einem Himmel – 400 Jahre Gottheiten, Menschen und Tiere in der japanischen Kunst [tot 31/01/2027]
❑ Silver Lining – Alexandra Bircken [tot 11/04/2027]

Thomas Schütte Foundation
❑ Frauen – 10 Jahre Skulpturenhalle – Thomas Schütte [tot 11/04/2027]

Stuttgart

Staatsgalerie Stuttgart
❑ This is Tomorrow. New Presentation of the 20th / 21st Century Collection [tot 31/12/2027] ❑ BÄNG! Untertitel Radical Female Artists from the Sohm Archive [tot 31/01/2027] ❑ Nightmare and Vision. Between Shadow and Enlightenment [27/11 tot 11/04/2027]
❑ Everything Surreal?! Photography in the Cosmos of Surrealism [04/12 tot 11/04/2027]

Württembergischer Kunstverein
❑ Where on Earth Are You? – Haytham el-Wardany, Jess Flom, Dani Gal, Patricia Gómez / María Jesús González, Johan Grimonprez, Hassan Khan, Rosalind Nashashibi, Noh Suntag [tot 10/01/2027]

Wuppertal

Von der Heydt-Museum
❑ Schön & streng. Die Macht des Ornaments – von Henri Matisse bis heute [tot 14/02/2027]

Frankrijk

Lille

Palais des Beaux-Arts de Lille
❑ Voyage à l'anglaise. William Turner (1775 – 1851) et les artistes du «Grand Tour» [tot 22/03/2027]

Metz

Centre Pompidou Metz
❑ Dimanche sans fin. Maurizio Cattelan & la collection du Centre Pompidou [tot 25/01/2027] ❑ The Abramović Method – Mutual Gaze – Marina Abramović [tot 23/11] ❑ Le Chant des images – Pascale Montandon-Jodorowsky [tot 22/11]
❑ Séraphine Louis (1864-1942) [tot 12/04/2027] ❑ Bâtir un monde meilleur – Shigeru Ban [05/12 tot 30/08/2027]

Paris

Bourse de Commerce – Pinault Collection
❑ In-situ works – Duane Hanson, Maurizio Cattelan, Ryan Gander, Philippe Parreno [tot 31/12/2027]
❑ Raymond Depardon [tot 25/01/2027]
❑ The World According to Penn – Irving Penn (1917-2009) [tot 28/01/2027]
❑ The History of Tears – Barbara Kruger [tot 31/12] ❑ Remember Me – Barbara Kruger, Gustave Le Gray, Cindy Sherman, Wolfgang Tillmans, Dorothea Lange... [tot 18/01/2027] ❑ Stendhal syndrome – Nan Goldin [tot 25/01/2027]

Fondation Cartier
❑ Le Temps des récoltes – Ibrahim Mahama [tot 28/02/2027]

Fondation Henri Cartier Bresson
❑ Images, presse et luttes féministes – Martine Franck [tot 07/03/2027]
❑ Nicaragua, Histoire, Mémoire – Susan Meiselas [tot 07/03/2027]

Fondation Louis Vuitton
❑ Open Space #19: Mohammad Alfaraj [tot 18/01/2027]
❑ Gustave Fayet, Collector – Designer. Icons of Modern Art [tot 08/03/2027]

Grand Palais
❑ Cézanne et nous – Paul Cézanne (1839-1906) / Henri Matisse, Pablo Picasso, Piet Mondrian, Joan Mitchell, Bridget Riley, Peter Doig... [tot 17/01/2027] ❑ Girls. Adolescence, mode, rébellion [09/12 tot 21/03/2027]
❑ Alive with Shadows – Mika Ninagawa with EiM [16/12 tot 21/03/2027]

Jeu de Paume
❑ Parallax – Stan Douglas [tot 10/01/2027]

Lafayette Anticipations
❑ Monument – Mungo Thomson [tot 29/11] ❑ Vivresse – Hélène Fauquet [tot 03/01/2027] ❑ Towards a Sea – Yu Nishimura [tot 03/01/2027]

Le Bal
❑ L'Espace entre nous. Dans la collection du Wilson Centre for Photography [tot 03/01/2027]

Le Plateau – Frac Ile de France
❑ Joyeuse retraite papa – Rayane Mcirdi [tot 21/02/2027]
❑ Heavy Metals – Joshua Merchan-Rodriguez [tot 03/01/2027]

Maison de Victor Hugo
❑ Hugo et l'architecture. De la pierre à la plume [tot 13/12]

MAM – Musée d'Art moderne de la Ville de Paris
❑ woven thin – Florian Krewer [tot 04/01/2027]
❑ Daniel Dezeuze [tot 04/01/2027]
❑ Mariella Simoni [tot 04/01/2027]
❑ Stéphane Bordarier [tot 04/01/2027]
❑ The Histories – Kerry James Marshall [tot 24/01/2027] ❑ Des villes au fond d'un lac – Simone Fattal [tot 24/01/2027] ❑ Prix Marcel Duchamp 2026 – Joël Andrianomearisoa, Brognon Rollin, Laura Henno, Josèfa Ntjam [tot 07/02/2027]

MEP – Maison Européenne de la Photographie
❑ Pays des merveilles – Nanténé Traoré [tot 29/11]
❑ PENN & FASHION – Irving Penn [tot 17/01/2027] ❑ EVERYDAY CLOTHES – Despatin & Gobeli, Ralph Gibson, August Sander, Albrecht Tübke, Xavier Zimmermann [tot 17/01/2027]

Musée d'Orsay
❑ La Liberté éclairant le monde – Auguste Bartholdi [tot 31/01/2027]
❑ Une statue pour la liberté. Le rêve de Bartholdi, de Paris à New York [tot 31/01/2027] ❑ « Je passe ma vie à peindre ». Un parcours Claude Monet en galerie impressionniste [tot 24/01/2027]
❑ L'indépendante – Mary Cassatt (1844-1926) [tot 31/01/2027]
❑ J'ai vu – Jenny Holzer [tot 21/02/2027]

Musée de l'Orangerie
❑ Monet, peindre le temps [tot 25/01/2027]
❑ Contrepoint contemporain: Vija Celmins [tot 15/02/2027]

