

DE WITTE RAAF

redactie & administratie
Amarant vzw - Hoogpoort 50 - 9000 Gent
tel 09/233.03.24 - fax 09/233.42.36
verantwoordelijke uitgever
Daan Rau - Hoogpoort 50 - 9000 Gent
nr 50 - juli 1994 - negende jaargang
ISSN 0774-8523
verschijnt tweemaandelijks - 12.500 ex.
afgiffekantoor Gent X

België-Belgique
P.B.
GENT X
3/1289

De Witte Raaf is een gratis meeneemkrant. De krant wordt bezorgd aan 61 musea, 364 galeries, 127 culturele centra, 107 academies, 268 bibliotheken en 24 kunstboekhandels in Vlaanderen en Brussel. Wens u dat De Witte Raaf thuisbezorgd wordt, dan is een abonnement aangewezen. Het abonnement kost 500 frank (België), 35 fl (Nederland) en 650 frank (buitenland). Het gaat in na ontvangst van betaling op het rekeningnummer 000-1188912-80 en geldt voor zes nummers. Een steunabonnement kost 1500 frank (België) en 85 fl (Nederland).

De academie

"Laten we hopen dat de in de loop van deze uitzending op tafel gesmeten problemen in een verder gesprek over het kunstonderwijs in Vlaanderen uitgediept kunnen worden", dat waren ongeveer de laatste woorden, van de uitzending "3 X kunstonderwijs", een programma van Jef Cornelis en Chris Dercon, waarin het kunstonderricht van drie instellingen onder de loupe werd genomen: de Academie voor Schone Kunsten van Gent, de Academie voor Schone Kunsten van Antwerpen en de Sint-Lukasschool van Brussel. Vervolgens werd het publieke debat over het hoger kunstonderwijs in Vlaanderen weer voor zeven jaar begraven. In dit nummer van "De Witte Raaf" willen we deze discussie opnieuw voor geopend verklaren en kaderen binnen een breed veld van reflecties over kunst en didactiek.

Vertrekkend vanuit het zopas in de Vlaamse Raad goedgekeurde decreet betreffende het hoger onderwijs schetsen we de problemen en uitdagingen waarvoor deze tekst de hogere kunstscholen plaatst en bespreken we de pedagogische praktijk aan de 9 Vlaamse instellingen voor beeldende en audiovisuele kunsten.

Vervolgens lichten twee docenten van kunstscholen hun pedagogische praktijk toe: Dirk Lauwaert (Sint-Lukas; R.I.T.S., Brussel) en Hermann Pitz (Rijksacademie, Amsterdam). De drie volgende teksten hebben betrekking op *Brennpunkt Düsseldorf*. Candida Höfer, die in de klas van Bernd (en Hilla) Becher studeerde, blikt terug op haar tijd in de *Becherschule*. Petra Richter belicht de pedagogische attitudes van Joseph Beuys en schrijft een korte geschiedenis van Beuys' leraarschap. Marc De Kesel onderzoekt de notie creativiteit, een essentiële component van Beuys' pedagogisch en artistiek oeuvre. In het tweede deel van "De destructieve impuls" gaat Mark Kremer verder in op kunst die het nu-moment nastreeft en als wezenlijk anti-academisch kan omschreven worden. Het laatste tweeluik onttrekt het begrip overdracht aan de strikt pedagogische context van de academie om bijvoorbeeld de relatie van de tentoonstelling (en tentoonstellingsmaker) met het publiek ter discussie te stellen. Xavier Douroux omschrijft de didactische omgang met de collectie van Le Consortium. Piet Coessens definieert zijn houding ten opzichte van het publiek: "hangt het bestaan van de tentoonstelling zelf niet af van het publiek?"

Verder in dit nummer: Bart Verschaffel over de "période vache" van René Magritte, Steven Jacobs over Robert Smithson, het tweede deel van het interview met Daniel Buren, en een bespreking van de essays van Rudi Laermans door Bart Keunen.

Inhoud

Het hoger kunstonderwijs in Vlaanderen	1, 2, 3, 4
Versuchen müssen wir es doch	6
Berichten uit een klas	7
Brennpunkt Düsseldorf	8, 9
Joseph Beuys en creativiteit	11, 12, 13
De destructieve impuls (II)	14, 15
Le Consortium	16
Het Paleis voor Schone Kunsten	17
René Magritte	19, 20, 21
Robert Smithson	22, 23
Daniel Buren	24, 25
Rudi Laermans	26, 27
Ondertussen	29, 31, 33
Agenda	35, 36
Amarantnieuws	39, 40

Meester in de kunst



Op 16 oktober 1991 werd in de Vlaamse Raad het decreet betreffende de hogescholen gestemd. Dit decreet bepaalde niet alleen dat de Vlaamse hogescholen "hoger onderwijs van academisch niveau" dienen te organiseren; het gaf ook de andere opdrachten van het hoger onderwijs aan, met name "het projectmatig wetenschappelijk onderzoek in het kader van een samenwerking met de universiteiten of derden en de maatschappelijke dienstverlening". Bovendien werd het hoger kunstonderwijs voortaan "gerangschikt als hoger onderwijs van het lange type" (HOLT), met "de ontwikkeling en de beoefening van de kunsten" als opdracht. Verder omvatte dit decreet onder meer: de afbakening van studiegebieden en opleidingen, de uiteenzetting van de structuur van het hoger onderwijs en de toelatingsvoorwaarden, de omschrijving van de studieomvang per studiejaar, de verplichting tot de openbaarheid van de onderwijs- en examenregeling en de participatie van de studenten, alsmede de oproep tot samenwerking tussen hogescholen onderling en tussen hogescholen en universiteiten. In artikels 33 en 49 werd bovendien de oprichting aangekondigd van een ambtelijke commissie "om voorstellen uit te werken betreffende criteria voor een objectieve, forfaitaire en globale financiering van de instellingen, het toezicht op de hogescholen, de rationalisatie en programmatie van de instellingen voor hoger onderwijs, het personeelsstatuut en de medezeggenschap". Binnen zes maanden na de bekrachtiging van dit decreet moest de ambtelijke commissie verslag uitbrengen aan de Vlaamse Onderwijsraad. Uiteindelijk werd de ambtelijke commissie slechts op 28 februari 1992 samengesteld (na de problemen veroorzaakt door de laatste parlementsverkiezingen) en werd het

eindrapport op 23 oktober 1992 afgerond. De tien "concrete voorstellen" uit het rapport van de ambtelijke commissie, vormden de basis voor een nieuw ontwerp van decreet dat sindsdien onafgebroken ter discussie stond. Op 30 juni jongstleden werd dit debat beslecht met de goedkeuring van het "Decreet betreffende de hogescholen in de Vlaamse Gemeenschap" in de Vlaamse Raad.

Dit nieuwe decreet beoogt ten eerste een sterkere profilering en een hogere kwaliteit van het hoger onderwijs. In dat kader opteert men voor een duidelijke organisatie en structuur van het hoger onderwijs, en voorziet men een efficiënte interne en externe kwaliteitsbewaking. Ten tweede verleent het decreet meer autonomie en verantwoordelijkheid aan de hogescholen. Dit laatste gebeurt door de invoering van de enveloppefinanciering en een verregaande deregulering. Ten derde wil het decreet het budget voor hoger onderwijs beheersbaar maken. Schaalvergroting en samenwerkingsakkoorden moeten ervoor zorgen dat de middelen efficiënter worden aangewend. Het decreet wijdt tenslotte ook belangrijke artikels aan het veranderde personeelsstatuut, het beleid en bestuur van de hogescholen, de infrastructuur en investeringen, en aan het medezeggenschap van, en de sociale toelagen voor de studenten.

In ons artikel lichten we deze beleidsopties toe, om ze vervolgens te toetsen aan de actuele pedagogische praktijk van de 9 hogescholen voor beeldende en audio-visuele kunsten. Onze bespreking van de uitgangspunten, doelstellingen en consequenties van het decreet die gebaseerd is op de in de betrokken commissie goedgekeurde tekst, volgt het curriculum van de student: selectie, opleiding en afstudering. Maar eerst

zetten we kort uiteen welk uitgangspunt aan de basis van dit artikel ligt.

I. Uitgangspunt

Vergelijken we de geschiedenis van het kunstonderwijs in Vlaanderen met die van de ons omringende landen, dan komen we tot twee opmerkelijke vaststellingen. Ten eerste hebben de klassieke academies van Vlaanderen, de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten van Gent en de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten van Antwerpen zich nooit ontdaan van de afdelingen toegepaste kunst. Ten tweede ontstonden in het midden van de 19de eeuw de Sint-Lucasscholen, vanuit de uitdrukkelijke wens om te voorzien in het onderricht van het kunstambacht in de kunstige en spirituele zin van het woord.

Niet alleen vanuit historisch oogpunt, maar ook principieel is het niet wenselijk om het onderricht van de vrije en de toegepaste kunst aan afzonderlijke instellingen toe te wijzen. Het decreet had echter wel het onderscheid moeten articuleren tussen onderricht van vrije en van toegepaste kunst. Bij decreet omvat het studiegebied "kunst" weliswaar niet de produktontwikkeling - die als een afzonderlijk studiegebied wordt erkend - maar wel alle andere studiedomeinen "die gericht zijn op de beoefening van de kunst". Naast drama, muziek, en de vrije audio-visuele en beeldende kunsten, zijn dat ook de toegepaste kunsten. Op die manier weigert men zich te verhouden tot 'vrije kunst', of tot 'kunst' op zich. Door alles onder één 'kunst'-noemer te plaatsen ontloopt men niet alleen het probleem van het (paradoxe) plaatsloze statuut van kunst, men "verkunst" tegelijkertijd de toegepaste

disciplines. We willen duidelijk stellen dat we geen voorstander zijn van een 'zuivere' academie voor vrije kunst. Wel vinden we het noodzakelijk dat het decreet de plaatsloosheid van de 'vrije kunst' een kader geeft, hoe paradoxaal zo'n poging ook is.

In dit artikel hebben wijzelf in de eerste plaats oog voor het hoger onderwijs van de vrije kunst in Vlaanderen, maar willen we daarnaast ook de consequenties van de manke decretale bepaling van het studiegebied 'kunst' onderzoeken.

II. Selectie

II.1. De schaal van de school

Zijn de kunsthogescholen zelf vragende partij voor een duidelijk decretaal onderscheid tussen vrije en toegepaste kunst? Waarschijnlijk niet. Ons bezoek aan de 9 instellingen voor beeldende en audio-visuele kunsten leerde dat slechts één instelling voluit pleit voor zo'n onderscheid: het Stedelijk Hoger Instituut voor Visuele Communicatie en Vormgeving (Genk), dat zich enkel toespit op de toegepaste kunst. Dat de andere instituten zich tegelijk op vrije en toegepaste kunst richten, houdt een verklaring in voor hun stilzwijgende instemming met het globale studiegebied "kunst". De vermenigving met succesvolle toegepaste kunst-richtingen verdoezelt immers het (vaak) kleinere aantal studenten in de vrije kunst. Achter deze dubbelzinnige houding schuilt dus de angst van de kunstschool voor een (te) laag studentenaantal binnen de vrije kunsten afzonderlijk. De overheid streeft in haar beleid namelijk naar schaalvergroting, en aan een wettelijk onderscheid tussen toegepaste en vrije kunst zou men ook een aparte minimumnorm kunnen koppelen voor het studentenaantal van de twee richtingen. In elk geval: doordat men deze discussie uit de weg gaat, uit angst (de stilzwijgende kunsthogescholen) of uit onbegrip (de wetgever), blijft de opdrachtverklaring voor het hoger onderwijs van vrije kunst ongeschreven.

In het huidige decreet worden enkel normen opgegeven voor de beeldende (vrije en toegepaste) en audio-visuele (vrije en toegepaste) kunsten. Voor elke student van het hoger onderwijs van het korte of lange type, ontvangt men een vaste toelage. Omwille van de specifieke pedagogische praktijk van het hoger kunstonderwijs - het individuele onderricht of het onderwijs in kleine groepen - ontvangt een kunsthogeschool een driedubbele toelage per toegelaten student. Als een hogeschool voor beeldende kunst meer dan 400 studenten of een hogeschool voor audio-visuele kunst meer dan 300 studenten telt, worden zij echter 'beboet'. Boven 300 of 400 ontvangen ze namelijk nog maar een enkelvoudige toelage per student. Op het niveau van de kunsthogeschool wordt dus niet naar schaalvergroting gestreefd maar naar een beperking van het aantal studenten, al moet ook dat sterk relativerend worden. In 1993 telden de hogescholen voor beeldende en audio-visuele kunsten 3361 studenten. Het huidige decreet voorziet een maximale financiering voor 4400 studenten.

Het is echter duidelijk dat de begrenzing van het aantal (kunst)studenten een maatschappelijke keuze impliceert. Zo'n keuze is niet alleen betwistbaar, ze is binnen dit type van onderwijs ook technisch niet realiseerbaar. Bovendien kan zulk een "maximumnorm" aanleiding kan geven tot een "relatieve" toelating of doorstroming.

II.2. Instroom, doorstroming

Tijdens onze gesprekken bleken alle directies gekant tegen een verplichte selectieproef. Men omschrijft ze als tijd- en middenlopende volstrekt inefficiënt. Een eerste argument daarvoor betreft de heterogeniteit van de groep "kandidaten". Sommigen hebben een kunsthumaniora achter de rug, anderen een klassieke humaniora, soms aangevuld met een artistieke opleiding (in het deeltijds (of avond-) kunstonderwijs); nog anderen hebben een andere hogere opleiding genoten. Gezien die verschillen, kan een proef niet bestaan uit het testen van technische vaardigheden (die een academie bovendien juist wil aanleren). Een proef op basis van intellectuele kennis is niet meer dan een kwis. In de praktijk beklemtoont de selectieprocedure dan ook eerder de motivatie van de kandidaat. Merken we op dat een zo accuraat mogelijke toelichting bij de opleiding en een situering van haar maatschappelijke (niet-)betekenis zonder twijfel ook

effecten van auto-selectie kan ressorteren. Men mag van de veronderstelling uitgaan dat men zich na één jaar een beter beeld zal kunnen vormen van een kandidaat, zowel met betrekking tot zijn engagement, als tot zijn technische capaciteiten of zijn inhoudelijke weerbaarheid. Maar hoe moet de hogeschool met dit inzicht omspringen? Mag ze het eerste jaar van de opleiding opvatten als één langgerekte, uit talloze testen bestaande selectieproef? Sommige hogescholen compenseren de ontoereikendheid van het eerste selectiemoment inderdaad op deze manier. De wettelijke bepaling van een maximum aantal studenten, dreigt de evaluatie na het eerste academiejaar echter te verstoren. Wanneer het aantal studenten het aantal van 300 of 400 overschrijft, wordt de hogeschool namelijk verleid om de beste studenten te selecteren met verlies van studenten die in feite voldoende resultaten kunnen voorleggen. Op deze manier wordt het recht op onderwijs geweld aangedaan. Merken we op dat deze wijze van selecteren vrij uniek is in het onderwijslandschap van Vlaanderen en dat de kunstsector deze regelgeving, die zonder meer als een precedent mag beschouwd worden, vrijwel geruisloos aanvaardt.

II.3. Eigenheid van het hoger kunstonderwijs

We hebben reeds gepleit voor een duidelijk onderscheid tussen vrije kunst en toegepaste kunst. We gaven ook aan dat dit onderscheid niet de zaligverklaring van de kunst tot doel heeft. Integendeel: het hoger onderwijs van de vrije kunst zien we het liefst ingebed in een bredere academische en universitaire pedagogische context. Het decreet biedt wat dat betreft trouwens een uitstekende stimulans. Vermits het investeringsfonds gesloten blijft voor hogescholen die minder dan 2000 leerlingen tellen, wordt het samengaan van diverse hogescholen aangemoedigd.

Terwijl men in de (inhoudelijke) verwarring van vrije en toegepaste kunst-richtingen weinig problemen ziet, reageren de scholen echter zeer terughoudend op een eventuele fusie met sterk beroepsgerichte hogescholen. Dat is begrijpelijk vanuit een politiek-strategische invalshoek: de raad van bestuur van zo'n gefuseerde hogeschool telt immers vertegenwoordigers van alle geledingen. Het departement "kunst" zou dan zijn lot niet meer volledig in eigen handen hebben. Afgezien daarvan vinden we echter dat er enorme uitdagingen uitgaan van zo'n multisectorale structuur, vooral voor de kunstopleidingen. Het kunstonderricht is zonder meer gebaat bij een zo groot mogelijke openheid, gewoon omdat ze haar studenten daarmee meer mogelijkheden en (maatschappelijke) benaderingswijzen aanreikt. In dit kader spreekt het bijvoorbeeld vanzelf dat het theoretische luik van een kunstopleiding binnen de campus van een multisectorale hogeschool, anders (en breder) kan worden ingevuld.

Een politiek-strategisch voorbehoud kan trouwens worden omgebogen als de diverse instellingen voor hoger kunstonderwijs zelf naar elkaar willen toegroeien. Maar ook dat blijkt niet altijd evident. In Limburg liepen de onderhandelingen tussen de inrichtende machten (stad Genk en provincie Limburg) spaak op politieke onwil. In Gent zit de onverenigbaarheid van de inrichtende machten een fusie in de weg van drie kunstscholen, die nauwelijks een kilometer van elkaar verwijderd zijn. In Antwerpen behoort de fusie van Sint-Lucas en Sint-Maria tot de mogelijkheden, en kan de Academie samengaan met de andere Argo-scholen (Herman Teirlinck, de dansschool de Lignière en het conservatorium). In Brussel zouden enkele actoren graag een Vlaamse kunsthogeschool (met Sint-Lukas, R.I.T.S. en conservatorium) boven de doopvont houden, maar ook daar dreigt de verzuiling en de onverenigbaarheid van inrichtende machten roet in het eten te gooien.

III. Opleiding

III.1 Inleiding: het kunstenaarschap, een onplaats

"...nicht mit der Notwendigkeit von Kunst ist zu argumentieren. Die Frage danach ist falsch gestellt, weil die Notwendigkeit von Kunst, wenn es denn durchaus so sein soll, wo es ums Reich der Freiheit geht, ihre Nicht-Notwendigkeit ist. An Notwendigkeit sie zu messen, prolongiert insgeheim das Tauschprinzip, die Spiessbü-

rgersorge, was er dafür bekomme." (Theodor W. Adorno, "Ästhetische Theorie")

De kunst is in wezen plaatsloos: ze heeft geen "nut", geen "functie" en dus strikt genomen ook geen maatschappelijke "positie". Het kunstonderwijs moet daarom principieel twee zaken duidelijk voorstellen: 1) de kunstenaar is maatschappelijk plaatsloos, 2) een kunstschool leidt geen kunstenaars op.

Elke discussie over de maatschappelijke plaats (de "noodzakelijkheid") van de kunstenaar moet uitgaan van de paradox van deze probleemstelling zelf. Een kunstenaarsopleiding is geen beroepsvorming, ook niet de vorming van een "professioneel kunstenaar", die zich op de markt kan bewijzen. Daarmee geeft men het kunstenaarschap immers een pseudo-utilitaristische invulling: hij moet "kunnen functioneren", alsof men door een plaats te veroveren op de kunstmarkt, zijn eigen plaatsloosheid kan ontvluchten! Even weinig zin heeft het echter om mensen op te leiden met het oog op een valse "integriteit", los van de markt, van "trends en modes". Men serveert daarmee slechts illusoire verkoopsformules, geschoeid op het burgerlijke idee van wat een kunstenaar moet zijn: een aparte persoonlijkheid, met een eigen wereld, een geïsoleerd, vrij subject. De kunstmarkt moet noch worden aangeprezen, noch afgekeurd. Men moet echter duidelijk maken dat de markt geen maatschappelijke rol aanreikt, maar dat ze eerder het hysterische symptoom is van de plaatsloosheid van kunst vandaag. Op een kunstschool kunnen kunstenaars het spel van de markt leren kennen vanuit een passieloze distantie: het besef dat de markt bruikbaar is, maar dat ze de kunst (inhoudelijk) niet dekt, laat staan (inhoudelijk) "maakt".

III.2 Ego, expressie, experiment, creativiteit en vrijheid: hoe definieert een kunstschool de kunst en de kunstenaar?

"De opleiding voorziet in een begeleiding naar zelfexpressie via zelfbeleving, doch niet zonder zelfbeheersing en beheersing van de omgeving." (een leraar omschrijft de opleiding in zijn atelier)

"Een kunstschool is een terrein waar men met gevoelens werkt: zonder gevoelens geen kunst!" (uit een atelieromschrijving)

"Het atelier schilderkunst beoogt een platform te zijn waar creativiteit, vaardigheid en beweging voor de schilderkunst ontwikkeld worden vanuit de persoonlijkheid en de eigenheid van de student." (omschrijving van het atelier schilderkunst in een kunstschool)

De kunstscholen verwaarlozen de contextualiteit van de artistieke productie. Men negeert de - per definitie - maatschappelijke situering van elke (artistieke) uitspraak. Men ziet het subject als een structuur met een kern (het "zelf") die door alle invloeden en conventies heen, naar boven moet gehaald worden. Dat zo'n subject al bij voorbaat in een context is ingebed, lijkt men niet te beseffen, of men weet er althans niet mee om te gaan. De hedendaagse visie op de contextualiteit van kunst wordt slechts sporadisch vertegenwoordigd door een enkele of een paar theorieleeraars of kunstenaars binnen een academie. Uit de programma-verklaringen van de scholen, folders, atelieromschrijvingen, en vanuit onze gesprekken met betrokkenen (studenten, oudstudenten, leraars, directies) schemert een totaal andere visie door, die de klemtoon legt op creativiteit, vrijheid, experiment,...

Als men de technische aspecten van het kunstonderricht achterwege laat, keren voortdurend deze noties terug. Daarnaast ventileert men regelmatig een primitief subjectivisme, met als summum de term "zelf-expressie". Men stelt zich daarbij weinig vragen bij de impliciete opvattingen achter deze begrippen, laat staan hun ideologische draagwijdte.

De mythe van de "creativiteit" is het geloof in het bestaan van een genererende instantie die totaal ongebonden is: iedereen is creatief, overal is creativiteit. Een scheppend individu is bij wijze van spreken slechts een medium. Maar het begrip is ondertussen natuurlijk danig uitgehold. Iedereen is vandaag "creatief", van de kunstenaar tot de marketing-man. Terwijl "creativiteit" voor-

dien met een sociale utopie verbonden was (cf. Beuys), is het begrip nu gepersonifieerd. Ik, jij, wij zijn creatief, ieder op onze eigen manier, naast elkaar. Creativiteit is geen sociaal bindende kracht meer, het wordt meer en meer verbonden met het pathos van een ander cliché: zelfexpressie. Het "zelf" dat men daarbij "uitdrukt", begrijpt men als de kern van een bepaalde persoon (het "ik"); het kunstwerk is de uitwendige manifestatie van die kern. Ook van deze auto-expressieve noties staat het discours van de academies bol. Men moet "een eigen wereld hebben", "zich uitdrukken", "persoonlijk werk" afleveren.

Opvallend is dat men deze begrippen even fervent in verband brengt met toegepaste kunst. Men lijkt zich haast schuldig te voelen voor het functionele, onvrije aspect van deze activiteit. Men hamert er voortdurend op dat men ook in de toegepaste kunst zijn persoonlijkheid uitdrukt. De term "toegepaste kunstenaar" is al een symptoom van deze halfslachtigheid: het "kunstenaarschap" als vergoeding voor het korset van een toegepaste discipline. Uit een inleidende schets bij een richting grafische vormgeving en visuele communicatie: "Een creatieve sfeer stimuleert het scheppingsproces. Een brede artistieke dialoog en de kennismaking met het werk van anderen ontwikkelt de artistieke persoonlijkheid." Men is in de eerste plaats zoiets als "kunstenaar", en in de tweede plaats past men dat "kunstenaar-zijn" toe. Het functionele wordt tot kunst gebombardeerd, zuiver ambachtelijke disciplines worden verkunst. Een aantal scholen hebben afdelingen glaskunst, keramiek of textiel, die gedeeltelijk als volwaardige artistieke disciplines worden beschouwd. In de afdeling juweel-edelsmeedkunst van een school ontwerpt men niet zomaar "ringetjes", maar springt men op een creatieve wijze met het medium om, wat dan net zo goed kan uitmonden in een soort "juweel dat tegelijk een stoel is". Men doet alsof deze ambachten artistieke media zijn, zoals de schilderkunst in het modernisme een medium was, waarvan men de grenzen kon ondervragen en onderzoeken. Hetzelfde geldt overigens voor de afdelingen "vrije grafiek" die zowat elke Vlaamse kunstschool er nog op nahoudt. Grafiek was altijd een beeldend middel, nooit een a priori discipline, zoals (vroeger) schilder- en beeldhouwkunst. Het bestaan van zo'n afdeling suggereert nochtans dit laatste. Men levert er niet alleen kunstenaars af die grafiek gebruiken (als beeldend middel), maar echte grafische kunstenaars, zoals men in de glaskunst zogenaamde glaskunstenaars vormt. De verkunsting van deze toepassingsdomeinen is een haast karikatuuraal, neo-modernistisch misverstand. Besluiten we dat het kunstonderwijs neo-modernistische noties als "vernieuwend", "plaats voor experiment" momenteel in hoge mate vermengt met auto-expressieve opvattingen. Deze "verpersoonlijking" van het artistieke is een degeneratie van modernistische normen als "vernieuwing" en "experiment". Op het moment dat de brede dynamiek van de avant-garde wegvalt, wordt het vernieuwende teruggeplooid op het persoonlijke. Vanaf dan zijn er enkel nog geïsoleerde uitingen van geïsoleerde subjecten. Zulk persoonsgebonden subjectivisme vormt een ideaal schuiloord voor de student. Men drukt zichzelf uit, en koestert daarmee de illusie dat men iets doet dat van zichzelf is en van niemand anders. De school die het coon-gevoel van dit plat subjectivisme in stand houdt, vergroot echter het "zwarte gat" na de studie.

III.3 De ateliers: techniek en medium

"Bringen sie doch bitte erst das Atelier in Ordnung!" (uit "Lulu" van Alban Berg)

In "Faire école", waarin de krijtlijnen van een nieuwe kunstschool voor de stad Parijs worden geschetst, verdedigt Thierry De Duve de opvatting dat elk kunstwerk zich vandaag nog slechts situeert in een veld van "kunst in het algemeen". (1) Vanuit die vaststelling opteert hij niet meer voor aparte ateliers per discipline, maar voor één atelier "vrije kunst". Binnen deze ruimte worden alle métiers aangeboden, maar heeft geen enkel métier nog een a priori statuut. Ze zijn louter technische vaardigheden, of beeldende mogelijkheden, die men kan gebruiken of niet. De Duve trekt daar ook zijn pedagogische conclusie uit. Omdat de technische vaardigheden niet meer vanzelfsprekend in handen van de kunstenaars zijn, komen ze onder de hoede van technische assistenten zonder artistieke verantwoordelijkheid. Een kun-

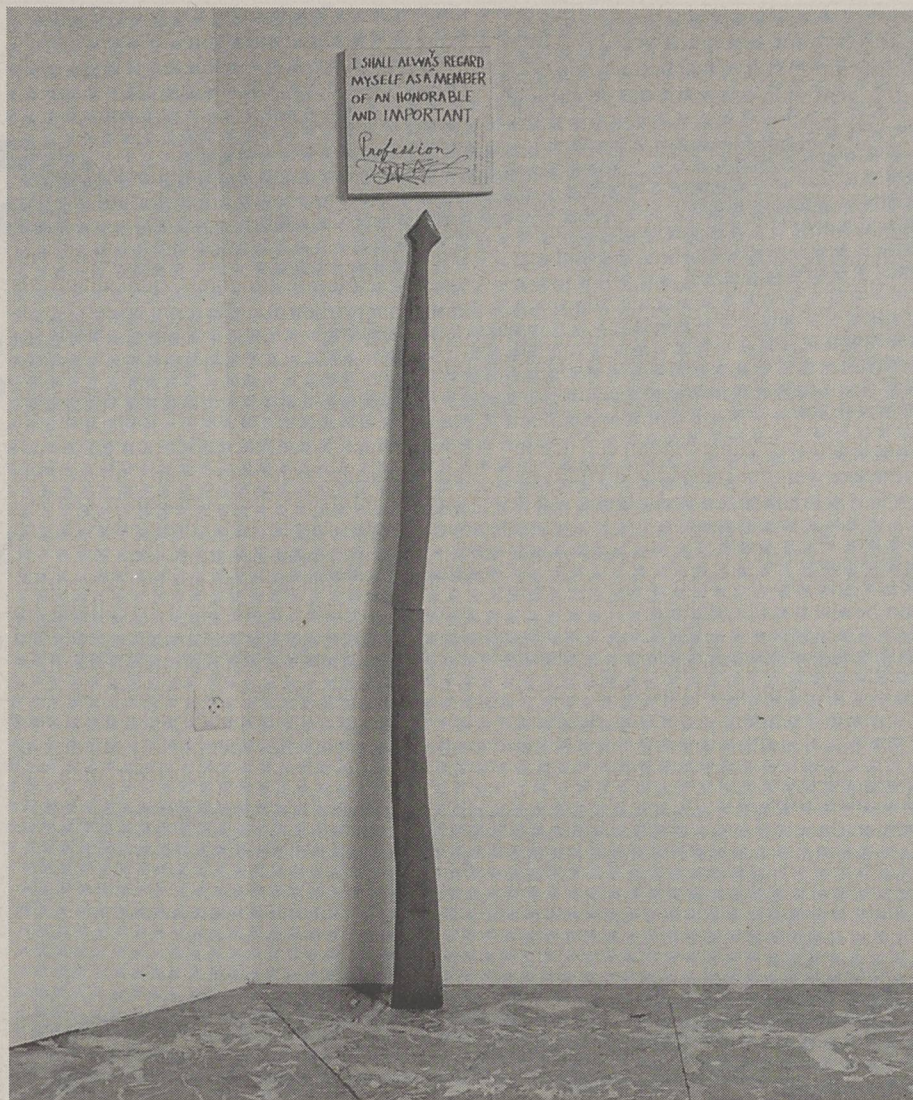
stenaar-docent behandelt de problemen van artistieke aard.

Wie in de Vlaamse kunsthogescholen voor vrije kunsten kiest, wordt nog steeds voor de keuze gesteld tussen bijvoorbeeld schilder- of beeldhouwkunst, alsof men ook nu nog "schilder" (in relatie tot de categorie "schilderkunst") of "beeldhouwer" (in relatie tot de categorie "beeldhouwkunst") kan worden. Wel zijn er verschillen in de bereidheid om de klassieke atelierstructuur van de kunstschool te herdenken in het licht van de hedendaagse situatie.

De Antwerpse academie lijkt het meest gesteld op haar traditie. De opdeling in ateliers wordt er rigoureus gehandhaafd en verdedigd: het uitgangspunt "kunst-in-het-algemeen" doet de directeur af als het produkt van een "trend". Zijn traditie ("in navolging van David Teniers de Jonge") wordt haast een ontologisch statuut verleend. De situatie in het Provinciaal Hoger Instituut voor Kunst- en onderwijs te Hasselt is vergelijkbaar. In de twee andere Antwerpse scholen - Sint-Lucas en Sint-Maria - is de vertreksituatie zelf al vrij problematisch. Sint-Maria biedt in de vrije kunsten alleen een atelier schilderkunst en een atelier vrije grafiek aan. Daardoor wordt het a priori statuut van deze media vanzelfsprekend sterk beklemtoond. Sint-Lucas beschikt zelfs slechts over een atelier vrije grafiek. In dat atelier mag men ook wel schilderen, maar het referentiepunt vrije grafiek behoudt het karakter van een imperatief. Dat beide scholen wellicht zullen fusioneren, belet niet dat de beeldhouwkunst afwezig blijft - en we hebben reeds trachten aan te tonen dat een atelier als edelsmeedkunst deze afwezigheid onmogelijk kan compenseren, wel integendeel.

De scholen die de klemtoon op het métier leggen, zijn zich onvoldoende bewust van de plaats van het métier binnen een hedendaagse kunstcontext. Voortdurend hanteren ze een schema waarin het métier als onderbouw wordt gezien, en de "vrije expressie" of de "creatieve inbreng" als bovenbouw [Sint-Lucas (Gent), Provinciale Hogeschool (Hasselt), Academie (Antwerpen)]. Men stelt dat in de kandidaturen vooral een vak wordt geleerd, en dat men "vandaaruit" in de meesterjaren een "eigenheid" opbouwt. Daarmee wordt het statuut van de disciplines bevestigd. Men bekijkt het ambacht nog altijd als een vertrekpunt, waaraan de kunst een soort "extra-waarde" toevoegt. Het probleem is daarbij niet dat men teveel belang hecht aan technische vaardigheden, maar dat men de relatie tussen ambacht en kunst binnen een hedendaagse kunstcontext weigert te herformuleren. Een hedendaagse visie definieert ambacht en kunst niet meer als onder- en bovenbouw. Ambacht en kunst worden gescheiden; ze lopen omzeggens parallel, zonder dat men "vanuit het ene" tot het "andere" komt. Overigens merken we op dat de waarde van het "ambacht" vaak wordt gehanteerd als camouflage voor het feit dat men niet met de hedendaagse condities van kunst kan omgaan. Sint-Lucas Gent worstelt met dat probleem; de Antwerpse Academie en de Provinciale Hogeschool in Hasselt zijn daarvan ronduit een karikatuur. Omgekeerd is er ook een probleem als de overlevering van vaardigheden in het gedrang komt. Dat men minder aandacht besteedt aan technieken, wordt dan soms verantwoord vanuit een modernistisch (maar wel nog mediumgebonden) "vrijheidsdenken". "Bezig zijn met het klassieke, het barokke, lag moeilijk, want dan was je niet 'vrij', aldus een oud-leerling van de Gentse academie. "Je brak dan niet met de traditionele wetten van anatomie en perspectief." Neo-modernistisch is ook de wijze waarop deze academie de métiers niet zozeer als ambachten in de klassieke zin definieert, maar als "media" waarvan men de eigenschappen moet "tonen", die men moet uitdagen en testen. De disciplines blijven een a priori karakter behouden, zij het dan vanuit een modernistische invalshoek. Een gevolg van deze verschuiving is echter dat het technisch meesterschap verloren gaat. "Men heeft alle disciplines verkunst. Een student moet al direct een expressionistische voet tekenen, voor hij een gewone voet kan tekenen", aldus een leraar.

In een poging om zich te verhouden tegenover de "kunst in het algemeen" proberen sommige scholen mogelijkheden te creëren binnen de bestaande structuren. In Sint-Lucas Brussel kan men bijvoorbeeld inschrijven voor een keuzeatelier naast het hoofdatelier. Vanaf de meesterjaren (en uitgedrukt in studiepunten) zijn de beide ateliers evenwaardig. Door de open visie van de school en door impulsen vanuit het lerencorps komt men hier het dichtst bij



Jimmie Durham

Article 1 and 2 from the 1986 Pinkerton's Agency Manual, 1989

een "hedendaagse" (her)formulering van de relatie tussen kunst en techniek. Deze school is trouwens ook de enige die de reflectie over de opleiding openlijk voert, in het tijdschrift van de Sint-Lukasgalerij. In andere scholen kan men keuzeateliers volgen die niet gelijkwaardig zijn aan het hoofdatelier. Er is dus flexibiliteit, maar sterk gelimiteerd, en in hoge mate afhankelijk van school tot school (of binnen de ateliers, van docent tot docent). In Sint-Lucas Antwerpen en Sint-Maria wil men wel "over het muurtje" van het atelier kijken, maar aangezien deze scholen sommige ateliers ontberen, moeten discipline-overschrijdende activiteiten ter plekke worden geïmproviseerd. De Antwerpse academie en de Provinciale hogeschool van Hasselt staan niet open voor dit soort initiatieven. In de ateliers schilderkunst aldaar kan alleen maar worden geschilderd.

De meeste kunstscholen houden er momenteel een afdeling op na die schuilgaat onder bizarre etiketten als "Multi-media", "Driedimensionale vormgeving" ("3D") en "(Toegepaste) Monumentale". Soms gaat het om een volwaardig atelier, elders om een nevenruimte. Bedoeling is om zo tegemoet te komen aan de "discipline-overschrijdende" tendensen binnen de hedendaagse kunst. In wezen is de inrichting van zo'n atelier nàast de conventionele atelierstructuur, slechts een weg van de minste weerstand. Wie een term als multi-media gebruikt, denkt nog altijd in termen van disciplines die in eerste instantie afzonderlijk bestaan, en in tweede instantie ook wel eens gecombineerd worden. In de praktijk is zo'n atelier vaak een speelruimte waar iedereen terecht kan die binnen de conventionele structuur geen plaats vindt. We merken daarbij op dat men alleen in Sint-Lukas Brussel geneigd lijkt om vanuit het "experimenteel atelier" de hele atelierstructuur te herdenken.

III.4 Pedagogie op een academie: smaak, oordeel, context: hoe en door wie?

Kunstonderwijs is een individueel gerichte onderwijsvorm. In het pedagogisch model van de academie, staat de relatie tussen student en docent centraal. In de bespreking van deze problematiek, willen we uitgaan van één kernbegrip: oordeelsvermogen (vergelijkbaar met Thierry De Duves "juge-ment").

Het is de taak van een academie om het oordeelsvermogen te ontwikkelen en de smaak te vormen. Een "kunstopleiding" vindt

niet plaats in het werk, in de productie van kunst, maar tussen het werk en de student. In deze transferzone kan de context worden ingeschreven, kunnen verwantschappen worden aangegeven, bestaande semantische modellen of houdingen worden aangehaald. De docent voert de student niet naar, maar weg van het werk en schept een (kritische) tussenruimte. Hij doorbreekt met andere woorden de exclusieve schepper-werk relatie. Hij brengt een context aan, wijst op referentiepunten. Daardoor wordt de student permanent bewust gemaakt van het feit dat zijn intenties geënt zijn op een contextueel spoor. "Besef je dat dit jouw uitgangspunt is", zoals een theorieleeraar een mogelijke vraagstelling formuleert. De docent is een ondervragende instantie. Zijn functie is provocatief, in de mate dat ze de activiteit van de student ter discussie stelt. Ze is niet terechtwijzend; een eenduidig kwaliteitsoordeel dat alleen over het werk op zich spreekt, laat immers geen openingen.

"Oordelen" betekent bovendien dat men niet alleen reflecteert over de eigen productie - anders komt die weer centraal te staan - maar ook over de werken van anderen, en uiteindelijk over kunst in het algemeen. Men oordeelt, beoordeelt zichzelf, mekaar, brengt context aan, toetst aan de context, oordeelt opnieuw. De permanente praktijk van het oordeel verhindert dat men zich verschuilt achter het auto-expressieve idee dat het werk alleen maar "met mij te maken heeft" en "over mijn gevoelens gaat". We zien dit oordelen niet als een actieve discoursvorming. Het gaat gewoon om de verfining van de receptie van kunst, binnen een zo breed mogelijk hedendaags referentiekader. Dat "oordeelsvorming" centraal staat, kan echter wel betekenen dat iemand zich op een gegeven moment enkel nog met kunst van anderen wil confronteren.

We willen niet pleiten voor de eis dat de student zichzelf moet kunnen verantwoorden. Het "moeten kunnen verwoorden" ontmoeten we opvallend vaak in beschrijvingen van leerprogramma's: men moet kunnen zeggen waarom men iets wil of waarom men voor een oplossing heeft gekozen. Zolang de student het maar kan uitleggen is het goed. Op zich is dat zinloos, ten eerste omdat iemand een goed werk kan maken zonder zijn motieven te kunnen expliciteren, en ten tweede omdat dit de negatie van de context geenszins uitsluit. De confronterende, open provocaties van de docent ("volgens mij wil je dat") zijn geen verzoekjes om tekst en uitleg. De vraag "wat wil je" is dat evenmin. Ze biedt de docent enkel de mogelijkheid om een context aan te reiken. "Mondig maken" komt in die zin niet neer op het

verbaliseren van intenties, maar op een "ondervragen van ontleende standpunten" (aldus een theorieleeraar).

Gebeurt dit in een academie? De conclusie na gesprekken is vrij eenduidig: weinig of niet. Docenten in het atelier - dus daar waar het gebeurt - ondervragen het artistieke proces weinig of niet vanuit de invalshoek van het weefsel, het kader (van de hedendaagse kunst) waarin de praktijk van de student zich inschrijft. "De mensen van de praktijk kunnen spreken over hun straat, over wat daarbuiten valt, hebben ze geen discours. Het probleem is dat studenten daardoor nooit volwassen tegenstand krijgen, waardoor ze het labiele van hun proces zouden kunnen inzien" (een theorieleeraar). Het gebrek aan contextuele kadering in de opleiding is uiteraard een rechtstreeks gevolg van de samenstelling van het docentencorps. Kunstenaars die een interessante positie bezetten in de hedendaagse context, geven geen les aan de academie, op enkele uitzonderingen na. Uit gesprekken blijkt dat de "moeilijke student" vaak bij theorieleeraars gaat aankloppen.

Een probleem is dat de ateliers vaak in handen zijn van kunstenaars die de discipline van het atelier zelf beoefenen, en geneigd zijn het nog op te nemen voor het a priori karakter van deze discipline. Een oud-student spreekt smalend over een Gentse schildersdynamie. "Je kan kiezen tussen abstract en figuratief, en tussen de kleurtjes." Deze mensen staan vaak argwanend tegenover elke vorm van theoretische reflectie, alsof dit de zuiverheid van het artistieke proces zou aantasten. In dezelfde lijn situeren zich de houdingen tegenover contextualiteit. Merken we op dat de weinige kunstenaars die wel tot een geïntegreerde oordeelsvorming kunnen komen, vaak lesgeven buiten de centrale artistieke ateliers, en bijvoorbeeld tekenen of zelfs theorie doceren.

Een kunstenaar spreekt tot op zekere hoogte altijd vanuit zijn eigen artistieke positie. Daarom is het belangrijk dat deze posities ondervraagd worden en dat de samenstelling van het docentencorps onderzocht wordt. In die optiek is de vertegenwoordiging van een neo-modernistische mentaliteit zoals in de academie Gent ook geen ramp, zolang deze positie maar door andere posities ondervraagd wordt. In dat geval wordt de aanwezigheid van zo'n positie zelfs interessant. Het modernisme is weliswaar voorbij, maar haar schaduw hangt nog over het heden. Deze "nabijheid" van het afwezige, geeft de Gentse academie waarschijnlijk vandaag nog haar relatieve meerwaarde: tegen modernistische symptomen kan men zich nog "afzetten". Dat men representanten van een uitgehold "métier-ideaal" de artistieke verantwoordelijkheid geeft, is echter zinloos. Dat probleem kan men enkel oplossen door een onderscheid te maken tussen technische experts en kunstenaars-docenten, conform aan de situatie van de hedendaagse kunst. Vanuit dezelfde invalshoek kunnen gastdocenten en -colleges een belangrijke rol spelen. Het nieuwe decreet geeft de hogescholen niet alleen een grotere autonomie, maar formuleert expliciet de mogelijkheid om gastdocenten aan te trekken. Een aantal directies wil deze mogelijkheid radicaal aangrijpen. In de Gentse academie spreekt men van een 50% verhouding tussen vast en gast; de directie van Sint-Lukas Brussel is zelfs voor een groter percentage van gastdocenten te vinden. Andere directies sluiten zich daar min of meer bij aan, al merkt men (uiteraard) op dat de speelruimte door een hoog percentage vastbenoemden nog een tijdje beperkt blijft, zeker voor gastdocenten (die worden aangetrokken voor een periode van minimum één en maximum vijf jaar).

De houding van de Academie van Antwerpen en de Provinciale Hogeschool van Hasselt is meer gereserveerd. In Antwerpen wil men "studenten niet bruuskieren, ze hebben houvast nodig". Gastdocenten lijken zoiets als ordeverstoorders die de verwarrende hedendaagse realiteit binnen de muren brengen. Uit Hasselt vangen we trouwens (nogmaals) gelijkaardige geluiden op. In Vlaanderen bestaat blijkbaar nauwelijks een traditie van pedagogische verantwoordelijkheid bij kunstenaars. Men zal daarom mogelijkheden moeten voorzien om kunstenaars voor kleine deeltijdse percentages in dienst te nemen, eventueel zelfs met veel souplesse om het wekelijkse regime aan te passen. Het is de enige manier om actieve kunstenaars van vandaag te engageren voor pedagogische opdrachten. Overigens brengen (alleen) eenmalige lezingen weinig soelaas: ze zijn een te gemakkelijk alibi voor de school om een stoffig imago op te poetsen.

In gesprekken met directies viel trouwens op dat men in veel gevallen geen doekjes windt over de aanwezigheid van "verouderde elementen", waar men wegens een vroegere politiek van vaste benoemingen "niet vanaf geraakt".

III.5 De academie en andere onderwijsinstellingen

We wezen er reeds op dat het decreet van 30 juni 1994 grootschaligheid aanmoedigt, voornamelijk vanuit financiële overwegingen. Wij willen er onze inhoudelijke argumenten aan toevoegen. We stelden reeds dat een academie geen kunstenaars kan opleiden. Van daaruit kwamen we ertoe het brandpunt van de opleiding te verleggen van het maken van kunst (met de kunstenaar en het kunstwerk als middelpunt) naar de ontwikkeling, vorming en begeleiding van een houding tegenover kunst.

Tot nog toe gaat men echter naar de academie om "kunstenaar" te worden, tenminste wanneer men voor een vrije richting kiest. De geïsoleerde positie van de academies bevestigt die exclusieve keuze ook. De academie is een "eiland". Moet ze dat ook blijven? Het antwoord op deze vraag kan alleen dubbel zijn. Het is belangrijk dat er een (discussie-)plaats is waar de confrontatie met kunst plaatsvindt, vanuit de aanwezigheid van kunstwerken en in samenhang met het artistieke proces. Om deze functie te kunnen waarmaken moet de academie zich echter niet afschermen van andere onderwijsinstellingen. Als een academie een intelligente relatie met kunst heeft ontwikkeld, hoeft ze trouwens niet te vrezen voor identiteitsverlies, van zodra ze haar eilandpositie opgeeft.

Sturen we daarmee aan op een Amerikaans model, waar het Arts-departement deel uitmaakt van één grote campus? Niet echt. Wel zijn we te vinden voor een grote flexibiliteit, die kan worden geconcretiseerd in de mogelijkheid om cursussen in andere onderwijsinstellingen te volgen. Daartoe is het nodig om gemeenschappelijke parameters in te voeren voor de waardering van vakken. Belangrijk is dat de eilandsituatie van de academie wordt ondervraagd, en op die manier ook het "kunstenaarschap" wordt gedemystificeerd. Op dit moment is de kunstenaar in eerste instantie een mysterieus wezen voor de universitair (de kunsthistoricus), en de universitair op zijn beurt voor de kunstenaar. Heel polair gesteld: de ene is de "intellectueel", de andere de "bevlogene raker". Binnen een flexibele structuur daarentegen, wordt de relatie tussen de universitair en de academiestudent genormaliseerd. In het auditorium van een universiteit of het leslokaal van een academie zitten beiden niet naast elkaar als "kunstenaar" en "academicus", maar als twee studenten die vanuit een verschillende invalshoek een houding trachten te bepalen tegenover kunst. Overigens biedt een kunstschool veel vakken aan die men ook op een universiteit kan volgen en waarvan de eigenheid van de kunstschool niet meteen afhangt. Meteen krijgen studenten uit de toegepaste kunst de kans om op een universiteit uit een brede waaier van non-sense vakken een keuze te maken. In de programma's van de kunsthogescholen valt op hoe weinig men zich realiseert dat voor mensen uit de toegepaste sectoren een cursus economie of marketing goed van pas kan komen. Bedrijfsontwikkeling is voor later, ondertussen ontwikkelt men "zichzelf".

IV. Afstuderen

IV.1 De "bekroning": examen, beoordeling, diploma

Wie afstudeert aan een academie, ontvangt een diploma met de titel "meester in de beeldende (of audio-visuele) kunst". Deze vreemde titel stelt het "kunstenaarschap" onomwonden voorop. Men "is kunstenaar" als men de academie verlaat, zo suggereert dit stoffig predicaat. En bovenal: men wordt op een academie zeker niets anders dan een kunstenaar. Ofwel dat, ofwel niets.

Een diploma, uitgereikt door een instituut met de titel "hogeschool voor beeldende kunst", kan echter niets anders dan een "open diploma" zijn. Dat betekent niet alleen dat het geen titel vermeldt, maar ook dat de invulling ervan niet probeert de illusie van een "professionele volledigheid" in stand te houden. Concreet pleiten we voor een papier dat enkel de vakken vermeldt die men heeft gevolgd, en waarvan men met succes examen heeft afgelegd. Het artistieke luik wordt niet "gediplomeerd", een-

voudigweg omdat het absurd is een diploma uit te reiken voor een kunstwerk. Als men een artistieke eindproef laat beoordelen door een jury, gaat men er vanuit dat de student het na vier jaar "wel zou moeten kunnen". Impliciet verkondigt men daarmee nog eens de pretentie dat men kunstenaars opleidt. We willen daarom pleiten voor een open eindbeoordeling in het verlengde van de oordeelsfunctie, zoals hierboven geschetst. Omdat op een academie de houding tegenover kunst centraal staat, moet men als eindwerk kunnen opteren voor een kritische opdracht (onder de vorm van een tekst). Daarmee wordt de academie geen pseudo-universiteit. We geven reeds aan waarvan een houding tegenover kunst binnen een academie vertrekt: van het individuele werk, het proces van het maken, en vervolgens van de contextuele ondervraging van het werk en het proces, waardoor een "geïntegreerd oordeelsvermogen" zich kan vormen. Daarop berust haar eigenheid.

Momenteel bestaat de eindproef in een academie nog altijd uit een kunstwerk, beoordeeld en van "punten" voorzien door een jury. De samenstelling van de jury is een probleem apart; in veel gevallen oordeelt het docentencorps wie in de jury zetelt. Aangezien dat corps voor het grootste deel geen afspiegeling is van de complexiteit van de hedendaagse situatie, is ook de jury dat vaak niet. Maar dit terzijde: de absurditeit van dit jury- en puntensysteem werd hierboven al aangekaart.

Overigens wordt het onvermogen om tot een kwaliteitsoordeel te komen, onder meer geïllustreerd door karikaturale toestanden in de Antwerpse academie, waar men in het vierde jaar beeldhouwkunst naast het vrije werk een gipsen model moet afleveren. "Anders heeft de jury geen normen meer", stelt een theorieleraar onomwonden. Een ambachtelijke parameter om de penibele vraag naar kwaliteit te ontvluchten.

IV.2 Voortstuderend: de open eilandstructuur van de kunstschool

De opleiding op een kunstschool voltooit niets. Ze is radicaal open. Daarom lijkt het ons logisch te pleiten voor een blijvende beschikbaarheid van het pedagogische aanbod buiten elke obligate periode van vier studiejaar, en dat op alle vlakken. Ten eerste biedt de academie technische vaardigheden aan: op deze functie moet men ook na de studie kunnen terugvallen. Ten tweede is de academie een discussieplaats: men moet er dan ook blijvend terecht kunnen om de discussie verder te zetten. We kaderen deze stelling in onze typering van een academie als een open eiland, waar (terug) aan oordeels- en smaakvorming wordt gedaan. Concreet willen we daarom pleiten voor de inrichting van bijkomende studies binnen elk van de kunstschoolen. We betreuren dat het decreet de financiering van deze mogelijkheid niet voorziet. Op dit moment wordt iedereen die de studie wil verderzetten, versluist naar het Antwerpse Nationaal Hoger Instituut, waar men een bijkomende driejarige opleiding kan krijgen. Merken we overigens op dat de invulling van deze opleiding geenszins beantwoordt aan wat we hierboven verdedigen. Men krijgt er meer werkruimte, de teugels zijn er wat minder strak gespannen (in vergelijking met de Antwerpse academie welteverstaan); maar men wordt er nog altijd uitgebreid gejureerd. Dit instituut laat een kans liggen; in de plaats van een discussieplatform te zijn, speelt men er verder "schooltje".

IV.3 Eindtermen: de toekomst van de afgestudeerde

Het is bekend dat het merendeel van de afgestudeerden uit de vrije kunsten niet, of niet voltijs bezig is met het produceren van kunst. De academies doen er goed aan dit vooraf maar ook tijdens de studies duidelijk te stellen. Voorts argumenteerden we reeds dat "kunstenaarschap" niet het (exclusieve) eindpunt mag zijn van een academieopleiding.

Hoe bereiden de academies hun studenten voor? Een enkele keer met waarschuwend gemor over de kwade kunstwereld. Afgezien daarvan wordt het succes van een academie vaak gelijkgesteld met het succes van haar afgestudeerden als kunstenaar, uitgedrukt in tentoonstellingen of positie op de kunstmarkt. Vandaar dat de begeleiding van de student zich wel eens uitdrukt in raadge-

vingen zoals "ga eens bij die galerist langs", "spreek die of die eens aan". Naar het einde toe moet men plots contacten leggen, zich klaarstomen voor de markt. De meer en meer voorkomende eis van (letterlijke) mondigheid sluit daarbij aan.

Wanneer men dat verstaat onder de voorbereiding van kunstenaars op de buitenwereld, berust deze "methode" op een misverstand. Om te beginnen gaat men er nogmaals van uit dat academiestudenten zich alleen als kunstenaar zullen manifesteren op een kunstmarkt, en dat ze alleen daàrvoor worden opgeleid; daarmee komt de (succesvolle) kunstenaar in de academie weer centraal te staan. Vervolgens probeert men met die kunstenaars zoveel mogelijk punten te scoren. Daarmee stimuleert men "uitgestelde ontgoochelingen". Een kunstenaar kan wel even punten scoren, maar dreigt vervolgens pijnlijki naar omhoog te tuimelen. Probleem is niet dat men studenten voorbereidt op de markt, maar dat men realiteitszin verwisselt met het geven van een goede raad en het aanleren van een paar handigheidjes. Een weerbare student is iemand die zich bewust is van zijn inhoudelijke context, niet (alleen) iemand die weet hoe hij aan de bak moet komen. Vaak camoufleert men het gebrek aan contextgerichte visie met marktgerichte handigheid. Dat is een mogelijk gevaar van een simulatieoefening - studenten zoeken zelf middelen, een tentoonstellingsruimte, en maken een catalogus - zoals Sint-Lukas Brussel ze inlast.