Musée des Arts décoratifs
❑ Paris > Kyoto > Paris. Quatre designers de retour du Japon [tot 03/01/2027] ❑ Look ! 40 ans de mode au musée [tot 04/04/2027] ❑ Rafael Pavarotti, photographe [tot 02/05/2027]
❑ Marion Delarue. Pierre, plume, ciseaux ![tot 10/01/2027]

Musée du Louvre
❑ L'Eau primordiale – Leçons de Mésopotamie [tot 15/03/2027]
❑ Affinités. Les merveilles des arts de l'Islam aux Objets d'art [tot 06/12]
❑ La donation Michel Lacoste au musée du Louvre. Orfèvrerie française de Mangot à Puiforcat [tot 11/01/2027]
❑ Les Hôtes du Louvre : Kader Attia et Elizabeth Peyton [tot 14/12]
❑ ZURBARÁN 1598–1664 [tot 25/01/2027] ❑ Sculpting Colour. Masterpieces from the Museo Nacional de Escultura, Valladolid [tot 25/01/2027]
❑ LOUVRE PHOTO [tot 03/05/2027]

Musée du Luxembourg
❑ La ligne et l'image – Andy Warhol [tot 10/01/2027]

Musée National Eugène Delacroix
❑ Delacroix, chevaux et autres animaux [tot 18/04/2027]
❑ Karen Knorr [tot 03/01/2027]

Palais de Tokyo
❑ Art Spectrum 2026 [tot 27/12]
❑ Toutes les colonnes n'ont pas un cœur de pierre – Céleste Richard-Zimmermann [tot 10/01/2027] ❑ Toi et ta bande [tot 14/02/2027] ❑ I Telman nwè ki i blé (Si noir que cela en devient bleu) – Valérie John [tot 14/02/2027] ❑ Today is OK – Ali Cherri [tot 14/02/2027] ❑ Cœur sauvage – Sonia Gomes [tot 14/02/2027]
❑ La Source de la Loire et autres films – Rose Lowder [tot 14/02/2027]

Petit Palais – Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris
❑ Parcours d'une artiste libre – Eva Gonzalès [tot 24/01/2027]
❑ Visionnaires. Carte blanche à Prune Nourry [tot 24/01/2027]
❑ Bruxelles 1900 [tot 25/04/2027]

Groot-Brittannië

Cornwall

Tate St Ives
❑ Wilhelmina Barns-Graham [tot 03/05/2027] ❑ Shapeshifter – Rebecca Moss [29/11 tot 10/01/2027]

Liverpool

Tate Liverpool
❑ Liverpool Mountain – Ugo Rondinone [tot 06/09/2028]
❑ Just Come in: 30 years of Maggie's Centres – Tabitha Jussa [tot 29/11]

London

Barbican Art Gallery
❑ Yuko Mohri: In Concert [tot 24/01/2027] ❑ The Real Thing – Robert Ryman [tot 28/02/2027]

Royal Academy of Arts
❑ The John Madejski Fine Rooms [tot 29/01/2027] ❑ Painting the French Riviera [tot 31/01/2027] ❑ Peggy Guggenheim in London. The Making of a Collector [21/11 tot 14/03/2027]

Tate Britain
❑ When Words Fall Silent, Cinema Speaks – Zineb Sedira [tot 17/01/2027]
❑ The 90s: Art and Fashion [tot 14/02/2027] ❑ Inside Bloomsbury – Vanessa Bell & Duncan Grant [tot 11/04/2027]

Tate Modern
❑ Light. Colour. Action. – Julio Le Parc [tot 03/05/2027] ❑ Frida: The Making of an Icon [tot 03/01/2027] ❑ Ana Mendieta [tot 17/01/2027] ❑ Light and Magic: The Birth of Art Photography [tot 21/02/2027]

The Courtauld Gallery
❑ Drawings – Salman Toor [tot 10/01/2027] ❑ Someone Like You – Salman Toor [tot 10/01/2027]
❑ A Bloomsbury Pioneer – Winifred Gill (1891-1981) [tot 20/01/2027]

The National Gallery
❑ Renoir and Love [tot 31/01/2027]
❑ Van Eyck: The Portraits [21/11 tot 11/04/2027]

Victoria and Albert Museum
❑ American Photographs – Walker Evans, Doris Ulmann, Tod Papageorge, Theresa Margolles, Mark Ruwedel... [tot 16/05/2027] ❑ The Music Is Black: A British Story [tot 10/01/2027]
❑ Rising Voices: Contemporary Art from Asia, Australia and the Pacific [tot 10/01/2027] ❑ Constantinople to Istanbul: One City, Two Empires [tot 09/05/2027]

Whitechapel Art Gallery
❑ Screen Portraits: Whitechapel Gallery Artists – Part 2 – Ayo Akingbade, Holly Graham, Maz Murray, Gaby Sahhar[tot 13/01/2027] ❑ Living Threads – Cecilia Vicuña [tot 14/02/2027]
❑ Foraging Quipu – Cecilia Vicuña [tot 14/02/2027] ❑ The Film London Jarman Award 2026 [tot 13/12]

Luxemburg

Luxembourg

Casino Luxembourg Forum d'Art Contemporain
❑ Notes on Weathering – Bianca Bondi [tot 03/01/2027] ❑ The Hearth Room – Christoph Meier, Ute Müller [tot 10/01/2027] ❑ Pipes have their ways – Emile Demerliac [tot 10/01/2027] ❑ Bébé Trek – Flora Koel [tot 10/01/2027]

Mudam Luxembourg
❑ FOR EVER – Christine Sun Kim [tot 10/01/2027] ❑ Japanese Women Artists after 1945 [tot 14/02/2027]
❑ A câmera é o corpo (The Camera is the Body) – Ana Vaz [tot 02/05/2027]

Nederland

Alkmaar

Stedelijk Museum Alkmaar
❑ De Kremer Collectie x Alkmaar – Geloof [tot 28/02/2027]
❑ Van water naar land – Jan van Scorel & Pé Okx [tot 28/02/2027]
❑ Charley Toorop & Edgar Fernhout: Kunstenaars in Bergen [27/11 tot 28/02/2027]

Amersfoort

Elleboogkerk
❑ Vivian Suter [tot 02/05/2027]

Haren Majesteit
❑ Oefening in Falen Act II: like literally [tot 29/11]