IV.4 Het onderwijzen van onderwijzers

"(...) en dan is nog hun enige ambitie, omdat ze toch niets anders met hun opleiding kunnen doen, en omdat ze niet capabel zijn, om maar les te gaan geven; dat ondermijnt het geheel systeem van kunstonderwijs; het niveau wordt naar beneden getrokken, nooit naar boven, en dat wordt versterkt door het feit dat je steeds met dezelfde groep docenten zit, die jullie gedurende vier jaren domineren, er komt geen invloed van buitenaf (...)" (Joost Declercq) (2)

We willen hier een pleidooi houden voor een structurele mogelijkheid binnen de kunstschoolen om de richting van het onderwijs uit te gaan. Wie voor dit pedagogische luik kiest, kan later werkzaam zijn als technisch assistent binnen een academie, en zal in geen geval een artistieke verantwoordelijkheid dragen. Deze visie is een logisch gevolg van de scheiding van techniek en kunst (en dus van technische assistenten en artistieke docenten). Tegelijkertijd wordt de overlevering van traditionele technieken in de kunsthogescholen gegarandeerd.

Het decreet voorziet uitdrukkelijk in de lerarenopleiding aan de academie. Deze mogelijkheid wordt concreet vanaf de meesterjaren aangeboden, maar als een bijkomende studie, niet als een in de opleiding geïntegreerd onderdeel. Op dit moment is het nastreven van een onderwijsopdracht meestal geen bewuste keuze. Het is een vluchttheuvel, waarvoor men niet tijdens maar na de studies opteert omdat de kunst onvoldoende bestaanszekerheid biedt. Het gevaar is echter dat de kunstopleiding zichzelf voedt met ongemotiveerde krachten die de onderwijsopdracht slechts als tweede keuze beschouwen. Men vormt mensen die op hun beurt mensen vormen; men krijgt les om les te kunnen geven. Daardoor wordt het kunstonderwijs in al haar vertakkingen (met als meest dramatische uitloper het deeltijds kunstonderwijs) één groot opvangcentrum voor kunstenaars die anders in een marginale positie verzeild zouden geraken: een sociale sector voor de kunstenaar.

IV.5 De publieke rol van de academie

Wat kan de rol van een academie zijn ten opzichte van haar context: stad en maatschappij? We hebben gesteld dat de academie moet uitgaan van de plaatsloosheid van kunst. Daarin bestaat haar paradox, net als in de onopleidbaarheid van de kunstenaar. We hebben ook betoogd dat de academie een plaats moet zijn waar oordeel en smaak wordt gevormd. De academie kan deze rol enkel waarmaken, als ze bereid is om de interne discussies over kunst openbaar te maken. Deze verregaande openheid impliceert de organisatie van lezingen, cursussen, colloquia en workshops, die ook voor buitenstaanders toegankelijk moeten zijn, en in de inrichting van een expositieruimte binnen de school. De oordeelsvorming die

in het atelier met betrekking tot het werk en het proces ontwikkeld wordt, vindt in de expositieruimte een logische en publieke uitloper. Deze ruimte staat niet enkel ten dienste van het werk van de studenten of oud-studenten, en zeker niet van de promotie van de school. De expositieruimte is een plaats waar de interne discussies en de oordelende parameters openbaar worden gemaakt. Het op een hoger niveau tillen van de publieke discussie over hedendaagse kunst maakt immers de maatschappelijke relevantie van de kunstenaarsopleiding uit.

Koen Brams en Dirk Pültau

Noten

- (1) Thierry De Duve, "Faire école", Les presses du réel, Paris, 1992.
- (2) Jef Cornelis en Chris Dercon, "3 X kunstonderwijs", BRTN, 26 augustus 1987, 64 min.

Met speciale dank aan Etienne Wynants en Chantal De Smet

Hogescholen voor beeldende en audio-visuele kunsten in Vlaanderen en Brussel

Koninklijke Academie voor Schone Kunsten (°1663)
Dir. Johan M. Swinnen
Mutsaertstraat 31
2000 Antwerpen
Tel 03/232.41.61

Koninklijke Academie voor Schone Kunsten (°1751)
Dir. Chantal De Smet
Academiestraat 2
9000 Gent
Tel 09/223.81.02

Hoger Instituut voor Beeldende Kunst Sint Lucas (°1862)
Dir. Carlo Christiaen
Zwartzustersstraat 34
9000 Gent
Tel 09/225.42.90

Sint Lukas Hoger Instituut (°1882)
Dir. Guy Foqué
Groenstraat 156
1210 Brussel
Tel 02/217.05.89

Sint-Maria Hogeschool voor Beeldende Kunst (°1900)
Dir. Louis Verstraelen
St.-Willibrordusstraat 39
2008 Antwerpen
Tel 03/235.37.35

Sint-Lucas Antwerpen Hogeschool voor Beeldende Kunst (°1912)
Dir. Marc De Belder
Sint-Jozefstraat 35
2018 Antwerpen
Tel 03/231.22.87

Provinciaal Hoger Instituut voor Kunstonderwijs (°1955)
Dir. Gilbert Verhille
Elfde Liniestraat 25
3500 Hasselt
Tel 011/22.92.10

R.I.T.S. Hogeschool voor Audio-visuele Communicatie (°1962)
Dir. Frank Roos
Naamsestraat 54
1000 Brussel
Tel 02/511.93.82

Stedelijk Hoger Instituut voor Visuele Communicatie en Vormgeving (°1966)
Dir. Jan Van Praet
Weg naar As 50
3600 Genk
Tel 089/35.99.51

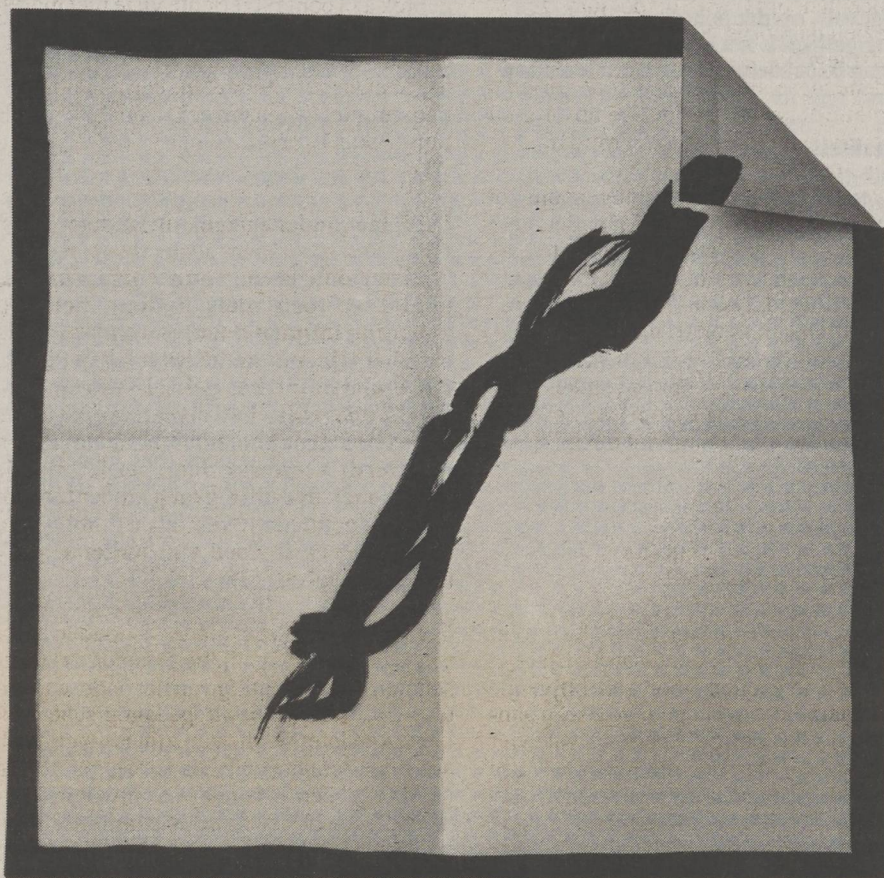
PAPIER BEELD & BASIS

11 juni 1994

AALST

25 september 1994

CC De Werf • Oud-Schepenhuis • Museum Oud-Hospitaal



Ontwerp: Roger Raveel

papier als environment

Albrecht • Barry • Betke • Blondeel • De Jonge • Dewaele • Donker •
Hawrysió • Kleinlein • Klinkhamer • Kogler • Lambrecht • Levine •
Mach • Mistiaen • Nechvatal • Oosthoek • Robin • Rooymans • Scarpa
• Schmidt-Olsen • Slits • Somers • Stahlecker • Villeglé + Meubels :
Gehry • Nagel • Pressel + I Am You • **kunstenaars tegen geweld**

Openingsuren week : 10u tot 12u en 14u tot 17u • weekend : 14u tot 17u • maandag : gesloten

Informatietelefoon : DE WERF 053/76 13 11 & DIENST TOERISME 053/73 22 62

A V centrum België firma Cools

Duvel



RESTAURANT
ROYAL ASTRID
AALST



Dirk Martenscomité

Ministerie Nederlandse Cultuur

Goethe-Institut

AMPLUS

FEM Computer Systems

Les Caves Saint Vernier

Versuchen müssen wir es doch

Tussen de kunst en de academie bestaat traditioneel een spanningsverhouding. Die wordt bijvoorbeeld beschreven door Richard Osborne, in zijn biografie van Gioachino Rossini: "Rossini's breuk met het academische milieu (1810) leverde hem later - vanzelfsprekend - vijanden op. Gewoonlijk oordelen academici erg somber over het mondaine succes van kunstenaars die in hun ogen niet tot de academie kunnen worden gerekend. Toch is het moeilijk in te zien waarom Rossini een betere componist zou zijn geworden als hij een betere basisopleiding had gevolgd (...) in het domein van de komische muze kan een gebrek aan kennis zeer ontwapenend en nuttig zijn." (Richard Osborne, "Rossini", München, 1988)

Maar ook over de verhouding van de tragische kunst, of laten we zeggen van de enigszins ernstige kunst tot de academie kan worden beweerd dat ze zeer gespannen is. Algemeen wordt de artistieke arbeid opgevat als de zoektocht naar nieuwe vormen en uitdrukkingmiddelen. Die arbeid zal dan ook altijd in botsing komen met de drang naar normen, die nu eenmaal typisch is voor de academische manier van werken.

Uit de traditie van de autonome salons in de 19de eeuw werd een avant-gardebegrip ontwikkeld waarin de academische praktijk meteen wordt vereenzelvigd met een conservatieve, vasthoudende houding. Dat gaat soms zo ver dat coëxistentie omslaat in conflict. Ik herinner me dat tijdens mijn eigen studietijd in West-Berlijn, in de jaren '70, moderne, in Berlijn werkende kunstenaars als Braco Dimitrijevic in de vakgroep "Beeldende kunst" van de Hochschule der Künste ongewenst waren. Als kunststudenten zoals wij zijn lezing "Tractatus Posthistoricus" wilden horen, moesten we binnensluipen in de werkcolleges van de vakgroep "Architectuur", waar een vrijre geest heerste. Deze polariteit blijft voortbestaan: in de jongste twee decennia hebben weliswaar veel representanten van nieuwe kunststromingen al in een vroeg stadium een academische positie verworven, maar bij zelfstandig werkende kunstenaars blijft het scepticisme bestaan. Dat scepticisme is misschien ook gebaseerd op de polarisering van artistieke overtuigingen, die met de overstap van het zelfstandige naar het academische domein verbonden kan zijn. Zo vertelde me een beeldhouwer die ik goed ken en die sinds een tweetal jaren aan een Zuidduitse kunstschool doceert, dat mijn werk in zijn instituut niet bespreekbaar en in elk geval ongewenst is, omdat het eigenlijk helemaal niets is: noch beeldhouwkunst, noch moderne mediakunst, noch schilderkunst. Dat hij van mijn werk geen hoge dunk had omdat hij het gevaarlijk narratief en niet zuiver vond, had hij me al eens bij een andere gelegenheid gezegd. Maar wat me nu verraste, was het ongebroken conservatieve, naar het verleden gerichte aspect van zijn betoog. Ik had voordien altijd geloofd dat we ondanks onze onderlinge verschillen toch een bijdrage aan de moderniteit probeerden te leveren. Pas de academische norm maakt duidelijk waar we werkelijk staan met onze conservatief of progressief gekleurde definities van wat kunst is.

Het scepticisme van kunstenaars tegenover de academie heb ik zelf ervaren tijdens een aantal oriënterende gesprekken die ik in het voorbije jaar met collega's heb gevoerd. Daarbij ging het om de mogelijkheid te gaan werken aan de Rijksacademie in Amsterdam, waar ik sinds 1990 als begeleider actief ben. De contracten voor docenten lopen daar gewoonlijk na vijf jaar af, zodat de academie zich - positief bekeken - permanent kan vernieuwen, maar dat ze anderzijds - negatief bekeken - voortdurend op zoek is naar nieuwe docenten, die de actueelste discussies in de kunstwereld in het instituut moeten introduceren.

De argumenten tegen het lesgeven aan een academie klinken het krachtigst door in de vragen van twee collega's:

Jan Vercruyse: "Is de academie eigenlijk wel denkbaar als plaats van artistieke kwaliteit?"

Thomas Schütte: "Kan ik eigenlijk iets onderwijzen? Wat heb ik namelijk zelf al geleerd, dat ik dan als kennis zou kunnen doorgeven?"

Deze argumenten verdienen inderdaad een grondige bespreking, omdat ze niet herleid kunnen worden tot vooroordelen tegen het academische milieu in het algemeen. Ze leggen de vinger op twee zwakke punten in de academische praktijk: het begrip kwaliteit en de concrete leerinhouden. Opmerkelijk is ook dat de tegenstemmen uit twee

kampen afkomstig zijn: de autodidact Jan Vercruyse, die bij manier van spreken nog nooit een academie aan de binnenkant heeft gezien, en Thomas Schütte, een kunstenaar die reeds als student aan de Dusseldorfer Kunstakademie zijn faam kon grondvesten.

Kwaliteit

Het is onmogelijk een academische waardenschaal vast te leggen waarop de kwaliteit van een kunstwerk zou kunnen worden afgelezen. In de hedendaagse kunst is kwaliteit het voorwerp van een collectieve machinerie, die deels gehoorzaamt aan democratische principes. Een vlechtwerk van individuele voorkeurstemmen - verbonden met de kunst-critiek, de commerciële belangen van galeries of het ideële (curatorische) domein van musea - stuwt de betekenis van ons artistieke werk in een spiraalbeweging steeds verder omhoog, waarbij moet opgemerkt worden dat deze beweging deels ook afhankelijk is van originaliteit. Het gaat om een heel complex proces, dat vaak verscheidene jaren in beslag neemt en alles behalve feilloos is. En in elk geval - op dat punt heeft Vercruyse volledig gelijk - is het een proces dat in het kader van de academie niet gesimuleerd kan worden.

Originaliteit

Alleen de originaliteit heeft in de academie een plaats, voor de kwaliteit. Daarin ligt voor mij de opdracht van mijn onderwijs. Vanzelfsprekend kan originaliteit niet worden overgedragen. Ze kan wel worden geoefend. De artistieke voorstellen of pogingen van de studerende(n) moeten in het onderwijs dan ook centraal staan. Het eerste medium van dat onderwijs is het gesproken woord. De discussies hebben betrekking op twee probleemvelden:

1. de formele problemen binnen het specifieke beeldende project van de student;
2. de motieven die (causaal) aan dat project ten grondslag liggen.

Het tweede probleemveld komt al heel dicht bij wat als artistieke originaliteit beschouwd zou moeten worden. Het doel van de opleiding is een overeenstemming tot stand te brengen tussen de (causale) bewustzijns-toestand en de formele expressie. Waar het om gaat, is dat de jonge kunstenaar een identiteitsbegrip probeert te veroveren waarmee hij of zij verder kan werken. De bijdrage die de academie daartoe levert, houdt op bij de kwaliteitsbepaling door de kunstwereld. Toch kan de academie helpen om jonge kunstenaars ertoe aan te zetten de last van een kunstenaarsloopbaan op zich te nemen. Natuurlijk beseffen we heel goed dat het feit dat men bij iemand (hoe beroemd ook) gestudeerd heeft op zichzelf geen kwaliteitscriterium vormt. En algemeen is het zo dat een opleiding aan een academie geen waarborg is voor een professionele carrière. Toch is de opleiding niet normenvrij. Die normen hebben dan wel niets te maken met de inspiratie van het genie, maar alles met grove categorieën als vlijt en volharding.

Het zou erg aanmatigend zijn om uit het feit dat academici iemand niet tot de opleiding willen toelaten of hem daarvan uitsluiten, af te leiden dat hij helemaal geen artistieke begaafdheid bezit. Ook op dat punt moeten we Vercruyse bijtreden: het "eigenlijke" in de kunst gebeurt elders.

Onderwijsinhouden

Dergelijke oefeningen kan ik heel goed uitvoeren, ook al bezit ik - om met Thomas Schütte te spreken - op beroepsmatig of ambachtelijk vlak geen uitzonderlijke competenties. Toegegeven, in enkele vakdomeinen gaat mijn competentie zelfs nauwelijks verder dan die van een doe-het-zelver. Maar misschien is de normering van het werk van een student volgens de criteria van een meester in strijd met wat het uiteindelijke doel moet zijn: het ontwikkelen van een begrip van originaliteit. Dat is weliswaar niet veel meer dan een thesis. Daarover discussieer ik ondermeer met Thomas Huber. Het onderwijsconcept dat hij verdedigt (aan de Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig) bestaat erin dat de student wordt geconfronteerd met de zeer complexe en complete denk- en werkweld van de docent; de student bindt er de strijd mee aan, overwint hem misschien - en door deze overwinning kwalificeert hij zich voor zelfstandig artistiek werk. Daarin ligt echter ook een gevaar, dat ik gemakkelijk kan aflezen aan het lot van kunstenaars die tot mijn generatie behoorden: de jonge kunstenaar kan zich gemakkelijk achter de praktijk van

zijn leermeester verschansen, misschien jarenlang van een overgenomen werkmethode gebruik maken, daarmee zelfs wat prijzen en subsidies in de wacht slepen, om dan als hij veertig is te beseffen dat hij eigenlijk helemaal geen kunstenaar is, of anders gezegd: dat hij niet over een geheel van (causale) motieven beschikt van waaruit hij verder zou kunnen werken. Een verantwoord kunstonderwijs zou zich moeten inspannen om dergelijke lotsbestemmingen zoveel mogelijk te vermijden. In deze context is ook het interview dat Georg Jappe met Joseph Beuys had ("Frankfurter Allgemeine Zeitung", 2.11.1972) interessant. Geconfronteerd met zijn verwijdering uit de Dusseldorfer Kunstakademie licht Beuys nog eens zijn pedagogisch concept toe: "Iemand die filosofie studeert hoeft niet noodzakelijk filosoof te worden, hij kan bijvoorbeeld ook als leraar of dramaturg aan de slag. Naar analogie daarmee hoeft de ontwikkeling van de eigen creativiteit er niet noodzakelijk toe te leiden dat iemand zich als origineel kunstenaar op de kunstmarkt doorzet, maar dat hij als bioloog of landbouwer of wat ook vertrouwen in zijn eigen oplossingen krijgt en zich niet laat reduceren tot een louter functioneel radertje in een alleenzaligmakend systeem."

Academici van de 20ste eeuw

"Van bij het begin werden opvoedingsprogramma's geconcipeerd als ontwerp voor een nieuwe maatschappijordening; tot in de 19de eeuw zocht men 'achter de opvoeding (...) het grote geheim van de volmaaktheid van de menselijke natuur' (Kant), het geneesmiddel voor alle maatschappelijke defecten. Daarnaast was het geloof in de macht van de opvoeding ook gebaseerd op een idealistisch vertrouwen in het vermogen van de 'mondige' mens om zijn lot zelf vorm te geven, en op het inzicht (dat men rustig sociologisch kan noemen) hoezeer de mens een produkt van zijn levensomstandigheden is." Deze zinnen werden 30 jaar geleden gepubliceerd (in H. Groothoff (red.), "Pädagogik", Frankfurt, 1964). Intussen is de psychologisering van de arbeidswereld zo ver gevorderd en zijn er overal zoveel verklaringsschema's voor sociale misstanden ontstaan, dat ik mezelf nauwelijks nog kan situeren in de pedagogische traditie die van Rousseau of Pestalozzi naar Beuys loopt. Toegegeven: elke taal - en ook de beeldtaal van de kunst - is een appel aan de rede en de menselijkheid. Wat de directe impact is van onze kunst op hedendaagse problemen, op racisme, armoede of ecologische catastrofes, kan ik niet beoordelen. Ik zou deze invloed echter veeleer gering willen noemen.

In deze eeuw lijkt het duurzaamste academische systeem dat van het Bauhaus te zijn: de idee van een basisopleiding, waarin de kunsten volgens het ideaal van de middeleeuwse bouwloos onder het dak van de architectuur werden samengebracht. Het blijft de vraag of het Bauhaus na de vernietiging en de verdrijving door het Hitlerfascisme niet werd verheerlijkt tot een ideaal dat nooit werkelijk heeft bestaan. In elk geval zijn de leermeesters van het Bauhaus bekender gebleven dan de leerlingen, en de triomftocht die de Bauhausmethode in de jaren '30 en '40 in de VS heeft gemaakt, werd juist daar op erg geestige en cynische wijze bekritiseerd door Ad Reinhardt, de kunstenaar die misschien wel de meest radicale en actuele gedachten over de mogelijkheden van de academie in onze tijd heeft geformuleerd.

"Ik heb geprobeerd om de academie tegenover de markt te zetten. In de toekomst zie ik vooral de universiteitsacademie als de adequate plaats van de kunstenaar, want de markt is krankzinnig, weet u. Maar zoals ze er tot nu toe hebben uitgezien, zijn de universiteitsacademies absoluut dodelijk, terwijl de markt en de galeriescène hier in de laatste tien of twintig jaar juist bijzonder levendig waren. Vandaag is haast elke kunstenaar buiten New York verbonden aan een school of een museumschool, dat geldt zelfs voor de meeste kunstenaars in New York. Dat is een interessante vaststelling, als je denkt aan het idee van geld verdienen, van te kunnen leven van de werken die je verkoopt. Misschien zijn er tien, twintig schilders die dat kunnen. Ik heb me daar nooit erg mee ingelaten. Nu geef ik al bijna twintig jaar les. Men heeft me overigens nooit gezegd dat ik een goede leraar ben. Daar ben ik trots op. Weet u, er is niets dodelijker dan een goede leraar genoemd te worden, zoals Hofmann, Albers of dat soort mensen... Zo is het... met de verveling als centraal bestanddeel van kunst gegaan. Als iemand geïnteresseerd is, zit er al iets fout. Ze zijn om de

verkeerde redenen geïnteresseerd." (Ad Reinhardt, "Ein Monolog, 27.4.1966", in: Ad Reinhardt, "Schriften und Gespräche", München, 1984.)

Staat

"Kunst en wetenschap, wetenschappelijk onderzoek en onderwijs zijn vrij. De vrijheid van het onderwijs ontslaat niet van de trouw aan de grondwet." (Artikel 5, paragraaf 3 van de grondwet van de Duitse Bondsrepubliek)

De vrijheidswaarborg - hoe noodzakelijk ze voor de kunst ook is - heeft zijn tegenhanger in de maatschappelijke onverschilligheid tegenover kunst. Subjectief ervaren bestaat de artistieke praktijk er voor een groot deel in om tegen het gebrek aan publieke navraag in te werken. Anders geformuleerd: wat wij als kunstenaars doen wordt misschien jarenlang niet gewaardeerd en heeft in tegenstelling tot de aanspraken van de meeste beroepsgroepen, geen enkele economische waarde. Er zijn maar twee instellingen waarin de staat laat zien dat ze een zekere behoefte aan kunst apprecieert:

- In het museum, dus in de kunstcollectie van de staat. Die collectie is weliswaar in de eerste plaats ingericht om de culturele geschiedenis van een bepaalde regio te documenteren, wat behalve enkele uitzonderingen uitsluitend betrekking heeft op dode kunst of op de kunst van dode kunstenaars. Het grootste deel van de hedendaagse kunstenaars produceert veel meer dan de museologen kunnen of willen documenteren. Een deel van onze productie komt terecht in het domein van de "tentoonstellingskunst als vrijetijdsbesteding" (documenta en andere) en wacht daar tot ze wordt opgenomen in de musea. Met de overgeleverde categorieën van de Schone Kunsten is dat klaarblijkelijk niet meer te realiseren. En...

- in de academie als de enige geïnstitutionaliseerde vorm waarin de openbare hand de maatschappelijke noodzaak van kunst toegeeft. Dat geldt voor de student, die in elk geval voor de duur van zijn studie een maatschappelijke identiteit bezit, waarna hij terecht komt in de wildernis waarin - volgens Vercruyse - de eigenlijke kwaliteitsproducten van de kunst rijpen. Het geldt ook voor de docent, wiens werk (soms na vele jaren in de wildernis van het efemere succes) plots wordt erkend en ernstig bevonden. Met de professorentitel is (in elk geval in Duitsland) nog altijd een zekere mate van prestige verbonden, een hoge honorering en levenslange materiële zekerheid.

Uit deze observaties volgt voor mij dat de academie een interessant onderzoeksveld vormt naar de rol die ik als kunstenaar in de maatschappij inneem en naar de houding die generatiegenoten en collega's van latere generaties tegenover mijn idee van kunst aannemen. Wat ik in de jongste jaren mede dank zij mijn werk aan de Amsterdamse Rijksacademie meer en meer heb geleerd, is in te zien dat artistieke ideeën en innovaties (in tegenstelling tot ons genie-begrip) collectieve prestaties zijn. Als ik mijn werk ontwikkel, voer ik een dialoog met de ideeën om mij heen. Toch wachten enkele vragen van Ad Reinhardt nog op een antwoord: "Een paar vragen voor kunstenaars (...). Hoe kan een kunstenaar zonder of buiten instituten bestaan? Waarom doen zoveel rijpe kunstenaars met zoveel plezier mee aan de competitie voor magere prijzen, een hoge verkoop en kritische lof? Waarom zijn er altijd nog kunstenaars die denken dat het een eer is uitgenodigd te worden om in een jury te zitten en andere kunstenaars te beoordelen? Waarom zijn kunstenaars er zo gek op om hun gedrag aan te passen aan modieuze, eerloze en gangbare vormen (...)? Is het te optimistisch te geloven dat een nieuwe activiteit onder kunstenaars, mogelijk in de richting van een ware moderne academie, ons uit deze situatie kan bevrijden? Ben ik te pessimistisch als ik daarover grote twijfels koester?" (Ad Reinhardt, "Der Künstler auf der Suche nach einer Akademie", in: "Schriften und Gespräche", München, 1984.)

Nee, meneer Reinhardt, zou ik daarop willen antwoorden: te pessimistisch bent u niet - maar: proberen moeten we het in elk geval.

Hermann Pitz

Vertaling: Eddy Bettens

Berichten uit een klas



Het meest raadselachtige vind ik nog steeds dat ze 's ochtends op me zitten te wachten. Waarom zitten ze daar? Ze zeggen het me nooit. Ik geef ze naar best vermogen 'les'. Ze blijven zitten, rennen niet weg, gooien niets naar me, ze luisteren. Vaak verveeld, soms alert; vaak moe, soms wakker. Nee, die vraag blijft bij me hangen, maar krijgt gaandeweg een nieuwe vorm. Wat precies horen ze, als ze naar me luisteren (de merkwaardigste dingen vaak, blijkt later). Dan maar voor mezelf vorm en inhoud geven aan die opdracht (ik denk dat het 'daarvoor' nuttig is, zeg ik mezelf bemoeidigend). Hierna de stofwolk van bedenkingen die zich langzaam in je vastzet als een *main courante* waarmee je de afdaling begint in dat onkenbaar andere. Ik besef dat mijn worsteling met die even dwingende als nooit te beantwoorden vraag naar een houvast, het melodietje is waarop het netelige pad van de leraar geskandeerd wordt. Als ikzelf maar weet waarom en hoe ik daar sta. Weet ik het? Ik haal diep adem voor het openen van de klasdeur.

1. Lesgeven is vaudeville: een klucht waarbij de geblinddoekte leraar achter tientallen meedogenloze leerlingen aanzit. Over en weer is het misverstand de enige zekerheid. De komedie der generaties krijgt hier, na het gezin, nog een laatste kans om zich in alle glorie te manifesteren. In "Der Blaue Engel" is het fundamentele lot van alle leraars uitgetekend. We zijn allemaal een beetje pompeus. Dat zijn we aan onze status verplicht. Het schermt ons ook af (denken we). Pedagogie is de voortzetting van vaderlijke (ouderlijke) verhoudingen, verwachtingen, illusies, impressen en triomfen. Nadenken over het lesgeven (en leskrijgen) doet men best ook in die termen, binnen dat spanningsveld. Dan zie je ineens ook de extreme fragiliteit en intimiteit van wat in deze verhouding gebeurt; dan blijkt ook de on-grijpbare complexiteit van het proces. Hier lopen niet alleen stromen van kennis en informatie, maar vooral stromen van verwachtingen, beelden, projecties. De investering van leraars in hun leerlingen mimeert de identificaties en bindingen van ouders tegenover hun kinderen.

2. Tenminste zo vergaat het mij: ik hou ervan om zelf op een bank te zitten en te luisteren naar mensen voor wie iets *als gedacht* bestaat. Leren (als denken) is geen ergerlijke schande, maar een ultiem genoeg. En ook dit nog: ik besef dat dit luisteren gebeurt binnen de orde van het spektakel. Het publiek dat naar Kraus, Bergson of Foucault kwam luisteren, nam deel aan een erediens: het wrede theater van de ideeën. Het gedachte bestaat *als spektakel*. Denken is een activiteit die volgens een esthetisch patroon verloopt. Dat esthetische is minder triviaal en misplaatst dan het lijkt. Immers het gaat om de wijze van aanspreking, om de manier waarop men het belang van het onderzochte object aanbrengt. Die vorm moet aangepast, mooi, overtuigend, elegant, subtiel zijn. Kennis heeft altijd met stijl te maken: de manier waarop men kennis doet ontstaan en verder laat bestaan. Een inzicht is te kostbaar,

want te zeldzaam, om het in een morsig boterpapiertje uit te delen. Maar je merkt ook dat de esthetische aandacht voor de vorm, de kern zelf van het denken raakt, want dat heeft alles met vorm te maken. De vraag of de kennis mooi, overtuigend, prikkelend is, blijkt niet vreemd te zijn aan die kennis. Zulke vragen stimuleren eerder het inzicht in je materie, dan dat ze het nodeloos belasten. De esthetische vraag is een eminente kennis-vraag, zo blijkt.

3. Aanleren heeft met voordoen en voorbeeld te maken. Dat veronderstelt een radicale breuk tussen wie voordoeft en wie kijkt. Wie voordoeft, stelt zich te kijk, maakt zich beschikbaar, is een model waarop iets uitgetest wordt. Wie hier goed toekijkt, is de getuige van een merkwaardig proces; iets van de orde van het offeren. Iemand offert zich als voorbeeld. Hij maakt zichzelf doorzichtig, toegankelijk. Hij zet de contouren van zichzelf neer, zo precies en scherp mogelijk. De ander kan daar ongestraft, in alle toonaarden naar kijken: een wreed spektakel, met een model dat heel snel tot een karikatuur verschrikt, namelijk niet meer voor zichzelf, maar uitsluitend voor de ander bestaand. Hem dreigt het lot van de acteur. Is het trouwens niet die karikatuur die we later van de leraar onthouden? Een karikatuur na het aangeleerde te hebben eigen gemaakt. De voorbeeldstellende leraar heeft echter geen macht over het beeld dat de kijker van hem maakt. Dat onderscheidt de leraar van de acteur. De voorbeeldstellende maakt geen voorstelling; integendeel hij geeft zijn geheimen prijs. Tenminste dat weet hij zelf en dat weet ook de leerling - al doen beiden alsof ze het van elkaar niet weten. Daarzonder zou dit alles onmogelijk zijn. Hij weet zich beschermd door de blindheid waarmee hij zijn toehoorders slaat, juist door zich als voorbeeld zichtbaar te maken. Hij weet (hij hoopt) dat hij zich elders bevindt dan waar zijn toehoorders hem denken. Hij hoopt zich verborgen in zijn zichtbaarheid (een illusie nochtans).

4. Aanleren is doorgeven. Het is zeggen dat niemand bij zichzelf begint, dat iedereen voortzet. De taal krijgt men; zo ook de kennis. Het is een weten dat men niet zelf maakt, maar dat men draagt in die eindeloze rij van de overdracht. Een erfgoed van vragen en denkwijzen waarvan men de ontvanger, niet de oorsprong is. Kennis komt van elders, zoals cultuur. Die gedachte van overdracht, van investituur lijkt me zo essentieel. Dat maakt het leren zo verschillend van het grote concurrerende systeem dat Informatie en Communicatie heet. Pedagogie is zowel macht over de toekomst, als een behouden van het verleden, waarover men evenzeer macht claimt. Pedagogie is behoudend. Wanneer 'actualiteit' verleden en toekomst steeds efficiënter beconcurrert dan komt pedagogie op lossere schroeven te staan. Het leren heeft met wijsheid te maken; maar wij - kinderen van onze geschiedenis - denken dat het met vooruitgang heeft te maken. Wij willen bijvoorbeeld zo graag 'kritisch' opvoeden! Maar kritiek en wijsheid gaan zelden samen; sluiten elkaar zelfs vanaf een bepaald punt radicaal uit. De stof der kritiek is de actualiteit, de wijsheid onttrekt zich eraan. De kritische geest heeft uiteindelijk het object van zijn kritiek meer nodig, dan de overwinning erop. De kritische geest veroordeelt niet (dat lijkt alleen maar zo), hij neemt veeleer bezit - op zijn manier natuurlijk, negatief. Wijsheid daarentegen heeft met onthechting te maken; vooral van datgene wat ergert.

5. Het onderwijs is big business. Het is het cruciale apparaat van de ideologische machtsuitoefening. Het is een instelling, een bureaucratie. Onderhevig aan alle kwalen en druk van grote staatsbedrijven. De taal die ze spreekt - nu bijvoorbeeld in de fameuze eindtermen - is een mengeling van moralisering en bureaucratisering, van 'inhoud' en beheersbaarheid. Het levert het hele staatsapparaat 'sleutel op de deur' over aan de onvermijdelijk volgende stap: niet alleen de sanering in personeel, maar ook de sanering der ideeën. Iedere doorzichtigheid (wie kan daar iets tegen hebben?)

alleen zij die iets te verbergen hebben) leidt onherroepelijk naar banalisering, maar ook naar hypocrisie. De transparantie heeft perverse neveneffecten.

Hoe minder men denkt in termen van engagement en hoe meer in termen van rendement, hoe onbereikbaar het geheim van het aanleren wordt.

Het leren heeft geen programma - het is een proces boordevol onvermijdelijke, noodzakelijke onzekerheden. Programma's verdoezelen dat feit. Programma's kunnen geen kwaad, als men van dat feit maar bewust blijft; maar programma's zijn er natuurlijk om dat besef te bezweren.

Programma's beginnen er ook - zo gaat dat nu eenmaal - steeds meer uit te zien als hun machinale versie. Verwerkbaar door een computer - het huishoudapparaat dat nu overal bureaucratie *chez soi* installeert. De taal van de eindtermen: catastrofaal in haar steriele neutraliteit; een utopie suggererend van machinaal gelijkgemaakte eindprodukten. Levenslopen herleid tot boekhoudkundige sommen en verschillen. Vooral het uitbannen van het risico (op misbruik, onkunde, onrecht). Bureaucratie zweeft het wantrouwen uit van de papiermensen tegen alle anderen: die ergerlijk oncontroleerbare levendigheid die zich steeds weer wegen creëert waarlangs het resultaat niet boekhoudkundig ingeschreven en gerechtvaardigd kan worden. Zo veel controle vraagt om bestraffend misbruik.

6. Het belangrijkste valt buiten het domein van het leren en aanleren, namelijk de *ervaring*: datgene wat zich ingrijpend en veranderend tot jou in alle exclusiviteit richt. Het appel is uniek, eenmalig, onplanbaar: uiteindelijk van de orde van de epifanie, van de 'genade', van het onverdiende 'geschenk'.

Gewerkt moet worden aan het herstellen van het vermogen om ervaringen op te doen, van het besef dat uiteindelijk de dingen niet moeten (niet beschikbaar zijn), maar kunnen (mogelijk zijn), kortom niet afgedwongen kunnen worden.

We ervaren zulk een toestand makkelijk als ontoelaatbaar omdat we dan moeten toegeven dat tussen inspanning en resultaat geen causaal verband bestaat. Onderwijs is dan geen handelingswijze met dwingende noodzakelijkheid, waarin een natuurwetmatigheid heerst. Er heerst niet eens een psychische of een mentale wetmatigheid. Ervaring als resultaat is onafdwingbaar. Kennis en vaardigheid en informatie juist weer wel.

Het onderwijs is een zeer poreuze structuur van de maatschappij; ze wordt stilaan aangetast door het omgevende *commodity* denken. Dezelfde onverdraaglijke planbaarheid die alle media en consultants ons aanbevelen.

Het is belangrijk ruimte te vrijwaren waarin de revoluties van grote ervaringen plaats kunnen hebben. Het hoort een geheime, ontoegankelijke ruimte te zijn. Het leerproces 'errond' heeft daar geen toegangsrecht, op straffe die ruimte juist van haar mogelijkheden te beroven.

7. Mijn vraag over ervaring heeft te maken met een vrees dat ervaring aan kwaliteit inboet, aangetast wordt door een veel eenvoudiger voorstel, namelijk dat van de *expositie*.

Toon en je zult begrijpen, kijk en je zult ook gezien hebben. Het gaat over de restloze kenbaarheid der dingen, de eis van een onbepaalde leerbaarheid voor iedereen. Herleidt alles tot cultuur (tot de banaalste evidentie van 'dit is mijn omgeving') en je hebt een wereld die alleen maar bestaat voor zover hij zichtbaar is voor iedereen. Een steeds verder schrijdende ontluistering, die natuurlijk ook een steeds verder schrijdende *bevrijding* is (ontluistering is nu eenmaal bevrijdend).

Democratisering betekent devaluering. Democratisering is het verbod op de initiatie. Maar zonder initiatie, dit wil zeggen de inspanning nodig om een keuze te maken, partij te kiezen, gaat ieder domein verloren in een banale vanzelfsprekendheid. Initiatie zorgt voor geheim, een weg ernaartoe, projecteert een object en je relatie ermee in een tijdsverloop, maakt er een verhaal van, brengt er reliëf in. Consumptie is de ontkenning van ieder reliëf ten voordele van een egale gelijkheid der dingen, ten voordele van een afstandsloze evidentie.

Misschien is (ware) cultuur dat uitvergroete en geobjectiveerde gevecht tussen ontluistering van de wereld tot object en de noodzakelijke herluistering van de wereld als ervaring. Een proces dat zich in ieder individu afspeelt als één van de inzetten van het bestaan (het gevecht tegen het cynisme), maar dat steeds nadrukkelijker ook een gevecht is dat zich in de publieke arena situeert. Het onderwijs is hierin een belangrijke schakel.

8. (Staat hij er niet bekend om theoretisch te werken?)

Eigenlijk is zijn enige bekommernis bij het lesgeven iets *te doen bestaan*: een foto, een filmsequens, een schriftuur, een gedachte, een manier om dingen te ondervragen, de kracht waarmee een idee geponeerd wordt in een tekst, een beeld, een beeldopeenvolging. Daarvoor zou hij graag het woord "beschouwen" willen gebruiken, waarin het zintuiglijke "zien" maar vooral het mentale "schouwen" aanwezig zijn: verifiëren. Kijken en overwegen of en hoe iets is.

(Theorie is hem steeds meer een handlangervan de afwezigheid gebleken.)

Eigenlijk is het niets wat hij nastreeft: iedereen kan toch nagaan bij zichzelf of iets bestaat. Maar hij heeft daar zelf twijfels over. Hij ziet het niet aan de uitspraken, niet in de pupillen van zijn toehoorders. Hun sloom-blijvende houdingen ontkennen dat hen plots die ochtend iets nieuws is komen vervoegen.

9. Met woorden probeert hij het oorverdovende lawaai van het zwijgende aanwezig zijn van een beeld te temperen. Al sprekend bezweert hij het, verwelkomt het, geeft het een plaats, zodat het zich kan hechten, sporen laten. Al sprekend fotografeert hij die miraculeuze verschijning, die zijn woorden gelijkmoedig verdraagt. Zo hoopt hij voor zichzelf en de anderen in de taal een mnemotechnisch middel te hebben waarmee bewezen kan worden hoe en dat er ervaring van iets is geweest.

Hij is in stilte de overtuiging toegedaan dat wij steeds meer in termen van sensatie en informatie functioneren, steeds minder in termen van ervaring. In informatie en sensatie is er sprake van een slechte vorm van aanwezigheid (te laag, te hoog). Zo geraakt ervaring in onbruik. Nochtans, alleen ervaring laat je toe onloochenbaar te weten dat iets bestaat. Alle andere vormen zijn instrumenteel: bemiddelend, indirect, onderhevig aan alle manipulaties onderweg.

Telkens weer vraagt hij zich ontmoedigd af of hij het juiste woord heeft gevonden, de juiste dosering, de juiste stilte om aan de omgevende demagogie het hautaine verweer te bieden van het zwijgen. Is zijn ironie niet bron van misverstand, zijn verontwaardiging te makkelijk, zijn zelftwijfels te precies, zijn doel even problematisch als misplaatst? Maar waarin zou zijn taak anders kunnen bestaan, dan ogen te leren ademen, bewustzijn een ritme te geven, beiden ontvankelijk te maken voor wat werkelijk van buiten komt en beiden, zowel ogen als bewustzijn even aan de zwaarte te onttrekken. Maar hij voelt zich vaak als de vlinders van Rebecca Horn: lyrisch en mechanisch tegelijk, vliegend en geprogrammeerd. Maar, denkt hij dan, dat is onze pijnlijke vorm van aanwezigheid: de kreupel combinaties van het intiemste gevoel en een machine, van een aanwezigheid en krukken om haar bestaan te geven.

Dirk Lauwaert

De illustratie is de 19de prent uit de lithografische reeks "Les papas" (1847) van Honoré Daumier. De ondertitel van de prent luidt: "Un père faisant tout ce qu'il peut pour pousser son fils dans la carrière des lettres".

“To be a teacher is my greatest work of art”

Beuys als leraar

Joseph Beuys werd in 1961 benoemd als hoogleraar beeldhouwkunst aan de Staatliche Kunstakademie in Düsseldorf; in 1972 werd hij naar aanleiding van discussies over de politiek van de Akademie ontslagen. Enerzijds ontwikkelde Beuys zijn pedagogisch concept als een integrerend aspect van zijn kunstopvatting, anderzijds als consequentie van discussies en confrontaties met zijn studenten. Die confrontaties moeten worden gesitueerd in de context van contemporaine stromingen als Fluxus en de studentenbeweging, die zowel de inhoud als de methode van zijn lesgeven hebben bepaald. Beuys verlegde de grenzen van het doceren en ontwikkelde een nieuwe opvatting over de rol van de leraar, die veel verder ging dan de traditionele functie van de academiedocent. Zijn onconventionele manier van lesgeven, zijn *Aktionen* en *Ringgespräche* hebben veel studenten geïrriteerd, maar bij anderen deden ze ook het besef ontwakken dat ze bij Beuys een unieke kans kregen om echt iets te leren.

Het succes van zijn onderwijs blijkt enerzijds uit de hoge studentenaantallen - in het wintersemester 1971/72 telde zijn klas maar liefst 233 studenten - en anderzijds uit de grote verscheidenheid van kunstenaars die uit zijn klas zijn voortgekomen. Men hoeft bijvoorbeeld maar te denken aan kunstenaars als Lothar Baumgarten, Walter Dahn, Felix Droese, Reiner Imi Giese, Anselm Herzfeld, Jörg Immendorff, Anselm Kiefer, Imi Knoebel, Paco Knoeller, Erinna König, Bernd Lohaus, Inge Mahn, Ulrich Meister, Blinky Palermo, Katharina Sieverding, Ulrike Rosenbach, Reiner Ruthenbeck, Michael Ruthkowski, Johannes Stüttgen, Norbert Tadeusz en vele anderen.

Dat Beuys zijn leraarschap ooit als zijn grootste kunstwerk bestempelde, wijst duidelijk op het belang dat hij zelf aan zijn lesgeven hechtte. (1) In deze tekst wil ik eerst de pedagogische attitudes van Beuys karakteriseren en vervolgens de turbulente ontwikkelingen van zijn leraarschap in kaart brengen.

Pedagogische attitudes

Het succes van Beuys' leraarschap wordt verklaard door zijn grote persoonlijke inzet, die financiële steun niet uitsloot, en door zijn vermogen om de meest uiteenlopende persoonlijkheden in een klas te bundelen en tot in de specifieke kern van hun werk door te dringen, terwijl hij zijn eigen standpunten op de achtergrond hield. (2) Beuys wilde ook de belangen van de student als mens in zijn onderwijs betrekken. Die bereidheid om zijn onderwijs niet alleen te richten op de prestaties van de student maar om ook de mens in het middelpunt van zijn aandacht te plaatsen, stemt overeen met zijn op totaliteit gerichte denken. Als hij in de interactie met zijn studenten zijn ideeën uitwerkte, heeft hij nooit zijn gesprekspartners uit het oog verloren. Hij heeft er altijd over gewaakt dat ze iets over zichzelf en over allerlei artistieke, maatschappelijke en filosofische samenhangen ontdekten. Hoewel hij altijd bereid was om zich in te laten met het werk en de ideeën van zijn studenten en hen te helpen oplossingen te vinden, heeft dat er nooit toe geleid dat hij beslissingen nam of voor oplossingen koos in de plaats van de student. In een interview uit 1978 met zijn oudstudent Jörg Immendorff zei Beuys dat hij altijd een probleem aanpakt alsof hij zelf niets weet, zelfs als hij beseft dat hij op het vlak van ervaring een voorsprong heeft. Hij beschouwde zich niet als maatstaf voor anderen, maar spande zich in om voort te bouwen op datgene wat de student zelf wou.

Ter gelegenheid van de studentenexpositie “mit, neben, gegen”, die in 1976 in het Frankfurter Kunstverein werd georganiseerd, zei Beuys in een interview dat hij zijn docentschap aan de Staatliche Kunstakademie in Düsseldorf van bij het begin met de intentie heeft verbonden om iets op gang te brengen dat voor de ontwikkeling van de kunst, in de ruimst mogelijke zin, belangrijk zou zijn. “Ik ben naar de Akademie gegaan met de duidelijke bedoeling de zaak trapsgewijs tot op het punt te brengen waarop men zou kunnen zeggen: nu kunnen we op een heel gedifferentieerde wijze spreken over het effect van de kunst op alle domeinen van het leven. Maar ik heb ook duidelijk beseft dat de werkvorm die daarvoor nodig was op inhoudelijk georiënteerde begrippen kon steunen.”

Beuys' overtuiging dat alleen vanuit de kunst iets voor de mens kan worden gedaan, waartoe hij “een pedagogische en een kennistheoretische opvatting nodig heeft”, impliceert de voorstelling dat de maatschappijordering van de toekomst zich zal oriënteren aan de wetmatigheden van de kunst. Doordat “de kunst en de uit de kunst gewonnen inzichten in het leven terug kunnen vloeien”, stelt Beuys kunst en leven met elkaar gelijk. (3) Vanuit deze synthese ontwikkelt hij zijn begrip van de “sociale sculptuur”, zijn plastische opvatting van het menselijke - want de plastiek is voor hem een synoniem van het menselijke. Het is zijn bedoeling het esthetische in te zetten voor de “opvoeding van de mens”, die uiteindelijk zal steunen op een evolutionaire verandering in de richting van vrije, creatieve, autonome individuen. In het begrip van de “sociale plastiek” ligt de voorstelling besloten dat door de gelijkstelling van kunst en leven in het domein van de kunst nieuwe wegen en mogelijkheden gevonden kunnen worden om maatschappelijke en politieke opdrachten de baas te kunnen. Anders geformuleerd: zijn pedagogisch verlangen om de mens nieuwe perspectieven en handelingsalternatieven aan te reiken, is immanent aan zijn kunstbegrip. Van zijn pedagogisch concept maakt dan ook het praktisch-politieke handelen deel uit. Dat is gericht op de verandering van de bestaande maatschappelijke situatie, omdat die op de mens een repressieve uitwerking heeft. Om de mogelijkheid tot verandering te creëren, moeten de mensen eerst innerlijk gemotiveerd worden. Daarvoor zijn de esthetische opvoeding en de kunst nodig, die het bij de meeste mensen weggekwijsde vermogen tot intuïtie en inspiratie kunnen stimuleren, die andere “krachtvelden” kunnen leren ontdekken en nieuwe bronnen kunnen ontsluiten. Aangezien de kunst behalve aan het belevingsvermogen ook appelleert aan het gevoelsvermogen, dat het begrensde rationele denken overwint, is een formele logica, in de zin van het heersende wetenschapsbegrip, niet de enige weg tot kennis. Steunend op een verruimd wetenschaps- en kunstbegrip wil hij een bredere basis creëren; zijn uiteindelijk objectief, de autonomie en de vrijheid van de mens, wil hij niet uitsluitend bereiken met het intellect of met de wetten van de logica. “De mens kan zichzelf veranderen als de maatschappelijke toestand georganiseerd wordt zoals een verruimd kunstbegrip dat vereist. Pas dan kan de mens zich ontwikkelen in de richting van meer zelfbeschikking, een grotere en actievere betrokkenheid bij de algemene productie, een sterker bewustzijn van vrijheid, gelijkheid en broederlijkheid.” (4)

Via het verruimde kunstbegrip, “dat betrekking heeft op iedereen, en niet alleen een zaak van de kunstenaar is, (...) dit wil zeggen ieder mens is kunstenaar in de zin dat hij iets vormgeven kan”, moet het uiteindelijk doel bereikt worden: de transformatie van de maatschappij en het verhogen van de levenskwaliteit. “Iedereen, dit wil zeggen ieder levend mens, kan op aarde een maker, een plastisch kunstenaar, een vormgever van het sociale organisme worden”, verklaart Beuys in een interview uit 1975. (5) Omdat hij het begrip vormgeving niet beperkt tot de kunst, maar op alle maatschappelijke domeinen toepast, op de vormgeving van de sociale omgeving, van het recht en van het geld, op landbouwkundige problemen of opvoedingskwesties, wordt de “vormgeving van de toekomst in het sociale geheel het allerhoogste kunstbegrip”.

Beuys deelde de periode van 1961 tot 1972 in drie fasen in, op basis van de respectieve “microgeneratieproblemen”. In de eerste jaren, van 1961 tot 1963, was nog een intensieve onderwijsactiviteit mogelijk. In de periode van 1964 tot 1967 werden de leerinhouden gewijzigd, als gevolg van de uitbouw van het verruimd kunstbegrip en de toenemende politisering. De periode van 1968 tot 1972 was een periode van intensieve politieke discussies, die uiteindelijk tot het gedwongen ontslag van Beuys hebben geleid.

1961-1963

De eerste jaren van zijn leraarschap, van 1961 tot 1963, waren dankzij het kleine aantal studenten, die bovendien voor een deel uit andere klassen overkwamen, een

tijd van geconcentreerde arbeid in de zin van het traditionele academie-onderwijs. Het tekenen naar naaktmodel en naar de natuur stond op de voorgrond. In een interview met Georg Jappe uit 1973 bestempelde Beuys de toenmalige studenten als zeer autoriteitsgelovig, de leraar was in die tijd voor de studenten nog “de absolute patriarch”, zijn woord gold als “absoluut dogma”. Zo was een aantal van zijn studenten nog gefixeerd op de onderwijsmethode van de docent die vóór Beuys kwam; zijn correcties beschouwden ze dan ook als een campagne ter destructie van wat ze voordien geleerd hadden. Veel studenten konden zijn kritiek niet aan en stapten over naar een andere docent. Begin '62 telde zijn klas nog twee studenten: Walter Verwoert en Hede Bühl.

Bij zijn eerste studenten miste Beuys vooral een begripsmatige kennis van proporties, van plastische basiswetten, van ritme, maar ook allerlei gedifferentieerde begrippen die duidelijk maken dat de plastiek iets heel cruciaals is in de confrontatie met de existentiële condities van de mens. Beuys stelde vast dat het gebrek aan kritische afstand tegenover de vroegere docenten tot stijl-imitaties had geleid. Hij probeerde zijn studenten eerst te leren om juist te kijken en te observeren, wat hij als de belangrijkste voorwaarde van plastische kunst beschouwde, en hij bracht hen ook objectieve criteria bij, “de mathematische fundamenteën” van hun activiteit. Bij het tekenen van naakten legde Beuys uit dat daarbij vooral het zuivere meten belangrijk is, het exacte aangeven van maat, lengte, afstanden, hoeken en proporties - voor hem is elke natuurstudie een wetenschappelijke aangelegenheid. Daarbij kwamen duidelijk de ideeën van Beuys' voorbeeld Wilhelm Lehmbruck naar voren, voor wie afmetingen en proporties bepalend waren voor het effect van de sculptuur, voor de lichamelijke uitdrukking ervan, voor de lijn en het silhouet. Even duidelijk was de invloed aanwezig van Joseph Ensling, de eerste leraar van Beuys, van wie hij de onderwijsmethode - het strenge meten bij een naaktstudie - overnam. In tegenstelling tot zijn eigen leraren gaf Beuys nooit doelgericht taken op, en evenmin stond hij erop dat bepaalde werkstukken werden gerealiseerd. Als een student niet meer verder kon, raadde hij hem aan een naakt, een voorwerp of een portret te tekenen, zoveel mogelijk naar model.

Hoewel Beuys zelf geen enkele figuur uit de kunstgeschiedenis heeft “nagevolgd”, waren er toch enkele kunstenaars naar wie hij volgens zijn studenten in zijn lessen nadrukkelijk verwees: van Gogh, Lehmbruck, Brancusi, Munch. Hij concentreerde zich daarbij voortdurend op de kennis en de inzichten die de studenten hem konden bieden. Vanaf 1963 werden zijn pedagogische, esthetische en politieke categorieën op beslissende wijze getransformeerd door het contact met de Fluxusbeweging. Het medium dat hij uitprobeerde, de *Aktion*, kwam in een aangepaste vorm ook in zijn lesgeven aan bod.

1964-1967

Rond 1964 kwam een aantal nieuwe studenten in zijn klas terecht, zoals Imi Knoebel, Reiner Giese, Jörg Immendorff of Blinky Palermo, wat tot een generatiewissel leidde en het karakter van zijn klas veranderde. Door haar discussiebereidheid, haar probleembewustzijn, haar neiging tot tegenspraak en protest en haar behoefte aan confrontatie en verandering stak Beuys' klas steeds duidelijker tegen de andere klassen af. Haar bijzondere positie in de Akademie viel steeds meer op. Daarbij kwam ook nog de zelfzekere houding van zijn studenten, die voortvloeide uit het besef dat ze bij een bijzonder kunstenaar studeerden. Beuys' opvatting over de academie, als een plaats waar discussies over zijn verruimd kunstbegrip en over maatschappelijke kwesties mogelijk zijn, oversteeg het kader van de traditionele academie-opleiding. Hij oogstte er wel steeds meer waardering van de studenten mee, die op de academie wilden reflecteren over hun artistieke activiteit en maatschappelijke positie. Hoewel Beuys zich duidelijk van het marxisme distantieerde, liet hij linksgeoriënteerde studenten als Erinna König, Jürgen Kramer of later Felix Droese toch ageren en ondersteunde hij de Lidl-activiteiten van Jörg Immendorff. Hij beschouwde

het als een onderdeel van zijn pedagogisch project om studenten van de meest uiteenlopende linkse tendensen in zijn klassen te integreren.

Van begin af aan plaatste hij zijn eigen kunstenaarschap wat op de achtergrond, zodat zijn eigen werk tot het eind van de jaren '60 grotendeels verborgen bleef. Haast alle ex-studenten zijn het eens met wat Felix Droese over deze houding vertelt: “Beuys was uitsluitend als persoon aanwezig. De meeste studenten wisten niet wat hij eigenlijk deed. De eerste expositie die we hebben gezien was die in Mönchengladbach, in 1967, toen hij dus al zes jaar docent was. De andere expositie, in Haus Koekoek in Kleve, heeft niemand van ons gezien. We wisten wel dat hij bij Mataré had gestudeerd, dat hij vroeger stenen kruisen had gemaakt, dat hij betrokken was geweest bij de acties van Fluxus. Door Fluxus was hij trouwens bekend geworden, hij kwam toen in de krant. Zo hebben de twee Imi's hem leren kennen, ze hadden iets gelezen over de bloedende professor en zijn daarop meteen naar Düsseldorf gegaan. Zijn werk in de enge zin heeft hij nooit ter discussie aangeboden, alleen zijn persoon, zijn *Aktionen* en de gesprekken in de academie.”

In Beuys' opvatting was de verhouding leraar-leerling een wederzijdse relatie, een “oscillerend systeem” van onderwijzen en leren, waarin de leraar iemand is die geeft en neemt en net zoals de studenten tegelijk kan onderwijzen en leren. (6) Dat systeem, dat overigens voortdurend in vraag werd gesteld, bleek ook uit de manier waarop hij gesprekken leidde. Geïstitutionaliseerde gedragspatronen in een leerproces wees hij af: als hij zelf sprak, was hij de docent; als hij luisterde, was hij de student. Deze rol-opvatting kwam ook tot uitdrukking in iets wat vele studenten hebben opgemerkt, het schoonvegen van het klaslokaal: het was Beuys zelf, en niet een student, die vaak op het eind van een dag in de academie het lokaal schoonveegde, in diepe concentratie en zeer bewust, bijna met liefde of deemoed - zoals zijn ex-studenten verhalen - zodat het schoonvegen voor de studenten het karakter van een *Aktion* kreeg.

Bij het vastleggen van taken en opdrachten ging Beuys uit van de dominante interesses, mogelijkheden en individuele verlangens van zijn studenten. Hij probeerde de begaafdheid en de persoonlijkheidsstructuur van zijn studenten te ontdekken en er rekening mee te houden. Haast nooit gaf hij een opdracht aan een groep of aan de hele klas: hij probeerde het individuele ontwikkelingsniveau van zijn studenten in aanmerking te nemen. Ieder individu moest voortbouwen op zijn eigen bedoelingen en intenties en leren om ze in vraag te stellen. Volgens Gerda Hühn probeerde Beuys om met de studenten samen te werken, en ze niet te overladen met taken en opdrachten. Beuys heeft zich nooit aan een vast, bestaand leerplan georiënteerd maar de studenten ertoe aangezet hun opdrachten zelf te ontwikkelen, om dan nadien wetmatigheden te bespreken. Evenmin wilde hij zijn studenten aan een bepaald medium binden: hij doceerde wel in een beeldhouwklas, maar wie wilde schilderen - zoals Tadeusz, Gisliind Nabakowski of Palermo - kon rustig zijn of haar schildersezels opstellen.

Een belangrijke plaats namen de correcties in, die Beuys met veel concentratie en geduld uitvoerde. Voor Paco Knoeller bijvoorbeeld bestond het echte leren in het constante luisteren bij correctiebesprekingen. De studenten legden hem allerlei werkstukken voor: tekeningen, schilderijen of plastisch werk. In een eerste fase sorteerde hij de werken. Zonder commentaar maakte hij verschillende stapels. “Zo kon je samen met hem nadenken over zijn criteria, voor de groepsdiscussie begon. De grote waarde en ook het aangename van die gesprekken lag in het gevoel: daar staat iemand die zich in jouw werk probeert te verplaatsen, die je prioriteiten erkent, die je opmerkt,” vertelt Imel Droese. In het begin van zijn docentschap waren individuele correcties nog mogelijk, later werden de correctiegesprekken in grotere groepen gevoerd. Volgens Beuys konden daarbij ook persoonlijke problemen aan bod komen, en die gesprekken konden dan heel goed een therapeutisch karakter krijgen. Als student moest je leren jezelf en je werk ter discussie te stellen, je af te grenzen en door te zetten, wat voor velen een moeilijk leerproces impliceerde. Want zijn kritiek

kon direct en scherp zijn. Overigens heeft Beuys ook soms wel een student duidelijk gemaakt dat hij aan de academie niet op zijn plaats was.

Zijn beoordelingscriteria voor de werkstukken van zijn studenten oriënteerden zich aan de vraag of iemand een gevoel voor proportie, maat, kleur en evenwicht op een evenwichtige wijze had omgezet. Beuys heeft echter bij de evaluatie ook dimensies opgelegd die voor zijn leerlingen volslagen nieuw waren. Zo herinnert Felix Droese zich dat Beuys eens naar een getekende vis stond te kijken, er dadelijk aan begon te ruiken en hem ook bij anderen onder de neus hield: ruik eens, hij begint al lekker te stinken! - zodat het de student duidelijk werd dat je de dingen niet alleen moest tonen, het was ook belangrijk dat "de dingen ruiken". Bij de correctiebesprekingen van de werkstukken kwamen zijn goed ontwikkeld instinct en zijn grote sensibiliteit aan het licht. Hij gaf ook blijk van precisie en strengheid, waarmee hij de student telkens weer wilde terugbrengen naar zijn individuele doelstellingen, naar zijn wortels. Bij de evaluatie van de werkstukken werd duidelijk dat hij het werk van zijn leerlingen ernstig nam. Overigens liet hij zich ook opmerkingen ontvallen die door de studenten als geringschattend werden ervaren, zodat ze zich met name in de eerste fase van zijn leraarschap vaak onzeker, gekwetst of gekrenkt voelden. Er was veel zelfbewustzijn nodig om de soms harde kritiek van Beuys aan te kunnen. Enkele leerlingen zijn de correctie door Beuys ook uit de weg gegaan, zoals Tadeusz, die niet toestond dat hij zijn doeken bijwerkte: als schilder kon hij de kritiek van een beeldhouwer niet accepteren. "Zijn correcties waren *Aktionen*", zegt Gerda Hühn, die meemaakte hoe Beuys met "een prachtige gestiek" een landschap dat ze geschilderd had met zwarte verf overschilderde, tot alleen nog een klein veld overbleef. Hij had haar willen doen inzien wat nu echt "haar" goede werk was, los van bestaande stijlen en van de voorstellingen van anderen. In de laatste jaren van deze periode groeide Beuys' bereidheid om minder hard en rigoureuus op te treden. Hij zag bijvoorbeeld zelfs overeenkomsten met zijn eigen werk door de vingers, wat vroeger ondenkbaar was geweest.

In 1966 organiseerde Anatol in Raum 20 het eerste *Ringgespräch*. Vanaf 1967 vonden deze gesprekken regelmatig plaats, doorgaans onder leiding van Johannes Stüttgen. De discussies over thema's als "Wat is de relevantie van kunst in onze maatschappij?", "Kan kunst voor een maatschappelijke omwenteling zorgen?" of "Wat betekent menselijke vrijheid?" wijzen op de bereidheid om maatschappelijke processen te analyseren, de maatschappelijke rol van de kunst en de kunstenaar in vraag te stellen en algemene filosofische problemen op te werpen. Anderzijds waren er studenten zoals de twee Imi's, Gerda Hühn of Tadeusz die afwijzend stonden tegenover de eindeloze discussies in Raum 20; enkelen klopten bij een andere docent aan. De conceptuele arbeid met zijn studenten, die voor Beuys doorslaggevend was, kreeg behalve in zijn onderwijs ook een plaats in de in 1967 opgerichte studentenpartij; daar stonden vooral politieke categorieën centraal. In de Deutsche Studentenpartei, die Beuys een tijdlang de "Opvoedingspartij" noemde - "omdat de centrale idee namelijk de pedagogische gedachte is" - werd gediscussieerd over concrete politieke vragen. Het was de bedoeling een bepaald systeem te ontwikkelen en zo een aantal doelstellingen te realiseren. Maar het eigenlijke objectief was toch vooral het proces van bewustzijnsvorming: de mens moet stap voor stap leren om zichzelf politiek uit te drukken. Objectieven als bewustzijnsverruiming, het verkennen van de eigen grenzen of de problematisering van psychische of politieke gegevens werden eveneens uitprobeerde tijdens gemeenschappelijke *Aktionen*. Zo was er in 1969 de *Aktion "Pangenes"* met Shorty Verhufen, eveneens in 1969 de *Aktion "Stahlisch"* met Johannes Stüttgen, Ulrich Meister, Anatol Herzfeld en Joachim Duckwitz, of in 1972 "*Friedensfeier*" met Jonas Hafner.

1968-1972

Vanaf het midden van de jaren '60 nam het aantal studenten gevoelig toe, als gevolg van zijn groeiende bekendheid. In het wintersemester 1970/71 weigerde Beuys de numerus clausus toe te passen. Hij liet alle studenten toe, ook degenen die officieel door de Akademie werden geweigerd, wat het studentenaantal deed oplopen tot 233. Ondanks de grote studentenaantallen

probeerde Beuys zijn lessen toch te organiseren. Hij liet zich regelmatig in de Akademie zien, en net als vroeger organiseerde hij samen met zijn studenten in het voorjaar de beroemde *Rundgänge*, waarop de werkstukken van de studenten werden getoond. In tegenstelling tot zijn collega's nam Beuys er ook zelf aan deel, ofwel door eigen werk te tonen, zoals zijn "*Fettstuhl*" tijdens de *Rundgang* van 1962, ofwel door *Aktionen* met zijn studenten (zoals "*Fusswaschung*" in 1970).

Door de *Ringgespräche* en de daarmee verbonden conceptuele arbeid verschoof het artistieke werk aan het eind van de jaren '60 naar de achtergrond, ook al werd er net als voorheen in de klas gewerkt. Zowel over algemene politieke kwesties als de politiek van de Akademie werd intens gediscussieerd. De studenten die niet aan het politieke werk wilden deelnemen, zagen de continuïteit van het onderwijs verloren gaan en misten in toenemende mate de rust en de concentratie die ze voor hun werk nodig hadden. Hoewel zeker niet alle studenten dagelijks kwamen opdagen, was het grote aantal studenten toch van invloed op de organisatie van het onderwijs. Individuele correcties waren er nog nauwelijks. In de Akademie maar ook in Beuys' eigen klas werden tegenstanders actief, zoals de groep YIUP, die het devote, van Beuys afhankelijke gedrag van de studenten aan een scherpe en soms polemische kritiek onderwierpen.

Als gevolg van de veranderde onderwijsomstandigheden kon Beuys niet meer op dezelfde manier te werk gaan als in het begin van zijn docentschap. Toch bleef zijn objectief onveranderd: hij wou het individu helpen een autonome persoonlijkheid te ontwikkelen. Hij wou mensen in staat stellen hun creativiteit aan te boren, los van een of andere artistieke discipline. De studenten moesten ontdekken waartoe ze in staat zijn, ze moesten zich bewust worden van hun kwaliteiten en die dan koppelen aan de reële mogelijkheden. Het is nooit een bekommernis van Beuys geweest om van elke student een kunstenaar te maken die op de kunstmarkt vertegenwoordigd zou zijn. Als een studente van hem later haar kinderen beter zou opvoeden, zei Beuys in een interview uit 1969, dan is dat voor hem belangrijker dan het besef een groot kunstenaar gevormd te hebben.

Petra Richter

Vertaling: Eddy Bettens

Noten

- (1) De titel van deze bijdrage werd ontleend aan "*Studio International*", Vol. 180, 1970, p. 90.
- (2) Zo betaalde Beuys voor de Ghanese student El Loko het vliegtuigticket naar Düsseldorf, zodat hij bij hem kon studeren.
- (3) "*Beuys in gesprek met Hanno Reuther*", "*Kunstjahrbuch*", 1, 1970 (1969), p. 41.
- (4) "*Beuys in gesprek met Annelie Pohlen*", "*Heute Kunst*", 21, 1978 (1977), p. 15.
- (5) "*Beuys in gesprek met B. Blume en H.G. Prager*", "*Rheinische Bienenzeitung*", 12, 1975, p. 75.
- (6) "Hij gebruikte het materiaal dat hij aantrof. Zo heeft hij altijd gewerkt. Dat ging zo ver dat hij een werk, een uit brons gevormde kop van zijn studente Beatrix Saasen in zijn eigen werk inbouwde. Daarmee drukte hij zijn waardering uit voor wat ze gemaakt had. Hij was bereid mee te helpen om die werken tot hun recht te laten komen. Op dezelfde manier heeft hij eens de wilde hond van Tümel geleend, waarna hij dagenlang niet meer opdook. Later heeft hij dan de *Coyote-Aktion* gemaakt. De verhouding leraar-leerling is al een wederzijds geven en nemen." (Felix Droese in gesprek met Petra Richter, 25 oktober 1992).

Het Centre Pompidou is de derde halte van de Beuys-retrospectieve die Harald Szeemann realiseerde. De tentoonstelling telt ongeveer 80 sculpturen (installaties, objecten, vitrines,...) van 1954 tot 1985 en de 456 tekeningen van het "Secret block for a secret person in Ireland" (1945-1976). De kern van de tentoonstelling bestaat uit de collectie van Erich Marx die na deze rondreizende tentoonstelling permanent opgesteld zal worden in het Hamburger Bahnhof van Berlijn. Van 30 juni tot 3 oktober loopt de retrospectieve in het Centre Pompidou, rue Beaubourg, 75004 Parijs (44.78.12.33).

Pictures from an "Akademie"

Nadat ik eerst wat ander werk had gedaan, besloot ik lessen te gaan volgen aan de Dusseldorfer "Akademie". Ik werd aangenomen.

Jarenlang had ik me beziggehouden met fotografie, zowel op theoretisch als op praktisch vlak. Mijn recentste preoccupaties waren daguerrotypes, maar mijn pogingen hadden te weinig succes om ermee door te gaan. Ik schakelde dus over op films. Er was een filmklas aan de Akademie. Die had veel studenten maar weinig ruimte en nog minder uitrusting. Mijn bewegende beelden, vond ik, waren niet zo heel erg bewogen. Ik keerde terug naar de fotografie.

Tijdens mijn studentenjaren had ik het grootste deel van mijn tijd doorgebracht in de tentoonstellingsruimte van Konrad Fischer. Er was de ruimte zelf, er was de kunst die er te zien was, er waren de vele catalogi en kunsttijdschriften, er was de intense vriendschap met Erika Fischer, Konrads zus.

We deden veel dingen samen. We reden naar vernissages in steden in de buurt, naar Parijs, Amsterdam en Londen.

Hilla en Bernd Becher waren als kunstenaars verbonden aan Konrad Fischers galerie en dus kwam ik al gauw te weten dat Bernd de fotografieklas aan de Akademie zou worden toegewezen. Er was nooit een fotografieklas geweest. Ik schreef me meteen in en toonde hen het werk dat ik voor de *Rundgang* (de halfjaarlijkse expositie) van de filmklas had geïnstalleerd. Het was een reeks dia's, in grote formaten, over buitenlanders in Duitsland, in hun winkels, restaurants, woningen, in parken en straten. Ik werd een student van de Bechers.

De klas bevond zich buiten de Akademie, in een binnenplaats vlakbij de spoorweg, boven een sauna. Er waren twee etages. Op de onderste etage waren twee labo's. Een labo voor negatieven in grote formaten. Een labo voor negatieven in kleine formaten. Er was een werkruimte met tafels, stoelen, een droogpers, een spoeltank, kasten met materiaal en benodigheden. De bovenste etage was de expositieruimte.

Ieder van ons had een sleutel en we konden er werken wanneer we maar wilden. Ik werkte het liefst in het weekend; het was dan erg druk in de sauna, grote wagens reden af en aan. Dat was een prettige afleiding voor mij als ik in het daglicht ging om mijn zwartwitvergrotingen te keuren. In het begin waren er Axel Hütte, Thomas Struth, Volker Döhne, Petra Wunderlich.

Ik werkte vaak samen met Axel en Thomas. Ze hielpen me met een dia-projectie. Ik had twee projectoren geïnstalleerd en we waren erg vlug met onze selecties. Ik vond het werk van Axel en Thomas erg goed. Ik was erg blij toen ik van Thomas een straatperspectief van New York cadeau kreeg. Van Axel kreeg ik een portfolio met Londense motieven.

Volker was erg goed op technisch gebied. Als je ergens vastzat, wist hij altijd wel een uitweg. Hij nam foto's van bruggen in de buurt. Ik vond ze erg goed. Dan was er nog Tata Ronkholz, die altijd 's nachts werkte. Zij fotografeerde poorten en snackbars. Ik herinnerde me dat haast iedereen buiten werkte, met grootformaat-camera's zoals Hilla en Bernd. Zelf had ik dat ook meer dan eens geprobeerd, maar ik keerde altijd terug naar kleinere negatieven.

Later kwam Thomas Ruff in onze klas. Hij fotografeerde interieurs, in de woningen van zijn familie in het Zwarte Woud, en hij kon erg goed sigaretten rollen. Soms werkten Thomas Ruff,

Volker Döhne en ikzelf in kleur. Volker ontwikkelde zijn opnamen zelf. Wat Thomas deed weet ik niet meer. Ik liet mijn dia's in een professioneel labo ontwikkelen.

In de klas was het altijd erg druk kort voor de *Rundgang*. Iedereen wilde vergrotingen maken. We stelden lijsten op en er ontstonden eigenlijk nooit problemen. Bernd voorzag ons van kaders die we wit moesten schilderen. Ik kocht eten in het station, omdat we geen tijd hadden om ergens iets te gaan eten. Tijdens de *Rundgang* losten we elkaar in ploegen af om de tentoongestelde werken te bewaken.

We deelden de binnenplaats met de klassen van Uecker en Rinke. Op een keer openden twee studenten van Rinke een bar, als kunstwerk. Het werd een groot succes. De bar bleef haast dag en nacht open.

Bernd liet zich niet al te veel in de klas zien. Als je met vragen zat, belde je hem op en reed je naar hem toe. Zo'n bezoek liep meestal uit op een etentje. De gesprekken waren erg stimulerend en productief. Ik was erg op Hilla's aanwezigheid gesteld. We leerden veel van de opinies die ze opperde. Hilla en Bernd van hun kant leken me wel opgezet met hun studenten.

Op een bepaald moment kreeg ik een reisbeurs van de Akademie. Ik ging naar Turkije om te zien of de Turken in Turkije anders leefden dan in Duitsland. Ik stelde vast dat er geen verschil was.

Met die reis kwam een einde aan mijn project. Konrad Fischer liet me zijn tunnelruimte gebruiken. Daar stelde ik mijn diareeks voor het eerst in het openbaar voor. Turken in Duitsland. Turken in Turkije. De zaal had een grote glazen deur. Zo kon je 's nachts de projecties van buiten zien. Daarna begon ik het interieur van openbare en semi-openbare ruimten te fotograferen. De eerste foto's werden weer door Konrad getoond, op de Art Fair, in de promotie-stand voor jonge kunstenaars. Dat was erg boeiend. Ik kreeg veel aanmoedigingen. Niemand was geïnteresseerd om iets te kopen. Maar er volgden exposities in musea en publikaties. Dat was niet lang na mijn periode in de klas van de Bechers.

Ik bleef zo lang mogelijk in de klas omdat ik het er erg prettig vond. Ik geloof dat ieder van ons een *Meisterschüler* werd.

Kort voor ik wegging, kwam Andreas Gursky erbij, en anderen die ik niet meer kon leren kennen.

De periode in Düsseldorf was erg belangrijk voor mij en mijn artistieke ontwikkeling. Vooral belangrijk was mijn vriendschap met Erika Fischer, waaraan ik zeker evenveel te danken heb als aan mijn tijd in de klas van de Bechers.

Ik ben altijd blij als ik mijn vroegere klasgenoten terugzie, zoals onlangs op een symposium of toen we de tentoonstelling "*Aus der Distanz*" in Düsseldorf opzetten. Ik volg hun werk van heel dichtbij. Ik ben er trots op dat ik bij Hilla en Bernd gestudeerd heb, ik ben er trots op dat ik werk van m'n collega's bezit en dat zij werk van mij bezitten. En als ik voor een project rondtrek en ergens een museum binnenloop, ben ik altijd blij als ik word verwelkomd door een werk van Thomas Ruff of Thomas Struth...

Candida Höfer

Vertaling: Eddy Bettens

Geschreven in een hotel in Chicago in maart 1994, op de 14de etage, met uitzicht op een hoogbouwsteeg -

SALON D'ARTISTES

200 kunstenaars stellen tentoon

8 9 10 11

s e p t e m b e r

1 9 9 4

nekkerhallen mechelen

nekkerspoel-borcht 2800 mechelen

van 11u tot 20u

met internationaal colloquium
"marginaliteit en integratie in
de hedendaagse kunst"

elke avond van 17u tot 19u30

art
PROM

info: art prom vzw, volkstraat 64, 2000 antwerpen. Tel.-fax: 03 / 216 38 63
voorverkoop: art prom vzw / fnac & fnac service

den tussen de 'gedwongen' moderniteit van de kunst en haar onvermogen zich nog langer vanuit haar creativiteit te legitimeren.

1. Vooreerst kan men stellen dat de moderne kunst reeds zeer vroeg in haar creativiteit een middel heeft gezien om het dreigende faillissement van haar moderniteit te bezweren of het op die manier toch minstens tot object van artistieke reflectie te maken.

Die moderne kunst was trouwens rechtstreeks voorgekomen uit een confrontatie met het failliet van de (klassieke) kunst. Wanneer Courbet zich in het midden van vorige eeuw tegen de traditionele manier van schilderen afzette omdat die niet 'realistisch' was, dan was dit een bezwerend antwoord op een voor de kunst catastrofale feitelijkheid. De kunst had inderdaad haar positie van hoogste beeld en voorbeeld in de cultuur verloren, zij wist inderdaad niet meer in te haken op wat *werkelijk* de realiteit was. Dat deden wetenschap en techniek wel, en dit evengoed en zelfs nog beter zonder haar. Met Courbet kwam de kunst tot het *traumatisch* besef volstrekt van de realiteit te zijn vervreemd. Ze bleek plots enkel nog een overtollig luxeproduct in de marge van een cultuur, die in het razend tempo van haar evolutie aan al wat kunst was voorbij leek te schieten.

Dat kunst voor de keuze stond ofwel te verdwijnen ofwel 'realistisch' te worden, wist Courbet uiteindelijk slechts pamfletair uit te schreeuwen. Pas de impressionisten waagden het dit ook - zij het tevergeefs - artistiek te 'realiseren' in een schilderkunst die een exactere waarneming betrachtte dan een fotografisch of wetenschappelijk objectieve blik vermocht. Om aan het falen van dit eerste soort 'moderne' schilderkunst te ontsnappen, stelden kunstenaars als van Gogh en Gauguin het creatieve van hun kunst centraal. Maar ook hier lag het accent al gauw op het onmogelijk, onaannemelijk en zelfs dodelijk karakter van dit creatieve, artistieke standpunt. De onmogelijkheid van de kunst om nog bij de realiteit aan te sluiten, keerde zich tegen deze kunstenaars zelf en zorgde ervoor dat ze hun creativiteit gaandeweg als een verdoemenis of een fataal trauma beleefden. In zijn preoccupatie met de creativiteit kent Joseph Beuys dus binnen de geschiedenis van de moderne kunst heel wat voorlopers; alleen zal bij hem het problematisch karakter daarvan haast obsessieel uit het gezichtsveld worden gebannen.

2. Het failliet van de creativiteit ligt echter zonder meer aan de basis van de teloorgang van de klassieke kunst en om die reden zal het moderne antwoord op dit failliet alleen maar tevergeefs naar een idee van creativiteit terug kunnen grijpen.

Wanneer de kunst, voorbij de nutteloze schoonheid van haar beeldtaal, wil doordringen tot de realiteit zelf en daarvoor op haar creativiteit beroep doet, kan zij een dergelijke pretentie enkel hard maken wanneer ook de essentie van de werkelijkheid iets met een wezenlijk creatieve act te maken heeft, wanneer de creativiteit met andere woorden niet louter een subjectieve *Spielerei* van de mens is, maar tot het fundament van de realiteit zelf behoort. Zo'n uitgangspunt wordt ons - binnen de westerse traditie - enkel door het christelijk wereldbeeld geboden, dat ervan uitgaat dat de dingen in het zijn worden gehouden door de 'gratis' daad van een creatieve God. De crisis waarin dit christendom is terechtgekomen, meer bepaald de dood van die creatieve God, zal dan ook de artistieke creativiteit een doodsteek toedienen en haar elke zekerheid ontnemen zich nog in de realiteit verankerd te weten.

Binnen het Aristotelisch-Thomistisch christendom echter had een artistieke creatie inderdaad nog een fundamentele werkelijkheidswaarde omdat ze, net als de in wezen 'energetische' dingen, deelde in een creatieve kracht die geacht werd mens en wereld te gronden. Dat de menselijke creativiteit zich daarbij kon spiegelen aan een oneindige God, gaf haar een nagenoeg onbeperkt elan. Toch verloor dit elan zich niet in een vernietigende grenzeloosheid, omdat het enerzijds afgestemd was op de creatieve essentie van de dingen en omdat anderzijds die oneindigheid waarin het deelde een in zichzelf sluitende entiteit was, meer bepaald de 'Oneindige' zelf (i.c. God).

Binnen dit christelijk denkkader was de kunstenaar dus geniaal omdat hij voortkwam uit en inhaakte op het genie van de werkelijkheid zelf. Wat hij creëerde, was in de strikte zin van het woord 'realistische' kunst. De christelijk-humanistische renaissance was volledig op dit inzicht gebouwd: de mens beleefde er zijn zelfstandigheid in het besef daardoor deel te hebben aan de harmonische zelfstandigheid van het universum als dusdanig. De menselijke, creatieve vrijheid wist zich *werkelijk*, want gegrond in een door



Joseph Beuys

Joseph Beuys in Ringgespräch (22 juni 1967), foto: Ute Klophaus

God gegarandeerde goede en redelijke zijnsorde.

Vrije, maar dodelijke creativiteit

Op het eerste gezicht zal de secularisering van dit wereldbeeld die idee van creativiteit niet echt treffen. Integendeel, ook zonder God zal de mens het volle vertrouwen in zijn creativiteit bewaren en een wereld creëren die nu pas goed aan zijn 'kunnen' beantwoordt. Alleen is het niet meer het genie, maar de ingenieur die dit voor zijn rekening neemt, niet meer een uitzonderlijk soort 'uomo universale' zoals da Vinci, maar een hele reeks, vaak niet bij naam gekende 'geniale' wetenschappers en technici, die het gelaat van deze planeet ingrijpender dan voorheen aan hun oneindig creatief vermogen onderwerpen. Het gevolg daarvan is evenwel dat de kunst steeds meer haar vooraanstaande rol in de cultuur verliest, en wel in die mate dat op den duur zelfs haar bestaansrecht in het gedrang zal komen. In de 19de en 20ste eeuw echter zal ook die oneindige creativiteit, die wetenschap en techniek verworven hebben, meer en meer tegen haar eigen grenzen aanbotsen. Exacte: terwijl ze zich ondanks haar grenzeloosheid toch op een afgrond voelt afstemmen, zal ze traumatisch moeten ervaren niet in staat te zijn zichzelf grenzen op te leggen. Techniek en wetenschap zijn inderdaad zó creatief en weten de wereld zó naar hun hand te zetten, dat alles onder hun handen evengoed kan vernield als herschapen worden. Hun creativiteit is immers niet meer afgestemd op het wezen van de dingen, waardoor zij in de logica van haar elan altijd ook *vernietigend* aan die dingen kan voorbijgaan. En niet enkel de dingen weten aan de menselijke creativiteit geen grenzen meer te stellen, ook zijzelf kan zich geen beperkingen meer opleggen, precies omdat zij niet meer in 'zichzelf' sluit; met de dood van God heeft die oneindige creativiteit opgehouden nog langer in de 'Oneindige' zelf haar sluitstuk te vinden. In haar oneindigheid wordt zij voortaan voortgestuwd door een principe dat haar niet meer tot een vaste identiteit, een 'zelf' herleidt. Haar meest basale beginsel wordt dan ook een doodsprincipe. Waar men in een christelijk wereldbeeld de

oneindige creativiteit van de mens nog deelachtig weet aan een in zichzelf gegronde 'creator' die haar op het wezen der dingen afstemt, is de moderne creativiteit 'losgeslagen'. Niet alleen grijpt een creatief technisch bewustzijn noodzakelijk naast (het wezen van) de dingen, ook dwingt diens grenzeloos en oneindig karakter de moderne mens om zijn creativiteit vanuit een 'doodsprincipe' te denken. Zij blijkt immers niet langer exhaustief tot een principe van zelfbehoud herleidbaar te zijn; de creatieve kracht die de mens groot maakt en boven zich uit tilt, kan hem evenzeer verwaarloosbaar te buiten gaan en hem in die beweging vernietigend en dodelijk met zich mee sleuren. Net als de kunst ziet de technische creativiteit zich meer en meer verplicht toe te geven dat ook zij van de realiteit radicaal vervreemd is; en erger dan de kunst, dient zij in te zien dat haar traumatisch 'realiteitsverlies' al te reële, dodelijk-catastrofale gevolgen kan hebben. Het trauma van de oneindig creatieve techniek is dat ze, losgeslagen van de realiteit, deze ook nog - macaber reëel - dreigt te vernietigen.

Juist dit laatst genoemde trauma verleent aan dat van de kunst een haast ondraaglijk maar om die reden uiterst belangrijk gewicht. Dat de kunst haar contact met de werkelijkheid (want met een 'werkelijke' creativiteit) verloren heeft, staat haar ondanks alles niet toe om, berustend en beaamend, de fakkel aan wetenschap en techniek door te geven. De onmacht van de kunst om ons een reëel zicht op de werkelijkheid te verschaffen, haar onvermogen voortrekker en 'avant-garde' van de cultuur te zijn, blijkt onverhoeds een onvermogen in beeld te brengen dat ook die instanties treft (wetenschap, techniek) die haar in haar taak afgevoerd hebben. Oog in oog met dit trauma van het moderne bewustzijn is de kunst dus minder dan ooit in staat zich van haar eigen trauma te ontdoen of er zich op een of andere manier overheen te wanen. Zij ziet zich veeleer verplicht haar trauma *als trauma* te bewaren en het in die hoedanigheid aan de cultuur door te geven.

Van de dode God erfde de mens een oneindige creativiteit die hem een vrije, technisch-wetenschappelijke cultuur opleverde. Maar dat, in die geëmancipeerde creativiteit,

toch juist de dood als een principe is binnengeslopen, dat met de dood van God de mens tevens een dood en een eindigheid overgeërfd kreeg, zoiets kan door wetenschap of techniek niet meer gedacht worden. Het is dit trauma dat in de treurige, rouwende (en daarom moderne) kunst aan bod kan komen, precies omdat ze in dit trauma ontegensprekelijk ook het hare herkent.

Hoe erg de kunst in onze moderne tijd ook in crisis mag zijn, toch is zij - juist daarom - de plaats waar het moderne oneindigheidsbewustzijn (met zijn triomfantelijke creativiteit) de kans krijgt zich met zijn eigen afgrondelijkheid, dit is met zijn radicale eindigheid, te confronteren op een manier die voor mens en wereld niet vernietigend is. De moderniteit krijgt er de gelegenheid zich met de 'dood' te confronteren, zoals die op een eigenaardige manier de dood van God (namelijk de dood van een door de werkelijkheid nog geremde - want erin verankerde - creativiteit) overleefd heeft. In dit opzicht is het niet te verwonderen dat elke poging om op het modern technisch-wetenschappelijk bewustzijn een kritiek te formuleren, langs het atelier van de moderne kunst is gepasseerd. Van Hölderlin tot Heidegger en Lyotard, van Hegel tot Adorno en Derrida, telkens vormt de esthetiek een hoofdweg in hun denken.

Toch fungeert om precies dezelfde reden de kunst vaak ook als plaats waar men het vlugst en het gemakkelijkst het trauma van de moderniteit denkt te boven te kunnen komen. Een goed deel van de 19de en 20ste eeuwse kunst poogt, in telkens verschillende toonaarden, dit verloren contact met de realiteit (in plaats van het te affirmeren) opnieuw te herstellen, door aan haar creativiteit alsnog een fundamentele werkelijkheidsdimensie toe te schrijven. Dit soort kunst pretendeert dan een alternatief, of minstens een aanvulling te zijn op de beperktheid (die in feite een gebrek aan beperktheid is) van het moderne bewustzijn. Dit soort kunst opvatting kent zijn oorsprong in de romantiek (in de exacte cultuurhistorische betekenis van het woord, met als exemplarisch figuur Novalis), en het is niet onverdedigbaar Joseph Beuys te beschouwen als een van de laatste grote boegbeelden van dit romantisch artistiek zelfverstaan. (1)

Romantiek

Het belang van Beuys' oeuvre ligt hierin dat hij, in volledige overeenstemming met het uitgangspunt van de romantiek, aan de kunst compromisloos haar 'juiste' plaats binnen onze hedendaagse cultuur heeft toegewezen, namelijk die van een "ästhetische Erziehung des Menschen", met andere woorden die van de academie. (2)

Deze romantiek is in oorsprong een antwoord op het trauma waar Immanuel Kants kritische filosofie het moderne (wetenschappelijke) bewustzijn definitief mee opgezeld heeft. Er is nog wel kennis mogelijk, aldus Kant, maar die moet haar pretentie het over de dingen zelf te hebben, onherroepelijk opgeven. De ratio van de mens kan niet meer met absolute zekerheid staande houden dat ze in een rationeel geordende werkelijkheid gefundeerd is. En wanneer daaruit besloten wordt dat kennis voortaan enkel nog op het subject kan teruggaan, dient wel in rekening gebracht te worden dat ook dit subject niet meer in staat is zichzelf te funderen. Met andere woorden: alles is zonder grond geworden, de cultuur kan er niet langer prat op gaan met beide voeten in de 'werkelijkheid' te staan.

Naast andere nare gevolgen, komt hierdoor ook elke vorm van opvoeding en cultuuroverdracht op losse schroeven te staan. Want hoe kan men zoiets nog hard maken, wanneer men de mensen niet meer kan garanderen de *werkelijke* waarheid voor te houden? De romantiek legt de oplossing voor dit probleem in een esthetische opvoeding. In een interpretatie die aan de eindigheid haar volle gewicht wil geven komt dit soort 'opvoeding' hierop neer: in het leren aanschouwen van het schone en het sublieme, moet de mens zijn afgrondelijkheid en zijn eindigheid op zich leren nemen. De kunst moet de sfeer worden waarin de gronddeloosheid van een modern, wetenschappelijk bewustzijn er de mens van weerhoudt elke vorm van wetenschap en cultuur overboord te gooien of van zijn ernst te ontdoen.

Welnu, zoals reeds uit voorgaande blijkt, wil Joseph Beuys die "ästhetische Erziehung" niet tot de sfeer van het louter esthetische beperken. De sociale, 'opvoedende' functie van de kunst bestaat er voor hem immers niet in om de onophefbare 'schijn' van wat wij werkelijkheid noemen te affirmeren en zodoende in de cultuur een besef van eindigheid te doen doordringen. Voor Beuys moet de kunst juist die schijn en die eindigheid eens en voorgoed opheffen; ze moet de

dood, die in die cultuur is binnengeslopen, weer in levenskracht omzetten. De moderne mens moet voor hem niet zozeer tot een eindige cultuur bekeerd worden; het is veel eerder de op haar eindigheid doodgelopen cultuur die hij aan een heropvoeding toe acht; zij moet terug aansluiting zoeken bij de oneindige creativiteit die in mens en werkelijkheid schuilgaat. Het doodsprincipe dat in onze cultuur is binnengeslopen moet volgens Beuys door de artistieke ingreep van de mens tot levensprincipe worden omgesmeed. Die 'dood' is er slechts geweest, opdat hij des te levendiger zou kunnen "verrijzen". Beuys meent wel degelijk wat hij zegt; die "verrijzenis" is trouwens niet het enige concept waarmee hij naar het christendom verwijst. Dat onze cultuur op zijn eindigheid is doodgelopen, heeft voor hem inderdaad alles met het christendom te maken, zij het dan niet als confessionele, kerkelijke doctrine, maar als de geestesgestalte die onze algemene manier om tegen de dingen aan te kijken beslissend heeft beïnvloed. Onze cultuur is volgens Beuys immers doodgelopen op een (inderdaad door een "doodsprincipe" gekenmerkt) "materialisme", dat in zijn ogen niets anders is dan het zich voltrekken van de 'dood van God' of - positiever uitgedrukt - van de *incarnatie*: het geestelijke en goddelijke creatieve principe heeft zich exhaustief in de levenloze materie en in de sterfelijke menselijkheid geïncarneerd; de 'vrijheid' heeft zich in de wetmatigheid van de dode dingen verloren. Door het christendom, meer bepaald door de incarnatie van God in (de mens) Christus, is de vrijheid in een louter materialiteit ten onder gegaan, doch enkel en alleen opdat op die manier de wereld "tot in haar materie" veranderd, dit is: vergeestelijkt en bevrijd zou worden. (3)

Als incarnatie is het christendom niet enkel een materialisering van mens en cultuur, maar tegelijk (en fundamenteeler) een redding uit dit materialisme. Alleen moet die redding, die 'verrijzenis', niet door (de God) Christus voltrokken worden, maar volledig en exclusief door de vrije mens zelf gerealiseerd worden. Het is de mens - en enkel de mens - die de "Vollender der Schöpfung" is; in dit opzicht heft Beuys' artistiek engagement de beperktheid en de eindigheid van het christendom op en brengt dit zodoende tot zijn ware voltooiing.

Idealisme

Beuys hamert er dan ook op dat het huidige tijdsgewricht niet aan zijn crisis en "materialisme" mag toegeven, maar daarentegen dit soort verrijzeniskracht ten volle ernstig moet nemen. Met die kracht kan immers opnieuw bij de oorspronkelijke creativiteit aangeknoopt worden. De creativiteit is voor hem het 'vormelijk' principe, dat door een materialistisch geworden cultuur opnieuw als haar oorsprong moet erkend en operationeel gemaakt worden. Vandaar dat hij de "Erziehung" van de cultuur in het vormenrijk van de esthetiek situeert.

Hieruit blijkt nogmaals hoe weinig modern Beuys' kunstopvatting is. Haar grondschema is zelfs veeleer dat van het Aristotelisch *hylemorfisme*. De kunst wordt er immers gedacht naar het model van een vorm (morphè) die als de bezielende kracht van de materie (hyle) fungeert. Modern is hier enkel het esthetische, artistieke karakter van de plaats waar deze 'bezielende kracht' zou kunnen herwonnen worden. Dat zijn Aristotelische kunstvisie daarenboven door en door christelijk is, blijkt onder meer uit het feit dat hij die 'formele' kracht essentieel als "woord" denkt, als 'het Woord dat was in den beginne' (Joh. 1,1). De "vorm" die alles creëert, is geen uiterlijke grootheid, maar een spiritueel, innerlijk principe, dat enkel in woord en taal zijn volmaakte incarnatie kent.

(4) 'Volmaakt', omdat de idee, die zich in het woord incarneert en verliest, zich reeds in dit woord zelf terugvindt en (in een soort 'verrijzenis') aan de materialiteit van dit woord ontsnapt. En in dezelfde beweging 'verrijst' ook die materialiteit mee en wordt zo tot zijn spirituele inhoud, zijn idee, opgetild. Bemiddeld door het woord, wordt de idee op die manier een werkelijkheid die aan mens en gemeenschap een vernieuwde, nu vrije, zelfbepalende levenskracht schenkt. Pas door het woord kan de principiële creativiteit socio-politiek operationeel gemaakt worden. Het onafgebroken discours dat Beuys' kunstwerken begeleidt, maakt er dus wel degelijk onafscheidelijk en wezenlijk deel van uit.

In contrast met zijn uiterst modern ogende performances, zijn *Aktionen*, is de manier waarop Beuys er zelf tegen aan kijkt moeilijk anders dan 'klassiek' te noemen. Het 'conceptuele' van zijn kunst bestaat inderdaad slechts hierin dat hij een concept tot *uitdrukking* wil brengen. Voor hem blijft kunst hoe dan ook een 'middel', een 'instrument' in dienst van een idee, al noemt hij die



Joseph Beuys

Joseph Beuys, na zijn ontslag (11 oktober 1972), foto: Ute Klophaus

idee dan ook kunst of (concrete) creativiteit. Ook de vorming en de 'opvoeding', die de kunst ter harte moet nemen, bestaat erin een idee tot socio-politiek gerealiseerde expressie te brengen. En die idee kan voor Beuys geen andere basis hebben dan de mens zelf: zijn (humanistisch) christendom is er een zonder God, of exacter: als incarnatie van God, is het voortaan aan de mens om zijn eigen God, zijn eigen schepper en opvoeder te zijn.

De mens-kunstenaar moet aan zijn artistieke opdracht vorm geven vanuit een concept of een idee en zo tot radicale creativiteit komen; maar wat hij in laatste instantie moet creëren, is niets anders dan juist die idee zelf van waaruit hij creatief zou moeten zijn. De idee van waaruit hij (creatief) mens is, moet hij in feite zelf creëren: dit is de logische lijn die Beuys' concept van vrijheid als radicale autonomie en zelfcreatie in zich draagt. De kortsluiting waar deze logica op uitloopt, is slechts te vermijden wanneer de mens zich inderdaad fundamenteel als een *idee* definieert. Pas wanneer hij zichzelf niet meer als eindige, sterfelijke materialiteit maar als oneindige spiritualiteit ziet, kan de mens zich voor de schepper van zijn eigen creativiteit houden. Als erfgenaam van een ideële God kan de mens de opdracht die hij van Beuys krijgt om zichzelf te creëren, enkel als ideële wezen vervullen, als een wezen dat zichzelf en zijn wereld van de materialiteit bevrijd heeft en tot idee heeft doen 'verrijzen'. Beuys' concept van 'verruimde' kunst als fundamenteel vrije zelfbepaling is dus volstrekt schatplichtig aan het humanistische, idealistische zelfverstaan van de mens. De vraag die hier dan ook in alle scherpheid aan Beuys moet gesteld worden, is of deze idealiteit wel kan samengaan met de vrijheid die deze kunstenaar voor de mens wil garanderen. Kan de vrijheid van de mens er wel in bestaan zichzelf *als een idee* te creëren? Is de mens nog vrij, wanneer zijn vrijheid erin gelegen is de idee van waaruit hij leeft zelf te (moeten) creëren? Wordt die vrijheid dan niet een soort plicht, die omwille van zijn idealiteit door de concrete, 'materiële', eindige mens nooit afdoende vervuld zal kunnen worden? Is dit soort idee daarom niet bij uitstek een middel om de mens voorgoed aan een opgave te ketenen waaraan hij toch

nooit zal weten te voldoen en waardoor hij in een blijvende afhankelijkheid wordt geduwd tegenover diegene die deze idealistische opgave verkondigt? Gaat Beuys niet juist daar, waar hij de mens van elke autoriteit zegt te bevrijden, zichzelf en zijn 'doctrine' (tot over zijn dood heen) tot nieuwe en enige autoriteit verheffen?

Juist door zijn idealisme is Beuys' artistieke doctrine niet tegen deze vragen bestand. Trouwer dan hem waarschijnlijk lief is, herhaalt hij een lijst die de rede gedurende de hele westerse traditie heeft aangewend om haar eigen eindigheid (ook voor zichzelf) te verdonkeremen en op die manier haar waarheidspretentie socio-politiek operationeel te maken.

Het primaat dat Joseph Beuys aan (het 'verruimde' concept van) de academie verleent, gaat op dit idealisme terug en erft van dit laatste alle aporieën en moeilijkheden. Zo is diegene die in dit concept het eerst en het meest beslissend opgevoed wordt, in feite de concepthouder zelf, of nog exacter: het concept als dusdanig. Die idee van een fundamentele creativiteit ziet zich genoodzaakt haar pedagogisch karakter alle prioriteit te verlenen, omdat zij zich *nergens anders dan binnen* dit educatief proces nog een bestaan kan voorhouden. Die 'idealistische' creativiteit bestaat maar in zoverre ze anderen en zichzelf wijsmaakt dat ze er is, in zoverre ze dus haar idealistisch (en dus fictief) karakter verdringt. Omdat haar concept losgeslagen is van de realiteit, omdat - sinds Kant - niet meer kan gesteld worden dat er zo iets als een fundamentele creativiteit *is* (aangezien de creativiteit niet meer met het zijn samenvalt en er dus evengoed - als doodsprincipe - desastreeus aan voorbij kan gaan), kan die idee niet anders dan zich performatief, auto-pedagogisch, auto-determinerend voordrukken.

Dit alles betekent evenwel niet dat Beuys' kunst daarmee onmaskerd en van de kaart geveegd zou zijn. Ondanks zijn eigen artistiek zelfverstaan, getuigt elk kunstwerk en elke performance van Beuys *ook* van een radicale eindigheid, van een breuk met de werkelijkheid die voortaan onze enige 'werkelijkheid' geworden is. Zijn onophoudelijke zelfaffirmatie legt er - *precies in haar oneindige herhaling* - getuigenis van af dat

zij niet tot bij de creativiteit geraakt die Beuys zo graag 'zelf' in zijn acties aan het werk zou laten. De materialiteit, die hij naar eigen zeggen in zijn kunst tot een spirituele creativiteit wil doen "verrijzen", is zo overweldigend en radicaal in zijn werken aanwezig dat deze vaak enkel nog leesbaar zijn als relict die voorgoed weerbarstig zijn gebleven aan elke poging hen in het dialectisch proces van een zichzelf ponerende creativiteit in te passen.

Het interessante aan Joseph Beuys' academie-opvatting is niet dat hij de kunstoverdracht opnieuw fundeert door schoonheid, waarheid en goedheid opnieuw tot eenheid te brengen. Dit is precies wat bij nader toezien onhoudbaar blijkt, zelfs binnen de premissen van Beuys' artistieke logica: ondanks alles krijgt die het alleen maar (schoon) *gezegd*, nooit (als *werkelijke* waarheid) gefundeerd. Het interessante ligt pas in het uitspitten van die onhoudbaarheid. Maar bovenal geeft Beuys' oeuvre ons te denken hoe 'jong' de moderne kunst wel is en hoe haar moderniteit om die reden onder de meest 'moderne' gedaanten belaagd, verloochend en verdrongen kan worden. Onder de huid van de meest hedendaagse kunst kan het grondprobleem van de moderniteit - met name de eindigheid van haar oneindige creativiteit - verdonkeremaand worden. De kunst, die de functie heeft dit hardnekkig donkere aspect van ons oneindig helder bewustzijn aan het licht te brengen, kan zonder veel moeite die opdracht in haar tegendeel keren. In die zin blijft ook voor de meest hedendaagse kunst 'moderniteit' iets waaraan ze nog niet zonder meer toe is, laat staan dat ze er reeds overheen zou zijn.

Een academie dient Beuys in haar studieprogramma te betrekken, omdat ze juist het failliet van zijn artistiek project aan de nieuwe generatie kunstenaars moet doorgeven. Niet om op die manier alsnog dit failliet tegen te gaan, maar om het compromisloos als failliet te bewaren, om het aan een toekomstige kunst over te dragen. Wat zich in Beuys' falen aan ons opdringt, is een mislukking die de kunst zonder meer eigen is, en het is pas in dit falen dat ze de 'realisme-opdracht' die ze van Courbet heeft meegekregen trouw kan zijn: de enige realiteit die in haar aan het licht kan komen, is de onmogelijkheid van het moderne bewustzijn om zich nog in de realiteit gefundeerd te weten. De realiteit van die onmogelijkheid, dit is onze 'moderne' realiteit en het is alsnog een feit dat die enkel in wat zich kunst noemt min of meer lucide in het licht weet te treden. Moderniteit betekent (sinds Kant) eindigheid. Een eindigheid die ook het bewustzijn en het weten treft en daarom door geen 'wetenschappelijkheid' gesteld en (dus) geneutraliseerd kan worden. Zij kan enkel aan bod komen in de broze schittering van het schone (en op zijn manier, ondanks zijn eigen 'ideeën', legt Beuys' oeuvre daar getuigenis van af). De waarheid kan de waarheid over zichzelf niet aan, dit is haar eindigheid. Zij kan het feit niet aan dat ze door een fundamenteel tekort als door een doodsprincipe getekend is. Zij zal dit overigens nooit aankunnen: juist dit onherroepelijke moet in de kunst en haar academie een kans krijgen door te schemeren.

Marc De Kesel

Noten

- (1) Theodora Vischer, "Beuys und die Romantik, individuelle Ikonographie, individuelle Mythologie?", Verlag der Buchhandlung W. König, Köln, 1983.
- (2) V. Harlan, R. Rapman, P. Schata, "Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys", Achberger Verlaganstalt, 1976.
- (3) Interview van Friedhelm Menekes met Joseph Beuys in: "Pour la mort de Joseph Beuys. Nécrologie, essais, discours", Inter Nationes, Bonn, 1986.
- (4) Joseph Beuys in: "Pour la mort de Joseph Beuys": "(...) in het begin was het woord. Het woord is een vorm. Het is eenvoudig het beginsel van de evolutie. Vandaag de dag kan de mens dit evolutiebeginsel zelf voortbrengen en in gang zetten: met de oude evolutie is het heden afgelopen. Dit is de oorzaak van de crisis. Al het nieuwe dat op deze aarde gebeurt, moet door de mens voltrokken worden. Dit kan echter niet voltrokken worden als de bron uitgedroogd is, dit wil zeggen als het de aanvang aan vorm ontbreekt. Ik pleit dus voor een betere vorm van denken, van voelen en van willen. Dit zijn de ware esthetische criteria. Men moet die echter niet louter op hun uiterlijke vorm beoordelen, men kan ze al in het innerlijk van de mens zelf beoordelen, daar reeds zijn ze waarneembaar. Dan beseffen we plots dat we spirituele wezens zijn".

De destructieve impuls (II)



Günther Förg

Monika mit Chinesischem Hut, 1981

"And the bells from the chapel went jingle-jangle"
Nick Cave and the Bad Seeds - "Do you love me?"

1.

Günther Förg is de Courbet van de 20ste eeuw. (1) Waar Courbet de kunst van zijn voorgangers genadeloos ontleeft door in zijn "Interieur van mijn atelier, een reële allegorie die zeven jaar van mijn leven als kunstenaar samenvat" (1854-55) een naakte vrouw af te beelden die, van haar oude taak als model vrijgesteld, vóór de schildersezal in het atelier staat, berust de gehele praktijk van Förg op het te kijk zetten van (overgeleverde) beeldvormen. Dit 'te kijk zetten' moet heel letterlijk worden opgevat. De werken van Förg worden niet bepaald door hun substantie, maar door de ruimte die erin wordt vrijgehouden. Daar toont de geschiedenis haar gezicht. Bij Förg is dat vooral een geschiedenis van beeldvormen die voortkomen uit het 20ste-eeuwse modernisme. Deze vormen worden gerecupereerd in een oeuvre dat lijkt op een ongebreideld, naar meerdere kanten uitdijend lichaam waarin schilderkunst, fotografie, beeldhouwkunst en architectuur verbanden met elkaar aangaan. Sporen die het modernisme in de West-Europese cultuur heeft achtergelaten, vinden in dit oeuvre een plaats naast indrukken van ontmoetingen met mensen. Tussen haakjes gezette iconen van de moderne kunst - het abstracte schilderij, de non-figuratieve sculptuur, de universele architectuur - staan hier naast fotografische portretten van vrouwen, sterk vergrote snapshots van Förgs vriendinnen die zich soms in een architectonische setting ophouden. De verwijzingen in deze portretten naar een intieme levenssfeer zijn miniem. Förg beoogt zich immers, en dat geldt eigenlijk voor al zijn werken, een getuige die op afstand blijft.

Wat is het modernisme? Wat betekenen deze overgeleverde beeldvormen voor het hier en nu? Wat is, om Nietzsche te parafrazeren, het nut en het nadeel van deze moderne geschiedenis voor het leven?