Kunsthal KAdE
❑ Frankenthaler x Judd [tot 10/01/2027]

Mondriaanhuis
❑ De wereld van Piet Mondriaan [tot 31/12/2028] ❑ Mondriaan en de Tweede Wereldoorlog [tot 31/12/2029]
❑ Perpetual Motion. Udo Prinsen in dialoog met Piet Mondriaan en Guido Molinari [tot 31/01/2027]

Amstelveen

Cobra Museum voor Moderne Kunst
❑ Cobra: More than Human [tot 22/05/2028] ❑ Fool Disclosure – Pat Oleszko [21/11 tot 04/04/2027]
❑ The Manufacturing of Spirits and Other Mechanical Wonders – Mette Sterre [21/11 tot 04/04/2027]

Amsterdam

andriesse eyck galerie
❑ FLIMSILY HELD TOGETHER BY BIRDSONG – Keetje Mans [tot 19/12]

Arcam
❑ Modelstad Haven-Stad. Een werkplaats voor de toekomst [tot 31/12/2028]
❑ Salon d'Actualité 1986–2013 [tot 30/04/2030] ❑ Luchtwortels – Feit en fictie in landschappen op hoogte [tot 07/03/2027] ❑ De Maquette van Amsterdam [tot 01/01/2030]
❑ Recepten voor rampspoed. Ontwerpstrategieën voor een weerbare stad [tot 07/03/2027]

De Appel
❑ Lapdogs of the Bourgeoisie 2026: Class Hegemony in Contemporary Art [tot 21/11] ❑ An Exercise in Assembling – Subversive Film [12/12 tot 12/02/2027]

De Brakke Grond
❑ ALEP (BRONZE LAMP) – Mekhitar Garabedian [tot 25/11]

De Oude Kerk
❑ Veiling Amsterdam-vaas Navid Nuur [tot 05/12]
❑ Mire Lee [tot 07/03/2027]

EENWERK
❑ The compositional logic of Adam Pendleton [tot 24/12]

EYE Film Instituut Nederland
❑ Über das Leben, die Liebe und den Tod – Ulrich Seidl [tot 31/01/2027]

Fotografie Museum Amsterdam (Foam)
❑ Not What You Saw – Keerthana Kunnath [tot 27/11]
❑ Hometown – Hailun Ma [tot 20/01/2027] ❑ The Edge of Things – Nadav Kander [tot 31/01/2027]
❑ Myriam Boulos [tot 20/01/2027]

Framer Framed
❑ Life After Love: In Search of the Militant Image [tot 17/01/2027]

H'ART Museum
❑ Chez Matisse – Masterpieces from Centre Pompidou [tot 14/02/2027]

Huis Marseille
❑ The Substance of a Venetian Dream – Adolphe de Meyer (1868–1946) [tot 07/02/2027]
❑ Belongings – Maya Inès Touam [tot 07/02/2027] ❑ Hier – Andrzej Steinbach [tot 07/02/2027]

Luther Museum
❑ Vrij Denken. Hoe de ideeën van Luther en Erasmus de wereld verander(d)en [tot 21/03/2027]

Nxt Museum
❑ Pioneers of Media Art. The First Years of MonteVideo [tot 10/01/2027]

Rijksmuseum
❑ WORN. Kleding om te koesteren [tot 21/03/2027] ❑ Willem de Kooning at work [tot 17/01/2027]
❑ Document Nederland: Nieuwe Energie – Kadir van Lohuizen [tot 17/01/2027]

ROZENSTRAAT – a rose is a rose is a rose
❑ Eromheen – Kinke Kooi [tot 28/02/2027]

SERIEUZE ZAKEN STUDIOOS
❑ I'll Be Your Mirror – Juliaan Andeweg [tot 30/11] ❑ The Very Last of The PARADISO STILLS & MORE – ism Het Rijksmuseum Amsterdam – Max Natkiel [05/12 tot 31/01/2027]

Slewe
❑ Kees Goudzwaard [tot 19/12]

Stedelijk Museum Amsterdam
❑ Post/No/Bills #7: Anatomy of Obstruction – Kexin Hao [tot 30/04/2027] ❑ Some Wild Kind of Language – Adam Pendleton [tot 17/01/2027] ❑ The Best Dutch Book Designs 2025 [tot 10/01/2027]
❑ Yayoi Kusama [tot 17/01/2027]
❑ Common Practice. Collaborations in Art and Design [28/11 tot 04/04/2027]

Tempel
❑ the final 0 ≠ book launch ≠ book representation ≠ reenactment ≠ chalk rite van Marieke Coppens [25/11, 20:05]

Van Eesteren Museum
❑ Van stoep tot stoep – Dané Vonk [tot 20/12] ❑ Me & My Ride [tot 06/12]
❑ De vrouwen van Liga Nieuw Beelden– Cora Nicolaï-Chaillet, Luzia Hartsuyker-Curjel, Sia Bakema, Frieda Hunziker, Lotti van der Gaag, Yvonne Kracht, Ans Wortel [11/12 tot 07/02/2027]

Van Gogh Museum
❑ Yoshitoshi. Meester van de maan [tot 04/01/2027] ❑ Whistler. Dandy en dwarsdenker – James McNeill Whistler (1834-1903) [tot 10/01/2027]

W 139
❑ Heaving Room – Rustan Söderling, Andoni Zamora, Bin Koh, Dan Walwin, Jame St Findlay, John Smith, Michelle Chang Qin, Rosa Klerkx [tot 07/02/2027]

Zone2source
❑ Circuits and Ceremonies – Sunjoo Lee, Adriana Knouf, Claire Williams, Ryan Jordan [tot 06/12]
❑ Winterreisen. 4 winter journeys into the Amstelpark – The Warp, Lee Ellickson, Mariah Blue & Ildiko Horvath/ Todo Modo [13/12 tot 03/02/2027]

Apeldoorn

CODA Museum
❑ De Verdieping: keuze uit de collectie. Nieuwe presentatie van werk uit eigen collectie [tot 31/12] ❑ Stadsfotograaf Apeldoorn 2024-2026 – Sam Warnaar [tot 06/12] ❑ Craft Now! Over kunst en ambacht [tot 11/04/2027]

Arnhem

Museum Arnhem
❑ Beeldentuin [tot 31/12]
❑ Ont-moeten. Ontmoet de collectie van museum arnhem [tot 30/12/2027]
❑ Henk Mual (1932-2015) – Kunstenaar in drie werelden [tot 07/03/2027]
❑ Dubbelleven – Sarah Maple [tot 04/04/2027] ❑ De wereld uitvergroot. Installatiekunst van Museum Arnhem [tot 04/04/2027] ❑ Hoe heurt het eigenlijk (niet)? Van strenge regels naar meer vrijheid [tot 02/10/2027] ❑ Kleur bekennen – de kunst van vrijetijdsmakers [tot 06/02/2027] ❑ Bezieling – Ruudt Peters [21/11 tot 07/02/2027]

POST Arnhem
❑ Sonsbeek 2026: Ik hoef geen tuin, ik deel een park – Forensic Architecture, Korakrit Arunanondchai [tot 13/12]

Assen

Drents Museum
❑ Angkor. Het mysterie van Cambodja [tot 09/05/2027]

Bergen

Museum Kranenburgh
❑ AI-Artist [tot 09/05/2027] ❑ Mijn kust – Adriaan van Dis en Harald Vlugt [tot 09/05/2027] ❑ Hier & Nu. Ontmoet de collectie [tot 19/09/2027]

Breda

Stedelijk Museum Breda
❑ Parade – Vincen Beeckman [tot 11/04/2027] ❑ Toren van Babel – Nieuwe Verhalen [21/11 tot 17/05/2027]

TURF
❑ Body of Art presenteert: The Lab [26/11 tot 28/11]

Delft

38CC
❑ Your own personal Jesus – Arie Schippers, Folkert de Jong, Martyna Marciniak [tot 17/01/2027]

Galerie De Zaal
❑ Stilte en ruis – Korrie Besems, Lon Godin, Maria Ikonomopoulou, Gracia Khouw [tot 19/12]

RADIUS – Centrum voor Hedendaagse Kunst en Ecologie
❑ Tending Loss: Mourning beyond the Human – Allora & Calzadilla with Ted Chiang, Maarten Vanden Eynde, Cecilia Vicuña, Eline Kersten... [tot 24/01/2027]

Den Bosch

Design Museum Den Bosch
❑ Design! [tot 01/04/2027]
❑ Het OntwerpStation [tot 31/03/2028]
❑ Stapelen! [tot 01/12]
❑ Cosplay [tot 21/03/2027]
❑ The American Dream [tot 17/10/2027]

Den Haag

1646 – Experimental Art Space
❑ They've Got Your Eyes – Rachel Maclean [tot 17/01/2027]

Fotomuseum Den Haag
❑ Layers [tot 29/11] ❑ De bevrijde camera – Eva Besnyö (1910-2003) [tot 31/01/2027] ❑ Beyond the Nuclear Family X Eva Besnyö – Mirthe Berentsen [tot 31/01/2027]

Galerie Maurits van de Laar
❑ 35 jaar Galerie Maurits van de Laar [29/11 tot 20/12]
❑ Kexin Hao, Jemima de Jonge [10/01 tot 07/02/2027]

Galerie Ramakers
❑ Opnieuw kijken – OSSIP [tot 06/12]

KM21
❑ FLUID – Karimah Ashadu [tot 11/04/2027]

Kunstmuseum Den Haag
❑ Base Line. Music Meets Art [tot 14/02/2027] ❑ Reflections on Fashion. 75 jaar modecollectie [tot 03/01/2027]
❑ Bleu, blauw, μπλε, blau, blue – Compositions – Antonis Pittas [tot 07/03/2027]
❑ Tentoon Gesteld – Buste van een vrouw van Java [tot 23/05/2027]

Museum Beelden aan Zee
❑ Gris Vide Cris III – Rui Chafes X Alberto Giacometti [tot 10/01/2027]
❑ Myself and Other Planets – Jakob Grosse-Ophoff [tot 11/04/2027]
❑ The Keeper of Crossed Roads – Laura Dzelzytė [tot 10/01/2027]

Museum Panorama Mesdag
❑ One of a kind – Betzy Akersloot-Berg (1850-1922) [tot 28/02/2027]

Nest ruimte voor kunst
❑ Creation Myths and Other Beginnings – Selma Selman, Fiona Lutjenhuis, Yael Bartana, Rithika Merchant... [tot 29/11]
❑ Scruffy Lesbian Art and Likeminded Spirits – Clem Edwards, Angelica Falkeling, Jojo Knowles, Jay Tan...[11/12 tot 21/02/2027]

Quartair
❑ 35 jaar Galerie Maurits van de Laar [29/11 tot 20/12]

Stroom Den Haag
❑ Etalagepresentatie: 30 jaar James-Turrell – Hemels Gewelf [tot 30/11] ❑ Universal Language: Concrete Composure – Oladélé Ajiboyé Bamgboyé, Victoria Keddie, Aslı Nur Mahmutoğlu, Rodrigo Ochigame [tot 03/01/2027]

WEST DEN HAAG
❑ Blood, Guts, and Anarchy – Kathy Acker [tot 28/02/2027]
❑ Textura [tot 26/12]
❑ 'In the / babbler / that lives I ask to be inscribed' – The work of Amelia Rosselli – zero sharp & Andrea di Serego Alighieri [tot 26/12]
❑ Pls Fix! A tale of the department of destruction [27/11 tot 24/01/2027]

Deventer

Architectuurcentrum Rondeel
❑ Stoepplantjes – Sophia de Vries [tot 31/12]

Diepenheim

Drawing Centre Diepenheim
❑ In een land hier niet zo ver vandaan… – Peng Zhang [tot 09/01/2027]

Eelde

Museum De Buitenplaats
❑ Een stem voor vrouwen in de kunst – Dora Hitz (1853-1924) [tot 14/03/2027]

Eindhoven

MU Hybrid Art House
❑ Everything Moist Seems Alive. MAISON the FAUX in collaboration with MU Hybrid Art House, Studio Boris Acket and Studio Boekman [tot 03/01/2027]

Onomatopee projects
❑ BY A WOMAN, – Leonie Brandner, Müge Yılmaz, Pei-Ying Lin [tot 20/12]