Förg maakt in zijn werk een soort balans op waarbij hij de idealen van de moderne beweging afweegt tegen haar concrete effecten. Vanaf 1980 maakt hij onder meer foto's van gebouwen uit de 20er en 30er jaren die op groot formaat worden afgedrukt en achter glas worden gepresenteerd; series van monochrome of tweekleurige schilderijen waarvan de beeldrager bestaat uit neteldoek, hout, koper, lood of aluminium; staande of aan een wand bevestigde bronzen reliëfs waarin sporen van handen en vingers zijn getrokken; en sinds een aantal jaren meerkleurige schilderijen die zijn gebaseerd op raster-motieven. In al deze werken laat Förg de historische vormentaal

terugkeren van een schilderkunst, een beeldhouwkunst en een architectuur die volgens de tekstuele overlevering van het modernisme een verbeelding wilden zijn van de zuivere idee en in die hoedanigheid wilden vooruitwijzen naar een toekomst waarin meer vrijheid voor het individu zou zijn weggelegd. Förg gaat hierbij te werk als een archeoloog. Hij legt de materiële sporen bloot die het modernisme in de West-Europese cultuur heeft achtergelaten. Het zijn sporen die met het verstrijken van de tijd zijn vervaagd, en waarin weinig meer valt te bespeuren van een optimistische of utopische gedachte.

Het oeuvre van Förg is het verslag van een desillusie. Het modernisme blijkt één grote hapering. In Förgs foto-werken van bepaalde gebouwen uit de 20er en 30er jaren valt de imponerende werking op van kale, ongenaakbare bouwvormen die bedoeld lijken om de mens te weren. Die zou namelijk met zijn aanwezigheid de perfecte proporties van deze architectuur maar verstoren. In deze overwegend in zwart-wit geportretteerde gebouwen heerst een leegte met kwaadaardige trekken. Andere gebouwen zijn aangetast door de tijd. Ze zijn in verval geraakt en worden niet meer bewoond. Op plekken waar ooit kinderen speelden, waar bewoners nieuwtjes uitwisselden, kortom waar menselijk leven zich ontplooidde, groeit nu onkruid dat zich een weg zoekt tussen bouwvormen. Het modernisme heeft hier de gedaante aangenomen van een spookverschijning. (2)

Eenzelfde spook waart door Förgs schilderijen. Zijn in series gepresenteerde kleine panelen, een woekerende reeks van bevalige huiskamerschilderijtjes, reflecteren een triviale canon van de moderne kunst - rijen van representatieve abstracte schilderijen... In zijn grote panelen met beeldrager als lood en aluminium is de monochromie als het ware geëxplodeerd. Förg ontmaskert in deze werken het onvermogen van een kunstvocabulaire door de actie van het schilderen te onderwerpen aan zelfcensuur. De verf van deze monochrome of tweekleurige panelen is dun aangebracht zodat de metalen huid van de drager er soms doorheen schijnt; op andere plekken ligt de huid volledig open. Het lot van een schilderkunst die door het gewicht van haar geschiedenis aan het wankelen raakt, doordringt ook Förgs recente schilderijen. Het organische, zichzelf genererende rastermotief uit de abstracte geometrie is hier veranderd in een stuntelige constructie, een onbeholpen stapeling. Het eens zo vitale motief is nu een ruïne. Het verval van de kunst is hier compleet, haar autodestructie een feit.

Maar in het afscheid van de kunst dient zich een nieuw begin aan. De naakte vrouw in Courbets "echte allegorie" is het overblijfsel van een historisch kunstvocabulaire,

maar zij is ook een vrouw van vlees en bloed die, onwennig maar van verwachting vervuld, naar het schilderij van een landschap kijkt. Zij belichaamt én het bedrog uit het verleden én een belofte voor de toekomst. Door de geschiedenis ter discussie te stellen, kan Courbet de kunst vanuit haar nu-moment denken. Förg bedient zich van eenzelfde methode. In zijn schilderijen, in zijn reliëfs en in bepaalde foto's van gebouwen worden de uit het modernisme voortkomende beeldvormen zo cru aan de kaak gesteld dat hun geschiedenis, dat is hun mythe, wegvalt. De overgebleven brokstukken vormen een karkas én een nieuwe orde.

Wat heeft het werk van Günther Förg ons nu te zeggen? Gedurende de jaren '80, een decennium dat momenteel als 'decadent' wordt beschouwd, manifesteerde Förgs werk zich als een *devil in disguise*. Het leek behept met laksheid en behaagzucht. De critica Anna Tilroe verweet Förg een hang naar het decoratieve. Als zij haar bewering met een argumentatie had onderbouwd, was zij misschien ook tot de conclusie gekomen dat Förg niet geïnteresseerd is in een kunst die zich zelfbewust op een voetstuk plaatst, een kunst van grote ideeën. Förg is een kunstenaar die twijfels over de waarheidspretentie van ideologieën - dat betekent ook: twijfels over de betekenis van de kunst - productief maakt. De vormen in zijn werk en bijgevolg de ideeën zijn blootgesteld aan vergroening. Het werk van Förg is eigentijds door zijn relativisering van systemen. Anders dan kunstenaars vóór hem (Pollock, Newman, Koonellis, Beuys,...) zet Förg zijn eigen gebaar tussen haakjes. Dat blijkt onder meer in zijn tentoonstellingen waarin zogenaamd autonome en toegepaste kunsten worden geïntegreerd. Vanaf 1980 exposeert Förg in galeries en musea in Europa en in de V.S. Hij toont er ruimtelijke constellaties waarin verschillende elementen zijn samengevoegd: schilderijen, foto's, reliëfs, muurschilderingen en grote spiegels die de ruimte weerkaatsen. De passage van het ene naar het andere element bepaalt, op de manier van een panoramische camerabeweging, de ervaring van het werk.

Het oeuvre van Förg preludeert op een fenomeen dat de laatste jaren in verschillende tentoonstellingen is belicht: het zich uitbreidende kunstwerk, anders gezegd het kunstwerk dat zijn substantie verliest doordat het zich opent voor zijn wereldse omgeving. In de presentatie van Förgs werk zijn nauwelijks fallische momenten aan te wijzen. (Förg is niet geïnteresseerd in het oprichten van monumenten - zijn werk bevat feitelijk een kritiek op alles wat monument is of dreigt te worden.) De wijze waarop zijn werk zich doet gelden is eerder vrouwelijk van aard. Werken ontlenuen hun

identiteit aan de verbindingen die ze met andere werken aangaan en aan de manier waarop ze samenvallen met de tentoonstellingsruimte - Förgs fotowerken bijvoorbeeld reflecteren de omgeving in hun oppervlak van glas. Dat wat buiten is, raakt vermengd met het werk. Voor zover er nog een hiërarchie overblijft, verdwijnt deze in de concrete presentatie. Hier gaan de ideeën, de daadwerkelijke vormen, de private en de openbare wereld in elkaar over.

Op zichzelf beschouwd zijn Förgs werken een pastiche van het academisme uit de jaren '80 dat zijn aandacht richtte op het object of op stijl. Het zijn vorm-, compositie- en genre-studies met een in het oog springende nulheid. Dat is het gevolg van getemperde ambachtelijkheid. Het krachtenspel dat de vormen bepaalt, blijft zodoende afleesbaar. De schilderijen en reliëfs bijvoorbeeld zijn sober en bijna primitief gehouden. In andere werken, zoals foto's van verweerde gebouwen of historische plekken die door de tand des tijds zijn aangetast, wordt dat krachtenspel als het ware gerecupereerd. (Maar er zijn ook werken, zoals bepaalde foto's van trappenhuisen, waarin de vorm domineert. In zijn perfectie is het een monstroom...)

Met het blootleggen van mythische restanten in onze cultuur, waaronder de erfenis van het modernisme, schept Förg in zijn werk de ruimte waarin de geschiedenis opnieuw haar plek kan opeisen. In "Monika mit chinesischem Hut" keert de geschiedenis terug van de jonge vrouw die in een film van Jean-Luc Godard ("La Chinoise", 1967) nog werd geflankeerd door een ESSO-pompstation en een papieren tijger die klaarstond om haar te bespringen. Godard maakte gebruik van deze elementen om te verwijzen naar het westerse kapitalisme en naar de oosterse, zogenaamd meer primitieve expansiedrift. Förg laat een dergelijke symboliek in dit fotowerk achterwege. De vrouw kijkt ons gewoon aan. Niet meer gehinderd door de elementen die haar ooit vergezelden, is zij aanwezig in het hier en nu.

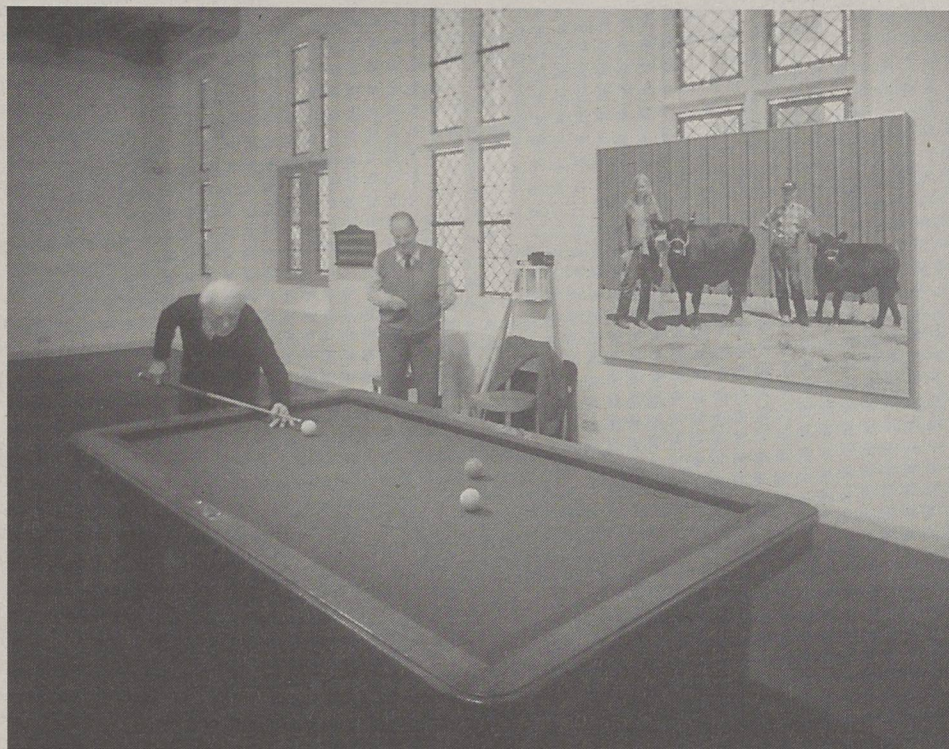
2.

Eenieder die de tot nu toe in het Stedelijk Museum gepresenteerde "Coupletten" op zich heeft laten inwerken, kan tot deze conclusie komen: Rudi Fuchs paait Clio. Fuchs herschrijft met zijn tentoonstellingen de geschiedenis van de moderne kunst, en hij wil daarbij de muze van de geschiedenis en van het epos te vriend houden. Vandaar de keuze voor het harmonie-model: zijn leidraad bij de opstelling. In de "Coupletten" zijn werken naast en tegenover elkaar geplaatst die, hoewel ze vaak in een zeer van elkaar verschillende tijd en context zijn ontstaan, blijk geven van een corresponderend temperament, van een even zo vermetele ontdekkingsreis, ja zelfs

van een zielsverwantschap. Kunstwerken moeten voor zichzelf spreken, en ze hebben vooral elkaar iets te zeggen. Fuchs' eenvoudige uitgangspunten leiden tot mooie tentoonstellingen. In "Couplet 1" werden in de erezaal werken van Mario Merz geflankeerd door twee schilderijen van Giovanni Segantini uit 1890 en 1900, waaronder "Moeder en kind": een met frisse kleuren geschilderd alpenlandschap waarin een vrouw en haar kind samen opliepen met een schaap en haar lammetje. In deze zaal legde Fuchs een beginselverklaring af. Wat er al aan sentiment aanwezig is in het werk van Mario Merz (het verlangen naar kunst die werkt als een schuilplaats - zie de iglo's, zie de werken met takkenbossen die de mens als het ware beschutting bieden, zie ook een naam als "luoghi senza strada") kwam door de aanwezigheid van de zacht-aardige schilderijen van Segantini nog eens extra voor de dag. Deze werken versterkten elkaars eigenschappen, ze stimuleerden elkaars aanwezigheid en ze spraken in koor over de continuïteit van de geschiedenis. Het functioneren van de "Coupletten" berust op een achterwaartse beweging in de tijd, waarbij het verleden een ikinstrument wordt voor het nu. En niet omgekeerd, zoals bijvoorbeeld blijkt uit de verhoudingen in de erezaal: twee kleine schilderijen van Segantini tegenover drie iglo's en twee andere werken van Merz. Er wordt niet van het nu uitgegaan, en bijgevolg ontbreekt in deze tentoonstellingen een uitspraak over de actuele kunst. Voor zover er een uitspraak over het nu wordt gedaan, is die gericht op het herstel van oude waarden. Sinds Fuchs zijn gevleugelde woorden uitspraak over het einde van de moderne kunst - dat zal in de beginjaren '80 zijn geweest - heeft hij heimelijk gehoopt dat er nieuwe helden zouden opstaan die met hun werk systemen zouden bouwen, zoals Donald Judd, Georg Baselitz, Mario Merz, en Per Kirkeby dat deden of doen. Dan zou de regel van de moderne kunst weer worden hersteld. Vanuit deze weemoed kwam Fuchs tot de keuze voor Rob Birza. Fuchs meende dat Birza in zijn schilderijen en ruimtelijke assemblages een systeembouwer was, hoewel je juist over deze kunstenaar kunt zeggen dat hij in zijn werk systemen uit elkaar laat vallen - met als gevolg beelden waarin sublimiteit en nihilisme elkaar doordringen.

Waarom gaat Fuchs niet uit van het nu? Fuchs manifesteert zich, dat is bekend, als de opponent van een kunstscène die zich blindstaart op de actualiteit. Hij verwijt deze scène dat zij de kunst heeft gedegradeerd tot een zetstuk dat onderhevig is aan de economische wetten van een cultuur-industrie die louter is geïnteresseerd in de afzet van het nieuwste produkt. Middels een sneer aan het adres van kunstcritici sprak Fuchs zich recentelijk uit over een satelliet van deze industrie: de "kunstschrijverij" die zich als kritiek voordoet maar intussen gedwee meegaat in wat door *cultural decisions makers* als belangrijke kunst naar voren wordt geschoven. Voor Fuchs' standpunt in deze moet je wel sympathie hebben. Tegelijkertijd fungeert het als een alibi om vooral geen (constructieve) uitspraak over het nu te hoeven doen. Dat laat Fuchs over aan anderen. Maar wat mij nu juist interesseert, is de uitdaging die besloten ligt in zijn uitspraak over het einde van de moderne kunst. Fuchs constateert een paradigma-verandering (het werk van een kunstenaar als Günther Förg illustreert die breuk) maar zet, wat betreft het denken over de kunst, geen volgende stap. In de "Coupletten" wordt dat heel duidelijk gedemonstreerd. Hier mag kunst die de moderne geschiedenis bevestigt eindeloos circuleren. (Bijvoorbeeld de keuze voor een jonge schilder als Erik van Lieshout, wiens werk kan worden gerelateerd aan dat van Philip Guston.) Maar het werk van kunstenaars die proberen om de geschiedenis kwijt te raken - juist daar ontstaat de ruimte waarin zij als een levende gestalte kan terugkeren - wordt buitengesloten.

In de "Coupletten" kan het vrije spel met identiteiten alleen maar worden gespeeld doordat de grenzen van werken duidelijk zijn afgebakend. Vandaar de restauratie van de schilderkunst en de beeldhouwkunst als categorieën. Vandaar de verwaarlozing van film en video, die zich met hun bewegende beelden ophouden in grensgebieden zoals het gebied tussen de klassieke media. Maar het meest paradoxale aan de "Coupletten" is dat hier, in opstellingen die als



Aernout Mik

For: 'Angus with Blue Butler' (Angel), 1993 (detail)

het ware zijn gemaakt met het oog van een kunstenaar, zo'n kleine rol wordt toebedeeld aan het toeval - de assistent van elke kunstenaar.

Het ontbreken van het nu-moment in de "Coupletten" brengt mij op de volgende vraag. Gaat achter Fuchs' historiserende blik niet een academisme schuil dat zich op slinkse wijze heeft vermood? Immers: het academisme ontkent het nu-moment van de kunst. Het is bang voor het ongerepte en vormeloze van dat moment, en bezweert het met de canon.

Academisme doordringt de Nederlandse kunststructuren. Valerie Smith constateerde het bij haar voorbereidingen voor "Sonsbeek 93". Zij benoemde het als een conservatieve trek. De modi van het academisme in de Nederlandse kunst kunnen ook anders gedefinieerd worden: 1. De benadering van schilderkunst en beeldhouwkunst - categorieën die hier überhaupt op een voetstuk worden gezet - vertrekt vanuit de controle over de vorm, en niet vanuit het verlies aan controle of het verdwijnen van de vorm. (Bij een schilder als Gerhard Richter weet je niet meer of je naar een schilderij kijkt. Wat je ziet is een beeld dat zich verhoudt met andere beelden in de wereld.) 2. Er bestaat een eenzijdige band met de traditie. (Wanneer Jan Dibbets spreekt over Pieter Jansz. Saenredam heeft hij het over formele aspecten. Maar wat ontsnapt ons eigenlijk in die schilderijen? Wat maakt hun magie uit?) 3. Humor wordt niet op prijs gesteld. (Fuchs en Dibbets verguizen Duchamp. Diens relativisering tast immers elke orde van de kunst aan.) 4. Poëzie evenmin. (Er is geen oog voor verfijning. De kunst zou daarin wel eens teloor kunnen gaan. Zie de in gevestigde Nederlandse kunstkringen uiterst labiele waardering voor het werk van Pieter Laurens Mol.) 5. En kunstenaars met ideeën zijn helemaal verdacht. (Niek Kemps, Fortuyn/O'Brien en Arno van der Mark worden niet echt erkend. Ze worden getolereerd als uitzonderingen op de regel van het formalisme.)

Deze academische modi van de kunst zijn in Nederland niet los te zien van instituten die in de kunstscène opereren als machtsfactor. Ateliers 63 is het schoolvoorbeeld. Zoals te zien is in tentoonstellingen, onderhoudt dit kunstenaarsinstituut momenteel innige betrekkingen met het Stedelijk Museum (dat was anders onder Wim Beeren, iemand die geïnteresseerd is in de energie van kunst, meer dan in 'klassieke' categorieën) en met Stichting De Pont in Tilburg. Op "de ateliers", zoals dit instituut zich in advertenties noemt, geven acht mensen les: Stanley Brouwn, Chris Dercon, Jan Dibbets, Georg Herold, Willem Oorebeek, Marien Schouten, Toon Verhoef en Carel Visser. Marcel Vos is de directeur. Het is interessant om de advertenties van dit instituut te

analyseren. Kort geleden werd een foto gebruikt waarop monniken met gelijke kappen waardig in een donkere gang wandelen. Een meer recente foto toont een bergbeklimmer tegen een steile wand. Markant in deze foto's is het ontbreken van een vrouwelijke component. Het is bekend dat op plekken waar mannen met mannen verkeren, een uitlaatklep moet worden gevonden voor het geaccumuleerde libido. Van tijd tot tijd moeten er (geritualiseerde) excessen plaatsvinden. Op "de ateliers" gaat dat als volgt in zijn werk: kunstenaars die met hun werk knalhard tegen de formalistische canon ingaan (Rob Birza, Erik van Lieshout) worden naar voren geschoven. Het libido raakt zodoende weer gekanaliseerd, en daarmee tevens eventuele onlustgevoelens over de rechte weg van het formalisme.

Hoe kan de stasis in de Nederlandse kunstsituatie, die voor een groot deel wordt veroorzaakt door het academisme, worden doorbroken? Ik doe een voorstel. Om te beginnen moet Ateliers 63 zichzelf ter discussie stellen: 1. Er gaan vrouwelijke kunstenaars lesgeven. 2. Critici mogen op bezoek komen om met de kunstenaars in debat te gaan. 3. Er worden vanuit dit instituut inhoudelijke voorstellen met betrekking tot de kunst gedaan, bijvoorbeeld in symposia. 4. Het primaat van het isolement waarin de kunstenaar werkt, wordt opgegeven.

Wanneer deze richtsnoeren worden gevolgd, zullen "de ateliers" een zichtbaarheid in de Nederlandse situatie verwerven, die als een voorbeeld werkt in de richting van andere kunstacademies.

3.

Wanneer manifesteert de kunst zich als nu-moment? In welke werken wordt de destructieve impuls (gericht als deze is tegen de op zichzelf gefixeerde taal van de kunst - een academische modus) productief gemaakt? Welke werken vergroten onze levenslust?

Opeens was daar een beeld, zomaar, zonder doel. Het deed geen enkele poging te bekoren of te imponeren. Het was er gewoon. Misschien had het mij al gezien voordat ik het zag. Ik kon mijn ogen namelijk even niet geloven. Er was een ruimte in een kunstinstituut. Witte papieren snippers op de vloer vormden quasi plattegronden. Ik zei dat het een beeld was, maar het was meer een nietige afdruk van iets dat, als dat had gekund, er liever niet was geweest. En dit bijna niets deed mij stoppen. Ik zag mijzelf als in een nabeeld rondlopen, ongeduldig, onderweg, verder naar de volgende ervaring. Een criticus - Chaplin in het raderwerk. En ik zag dat andere. De ruimte die een lichaam kreeg. Opeens werd ik

behoedzaam. Elke volgende stap was goud waard. Ik moest denken aan Blinky Palermo - hoe hij ruimtes de gevoeligheid gaf als van een levend wezen. (Joëlle Tuerlinckx, "Stukjes stukjes en dingen, dingen dingen en stukjes", 1994)

En ik zag glazen muiltjes. Gele muiltjes. Voertuigen voor mijn gedachten. Al op de vlucht. Mijzelf kwijt. Assepoester. De goudende koets. Aladin en de wonderlamp. Vliegende tapijten. Paars, rood, groen, toveren. Ik ook... (Maria Roosen, "Gele muilen", 1994)

Ik trad een ruimte binnen in een loods met ateliers. Iemand had een velum gespannen dat het licht filterde. Stroken wit papier waren als planken op de vloer gelegd. Een waslijn met was die hing te drogen was rondom in een ruimte geschilderd. Het rook er fris, naar groene zeep, de verf. (Job Koelewijn, "Ateliersituatie", 1993)

Er was een andere ruimte in een kunstinstituut. Een prachtig schilderij met daarop twee stieren die met koorden werden vastgehouden door een jongen en een meisje, was tegen de ramen gespijkerd. Twee mannen legden een biljartje. Een fantasma-gorische gestalte, een grote pop, vastgeklonken aan het plafond, ging zoemend en licht treuzelend in de rondte. Onverstoorbaar ging dit alles gelijk op. Amerika. Hier was iemand die, vermetel, zoals Godard dat in zijn films doet, een beeld neerzette, louter om te kijken hoe het functioneert. "Het beeld in Uw films, meneer Godard, heeft een bijzondere kracht." (Aernout Mik, "For: 'Angus with Blue Butler' (Angel)", 1993)

Vliegtuigen stegen op en daalden neer. Steeds weer opnieuw. Hard geluid. Een filmloop - de wederkeer. Godard zegt dat een vliegtuig een door God gezonden engel is... (Marijke van Warmerdam, "Vliegtuigen", 1994)

Ik raakte verzeild bij een uiteengeslagen groep figuren die op de vloer van een museumzaal waren beland. In hun midden was een badkuip waarin - zinloos - een straaltje water werd gespoten. Een kinderlijke fontein. Accent bij een tafereel van lullige verstilling. Bijgenaamd: "Absurditeit van het Bestaan". "Sukkelstraatje" ook o.k. Ik moest denken aan George Segal. Maar dan lichter, slapstick-achtig. Los zand, als het ware. (Berend Strik, "Sluices, mermaids, sadness, delay,...", 1993)

In al deze werken worden de kaders van ruimte en tijd zoals die buiten de werken bestaan, opgeschort. De kunst eist een nu-moment op waarin echo's uit de geschiedenis doorklinken. Verwonderd vraag je je af waar je naar kijkt. De destructieve impuls deed zich in Abel Ferrara's "Bad Lieutenant" gelden doordat de film van binnen uit aan het wankelen werd gebracht. En ook deze werken worden van binnen uit ontzet. De kracht die dat teweegbrengt, heeft maar één doel: barsten veroorzaken in het harde lichaam van de kunst.

Mark Kremer

Met dank aan Sef Peeters

Noten

- (1) Mark Kremer, "De destructieve impuls", "De Witte Raaf", nr. 49, p. 26-27.
- (2) John Caldwell, "Modernism and Günther Förg's Photographs", "Parkett", nr. 26, p. 30-37.

Het Paleis voor Schone Kunsten presenteert van 8 september tot 9 oktober werken van kunstenaars die aan Ateliers 63 studeerden. Tegelijkertijd toont het Paleis de door de jury doorgevoerde selectie van de voor de "Jeune Peinture"-wedstrijd toegezonden werken. Het adres: Paleis voor Schone Kunsten, Koningstraat 10, 1000 Brussel (02/507.84.80).

Verzamelen, om wat te doen...?

Kwellende vraag als je je engagement ten opzichte van de hedendaagse kunst weliswaar als een individuele ervaring beschouwt maarer, voorzover je daarover kan beslissen, een openbaar karakter aan wenst te geven. Maar moet die obsessieve wens ons daarom nog in spoken doen geloven?

In verscheidene initiatieven werd recentelijk de verzameling opnieuw gepresenteerd als het 'rareitenkabinet'. Deze vorm bleek terug aan de orde van de dag, zowel in de museografische inkleiding van sommige hedendaagse kunsttentoonstellingen (waarin onder meer iets te frequent werd teruggerepen naar de vitrines die aan de "Exposition des objets surréalistes" in 1938 bij Charles Matton herinneren), als in de wijze van samenbrengen van een collectie hedendaagse kunstwerken waarvan bijvoorbeeld de zopas door Jean-Hubert Martin (voormalig directeur van het Musée national d'art moderne en organisator van de tentoonstelling "Les magiciens de la terre") in het Château d'Oiron verzorgde permanente opstelling een vrij geslaagd voorbeeld is.

In hun studies hebben Krzysztof Pomian (1) en vooral Antoine Schnapper (2) terecht betoogd dat dit oude presentatiemodel de opkomst van het museum aankondigt. Maar zij hebben tegelijkertijd ook aangetoond dat het museum onmogelijk als de rechtstreekse voortzetting ervan mag beschouwd worden. Het 'rareitenkabinet' zal als microcosmos, als résumé van de wereld de plaats ruimen voor de symbolische en strategische vorm van het museum, als bewijs van het eeuwige culturele leven, als legitiem ontwerp van een gezamenlijk verhaal dat door het waardeoordeel wordt bepaald. (3) Het museum als ideale ruimte dus, als reserve van modellen, in Frankrijk vooral opgericht aan het einde van de 18de eeuw vanuit de Ecoles de Dessin met als allereerste taak de opvoeding van de kunstenaars. Om uiteindelijk de meest afgewerkte vorm van het patrimonium absolute te belichamen zoals dat bijvoorbeeld door Malraux in het "Musée Imaginaire", zijn derealiserend expansiemodel, werd vooropgesteld.

Verzamelen als keuze

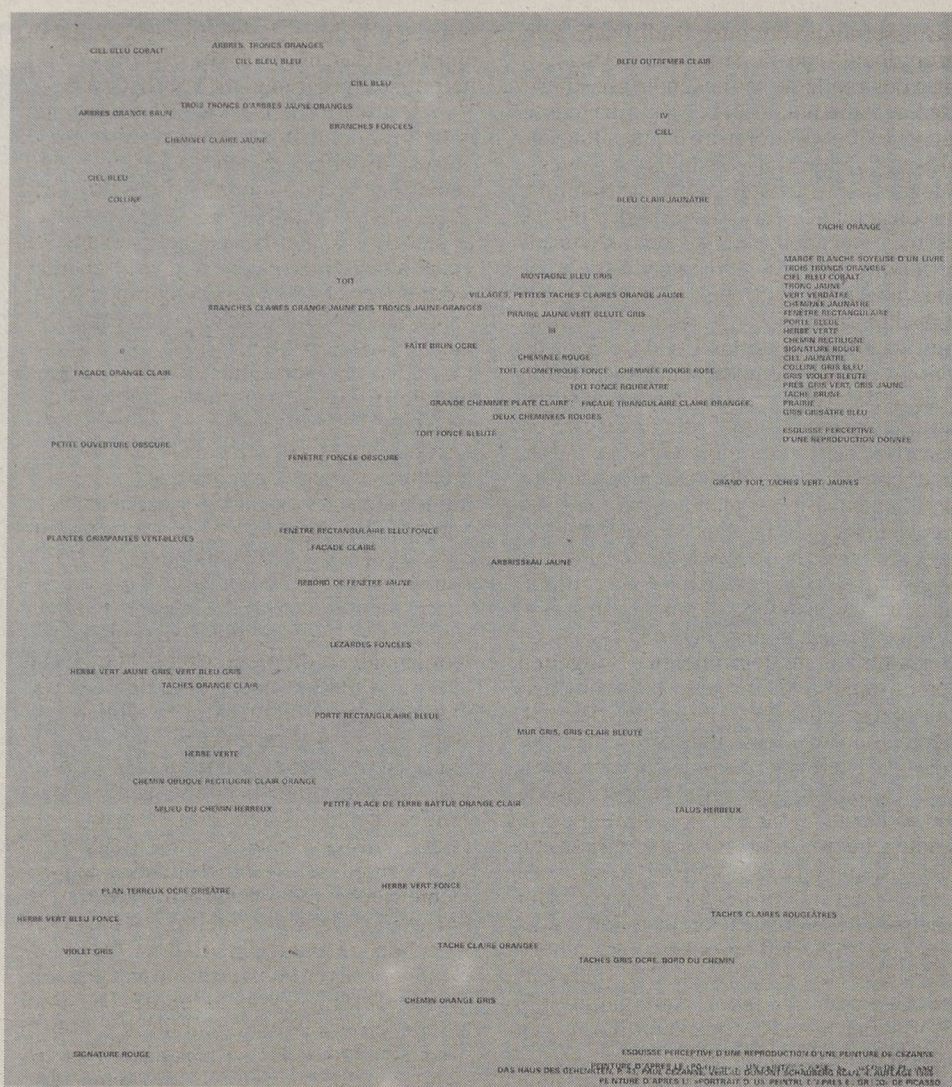
De vereniging Le Coin du Miroir heeft sedert verscheidene jaren gekozen voor het verzamelen. Deze verzameling staat vandaag bekend onder de naam Collection du Consortium (Centre d'art contemporain beheerd door de vereniging te Dijon). Eerste eigenaardigheid dus, ten opzichte van wat in vele ogen in Frankrijk ten grondslag ligt aan een evident onderscheid tussen musea en kunstcentra: de theoretische afwezigheid van een verzameling in de kunstcentra. Maar de vereniging Le Coin du Miroir die in 1977 opgericht werd, werkte en verzamelde lang vóór de Staat en sommige territoriale overheden de Centres d'art contemporain oprichtten.

Zoals de Duitse of Zwitserse Kunsthalle commercialiseert de vereniging de werken van de kunstenaars die in Le Consortium of in andere ruimten uitgenodigd worden om tentoon te stellen. Werken die vaak met haar financiële hulp of in haar atelier werden geproduceerd. Maar in tegenstelling tot de Kunsthalle gebruikt Le Coin du Miroir de opbrengst van die commercialisering niet voor een aanvullende financiering van haar andere activiteiten; de opbrengst wordt in haar geheel aangewend voor het aankopen van werken. Als tegenprestatie voor een verkoop zonder rechtstreekse winst onderhandelt zij soms met de kunstenaar over een schenking.

Met haar door enige soepelheid gekenmerkt optreden, dat nauwer aanleunt bij de praktijken van de particuliere verzamelaar en afsteekt tegen de logge aankoopmodaliteiten van tal van overheidsinstellingen (in het bijzonder het Fonds régional d'art contemporain - FRAC), heeft de vereniging van de collectie altijd een hefboom willen maken. Met dat doel voor ogen heeft zij vrijwillig een statutair artikel aangenomen waarbij die verzameling als openbaar wordt bestempeld.

Op dit ogenblik omvat de collectie meer dan honderdvijftig werken van bijna zestig kunstenaars. Dat is het resultaat van omstandigheden of van gelegenheden zoals de soms verkregen steun voor de aankoop van het werk van jonge of andere, zelfs gekende kunstenaars, waarvan de vrijheid om te werken en zelfs het levenscomfort bedreigd worden door een nog steeds zeer conformistische kunstmarkt.

De verzameling bevat zowel meerdere werken of ensembles (Zaugg, Lavier, Bourget, DiBenedetto, Verjux,...) als op zichzelf staande werken; kenmerkende stukken (Boltanski: "Monument", 1985; Graham, "Revolving Door", 1987; G. Merz: "Kopf hoch", 1982; Morellet: "Parderrrière à trois", 1986; Wallace/Donohue: "Buddy can you spare a dime/shooting the public", 1988), maar ook tekeningen. De oudste werken dateren van het begin



Rémy Zaugg

1973-1985, paper mounted on cotton stretched on a frame, pencil, silk-screen, oil and synthetic varnish, 200 x 175 cm

van de jaren '60, maar de meerderheid ervan werd in de jaren '80 gerealiseerd. En hoewel het tentoonstellingsbeleid van Le Consortium vaak ten onrechte een "minimalistisch-conceptueel"-etiket opgeplakt krijgt, bevat de collectie geen enkel werk van Joseph Tom Marioni of Balhasar Burkhard... De Franse aanwezigheid, tenslotte, gaande van Morellet over Messager, IFP en Rutault tot Joumard getuigt van een voortdurend engagement.

De voornaamste inzet van het bijeenbrengen van deze werken is niet het leesbaarder maken van het standpunt waarvan het tentoonstellingsbeleid van het kunstcentrum wil getuigen. De collectie opereert uiteraard ook als geheugen van de voorbije tentoonstellingen, maar het verzamelen zelf werd van meet af aan als essentieel motief vooropgesteld: als een bijkomende opdracht die toegevoegd werd aan het repertoire van taken die de vereniging al vervulde, met als doel haar werking te optimaliseren. Deze vereniging wordt niet alleen gekarakteriseerd door haar specifieke patrimoniale ambities maar ook door de wijze waarop ze met haar verzameling wil omspringen.

Een geheel van verplichtingen

Elke verzameling van voorwerpen is op artistiek vlak drager van (al dan niet ter harte genomen) verplichtingen: van bewaring, van stockage, van noodzakelijke uitleningen en tentoonstellingen, maar ook meer algemeen van haar eigen verschijnings- en verdwijningsvoorwaarden. De verzameling van Le Consortium wordt inderdaad niet permanent getoond. Onze pedagogische ambities hebben zowel betrekking op de verzameling als fantoom als op de werkelijke presentaties van de collectie.

Eenzijds beschikt deze verzameling 'zonder plaats' over een overkoepelend apparaat: een lijst, een inventaris, die wel toegankelijk is. Wij wensen dat de feitelijke en informatieve inhoud van dit 'document' aan onderzoek wordt onderworpen met het oog op een post-kunstgeschiedenis, die zowel de geschiedenis van de vormen, van de kunstenaars, van de tentoonstellingen, van de bewegingen als de cultuurgeschiedenis, de feitengeschiedenis, de geschiedenis van de smaak en de geschiedenis van de bestelling zou omvatten. In de tijdelijke afwezigheid (in afwachting, zouden wij zeggen) van het werk bieden deze dossiers de gelegenheid om een reeks gevarieerde en gedurfde vergelijkende openingen te onderzoeken, vooraleer het werk terug aan een context wordt geschonken. Vrij ten opzichte van de vereisten van het in de ruimte geplaatste werk, kan men hier de instru-

menten leren beheersen (zowel de bibliografische instrumenten als de gegevens- en beeldenbanken) en leren inzien dat een eenvoudige tekst en enkele reproducties die een inventarisnummer vergezellen formidabele mogelijkheden bieden voor een beter onderbouwde begrip van het betrokken kunstwerk.

Uit deze gegevens moet men leren het maximum te halen en van daaruit de grootst mogelijke experimentele ruimte trachten te bestrijken, zonder schrik te hebben voor de vergissing, de logenstraffing die de rechtstreekse confrontatie met het werk daarna eventueel riskeert tweeweg te brengen wanneer het aan de blik wordt blootgesteld. Bij wijze van inwijdingsles kan ongetwijfeld de lectuur van Rémy Zaugg's nawoord in zijn boek "Constitution d'un tableau" aanbevolen worden: "De leerling nam dus zijn toelichting tot reproducties: die zijn altijd beschikbaar en blijven op elk ogenblik toegankelijk. Hij had er altijd een of twee op zak; hij droeg het bij zich, was er één mee. Men weet uiteraard dat de reproductie het werk niet is. Het is iets anders. Maar dat 'iets anders' is nuttig. De reproductie laat op haar manier sommige aspecten of elementen van het op het ogenblik zelf ontoegankelijke werk zien. De student kon, waar hij zich ook bevond, het beeld uit zijn zak halen en ingaan op de vraagstelling die rees." (4)

Anderzijds wordt deze verzameling ook als een modeleerbare realiteit opgevat die weegt op het tentoonstellingsbeleid, dat zowel complementair als verschillend is van de initiatieven van andere kunstcentra. Deze tentoonstellingen functioneren als terrein voor het experimenteren met en het stimuleren van de perceptie. De verzameling, deze groep werken staat ter beschikking voor presentaties die weliswaar vanuit die verzameling bedacht worden maar ook een dialoog aangaan met specifieke ruimten (de historisch beladen ruimte van het Château d'Oiron of het industrieel pand te Dijon) of met andere ensembles (zo bijvoorbeeld de tentoonstelling "Côte à côte", in het Centre d'art contemporain te Fréjus, waar zij geconfronteerd werd met de collectie van de FRAC van Bourgogne). Ook elke uitlening van belangrijke werken is een gelegenheid om een presentatie uit te denken, zij het dat ze opgenomen worden in elders en door anderen gemaakte tentoonstellingen: zo reisde "Revolving Door" bijvoorbeeld van het Nouveau Musée te Villeurbanne en het Van Abbemuseum te Eindhoven, naar de Villa Stuck te München naar aanleiding van de opeenvolgende monografische presentaties van het werk van Dan Graham. Opnieuw tonen, opnieuw presenteren, identiek accocheren, nadien en elders, met de open structuur van sommige stukken aan de slag gaan en alles opnieuw laten verdwijnen. Zich ermee vertrouwd maken en die vertrouwd-

heid wantrouwen, goedkeuren en afkeuren, laten voor wat het is en altijd weer opnieuw beginnen. Zich steeds weer voor de tentoonstelling openstellen, vaak voor dezelfde werken, buiten het geruis van de onmiddellijke nieuwheid, vertrouwen winnen en discussiëren.

Een natuurlijk kader

Wij hadden een partner nodig om dat pedagogisch project te leiden. Dankzij de decentralisering beschikt de universiteit van Bourgogne, zoals elke Franse universiteit tegenwoordig, over een aanzienlijke autonomie, zowel inzake de bepaling van haar identiteit als voor de tenuitvoerlegging van haar ontwikkelingsprogramma of, nog op een meer pragmatisch niveau, van het beheer. Zij diende zich dan ook als een vanzelfsprekende partner aan.

De universiteit van Bourgogne legt al jarenlang onophoudelijk belangstelling aan de dag voor de aanwezigheid van kunst in haar omgeving en in het proces van de kennisoverdracht. Zo kon twintig jaar geleden, op initiatief van Serge Lemoine, de huidige directeur van het Musée van Grenoble, een uitzonderlijk 1%-beleid worden gevoerd: Agam, Appel, Arman, Honegger hebben er ambitieuze projecten gerealiseerd, die trouwens nog niet verdwenen zijn. Dat patrimonium werd in de loop van de jaren uitgebreid met andere opdrachten, hetzij uitgaande van de Staat (een overheidsbestelling bij Knifer, bijvoorbeeld, of de installatie van een werk van Lavier ter gelegenheid van een manifestatie), hetzij met de hulp van de Fondation de France in het kader van de *Nouveaux commanditaires*, dat steunt op het initiatief van leerkrachten, navorsers of studenten (Burkhard, Ming, en binnenkort Nordman). Buiten het feit dat de universiteit haar ontwikkelingsplan aan Rémy Zaugg heeft toevertrouwd, de architectuur van het huis, waar haar centraal bestuur wordt gegroepeerd, aan Patrick Berger, de bouw van studentenverblijven aan Jacques Herzog en Pierre de Meuron, dient voorts nog te worden aangestipt dat de afdeling kunstgeschiedenis er allang een prestigieuze reputatie geniet dankzij het onderwijs verstrekt door Jacques Thuillier, Antoine Schnapper, Bruno Foucart, Anne Prache, Roland Recht, Serge Lemoine, en vandaag Gilles Sauron (klassieke archeologie), Fabienne Joubert (middeleeuwse kunst) of Andrew Turowski (20ste eeuwse kunst). Op initiatief van Claude Patriat (professor gespecialiseerd in cultuurpolitieke aangelegenheden) heeft zij zich uitgerust met een eerste Frans cultureel centrum op een campus, waar specifieke activiteiten met betrekking tot beeldende kunsten ontwikkeld konden blijven worden: hetzij tentoonstellingen uitgaande van onderzoeksthema's zoals "Cadre et socle dans l'art du XXe siècle", hetzij via het steunen van jonge kunstenaars, wat Leccia, Tosani, Ming, Blocher de mogelijkheid heeft gegeven te debiteren.

Binnenkort zou een dergelijke samenwerking zich moeten kunnen inpassen in een ambitieus project: het Institut supérieur d'art de Bourgogne, dat de mogelijkheid zou moeten bieden voor een uitbreiding van de onderzoeks- en onderwijsmogelijkheden in nauw onderling verband, op één enkele plaats, in een speciaal daartoe gebouwde ruimte voor wisselende en steeds weer vernieuwde presentaties van de collectie van Le Consortium (en eventueel die van de FRAC van Bourgogne) en een experimentele galerie waar andere verzamelingen, hoofdzakelijk afkomstig uit museuminstellingen, met inbegrip van instellingen die zich richten op oude kunst of kunstnijverheid, kunnen worden onthaald, in hun geheel getoond, bestudeerd, gepubliceerd, zonder dat het idee een breed publiek te vinden en tevreden te stellen als eerste zorg hoeft te gelden.

Xavier Douroux

Vertaling: Willy Devos

Noten

- (1) Krzysztof Pomian, "Collectionneurs, amateurs et curieux: Paris-Venise, XVe-XVIIIe siècles", Paris, 1987.
- (2) Antoine Schnapper, "Le géant, la licorne et la tulipe: collections et collectionneurs dans la France du XVIIIe siècle", Paris, 1988.
- (3) Dominique Poulot, "Le musée entre l'histoire et les légendes", "Le Débat", n° 49, maart/april 1988.
- (4) Rémy Zaugg, "Constitution d'un tableau", "Journal", Dijon, 1989, p. 176.

De auteur is directeur van Le Consortium, Centre d'art contemporain, 16 rue Quentin, 21.000 Dijon (80.30.75.23) en als docent verbonden aan de universiteit van Bourgogne.

Vóór het publiek

Door mijn praktijk in een instituut beschik ik over inside-informatie: van de tentoonstellingen die we organiseren in het Paleis voor Schone Kunsten te Brussel weet ik precies hoeveel bezoekers ze krijgen. (Over het precieze aantal bezoekers van onze actualiteitsgebonden en internationaal gerichte "Antichambres"-tentoonstellingen, waarvoor geen toegang moet worden betaald, tast ik evenwel in het duister). Ook van andere binnen- en buitenlandse instellingen krijg ik af en toe gegevens over het publiek. Mijn informatiebronnen zijn zowel direct als indirect. Ik krijg ze rechtstreeks doorgespeeld van collega's, van PR-bureau's die ingeschakeld worden voor bijkomende promotie, van potentiële sponsors die succeskansen van tentoonstellingsprojecten afwegen, via perscommuniqués...

In deze bijdrage wil ik een aantal gegevens publiek maken over het publiek dat naar de tentoonstellingen in het Paleis voor Schone Kunsten kwam tijdens de afgelopen twee jaar, de meest recente periode waarover volledige gegevens beschikbaar zijn en waarvoor ikzelf als directeur van de Vereniging voor Tentoonstellingen verantwoordelijk of medeverantwoordelijk ben - ik maak een onderscheid omdat sommige tentoonstellingen al gepland waren voor ik op 1 maart 1992 in dienst trad.

Zonder uit deze summierre gegevens conclusies te willen trekken, kan ik toch een aantal parallellen aanduiden met meer algemene trends die zich niet alleen in België maar ook in het buitenland aftekenen:

- monografische tentoonstellingen van bekende namen uit de moderne kunst (einde 15de - eerste helft 20ste eeuw) scoren opvallend hoog en halen relatief veel individuele bezoekers (bijvoorbeeld Edward Hopper).

- grote archeologische of cultuurhistorische tentoonstellingen halen het grootste aantal bezoekers maar danken dit vooral aan groeps- en schoolbezoek, dat actief werd uitgelokt door promotiecampagnes ("Sport in Hellas", "Europalia Mexico"). Als de tentoonstelling bovendien kadert in een festival ("Europalia") blijkt het effect nog groter.

- thematische tentoonstellingen die ingaan op belangrijke tendensen in de hedendaagse kunst of verband houden met een ruimere, actuele problematiek halen minder bezoekers ("Montage & modern Life" en "Sovjet Socialistisch Realistische Schilderkunst").

- dubbeltentoonstellingen, waarbij een bekende kunstenaar locomotief is voor een minder bekende: vermits het toegangsticket zonder onderscheid voor beide tentoonstellingen geldt, beschikken we over geen specifieke informatie per onderdeel, maar observatie van de bezoekers van de dubbeltentoonstellingen Hockney/Geys en Mapplethorpe/Mees wees uit dat minstens 80% voor de 'bekende' buitenlandse kunstenaar kwam.

Een belangrijk gevolg van deze 'strategische' programmering is dat het door de 'grote naam' gemobiliseerde publiek (dat gedeeltelijk uit buitenlandse toeristen bestaat) mee betaald voor de minder bekende kunstenaar (en zijn geringer publiek). De 25.000 bezoekers voor Mapplethorpe die gemiddeld 200 Bfr betaalden en 1.300 catalogi kochten, hebben dus een deel van de Mees-tentoonstelling gefinancierd. Bovendien werd met deze fondsen ook een nieuwe lichtinstallatie aangekocht voor de tentoonstelling "Hooglied" die op dat moment werd voorbereid. (Dat alles was mogelijk, zelfs na aftrek van een bijdrage van 500.000 Bfr aan het Belgisch Aids-onderzoek die vooraf was aangekondigd.) Een bijkomende opvallende vaststelling was dat dit publiek soms vijandig reageerde op de 'onbekende' kunstenaar, bijvoorbeeld door reacties in het gastenboek of zelfs door het werk te beschadigen (zowel bij Geys als bij Mees).

Het laatste voorbeeld maakt reeds duidelijk dat verklaringen over het publiek niet altijd verifieerbaar zijn. Bovendien is er omzeggens geen systematisch onderzoek verricht naar de drijfveren, interesses, samenstelling, specificiteit, ... van het tentoonstellingspubliek. Ondanks een grote mate van onzekerheid over het publiek bestaat er een sterk vermoeden bij 'project-ontwikkelaars' dat steeds meer mensen kunnen overtuigd worden om tentoonstellingen te bezoeken. Het publiek is ook veel mobieler geworden. Omgekeerd reizen ook de tentoonstellingen om een steeds groter publiek aan te boren. Het toerisme haalt momenteel grote inkomsten uit cultuur. Kunst is deel gaan uitmaken van een spektakelmaatschappij die het museum zelf dreigt aan te tasten. Op de slotdag van het laatste CIMAM-congres vorig jaar

in Brussel uitte voorzitter Rudi Fuchs zijn bezorgdheid over de stijgende belangstelling voor moderne en hedendaagse kunst: "Deze tendens houdt het gevaar in dat musea zich teveel concentreren op de meer toegankelijke moderne kunst en de 'grote namen', en legt een zware nadruk op grote tijdelijke tentoonstellingen, de zogenaamde 'blockbusters'. De noodzakelijke betrokkenheid en verantwoordelijkheid van musea voor moderne kunst als geheel (dus ook voor jonge kunstenaars en de regionale kunst) komt daardoor in de knel". Maar door de sterk groeiende productie aan kunstwerken in de 20ste eeuw én de steeds gunstiger publieksprognoses draait de 'industrie' op volle toeren, worden meer en meer musea opgericht, die meer en meer tentoonstellingsplannen. Bij die planning wordt altijd uitgegaan van een publieksverwachting.

Gegevens over het publiek zijn er dus niet alleen post-factum (statistieken na afloop van een tentoonstelling) maar ook en vooral als hypothetisch argument om keuzes in de programmering te legitimeren. Budgetten worden opgesteld met aan de inkomstzijde een geschat aantal bezoekers dat vaak overeenkomt met een deficit aan de uitgavenzijde. Dat heeft nog zeer onlangs voor financiële debacles gezorgd, vooral bij de 'blockbusters' waar een tekort van enkele tienduizenden bezoekers aanleiding kan zijn tot het eenvoudigweg stopzetten van een verder tentoonstellingsprogramma. Het Jubelpark had voor de tentoonstelling "Keizer Karel" 120.000 bezoekers verwacht of beter: ingecalculerd. 'Slechts' 84.000 mensen kwamen opdagen. Aan gemiddeld 100 Bfr per bezoeker betekent dit dus een min-inkomst van 3.600.000 Bfr.

Het is mij onbekend of deze tentoonstelling gebudgetteerd was met een opbrengst of met een begroting in evenwicht. In beide gevallen is het financiële verwachtingspatroon van het museum niet ingelost. Zo'n tekort kan ernstige gevolgen hebben. Het is immers geen geheim dat een aantal grote Belgische musea tijdelijke tentoonstellingen als een winstgevende activiteit vooropstellen om de financiering te verzekeren van andere taken: collectievorming, wetenschappelijk onderzoek, ... Het economisch principe geldt blijkbaar enkel voor de meest publiek-gerichte taak van het museum: de tentoonstelling. Het publiek wordt zonder meer gelijkgeschakeld met de consument. Of deze handelswijze in verband kan worden gebracht met een gefundeerde artistieke programmering zou ik hier buiten beschouwing willen laten. Ik kan eenvoudigweg vaststellen dat tentoonstellingen meestal volgens een vast verwachtingspatroon gepland worden en dat projecten die niet aan dat patroon beantwoorden moeilijk kunnen worden gerealiseerd omdat men onder meer vreest dat 'het publiek' niet zal komen.

Ik hoor beleidsmensen - en daarmee bedoel ik zowel politici, museumdirecteurs, cultuursponsors als ambtenaren - vaak zeggen dat bepaalde voorstellen voor tentoonstellingen zeer interessant zijn maar te moeilijk voor het publiek en dus te riskant om te organiseren. Vooral projecten die voor het grootste deel van privé-sponsoring afhankelijk zijn, komen hierdoor in het gedrang. De overheid is gelukkig nog iets meer geneigd het experiment te steunen. Een tentoonstelling als "Hooglied" was bijna uitsluitend samengesteld met bruiklenen uit verzamelingen van Belgische OCMW's en gemeenten. Toch vond het Gemeentekrediet - de grootste cultuursponsor én de bank van de Belgische Steden en Gemeenten - het geen geschikt project voor hun beleid. De Vlaamse Gemeenschap daarentegen verleende de tentoonstelling het statuut van Cultureel Ambassadeur en financierde de tentoonstelling navent.

Men gebruikt het publiek als alibi: een in wezen hypothetisch gegeven, in ieder geval nog nooit grondig doorgelichte factor fungeert met andere woorden als criterium in het beslissingsproces van de artistieke programmering. In de argumentatie wordt de klemtoon gelegd op succesententoonstellingen. Zowel de overheid als privé-sponsors wensen dat hun investeringen renderen (in politieke of economische termen). In beide gevallen wordt 'exposure' belangrijk geacht omdat het klantenbinding bevordert. De taak van de tentoonstellingsprogramator zal er dan ook gedeeltelijk in bestaan de geldschietters te overtuigen van het belang dat zijn projecten hebben voor het publiek.

Een bijna fatale keuze dringt zich voortdurend aan de tentoonstellingsprogramator op: ofwel projecten waarvan hij/zij weet dat ze massa's mensen op de been zullen brengen (programmatie door het publiek) ofwel

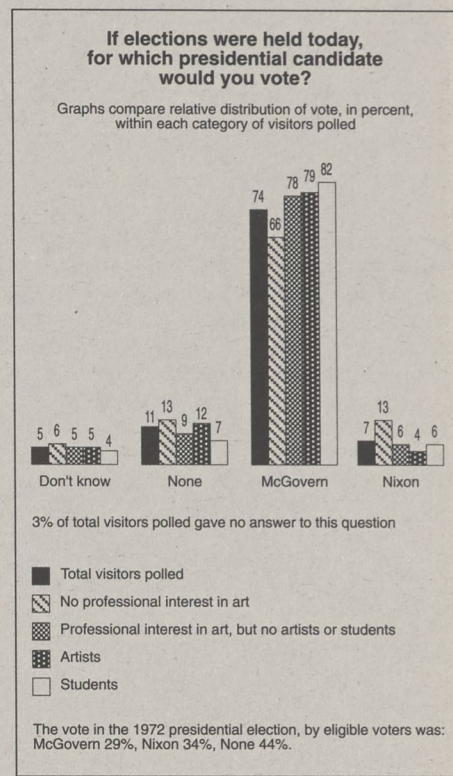
projecten die hij/zij belangrijk acht omdat ze appelleren aan noden die hij/zij ontwaart bij het publiek (programmatie voor het publiek). Van de grotere risico's van de tweede optie is de programator zich maar al te goed bewust. In beide gevallen is het evenwel van belang een zo juist mogelijke omschrijving te geven van dat publiek en vooral de vraag te stellen naar het bestaan zelf ervan. De vraag moet mijns inziens nog veel scherper worden gesteld en vooral ook omgekeerd: hangt het bestaan van de tentoonstelling zelf niet af van het publiek?