Van Abbehuis
❑ 1926–2026 – Cem. A, Toon Berg, Mira Dayal, Olivier Goethals, Jan Maaskant, Tom Marioni & Munne [tot 31/12]
❑ Piledriver – Anna-Sophie Berger, Julie Falk, Haruck Farocki, Jacqueline Mesmaeker, Jonathan Monk... [tot 30/12]

Van Abbemuseum
❑ Ayoung Kim [tot 01/04/2027] ❑ Design Academy – Geo-Design presenteert Tartı School, een installatie over meten, kunst en ontwerp [tot 01/04/2027] ❑ Verborgen Verbanden. Het koloniale verleden van het Van Abbemuseum [tot 04/06/2028]
❑ Collectie als kosmos – Een andere kijk op tijd in de nieuwe collectiepresentatie [tot 02/05/2030] ❑ Dommelplein – Een nieuw ontworpen begane grond [tot 02/05/2030] ❑ Feminist School of Painting – Ad Minoliti [tot 02/05/2030]
❑ Plug & Play: Studio Woensel West [tot 02/05/2030] ❑ Ghost Feed – john gerrard [tot 06/06/2030] ❑ Museum als Zonnewijzer [tot 21/02/2027]

Gorssel

MORE – Museum voor modern realisme
❑ We've got MORE! Nieuwe Collectiepresentatie [tot 12/09/2027]
❑ Junk Space [tot 28/02/2027]

Gouda

Museum Gouda
❑ Ongehoord, verzamelde vrouwen [tot 31/12] ❑ Wonder Walls, Geweven meesterwerken [tot 29/03/2027]
❑ Woven Letters – Mina Abouzahra [tot 29/03/2027]

Groningen

Groninger Museum
❑ Nieuw licht – De Ploeg [tot 07/01/2028] ❑ Playing House – Een kunstbiënnale met kinderen en jongeren [tot 10/01/2027]
❑ Keramikos Carrier Bag – Matthew Lutz-Kinoy en Natsuko Uchino [tot 10/01/2027] ❑ The Architect & The Housewife: Cleaning the House, Building the Future – Frances Stark, Zaha Hadid, Sol Calero, Vivian Suter, Mierle Laderman Ukeles... [tot 09/05/2027]
❑ Nieuw licht 1: The Convent of Pleasure – Ani Schulze [tot 09/05/2027]

Haarlem

Frans Halsmuseum
❑ Else Berg (1877-1942) [tot 25/02/2027]
❑ Hals-Rembrandt [tot 28/02/2027]

Nieuwe Vide
❑ What we see is what we get – Rosalie Apituley [tot 29/11]

Teylers Museum
❑ Zeker weten? Hoe wetenschap werkt [tot 29/08/2027]

Heerlen

SCHUNCK
❑ Modernisme in Beweging – Van Glaspaleis tot Parkstad [tot 01/01/2030]
❑ Driver's Seat cureert: Zonder titel [tot 04/12] ❑ Staircase – Romy Finke, Francy Finke, Petra Finke, Nonzuzo Gxekwa, Nieke Lemmens, Karin Peulen [tot 23/12] ❑ Op Handen Dragen – Chaim van Luit [tot 31/12/2027]
❑ Kunstdepot: Trees Ruijs [tot 06/02/2027] ❑ Module #6: Massoud Sakhi [tot 31/12] ❑ Dreaming Out Loud: François Gena [tot 24/01/2027]
❑ Kunstdepot: De keuze van Stichting Promotie Limburgse Kunstenaars [tot 06/02/2027] ❑ Kunstdepot: Collectieverwervingen 2023-2026 [tot 06/02/2027] ❑ Parkstad Limburg Prijs 2026 [tot 21/02/2027]

Laren

Museum Singer Laren
❑ Window of Opportunity – Vincent de Boer [tot 07/03/2027]
❑ De machinerie van de volkshuisvesting – Carlijn Kingma [tot 10/01/2027] ❑ Expressionist van de ziel – Herman Kruyder (1881–1935) [tot 14/02/2027] ❑ HUMUS BLUES – Otobong Nkanga [tot 28/02/2027]
❑ Anna Singer Art 2026 [tot 22/11]
❑ Merlijn Hooijsma in West-Australië [24/11 tot 10/01/2027]

Leeuwarden

Fries Museum
❑ De Terp [tot 31/12/2027]
❑ Hindeloopen [tot 31/12/2027]
❑ buiten de zalen: Claudy Jongstra [tot 31/12/2027] ❑ Hindeloopen: Éric Van Hove [tot 31/12/2027]
❑ De levens van mata hari – moeder, gescheiden vrouw, danseres en spionne [tot 31/12/2031]
❑ Toen ik de zon en de maan tegelijk zag – Tina Farifteh [tot 21/03/2027]
❑ Voorbij de horizon – Cristina Lucas, Ben Vautier, Constant Dullaart, Katja Novitskova, Dodi Espinosa...[tot 21/03/2027] ❑ Aan de oevers van de tijd – Robert Zandvliet [tot 21/03/2027]
❑ De poptaschat. Fries zilver op wereldschaal [tot 30/05/2027]
❑ Redbad. Groot samenwerkingsproject Duitsland-Nederland rond de Friese koning Redbad (ca. 670-719) [tot 07/02/2027]

Keramiekmuseum Princessehof
❑ Van Oost en West [tot 01/12/2030]
❑ Gouden Vrienden. 50 jaar vriendschap met Keramiekmuseum Princessehof [tot 31/12/2028] ❑ Van Achterberghprijs 2026: studioZAND [tot 10/01/2027]
❑ Koffie? Een Nederlandse geschiedenis in keramiek [tot 29/08/2027] ❑ Sound, Ceramics and Communities – Mangano & Van Rooy [21/11 tot 31/10/2027]
❑ Things Fall Apart – Yuliya Makliuk / Susanna Inglada [21/11 tot 31/10/2027]

Leiden

Galerie LUMC
❑ Touching Distance – Sarah Mei Herman [tot 10/01/2027]

Museum De Lakenhal
❑ Tuin der lusten. De zeventiende eeuw in bloei / Scenografie: Walter Van Beirendonck [tot 29/03/2027]
❑ Tussen zoet en zout – Marjolein van Haasteren [26/11 tot 28/02/2027]