Laten we veronderstellen dat we met een ongelooflijke inzet, voorbereidingstijd, onderzoekstalent, kritiek, geld en medewerkers een grote internationale tentoonstelling opzetten en vervolgens beslissen die tentoonstelling niet toegankelijk te maken voor het publiek maar ze tijdens de normaal voorziene duur 'in stand te houden' ten behoeve van de samensteller(s). Afgezien van het aantal mensen dat op die 'ideale' tentoonstelling zou afkomen indien ze geopend zou worden, levert dit proefopzet het bewijs uit het ongerijmd dat er een essentieel en kwalitatief gegeven ontbreekt: het publiek.

Bepaalde projecten dringen zich op, zijn nodig en het doet er helemaal niet toe of ze massa's volk op de been brengen. Van essentieel belang is dat ze opengesteld, publiek gemaakt worden. Die noodzaak is dus in wezen ethisch, een verplichting ten opzichte van het publiek waarover we zo weinig weten. De tentoonstelling bestaat door ze publiek te maken. In een door "De Witte Raaf" geweigerde en tot nu toe niet gepubliceerde bijdrage concludeerde Dr. Paul Vandenbroeck: "Het ogenblik is gekomen voor een grondige herbezinning over het tentoonstellingswezen. Wat moeten we tentoonstellen, en hoe? We suggereren: datgene, waarvan de thematiek aansluit bij huidige preoccupaties, bij datgene waarmee velen in hun hoofd rondlopen - en dit op een gestructureerde wijze: niet als een losse verzameling van voorwerpen maar als een geheel met samenhang." en "Als we al willen spreken van een deontologie, moeten we beseffen dat het tonen op zich niet waardenvrij is. Elk object, elke afbeelding, elk kunstwerk is beladen met onbewuste connotaties bij de kijker. Niets is 'onschuldig', alles laat sporen na. Daarom alleen reeds moeten tentoonstellingsmakers niet blind hun eigen ego-trippende aandriften volgen. Kan kunst de wereld redden? Kunst kan de wereld niet redden. De tentoonstellingsmakers mogen noch blind hun eigen pulsies, noch de gemakkelijksheidsopties vanuit het publiek volgen. Zij moeten beelden tonen in een samenhang, die de beschouwer op een existentieel punt raken en raakt, en op die wijze een - hoe bescheiden ook - bijdrage leveren aan de heling van mensen. Dan heeft ten toon stellen zin." Ook de Argentijnse kunstenaar Victor Grippo, die in de zomer van 1995 zal tentoonstellen in het Paleis voor Schone Kunsten, neemt een gelijkaardig standpunt in: "Ik geloof dat de artistieke activiteit niet een bezigheid is maar een levenswijze. Het is een toestand die leidt naar een manier van leven die anders is dan de conventionele, die zich vervolgens bewust incarneert. En dan moet er beslist worden, en deze keuze is belangrijk, of men op die manier van leven zal doorgaan. Men moet vervolgens een verantwoordelijkheid op zich nemen." (Interview in "El Porteño", Buenos Aires, April 1982, met Jorge Di Paola).

Ik heb (nog) niet kunnen aantonen dat het tentoonstellingspubliek bestaat en ook niet waaruit het bestaat of waardoor het zich onderscheidt. Ik hoop dat ik wel heb aange-toond dat de tentoonstelling niet bestaat zonder publiek en dat tentoonstellingsmakers er bijgevolg om verschillende, vaak tegenstrijdige motieven rekening mee willen houden. Grippo definieerde de activiteit van de kunstenaar als een afwijkende levenswijze. Hans Haacke stelde iets gelijkaardigs vast bij het publiek. In 1972 en 1973 onderzocht hij het publiek dat een deel van het New Yorkse galeriecircuit bezocht. Hij stelde een "visitors' profile" op dat afgeleid werd uit de antwoorden op een aantal vragen die betrekking hadden op de persoonlijke situatie van de ondervraagden en hun opinie over enkele socio-politieke kwesties.

Het zou natuurlijk absurd zijn Haackes profiel te veralgemenen. De statistische relevantie ervan zou verder moeten worden onderzocht en het zou bijvoorbeeld zeer verhelderend kunnen zijn te weten of er een wezenlijk verschil bestaat tussen het profiel van het publiek voor hedendaagse kunst - Haackes terrein - en dat voor oude kunst of



Hans Haackes Gallery Visitors' Profile
uit: Art Forum XI, 10 juni 1973

cultuurhistorische projecten zoals "Europalia" en dergelijke. Waarschijnlijk is dat laatste publiek veel talrijker maar ook dan gaat het slechts om een fractie van de totale bevolking. De meest succesrijke 'kunst-tentoonstelling' van de laatste decennia in België ("De Azteken", KMKG) haalde iets meer dan 400.000 bezoekers, waarvan een kwart uit het buitenland kwam (vooral Nederlanders). Het ging dus uiteindelijk 'slechts' om 3% van de bevolking. Of deze 3% representatief is voor de gehele samenleving (die belastingen betaalt waarmee soms tentoonstellingen worden gemaakt) weet ik niet. Er zijn bijvoorbeeld belangrijke verschuivingen aan de gang sinds Haackes onderzoek. Na de laatste documenta weten we maar al te goed dat ook hedendaagse kunst als voorwendsel kan dienen voor georganiseerd massatoerisme. Maar de vaststelling dat het New Yorkse kunstpubliek haaks staat op het Amerikaanse kiespubliek is zo opvallend dat we er wel rekening mee moeten houden. Het is een vaststelling die een argument geeft voor de stelling dat het kunstpubliek in wezen een publiek is dat zich onderscheidt of beter: zich wil onderscheiden van het grote publiek.

Bourdieu's distinctie-profiel verklaart vermoedelijk de groeiende interesse van het publiek voor kunst. Waarvan men zich onderscheidt, lijkt slechts bijkomstig. Het gaat er in de eerste plaats om dat men zich onderscheidt. Paradoxaal kan dit er toe leiden dat wanneer in de context van een artistiek programma thema's behandeld worden die een ruimer maatschappelijk fenomeen behandelen, het tentoonstellingspubliek afhaakt. Er is bijna een omgekeerd evenredig verband tussen publiek succes en kunst die met maatschappelijke fenomenen in verband kan gebracht worden. Een frappant voorbeeld was de tentoonstelling "Sport in Hellas" (Paleis voor Schone Kunsten, Brussel). Behalve een vrij talrijk schoolpubliek, dat via een gerichte campagne naar de tentoonstelling werd gelokt, ontbrak het voornamelijk aan individuele bezoekers. De kunstliefhebber moest duidelijk niet weten van de koppeling tussen sport en kunst.

De keuze die zich aan de tentoonstellingsmaker opdringt, is hartverscheurend: moet hij/zij werken in functie van het 'grote publiek' (dat, zoals we zagen, maximaal 400.000 personen bedraagt in België) en moet hij/zij daartoe de platgetreden paden blijven bewandelen, succes oogsten en voorbijgaan aan de meest dwingende thema's? Of legitimeert Haackes' op analyses gefundeerde veronderstelling, dat een segment van het tentoonstellingspubliek - de echte kunstliefhebbers - wel degelijk kritisch is, een programmering die zich op maatschappelijke thema's richt? Of is enkel nog de door een kunstenaar gemaakte tentoonstelling aanvaardbaar?

Ik heb begin dit jaar een zeer talentrijk tentoonstellingsmaker aan het werk gezien. Zijn beeldmateriaal was afkomstig uit een ver verleden. Omdat hij zich, bij het maken van deze tentoonstelling, opstelde als een kunstenaar heeft hij een spannend resultaat afgeleverd.

Septembre - Octobre

Bernard Gaube

Novembre - Décembre

Guy Massaux

GALERIE RODOLPHE JANSSEN

RUE DE LIVOURNE 35 LIVORNOSTRAAT BRUXELLES B-1050 BRUSSEL
MAR-SAM 14-19H DINS-ZAT 14-19U TEL 32 2 538 08 18 FAX 32 2 538 56 60

BEELDEN BUITEN '94

Maria Thereza Alves - Ricardo Brey - Della Calberson
Abraham Cruzvillegas - Jimmie Durham - Michel François
Diego Gutierrez - Rik Moens - Damian Ortega - Eran Schaerf

Beelden Buiten '94 kwam tot stand met de steun van het Stadsbestuur van Tielt, het Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap en het Promotiecomité Actuele Kunst Tielt en de sponsors: Nationale Loterij, Libeltex, Noordstarfonds, Air France, Knack, Het Volk, bouwonderneming Sibomat en bouwservice Van Hulle.
De receptie wordt U aangeboden door stokerij Filliers en brouwerij Corona.

Beelden Buiten '94: Tuin Debrabandere - Gen. Maczekplein - Tielt
25 juni - 4 september, donderdag t.e.m. zondag 14u. - 18u.
Info: Cultureel Centrum Gildhof - Tielt / tel. (051) 40 29 35 - fax. (051) 40 83 29

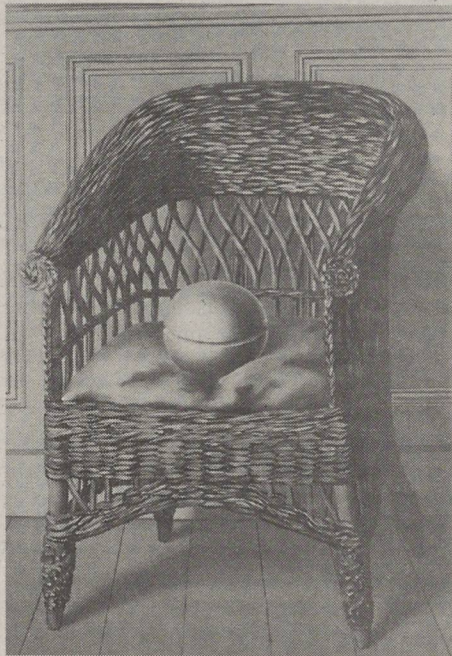
Peinture vache, peinture métaphysique?

René Magritte en het sublieme

(Motto: De achterkant van de wereld is niets en de dood is geen waarheid. Laat de kunst dan maar een bolhoed opzetten en doen als iedereen)

René Magritte heeft vroeg, na enkele jaren als "neo-cubist" en - zo vertelt hij zelf - na het kennismaken, via Mesens, met werk van De Chirico en Max Ernst, het spoor gevonden dat hij zijn hele schildersloopbaan lang zal volgen. Een wat koude, realistisch-figuratieve schilderijstijl, die niet de aandacht afleidt naar de techniek of de virtuositeit, en niet de verf het werk laat doen. Want "La peinture m'ennuie comme le reste". Neutraal schilderen, *verveeld* schilderen. Niet het hoe, maar het wát telt: "Je cherchais quelque chose à peindre...". Het kunstenaarschap ligt niet in technisch meesterschap maar in de *inventio*, in het bedenken van beelden die de realiteit oproepen - de échte realiteit vanzelfsprekend, en niet wat daar zo gemakshalve, in de conversatie, voor doorgaat. Zoals De Chirico zoekt Magritte naar sterke, onvergetelijke beelden, die troebelen of intrigeren. Beelden die als gedachten zijn, en de vrucht van een bijzonder, niet verbaal maar schilderkunstig denken. "L'art de peindre est un art de penser" en "je ne suis pas un artiste, je suis un homme qui pense". Zijn vrienden en medestanders zijn dan ook geen schilders maar schrijvers, dichters, filosofen. Natuurlijk moeten we ook leven. "Il n'y a pas de choix: pas d'art sans la vie." Zonder leven geen kunst. Dus zijn er ook geldproblemen, is er Georgette, een beetje familie, mettertijd een huis, honden. Maar dat leven is, zeker wanneer de moeder zelfmoord heeft gepleegd, een privé-zaak waaraan men weinig aandacht hoort te schenken.

De jaren vlak voor, tijdens en even na zijn verblijf in Perreux-sur-Marne bij Parijs (1927-1930) vormen Magrittes meest productieve en inventieve periode. Tussen 1926 en 1931 schildert hij een kwart van de totale schilderijenproductie. Hij vindt bijna alle zogenaamde "figuren" (het gordijn, de bilboquet, de boom, de blauw-bewolkte lucht, de "grelot"...) en de beeld-procédés die hij zijn hele leven lang zal gebruiken. Nu David Sylvester de oeuvre-catalogus van Magritte bezorgd heeft, en men het oeuvre kan overzien, krijgt Sylvester gelijk in de nadruk die hij steeds heeft gelegd op dit vroege werk. Magritte schildert - of bedenkt - in enkele jaren een uitzonderlijke serie werken die bijna elk een weg tonen, elk een deur openen. Het vroege werk is daardoor tegelijk een begin en tegelijk onmiddellijk rijp. Magrittes oeuvre ontwikkelt zich niet als een opeenvolging van fasen of periodes. Hij werkt zijn hele leven met hetzelfde materiaal. De vroege ontwikkeling is veeleer het proces van het wegsnijden van wat de geslotenheid en zelfstandigheid van het beeld in de weg staat. Het meesterschap in de compositie, dat resulteert in het 'sterke' beeld, dat voor zichzelf spreekt en de kunstenaar niet meer nodig heeft, berust op het weglaten van de oorsprong, op het slijpen en het verzwijgen van de vindplaats van de ruwe steen. Edgar Allan Poe - Magrittes geliefde auteur - beschrijft in "The Philosophy of Composition" de weigerachtigheid van de kunstenaar om "the elaborate and vacillating crudities of thought", om "the innumerable glimpses of idea that arrived not at the maturity of full view" en "the cautious selections and rejections" die naar het werk leiden te tonen. Het gedicht wil immers - zoals ook het beeld - onmiddellijk voltooid of perfect verschijnen. Tegelijk beschrijft Poe zijn eigen schrijven als een geleidelijk en methodisch proces dat naar het werk voert "with the precision and rigid consequence of a mathematical problem". Magritte zal zijn schilderkunstig denken precies in deze termen - als het oplossen van 'problemen' - beschrijven. De ontwikkeling van zijn vroege werk geeft te zien hoe hij zijn 'figuren' vindt, de ontdekkingsweg uitwist en de oorsprong wegnipt, om zo geïsoleerde, perfecte en daardoor raadselachtig-zwijgende beeld-elementen over te houden.

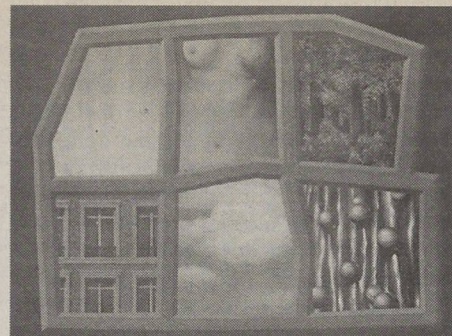


L'automate (1928)

Zo bijvoorbeeld de belletjes of "grelots". Gevraagd naar de oorsprong van dit zeer 'gesigneerde', zeer karakteristieke bestanddeel van vele beelden, verwijst Magritte steevast naar de belletjes die paardetuig versieren. Hij verwijst daarbij niet naar de zeer oude en ingewikkelde symboliek van de belletjes waarmee hij nochtans, tenminste intuïtief, vertrouwd moet zijn geweest, en evenmin naar de manier waarop het belletje zijn werk binnenkomt. Het duikt op in een weinig bekend schilderij uit 1926 met een poppetje dat koordanst tussen een fabrieksschoorsteen, geschilderd op een beeld-in-het-beeld, en een bilboquet op de voorgrond. De romp van het poppetje dat van de achtergrond wegdanst - of weglucht - is bolrond, met een streep - of een spleet - dwars in het midden, en rondom een kring van plukken donker haar, als uitslaande zwarte vlammen. Sylvester heeft een prent gepubliceerd die zonder enige twijfel de inspiratie voor het figuurtje heeft geleverd: een blanke-met-tropenhelm, zittend op een klapstoeltje, kijkt naar een zwarte danser, precies uitgedost en in dezelfde houding als bij Magritte. Magritte noemt zijn schilderij - in een tijd dat hij zijn titels nog niet door zijn vrienden liet kiezen - "Le maître du plaisir" - Heer van het genot. Gom de beentjes en het hoofdje van het poppetje uit, en de romp wordt het belletje zoals Magritte het later gebruikt. Bijvoorbeeld in een doek uit 1928, waar een tros belletjes wordt omgeven door een kring van bladeren die identiek is aan de kring haarplukken van de danser: "Les fleurs de l'abîme" - De bloemen van de afgrond. Nog tien jaar later, in "La grande muraille" (1938) rijst een naakte vrouw tot de onderbuik op uit een tapijt van dergelijke 'afgrondsbloemen'. Op "L'automate", ook uit 1928, ligt het belletje geheel 'ontkleed' midden op het zitkussen van een rieten stoel. De seksuele betekenis verschijnt onbetamelijk letterlijk: Magritte schildert van een zittende vrouw enkel haar geslacht, in de gedaante van het belletje. Symbolen zoals deze zijn altijd tegelijk heel eenvoudig en bijna plat, en tegelijk meervoudig geladen. Het belletje mobiliseert een complexe, duizenden jaren oude symboliek, die - zie Eliade en anderen - het belletje verbindt met de schelp, eveneens een belangrijk beeld-element van Magritte, dat hijzelf eveneens expliciet seksueel conoteert. De schelp, schoot, de holte waarin de parel groeit. Het belletje: klok-en-klepel, klepel-in-de-klok, man-in-de-vrouw; het paren of het rinkelen als magische, bezwerende praktijk; de Magrittiaanse belletjes die de polsen en de (hane)kap sieren van de 'tussenfiguur' die de nar is, en ook, op paardetuig bevestigd, de boze geesten verjagen en de weg vrijmaken... Magritte snijdt misschien onbewust of halfbewust, een 'knoop' los uit een kluwen van verzonden betekenissen en associaties. Geïsoleerd, los van een verhaal of een oorsprong, geheel 'geslepen', wordt de betekenis hard,

en schittert in zijn ontoegankelijkheid. Het symbool verzelfstandigt, het wordt een 'figuur', een 'geladen' beeld-element, sterk als een doos die dicht is, als een deur die op slot is.

Wat geldt voor de "grelot", kan ook ontwikkeld worden voor de boom en het hout, of voor het vuur, de vogel, het bont. Voor de tuba met zijn 'darmenstelsel', voor het koffertje en het gebaar waarmee de vrouw van "L'Histoire centrale" (1928) zichzelf wort. Voor de bilboquet, voor de gekiste boom/vrouw, voor de kale vrouwen die naakt het beeld binnendrijven. Elk van deze Magrittiaanse beeld-elementen functioneert eerst in een klein intrige of in een dramatische scène. De dramatiek wordt volgehouden tot in de basisopbouw van het beeld: dikwijls een catastrofe op de achtergrond - een storm, scheepsrampen, een brand - en een vluchtpoging, soms een getuige. Het beeld is veelal opgebouwd als een interieur of als een theaterdoos, met een plankenvloer die de 'normale' wereld van de toeschouwer tot in het beeld verlengt, de kijker zo in het beeld brengt en daar confronteert met zijwanden en met een achtergrond met niet te plaatsen, dreigende tafereelen, met afgronden die tot aan de rand van het 'normale' komen. Men vermoedt in deze werken terecht associaties, bedoelingen, herinneringen van de schilder, en voelt zich gerechtigd de aangezette verhalen te vervolledigen, te verbinden met al wat men verder ooit gehoord of gelezen heeft. De narratieve of dramatische basisstructuur van deze beelden maakt ze relatief gemakkelijk toegankelijk en interpreteerbaar.



Les six éléments (1929)

Magritte zet zich echter snel af tegen de neiging van de kunstenaar om te rade te gaan bij de verbeelding - zuster van het geheugen - en zo 'zichzelf' uit te drukken, of in elk geval psychologisch 'geladen' beelden te maken. "Je déteste mon passé et celui des autres" en "La psychologie ne m'intéresse pas". Magritte past het vergeten van het eigen leven of het geheugenverlies toe als methode. Hij bouwt zijn beelden zo op dat de kijker niets herkent, en met zijn kennis en inlevingsvermogen niets kan beginnen. Een belangrijk middel om de beelden hun dramatiek en meteen hun herkenbaarheid te ontnemen, en de narratieve structuur uit het beeld te filteren, is de opdeling van het beeldvlak in vakjes, en het isoleren van de ingrediënten. Belangrijke werken zoals "Le Masque vide" (1928) of "Les six éléments" (1929) leiden naar de conclusie van "Au seuil de la liberté" (1930): vakjes, als bokalen tot de rand toe gevuld met boom, lucht, gevel, hout, belletjes, vuur, papierscherm, vrouw. De acht of de zes 'elementen' - het woord "element" betekent oorspronkelijk: samenstellend deel van de werkelijkheid - worden hier puur getoond, als "essences", voor ze gemengd worden tot de wereld die we kennen. Magritte distilleert zo uit zijn vroege beelden krachtige, zuivere grondstoffen, waarmee hij vervolgens, bijna receptmatig, monumentale beelden kan maken die de kracht van elk element gebruiken, zonder ze begrijpelijk, beschrijfbaar met elkaar te verbinden. Wat valt er

bijvoorbeeld te zeggen over een beeld als "L'annonciaton" (1930)? Een woeste, rotsige korte voorgrond met frontaal een compositie van bilboquets, gebladerte, een belletjes-wand en een papierfiguur, tegen een bewolkte hemel. Niets roert, geen blik, geen richting, volkomen stilte. Zo "mysterieus" - zegt Magritte in de geautoriseerde interpretatie van zijn eigen werk - moet een beeld zijn. De 'ware gelijkenis' die de kunst zoekt en Magritte wil schilderen is niet die tussen de uitwendige wereld en het geschilderd tafereel, maar tussen de bevreedend-mysterieuze indruk die het schilderij bij de toeschouwer opwekt, en de gehele onbegrijpelijkheid die het wezen vormt van de werkelijkheid. Zoals voor Pascal het besef van de onvoorstelbaarheid van het werkelijke - waarin ons logement, "ce petit cachot - j'entends l'univers" rondobbert - een zintuiglijke 'gelijkenis' is van het goddelijke. Men kan de werkelijkheid - wel wat men zo ziet wanneer men rondkijkt, maar niet de échte werkelijkheid die schuilgaat achter of onder de banaliteit en de gewoonte - niet afbeelden.

De frenetieke ontdekkingsdrift maakt, vanaf de jaren '30, geleidelijk aan plaats voor een rustiger exploreren van wat reeds bekend is. Magritte werkt uit, varieert virtuoos, en soms ook wat vervelend, maar blijft altijd zichzelf... Ware er niet die eigenaardige 'onderbreking', die plotse, intrigerende 'stijlbreuken' in de jaren '40. Vanaf '43 maakt Magritte ineens - naast een voortgaande productie van vooral portretten in de 'oude stijl' - een zeventigtal 'impressionistische' doeken: zonnig, kleurrijk, los en 'subjectief' geschilderd, goedgehumeurd maar oneerbiedige variaties op Renoir, Ingres, en *remakes* van en variaties op het eigen werk. De productie van deze werken neemt af vanaf '45, met een korte herneming in '46, en stopt dan voor goed het volgende jaar. In '48 is er een tweede stijlbreuk. Voor een expositie in Parijs maakt Magritte op enkele weken tijd een serie 'wilde', *fauve*, *vache* doeken en gouaches, om de Parijse surrealisten waarmee hij wat gepubliceerd is een neus te zetten, en gaat dan weer door als vroeger. Lange tijd heeft men, gezien Magritte toch zelf op zijn stappen was teruggekomen en weer 'als vroeger' was gaan schilderen, dit werk nauwelijks aandacht geschonken. Na "Westkunst", en sinds iedereen weer is gaan schilderen, geniet het werk waarin Magritte 'echt schildert' vernieuwde aandacht. Maar de vraag is dan hoe dit werk te plaatsen, hoe het te betrekken op de 'klasieke' Magritte, die ook zonder die werken lijkt te zijn wat hij is. Wim Van Mulders heeft, in de openingsbladzijden van "Het picturale verlangen", de "période vache" en tegelijk ook de "période Renoir" beschreven als "een daad van verzet tegen het verlangen naar coherentie binnen een oeuvre", als gemotiveerd door het verlangen om "het experiment te leven" en om de absolute willekeur (en dus de vrijheid) om te maken wat men wil, te voelen en te tonen. De afwijzing van dit "anarchistisch-maniëristische" werk zou dan teruggaan op een verlangen naar coherentie, en op de onmogelijkheid het werk in overeenstemming te brengen "met de fel toegejuichte filosofische kwaliteit" van de rest van Magrittes oeuvre. Wanneer men zoals Van Mulders het werk van de jaren '40 niet vergeet maar rehabiliteert, is het precies als breuk, als uitzondering, in zijn ogenschijnlijke grilligheid en redenloosheid.

Ik zal verdedigen dat het 'excentrische' werk van tijdens de oorlogsjaren niet een homogeen oeuvre tijdelijk redenloos onderbreekt, maar een bewuste, lucide afwijzing reflecteert van zijn vooroorlogse werk, zoals Magritte het zelf zag en anderen het waardeerden. Precies omdat Magritte er de betekenis van zijn eigen werk onderzoekt, en een uitweg zoekt uit een impasse, mag men het "surréalisme en plein soleil" niet als een zijspont terzijde schuiven of waardeeren, maar moet men het, samen mét het vroege werk, als *uitgangspunt* nemen voor de globale inter-

pretatie van het werk van Magritte. Het werk van de jaren '40 is veel minder 'gratuit' dan het lijkt. Niet het verlangen om naast het eigen oeuvre te gaan staan, maar de overtuiging - waarop men kan terugkomen, want iedereen kan zich vergissen - dat men 'impressionistisch' moet schilderen heeft de stijlbreuk gemotiveerd. Misschien is zelfs de "période vache" consistent en meer noodzakelijk dan men zou denken. Het is immers zeer de vraag of men het werk van de jaren '40 er tussenuit kan halen en werkelijk een homogeen, consistent oeuvre overhouden. Magritte is, naareigen zeggen, begonnen met zijn "zonnig surrealisme" "par exigence morale". En hij is ermee gestopt, eveneens "par exigence morale". Uit *morele verplichting* dus. We kunnen er van uitgaan dat hij toen iets begrepen heeft, en er dus iets te begrijpen valt.

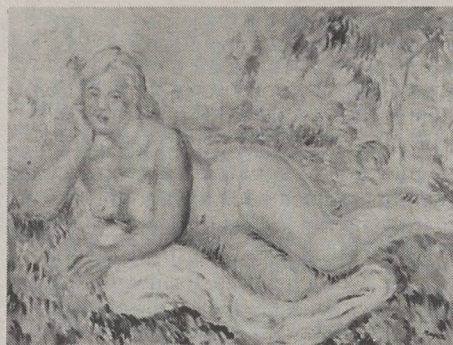
Magritte hecht zelf het grootste belang aan de nieuwe ontwikkeling in zijn werk. In de jaren '40 verschijnen de eerste monografieën die aan zijn werk gewijd zijn - van Mariën, van Nougé - en Magritte insisteert sterk op het opnemen en het naar voor schuiven van zijn 'nieuwe stijl'. Maar de meerderheid van de kleine kring van vrienden en verzamelaars begrijpt en volgt niet. Met vriend en verzamelaar Gustave Van Hecke: "Quelle drame, nom de Dieu!". Na de zeer gereserveerde ontvangst door de eigen kring tracht Magritte Breton, die met één artikel Magrittes nieuwe werk kan doen aanvaarden, te overtuigen. Hij gaat hem opzoeken, vraagt hem voor een geplande tentoonstelling in Parijs een tekst te schrijven, maar Breton houdt de vraag af, en van de tentoonstelling komt ook niets in huis. Magritte ontwikkelt dan in drie manifesten ("*Le surréalisme en plein soleil*" 1 & 2 en het "*Manifeste de l'amentalisme*" (1946)) een harde kritiek op het vooroorlogse surrealisme en pleit voor zijn "zonnig surrealisme". Meteen bekritiseert hij impliciet ook zijn eigen 'klassieke' werk en formuleert hij de objectieven waaraan het slagen of mislukken van het 'zonnige' werk gemeten kan worden. Het "zonnige surrealisme" zal een doodlopende weg blijken. Het antwoord of de oplossing deugt niet. Maar wat was de vraag? Hoe komt Magritte ertoe, ineens en dan nog "par exigence morale" te kiezen voor "la joie" en "le plaisir"?

Magritte veroordeelt het vooroorlogse surrealisme - en het is niet goed in te zien hoe zijn eigen werk buiten die analyse zou vallen - vanwege de metafysische pretenties van de ervaring van het sublieme, zoals die in het surrealisme wordt gehanteerd. De *terror*, de verbijstering, de ervaring van het afgrondelijke, enzovoort die het kunstwerk zou dienen op te wekken, wordt er niet alleen gebruikt als middel om de banaliteit en het gewone te storen. De blik in de afgrond, de ervaring van het verschrikkelijke wordt ook geacht *meer waar te zijn*, de werkelijkheid te tonen zoals ze 'eigenlijk' is. De Waarheid wordt Afgrond, en de esthetische ervaring van het sublieme fungeert als een crypto-metafysica. Het is deze pretentie van 'diepte' van de kunst, deze pretentie van buiten de 'gewone' ervaring te kunnen stappen en af te beelden wat ons omgeeft, die Magritte aanvalt. "La paresse d'esprit fait croire que les pauvres moyens de la terreur produisent le sentiment de la vérité, que cette terreur est la connaissance du monde 'extramental'. On suit aussi (=ainsi?) une pente facile et qui donne une explication terroriste de l'univers, très médiocre." De onrust die men opwekt met de *terror* is slechts "un faux mystère". De verbijstering is immers slechts een mentale toestand onder de vele. Ze is gemakkelijk artificieel op te wekken, en Magritte weet onderhand wel hoe: schepje van dit, een snuifje van dat, gebruik dan bijvoorbeeld het deel voor het geheel en schilder een blad als een boom. Ziezo, klaar, de volgende. Verwissel nu binnen en buiten, of boven en beneden, of jong en oud, of voorgrond en achtergrond, of beeld en woord. Het werkt altijd. Maar na een tijdje moet dit zeker Magritte, die dat toch allemaal maar moet schilderen, ook wat gaan vervelen. En de vraag komt op: hoe kan iets wat men maakt met het gemak waarmee de bakker brood bakt, *diep* zijn? "A suivre la route confortable de la 'poésie inquiétante' on aborde un inconnu de tout repos, bien noté et bien accueilli." Bovendien is de

beoogde verbijstering tamelijk onaangenaam. Vooral in deze omstandigheden - het is oorlog - lijkt het aangewezen ons mentaal universum te bevolken met meer 'zonnige' ervaringen. De gedachte dat we de *terror* van het sublieme moeten ondergaan om 'dieper' (en meer 'waar') te leven, om ons voor te bereiden op erge dingen die zullen komen (de dood bijvoorbeeld) is een dwaling "en ruikt naar wijwater". Neen, "Il n'y a rien à apprendre", "Il n'y a pas de mystère", "Nous ne voulons aucune philosophie". Ook de kunst moet eindelijk leren leven zonder de waarheid. Zonder de gedachte dat in de afgrond, de drift of de dood waarheid te vinden is. De 'afgrondelijke' ervaring, waarbij de korst van de normaliteit barst, en tussen de woorden, in de 'scheur', in de 'hapering', de 'duizeling' (enzovoort) het 'gemis', de 'leegte', de 'stilte' (enzovoort) verschijnen, is niet 'dieper' of meer waar dan het wandelen in de zon of het likken van een ijsje. "Tous les 'mystères' connus ou inventables sont à l'intérieur de notre univers mental (nous sommes responsables de l'univers) mais on les apprivoise si facilement à cause de cela précisément. Ce que nous pouvions prendre jadis pour des 'fissures', des 'fuites' était mal compris, cela n'avait pas plus d'existence que des symboles. Le plaisir mêlé d'inquiétude était causé par le sentiment du risque, plaisir parce qu'il est très limité. Sentiment qui ressemble terriblement au plaisir qualifié d'esthétique, avec une simple différence de degré..."

Ontegensprekelijk maakt de verbijstering en het sublieme deel uit van onze ervaring. Maar de - morele - vraag is of de kunst die mag of moet zoeken of opwekken. Magritte heeft, met de surrealisten, altijd gemeend dat de kunst moet strijden tegen ingebakken, gemakzuchtige gewoontes van voelen en denken. Kunst moet storen, schokken, verbijsteren, pijn doen. Kunst moet een kwelling zijn. "Un tableau réellement vivant doit rendre malade le spectateur." Is het immers niet zo dat wie in een grot leeft en schaduwen voor realiteit neemt, en dan plots verplicht wordt in de zon te kijken, verblind wordt, *ziek* wordt? Geen inzicht zonder lijden. Maar zie, het is oorlog, en een halve compagnie soldatenlaarzen jaagt de burgerij véél meer schrik aan dan alle surrealistische kunst samen. "A l'exposition internationale du surréalisme de Paris il fallait trouver son chemin avec des lampes électriques. Nous avons connu cela pendant l'occupation et ce n'était pas drôle." en "Ce désarroi, cette panique que le surréalisme voulait susciter pour que tout soit remis en question, des crétiens nazis les ont obtenu beaucoup mieux que nous et il n'était pas question de s'y dérober." Of, enigszins geactualiseerd: hoe kan men in ernst zogenaamd 'schokkende', 'disloce-rende' kunst in zijn atelier zitten maken, die bij de toeschouwer allerlei dieps zal aanrichten enzovoort, wanneer men voor-eerst weet dat toch bijna niemand de tijd zal nemen om goed te kijken, en tegelijkertijd elke krant of nieuwsuitzending die gruwelijk-fascinerende beelden van stapels verhakelde Rwandese lijken toont? Kunst? Je kan vanzelfsprekend een koe en haar kalf doormidden zagen en de kunst-liefhebbers ertussen laten lopen, dat hadden we nog niet gehad, zeker niet. Maar dat haalt het nooit van de échte verbijstering. Dé ervaring van het sublieme - en het kunstwerk bij uitstek - zo heeft Ian Hamilton Finlay gezegd (voor de muur is gevallen) - is de atoomdreiging. De onmenselijke, dreigende kracht die ons net nog even respijt gunt, geeft perfect de verschrikkelijke *condition humaine* weer. In vergelijking hiermee is elke sublieme kunst kinder-spel...

De wereld heeft dus de zon nodig. "Le soleil absent du monde actuellement pessimiste est à présent absolument nécessaire comme élément de contradiction." *Overbelicht* schilderen. "On croit qu'un éclairage tragique convient mieux à donner du relief à la vie et que l'on est en contact alors avec le mystère de l'existence," wel, laten we de 'duisternis' of de 'schaduwen' die ons bedrieglijk 'diepte' voortoveren, verjagen met zon, met licht, met kleuren. "Les ombres tragiques sont frauduleuses car on les comprend pour des 'vues' extramentales, la terreur ou les mystères n'expriment pas l'extramental. Puisqu'il s'agit d'univers mental, c'est-à-



Le traité de la lumière (1943)

dire univers que nous percevons, il s'agit de le percevoir le plus insensément possible grâce à l'éclairage le plus violent et au plaisir".

Magrittes afwijzing van de mogelijke waarheidspretenties van de kunst, leidt hem niet naar de - logische - conclusie dat het er vanaf nu om gaat aangename, plezier-opwekkende, charmante beelden te maken. Kunst kan geen - metafysische - waarheid beogen, maar kan wel, temidden van kunst die die pretentie wél heeft, luciditeit willen, en beelden maken die precies hun oppervlakkigheid en het bedrieglijke van elke 'diepte' tonen. "Un moyen de ne pas confondre les deux plans du mental en de l'extramental est d'éclairer le plus violemment possible toutes les ombres que nous connaissons (...). "Magritte verklaart werk te willen maken dat "exclusivement la scène de la conscience [verlicht] et limite à cette scène notre vie". De - morele - inzet is, nadat de waarheid is buitengezet, de waarachtigheid: "grâce à cette peinture de plein soleil j'enlève aux esprits mal faits leur dernière chance de se cantonner dans un monde 'superficiel' - car cette peinture de plein soleil, 'superficielle' (par rapport soi-disant aux éclairages tragiques et profonds et aux couleurs joyeuses) *laisse quand même subsister l'essentiel*. Cet essentiel étant les sentiments nouveaux qui nient les sentiments fatigués et nuisibles." Daarom dus het 'impressionisme'. "Les couleurs gaies gênent beaucoup les sales individus qui veulent 'apprendre à vivre' au monde par la terreur et la crasse."



Le paysage isolé (1928)

De 'stijlbreuk' van 1943 én de keuze van het impressionisme als stijl worden zo bril-jant verantwoord. De conclusies uit dit alles, ook voor de manier waarop Magritte over zijn eigen werk moet denken, reiken bijzonder ver. Alleen, jammer, het werkt niet. Het 'zonnige' werk overtuigt werkelijk niet. Magritte maakt wel enkele schitterende 'impressionistische' doeken, maar die zijn net niet charmant of plezierig (zie "*La bonne fortune*" (1945) bijvoorbeeld). Het 'zonnige' werk toont niet wat Magritte wil laten zien. Magritte heeft vermoedelijk de metafoer - de noodzaak van 'zonnige' beelden die het metafysisch serieus van de kunst bestrijden - in zijn keuze voor de impressionisten simpelweg *te letterlijk* genomen. Hij heeft *letterlijk* zonnig willen schilderen, is daardoor bij het Impressionisme terechtgekomen, en is er vastgelopen. Om te verstaan waar Magritte mee bezig is, heeft men aan het werk van die periode dan ook bijna niets: de brieven en de manifesten zijn veel belangrijker dan de schilderijen. Dit blijkt nog het duidelijkst hieruit, dat Magritte zijn belangrijkste 'impressionistische' werk niet heeft *geschilderd*, maar het enkel heeft *beschreven*. In

de derde en laatste brief aan Breton in verband met de "querelle du soleil", en nog voor hij door de publikatie van het eerste manifest opnieuw openlijk met Parijs breekt, schrijft Magritte over zijn voornemen een ouder werk te hernemen. Het gaat om "*Le paysage isolé*", een werk uit 1928: een man op de rug, voor een landschap, zegt "Je ne vois rien autour du paysage". Dit beeld krijgt, nu Magritte bijna rigied-solipsistisch het "mentale isolement" thematiseert en hieruit de radicale oppervlakkigheid van de kunst en de menselijke ervaring in het algemeen afleidt, een nieuwe actualiteit en een bijzondere pregnantie. Magritte belooft Breton dit werk opnieuw te schilderen: "Les couleurs du tableau seront les plus riantes qu'il me sera possible d'obtenir. J'emploierai de mon mieux la technique que les braves impressionistes ont mis (sic) au point et qui convient parfaitement à ce but." Maar zelfs de 'beste krachten' blijken niet goed genoeg, want dit doek, waarvan Magritte verwacht dat het de kritiek op zijn nieuwe manier 'de genadeslag zal geven', is nooit gemaakt. Misschien was de techniek van de impressionisten dan toch niet zo geschikt.

1948. Magrittes poging om met zijn nieuwe werk en met de manifesten het eigen oeuvre een nieuw elan te geven, en uit zijn Brussels isolement te breken, zijn mislukt. De ontvangst van het werk én van de manifesten is zeer koel. Breton 'excommuniceert' Magritte, en vergelijkt hem zelfs met een achterlijk kind. Zoals na zijn eerste Parijse periode, waarin hij wel in nauw contact stond met de surrealisten, maar nooit echt in de kring was opgenomen, valt Magritte opnieuw geheel terug op het kleine clubje van Brusselse vrienden-dichters en verzamelaars. Anders dan het Parijse milieu, dat voltijds kunstenaar was en zich openlijk naast de 'burgerlijke' samenleving kon plaatsen, vormen de Brusselse surrealisten een gezelschap 'amateurs': dichters en schrijvers met een beroep-met-hoed, voor wie de kunst een vrijetijdsbezigheid is. Magritte heeft ondertussen wel wat naam gemaakt, maar is zelfs geen 'beroeps'-kunstenaar. Hij komt jarenlang aan de kost als publiciteitsontwerper en leeft hoofdzakelijk van wat zijn vrouw verdient als verkoopster in de winkel van haar zus. Natuurlijk zijn er enkele verzamelaars, natuurlijk is er de erkenning van gewaardeerde vrienden. Maar Magritte is ondertussen toch bijna vijftig, hij heeft geen geld, en staat - zeker na het debâcle van het "surréalisme en plein soleil" - nog nergens. Maar de zaken keren. De mislukking valt samen met een beginnende - ook commercieel vertaalde - erkenning van "le Magritte d'antan". In mei 1948 krijgt hij een tentoonstelling in New York, in september een eenmanstentoonstelling in Beverly Hills. De verkoop in Amerika, die Magritte in de laatste jaren van zijn leven een zekere rijkdom zal bezorgen, komt los. Maar de Grieks-Amerikaanse galerist Alexandre Iolas, die Magritte lanceert, maakt de schilder wel duidelijk dat hij alleen maar kan verkopen wat de Amerikanen willen kopen, en dat is niet de nieuwe Magritte. Dus: meer van hetzelfde, meer als van vroeger. Magritte die van Europa (dat wil zeggen: van Parijs) niets meer verwacht, richt zich op de Amerikaanse markt. Hij schrappt zelfs uit eigen beweging "*Alice au pays des Merveilles*", een belangrijk en geliefd "zonnig" werk dat hij zeer lang in huis zal houden, van het lijstje voor Iolas "omdat men er in New York toch niet zal van houden". En temidden van de voorbereidingen voor de Amerikaanse tentoonstellingen, en nadat de hele "querelle du soleil" en de confrontatie met Parijs voorbij is, komt dan plots de vraag om - voor het eerst - in Parijs te exposeren. In de Galerie du Faubourg. De eerste eenmanstentoonstelling in Parijs, in een tweederangsgalerie. Na alles wat er gebeurd is...

Foert! Niet trachten te charmeren, geen instemming vragen, je niet laten beoordelen, maar een lange neus zetten, en de eer aan zichzelf houden. Bèèèè! Je vindt het slecht? Dat is net wat we willen. Dat wisten we al voor je binnenkwam. Wie nu ook nog zegt dat hij dit 'slecht' vindt, komt hopeloos te laat en maakt zich belachelijk. De titel van de catalogustekst van compaan Scutenaire zegt wat de bedoeling is: "*Les pieds dans le plat*". Magritte gaat er met de vuile voeten door. De doeken en gouaches

zijn nonchalant, snel en 'wild' geschilderd. Vol grapjes en fratsen. De hele tentoonstelling lijkt wel een treiterige *practical joke* zoals de Brusselse club er nu en dan eens een bedenkt, uitgevoerd met een bijna puberaal enthousiasme, grinnikend om elke inval. Terwijl hij, in vijf weken, de *vaches* maakt, en zich kostelijk schijnt te amuseren ("tout ce que Magritte vous montre c'est pour vous rafraîchir, mais c'est avant tout pour s'amuser" (Scutenaire)), onderhandelt hij hard en pinnig met Iolas over de verkoopvoorwaarden voor het 'echte' werk in de States...

De tentoonstelling heeft het beoogde effect, en vanzelfsprekend wordt er niets verkocht. De breuk met Parijs is definitief. In een interview, afgenomen in de Galerie du Faubourg naar aanleiding van de tentoonstelling, wijst een geïrriteerde Magritte het surrealisme openlijk af, ("Le mot 'surréalisme' ne signifie rien pour moi, je ne peux pas employer ce mot"), en verklaart maar meteen dat de kunst nooit bereikt heeft wat het surrealisme ervan verwachtte: "La peinture malheureusement fait partie de ces activités... qui ne me semblent changer rien à la vie...". Eens de 'affaire' voorbij, heeft de "peinture vache" gediend, en Magritte bekommert zich jarenlang niet om de werken, die in Parijs blijven staan bij vrienden. Maar toch is die plotse uitbarsting misschien - ook voor Magritte - onvermoed belangrijker dan hij dacht. Aan Scutenaire en Hamoir schrijft hij: "J'aimerais assez continuer en plus fort la 'démarche' expérimentée à Paris". Hij ziet blijkbaar dat er iets mee kan gedaan worden. Maar de zaken hebben nu, met Iolas en Amerika, een wending genomen. Bovendien is er Georgette "et le dégoût que je connais d'être 'sincère'". Georgette verkiest de traditionele Magritte, "bien faite comme d'antan", en dat is wat hij dan maar zal maken.



L'étape (1948)

Magritte heeft de "peinture vache" - en dit in tegenstelling tot het "zonnig surrealisme" - nooit als een 'zaak' verdedigd. Toch vertoont de groep van werken een grote samenhang, en is zeer belangrijk - niet als 'voorloper' van Cobra of het nieuwe schilderen, maar binnen de context van het eigen oeuvre van Magritte. Ineens, onverhoeds, schildert Magritte het werk dat hij enkele jaren tevoren had moeten maken. Dit is de lichte, spotzieke, amusante, pretentioeloze kunst die hij als zijn "zonnige schilderkunst" theoretisch heeft verdedigd maar niet heeft kunnen maken. Wanneer men de manifesten en brieven en het werk uit de Galerie du Faubourg naast elkaar legt, blijkt de verantwoording plots wel te kloppen, en worden de werken zelf manifesten. Het werk dat Magritte niet doctrinair schildert, om iets te bewijzen, maar werkelijk maakt "om zich te amuseren", is het 'plezierige', 'diepteloze' werk dat hij tevoren heeft verdedigd. Dit werk is vrolijk gestoord en tegelijk volstrekt oppervlakkig: het wordt, zoals de catalogus van Ronny van de Velde nadrukkelijk toont, geschilderd op pure banaliteit, op *toile cirée*, ruitjesstof of behangpapier. Het wil niet meer diepte dan een scabreuze grap, het vraagt niet meer aandacht dan een cartoon of een gewone zondag, het is niets

meer dan het alledaagse bespotten van wat hoog en groot is (de kunst in de eerste plaats) door wat gewoon en klein is. Een dramatisch tafereel van de grote van Gogh, die zoals bekend het leven niet te licht opnam, wordt heropgevoerd als een scène uit een boereklucht: Jean-Marie-met-het-houten-been op stap met Rougeke De Kip. De twee doodskoppen, die strijden om de *art-ensor*, worden getransformeerd in een hele reeks clowneske figuren die elkaar de neus afbijten. Keukenerotiek *à la manière de Matisse*. Of "L'étape", waarin de plas-pauze kunstwaardig wordt bevonden. Knipogende en pijprokende knieën, schetterend geschilderde madammekes, een hoed die uw hoofd kan laten leeglopen... Magritte schrijft Scutenaire dat een "manque complet de croyance dans le fond et dans la forme" hen verenigt. Dit 'licht' maken van de 'act' van het schilderen, en het banaliseren van elke 'inhoud', was het objectief van de "époque solaire", maar lukt pas als "peinture vache". Maar het is natuurlijk te laat om, zelfs wanneer Magritte de "peinture vache" in deze termen zou willen beschrijven, op het "zonnig surrealisme" terug te komen.

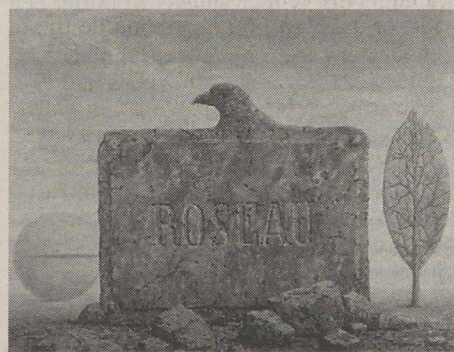


La part du feu (1948)

Eén zeer opvallend schilderij verbindt de "peinture vache" overduidelijk met de "époque solaire", en laat toe de "peinture vache" te betrekken op de thema's en de gedachten die Magritte enkele jaren tevoren bezighielden: "La part du feu". Dit werk, dat niet 'wild' maar zorgvuldig en zonder haast geschilderd is, toont een man te bed, met een gelig, bijzonder ongezond gezicht, en een vrouw die de stervende (of net gestorven?) man zijn laatste maaltijd brengt. Glaasje water, een wortel. In de zwarte, nachtelijke achtergrond-hemel hangen enkele grote waterdruppels. Het hele tafereel is duidelijk een goedgemutste, spottende illustratie van een regel uit een bekende tekst van Blaise Pascal: "De mens is slechts een riet, hij is het zwakste van de natuur". Het universum hoeft zich niet te wapenen om hem te verpletteren: "une vapeur, une goutte d'eau suffit pour le tuer..." De bladzijden van Pascal waarvan de passage met deze regels het slot vormt, zijn een half-vrijgegeven 'bron' voor Magrittes gedachtenontwikkeling met betrekking tot het "zonnig surrealisme", en zijn vermoedelijk van groot belang voor zijn hele denken. Magritte verwijst in het eerste manifest tussen haakjes uitdrukkelijk naar Pascal: "Le penseur malheureux est effrayé par les ténèbres de l'infini", en in de eerste, langere versie van de tekst wordt Pascal nog met name genoemd: "Pascal est superficiel, il est effrayé des ténèbres de l'infini". Magritte polemiseert hier en in de gehele tekst met Pascal die in de "Pensées" beschrijft hoe de mens opgesloten zit in zijn eigen wereld ("een gevangenis", "een eiland") waarvan hij niet weet en kan weten of die groot of klein is, omgeven door eeuwige stilte en door een onvoorstelbaar universum. Vergeefs trachten zich de plaats van de mens voor te stellen, is het begin van het zelfbegrip; de onvatbaarheid en de radicale onbegrijpelijkheid van het feit van het bestaan zelf voelen, is het begin van het inzicht. En dan valt de zin die Magritte citeert: "Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie". Pascal is zeker een van

de eersten die de menselijke nietigheid, en het huiveren aan de rand van het niets of van de afgrond niet als religieuze ervaring beschrijft, maar als de esthetische ervaring van het sublieme die daarna, in een tweede moment, religieus geduid kan worden. De 'officiële' zelf-interpretatie van Magritte volgt, in het bijzonder in zijn opvattingen over de 'gelijkenis' (vanzelfsprekend min de religieuze duiding), zeer nauw deze denkbeweging. De afstand die Magritte plots neemt, niet zozeer van zijn vroeger eigen werk, als van het perspectief waarin het gemaakt is en/of bekeken wordt, vindt niet zijn adequate formulering in zijn neo-impressionistische werken, maar in het lichte grappen - en meteen ontsnappen, afstand nemen - van "La part du feu".

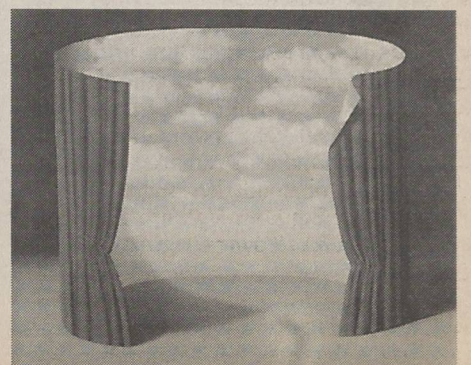
Magritte schildert na de "période vache" terug 'zoals vroeger'. Het besef dat het "zonnige schilderen" niet 'werkt' als oplossing voor zijn intellectuele en schilder-kunstige problemen, maakt echter niet alleen - onbedoeld - de weg vrij voor de briljante, onthutsend juiste oplossing van de "peinture vache". Magritte schildert na 1948 niet zomaar weer zoals vroeger. Er duiken nieuwe 'figuren' en motieven op in het werk, die leiden naar enkele absolute meesterwerken. Een belangrijke nieuwe figuur is de rots, een belangrijk nieuw beeldprocédé, waarmee Magritte in de jaren '50 heeft gewerkt, is de verstening. Bovendien zijn er twee werken, die beide niet de eerste van een reeks zijn, maar als *conclusies* kunnen gelden en op eenzame hoogte staan: "Les mémoires d'un saint" (1960) en "La lunette d'approche" (1963). In de beide beelden wordt getoond hoe de blauwe oneindigheid van de hemel slechts een scherm is waarachter het kalme zwart van het niets schuilgaat. Beide werken zijn nauw verbonden met wat Magritte zich in de jaren '40 voornemt te schilderen. De figuren van het zwart of van het 'niets' dat ons omringt, en van datgene waar de steen voor staat - hardheid, ondoordringbaar zwijgen, de 'overkant' van leven - worden door Magritte samen genoemd wanneer hij Breton schrijft over wat hij wil bereiken met zijn *remake* van "Le paysage isolé": "Je compte refaire un tableau comme *Le Paysage isolé* (...). Je voudrais donner au personnage et au paysage la dureté et le secret peut-être de l'existence en les inondant de lumières. (En passant je remarque que j'abandonne sans regret une de ces 'belles idées' qui serait d'obscurcir le personnage dans ce paysage éclatant.) L'obscurité de la nuit que l'on ne voit pas autour du paysage est celle que l'on ne peut penser, qui existe en dehors de notre univers mental."



La fontaine de jouvence (1958)

Niet via het impressionisme, maar binnen zijn eigen schilderwijze heeft Magritte, geleidelijk aan, zijn gedachten schilder-kunstig kunnen formuleren. De verstening is het middel om de 'hardheid' en het 'geheim' van het bestaan - Magritte schrijft hier, betekenisvol, niet: "le mystère" - te visualiseren. Het beeld is niet een "mysterie", een 'gelijkenis' die 'verten' opent en doet vermoeden dat er 'méér' is. De verstening van menselijke figuren, landschappen, namen en boodschappen (tot Pascals "roseau" in "La fontaine de jouvence" (1958)) transformeren het beeld zelf tot een steen en zo tot een 'analogon' van de ontoegankelijkheid, de ondoordringbaarheid, en de ondenkbaarheid van de werkelijkheid. Het stilzetten, verzwaren en monumentaliseren toont de werkelijk-

heid als 'probleem' in de oudste, eerste betekenis van het woord: als schild, obstakel, raadsel. Zoals een kei, een raadsel zonder oplossing, een binnen zonder buiten. "Je veux montrer les objets comme figés, alourdis. Si je pouvais montrer l'immobilité ou plutôt faire penser à l'immobilité absolue, j'attendrais, je crois, une certaine perfection parce que cette immobilité absolue correspondrait à un arrêt de la pensée, la pensée ne peut pas dépasser une certaine limite, qui ne peut pas comprendre que le monde existe. L'existence du monde et la nôtre est un scandale pour la pensée." Niet de verbijs-tering van het sublieme dus die de gewone, banale wereld betreft op een diepte, een "elders", een "Iets Anders". Maar het *niets-denken*, dat het dichtste komt bij de absolute geslotenheid, het absolute niet-denken van de rots, nadert de 'waarheid' - *dat er niets te begrijpen valt*. "La pierre ne pense pas, alors que les autres choses, un meuble ou une maison, étant donné qu'elle a été faite par l'homme, il y a un peu de pensée qui s'y attache..." Magritte maakt eerst schilderijen die als meubels zijn, en later schilderijen *als van steen*.



Les mémoires d'un saint (1960)

De koude onverstoortbaarheid van de rots verbindt Magritte expliciet met het 'niets': "L'indifférence des pierres est sans doute la même que celle du néant". De 'oplossing' om wat hij met de steen en de verstening heeft kunnen doen, nu ook te doen voor het 'niets', en zo het "rien" dat "autour du paysage" ligt toch te schilderen, lukt in "Les mémoires d'un saint" (1960) en "La lunette d'approche" (1963): Magritte kan de wereld laten samenvallen met de hemel, en kan "la nuit qu'on ne voit pas" of "l'insensible" naast de wereld schilderen als een oppervlakkig, roerloos, niet-dramatisch zwart, zonder diepte of dreiging. De achterkant van de wereld is niets, de dood is geen waarheid. Laat de kunst nu maar een bolhoed opzetten en doen als iedereen.

Bart Verschaffel

De schilderijen en gouaches van de "période vache" van René Magritte werden van 13 maart tot 26 juni tentoongesteld in Galerie Ronny Van de Velde, IJzerenpoortkaai 3, 2000 Antwerpen (03/216.30.47). Naar aanleiding van deze tentoonstelling verscheen een catalogus met een tekst van David Sylvester.

Vanaf 1956 maakte Magritte heel wat 8mm en Super-8 films. Deze films, die op het eind van zijn leven verknipt werden, kwamen na de dood van Georgette in het bezit van het Museum van Moderne Kunst. Voor de film "Les Vacances de Monsieur Mag" (scenario: Bart Verschaffel; realisatie: Jef Cornelis) werd het filmmateriaal van Magritte in zijn geheel gereconstrueerd. In "Les Vacances de Monsieur Mag", worden filmpjes en fragmenten - meestal voor het eerst - getoond en geplaatst binnen de context van het gehele oeuvre. De vertoning van deze film is voorzien voor 1995.

Et in Utah ego

Het sublieme en het pittoreske bij Robert Smithson

1. Land Art

Niet toevallig is de *Land Art*, die haar hoogtepunt in de late jaren '60 en vroege jaren '70 kende, een vrijwel uitsluitend Angelsaksische aangelegenheid gebleven. Niet alleen zat deze beweging geworteld in het naoorlogse Amerikaanse modernisme, zij greep ook terug op de traditie van de Engelse landschapstuin. Net zoals de vroegere landschapsarchitecten, beeldden kunstenaars als Smithson, Heizer, de Maria en Long niet langer landschappen af, maar transformeerden het landschap zélf tot kunstwerk. Let wel, de manier waarop de natuur tot dusver werd afgebeeld, bleef een grote invloed op hun ingrepen in het landschap uitoefenen. Twee kunsttheoretische begrippen, die in de tweede helft van de 18de eeuw samen met de landschapstuin ontwikkeld werden, hebben hierbij een grote rol gespeeld: het "sublieme" en "het pittoreske". Beide noties willen we in de hiernavolgende bijdrage in verband brengen met de realisaties en geschriften van de Amerikaanse kunstenaar Robert Smithson (1938-1973).

2. Huiver

De manier waarop men zich in de 18de eeuw in Engeland afkeert van de Franse tuin, waarin de natuur aan een strak cartesiaans raster onderworpen wordt, kent op het gebied van de esthetica haar evenknie in het populaire en invloedrijke geschrift van Edmund Burke: "*A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas on the Sublime and Beautiful*" (1757). In dit tractaat, dat vrijwel gelijktijdig met Winckelmanns eerste boek verschijnt, veegt Burke de klassieke opvatting van schoonheid van tafel. Hij stelt een meer sensualistische en emotionele benadering in de plaats, waarin sublimiteit, scherpe contrasten en natuurlijke effecten worden beklemtoond. Reeds in de late oudheid was Longinus tot het inzicht gekomen dat esthetisch genot niet alleen kon worden verkregen door het aanschouwen van het schone, maar ook door de ervaring van een meer mysterieus en extatisch gevoel, dat als het *sublieme* werd omschreven. Longinus definieerde het sublieme als een overweldigende vorm van schoonheid, die hij als neo-platonist associeerde met de hemelse, ultieme perfectie van aardse vormen. Voor Longinus benaderde de ervaring van het sublieme met andere woorden de contemplatie van het goddelijke. Burkes opvatting daarentegen is eerder psychologisch van aard. Het sublieme wordt door deze laatste naar voren geschoven als een gevolg van sensaties die een bepaald object bij een toeschouwer teweegbrengt. In tegenstelling tot het schone, dat resulteert uit het ervaren van zachte, behagende vormen, harmonische composities of proporties, wordt het sublieme eerder tot stand gebracht door een gevoel van huiver. Burke formuleert het op de volgende manier: "Al wat op enigerlei wijze schrikwekkend is (...), is een bron van het sublieme; dat wil zeggen, roept de sterkste emotie op die de menselijke geest kan ervaren. (...) Wanneer gevaar of pijn ons te na komen, roepen ze bij ons geen enkele verrukking op. Ze zijn dan eenvoudig schrikwekkend. Maar op zekere afstand en met zekere nuances kan het iets verrukkelijks zijn en is het dan ook, zoals we dagelijks ervaren". Het sublieme is een gevolg van een alles overstijgende huiver, die echter vanop een afstand wordt beschouwd - onze huiver, onze schrik wordt dus getransformeerd tot iets anders. Het is deze paradox die via Kant in de gehele Duitse Idealistische filosofie tot bij Schopenhauer zal blijven terugkeren. Schopenhauer constateerde dat we het gevoel van het sublieme ervaren, wanneer we iets waarnemen dat doorgaans in een vijandige verhouding tot de wil staat, maar dan wel zonder hierbij op de gewone manier angst te voelen. De vijandigheid van het dynamische sublieme - reusachtige stormen, watervallen, een huilende wind tussen diepe kloven, dreigend overhangende rotsformaties - bestaat erin onze machteloosheid en onbeduidendheid tegenover de almacht van de natuur te laten verschijnen. De vraag waar de 19de-eeuwse filosofen over het sublieme dan ook mee worstelden, is hoe een dergelijke afwezigheid van angst tegenover het angstaanjagende mogelijk is. Waarom ontvluchten we niet alleen het sublieme, maar zoeken



Robert Smithson

Wandering Canal with Mounds, 1971

we er zelfs doelbewust een confrontatie mee? Kant en Schopenhauer antwoordden hierop dat onze normale identiteit oog in oog met het sublieme wordt verbroken. In tegenstelling tot het ervaren van het schone, wordt bij het ervaren van het sublieme ons bewustzijn in twee gespleten. Zo blijven we enerzijds wel nog steeds een zuiver, belangeloos non-individueel subject (zoals bij de contemplatie van het schone), maar anderzijds kunnen we onszelf ook beschouwen als zwakke, afhankelijke en bedreigde wezens. Het is dit inzicht dat een intens gevoel van vreugde met zich mee kan brengen wanneer we ons bewust worden van onze afzondering van het bedreigde, onzekere en sterfelijke individu. Het gevoel van het sublieme is met andere woorden een wenk van het onsterfelijke, een tot leven komen van Kants "bovenzintuiglijke zijde van ons bestaan".

3. Duisternis

Welke eigenschappen moeten objecten, en dus ook landschappen of zichten bezitten om bij de beschouwer dit gevoel te kunnen opwekken? "Om wat dan ook tot iets schrikwekkends te maken schijnt als regel duisternis vereist te zijn. Wanneer we een gevaar in zijn volle omvang kennen, wanneer we onze ogen ermee vertrouwd kunnen maken, verdwijnt de beduchtheid voor een groot deel", zo beweert Burke. Ook Robert Smithson poneert het onzichtbare, het verborgene tot één van de postulaten van zijn werk. Zo onderscheiden *earthworks* zich van vroegere kunstwerken door de vaststelling dat ze niet langer in één oogopslag waargenomen kunnen worden. Slechts geleidelijk onthullen ze zich aan de beschouwer. Bovendien wordt deze laatste er voortdurend aan herinnerd dat het werk ooit volledig onzichtbaar dreigt te worden. Smithsons meest spectaculaire realisaties als "*Spiral Jetty*" (Utah, 1970) en "*Amarillo Ramp*" (Texas, 1973) liggen nu volledig onder de waterspiegel verborgen. Smithsons preoccupatie met de onzichtbaarheid van het kunstwerk vinden we zelfs terug in zijn zogenaamd minimalistisch werk, dat zijn landschappelijke realisaties voorafging. In tegenstelling tot het positivisme van de *minimal art*, waarin het kunstwerk volledig samenvalt met het als *Gestalt* onmiddellijk waargenomen object, bemoeilijkt Smithson

de waarneming van zijn kunstwerken, of wordt de onmogelijkheid van de perceptie ervan tot het centrale thema verheven. In "*The Eliminator*", een uit staal, spiegel en neon bestaande sculptuur uit 1964, wordt het oog van de toeschouwer zo overladen dat deze, zoals de kunstenaar het zelf formuleert, "niet langer weet waarnaar hij kijkt", terwijl in zijn "*Enantimorphic Chambers*" (1964) en in "*Pointless Vanishing Point*" (1967) de relativiteit van het centraal perspectief wordt behandeld.

4. Macht

"Naast deze dingen, die rechtstreeks de idee van gevaar oproepen en die, welke een soortgelijk effect langs kunstmatige weg voortbrengen, ken ik niets subliems, dat niet een of andere variant van macht is", beweert Burke. Smithsons projecten bespelen tenvolle deze thematiek. Zo leggen ze getuigenis af van een titanische machtsstrijd tussen cultuur en natuur, die zelfs niet van enige *Wild West*-heroïek is gespeend. Enerzijds verschafte hun industriële schaal ons inzicht in de krachtige wijze waarop de kunstenaar erin slaagt de natuurlijke chaos te beteugelen. Anderzijds herinnert juist de vaststelling dat ook deze industriële monumentaliteit vergankelijk is, ons aan de almacht van de natuur. Elke poging om de natuur te temmen wordt immers vrijdeld door die natuur zelf: de tweede wet van de thermodynamica stelt immers dat de wereld naar een toenemende staat van "entropie" neigt - een sleutelbegrip in de geschriften van Smithson. Zijn *earthworks* vormen allesbehalve een evocatie van een nostalgische hunker naar een paradijselijke tuin van Eden, waarin de mens hoeder en *telos* van de natuur is. Integendeel, de entropische ineenstorting van structuren zet zelfs het onderscheid tussen mens en natuur volledig op de helling. "New York is natural like the Grand Canyon", vertelt Smithson in een interview in 1972. "We have to develop a different sense of nature; we have to develop a dialectic of nature that includes man." Smithson incorporeert daarmee in het begrip van het sublieme niet alleen de catastrofale krachten van de natuur zelf, maar ook deze van de civilisatie. Menselijke interventies in het landschap worden niet onnatuurlijker beschouwd dan aardbevingen of stormen. Deze apocalypti-

sche inslag, die we reeds kunnen bespeuren in zijn vroege Danteske grafische werk, treffen we ook aan in de selectie van de sites voor zijn *earthworks*: niet de ongerepte, idyllische natuur wordt als materiaal aangewend, maar het dreigende *wasteland* van verroeste machines, verlaten boorputten en uitgeputte zand- en steengroeven. Kortom, een landschap dat we als "entropisch" zouden kunnen omschrijven, waarin gestructureerde elementen desintegreren tot een vormeloos iets. De manier waarop Smithson de dreigende macht van de entropie uitdaagt, kunnen we derhalve beschouwen als een (post-)industriële invulling van het sublieme. Zo betoogde Kant in zijn "*Kritik der Urteilskraft*" (1790) dat schoonheid een ervaring is die veroorzaakt wordt wanneer een bovenzintuiglijk idee zich op harmonieuze wijze manifesteert in een materiële vorm. Schoonheid is bijgevolg een eigenschap van objecten. Het sublieme daarentegen is vormeloos en moet niet zozeer in het object als wel in het subject gelocaliseerd worden.

5. Gemis

"Alle vormen van gemis van algemene aard zijn groot, omdat ze schrikwekkend zijn: leegte, duisternis, eenzaamheid en stilte", schrijft Burke. Vormeloosheid impliceert een gemis, een afwezigheid van iets, die in de traditie van het sublieme een aanwezigheid van iets, van het goddelijke, moet suggereren. Het sublieme problematiseert immers de afstand die objecten scheidt van de bovenzintuiglijke idee - tegelijkertijd echter overstijgt het die afstand. Volgens Kant kan geen enkele *Vorstellung* de idee adequaat aanwezig stellen. Het sublieme maakt ons hier nu precies van bewust, maar vormt ook een voorbode van de ware grootsheid van de idee. Ook Smithson sluit zich onmiskenbaar aan bij de manier waarop in de Westerse kunstgeschiedenis de leegte als voorwaarde voor het sublieme werd geponereerd. "The greater the emptiness, the greater the art", schrijft Smithson in 1966. Smithsons gehele denken is, net zoals andere kunstenaars van deze generatie, sterk beïnvloed door het werk en gedachtengoed van de Amerikaanse schilder Barnett Newman (1905-1970). Ook wanneer Smithson de aan het abstract expressio-



Luchtfoto van een mijn te Ohio

nisme herinnerende religieus-mythische beeldtaal van zijn grafisch werk achter zich heeft gelaten, blijft de invloed van Newman belangrijk. Precies Newmans revaluatie van het romantische begrip van het sublieme binnen de context van het Amerikaanse naoorlogse modernisme, blijft Smithson's werk beheersen. Een van de belangrijkste teksten die Newman schreef, verscheen in 1948 onder de titel *"The Sublime is Now"*. Newman, die het geschrift van Burke als een surrealistisch handboek bestempelt, pleitte in deze tekst voor een herwaardering van het sublieme, dat wordt omschreven als een verlangen om de vorm te vernietigen. In het sublieme kan de vorm vormeloos zijn. Newman bracht daarmee het sublieme expliciet in verband met de modernistische desintegratie van het schilderkunstig oppervlak, die met het impressionisme was ingezet. De drijfveer van de moderne kunst was volgens Newman precies dit verlangen om de schoonheid (dit wil zeggen een aan de vorm gebonden gevoel van exaltatie) te vernietigen. Newmans 'lege' *colourfield paintings* moeten dan ook worden beschouwd als moderne equivalenten van het pantheïsme van romantische schilders als Friedrich en Turner. Zoals hun lege, ontvolkte landschappen aan de toeschouwer een bovennatuurlijke werkelijkheid wilden evoceren, zo maken Newmans quasis-monochrome oppervlakken de inadequaatheid van de voorstelling in het schrikwekkende tijdperk van de atoombom en de holocaust duidelijk. Smithson voert nu precies Newmans apocalyptische leegte terug naar de plek waar de notie van het sublieme in de 19de eeuw was ontwikkeld: in de natuur, in het landschap. Vooraleer we hier echter verder op ingaan, schenken we aandacht aan een volgende eigenschap die Burke aan het sublieme toedicht: onmetelijkheid.

6. Onmetelijkheid

"Grootheid van afmeting is een machtige bewerk van het sublieme", stelt Burke vast. Onmetelijkheid, oneindigheid en grootheid zijn eigenschappen die ook het werk van Newman en Smithson beheersen. Newman bracht de eenzame toeschouwer, die op de schilderijen van Caspar David Friedrich oog in oog staat met de ontzagwekkende onmetelijkheid van de natuur,

terug tot de beschouwer zelf, die in de tentoonstellingsruimte wordt geconfronteerd met de ongeziene afmetingen van de *wall sized paintings*. Zoals Newmans landschappen-uit-niets-dan-kleur de toeschouwer lijfelijk inpalmen, zo brengen Smithson's onbegrensde realisaties op lege, verlaten plekken de toeschouwer tot een ervaring van het sublieme. Newman gaf overigens zelf reeds de aanleiding tot een nieuw verband tussen sublimiteit en landschap, toen hij zich in 1949, het jaar waarin hij de schaal van zijn schilderijen aanzienlijk vergrootte, in lyrische bewoordingen uitliet over de *earthworks* in het zuidwesten van Ohio. Newman omschreef deze grafheuvels van de Indianen als "the greatest art monuments in the world". Verder constateerde hij: "There are no subjects - nothing that can be shown in a museum or even photographed; it is a work of art that cannot even be seen, so it is something that must be experienced there on the spot". *Land Artists* zoals Smithson realiseren uiteindelijk hun werk op dergelijke plaatsen met spectaculaire zichten. "I prefer views", zegt Smithson, "that are expansive, that include everything". Kunstwerk en plaats worden in elkaar opgenomen en het onbegrensde kunstwerk sluit hier perfect aan bij Smithson's fascinatie voor oneindigheid, die reeds aan bod komt in artikelen uit 1966 als *"The Domain of the Great Bear"* (in samenwerking met Mel Bochner) en *"Quasi-Infinities and the Waning of Space"*. De aan SF ontleende ideeën omtrent oneindigheid in dergelijke publikaties wijst ons op het feit dat *Land Art* tot ontwikkeling komt in een periode waarin de ruimtevaart een volstrekt nieuwe perceptie van onze planeet met zich meebrengt.

7. Pittoresk

In zijn lofzang op de neolithische grafheuvels in Ohio merkte Barnett Newman op "that the space outside, the dramatic landscape looking out over a bridge one hundred feet high, the falling land, the chasms, the rivers, the farmlands and far-off hills are just picture postcards, and somehow one is looking out as if inside a picture than outside contemplating any specific nature". Newman greep hiermee terug naar een andere notie, die mutatis mutandis ook in het werk van Smithson een

belangrijke rol zal spelen: deze van het "pittoreske". Deze categorie, die zich zowel van het schone als van het sublieme onderscheidt, werd aan het eind van de 18de eeuw in de geschriften van onder meer Uvedale Price en William Gilpin gepropageerd. In zijn *"Essay on the Picturesque"* (1794) maakte Uvedale Price gewag van ruwe, rustieke en onregelmatige landschappen, die evenwel als visueel aantrekkelijk konden worden beschouwd aangezien ze een *schilderachtig* karakter bezaten - anders gezegd, omdat ze een sprekende gelijkenis vertoonden met de schilderijen van Poussin, Claude of Rosa. De geschriften van Gilpin vormden de neerslag van zijn verkenningstochten van het Britse platteland, waarin hij plekje meende te herkennen die beantwoordden aan de uitgangspunten van de theoretici van *the picturesque*. Anderzijds werden de ideeën van de theoretici ook effectief in de praktijk omgezet. Landschapsarchitecten als Lancelot Capability Brown en Humphrey Repton herschiepen op een ongeziene schaal het landschap tot een pittoresk spektakel.

8. Ruïne

Robert Smithson was niet alleen gefascineerd door het werk van Amerikaanse navolgers van de Engelse *picturesque*-beweging (zoals Frederick Law Olmsted, die in New York Central Park aanlegde), zijn geschriften puilen ook uit van opmerkingen over de wederzijdse doordringing van de wereld en de representatie ervan. Uiteraard vormt de landschapsschilderkunst van Poussin of Van Goyen hierbij niet langer de leidraad, maar is de technische en industriële ontwikkeling verantwoordelijk voor het feit dat de wereld als een afbeelding wordt bekeken. "Het landschap begint meer op een driedimensionale landkaart te lijken dan op een rustieke tuin. (...) De wereld bekeken vanuit de lucht is abstract en illusoir", stelt Smithson, die zoals andere vertegenwoordigers van de *Land Art* een beroep doet op een vliegtuig om zijn werk en de site te bekijken. Dit fenomeen wordt bovendien versterkt door de reproductiemogelijkheden van fotografie en film, die voor de perceptie van de *earthworks* zo essentieel zijn. "Sinds de fotografie is de aarde een museum geworden", constateert Smithson. Ergens anders stelt hij vast dat

"nature falls into an infinite series of movie stills - we get what Marshall McLuhan calls the Reel World". Smithson's herwaardering van het pittoreske in het tijdperk van de technische reproduceerbaarheid komt uitstekend aan bod in een tekst die hij in 1967 in *"Artforum"* publiceert: *"The Monuments of Passaic"*. In dit verslag van een tocht doorheen het suburbane New Jersey heeft hij het voortdurend over de manier waarop hij het landschap ervaart als een serie reproducties. Het bevreemdende karakter van de omgeving wordt bovendien in de hand gewerkt omdat het zaterdag is: langs de rivieroever, waar een snelweg wordt aangelegd, liggen de bouwmaterialen en indrukwekkende graafmachines er verlaten bij. Smithson vergelijkt ze zelfs met ruïnes of prehistorische wezens die in de modder zijn vastgeraakt. De onvoltooide constructies vormen bijgevolg reeds een aankondiging van hun verval, en dus ook van de onomkeerbaarheid van de entropie. "That zero panorama seemed to contain ruins in reverse, that is - all the new construction that would eventually be built. This is the opposite of the 'romantic ruin' because the buildings don't fall into ruin after they are built but rather rise into ruin before they are built". De idee van de romantische ruïne was natuurlijk van meetafaan inherent verbonden aan de notie van het pittoreske. De obsessie met de ruïne, die reeds in 1709 gestalte kreeg in het pleidooi van John Vanbrugh voor het behoud van de ruïnes van Woodstock Manor in het park van Blenheim, blijft in de traditie van de Engelse landschapstuin voortdurend aanwezig. Ongeveer een eeuw later beklemtoonde een ander vooraanstaand theoreticus van *the picturesque*, Richard Payne Knight, dat niet alleen vormelijke kwaliteiten verantwoordelijk waren voor het pittoreske karakter van een bepaalde site. In zijn geschriften suggereerde Knight dat ook associatieve elementen hiertoe psychologisch konden bijdragen. De aanwezigheid van een gotische ruïne, een Chinees tempeltje, een neolithische steencirkel of een kleine hoeve konden het pittoreske karakter van een landschap versterken, doordat ze het oude of exotische wisten te evoceren. Ruïnes werden dan ook gebouwd, net zoals Smithson's *earthworks* prehistorische landtekeningen oproepen. Bovendien maken zij de eeuwigdurende wet van de entropie zichtbaar en herinneren ze ons tevens aan de draagwijdte van de ruïneuze toestand van onze eigentijdse samenleving.

9. Genius Loci

Smithson's werk sluit tenslotte nog op een andere manier aan bij de traditie van het pittoreske: de gedachte dat de architect-kunstenaar gebruik dient te maken van de natuurlijke toevalligheden van een bepaalde plek, in plaats van ze te ontkenen of ze zelfs uit te wissen. In zijn beroemd *"Epistle to Lord Burlington"* (1739) maakte Alexander Pope gewag van "the Genius of the Place", die de architect bij elke beslissing zou moeten raadplegen. Veeleer dan met behulp van een abstract raster een nieuwe natuur te scheppen, dient de kunstenaar zich te schikken naar wat Smithson "the dialectics of the place" noemt. Zo werd de vorm van zijn meest bekende realisatie, de *"Spiral Jetty"*, op verschillende manieren door de site gegeneerd. Vooreerst beantwoordt de spiraalvorm aan de ingeslotenheid van het zoutmeer. Daarnaast weerspiegelt ze de microscopische structuur van de zoutkristallen, die zich in het water tegen de rotsblokken afzetten. Tenslotte verwijst de spiraal naar de draaikolk, die volgens een plaatselijke mythe in het midden van het meer toegang zou verschaffen tot een ondergronds, met de Stille Oceaan verbonden, kanaal.

Steven Jacobs

De retrospectieve tentoonstelling *"Het entropie-landschap"* van Robert Smithson, loopt nog tot 28 augustus in het Paleis voor Schone Kunsten, Koningstraat 10, 1000 Brussel (02/507.84.66). Parallel met deze tentoonstelling presenteert het Paleis voor Schone Kunsten ook een overzicht van het werk van Tom Wesselmann.

Een tentoonstelling is een plaats om tentoon te stellen

In het vorige nummer van "De Witte Raaf" verscheen het eerste deel van het interview met Daniel Buren, dat op 7 april 1994 in Rotterdam plaatsvond. Eerst besprak Daniel Buren actuele politieke en artistieke ontwikkelingen en de impact van deze ontwikkelingen op zijn werk. Daarnaast beschreef hij zijn realisatie in het Museum Boymans-van Beuningen waarbij hij opmerkte dat het werk "een experiment is waarvan de kijkers getuige kunnen zijn"...

Koen Brams: *De belangstelling voor het experiment blijkt in heel wat gevallen uit de verplaatsing, uit het met elkaar in verband brengen van ruimten, uit een confrontatie tussen binnen en buiten, steeds van hetzelfde materiaal, hetzelfde instrument gebruik makend. Deze verplaatsing situeert zich trouwens ook op een misschien anekdotisch niveau: heel wat van uw in situ werken werden door u niet ter plaatse beschreven en becommentarieerd, maar op andere plaatsen, in andere landen of zelfs continenten.*

Daniel Buren: In heel wat gevallen was dat onvermijdelijk. Het eerste luik van uw vraag lijkt me daarentegen heel terecht. Heel wat van mijn scherpste werken stonden inderdaad op een verplaatsing. Het werk voor het Museum Boymans-van Beuningen is wat dat betreft bijzonder. Hoewel de notie verplaatsing de kerngedachte is van het werk in deze eerste etappe, is er geen antecedent te bespeuren. De verplaatsing gebeurt hier vooraleer er van plaatsing sprake is geweest, en dat is op z'n minst ogenschijnlijk tegenstrijdig en echt paradoxaal. Je kan echter met die paradox spelen en het over verplaatsing hebben omdat je de ruimtelijke aanleiding van het werk goed kent en omdat het werk vandaag en voor het eerst in een andere ruimte wordt getoond. Het staat van z'n werk wordt ter discussie gesteld, en dat op een mijns inziens veel treffender manier omdat die vragen van de plaats zelf uitgaan.

K.B.: *Het werk dat u voor de manifestatie "Chambres d'amis" te Gent hebt gerealiseerd, berustte eveneens op de verplaatsing?*

D.B.: Dat klopt, maar dat is een spijtige zaak.

K.B.: *Dat werk spijt u?*

D.B.: Nee, nee, maar alles was in het werk gesteld opdat dit werk in het museum zou blijven - men kon het uithalen als een decor - en dat het werk bij de verzamelaars Annick en Anton Herbert altijd in beweging zou blijven. Jan Hoet en de Herberts waren het eens om beiden een deel te kopen opdat het voor altijd een publiek werk zou blijven, dit wil zeggen een werk tussen een private en de publieke ruimte.

K.B.: *Een veranderend gedeelte en een onveranderlijk gedeelte?*

D.B.: En tegelijk met een regel: wanneer het onveranderlijk gedeelte zich in de kelders van het museum bevond, bleef ook het veranderend gedeelte in de "chambre d'amis" ontogankelijk. Maar uiteindelijk is mijn werk niet aangekocht.

K.B.: *Het variabele element in dat experiment is de tijd.*

D.B.: Ik heb heel wat werken gerealiseerd waarvan de lezing in verschillende tijden kon plaatsvinden. Ik activeer het visuele geheugen, maar binnen een relatief controleerbare tijd, niet in een historische tijd. In die "chambre d'amis" ging het ook over het memoriseren. Als je van de Herberts naar het museum ging, of vice versa, moest je je trachten te herinneren of de diagonaal even groot was, zus of zo ging, van boven naar beneden, van links naar rechts, of vice versa. Voorts formuleerde dat werk uiteraard ook een strenge kritiek op de tentoonstelling "Chambres d'amis".

K.B.: *Uw voorstel was zeer kritisch, omdat u zich als "uitvinder van het werken in situ" niet alleen in een privé-ruimte maar ook in het museum bevond.*

D.B.: Het was een werk in verschillende tijden, ongetwijfeld, maar ook in situ in alle betekenissen die ik aan die term geef. Ter plaatse, maar ook ten opzichte van de geest van de ruimte, van de ruimten. Het werk was tevens een kritiek op één van de aspecten van die tentoonstelling, die de mensen wilde doen geloven dat met het openen van de deuren van huizen van particulieren, het museum eindelijk zelf openging! Meer nog: met een op z'n minst dubbelzinnig discours over de niet-noodzakelijkheid van het museum, trachtte men ons ervan te overtuigen

dat de privé-ruimte meer openbaar zou zijn dan de museumruimte, die toch een bij uitstek openbare plaats is, terwijl zijn directeur op de meest spectaculaire wijze, en met gebruik van alle logistieke middelen van het museum, dat helemaal gescleroseerd zou zijn, een twijfelachtige goocheltoer opzette. Je kent de volgende anekdote, die de illusie versterkt die mijn werk trachtte aan te klagen: gelet op het succes waarin de tentoonstelling zich mocht verheugen, hebben sommige bewoners hun huizen tijdens de zomer moeten verlaten; op sommige uren waren deze huizen echter toch toegankelijk, namelijk onder toezicht van de gebruikelijke suppoosten van het museum zelf! Dat maakte er voor mij zonder enige twijfel een museumtentoonstelling van, en om die reden was het voor mij dan ook belangrijk een gedeelte van mijn werk in het museum verankerd te zien.

K.B.: *Zijn al uw werken in situ werken, zelfs wanneer ze in een museum plaatshebben? Is een werk een in situ werk zodra het zich verhoudt tot de ruimte waarin het plaatsheeft?*

D.B.: Vanzelfsprekend. Mijn bijdrage aan "Chambres d'amis" speelde zich op twee verschillende niveaus af. Het 'echte' in situ werk, dat als aanzet diende, was uiteraard de 'echte' "chambre d'amis" die deel uitmaakte van de woning van de Herberts en door mijn toedoen werd omgevormd. Het andere werk, mijn contradictorisch voorstel in het museum, was "in situ" ten opzichte van het thema van de tentoonstelling. Met betrekking tot het object dat in het museumgebouw zelf opgesteld stond, kan je, wellicht voor het eerst in mijn hele oeuvre, gewagen van een museumstuk in de klassieke betekenis van het woord. Dat wil zeggen een stuk dat in het museum kon bewegen als een gewoon object of dat zich op eender welke plaats erbuiten had kunnen bevinden, omdat zijn inhoud door niets anders dan het object zelf werd bepaald. Aan de buitenkant was het een object, maar zodra je er binnenging, functioneerde het als een decor. Ongetwijfeld een perfecte illusie, maar uitgerust met alle noodzakelijke elementen om het te lezen en te begrijpen. Hoewel dit decor, deze perfect geslaagde reconstructie de enige bijdrage was die in het museum werd opgesteld, toonde deze omkering, deze overduidelijke kunstgreep dat "Chambres d'amis" een museumtentoonstelling was, en dat het museum het blijkbaar nodig vond om een vijftigtal andere, particuliere ruimten op te slokken. Men hield het publiek voor dat het zich buiten de muren van het museum bevond, terwijl het in werkelijkheid volledig door het museumstelsel werd gecontroleerd, wat op zich niet laakbaar is, mits het zich er terdege van bewust is, maar men wilde het publiek het tegenovergestelde doen geloven en stelde dat het museum niet meer interessant is, te klein om zijn ambities waar te kunnen maken, te gesloten, te veel voorbehouden aan de specialisten, terwijl de private woning daarentegen voor eenieder zou openstaan!

Door de mensen te verplichten terug te keren naar het museum, omdat de tentoonstelling goed en wel van het museum uitging, oefende mijn werk ook impliciet kritiek uit tegen het cultureel toerisme die deze tentoonstelling inluide. Met de tentoonstelling van kunstwerken als voorwendsel kon je ongestraft binnendringen in het huis van je buurman. Zoals een voyeur kon je binnentreden in een intieme, a priori voor elk publiek ontogankelijke private ruimte. Dat voyeurisme was trouwens wellicht de hoofdreden van het succes dat de tentoonstelling mocht genieten, althans wat het aantal bezoekers betreft. Het is deze collectieve verkrachting van een private ruimte, met kunst als voorwendsel, die het succes van de tentoonstelling zonder enige twijfel inzichtelijk maakt, te meer daar de meeste werken totaal identiek waren aan de werken die de makers ervan gewoonlijk in het museum tonen, zij het met een veel matiger succes bij het publiek, dat is het minste dat men kan zeggen... Maar hier werd dankzij de dubbelhartigheid van het museum, de enige openbare macht die zich met succes zo'n indringing kan veroorloven, met de private ruimte van de buurman geëxperimenteerd.

K.B.: *Wat is de titel van het werk in Boymans-van Beuningen?*

D.B.: Het werk heeft als titel: "Placement déplacé - travail provisoirement situé, première étape". Gesitueerde werken zijn werken die niet enkel in één mogelijke ruimte kunnen worden opgesteld maar die,

mits enkele precieze regels in acht worden genomen, in een oneindig aantal ruimten kunnen plaatsvinden. Ze worden echter elke keer precies gesitueerd, niet zomaar aan de muur "geaccrocheerd" naargelang van de willekeur van de museum- of galerie-directeur. "Provisoirement situé" beklemtoont dat de plaatsing niet definitief is, zelfs als het werk specifiek op zijn plaats staat. Wanneer het werk, in de tweede etappe, in de zaal wordt geplaatst waar nu het werk van Serra opgesteld staat en bij die gelegenheid de grenzen van dat werk zal herdefiniëren, zal het zich in situ bevinden: in situ gemaakt, in situ gezien, ter plaatse uitgevoerd en specifiek ten opzichte van die plaats zelf.

K.B.: *U hebt al gezegd dat uw werk in verband kan gebracht worden met de tentoonstelling "L'oeuvre a-t-elle lieu?", die u in Witte de With hebt georganiseerd.*

D.B.: Dat is juist, maar het is bijna een toeval. In werkelijkheid is het te wijten aan een tegenslag die me heeft belet het werk onmiddellijk in de zaal met het werk van Serra te realiseren, parallel met een ander werk in de tentoonstellingsruimte op de eerste verdieping. Vermits dit project niet kon gerealiseerd worden, heb ik dit werk, "Placement déplacé", buiten de aanvaankelijke of specifieke ruimte met al haar beperkingen gerealiseerd. Ik had voor mijn tentoonstelling dus ook de titel "L'oeuvre a-t-elle lieu?" kunnen gebruiken, maar de betekenis zou helemaal verschillend zijn geweest. In feite heb ik aan mijn tentoonstelling gewerkt zonder enige verwijzing naar de tentoonstelling die ik in Witte de With organiseerde. Van de tentoonstelling in het Museum Boymans-van Beuningen kan je zeggen dat het 'mijn' tentoonstelling is, terwijl "L'oeuvre a-t-elle lieu?" niet mijn tentoonstelling is, maar wel een gemeenschappelijke tentoonstelling van 8 verschillende personen.

K.B.: *Hoewel deze relatie niet gepland was, bestaat ze toch?*

D.B.: Zij bestaat in elk geval, ja. Zij is tegelijkertijd vrij beperkt, maar ze is er. De relatie bestaat alleen ten opzichte van de titel. Maar dat komt omdat de titel daarenboven uiterst abstract en open is. "L'oeuvre a-t-elle lieu?" wil volgens mij zeggen: wat is de plaats van het werk? Bestaat het werk wanneer er geen plaats is? In Witte de With wordt enkel het probleem van de plaats gesteld. Moet je de plaats kennen opdat het werk zou bestaan? Wanneer je de plaats kent, hoe schrijft het werk er zich dan in? Kan je voor een denkbeeldige plaats iets concreets scheppen? Wordt de denkbeeldige plaats onbelangrijk wanneer ze in een precieze plaats wordt ondergebracht? Wint de precieze plaats het van de denkbeeldige plaats? Het zijn vanzelfsprekend de uitgenodigde kunstenaars die die vragen moeten beantwoorden. Voor sommigen haalt Witte de With het, voor anderen niet.

Plaats: hier (daar)

K.B.: *Hoe omschrijft u de opdracht waarvoor Witte de With u engageerde?*

D.B.: Ik had voordien al belangstelling getoond voor het maken van tentoonstellingen met andere kunstenaars. Twee, drie kerren heb ik dat al gedaan, maar nooit als enige organisator. De door mezelf samen met Michel Claura, Sarkis, Selman Selvi, Jean-Hubert Martin in Parijs georganiseerde tentoonstelling "A Pierre et à Marie" werd gedurende 2 jaar ongeveer om de 2 maanden gewijzigd door andere kunstenaars toe te voegen aan de selectie van de al uitgenodigde kunstenaars, die op hun beurt opnieuw werden verzocht hun vorig werk te wijzigen of voort te zetten, en dat tot de niet meer in gebruik zijnde kerk die men ons ter beschikking had gesteld, werd afgebroken. Organiseren en uitnodigen is dus niet nieuw voor mij. Wel nieuw daarentegen is dat ik voor de eerste keer uitnodig maar niet tentoonstel. In mijn uitnodigingsbrief aan de kunstenaars geef ik daarvoor een verklaring. Niet omdat het me niet interesseerde, integendeel, maar omdat ik als spelregel geformuleerd had dat de uitgenodigde kunstenaars helemaal niets van de tentoonstellingsruimte mochten afweten. Vermits ik uiteraard als enige deze plaats kende, kon ik onmogelijk zelf tentoonstellen. Ik heb gevraagd een werk te maken dat binnen het formaat van 7 meter op 7 meter op 4 meter hoog zou blijven en een bepaald budget niet mocht overstijgen. Ik heb vervolgens beloofd dat ik de naam van de instelling zou vrijgeven nadat alle voorstellen me zouden zijn bezorgd. Zoals je kan zien, heb ik zeer

verschillende personen gekozen. Ik heb ook doelbewust twee personen gekozen die gewoonlijk met een zeer precieze ruimte werken (Michael Asher en Jacqueline Dauriac), en was daarbij benieuwd naar hun reacties, zoals ikzelf ook door zo'n probleem geboeid zou zijn geweest wanneer men het mij had voorgelegd. Het is boeiend iemands reacties op een a priori zeer destabiliserend proces te zien.

K.B.: *En wat hebt u vervolgens gedaan als organisator?*

D.B.: Na de kunstenaars te hebben uitgenodigd en de werken te hebben geselecteerd, beschikt de organisator meestal naar goeddunken over hen. Hij plaatst de werken naast elkaar in het licht van het discours dat hij wil houden, in plaats van rekening te houden met het discours dat elk werk eigen is. Met al dat materiaal werkt hij de plastische compositie van zijn keuze uit. Die is goed of slecht maar ontsnapt hoe dan ook aan de deelnemers. Aangezien de organisator in de meeste gevallen daarenboven ook nog de auteur is van de catalogus die bij de tentoonstelling hoort, gaat ook de betekenis van de tentoonstelling, die via het geschrift openbaar wordt gemaakt, in de zin van dezelfde persoon. Ik zeg en herhaal dat in die omstandigheden het werk van de uitgenodigde kunstenaar enkel nog een decoratief, en zelfs aardig element is dat daar geplaatst is ter illustratie van een discours waar het 9 keren op 10 helemaal geen uitstaans mee heeft. Ik hou dan ook helemaal niet van manipulaties achteraf. Wanneer vooraf het kader van de uitnodiging, de idee of het thema aangegeven, zelfs gehandtekend worden, beschikt de uitgenodigde kunstenaar over alle elementen om zich akkoord te verklaren of niet. Vanaf dat ogenblik heeft de organisator, met uitzondering van de eigenlijke logistieke organisatie zelf, niets om handen, geen enkele beslissing meer te nemen. De hele visuele, plastische realisatie van de tentoonstelling berust bij de deelnemers. Als je het over de catalogus hebt, moet die er uitzien zoals de deelnemers dat willen, en niet volgens het idee van de organisator. Deze laatste is tegelijkertijd degene die de eerste aanzet geeft voor de tentoonstelling en die onmiddellijk daarna - wat ook de gevolgen daarvan mogen zijn - ten dienste staat van de tentoonstelling, dat wil zeggen van de exposanten. En niet omgekeerd. Hij moet zich niet inlaten met de realisatie van de werken noch met de plaatsing ervan. Wanneer men me vraagt wat ik van de tentoonstelling denk, eenmaal ze geïnstalleerd is, kan ik zonder probleem zeggen wat er me wel en wat er me niet in bevalt. Eisen dat men iets verandert, kan ik mij echter niet veroorloven. De uitgenodigde kunstenaar zelf moet zijn verantwoordelijkheid nemen.

K.B.: *Toen u enkele jaren geleden gevraagd werd of u een tentoonstelling in een "imaginaire museum" zou willen organiseren, hebt u geantwoord dat u wel een tentoonstelling met andere artiesten wilde organiseren maar dat uw taak er enkel in zou bestaan een selectie van kunstenaars te maken, en niet hen uitgewerkte projecten te vragen, zoals u voor "L'oeuvre a-t-elle lieu?" hebt gedaan.*

D.B.: Ik wil dat de voor "L'oeuvre a-t-elle lieu?" uitgenodigde kunstenaars alles in handen hebben vanaf het ogenblik waarop zij de spelregels aanvaard hebben. Ik heb hen geen project gevraagd, en precies om dezelfde reden heb ik de plaats niet van tevoren aangegeven, zoals dat gewoonlijk gebeurt, want ik beschouw de kennis van de plaats waar de tentoonstelling zal plaatsvinden reeds als een sterke aanwijzing - zelfs zonder het alsdusdanig te zeggen - voor een project. Door enkel een maximaal volume voorop te stellen dat 'ingevuld' of naar eigen goeddunken, bijna blindelings, gebruikt kan worden, neem je het gewicht dat eigen is aan de tentoonstellingsruimte weg bij het conceptualiseren van het werk en laat je een grotere opening voor de verbeelding, lijkt me, zonder echter datgene, wat de specifieke ruimte aan de werken zal toevoegen of weglaten zodra ze zijn gerealiseerd, uit te schakelen. Maar zelfs dat aspect kan mijns inziens worden ingeschat bij het concipiëren van een werk waarvan de verankering nog niet is bepaald.

K.B.: *Uw functie stelde u toch ook a priori in de mogelijkheid om aan u toegezonden ontwerpen te weigeren?*

D.B.: Enkel aan de kunstenaars die meerdere ideeën hadden, werden aanwijzingen

gegeven. Maar geweigerd hebben wij helemaal niets. Chen Zehn bijvoorbeeld stelde drie verschillende projecten voor en vroeg ons welk project het meest interessant en doenbaar leek. Hij plaatste ons voor de keuze, maar die was makkelijk te maken, want uiteindelijk werd beslist op grond van de kostprijs van het te realiseren werk. Het ontwerp dat binnen de perken van de begroting bleef, werd in aanmerking genomen.

K.B.: *Aan de kunstenaars werden enkel het maximale volume en het budget meegegeeld. Maar zijn dat de enige beperkingen die voor hen van belang kunnen zijn? Moet je niet van heel wat andere zaken op de hoogte zijn om een werk te kunnen realiseren? U hebt in uw loopbaan contextuele elementen aangestipt die essentieel zijn om uw voorstellen te begrijpen. Bent u er nog steeds van overtuigd dat die twee door u verstrekte gegevens volstaan om een werk te kunnen maken?*

D.B.: Wanneer ik dat verzoek formuleerde, verwachtte ik mij aan niets precies. In de tentoonstelling merk je echter dat sommigen met dat abstracte volume bijna woordelijk spelen en dat anderen, zoals Stanley Brouwn bijvoorbeeld, er helemaal geen rekening mee houden. Jacqueline Dauriac bijvoorbeeld geeft de muren van het abstracte volume aan met doorzichtige platen. Giovanni Anselmo hanteert de aangegeven afmetingen als grondvlak en laat de rest aan de verbeelding van de bezoekers over. Michael Asher wilde iets doen met boeken - zijn werk kon desnoods overal plaatsvinden waar er boeken zijn - een intelligente manier om een ruimte op een specifieke manier aan te wenden zonder er voorafgaandelijk enige kennis van te hebben. Aangezien hem meegedeeld was dat de tentoonstelling in een zeer gereputeerd kunstinstituut plaats zou vinden, en zich in een dergelijke instelling uiteraard ergens boeken bevinden, kon hij toch precies met die context aan de slag gaan. Wat aantoont dat je zelfs zonder precieze plaatsaanwijzingen noties in het werk kan inbouwen die gerelateerd zijn met de plaats van het werk. Op basis van de aangekondigde spelregel, maar uiteraard ook in relatie tot hun eigen werk en bekommernissen vonden de kunstenaars dus oplossingen. Dat bewijst dat het spel in kwestie meer betekende dan: "Maak een doos en toon daarin uw schilderij of uw voorwerp." Ik vind dat kunstenaars de wijze waarop hun werken gepresenteerd worden, in handen zouden moeten nemen, maar al te weinig onder hen laten zich daarmee in. In deze tentoonstelling ontbreekt echter een schilder die over schilderkunst reflecteert, maar dat is louter pech.

K.B.: *Iemand als Gerhard Richter bijvoorbeeld?*

D.B.: Inderdaad. Ik heb Gerhard Richter uitgenodigd maar hij liet me op het laatste ogenblik weten dat hij geen tijd had, en het was te laat om nog iemand anders uit te nodigen. Jammer. Ik had graag Robert Ryman of Michel Parmentier of Gerhard Richter in deze tentoonstelling opgenomen, kunstenaars die schilderijen maken die per definitie door eender wie gemanipuleerd worden.

K.B.: *Er zijn nog meer contextuele elementen die niet aan de kunstenaars werden meegegeeld maar die toch zeer belangrijk zijn, zoals u in het verleden overigens zelf hebt aangetoond. Bijvoorbeeld het feit dat deze tentoonstelling onder de auspiciën van de Association Française d'Action Artistique plaatsvindt. Die voorwaarde beïnvloedt toch de lectuur van deze tentoonstelling?*

D.B.: Maar dat wisten we ook niet! Ik ben het ermee eens dat verschillende elementen de lectuur van een tentoonstelling bepalen, en de opdrachtgevers zijn vanzelfsprekend zeker niet onbelangrijk. Het probleem is dat we pas vrij laat vernamen welke instellingen of personen bij het tot stand komen van de tentoonstelling zouden helpen. De AFAA heeft dus wat geld geschonken, net genoeg om een gedeelte van de reizen te betalen. Nina Ricci's steun, waarvan op het ogenblik van de uitnodiging ook nog geen sprake was, is echter belangrijker geweest. Positief in verband met de AFAA is het feit dat deze instelling, die meestal de Franse kunst aanmoedigt, in dit geval een tentoonstelling steunt die niet Frans maar internationaal is en die vertrekt van een idee en een uitnodiging waarvoor zij in geen enkele mate verantwoordelijk is. Deze instelling kwam dus helemaal op het laatste moment haar steun betuigen, maar ik vind het interessant dat de gebruikelijke hokjesgeest ontworpen werd.

K.B.: *Ter gelegenheid van de tentoonstelling "Prospekt 74" te Keulen, waar Hans*

Haackes werk werd gecensureerd, hebt u duidelijk aangetoond welke strategieën organiserende instanties soms aanwenden. Voor de exposanten is het dus in de eerste plaats zeer belangrijk te weten wie zich met de organisatie van een tentoonstelling bezighoudt.

D.B.: In de brief die ik aan de uitgenodigde kunstenaars heb gezonden, stond duidelijk vermeld dat de tentoonstelling door een belangrijke instelling werd georganiseerd. En nadat de kunstenaars hun project hadden voorgesteld, heb ik hen onmiddellijk in een tweede brief laten weten dat het om de instelling Witte de With te Rotterdam ging. Maar ik ben het met u eens. Over wie als sponsors voor de tentoonstelling zouden optreden, was er nog geen zekerheid.

K.B.: *Weten welke andere kunstenaars voor de tentoonstelling geselecteerd werden, is ook niet onbelangrijk.*

D.B.: Juist. Maar ook dat heb ik in de tweede brief vermeld. Het enige wat echt ontbrak, was de vermelding van de AFAA en Nina Ricci.

K.B.: *Zou u een dergelijk voorstel hebben aanvaard?*

D.B.: Ik denk van wel. Ik ben er zelfs zeker van. Ik zou het onmiddellijk hebben aanvaard, bij wijze van uitdaging: Wat kan ik daarmee doen? Welke vragen doet dat rijzen?

K.B.: *Wellicht ook omdat u er rekening mee zou houden dat u zich altijd zou kunnen terugtrekken of op een eigen manier reageren, zelfs tot op de vooravond van de vernissage van de tentoonstelling?*

D.B.: Ja, dat is een mogelijkheid. Dat is een beetje wat Stanley Brouwn heeft gedaan. Ik zou zeggen dat mijn voorstel daar a priori weinig kans toe bood. Als iemand mijn voorstel aanvaard zou hebben, op voorwaarde dat hij zijn werk pas op de laatste dag zou mogen realiseren, dan zou ik, denk ik, geantwoord hebben dat dat niet met de spelregels strookte. Ik zou met zo'n antwoord zeer verveeld gezeten hebben of het geweigerd hebben. Ik zou niet weten wat ik zou gedaan hebben. Ik denk echter dat ik het spel wel grondig had willen spelen.

K.B.: *Wat zijn de uitdagingen van een groepstentoonstelling, en wat heeft deze tentoonstelling u wat dat betreft geleerd?*

D.B.: Het fundamentele belang van een groepstentoonstelling is dat je - voor zover je niet helemaal door je ego opgeslorpt wordt - kan zien hoe je werk zich verhoudt met andere werken die in dezelfde periode gerealiseerd werden. Voorts gelden voor groepstentoonstellingen uiteraard ook algemene parameters. Als een groepstentoonstelling middelmatig is, dan zijn alle werken middelmatig. Er is iets dat alles naar beneden haalt. Is een groepstentoonstelling daarentegen om allerlei redenen geslaagd - het idee, de conservator die zich schitterend van zijn taak heeft gekweten, de kunstenaars die belangrijke werken hebben afgeleverd, of gewoonweg een goede groepsgeest - dan lijken zelfs middelmatige werken ietsje beter dan ze in werkelijkheid zijn. Een groepstentoonstelling biedt de mogelijkheid om een zeer specifieke vorm van confrontatie aan te gaan.

"L'oeuvre a-t-elle eu lieu?" heeft niet echt een thema, of het zou het thema van het tentoonstellen op zich moeten zijn. Een tentoonstelling is voor alles een plaats om tentoon te stellen, veeleer dan een idee om tentoon te stellen. Uiteraard zijn het deze 8 personen die de tentoonstelling maken. Je kan de tentoonstelling bovendien niet eens op een gegroepde wijze zien. Je kan wel verbanden leggen tussen dit werk en een ander, maar je kan in deze tentoonstelling geen 'groep' zien, noch een groepsidee krijgen. Als bij toeval lijken de werken in deze ruimte terechtgekomen. Bijna de helft van de ruimten zijn dan ook helemaal leeg gebleven. Het is dus geen tentoonstelling die de haar toegewezen ruimte tot op de vierkante centimeter gevuld heeft. Er was gezegd dat het een tentoonstelling voor 8 personen zou worden omdat er juist genoeg geld was voor 8 personen. Er zijn 14 of 15 ruimten, bijna tweemaal zoveel, dus zijn er 6 of 7 ruimten die helemaal niet gevuld zijn. Ik denk dat deze tentoonstelling op die manier de problemen in verband met groepstentoonstellingen tracht te formuleren. Fysiek sta je een beetje ten opzichte van 8 werken die hier en daar in een hoekje opgesteld staan. Die opstelling en de leegten bevestigen dat het 8 afzonderlijke werken betreft.

K.B.: *Het zijn 8 werken en niet 1 enkel.*

D.B.: Dat hoop ik althans.

K.B.: *Waarom dat vraagteken in de titel?*

D.B.: Omdat ik het antwoord niet ken, en

het zeker niet kende op het moment dat ik het voorstel voor de tentoonstelling formuleerde. Het is een open vraag die niet vooraf het antwoord wil aanreiken als er een is, noch de antwoorden als er meer zijn. En nog minder op de vraag op zo'n vraag wel kan gesteld worden!

K.B.: *Geeft u met dat vraagteken niet aan dat u andere kunstenaars bij uw experiment betreft?*

D.B.: Je zou dat zo kunnen stellen. De vraag kon ook anders worden geformuleerd. Waar vindt het werk eigenlijk plaats? Waar bevindt het werk zich? Vindt het werk plaats buiten de plaats? Met het openstellen van dat spel stel je misschien vragen over dat probleem.

K.B.: *De bezoeker van de tentoonstelling wordt zo misschien verleid om een bedrieglijke lectuur aan te vatten door zich af te vragen hoe de werken geïnstalleerd zijn en of ze wel degelijk geïnstalleerd zijn.*

D.B.: Die lectuur is niet onmogelijk. Ik hoop trouwens dat men in dit geval antwoordt dat ze niet goed geïnstalleerd zijn. Het is overigens een veel minder bedrieglijke vraag dan op het eerste gezicht lijkt. Je ziet dat de werken helemaal niet geplaatst zijn, wat iets helemaal anders is en logisch voortvloeit uit de spelregel. In andere of gewone omstandigheden zou nooit een muur verschijnen zoals bijvoorbeeld in het werk van Patrick Corillon. Op die manier zou niet met de ruimte omgegaan worden, maar dat werd nu overboord gegooid, omdat voor alles rekening moest worden gehouden met wat hij bedacht had zonder de reële ruimte werkelijk te kennen. Pas wanneer je binnentreedt in de ruimte die hij heeft gecreëerd, begint zijn werk te bestaan, onafhankelijk van de gebruikelijke logica die een receptieve ruimte normaal gezien oplegt. Je kan hetzelfde zeggen over Krijn de Koonings werk, die het maximum aan mogelijke ruimte bezet en de omringende ruimte weinig vrij spel laat.