Maastricht

Bonnefantenmuseum
❑ De Weerd: Mini-Maaseiland op het voorplein – Stefan Cools & Sandra van den Beuken [tot 04/04/2027]
❑ Born to Play: Do & dare like an artist! [tot 14/03/2027] ❑ Cooking from the Fridge – Schatgraven in de collecties van Het Domein, SCHUNCK en Bonnefanten [tot 05/09/2027]

Bureau Europa – Platform for Architecture
❑ De Toonzaal #6 – Maastrichtse Keramiekmarkt [27/11 tot 29/11]

Marres – Huis voor Hedendaagse Cultuur
❑ Rubyfruit Jungle – Celina Eceiza [tot 03/01/2027]

Middelburg

Stichting IK
❑ Tendrils – Elly Strik / Ricardo Brey [tot 29/11] ❑ Julius Stahl [11/12 tot 14/03/2027]

Vleeshal Middelburg
❑ The Unburied Sounds of a Troubled Horizon – Tuấn Andrew Nguyễn [tot 13/12]

Nijmegen

POST Nijmegen
❑ Networks of Precarity – Ginevra Petrozzi, Jeroen van Loon, latency.club [tot 21/02/2027]

Nunspeet

Noord-Veluws Museum
❑ Jacob en Coba Ritsema, broer achter zus [tot 13/12]

Oss

Museum Jan Cunen
❑ Muzen van morgen. Jong talent i.s.m. AVROTROS [tot 11/04/2027]
❑ Licht en donker. De wereld lijkt steeds harder te praten en steeds slechter te luisteren [tot 11/04/2027]

Otterlo

Kröller-Müller Museum
❑ Rendez-vous van tafel en stoel (1964-1965) – Wessel Couzijn [tot 22/11] ❑ Ruimtereis – Jean Arp, Panamarenko, Georges Vantongerloo, Otto Piene, Marinus Boezem, Hetty Huisman [tot 29/11] ❑ Ruud Kuijer [tot 06/12] ❑ Drifters – Gilbert & George [tot 17/01/2027] ❑ van Gogh, al onze schilderijen [tot 03/01/2027]
❑ Bart van der Leck (1876-1958) en Charley Toorop (1891-1955) [tot 01/09/2027]

Rotterdam

A Tale of a Tub
❑ Reality TV Show [28/11 tot 28/02/2027]

Brutus
❑ Brutus Base: Armchair Anarchist – Atelier Van Lieshout [tot 13/12]
❑ DEATH & MONEY – Santiago Sierra [tot 13/12] ❑ Lullaby – Daria Khozhai [21/01 tot 07/03/2027]

Chabot Museum
❑ Mensen zoals wij – Nour-Eddine Jarram en Henk Chabot [tot 07/03/2027]

Het Nieuwe Instituut
❑ Toekomstmakers! [tot 27/12]
❑ Another Island – Janilda Bartolomeu [tot 07/02/2027]
❑ Collection Gallery [tot 27/05/2029]
❑ SIDELINED. Ruimte voor anders samenzijn [tot 31/01/2027]
❑ Gebouw in beweging. Van schets tot schatkamer [tot 31/01/2027]
❑ Prix de Rome Architectuur 2026 [04/12 tot 27/06/2027]
❑ Worldglimpsing. Rollenspel en het ontwerp van alternatieve werelden [13/12 tot 19/09/2027]

Kunsthal Rotterdam
❑ Kunsthal Inside/Out: CONTINUUM – Sabine Marcelis [tot 23/01/2027]
❑ A Chair and You [tot 31/01/2027]
❑ The Europeans: Plastic Sea, Perfect Storm – Rob Hornstra / Arnold van Bruggen [tot 07/03/2027]
❑ Theater Rotterdam – (Sur)render – Alida Dors [tot 17/01/2027]
❑ Getekend: Rotterdam! [tot 07/02/2027] ❑ Paul Signac (1863–1935) – Symphony of Colours [tot 28/02/2027] ❑ Nu je er toch bent – Jip van den Toorn [tot 07/03/2027]

Kunstinstituut Melly
❑ THE ORGAN [tot 28/03/2027]
❑ CLiP #8: What the Body Refuses to Give [tot 26/03/2027] ❑ George Mahashe: Vuragelameshoga — Leḷago la vakhegulu [tot 28/03/2027]
❑ You will find us in the best places: a survey exhibition of Moshekwa Langa [tot 28/03/2027]

Nederlands Fotomuseum
❑ Quickscan 3 – Bebe Blanco Agterberg, Paul Kooiker, Xiaoxiao Xu... [tot 22/11]
❑ (Un)Natural Light [19/12 tot 01/02]
❑ Screen Melancholy – Li Yi-Fan [22/01 tot 11/04/2027]

TENT – Platform voor hedendaagse kunst
❑ Lace Stories – Grazia Gallo, Julia Zynger, Merijne Spits, Ayşen Kaptanoğlu, Yesum Yoon, Giovani Kongo, Magdalena Petrova [22/11 tot 21/02/2027]

Schiedam

Monopole
❑ Barbarian – Een spookhuis van kunstenaar Oscar Peters [tot 17/05/2027]

Stedelijk Museum Schiedam
❑ Broodnodig – Van land, naar keuken en tafel [tot 14/03/2027] ❑ Mijn eten, mijn thuis – Migratieverhalen aan de keukentafel [tot 14/03/2027]
❑ Where the Light Enters – Winne x Segraphy [tot 29/03/2027]
❑ Armando radicaal – De Nul-jaren in een nieuw licht [tot 17/05/2027]
❑ Susanne Khalil Yusef [tot 23/05/2027]

Tilburg

De Pont – Museum voor hedendaagse kunst
❑ Future of Yesterday – Barbara Wagner & Benjamin de Burca [tot 28/02/2027]
❑ Het weten van de kleuren – Sigmar Polke [tot 28/02/2027]
❑ Left-Hand Path – Matthew Monahan [tot 28/02/2027]

TextielMuseum
❑ Tafelgoed, tafelbeter [tot 10/01/2027]
❑ Rode draden – Oude en nieuwe verhalen in kunst en design – Sheila Hicks, Jennifer Tee, Roy Villevoye, Studio Formafantasma, Eylem Aladogan... [tot 23/05/2027]
❑ Project Space: Marcos Kueh en Miranda Devita Kistler [tot 24/01/2027]
❑ Slimme handen – Hella Jongerius [tot 04/04/2027]

Utrecht

Centraal Museum
❑ Collectie Centraal [tot 22/01/2027]
❑ Stadscolumn: Van Baaren Stichting 70 jaar – Blik op Bloemen [tot 31/12]
❑ Graffiti – hoe graffiti en hedendaagse kunst elkaar al decennialang beïnvloeden [tot 29/03/2027]
❑ Annex: Muscle – Karimah Ashadu [tot 29/03/2027] ❑ keurslijf – Tess van Zalinge [12/12 tot 17/05/2027]

Venlo

Museum Van Bommel-Van Dam
❑ Seeing Sounds. Over muziek en vrijheid – Raafat Ballan, Sedje Hémon, Sam Middleton, Dion Rosina [tot 22/11]
❑ Material Memories – Marie-Claire Messouma Manlanbien [tot 07/03/2027]
❑ nul vrouwen – Vrouwelijke pioniers in de jaren 60 en 70 in de context van Nul- en ZERO-kunst [12/12 tot 23/05/2027]

Wassenaar

Museum Voorlinden
❑ Celebrating the Icons of Art – Fernand Léger, Francis Bacon, Roni Horn, Tracey Emin... [tot 28/02/2027]

Wijlre

Buitenplaats Kasteel Wijlre
❑ Kasteel: interieur en Collectie Eyck [tot 28/02/2027]
❑ Gossip: Magie en Marginalisering – Natasja Kensmil, Lara Schnitger, herman de vries, melanie bonajo... [tot 28/02/2027] ❑ Daisychain – Vibeke Mascini [tot 28/02/2027]

Winterswijk

Museum Villa Mondriaan
❑ Elizabeth Nijhuis-Wiggers: Dedicated, Decisive, and Determined [tot 04/04/2027]

Zundert

Vincent Van Goghhuis
❑ De vele gezichten van Vincent – Arnulf Rainer, Ossip Zadkine, Rainer Fetting, Emo Verkerk, Karina Beumer... [tot 01/03/2027]

Zwitserland

Aarau

Aargauer Kunsthaus
❑ Artificial Creativity [tot 10/01/2027]
❑ Auswahl 26. Aargau Artists [28/11 tot 03/01/2027]
❑ Relations. Collection 27 [12/01 tot 17/05/2027]

Basel

Fondation Beyeler
❑ Constellations [tot 05/09/2027]
❑ Ruth Asawa (1926–2013) [tot 10/01/2027]

Kunsthalle Basel
❑ Sol Roto – Samuel Guerrero [tot 15/08/2027]
❑ Rock Bottom – Özgür Kar [tot 24/01/2027]
❑ Far Reach. Regionale 27 [28/11 tot 03/01/2027]

Kunstmuseum Basel
❑ Sweet Dreams, Baby! – Roy Lichtenstein (1923–1997) [tot 14/03/2027] ❑ Friendship, Collecting, Connoisseurship Karl and Marianne Im Obersteg-Buess [tot 07/02/2027]
❑ Van Gogh, Hodler and a Cabriolet. The Collector and Pioneer Gertrud Dübi-Müller (1888-1980) [tot 07/02/2027]

Museum Tinguely
❑ La roue = c'est tout. New permanent exhibition [tot 03/07/2027]
❑ Fuzzy Logic – Nicolas Darrot [tot 07/03/2027] ❑ Spaces Between – Zilla Leutenegger [tot 07/03/2027]
❑ Les témoins oculistes. The sense of sight in art [02/12 tot 09/05/2027]

Bern

Kunsthalle Bern
❑ As We Sleep – Saodat Ismailova Amanat [tot 22/11]
❑ Cantonale Berne Jura 2026/2027 [13/12 tot 31/01/2027]
❑ Lyna Beggah + Alessandro Ferrari [13/12 tot 31/01/2027]

Kunstmuseum Bern
❑ The Collection. From Claude Monet to Johannes Itten, from Meret Oppenheim to El Anatsui [tot 31/12]
❑ Blow-Up (Part I) – Franz Gertsch (1930-2022) [tot 17/01/2027]
❑ Journey into Freedom. Capri – Skagen – Monte Verità[tot 31/01/2027]

Zentrum Paul Klee
❑ Kosmos Klee. The Collection [tot 03/10/2027]
❑ Fokus. Florence Henri (1893–1982) [tot 10/01/2027]
❑ Modernismo tropical – Roberto Burle Marx (1909–1994) [tot 07/02/2027]

Lugano

MASI Lugano
❑ Towards Futurist Liberation – Umberto Boccioni (1882–1916) [tot 24/01/2027] ❑ Dollhouse – Kaari Upson (1970-2021) [tot 10/01/2027]
❑ Io sono un pittore – Jannis Kounellis (1936 – 2017) [tot 17/01/2027]
❑ Manor Art Prize Ticino 2026 – unlimited, abstract, almost future – Kaspar Ludwig [tot 04/04/2027]
❑ Open Screen. Video works from the collection [tot 25/04/2027]
❑ RE-IMAGININGS – Mai-Thu Perret and Una Szeemann [tot 16/05/2027]

Luzern

Kunsthalle Luzern
❑ Fullscreen – Timo Ullmann [tot 19/12]

Kunstmuseum Luzern
❑ Manor Kunstpreis Zentralschweiz Luzern: Nur die Berge begegnen sich nie – Dominik Zietlow [tot 31/01/2027]
❑ hier & jetzt – Vordemberge-Gildewart-Stipendium [tot 31/01/2027]
❑ zentral! [28/11 tot 31/01/2027]
❑ Gerta Xhaferaj [28/11 tot 31/01/2027]

St.Gallen

Kunsthalle St.Gallen
❑ HOUSE OF CHANGE [tot 29/11]

Kunstmuseum St. Gallen
❑ Coatings – Marie Schumann [tot 03/01/2027] ❑ Beyond the Manosphere. Masculinities Today [tot 24/01/2027]
❑ Video works by Mikhail Karikis and Uriel Orlow [tot 09/05/2027]
❑ Verena Merz [tot 21/03/2027]

Winterthur

Fotomuseum Winterthur
❑ City at Play – Helen Levitt (1913–2009) [tot 31/01/2027]