K.B.: *Maar de vraag is bedrieglijk in die zin dat zij een vorm van snobisme in de hand werkt die zich bij (min of meer professionele) bezoekers genesteld heeft en die erin bestaat een tentoonstelling te beoordelen op grond van de manier waarop de werken zijn opgesteld.*

D.B.: Maar dat is precies wat ik daarnet bedoelde. Het is het onweerlegbare bewijs dat de organisator niet manipuleert. De werken nemen naar eigen believen hun plaats in, dat wil zeggen, overeenkomstig eenieders geest, in de maximaal toegemeten ruimte, of integendeel, nemen helemaal geen plaats in, geen aangeboden noch bestaande plaats, zoals in het geval van Stanley Brouwn. In actuele tentoonstellingen is de manipulatie op gebruikelijk dat je nauwelijks inzicht hoe je er tegen kan gaan. Vandaag hoor je soms over een schilderij, een object, kortom een werk zeggen dat het goed is maar dat de persoon die het geïnstalleerd heeft, zich vergist heeft. Ofwel is de installatie mislukt, of de zaal te klein of te groot... De commentaar draait in elk geval altijd om de manier van presenteren, en behalve in uitzonderlijke gevallen hangt die nooit van de kunstenaar in kwestie af, maar van iemand anders, meestal van de organisator van de tentoonstelling. In deze tentoonstelling zie je, denk ik, dat de plaatsing niet doorslaggevend is en dat het opstellen van de werken in de ruimte in elk geval noch het doel noch de reden van de tentoonstelling is. Zij wordt volledig gecontroleerd door de maker van het voorgestelde werk.

Tijd: nu (toen)

K.B.: *In het begin van het interview hebt u gesproken over de veranderingen die zich voltrokken hebben gedurende de 25 jaar dat u actief bent. Die houding die wij hebben vastgesteld, die overgevoeligheid voor de installatie van het werk, is zeer nieuw. Vooral bij de aanvang van uw loopbaan hebt u aandacht gevraagd voor de voorwaarden waarin de kunstwerken werden geëposeerd. In vergelijking met de huidige overgevoeligheid voor de "regie", leek die aandacht destijds nagenoeg onbestaande. Nu heeft men schijnbaar nog maar enkel oog voor die voorwaarden, voor de wijze waarop het werk geïnstalleerd is.*

D.B.: Wat u zegt, is zo juist dat ik er mezelf vaak op betrap dat ik er ingelopen ben. Niet omdat vele kunstenaars dit onderwerp, gelukkig op een verschillende manier, in hun werk thematiseren, wat ik altijd voorspeld heb omdat het zo'n nieuw en uitgebreid onderwerp betrof en er dus plaats was voor heel wat personen, maar veeleer op het moment dat ik gevraagd word deel te nemen aan tentoonstellingen die een deel van mijn eigen werk als thema hebben. Als ik

daaraan deelneem, wil dat zeggen dat ikzelf illustreer wat ik tracht te bevragen, daarenboven omringd door kunstenaars die schijnbaar enkel aanwezig zijn om illustraties, stijl oefeningen te presenteren, zoals destijds kunstenaars uitgenodigd werden voor wedstrijden rond algemene thema's (landschap, portret, oorlog, enzovoort), die de mogelijkheid boden te kiezen tussen de concurrenten en te zien wie zich ten opzichte van het aangereikte thema het beste uit de slag wist te trekken. Vandaag functioneren sommige tentoonstellingen die weliswaar niet openlijk als wedstrijden aangekondigd worden, eigenlijk volgens hetzelfde model. Er wordt een thema gekozen, dat meestal betrekking heeft op het onderzoeksdomein van een of meer individuen, en men laat er een hele groep op los, waarvan de meesten niets te maken hebben met de betrokken thematiek. Bij gebrek aan onderscheidingsvermogen wat de keuze van de deelnemers betreft, ontkracht het museumsysteem de vragen die de kern van het probleem vormen. Deze vragen worden formeel tot de orde van een academische vraagstelling gereduceerd. Door deze vulgarisatie bevinden wij ons inderdaad op twee stappen van het academisme. Zo zijn er thema's en problemen die mij ten eerste boeiden, en waar ikzelf nog niet mee klaar was, maar waar ik me nu niet meer mee kan bezighouden omdat ze me zijn ontfoetseld, hetzij omdat ze modeverschijnselen zijn geworden, hetzij omdat ze in eerder spectaculaire of helemaal niet ter zake doende tentoonstellingen zijn geïncorporeerd.

K.B.: *Maar bent u het eens met mijn analyse van de evolutie?*

D.B.: Absoluut. De "installatie", zoals men tegenwoordig zegt, is op zichzelf synoniem geworden van modern werk. Dat slaat zowel op schilderijen, objecten als sculpturen. Hun "installatie" maakt het werk. Met enige veralgemening kan je zeggen dat - in tegenstelling tot de karakteristieken van mijn generatie - één van de kenmerken van de jaren '80 erin bestaat dat een jonge kunstenaar uit de academie komt om tentoon te stellen, en welk produkt hij ook maakt, wat hij ook doet - foto's, schilderijen, meubels, sculpturen, bicolages, environments, ... - alles wordt gekenmerkt door een perfecte afwerking en een onberispelijke technische kwaliteit. Die verandering staat in relatie tot de techniek van het tentoonstellen. Je kan zeggen dat je sinds het begin van de jaren '80 aan de ene kant kunstenaars hebt die uitermate goed gemaakt werk produceren, en aan de andere kant tentoonstellingstechnici die dat technisch perfect uitgevoerde object via een vlekkeloze en liefst spectaculaire presentatie willen onderstrepen. De kruising van die twee technieken - waarbij de eerste zich gelukkig door de tweede laat manipuleren - is enerzijds verantwoordelijk voor een plastische uniformisering, anderzijds voor een academisme van "wat is dat goed gemaakt", dat heel sterk doet terugdenken aan alle kenmerken van de *art pompier* en/of academische kunst van de 19de eeuw.

Aangezien voorts het aantal musea alsmat toeneemt en het onmogelijk is de originaliteit in dezelfde mate te laten toenemen, is de algemene strekking die van de uniformisering en de verveling dankzij of wegens de herhaling en het perfectionisme. Het onderscheid wordt dan gemaakt door de regie (van de organisator) of door het decor (van de architectuur) die de tentoonstelling in deze of gene ruimte begeleiden. Aangezien de kunstenaar om zo te zeggen bijna ontslag heeft genomen, is zijn werk een speelgoed geworden van de professionele manipulators (curators, conservators, critici, galeristen, verzamelaars, ...), en om dat mogelijk te maken is de enige vanzelfsprekende band die je tussen al die objecten kan aanstippen, het feit dat ze technisch perfect gemaakt, en liefst reukloos moeten zijn.

(wordt vervolgd...)

Vertaling: Willy Devos

"Placement déplacé - travail provisoirement situé" was tot 12 juni te zien in het Museum Boymans-van Beuningen, Museumpark 18-20, 3015 CX Rotterdam (010/441.94.05).

"L'oeuvre a-t-elle lieu?", met werken van Giovanni Anselmo, Michael Asher, Stanley Brouwn, Patrick Corillon, Jacqueline Dauriac, Krijn de Kooning, Thierry Kuntzel en Chen Zehn, liep tot 22 mei in Witte de With, Witte de With Straat 50, 3012 BR Rotterdam (010/411.01.44).

Tussen overrijp en prematuur

De essays van Rudi Laermans

Het is belangrijk dat er gesproken wordt over de essays van de Leuvense cultuursocioloog Rudi Laermans. Niet alleen omdat geschriften van "ontzuilde", "dakloze" intellectuelen extra aandacht verdienen in het culturele debat, maar vooral omdat Laermans' perspectief - zijn wetenschappelijke blik - vaak wordt afgedaan als 'het boze oog van de socioloog'. De publieke opinie koestert een latente aversie tegen de 'objectiverende' sociale wetenschapper. Zijn ontluisterende blik wordt ervaren als een naïeve poging om edele daden te herleiden tot groeps wetten. De sociale wetenschapper zou per definitie weigeren om mee te werken aan de geestelijke ecologie waaraan de cultuur in tijden van massaeidemies als "verkleuring" en "beeldcultuur" behoefte heeft. Soms wordt die argwaan manifest. Ik herinner me een uitspraak van Herman De Coninck in "De Morgen" waarin Laermans werd aangemaand meer begrip op te brengen voor het noodzakelijk elitaire en tegelijk kwetsbare van kunstzinnige activiteiten. Een andere markant voorbeeld - een antwoord op "De kitsch van de rock" ("NWT", 3, 1992) - verscheen in het quasi-undergroundtijdschrift "Gonzo Circus", waarin "professor Laermans" werd verweten alle voeling met de muzikale realiteit te ontberen. Beide 'sociolo-fobische' stellingnames projecteerden verouderde categorieën op het actuele sociologische onderzoekswerk. Wetenschappelijke waarnemers als Laermans ontmaskeren allerminst de intrinsieke waarde van de ideële cultuur, zij zijn geen dogmatici die overal de impact van objectieve, sociale structuren aan het werk zien en nog minder vervallen zij in een causaal determinisme; integendeel, zij concentreren zich op de maatschappelijke strategieën die van binnenuit het handelen en denken van concrete groepen sturen. Het bescheiden object van deze cultuursociologie zijn de mentale categorieën en handelings-schema's die een individu gemeenschappelijk heeft met anderen die een vergelijkbare opvoeding of opleiding achter de rug hebben. Er is natuurlijk nog steeds een zekere afstandelijkheid in het spel, want een wetenschapper is in de eerste plaats geïnteresseerd in het cartografiëren van de verschillende relaties tussen zulke groepen. Maar kan men een landmeter veroordelen omdat hij de levende werkelijkheid in kaart brengt? Enkel in kritische bijdragen die meteen ook de kaart hertekenen, kan men de socioloog terechtwijzen. De weigering om de eigen mentale kaart in vraag te stellen, is echter een bedenkelijke houding, die vaak enkel gericht is op de voordelen van de mist waarin het culturele landschap gehuld is.

Ik kan me grotendeels terugvinden in het sociologisch standpunt van Rudi Laermans. Niemand die zijn studie over de katholieke cultuur in Vlaanderen las, zal zijn deskundigheid in vraag stellen. (1) In zijn essays echter doet hij meer dan deskundig cartografiëren. Dat mag, want elke beschrijving van het sociale leven is in wezen normatief. Bovendien vindt men zeker in het essaygenre steeds een normatieve basis terug: men beschrijft om te beoordelen, om standpunten in te nemen en om bakens uit te zetten. Over die appreciaties kan men redetwisten. Mijn evaluatie van Laermans' essays richt zich niet op de analyses, maar op de verwarring die zij bij de lezer stichten. Die tendens komt duidelijk aan het licht in zijn recent verschenen bundel "De lege plek", een werk waarin combattieve *prises de position* zich afwisselen met stellingen waarin hij stevig gas terugneemt. Cruciale standpunten - cruciaal omdat hij ze zelf aangeeft als de kapstokken van zijn denken - worden op die manier overschaduwd door besluiteloosheid.

Het oeuvre

Het essayistisch werk van Laermans vormt een drieliuk van verwante, maar onderscheiden interessepunten. "De lege plek" is exemplarisch voor het eerste luik. De bundel bevat een selectie van tussen 1990 en 1993 geschreven portretten van de Vlaamse culturele situatie. Men kan het opvatten als een vademecum voor ieder die zich wil wagen aan het openbare debat over cultuur; getuige daarvan de volgende thema's: de verhouding tussen "hoge" en "lage" cultuur, de fragmentering van het culturele veld, de verzuiling in de Vlaamse cultuur,

de al dan niet vermeende vervuiling van het culturele *Bildungsideal*, de geschiedenis van de Vlaamse cultuurpolitiek (het ontstaan van de culturele centra en de rol van het podiumdecreet; het langzaam verdwijnen van de katholieke culturele identiteit), het ideaal van cultuurspreiding en tenslotte de recente cultuurpolitieke opties van neo-liberale strekking. Het tweede luik van Laermans' essayistisch werk bestaat uit artikelen en boekjes over 'tijdgeestkwesties': een literair-essayistische tekst ("De romaneske stad"), een filmessay ("Voyage à Paris", in samenwerking met Jef Cornelis), een cultuurfilosofisch opstel ("Individueel vlees") en enkele over het Vlaamse landschap van culturele tijdschriften verspreide artikelen (waarvan enkele in het najaar gebundeld worden in "Schimmenspel"). Het derde luik zal ik terzijde laten, al verdient Laermans' verbazingwekkende reukzin voor het opsporen van 'denkers', jaren voordat zij de status van 'lichtend voorbeeld' verwierven, een speciale vermelding. Ik denk aan de "Heibel"- en "Krisis"-artikelen die sinds de vroege jaren '80 verschenen over bijvoorbeeld de gelijkenis tussen Derrida en Adorno, het debat tussen Franse poststructuralisten en Duitse Frankfurters, de postmodernistische 'woordzwendel', over Deleuze en Guattari en - vooral - Bourdieu.

De indrukwekkende hoeveelheid teksten die Laermans op enkele jaren bijeenschreef, is op zich reeds getuige van één van zijn hoofdbekommernissen, namelijk om hier te lande een cultuurtheoretisch debat te onderhouden. In "De lege plek" expliciteert hij zijn motieven: cultuur fundeert zich sinds de Verlichting op een debat over cultuur, het is een eeuwig debat over wat een mensenleven meerwaarde kan geven. De idee van een "democratisch cultuurbesef" die de bundel met veel verve lanceert, is echter niet zo eenduidig als de heldere formulering doet uitschijnen. De voornaamste reden voor die vaagheid is het heterogene karakter van zijn essays. Wie het oeuvre van Laermans leest, snakt na verloop van tijd naar een meer coherente en systematische cultuurtheorie. In deze essays hanteert Laermans grosso modo twee modellen om het culturele veld in kaart te brengen. Het eerste is een 'overrijp' schema waarin het onderscheid tussen "hoge" en "lage" cultuur de boventoon voert; in het tweede model wordt cultuur als een *patchwork* van subculturen beschouwd. Die idee is fris en levert het bewijs dat Laermans met onbevangen blik het culturele leven tegemoet treedt. Niettemin, en dit hoop ik aan te tonen, lijdt die vernieuwende visie aan een 'prematuur' vrijblijvendheid. De descriptieve vernieuwing brengt Laermans niet tot een nieuw normatief kader.

Hoge en lage cultuur

Het eerste model sluit nauw aan bij de opvattingen van Bourdieu: de culturele praktijken vallen uiteen in twee grote groepen (het veld van "grote productie" of van massaconsumptie enerzijds en een zichzelf funderend domein van "beperkte productie"), met daartussen het culturele middenveld, gevormd door de kunstvormen die een eigen logica ontwikkelden en desondanks niet beantwoorden aan de legitieme esthetische criteria (jazz, fotografie...). Op basis van dit descriptieve model komt Laermans tot oordelen die erg gelijken op die van de Franse cultuursocioloog. Dat blijkt uit de, in "De kitsch van de rock" gehanteerde tegenstelling tussen "artrock" en minder pretentieuze "generatieconflictrock". Eerstgenoemde is een *art moyen*, laatstgenoemde is een vorm van massacultuur. Het leitmotiv van "De lege plek" ent zich op een gelijkaardig en ondertussen klassiek geworden normatief oordeel: de legitieme 'kunstenaarskunst' - zo stelt Bourdieu in de slotpagina's van "Les règles de l'art" (1992) - moet worden verdedigd, want de artistieke autonomie mag niet worden besmet met de besognes van de cultuurmarkt. Laermans neemt deze overigens niet alleen door Bourdieu verdedigde stelling over en steunt ten volle het debat over goede en slechte esthetische normen dat het beperkte kunstercircuit schraagt. Hij voegt daar echter daadlijk aan toe dat die debatcultuur verloren is gegaan. De ontspannende waarde van culturele praktijken overschaduwde de argumentatieve interesse: "bij ons domineert, net als elders in het

Westen overigens, al lang het louter cultuur-consumerend publiek. Dat wenst de eigen smaken niet langer publiek te verantwoorden langs de weg - feitelijk een omweg, inderdaad - van de argumentatie." Het duidelijkst komt dit oordeel naar voren in het essay over de neo-liberale cultuurrevolutionair De Grauwe. Laermans verwijst deze beeldenstormer dat hij uitdrukkelijk de markt wetten wil laten spelen: "ook in de kunst [moeten] de mensen vrijgelaten worden om te bepalen wat ze goed en mooi vinden". Vermits De Grauwe het debat over esthetiek uit de weg gaat, besluit Laermans dat hij de culturele jachtvelden openstelt voor een *survival of the fittest*. Om het contrast met een zelfbewuste debatcultuur aan te scherpen verwijst Laermans naar Habermas' theorie over het ontstaan van het openbare debat in de 18de-eeuwse Europese hoofdsteden: "Eens bestond er in West-Europa een sociaal beperkt maar tegelijk daadkrachtig geloof in het beginsel van de argumentatieve redelijkheid. Dat geloof lag toentertijd ten grondslag aan de uitbouw van een literaire en politieke openbaarheid. (...) Als dusdanig lag het ook mede aan de basis van de moderne mediarevolutie. De resultaten van het openbaarheidsideaal staan er nog altijd. De oorspronkelijke motieven herinneren zich echter nog maar weinigen." Dit historisch ideaaltype ligt aan de basis van een pleidooi voor een "permanente revolutie", voor een openbaar debat dat steeds opnieuw de waarde van cultuur poogt te definiëren: "In een pluralistische of postmoderne cultuur vormt wat gemeenlijk de hoge cultuur werd genoemd als het ware een lege plek. Niemand kan zich dit gebied nog langer zonder meer toeëigenen, want niemand kan nog zoiets als dé culturele waarheid claimen. En tegelijkertijd moet iedereen deze plek willen veroveren: het culturele spel kan slechts gespeeld worden wanneer alle deelnemers menen de legitiemste of de beste cultuur(uitingen) te verdedigen." Sommige critici storen zich aan het normatieve karakter van zulke uitspraken. In het "Boekmancahier" nam de Leuvense literatuurwetenschapper Koen Geldof aanstoot aan de universalistische aspiraties van Laermans. Hij zou immers de eeuwige waarheden van de cultuur verdedigen, in naam van en ten voordele van allen. In feite, aldus Geldof, stelt hij zich op als de "woordvoerder van een belanghebbende partij die de legitimiteit van haar culturele competentie betwist ziet". Die kritiek - een extrapolatie van het debat Sartre/Foucault uit de vroege jaren '70 - gaat voorbij aan het 'lokale' karakter van Laermans' oordeel. Hij weegt de Vlaamse intellectueel en oordeelt dat hij als cultuurdemocraat te licht is. Het is niet Laermans' bedoeling om de cultuur te herbronnen, maar wel om de intellectueel aan te sporen tot openheid. Vermits het culturele leven vanaf de Verlichting en vooral sinds de tweede helft van de vorige eeuw autonoom is, moet het zichzelf funderen met behulp van gemotiveerde daden en uitdrukkelijke reflecties. De intellectueel in het huidige mediaklimaat daarentegen vindt volgens Laermans "het ventileren van bon-mots en het plegen van straffe statements doorgaans veel belangrijker (...) dan het beargmenteren van een oordeel." Men vergeet dat het ontvluchten van de argumentatie steeds ook een pleidooi is voor cultuurrelativisme. Zij die zich terugtrekken in een zelfgenoegzaam vertoog over de betreurenswaardige toestand van onze cultuur, gaan een meer fundamenteel debat over de legitimiteit van impliciete esthetische vooronderstellingen uit de weg. Het zwakke punt van het betoog bestaat helemaal niet uit het gebruik van normatieve begrippen als "hoge" en "lage" cultuur, maar wel uit de gebrekkige omschrijving van wat een normatief democratiebegrip inhoudt. De "lege plek" is een mooie definitie van democratie, maar - net als in het denken van Claude Lefort, de onvermeld gebleven politieke filosoof die de term lanceerde - blijft het een formalistische definitie. De "inhoudelijke" democratie, de rijkdom van verschillende posities, wordt in "De lege plek" weliswaar geregeld beschreven, maar nergens beoordeeld. Daardoor - en hier raakte Geldof een gevoelige snaar - komt Laermans' visie dicht in de buurt van een vrijgeleide voor de hegemonische fractie van het culturele veld. Anders gezegd, hij is zich niet voldoende bewust van de impact die uitgaat van het

"symbolisch geweld". Tussen hooggeleerde of hooggeletterde lieden en individuen met een andere dan 'hoogculturele' bagage is er een duidelijk concurrentievoordeel voor eerstgenoemde. Om zich als intellectueel niet te verliezen in een respectvolle fascinatie voor de cultuur der geletterden, is het verstandig een onderscheid te maken tussen een esthetisch getint 'cultuurdebat' en een sociologisch gefundeerd 'cultuurpolitiek debat'. Indien men het begrip "culturele openbaarheid" enkel en alleen toepast op de officiële en legitieme kunsten, dan moet men het een "esthetisch debat" noemen. Daarnaast moet men de intellectuele eerlijkheid hebben om eveneens te pleiten voor een discussiecultuur onder rockliefhebbers - het debat over "authentieke rockcultuur" - en voor een dialoog binnen de televisuele cultuur - een debat over "kwaliteitstelevisie". Zulke nuances ontbreken in "De lege plek".

Cultuur als patchwork

Een alternatieve 'democratische norm' is echter virtueel aanwezig in de essays waarin Laermans zijn tweede model in stelling brengt. Het uitgangspunt is de vaststelling dat de Westerse wereld niet alleen een zelfregulerende kunstmachine in het leven riep, maar dat er ook (en vooral sinds het interbellum) een netwerk van subculturen ontstond. Het esthetisch project dat het huidige culturele debat beheerst, baseert zich op de idee van geletertheid (*Bildungsideal*), een ideaal dat in de loop van deze eeuw concurrentie kreeg van andere esthetische opvattingen: de op vitalistische waarden gestoelde avant-gardebewegingen uit het interbellum, het mysticistisch esthetisch besef van aleatoristen en minimalisten of het combattief anarchisme van dada, maar ook de libertaire ideologieën van sommige fracties van de jazz- en rockscène. In al deze gevallen stond de harde kern van het "Westers Beschavingsproces" (Elias) en haar hang naar impulscontrole ter discussie. In de tweede helft van de 20ste eeuw is het culturele landschap een *patchwork* van subculturen waarvan slechts enkele het klassieke *Bildungsideal* onderschrijven. Steeds meer onderzoekers komen, net als Laermans, tot het besluit "dat de liefhebbers van onder meer jazz- en rockmuziek zich hoogst zelfstandig opstellen tegenover de door het onderwijs geconsacreerde cultuuruitingen en de bijhorende standaarden van 'goede smaak'." Laermans weet zulke fenomenen goed te situeren binnen het culturele veld en is kritisch genoeg om ze in een polemiek tegenover het al te klassieke model van Bourdieu te gebruiken. Terecht stelt hij: "de eens volstrekt eenduidige culturele hiërarchie is meerzinnig geworden, onder meer omdat de eens vanzelfsprekende tegenstelling tussen elite- en massacultuur aan het spreken is gebracht."

"De lege plek" laveert voortdurend en vaak behendig tussen de twee ideologische antipoden van de postmoderne cultuur, de "apocalyptici" en de "geïntegreerden". Met dit begrippenpaar (cf. Umberto Eco, "Apocalittici e integrati", 1964) kan men Laermans' cultuurpolitieke vijanden aanduiden. Zijn antagonist hebben iets van doen met de *superman*-figuur: enerzijds de heroïsche cultuurpessimisten die de *Kulturindustrie* overstijgen met de allures van een *Uebermensch*, de 'culturele' *superman*, en anderzijds de kritiekloze bewonderaars van *superman* als *camp*-fenomeen. Vanuit zijn verrijkt cultuurtheoretisch model kan men deze ook in het Vlaamse cultuurdebat opklimkende ideologische opvattingen ontkrachten. Ten eerste krijgt men argwaan ten opzichte van "apocalyptici" zoals Marc Reynebeau, de auteur van "Apollo's klacht", wiens bezorgd cultuurpessimisme voorbijgaat aan de culturele pluraliteit van een (post)moderne samenleving. Vervolgens kan men de nobele idealen van de welvaartsstaat in vraag stellen. Laermans doet dit in "Culturele centra in een centrumloze cultuur", één van de beste essays uit de bundel: "Kunst(consumptie) valt, zo meen ik, vandaag de dag niet meer zo gemakkelijk te legitimeren in algemene maatschappelijke termen (als emancipatie) of onder verwijzing naar brede culturele doelstellingen (als Bildung)." Op indrukwekkende wijze schrijft Laermans de geschiedenis van de culturele centra, van hun ontstaan tot hun huidige spookbestaan. Zij

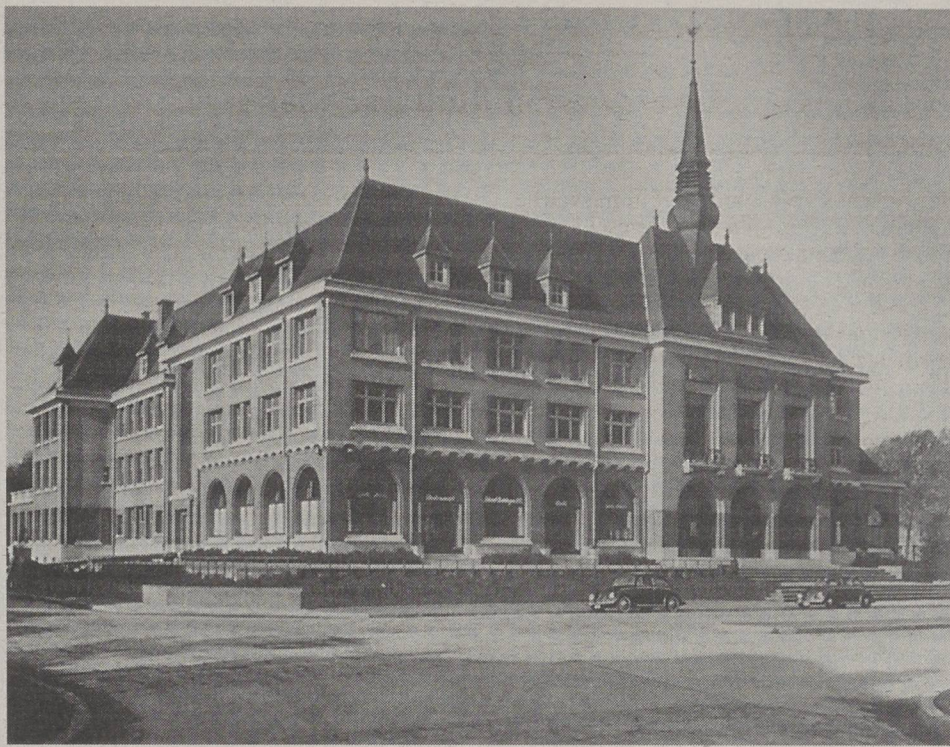
belichamen een onverwerkelijkte droom, namelijk de idee van cultuur van en vóór het volk, maar worden in feite *gesandwiched* tussen de eisen van de "hoge" cultuur en de traditionele folklore. Laermans ijvert voor een restauratie van de droom en acht dit mogelijk als men inspeelt op de verbrekking van het culturele landschap.

Problematisch wordt Laermans' visie wanneer men de gegevens die hij op basis van het tweede model verkrijgt, poogt te verbinden met zijn normatief begrip "culturele openbaarheid". In zijn discussie over het democratisch cultuurdebat spelen de esthetische verschillen tussen subculturen geen noemenswaardige rol. Er werd gesteld dat het *Bildungsideal* in heel wat subculturen aan slagkracht inboet. Wanneer Laermans zijn cultuurpolitiek alternatief opstelt, houdt hij met die onverschilligheid geen rekening, want - zo beweert hij met verdachte onschuld - voor dit cultuurdebat geldt dat iedereen "de lege plek" moet willen veroveren: "het culturele spel kan slechts gespeeld worden wanneer alle deelnemers menen de legitiemste of de beste cultuur(uitingen) te verdedigen." Het hoeft geen betoog dat het culturele legitimatie-debat in de praktijk uitdraait op een rendez-vous van de legitieme kunstproducenten en -consumenten. De vertegenwoordigers van de "officiële" cultuur zijn immers beter bewapend om het legitimatie-debat in hun voordeel te beslechten. Allerlei impliciete vooronderstellingen, zoals de noodzaak belangeloos en gedistantieerd te genieten van kunst, de hang naar 'sublimerende' psychologische diepgang of de fascinatie voor vorm en compositie, zullen in het cultuurdebat niet in vraag worden gesteld. Nog meer moeilijkheden heb ik met de wijze waarop de ideale beleidsmensen worden geportretteerd: "zij durven hardop te kiezen en vooral te onderscheiden: dit is goed en verdient erkenning en ondersteuning, dit is minder interessant en vergeten we voorlopig even." Licht het niet voor de hand dat de keuzecriteria binnen de grenzen van het hegemone esthetische debat zullen worden gezocht? Hoe wil Laermans een pleidooi voor een cultuurbeleid van en voor esthetici rijmen met zijn voorliefde voor de democratisering van de cultuur?

Dialogisme

Het democratieconcept en het begrip "cultuurdebat" blijft in Laermans' teksten, op zijn zachtst gezegd, prematuur. Het democratisch model dat de politieke wijsbegeerte hanteert, wordt door Laermans overhaast en onverkort op cultuurpolitieke kwesties toegepast. De huidige politieke democratie werkt inderdaad met 'de wet van het beste argument'. Wil men het begrip "culturele democratie" funderen, dan moet men zich niet richten op dit in essentie door retoriek beheerste debat, maar integendeel rekening houden met strategieën die gericht zijn op het installeren en conserveren van hegemonie. Vandaar dat ik Laermans' opvattingen zou aanvullen met de bekende en ondertussen zelfs modieuze antropologische 'dialogisme'-theorie. De culturele activiteiten van de mens kunnen volgens Bachtin en zijn navolgers (uit de historische antropologie en de literatuurwetenschap) worden begrepen als een constante dialoog: een 'intertekstueel' gesprek met cultuuruitingen uit het verleden en actuele culturele expressies. In die dialoog waarvan de meerstemmigheid moet beklemtoond worden, ontstaan de meeste cultuurproducten.

Er is een verschil tussen het veelstemmig cultuurdebat dat Laermans voor ogen staat en het meerstemmig cultuurpolitiek debat. Het cultuurdebat speelt zich af onder cultuurbroeders en heeft inderdaad de definitie van kunst (of "hoge" cultuur) als inzet. Het cultuurpolitieke debat baseert zich op een dialoog tussen verschillende definities van het begrip "cultuur". Het begrip "meerstemmig" wil ik voorbehouden voor het debat dat de 'andersheid' van de verschillende stemmen benadrukt. Het intellectuele cultuurpolitieke debat in zijn ideale vorm is een dialoog tussen meerstemmig denkende discussiepartners. Zij moeten ervaren zijn in het genot van de normdoorbreking (dat de vernieuwende officiële kunst kenmerkt) en doordrongen zijn van de subtiele esthetische vermogens waarmee de mens zijn omgeving mimetisch kan uitdrukken, maar ook moeten zij zich bewust worden van het feit dat zij "een rocker zijn in het diepst van hun gedachten". Natuurlijk is dergelijke culturbewuste *Uebemensch* een fictie, natuurlijk stoot die meerstemmigheid op de grens van (sociaal verworven en haast lichamelijke geïncarneerde) culturele disposities. Niettemin moet men streven naar een



Voormalig Casino, heringericht als Cultureel Centrum, te Beringen

cultuurpolitiek debat dat gevoerd wordt door deelnemers die overtuigd zijn van de intrinsieke waarde van de verschillende culturele stemmen. Ik opteer met andere woorden voor intellectuelen die in staat zijn hun symbolische geweldmonopolie op te schorten en hun capaciteiten ten dienste te stellen van het beluisteren van andere stemmen. Overigens moet ik hier eerlijkheidshalve aan toevoegen dat Laermans een van de weinige meerstemmig denkende intellectuelen in Vlaanderen lijkt. Sommige essays - ik denk onder andere aan het onlangs in *"Andere Sinema"* verschenen artikel over Madonna - geven blijk van een groot empathisch (en gedeeltelijk ook sympathisch?) vermogen. Dat neemt niet weg dat hij in *"De lege plek"* vaak lijkt te lonken naar het hogeculturele publiek, naar wat hij zelf noemt "de harde kern der Vlaamse kosmopolieten", een species waarmee men kennismaakt wanneer men "een tijdlang tamelijk intensief het podium-aanbod volgt en tussendoor ook nog het inheemse filosofische en literaire landschap aandoet." Wil men een gedegen cultuurpolitiek alternatief voorstellen, dan is het de hoogste tijd dat cultuurtheoretici als Laermans zulke allianties even links laat liggen om zich te wijden aan het (systematisch) in kaart brengen van de diverse vormen van cultuurproductie in Vlaanderen (en van de normen die daarbij worden gehanteerd). Het volstaat immers niet om steeds weer dezelfde Bourdiaanse argumenten over cultuurconsumptie te herhalen en alleen op die basis tot cultuurfilosofische bespiegelingen over te gaan. Beter ware het de huidige culturele stemmen te beschrijven en hun draagwijdte of draagvlak te beoordelen. Indien men bij deze descriptieve arbeid rekening houdt met hegemonie-mechanismen, lijkt een nieuw elan in het Vlaamse culturele debat tot de mogelijkheden te behoren.

Tijdgeest

De voorzichtigheid die Laermans' cultuurpolitiek pleidooi overschaduwet, speelt hem ook in zijn cultuurfilosofische essays parten. Geregeld vindt men in die essays sporen van zijn toewijding aan het door hemzelf gerelativeerde *Bildungsideal*. In *"De romaneske stad"* bijvoorbeeld wordt het argumentatiepatroon beheerst door een conflict tussen twee esthetische categorieën: enerzijds de romantische fascinatie voor het onuitsprekbare, voor het mystieke "laat dit schoonheidsmoment nooit voorbijgaan" (denk aan Heine of Wordsworth); anderzijds de cultus van het toevallige en momentane dat de aanvankelijk realistisch (later modernistisch) genoemde vernieuwingsbeweging kenmerkt (denk aan Boswell, Mercier, Poe, Baudelaire, Hessel en Van Ostaijen). Dat laatste noemt Laermans het "romaneske verlangen". Hij vindt het terug in de fascinatie van de hedendaagse stedeling voor "het toevallig kruisen der blikken", "het uitgaan" en "het nachtleven". Afgezien van enkele literatuur-historische onnauwkeurigheden kan men *"De romaneske stad"* bewonderen omdat het een mooie actualisering is van Baudelaire's definitie van "la modernité", namelijk het samengaan van lijfelijke passie voor het alledaagse (het romaneske) en van een geloof in de waarde van "het schone" en de artistieke autonomie (het romaneske). Cultuurtheoretisch gezien blijft dit

essay echter steken in een verstikkende observatiewellust. Er wordt immers nauwelijks gesproken over de nieuwere subculturele waarden die de moderne stads-euforie voortbracht. Van Ostaijen is niet alleen een lijdend modernist, maar ook een euforisch dienaar van anarchische (met het dadaïsme verwante) gemoedstoestanden. De 20ste-eeuwse stedelijke subculturen vinden het groteske en de populaire esthetica die daar vaak achter schuilgaat opnieuw uit. Wil men de stedelijke tijdgeest van de modernen cultuursociologisch te lijf gaan, dan moet men met zulke populaire verlangens rekening houden. Op basis van wat ik zijn tweede model noemde, had Laermans dit kunnen accentueren. Omdat de subculturalisering van het esthetische zijn bakermat vond in de moderne stad, lagen dergelijke bespiegelingen in feite voor de hand.

In een recenter geschrift valt ook Laermans' voorzichtigheid op. *"Individueel vlees"* is een in alle opzichten cultuurfilosofisch essay *pur sang*. De essayist treedt hier op als medicus: hij beschrijft de symptomen (in het eerste hoofdstuk), formuleert etiologische verklaringen (hoofdstukken twee en drie) en weet op die manier een scherpe diagnose te stellen. Onderwerp is de gezondheids- en schoonheidsreligie die uit de iconen van onze cultuur spreekt. Laermans beschrijft beide als het gevolg van angst en schrijft die emoties toe aan wat Ulrich Beck de "risico-samenleving" noemt: "De risico-maatschappij roept een nieuw 'speculatief tijdperk' in het leven, een nieuw wereldbeeld dat in meer dan één opzicht herinnert aan de vroegmoderne mentaliteit waarbinnen allerhande onzichtbare geesten en goeden over de loop van de waargenomen werkelijkheid beschikten." Achter de façade van verzorgde, gezonde en glanzende lichamen gaat een virtueel rijk van bedreigende micro-organismen (ziekte) en heimelijke kwelduivels (ouderdomsverschijnselen) schuil. In het essay worden die angsten verbonden met twee (uit de naoorlogse welvaartseconomie stammende) sociologische regimes, het medische regime enerzijds, het mediale anderzijds. "Gezondheid" en "schoonheid" zijn object geworden van een magische fascinatie en van een hele reeks rituele bezweringsoperaties. Op zich zijn zulke reacties niet ongewoon en evenmin gevaarlijk, ware het niet dat schoonheid en gezondheid een *public issue* worden. Laermans toont aan dat zij, eenmaal verankerd in het publieke leven, de inzet vormen van een sociaal machtsspel, van moraliserende "wijzende vingertjes" en van schuldbesef. Dit essay vult het denken van cultuurdiagnostici als Baudrillard, Foucault of Benjamin goed aan; meer zelfs, het corrigeert hun denken (en zeker dat van hun epigonen) op wezenlijke punten. De inbreng van een geschoold socioloog blijkt hier eens te meer van onschatbare waarde. Toch verwondert me zijn selectieve omgang met zijn cultuurfilosofische bronnen. Zo kon men van iemand die beslagen is in het Franse neo-Nietzscheaanse denken verwachten dat de ressentimentsstrategieën genadeloos zouden worden geëvalueerd en dat er filosofische alternatieven zouden worden geformuleerd. Afgezien van enkele snerende opmerkingen naar de politieke recuperatie van beide thema's, houdt Laermans zich afzijdig van experimentele cultuurfilosofische hypothesen. Dit wordt pas echt

storend in enkele recente teksten (voor *"Etcetera"* en *"Andere Sinema"*), waar hij stellingen uit *"Individueel vlees"* herneemt en uitwerkt. Ook hier verwijst hij naar interessant gedachtengoed (bijvoorbeeld naar Benjamin in een artikel over Ron Vawter), maar tegelijk selecteert hij streng in zijn weergave van zijn lichtende voorbeelden. Hoe kan je naar Benjamins "surrealistische" methode verwijzen zonder oog te hebben voor diens voortdurende pogingen om in de geschiedenis de verborgen hoop of de latente subversie te ontdekken? In tegenstelling tot Laermans benadrukte Benjamin dat "populaire cultuur" onophoudelijk geëxploiteerd wordt door cultureel of financieel geprivilegieerden. Om die reden ging hij op zoek naar de sporen van rechtmatige verlangens die de "minst begunstigden" koesteren. Zijn revolutionair pathos mag dan wel lijden aan een gebrekkige zin voor sociologische nuance, maar blijft niettemin een belangrijk heuristisch gegeven. Benjamin, en ook Bachtin, legden de basis voor een methode waarmee men cultuurfilosofie kan injecteren met morele schokervaringen of met polyfonie. Eenzelfde opmerking kan men maken omtrent het filmessay *"Voyage à Paris"*. De film die Cornelis en Laermans voor ogen stond, moest een document worden waarin Parijs naar voren zou komen als "de eerste stad waar de moderne mode en consumptie het stedelijke leven ritmeerden. Architectuur en handel sloten er tijdens de vorige eeuw een nieuw verbond, wat resulteerde in hoogst markante consumptieve ruimten: na de galerijen van het Palais royal volgen de eerste passages, vervolgens de grote warenhuizen langs Haussmans boulevards." Dit 'beeldessay' slaagt erin om die documenten weer tot leven te brengen. Het faalt echter in zijn pogingen om de opkomst van het moderne (die gepaard ging met een ongebreidelde hoop op 'een nieuw begin') te contrasteren met de nu banaal geworden stedelijke consumptierituelen. Vergeten werd immers het feit dat Benjamin (die de genoemde ruimtes voor het eerst met een cultuurtheoretische blik verkende) zich interesseerde voor de onburgerlijke gedragspatronen van de 19de-eeuwse burger. Het grootstedelijke gewemel was voor hem eveneens een uitdrukking van een populair gelijkheidsideaal - men leze er zijn uitlatingen over de publieke ruimte van de Napolitaanse populaire klassen maar op na. Zulke observaties worden door scenarist Laermans bij voorbaat uitgesloten, vermits hij uitgaat van dweperige brieven van ontroerde esthete (Daudet, Rilke, Mercier, Zola, Balzac). Kortom, ook hier weet Laermans zijn kennis van het rijk geschakeerde culturele leven niet om te zetten in een kritisch oordeel dat de pretenties van de 'officiële' cultuur zou relativiseren.

De essays van Rudi Laermans vormen een belangrijke bijdrage in het Vlaamse debat over cultuur waarin het poneren van meningen jammer genoeg nog steeds belangrijker wordt geacht dan het bestuderen van het culturele landschap. De door hem verkondigde "moed tot cultuur" en zijn oproep voor een gestoffeerd cultuurdebat mag echter geen hinderpaal zijn voor de "moed tot cultuurpolitiek" en het bijhorende cultuurpolitieke debat waaraan een dringende behoefte bestaat. Indien in de verwarrende veelheid van veelduidige stellingen bovendien ook nog een duidelijke lijn zou komen, zal ik de eerste zijn om in de persoon van Rudi Laermans de grondlegger van een nieuw elan in het debat over cultuur te verwelkomen.

Bart Keunen

Noten

- (1) Rudi Laermans, *"In de greep van 'de moderne tijd'. Modernisering en verzuijing. Evolutie binnen de ACW-vormingsorganisaties"*, Garant, Leuven/Apeldoorn, 1992, pp. 249.
- (2) Rudi Laermans, *"De romaneske stad"*, *"WITT-werkschrift 8"*, *"Vlees en Beton 13"*, 1990, pp. 31.
- (3) Rudi Laermans, *"De lege plek. Opstellen over cultuur en openbaarheid in de provincie Vlaanderen"*, Kritak, Leuven, 1993, pp. 160.
- (4) Rudi Laermans & Jef Cornelis, *"Voyage à Paris"*, *"Vertoog en Literatuur"*, Antwerpen, 1993, 52 min.
- (5) Rudi Laermans, *"Individueel vlees. Over lichaamsbeelden"*, De Balie, Amsterdam, 1993, pp. 55.
- (6) De uitgave van *"Schimmenspel"* is aangekondigd voor dit najaar.

GUILLAUME BIJL

MIDDELHEIM

Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst

Middelheimlaan 61 ■ B - 2020 ANTWERPEN ■ tel. 03/827 15 34 / 828 13 50 ■ fax. 03/825 28 35

19 JUNI - 31 AUGUSTUS 1994

5^{DE} ZOMER VAN DE FOTOGRAFIE

A N T W E R P E N

J U N I • S E P T E M B E R 1 9 9 4

informatie 03/216.22.11

AGFA 

Canon


GAZET VAN ANTWERPEN

Een aanvullende opleiding voor iedereen die met cultuur in al zijn verscheidenheid in aanraking komt

Aanvullende Studies (G.A.S.) Cultuurwetenschappen

Literatuur

Theater

Film- en Beeldcultuur

Dans

Taal

Cultuureducatie en -management

aan de Vrije Universiteit Brussel

Informatie: G.A.S. Cultuurwetenschappen, VUB, Pleinlaan 2, 1050 Brussel
Tel. : 641.26.65 / Fax : 641.24.80 (vanaf 16/08/94 : 629.26.65 en 629.24.80)

Ondertussen: een greep uit de kunstactualiteit

BEELDENPARKEN. Het is zomer, dus staan er weer beelden buiten. Wij lichten drie openluchtmanifestaties uit het overaanbod overal te lande: "Beeld in park", "Beelden Buiten" en een tentoonstelling in "Middelheim".

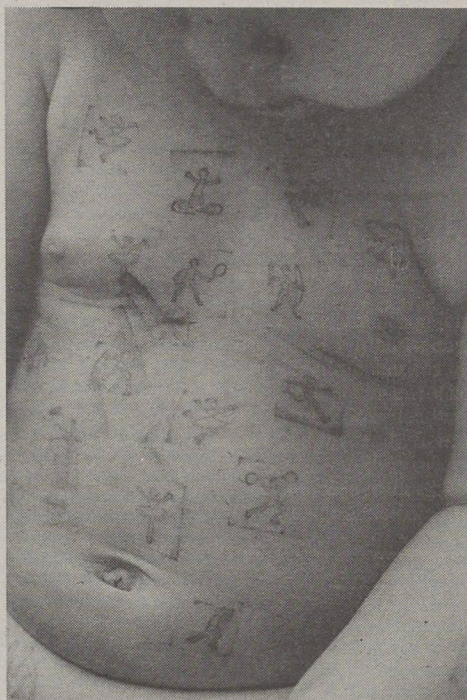
De derde editie van "Beeld in park" in Etterbeek kan moeilijk anders dan het onderspit delven voor de sublieme fascinatie die het naburige zwarte gat van de Brusselse Europawijk inboezemt. Enkel onderkoelde of misleidend naïeve hyperkunst, chirurgisch ontsmet en ontdaan van elk nostalgisch greintje van verzet, kan krachtig cohabiteren met *De Zone*. Nochtans heeft Cultureel Centrum De Maalbeek zowel de nodige fondsen als de goede wil gemobiliseerd om de middelmaat van andere initiatieven te overstijgen en hebben enkele deelnemers opvallend bescheiden ingegrepen. Over een boomstam wemelen rubberen miniatuur autobussen. Een werk van Koen Theys dat wellicht beter tot zijn recht zou komen in een 'echte' toeristische trekpleister. Uitgaande van een ansichtkaart van het Berlaymontgebouw, heeft Marin Kasimir op de hem eigen wijze een panoramische opname gemaakt van het hele Schumanplein. De aldus bekomen reeks van zes frontaal opdoemende kantoorblokken werden, samen met de originele postkaart, in het park gemonteerd. Tegelijk wordt elk kantoor als postkaart in iedere kiosk te Brussel te koop aangeboden. "Totum pro parte" heet dit geslepen werk.

Er zijn verder bijdragen van onder meer Berline de Bruyckere, Dimitri Vangrunderbeek en Peter Buggenhout te zien tot 15 oktober in het Felix Hap Park, Waversesteenweg, 1040 Brussel, info via Gemeenschapscentrum de Maalbeek (02/733.07.04).

Onder impuls van Bart De Baere en Piet Vanrobaeys loopt alweer de zesde editie van "Beelden Buiten" te Tiel. Bij de voor deze editie uitgewerkte ontmoeting tussen Belgische en Mexicaanse kunstenaars wordt in elk geval duidelijk dat het selectiecriteria terecht niet streng op basis van een paspoort berustte. Ondanks de enorme verscheidenheid van de gerealiseerde werken, treft vooral de bescheiden inplanting in de tuin en hun overwegend fris en absurd karakter. Men wordt niet geconfronteerd met zwaarwichtige krachtpatserij of manifesten. Getuige daarvan is de bijdrage van Jimmie Durham die met zichtbaar genoegen de toegangsformaliteiten tot deze tuin tot in de details parafrazeert in een prutserig verankerd portaal. Schitterende realisaties zijn er eveneens van Michel François, Eran Schaerf en Abraham Cruzvillegas.

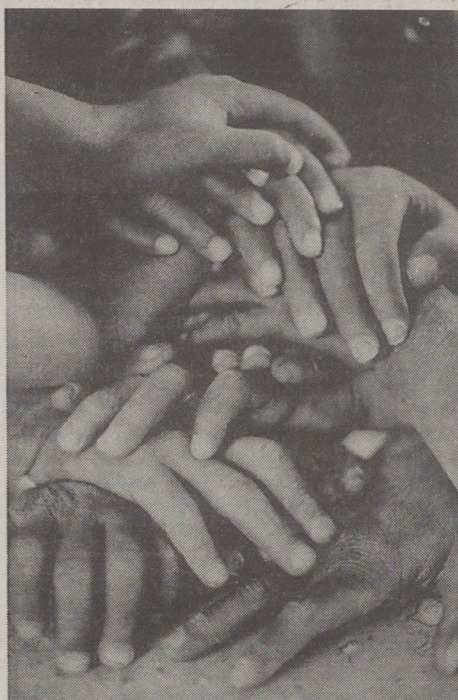
Naast werk van Rik Moens, Ricardo Brey, Della Calberson, Diego Gutiérrez en Damian Ortega: tot 4 september in Tuin De Brabandere, Generaal Maczekplein, 8700 Tiel (051/40.29.35). Ook een bezoek waard is Galerie CD, die haar ruimten ter beschikking stelde van de deelnemende kunstenaars, Kortrijkstraat 44, Tiel (051/40.60.57), de galerie is wel gesloten van 15 tot 31 juli. Tot 16 september exposeren een tiental Mexicaanse kunstenaars eveneens hun werk in Drukkerij Leën, Zuivelmarkt 48, 3500 Hasselt, een initiatief van Opus Operandi en het Centrum voor Kunsten aldaar (011/21.02.66).

De erfenis van Antwerpen '93 "verplicht" Openluchtmuseum Middelheim de beleidslijnen voor het verwerven van internationaal topwerk nauwegezet op te volgen: Jan Hoet, Laurent Busine en Alexander van Grevenstein (Bonniefontenmuseum) vervoegden inmiddels de adviesraad. Ondertussen werd Oud-Middelheim uitgedund en zullen tijdelijke tentoonstellingen voortaan gekoppeld worden aan - indien de budgetten het toelaten - aankopen. Het mag geweten zijn dat Guillaume Bijl de eer kreeg het ijs te breken met een opstelling van vijf tijdelijke en één permanent werk, die (bijna) allemaal opvallend goed in de bestaande collectie en het park van Middelheim-Laag functioneren. Waarbij het wel een geluk is dat de nieuwe aanwinst zich volledig buiten het gezichtsveld van de collectie ophoudt, want enkel Thomas Schüttes "Tausend Zungen" verdraagt een Bijl in de buurt. Met de geheel in het kreupelhout verzonken archeologische site "De Romeinse Straat" verschaft Bijl de stad Antwerpen eindelijk het zeer tastbare bewijs dat haar geschiedenis tot in de wortels van de antieke wereld reikt, ook al bevindt de site zich in een park voor hedendaagse kunst. Een kleine documentaire tentoonstelling naast



Michel François

Zonder titel, 1992



de bibliotheek belicht andere projecten; een verzorgde catalogus met een analyse van Ronald Van de Sompel en een editie verzegelden de "Openluchtwerken van Guillaume Bijl". Tot 31 augustus is deze heterogene selectie te zien in het Openluchtmuseum voor beeldhouwkunst Middelheim, Middelheimlaan 61 te 2020 Antwerpen (03/827.15.34).

MARK MANDERS. In het maartnummer van deze kunstkrant formuleerde en ontwikkelde curator Ronald Van de Sompel de kaders waaraan een vruchtbare tentoonstellingspraktijk voor jonge kunstenaars zijns inziens nood heeft. De relatief afgescheiden ruimtes boven de cafetaria van het MUHKA reserveerde hij voor de daar aangekondigde tentoonstellingsreeks "De praktijk". In hetzelfde maartnummer werd een uitvoerig interview gepubliceerd van Ilse Kuijken met Mark Manders, de eerste genodigde in deze reeks, die het onstandvastige karakter én enkele constanten van zijn "Zelfportret als gebouw" toelichtte. Tot 28 augustus kan men uitvoerig op enkele fragmenten van Manders' zelfportret ingaan. De catalogustekst van Van de Sompel, "De afwezigheid van Mark Manders" benadert aspecten van het leven en de dingen in dit zelfportret.

Te noteren data: op zondag 14, 21 en 28 augustus steeds om 11.00 uur zullen respectievelijk Eran Schaerf, Mark Manders en Anne Decock hun werk toelichten. Dit alles samen met de verzameling en enige fotowerken van Geneviève Cadieux in het MUHKA, Leuvenstraat 32, 2000 Antwerpen (03/238.59.60).

GREG COLSON. In Kunsthalle Lophem loopt een evenwichtig samengestelde tentoonstelling van de Amerikaan Greg Colson, waarvan de afzonderlijke werken formeel een opmerkelijk (haast klassieke) heldere synthese vormen van schilder- en beeldhouwkunst. Nochtans vertrekt Colson vanuit een analyse van conventionele maatschappelijke ordeningssystemen zoals stadsplannen, computerchip-configuraties, natuurwetenschappelijke grafieken en dito voorstellingen tot toevallige, erg onorthodoxe toepassingen van bijvoorbeeld elektriciteitsbedrading en bewegwijzering. Als grondstof voor zijn werken hanteert hij allerlei gevonden en doorleefde prullaria en residu's, waaraan geen persoonsgebonden verhalen kleven, maar waarvan de onschuldige materialiteit de bezoeker individueel sterk aanspreekt: speelballen, houten en metalen latten, dozen, deksels, enzovoort. De bedrieglijk ongeunstelde en labiele assemblages roepen onvermijdelijk stilistische verwijzingen op naar de historische avant-gardes.

Tot 20 augustus in Kunsthalle Lophem, Torhoutsesteenweg 52A te 8210 Loppem (050/84.02.64).