Fotostiftung Schweiz
❑ Poliversum – Andri Pol [tot 06/12]

Kunstmuseum Winterthur
❑ Jutta Koether [tot 17/01/2027]
❑ Modernism Reloaded. Monet to Mondrian – Bailly to Baer [tot 31/12]
❑ Routes of Dissonance – Mona Hatoum [tot 31/01/2027] ❑ Focus on Still Life: Dining with Pieter Claesz [tot 14/03/2027] ❑ Werkschau 2026. Canton of Zurich [21/11 tot 10/01/2027]

Zürich

Kunsthalle Zürich
❑ Tempting Fate – Caspar Heinemann [tot 10/01/2027] ❑ Crossing – Ayo Akingbade [tot 10/01/2027]

Kunsthaus Zürich
❑ Loan from the Alberto Giacometti Foundation [tot 20/03/2027] ❑ IKONEN – Ausgewählte Werke der Sammlung[tot 10/01/2027] ❑ Malfluss = Lebensfluss – Maria Lassnig (1919–2014) / Edvard Munch (1863–1944) [tot 21/02/2027]

Migros Museum für Gegenwartskunst
❑ SAMMLUNG &: She-Devils on Wheels Angels on Heels – Sylvie Fleury & Shamiran Istifan [tot 17/01/2027]
❑ Canción de Amor – Nicole L'Huillier [tot 17/01/2027]

Museum für Gestaltung
❑ Pavillon Le Corbusier: The Architecture of Power [tot 29/11]
❑ The Missing Cat and Other Textile Stories – Christoph Hefti [tot 03/01/2027]
❑ Avant-Garde – Graphic Design on the Rise [tot 21/02/2027]

STICHTING IK
KEYWORKS
JULIUS STAHL
Opening 11 december 2026.
Looptijd t/m 14 maart 2027.
en t/m 28 maart 2027 op afspraak.
www.stichtingik.nl ■ @stichtingik ■ Dam 6 B ■ 4331 GJ Middelburg ■ Nederland
tijdens tentoonstellingen: za en zo 14 - 17 uur en op afspraak

De volgende 'De Witte Raaf' verschijnt op 22 januari 2027. Gegevens voor de agenda moeten binnen zijn vóór 20 december 2026 op het postbus-adres: Postbus 1428, 1000 Brussel 1. e-mail: info@dewitteraaf.be

The next issue of 'De Witte Raaf' will be released on January 22th, 2027. Please send your information before December 20th, 2026 to: Postbus 1428, B-1000 Brussel 1. e-mail: info@dewitteraaf.be

Colofon

met de steun van de

Vlaamse overheid

Flanders
State of the Art

Redactie

Christophe Van Gerrewey, Elizabeth Vandeweghe

Redactiesecretariaat, publiciteit, zakelijke leiding: **Thomas Olbrechts** (thomas@dewitteraaf.be)
Correctie: **Annemiek Seeuws** (quickredfox.be)
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

Praktische gegevens

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

Planning	verschijnt	deadline
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
nummer 250	20 november 2027	20 oktober 2027

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

Personalia

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

Jan Blanc is professor kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Genève, gespecialiseerd in Franse, Vlaamse en Hollandse vroegmoderne schilderkunst en kunstliteratuur.

Anke Brouwers is docent en onderzoeker aan KASK School of Arts.

Pieter-Jan De Paepe is tentoonstellingsmaker en kunsthistoricus, actief tussen Gent en Kopenhagen.

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

Danielle Hofmans is kunsthistoricus en onafhankelijk kunstschrijver.

Moritz Küng is een in Barcelona gevestigde Zwitserse curator, criticus en redacteur. Tussen 2002 en 2010 verzorgde hij het tentoonstellingsprogramma in deSingel in Antwerpen.

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

Izaak Nauta is dichter en schrijft een masterscriptie over zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst.

Navid Nuur is kunstenaar en schrijver. Volgend jaar verschijnt *PAINTPUSHER* (Jap Sam Books) en recent werd zijn keramisch werk opgenomen in een nieuwe editie van *The Pot Book* van Edmund de Waal (Phaidon Press).

Emiel Roothooft is filosoof, criticus en interviewer.

Tijmen ter Keurs is zelfstandig kunst- en architectuurhistoricus en behaalde in 2025 een master kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam.

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

Herman van Bergeijk is een gepromoveerde architectuurhistoricus die in Groningen en Venetië heeft gestudeerd. Hij heeft boeken over Dudok, Duiker en Kropholler op zijn naam staan.

Elizabeth Vandeweghe is redacteur van *De Witte Raaf* en medewerker aan het project Artdetect (UGent). Ze werkt aan kunstpublicaties en tentoonstellingen en schreef een doctoraat over voedselmotieven in Antwerpse vroegmoderne kunstwerken.

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

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

FSC
www.fsc.org
RECYCLED
Papier gemaakt van gerecycled materiaal
FSC® C022211

Xavier Hufkens

6 rue St-Georges | St-Jorisstraat

Lesley Vance

19 November 2026 — 1 February 2027

Danh Vō

18 February — 24 April 2027

44 rue Van Eyck | Van Eyckstraat

Thierry De Cordier

14 January — 20 February 2027

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

TEXTURA
HODA AFSHAR, DIANE CESCUTTI, KOENRAAD DEDOBBELEER, LYNNÉE DENISE, FLORIAN HECKER & MARCIN PIETRUSZEWSKI, JOSH KLINE, SONDRA PERRY, JOHANN WILHELM RITTER
LANGE VOORHOUT 102, DEN HAAG, 05.09.2026 — 26.12.2026

WRITING WRONGS — INTERNATIONAAL SYMPOSIUM
GAYATRI SPIVAK AND OTHERS
LANGE VOORHOUT 102, DEN HAAG, 26.11.2026 + 27.11.2026

PLS FIX! A TALE OF THE DEPARTMENT OF DESTRUCTION
SHIVANI GOWDA
NEW LOCATION !
TESTFORUM, SPUI 130, DEN HAAG, 27.11.2026 — 24.01.2027

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

BLOOD, GUTS, AND ANARCHY & ACKERFEST
THE WORK OF KATHY ACKER
LANGE VOORHOUT 102, DEN HAAG, 28.02.2026 — 28.02.2027

West
WWW.WESTDENHAAG.NL