MARCEL MARIËN. "Le lendemain de la mort" is een retrospectieve in drie bedrijven over spelbreker en geweten van het Belgische surrealisme, Marcel Mariën. Initiatiefnemer Xavier Canonne koesterde samen met Mariën de plannen voor dit opzet in La Louvière, maar moest het na diens overlijden noodgedwongen alleen afhandelen. Het Musée Ianchelevici, Place Communale te 7100 La Louvière (064/28.25.30), stelt in "La mise en oeuvre" een overzichtstentoon van de verschillende thema's die Mariën met zijn assemblages, collages, ... aanraakte en vooral herformuleerde. Op aanvraag kan men er tevens zijn toenmalig gecensureerde film "L'imitation du cinéma" uit 1959 bekijken. "La citation esthétique" in de Galerie Tendances Contemporaines, rue du Moulin 64 (064/22.32.65), brengt een corpus werken die de kunstgeschiedenis en vooral haar ongenaakbare status scabreus recycleert. En tenslotte rondt de Salle des Périodiques de la Bibliothèque Centrale, avenue Réve d'Or 30 (064/21.51.76) het geheel af met fotografische collages en vooral een greep uit de ontelbare en voor onderzoek onmisbare publikaties zoals pamfletten, gedichten en verhalen, al of niet in samenwerking met Magritte, Nougé, Scutenaire, ... Onder meer Mariëns geruchtmakend "Le radeau de la mémoire", een creatieve variant op het autobiografische genre, dat alvast bij Georgette Magritte in het verkeerde keelgat schoot.

Deze tentoonstellingen lopen tot 14 augustus, voorzien van een stevige publikatie met een overzicht van de activiteiten en een nuttige bibliografie van en over het veelzijdige fenomeen Marcel Mariën.

WILLEM OOREBEEK. Als afsluiter van de tentoonstellingskalender wijdt Witte de With een solotentoonstelling aan Willem Oorebeek. Het bijhorende kunstenaarsboek "Monolith tussen echo & HOPE" zet relatief vreedig in maar escaleert al snel tot een bombardement van op het eerste gezicht chaotische overdrukken, verschuivingen en herhalingen van beelden, rastert, teksten, kortom een behoorlijk hallucinant werkstuk dat de perceptie zwaar op de proef stelt. Kunsttheoretica Herta Wolf heeft gelukkig, bij wijze van adempauze, een helder essay mogen inlassen waarin ze een kader aanbrengt en een analyse doorvoert van Oorebeeks werk, vertrekkend vanuit Raymond Roussels literair werk "Locus Solus", Gombrichs "The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape" en Francesco Colonna's "Hyperotomachia

Poliphili" (haar, voor een beter begrip, trouwens aanbevolen door de kunstenaar zelf). Deze tentoonstelling loopt maar tot 24 juli en hierna sluit het centrum de deuren tot september. Het adres: Witte de With, Witte de Withstraat 50, 3012 BR Rotterdam (010/411.01.44).

IK + DE ANDER. Met de ondertitel "Dignity for all: reflections on humanity" organiseert Stichting Artimo in samenwerking met het Nederlandse Rode Kruis een beeldende kunstmanifestatie, die een tegenwicht wil bieden aan de "algemeen heersende onverschilligheid". De organisatoren gaan er in elk geval prat op dat de opstelling in nauw overleg met de deelnemende kunstenaars werd gerealiseerd en dat zorg gedragen werd voor een evenwichtige presentatie van zowel kunstwerken, journalistiek materiaal als historische documenten. In een tentoonstellingsarchitectuur die als "huis" ontworpen werd door Jan van de Pavert worden reflecties over de huidige *condition humaine* ingepast van onder meer Hans Aarsman, Sadie Benning, Clegg & Guttman, Eugenio Dittborn, Michel François, Aernout Mik, Jeff Wall, Lawrence Weiner en vele anderen.

Tot 14 augustus in de Beurs van Berlage, Damrak 243 te Amsterdam (020/624.01.41).

DENNIS OPPENHEIM. Voor het eerst sinds de overzichtstentoonstelling van '75 in het Brusselse Paleis voor Schone Kunsten kan men een omvangrijke retrospectieve van Oppenheims werk gaan zien in Villeneuve d'Ascq. "And the Mind Grew Fingers" is een zeer toepasselijk motto, indien men de enorme diversiteit aan werken van 1967 tot nu overschouwt. Wisselend gecatalogeerd als *land- of body-art*, zijn de bekende "Annual Rings", cirkels volgens het groeischema van een boom uitgeschept in het onderbroken, besneeuwde ijsoppervlak van een dichtgevroren rivier aan de Canadees-Amerikaanse grens, en "Parallel Stress" waarin Oppenheim zijn fysieke vermogens uittestte en schematiseerde bij het met handen en voeten hangen tussen twee muren. Vanaf "Attempt to raise Hell" in 1974, waarvan het museum van Brussel een versie heeft, begint Oppenheim poppeninstallaties en later bijna letterlijk explosierende machines te ontwikkelen die het "gezond verstand" te boven gaan. De laatste jaren construeert hij wat meer in de hand gehouden, maar nog erg theatrale, surreële beelden die een soort van schokervaring willen uitlokken. De tentoonstelling, samengesteld door het P.S.1 Museum te New York wordt toegelicht in een rijk geïllustreerde catalogus met een essay van Thomas McEvilly en een rommelig interview door curator Alanna Heiss. Tot 25 september in het Musée d'Art Moderne, Allée du Musée 1, 59650 Villeneuve d'Ascq (20.05.42.46). (E.W.)

KORT

- In het Van Abbemuseum, Bilderdijklaan 10, 5611 NH Eindhoven (040/38.97.30): "Recentie aanwinsten" met werken van Schütte, Dumas, Bustamente, Orozco... tot 4 september.
- In het Haags Gemeentemuseum, Stadhouderslaan 41, 2517 HV Den Haag (070/338.11.11): "Carel Visser: nieuw werk": tot 21 augustus.
- In het Musée des Beaux-Arts, rue Richelieu 25, 62100 Calais (21.46.62.00): "Richard Wentworth": van 20 juli tot 10 oktober.
- In het Ludwig Forum, Jülicherstrasse 97-109, 52058 Aachen (0241/18.070): "Cel Crabeels, Johanna Roderburg, Andreas Sansoni en Joëlle Tuerlinckx": tot 7 augustus.
- In de Kunst- und Ausstellungshalle, Friedrich-Ebert-Allee 4, 53113 Bonn (0228/91.71.200): "Europa-Europa, das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa": tot 16 oktober.
- In Sprengel Museum, Kurt-Schwittersplatz, 30169 Hannover (0511/168.38.75): "Die Orte der Kunst": tot 11 september.
- In Städtische Kunsthalle, Grabbeplatz 4, Düsseldorf (0211/899.62.46): "François Rouan, Jardin taboués": tot 21 augustus.

July

Yves Oppenheim

Xavier Hufkens

Sint-Jorisstraat 8 Brussel 1050
8 rue Saint-Georges 1050 Bruxelles
Phone 02 646 63 30
Fax 02 646 93 42

Open Tuesday to Saturday
Noon to 6 pm

August

Accrochage

Xavier Hufkens

Sint-Jorisstraat 8 Brussel 1050
8 rue Saint-Georges 1050 Bruxelles
Phone 02 646 63 30
Fax 02 646 93 42

Open Tuesday to Saturday
Noon to 6 pm

MUHKKA

de verzameling
permanente opstelling tot 20 november 1994

tentoonstellingen **Geneviève Cadieux**
18 juni - 28 augustus 1994

Walter Swennen
17 september - 20 november 1994

De Praktijk **Mark Manders**
18 juni - 28 augustus 1994

Nadine Tasseel
17 september - 20 november 1994

lezingen

Eran Schaerf stelt 'Folding public plans' voor - zondag 14 augustus, 11 uur
Mark Manders toont fragmenten uit zijn 'Zelfportret als gebouw' - zondag 21 augustus, 11 uur
Anne Decock presenteert 'Onuitgevoerde werken' - zondag 28 augustus, 11 uur

de verzameling in kleur

In een speelse rondleiding voor 6- tot 12-jarigen belichten we elke dinsdagnamiddag tijdens de zomervakantie de verzameling vanuit een andere kleur.
dinsdag 5 juli (wit), 12 juli (zwart), 19 juli (rood), 26 juli (geel), 2 augustus (blauw),
9 augustus (grijs), 16 augustus (groen), 23 augustus (goud) en 30 augustus (zilver)
14 - 15.30 uur - prijs: 50 Bfr. / pp. (kinderfolder inbegrepen) - Inschrijving: Educatieve dienst

museumontbijt

zondag 26 juni, 31 juli, 28 augustus, 25 september, 30 oktober, 20 november 1994
11 uur: ontbijt in de cafetaria - 11.30 uur rondleiding
prijs: 400 Bfr. / pp. - Inschrijving: Educatieve dienst

MUseum van Hedendaagse Kunst Antwerpen

Leuvenstraat - 2000 Antwerpen . tel. 32/3/238.59.60 - fax 32/3/216.24.86

Open van dinsdag tot en met zondag van 10 uur tot 17 uur
Bibliotheek is open van dinsdag tot vrijdag van 10 uur tot 16 uur
Cafetaria van dinsdag tot vrijdag van 10.30 uur tot 16.30 uur

ART STAVELOT ETE '94

5 GALERIES BELGES D'ART CONTEMPORAIN

CRISTINE DEBRAS YVES BICAL
RUBEN FORNI
PIERRE HALLET
PATH
LE TRIANGLE BLEU

présentent / stellen voor / stellen vor

ROBERT BRANDY
LUC CLAUS
GERALD DEDEREN
EUGENE DODEIGNE
ANNE-MARIE KLENES
CLAUDE PANIER
JEAN-PIERRE RANSONNET
ALBERTO REGUERA
JEPHAN DE VILLIERS
ROBIN VOKAER

06.08 - 15.08.1994

11-19 H.

ANCIENNE ABBAYE - B-4970 STAVELOT (centre/centrum/Zentrum)
renseignements / inlichtingen / Auskunft : Tel. 080/86.42.94

DIANE BOGAERTS

"MAN-VROUW"

19.06 - 26.07.1994



KAMAGURKA

TEKENINGEN / DESSINS / DRAWINGS

05.08 - 11.09.1994

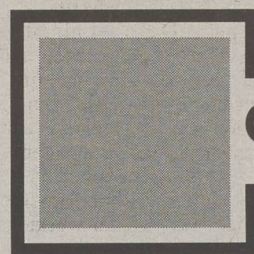


ON-GALLERY

DUINDISTELSTRAAT 9 / 11 - 8300 KNOKKE-ZOUTE
TEL 050 / 60.77.86 - FAX 050 / 61.41.34
TEL ANTWERP 03 / 321.34.71

OPEN / OUVERT

ZATERDAG / ZONDAG VAN 11.00 - 13.00 H / 15.00 - 19.00 H



GALERY COTTHEM

NEW YORK UNPLUGGED

15 juli - 25 augustus

met werken van

BARBARA KRUGER
KENNY SCHARF
CINDY SHERMAN
CRASH
ROBERT LONGO

Zeedijk 743 • 8300 Knokke
tel 050 / 62 26 70 • 09 / 360 72 58 • fax 050 / 62 34 92

Architectuur

BILBAO & BIARRITZ. Met deze tweelingtentoonstelling stelt de Fondation pour l'Architecture de architecturale inspanningen voor van twee contrasterende Baskische steden. "Biarritz, Patrimoine et Art urbain" belicht het charme-offensief van deze kleine badplaats om een glimp van haar mondaine verleden te restaureren. Foto- en diamateriaal belichten de revalidatie van het Art déco-casinogebouw en het opkalefateren van een "landschap" met eclectische villabouw uit de periode 1900 tot 1930.

Interessanter echter zijn de pogingen van de industriestad Bilbao om via een inhaalmaneuver het stadsweefsel aan actuele noden aan te passen en zich een kosmopolitisch profiel aan te meten, evenwaardig aan andere Spaanse steden. Naast de nieuwe luchthaven, het stedelijk administratiegebouw, een communicatieknooppunt voor openbaar vervoer, het metronetwerk (meesterlijk vormgegeven door Norman Foster) en andere openbare werken trekt een "Stad aan de Stroom"-heropwaardering van de voormalige havenzone Abandoibarra de aandacht. In deze reconversiezone wil men het stadscentrum uitbreiden tot aan de stroom met een historisch stadspark, afgebakend door twee prestigieuze culturele instellingen. Enerzijds een sober congres- en concertpaleis en anderzijds een exuberant museumcomplex van de Amerikaanse architect Frank Gehry. Dankzij de nodige fondsen en het lobbywerk door Bilbao zal het Guggenheim Museum hier een deel van zijn collectie onderbrengen, als tweede vestiging in Europa naast Venetië. Gehry heeft een gebouw ontworpen dat in verschillende organisch ontluikende blokken sculpturaal lijkt open te bloeien, maar bij nader toezien betreft het eerder een met een kapsel te vergelijken dak boven een toch wel bedenkelijke ordening van ruimten. De voorstellen om de ruimte tussen deze beide realisaties op te vullen, variëren van voorspelbaar werk door Ricardo Bofill tot degelijk studiewerk. Opvallend is zeker de omvang van de simultaan op stapel staande bouwprojecten én de heterogeniteit van deze architecturale realisaties, waarvan Fosters vormgeving van de metro-ingangen en -pijpen als ondergrondse platgedrukte afvoerbuisen nog het meest tot de verbeelding spreken.

De tentoonstelling is nog tot 11 september geopend in de Fondation pour l'Architecture, Kluisstraat 55, 1050 Brussel (02/649.02.59).

NAi. "Muurvast en gebeiteld" is een tentoonstelling die de verscheidenheid en de samenhang van de sculptuur in de Nederlandse architectuur van 1840 tot 1940 tot onderwerp heeft. Met de opkomst van de neogotiek in de 19de eeuw, herleefde ook de belangstelling voor de monumentale sculptuur (voor het eerst sinds de beeldenstorm?). Rond de eeuwwisseling durfde men zelfs spreken van een eerste bloeiperiode, maar tegelijkertijd voert men de termen "gemeenschaps-" en "bouwbeeldhouwkunst" in, wat op een groeiend onderscheid wijst met de autonome discipline. Architecten als Cuyper en later Berlage zouden een nauwe samenwerking met beeldhouwers aangaan. Tijdens het interbellum kreeg deze discipline dermate de wind in de zeilen dat men kan spreken van een onderlinge beïnvloeding. Ook de vrije sculptuur zou er trouwens nieuwe vormprincipes en het gebruik van beton, graniet en baksteen aan overhouden.

Deze tentoonstelling loopt in de Grote Zaal van het NAi tot 28 augustus. Het Nederlands Architectuurinstituut bevindt zich in het Museumpark 25, 3015 CB Rotterdam (010/440.12.00). (E.W.)

Fotografie

EDWARD QUINN. Persmusketen. Ze zitten dezer dagen als teken op de huid van Lady Di, verschuilen zich dagenlang in geblindeerde bestelwagens om met hun gigantische tele toch

maar een smeuge, compromitterende foto van een of andere ster te kunnen schieten. De beelden die dit soort onderkruipers voortbrengt, zijn dan ook navenant. Geniepig, afstandelijk, oneervol, oninteressant en oervervelend. Dat het ooit anders is geweest, blijkt overduidelijk uit de tentoonstelling en het bijhorende, stimulerende fotoboek, geput uit het archief van de Ierse glamourfotograaf Edward Quinn. Samen met zijn vrouw Gret resideerde hij aan de Franse Côte d'Azur en bezorgde in de jaren '50 en de vroege jaren '60 aan een aantal society-tijdschriften en proto-roddelmagazines korte tekstjes en vooral foto's over het mondaine leven tussen Menton en St.Tropez. Zijn permanente, vermoedelijk onopvallende aanwezigheid tijdens de filmfestivals van Cannes, de Grand Prix van Monaco, talloze party's, de Grand Hôtels in Nice, het broeierige strand- en nachtleven, leverde een schitterende parade van portretten op. Het laat zich zonder meer aanzien dat Edward Quinn niet weinig geraffineerd de toenmalige jet-set kon manipuleren, ze respectvol, maar meesterlijk kon "gebruiken". Zo voorzag hij een hunkerend publiek - zonder al te veel concessies en geniepigheid (afgezien misschien van de sluipfoto die hij maakte van Greta Garbo) - van de nodige beelden. Brigitte Bardot in alle staten, Grace Kelly vóór en na Rainier, de serie echtgenoten van Liz Taylor, Sophia Loren in haar hotelkamer, een nog onbekende Audrey Hepburn, een prachtig beeld van de kleine Brigitte Fossey ten tijde van haar eerste film "Jeux Interdits" (1953), Cocteau die la Callas kust, een suggestief kikkerperspektief van Rock Hudson, de rug van Kim Novak, het décolleté van Natalie Wood onthuld door Warren Beatty of zelfs een gelukkige Jean-Luc Godard in Cannes in 1962. Kortom, een prettig relaas uit de tijd toen paparazzi nog echt foto's vanuit de buik maakten. Dit is genieten.

De tentoonstelling "Edward Quinn. Fotograf, Nizza" loopt tot 31 juli in het Museum für Gestaltung, Ausstellungsstrasse 60, 8005 Zürich (01/271.67.00). Het boek bevat 180 behoorlijk gedrukte zwartwit-foto's en werd uitgegeven bij Scalo Verlag.

NADAR. De reputatie van Gaspard-Félix Tournachon (1820-1910), kortweg Nadar, als portretfotograaf is legendarisch. Aan artikels, catalogi, overzichtswerken, essays en studies over zijn werk is er voorwaar geen gebrek. Toch voegt het Parijse Musée d'Orsay in samenwerking met het Metropolitan Museum van New York daar nu de prestigieuze tentoonstelling "NADAR. Les années créatrices 1854-1860," aan toe. 1854 was het jaar waarin duivel-doet-al Nadar, naast zijn carrière als journalist, tekenaar, karikaturist, en wat nog, ook als fotograaf begon. Hij startte meteen met het portretteren van zijn uitgebreide vriendenkring van kunstenaars en schrijvers. Dat deed hij uiterst sober: overdag, meestal in een zwak tegenlicht en vóór een neutrale achtergrond. Hij liet zijn modellen vaak - onder meer omwille van de lange belichtingstijden - op een stoel of in een makkelijke fauteuil plaatsnemen en benaderde hen met zijn camera altijd iets van beneden. Het is een recept dat ook nu nog door fotoclubs wordt gehanteerd, maar voor Nadar werkte het blijkbaar wel. De ontstellend mooie portretten van Baudelaire, Gérard de Nerval, Dumas, Gautier, Rossini, ... dateren uit deze beginjaren. In quasi alle teksten die de impact van Nadars portretten trachten te verklaren, komt men er steeds weer op terug: hij was bij elk van zijn modellen "à la recherche de la ressemblance intime". We hopen in de teksten van de lijvige, kostelijke catalogus eindelijk eens een consistente omschrijving van dit warrige begrip te ontdekken.

Nadar beperkte zich in die eerste periode overigens niet tot portretten, naar het einde toe van de jaren '50 verliet hij zijn atelier en ging in de Parijse catacomben opnamen maken met behulp van elektrisch licht. In 1858 slaagde hij erin om aan boord van een luchtballon de eerste luchtfoto te maken en twee jaar later begaf hij zich op het pad van de medische fotografie, met een bizarre reeks van negen opnamen van een hermafrodit. Vanaf 1860 - het jaar waar deze tentoonstelling stopt - begon Nadar systematisch een commercieel portretatelier uit te baten. De samenstellers van "NADAR. Les années créatrices 1854-1860." willen met hun keuze van 150 originele drukken uit deze eerste hoogst creatieve periode van Nadar "het beeld dat het publiek van deze kunstenaar heeft vernieuwen".

"Het" publiek heeft daarvoor de tijd tot 11 september in het Musée d'Orsay 62, rue de Lille, 75343 Paris en kan desgewenst voor 450 FF een catalogus kopen of voor 240 FF een Photo CD Portfolio met 150 portretten. Op 8 en 9 september vindt er een - gratis toegankelijk - internationaal colloquium "Autour de Nadar: Portrait et figure dans la photographie et les arts visuels" plaats in het auditorium van Orsay.

Vanaf 27 september plant de Brusselse Botanische "Les Métamorphoses de Nadar", "une exposition-spectacle" naar een concept van François Schuiten en Benoît Peeters, die "met de hulp van de nieuwste technologische presentatie- en communicatiemiddelen" vooral de meer avontuurlijke aspecten van Nadar willen benaderen. Vrees ik. Meer info in de Koningsstraat 236, 1210 Brussel (02/226.12.32).

HET OOSTEN. Twee fototentoonstellingen in Parijs en één in Leiden exploreren op dit moment aspecten van de 19de-eeuwse kijk op het "Oosten".

Met "L' Orientalisme. L' Orient des photographes au 19ème siècle" komen we terecht in de sterk gekleurde visie die men zich toen in onze contreien van het nabije oosten creëerde via fotografische portretten en genrefotografieën. Niet zelden werden die zelfs in de studio opgezet met behulp van talloze accessoires, tapijten, sofa's, tulbanden, sluiers... Clair-obscur foto's van paleizen, minaretten, fonteinen, nauwe straatjes, woestijnen en oases vervolgden deze uit "Duizend en Een Nacht" weggelopen clichés. In de beste beelden: een boeiende vermening van documentaire fotografie en romantisch exotisme.

Met "Felice Beato et l'école de Yokohama (1863-1877)" krijgen we een benadering van het verre oosten. In 1863 installeerde de tot Brit genaturaliseerde Italiaan Felice Beato zich in Japan en opende een fotostudio in Yokohama. Hij realiseerde er, werkend vanuit een soort etnografisch-toeristische aanpak, talloze platen van geisha's, samurai, worstelaars, monniken, straatferelen en landschappen. Foto's die naderhand met aquarel werden ingekleurd. Een bevreemdend, bijwijlen verleidelijk archief.

"Fotostudio Woodbury & Page" was in de tweede helft van vorige eeuw werkzaam in Batavië, Indonesië. De Britten Walter Bentley Woodbury en James Page gaven er fotografielessen en maakten foto's op bestelling, veel portretten voor cartes de visite bijvoorbeeld, maar ook opnamen van monumenten, "stadszichten" en zelfs de uitbarsting van een vulkaan. In 1908 werd de studio opgeheven. "L' Orientalisme" is tot 7 augustus te zien in het Institut du Monde Arabe, 1 Rue des Fossés St. Bernard, 75236 Paris; "Felice Beato" tot 31 juli in het Centre National de la Photographie, Hôtel Salomon de Rothschild, 11 rue Berryer, 75008 Paris. Aan beide tentoonstellingen werden de nieuwe uitgaven nrs. 57 en 58 gekoppeld van de onvolprezen zwarteboekjesreeks "Photo Poche".

"Fotostudio Woodbury & Page" loopt tot 28 augustus in het Rijksmuseum voor Volkenkunde, Steenstraat 1, 2300 AE Leiden (071/168.800).

GILBERT DE KEYSER. Het Fotomuseum van Charleroi wijdde vorig jaar een degelijke, uitvoerige en brave retrospectieve aan het oeuvre van deze in Brussel geboren fotograaf. Onlangs werd dit overzicht in Hasselt hernomen en deze zomer is een meer eigenzinnige selectie uit De Keyser's foto's te zien in Contretype. Gilbert De Keyser is een van die discrete, bescheiden krachten uit de recente Belgische fotogeschiedenis. Aanvankelijk - vanaf het einde van de jaren '40 - maakt hij foto's die aansluiten bij de rigoureuze traditie van het Bauhaus. Later neemt hij meer afstand van het "mooie artistieke beeld" en komt tot onrustiger, melancholische, bijna klassieke foto's van een Brussel, dat toen al danig begon af te takelen. Naar de jaren '60 toe schrijft zijn werk zich (enkel) in grote lijnen in, in de "Subjektive Fotografie" van de Duitser Otto Steinert. De Keyser maakt, naast mensen als Julien Coulommier, Marcel Permentier, Robert Besard of Antoon Dries, geladen abstracte foto-beelden, die echter nooit hun oorsprong in de werkelijkheid huichelen. Na een paar jaar onderbreking waarin Gilbert De Keyser onder meer in "Les Beaux Arts" artikels over internationale fotografie pleegt, laat hij zich in met de landschappen rond Namen en van het Pajottenland, om zich rond het einde van de jaren '60

terug op zijn stad, Brussel, te richten, met een behoorlijk wat agressieve en zeker pessimistische ondertoon dan zijn stadsbeelden van weleer. Recent concentreert hij zich letterlijk op de luttele restanten van zijn stad. Hij maakt detailopnamen van Art nouveau en Art déco-ornamenten en gevelfragmenten. De keuze van Contretype uit het werk van De Keyser past zoals te verwachten compleet binnen het idioom van deze fotoruimte en biedt in die zin een andere lectuur dan de loutere overzichtstentoonstelling. Deze niet overtuigende klemtoon op het "subjectieve" werk en de landschappen van Gilbert De Keyser is nog tot 11 september (niet tussen 18 juli en 15 augustus) te zien in Espace Photographique Contretype, Verbindingslaan 1, 1060 Brussel (02/538.42.20). (E.E.)

Publikaties

EDITIONS À VOIR. Licht onthutsend is deze rekenom. Gegeven: de standaard snelheid (1/125ste van een seconde) waarmee talloze fotografen beelden vatten. Als je tweehonderd op deze snelheid geschoten foto's bekijkt (het dikkere doorsnee fotoboek, zeg maar), zie je eigenlijk nauwelijks twee seconden uit het "leven van een fotograaf"... Deze theorie komt van William Klein, naast rekenwonder, vooral een notoir Amerikaans straatfotograaf, vaak voorgesteld als fotografische pendant van de action painters. Van Klein komt ook het concept om zichzelf en acht collega-fotografen, allemaal "grote namen", voor te stellen vertrekkend van hun omgang met zogenaamde "contact-afdrukken": contact-sheets of kortweg contacts, waarop

KORT

- In Galerie Zabriskie, 37 Rue Quincampoix, 75004 Paris (42.37.35.47): foto's uit het laatste boek "Letters From the People" van Lee Friedlander, waarin hij zich concentreert op geïsoleerde schrifttekens in het grootstadsbeeld: tot 30 juli.
- In het Centre Georges Pompidou (42.77.12.33): "D'Est en Ouest, Chemins de Terre et d'Europe", een foto-opdracht over "het landelijke leven" gerealiseerd door Stéphane Duroy, Graciela Iturbide, Yvon Lambert, Paulo Nozolino, Klavdij Sluban en Anthony Suau: tot 3 oktober.
- In het Nederlands Foto Instituut, Witte de Withstraat 63, 3012 BN Rotterdam (010/213.20.11): "Arbeiders: een archeologie van het industriële tijdperk" van Sebastião Salgado, met verhoogde entreeprijs. Tot 21 augustus.
- In Museum Paleis Lange Voorhout, Den Haag (070/3381111): "Highlights van Paul Huf": tot 4 september.
- In het antiquariaat De Griffel, in boekendorp Redu, 34 rue de Transinne, 6890 Redu-Libin (061/655251): André Bertels' landschappenserie "De Boven-Lesse": van 14 augustus tot 30 oktober.
- In Galerij Artforum, Diestsevest 19, 3000 Leuven: "Het gedeshumaniseerde landschap", van Jan Kempenaers.
- Bij Jeanne Buytaert, Jan Van Rijswijklaan 204, 2000 Antwerpen (03/238.66.99): "Parcours" van Antoon Dries: tot 30 juli.
- In Galerie Jamar, Verlatstraat 12, 2000 Antwerpen (03/238.68.75): fotowerk van Bijl, Geys, Panamarenko, Broodthaers, Blake en Beuys: tot 23 juli.
- Bij Ronny Van De Velde, IJzerenpoortkaai 3, 2000 Antwerpen (03/216.30.47): "Man Ray 1890-1976": van 11 september tot 18 december.
- Bij Micheline Zwajcer, Verlatstraat 14, 2000 Antwerpen (03/237.11.27): de Britse fotograaf Craigie Horsfield: van 9 september tot 22 oktober.

LEO COPERS - GOELE DE BRUYN - WIM DELVOYE - RIA PACQUEE - KOEN THEYS

5 augustus tot 11 september 1994

PATRICK DE BROCK

STRANDSTRAAT 11
B-8300 KNOCKE
TEL. & FAX 32 (50) 62.13.09

worden maximaal
toegelaten
gedurende het
staat een



ATELIERS ARNHEM

experimentele
van de
tweede fase
opleiding
vrije kunst
Hogeschool
voor de kunsten
Arnhem

vaste docenten
1993/1994
Paul Donker Duyvis
Willem Sanders
Axel Kasseböhmer
Joseph Semah
Jan van Adrichem
Aldert Mantje

gastdocenten
1993/1994
Philip Akkerman
Pieter Heynen
Abby Heynen
Gerard Hadders
Ab van Hanegem
J.C.J. van der Heyden
Klaus Honnef
David Koloane
Pieter Laurens Mol
Jean Leering
Noria Mabasa
Aernout Mik
Helen Sebidi
Pieter van Twisk
Bart van de Ven
Dick Verdult
Tito Zungu

informatie
HKA
Ateliers Arnhem
Onderlangs 9
6812 CE Arnhem
085 535628
085 535679

telefoon (week)
(woensdag)

Per jaar
12 studenten
op basis van
voorgelegd werk.
Aanname
hele studiejaar.
Voor elke student
atelier ter
beschikking.

VERA
VAN LAER
GALLERY



LA RESERVE, ELISABETHLAAN 160, 8300 KNOCKE
Tel. 050 / 61 56 46
Fax 050 / 60 37 06

11.06 - 24.07

groepstentoonstelling

**Mark Todd
Martin Paulus
Jim Lutes
Mariusz Kruk**

06.08 - 11.09

nieuwe foto's en diarama van

Beat Streuli

20.08 om 20.00 uur

lezing door

Ulrich Look

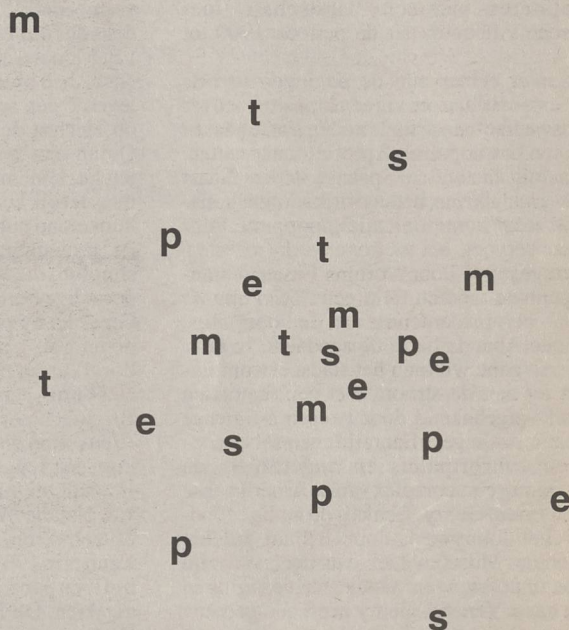
directeur Kunsthalle Bern

open

donderdag/vrijdag 14 - 18 u
zaterdag/zondag 15 - 19 u

HEINZ GAPPMAYR

16 juni - 15 juli
na 15 juli op afspraak



GALERIE ETIENNE TILMAN

STASSARTSTRAAT 59 1050 BRUSSEL
WO - ZAT : 14 - 18.30 U. TEL: 02 5121121

hogeschool voor
beeldende kunst
en kunstsecundair

antwerpen



INFO & FOLDER

st.-jozefstraat 35 2018 antwerpen
tel. 03-231 22 86 fax 03-231 98 78

Gemeente Boom

TUINEN TONEN 2

Vanuit een andere Hoek

14 augustus tot 11 september 1994

Luc Brusselmans
Christine Clinckx
Marc Cordenier
Stefan Custers
Jeroen Daled
Annie Debie
Jean-Georges Massart
Patrick Merckaert
Wladimir Moszowski
Lucas Pellens
Willy Peters
Camiel Van Breedam
Carla Vervoort

Vertekpunt: Café Veerdam, Kaai 21, 2850 Boom.
Catalogus beschikbaar.

Begeleide bezoeken op 20.08, 27.08, 4.09 en 10.09.1994.

Informatie

Gemeentelijke Dienst Cultuur, 03/844.31.34

De Gemeentesecretaris,
R. Coeck

De Burgemeester,
E. De Groot

**Kunst
In Huis
kennen
is kunst
in huis
hebben.**

Kunstuitleen. In Vlaanderen een te weinig gekende mogelijkheid. Nochtans heeft Kunst In Huis zeven filialen - Brussel, Dilbeek, Hasselt, Turnhout, Knokke-Heist, Waregem en Antwerpen - waar u, uit een grote voorraad recent werk, die kunstwerken kunt kiezen die u graag in uw huis wil hebben. Voor een tijdje, of voor altijd...

Voeg daaraan toe dat de maandelijkse huurprijs nog geen twee pakjes sigaretten kost, dan weet u het wel. Kunst kiezen is moeilijk, maar in elk geval gezond.



Wij wat minder, u wat meer.

Voor meer info : 02/216 00 80. U vraagt naar Inge.

een ontwikkelde film integraal, op klein formaat, negatiefrend en -nummer inclusief, wordt afgedrukt. De voorraadkamer waaruit keuzen voor de definitieve beelden worden gemaakt: dit wordt een foto, dit niet.

Het Parijse Centre Nationale de la Photographie ging gretig op Kleins voorstel in en "Editions à Voir", een Europees label waaronder zes producenten uit vijf landen kunst- en cultuurvideo's uitgeven, verdeelt momenteel de video-cassette, waarop deze negen fotografen, netjes afgebakend, hun ambivalente relatie met contactafdrukken toelichten, minimaliseren, verdringen, doodzwijgen of ophemelen.

Klein opent de reeks en het wordt meteen duidelijk waar hij het concept voor deze benadering vandaan heeft. Voor Klein zijn contactafdrukken heel belangrijk, ze vormen het geheugen van de fotograaf, "zijn wegenkaart, de getuigen van zijn dwalingen en triomfen". Zo'n contact sheet telt in doorsnee 36 beelden, die je leest van links naar rechts. Klein: "Je ziet zo wat de fotograaf zag door zijn lens, inclusief zijn aarzelingen, keuzes, wat hij over het hoofd zag en wat hij werkelijk wilde tonen." Het is zijn persoonlijke agenda.

Maar wat voor William Kleins omgang met contactafdrukken geldt, blijkt zeker niet als algemene regel te kunnen fungeren. Grapjas Elliot Erwitt opent zijn bijdrage bijvoorbeeld op volgende toon: contactbladen moet men nooit tonen, ze zijn te onthullend. Mensen kunnen er verkeerde - of erger nog - juiste conclusies uit trekken. Erwitt voelt zich, ondanks de vlotte babbel en het vloeiende beeldmateriaal, behoorlijk onwennig bij de idee alleen al. "Contact sheets are private", vindt hij.

Revelerend lijkt op het eerste gezicht het relaas van de recent overleden Franse fotograaf Robert Doisneau. De foto van de werklieden die een standbeeld van een potige, naakte vrouw op de juiste plaats willen krijgen en daartoe haar borsten als handvat gebruiken, of het schitterende beeld van de accordeoniste in een café, het burgerkoppel in 1947 gefotografeerd door de etalage van een kunsthandel, de vrouw bekijkt een vaas, de blik van de man wordt gezogen naar een voluptueus naaktschilderijtje... Van al die beelden krijg je het vóór en het ná te zien en dan, die voor Doisneau ene fractie van een seconde waarin alles samenvalt. Maar afgezien van een aantal formele indicaties (hier vormt de compositie een letter A, daar weer een V) vertelt hij natuurlijk ook niet echt waarom nu precies dat beeld door hem werd uitverkoren. "Soms is fotografie bizar", zijn zowat zijn laatste woorden op deze cassette.

Persfotograaf Marc Riboud voegt aan het gegeven weinig meer toe dan de vaststelling dat een opeenvolging van contactafdrukken niet een "film" vormt. Het blijft een serie "potentiële" foto's. Een verzameling aantekeningen en vergissingen. Magnum-ster Sebastiao Salgado bevestigt in zijn omgang met contacts het esthetiserende, afstandelijke aura dat zijn foto's dragen. Over een reeks beelden van een schielijk vluchtelingenkamp spreekt hij in termen als "the most beautiful camp in the world". "Beautiful dust against a white ambulance", is een van de andere voltreffers uit zijn relaas. Vooraleer Leonard Freed nietszeggend en Helmut Newton behoorlijk teleurstellend, de video "Contacts" afsluiten, komen er gelukkig nog twee statements die de op deze cassette geleidelijk aan opgebouwde sluiwer van gemeenplaatsen en evidenties van je af schudden. Prachtig is de wijze waarop de Franse fotograaf en filmmaker Raymond Depardon over het uitgangspunt van deze reeks - de contactafdruk - héén praat. De fotograaf is een voyeur, zegt hij, een getuige van dingen die we weigeren te geloven. Depardons gedreven woorden begeleiden je blik, die rusteloos de voorbijglijdende contacts probeert bij te houden, af en toe wordt er halt gehouden bij een aangekruist beeld. Een foto? Misschien. Foto's helpen Depardon denken. "Waarom maak ik foto's?", vraagt hij. Er is geen antwoord. "Ik druk af om mijn aanwezigheid te verantwoorden."

Ook de Tsjech Josef Koudelka hecht weinig belang aan contactafdrukken. Hij laat CNP-baas Robert Delpire dan maar het woord voeren. "Ik wil mijn foto's tonen, niet zozeer mijn contacts", zegt Koudelka. Toch wordt vooral in deze bijdrage tussen de regels ontstellend duidelijk wat contactafdrukken - naast een oefenterrein of schetsboek - in wezen zijn. Een onkenbaar, ontzaglijk en niet te peilen reservoir van beelden die ontkennd worden!

Dat contacts ook op een heel andere, door de makers van deze video, wellicht onvermoede wijze kunnen aangewend worden, blijkt uit de vreemde tentoonstelling "Ik+de ander", "Beeldende kunst over menselijke waardigheid", die deze zomer in de Beurs van Berlage in Amsterdam loopt. Hans Aarsman toont er piepkleine contactafdrukken over zijn stervende vader. Beelden zijn soms zo geladen en intiem, dat er geen keuzes kunnen gemaakt worden.

De video "Contacts" met bijdragen van/over William Klein, Leonard Freed, Elliott Erwitt, Sebastiao Salgado, Robert Doisneau, Raymond Depardon, Josef Koudelka, Marc Riboud en Helmut Newton is één video, uit een hele reeks uitgaven van "éditions à voir", P.O. Box 53066, 1007 RB Amsterdam (020/620.25.86). In België kan voor info contact opgenomen worden met "Argos", Boerenstraat 60, 1040 Brussel (02/732.72.82). (E.E.)



Federico Fellini

Anita Ekberg in "La Dolce Vita", filmstill

Beeld/Scherm

FELLINI. "Felliniaans" werd nog niet in van Dale opgenomen, maar staat in het taalgebruik al geruime tijd voor een situatie of een persoon die grotesk, uitzonderlijk bizar of behoorlijk onalledaags is. Aspecten van die wonderlijke wereld van de vorig jaar overleden Federico Fellini zijn van 2 juli tot en met 18 september te zien in het Stedelijk Museum van Amsterdam in de tentoonstelling "Fellini: Kostuums en mode". Er worden meer dan tachtig originele kostuums geëtaleerd, samen met grote blow-ups van setopnamen en videofragmenten uit Fellini-films, zodat de bezoeker makkelijker de kostuums in hun filmische context kan plaatsen. Fellini engageerde zijn auteurs en actrices voornamelijk in functie van hun al dan niet opmerkelijke fysiek (soms was een gigantisch achterwerk reeds voldoende om aangenomen te worden). Fellini's versmelting van werkelijkheid en fantasie tot een surrealistische droomwereld waarin alles mogelijk is, werd voor het grootste deel opgenomen in de befaamde studio's van "Cinecittà". Kostuums en decors werden er soms gemaakt met de meest simpele materialen: honderden gekleurde smarties werden gebruikt voor de weergave van een mozaïek in "Satyricon", duizenden meter aaneengesikte vuilniszakken voor de reconstructie van de donkere waterpartijen van het 18de eeuwse Venetië in de film "Casanova", aluminiumfolie voor de kostuums van de defilerende priesters in "Fellini's Roma",... Fellini's belangrijkste

inspiratiebronnen vormen het circus, het variété- en showtheater en de vrouw, *la Donna* in al haar verschijningsvormen. Fellini aanbad de vrouw en behandelde haar navenant. "Soms denk ik dat de film een vrouw is", zei hij.

In het kader van deze expositie zijn ook een veertigtal creaties te zien van internationale modeontwerpers aan wie gevraagd werd een kostuum te maken, geïnspireerd op het werk van de Italiaanse cineast. Of een uitgestalde zwarte satijnen jurk samen met een blow-up van Anita Ekberg en een videofragment uit "La Dolce Vita" een geslaagde sfeerweergave is, dienen Fellini-fanaten voor zichzelf uit te maken. Een retrospectieve van zijn films loopt in het nabijgelegen Filmmuseum. Voor meer info: Stedelijk Museum, Paulus Potterstraat 13, 1071 CX Amsterdam, (020/5732.91).

CINEAC. Ter gelegenheid van het 60-jarig bestaan van de "Cineac", vindt in Amsterdam van 25 juni tot en met 28 augustus de manifestatie "Cinema Actuel" plaats. De "Cineac", beschouwd als één van de belangrijkste monumenten van moderne architectuur in Nederland werd in 1934 gebouwd door Johan Duiker. Het complex was de eerste bioscoop waar het bioscoopjournaal werd vertoond. Uniek aan het op een straathoek gelegen gebouw was dat je vanop de straat het mechanisme van de projectie ruimte kon zien. Door de opkomst van het TV-journaal verloor het complex zijn eigenlijke bedoeling en fungeerde verder als bioscoop waar derderangfilms werden vertoond. Nu is de "Cineac" een bios waar men voor de eenheidsprijs van 2.50 fl.- films kan gaan zien. "Cinema Actuel" bestaat uit tentoonstellingen

en doorlopende filmvertoningen van de oude "Cineac"-journaals. Er is historisch materiaal te zien, maar ook bijvoorbeeld de maquette "CINEMA" (1981) van Dan Graham. Een ontwerp voor een bioscoop geïnspireerd op het "Cineac"-gebouw van Duiker, maar in Grahams project is niet de projectiekamer, wel de zaal met zijn bezoekers en de geprojecteerde film, van buitenaf zichtbaar. Daarnaast worden er een aantal "site-specific" kunstwerken gebracht van een zevental hedendaagse kunstenaars. Grappig lijkt me het werk van Elise Tak, cineaste van denkbeeldige films met titels als "Mojo Poppie and Switchboard Momma", "A Bagfull of Trash" en "Lotte, the Looney". De hoofdrollen erin worden vertolkt door al even onmogelijke acteurs als - de nog steeds in leven zijnde - James Dean en de kinderen uit zijn tweede huwelijk, Mark en Liz. De "films" van Elise Tak bestaan uiteindelijk uit niet meer dan een affiche en vier à vijf getekende stills, die een soort trailer vormen. In de vitrinekasten van de Cineac "draait" tot 28 augustus haar jongste prent "The Book Assassination". Deze en andere tentoonstellingen zijn te zien in de kantoorruimten van de "Cineac" en in het Stedelijk Museum Bureau Amsterdam, Rozenstraat 59, 1016 NN Amsterdam (020/4220471). De "Cineac" is gelegen in de Reguliersbreestraat, Amsterdam.

GARY HILL. In het Musée d'Art Contemporain te Lyon loopt van 26 mei tot en met 19 september een tentoonstelling met recent werk van Gary Hill. Er is zijn Documenta-installatie "Tall Ships" en de première van zijn meest recente installatie "Circular Breathing". Andere werken die hier worden getoond, zijn de twee eerste delen (uit een serie van drie) van de installatie "Learning Curve" en een creatie van een werk in wording "Clover". Daarnaast zijn er nog doorlopende vertoningen van een vijftal videotapes. Deze tentoonstelling is de laatste die gerealiseerd wordt in het Palais St.-Pierre. In 1995 neemt het museum zijn intrek in de Cité Internationale van Lyon in een gloednieuw gebouw ontworpen door Renzo Piano. Dat jaar vindt ook de "3ème Biennale d'Art Contemporain" te Lyon plaats, gewijd aan video, digitale en virtuele beeldvorming. Voor verdere info: Musée d'Art Contemporain, rue du Président Edouard Herriot, 69001 Lyon (78.30.50.66).

FILMVONDSTEN. Het Filmmuseum start traditiegetrouw elke zomer met een nieuwe editie van "Filmvondsten", een evenement dat de verdeling in België wil stimuleren van kwaliteitsfilms waarvan het baanbrekend karakter mogelijk een obstakel vormt voor roulatie in de nationale bioscopen. Er worden met de steun van de Franse Gemeenschap zeven premies van 150.000 Bfr voorbehouden aan films die geen verdeler in België hebben gevonden. Op het programma staan dit jaar drieëntwintig films, geselecteerd tijdens de festivals van Locarno, Rotterdam, Berlijn, Cannes,... Elke film wordt tweemaal vertoond. Eenmaal in de week van 1 tot 8 juli, eenmaal in de week van 9 tot 16 juli. Naast recent werk van gevestigde waarden als Manoel de Oliveira en de Fin Aki Kaurismäki is er vooral werk te zien van cineasten die minder bekend zijn bij het grote publiek (Arturo Ripstein, Bakhtiyar Khudonazarov of Im Kow-T'aek). "Filmvondsten" is een unieke kans om een reeks opmerkelijke films te zien die nadien nog zelden op de affiche zullen staan. Voor verdere inlichtingen: Filmmuseum, Baron Hortastraat 9, 1000 Brussel (02.507.83.70).

ECRANTOTAL. Een ander al even aantrekkelijk zomerinitiatief in onze hoofdstad is "Ecran Total", een film-rendez-vous met op de affiche zowel klassiekers als boeiende hedendaagse films. Nieuw bij deze vijfde editie is de samenwerking met de manifestatie "Filmer à tout prix", waarbij 9 eigenzinnige documentaires in het programma zijn opgenomen. In dit pakket zit "City of the Steppes", de reeds op tal van festivals gelauwerde Vlaamse productie van het duo Peter Brosens en Odo Halfants. Het is het verslag van een tocht naar één van de meest gesloten landen ter wereld, Mongolië, waarbij de makers de breuk met het (communisme) verleden en de toekomst weerspiegeld zien in de bebouwde ruimte. In samenwerking met het Mongoolse Tobch Toli wordt nu reeds een volledig nieuwe productie voorbereid met als titel "Het rijk der honden". Beide films worden gedistribueerd door "INTI-Films" v.z.w ("Inti" is het oude Inka woord voor zon), en in 1993 opgericht productiehuis dat zich toelgt op de productie van creatieve documentaires. Alle films en documentaires worden van 29 juni tot 6 september getoond in één van de oudste nog bestaande bioscopen van Brussel, de Arenberg-Galerie, gelegen in de Koninginnegalerij (02/512.80.63). (F.D.K.)

COPYRIGHT Art and Architecturebookshop

Jakobijnenstraat 8 - B 9000 Gent

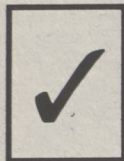
Waarschijnlijk dé specialist in België in boeken over hedendaagse kunst, architectuur en tuinarchitectuur, design, graphic design en typografie.

telefoon 09/223.57.94 • fax 09/233.31.73
open 10-12u30 13u30-19u (niet op zondag)

Redactie Ondertussen
Filip De Keyser
Erik Eelbode
Etienne Wynants

FORUM GALLERY

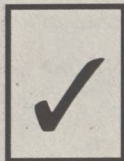
Romestraat 20, 8400-Oostende
Tel / Fax (059) 50.09.22



100

BRONZEN

TRADITIE & VERNIEUWING



20 TAPIJTEN

van o.a.:

Raoul De Keyser, Luc Deleu,
Jacques Charlier,
Guy Rombouts, Jean Bilquin,
Agnes Maes, Fik Van Gestel,
Maurice Wyckaert...

handgetuft op 10 exemplaren,
met gesigneerd certificaat van de kunstenaar
Formaat : 240 x 170.

Vraag info, of kom deze zomer langs!

van zaterdag 18 juni
t/m zondag 21 augustus

alle dagen (behalve de dinsdag) van
13u30 t/m 18u30

DE SLIJPERIJ

Kunstencentrum v.z.w.



Doelenstraat 41
2440 GEEL

☎ 014-58.27.51

1995

Acht maal per jaar organiseert
De Slijperij een tentoonstelling
met werk van jonge kunstenaars
die extra aandacht verdienen
omdat hun werk fris of
vernieuwend is.

De Slijperij biedt hen al haar
tentoonstellingsfaciliteiten voor
een minimale onkostenbijdrage.

In 1995 en 1996 zijn nog
verscheidene
tentoonstellingsperiodes vrij.
Alle geïnteresseerde
kunstenaars kunnen, liefst zo
vlug mogelijk, volledig
vrijblijvend onze
informatiebrochure aanvragen
op bovenstaand adres of bellen

naar:
014-58.27.51.

1996

GALERIE WILLIAM WAUTERS



09/06/94 tot 10/07/94

ANDRE HONNAY



16/07/94 tot 28/08/94

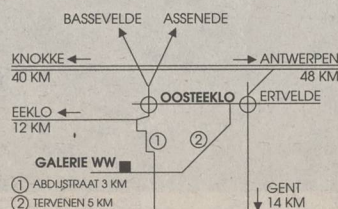
"15 jaar Galerie William Wauters" kunstenaars van de galerie



De galerie is open van donderdag tot zondag,
van 14 tot 18 uur en na telefonische afspraak.

ANTWERPSE HEIRWEG 5
9968 OOSTEEKLO

TEL. 09 / 373 70 06 • FAX 09 / 373 51 90



di-art

Vrijheidsplein 1, 9160 Lokeren
09/348 06 42

ZOMEREXPO

van 6 augustus tot 26 september '94

met o.a.

Stefan Annerel
André Bogaert (†)
Thomas Bogaert
Laurent Cruyt
Noël Drieghe
Carl Jacobs
Alex Michels
Frans Minnaert
Nicolas
Roland Van De Vijver
e.a.

Open

dinsdag, woensdag, donderdag: 14-19 uur
zaterdag: 10-18 uur
of op afspraak 09 / 348 06 42

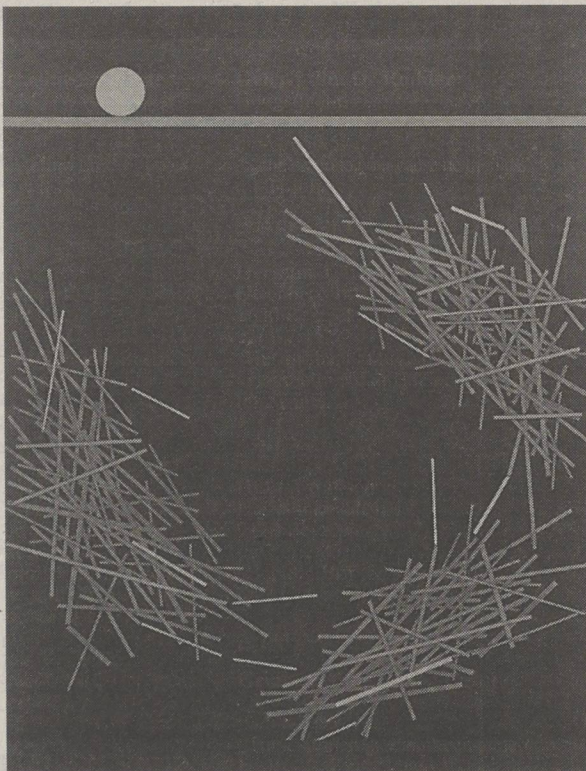


KUNSTENCENTRUM HOF TEN DOEYER

Beekmeersstraat 9, 9636 Zwalm-Nederzwalm
Tel. & fax: 055/ 49 79 89

Open: woens- t/m zondag 14 tot 18 uur en na afspraak

Onzekerheid is Creatie



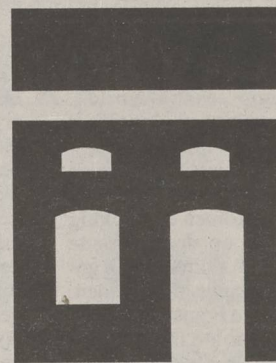
Deze thematische tentoonstelling werd samengesteld met
werken die aansluiten bij de vernieuwende visie van Prof.
Jacques Defrenne en Dr. Chantal Delvaux.

Er werd een keuze gemaakt uit de grafiek, sculpturen of
schilderijen van Alechinsky, Anderle, Brunovsky, Bury,
Carcan, Dali, Debeerst, Dussau, Hasegawa, Itinerrance,
Kolibarov, Mels, Miró, Peeters, Raveel en Slabbinck.

Bij deze gelegenheid is een catalogus met 16 illustraties in kleur en
met inleidende tekst verkrijgbaar, evenals publikaties rond dit thema.

Van 26 juni t/m 11 september 94.
Gesloten van 11 tot 19 juli.

galerij c. de vos



SEIZOEN 1994-1995

MAARTEN STUER
MARC ANGELI
TERESA DE SMET
KATRIEN DE GRAEVE
JEAN-FRANÇOIS PIRSON
JOHAN BOUTELEGIER
CECILE VANDRESSE
STEPHANIE LEBLON

adres: oude gentbaan 295
9300 aalst België
tel.: 053/78 86 80

open: do-vr-za 14-18 uur
zo 10.30-13.30 uur
en op afspraak

Tentoonstellingsagenda

AALST

Kultureel Centrum De Werf
Molenstraat 51
9300 Aalst
053/76.13.11
"Papier, beeld en basis" -
Barry, Betke, Dewaele,...
tot 25 september

Vredeshuis
Zonnestraat 26
9300 Aalst
053/77.03.39
Wilhelm Mechnig - zelfportretten
tot 9 juli

ANTWERPEN

't Elzenveld vzw
Sint-Jorispoortstraat 27bis
2000 Antwerpen
03/223.56.10
"Het fotogram, een hedendaagse
praktijk" - E. Coutas, G. Bou-
schet, K. Küster,...
tot 11 september
"De zwarte panter"
tot 11 september

't Pakhuis
Jeruzalemstraat 10
2000 Antwerpen
03/232.11.07
K.A.S.K. - D.K.O.
van 15 juli tot 18 september

't Sandt
Zand 17-19
2000 Antwerpen
03/232.93.90
"Vlaanderen in vogelvlucht" -
Wim Robberechts
tot 28 augustus

**Archief en Museum voor het
Vlaams Cultuurleven**
Minderbroedersstraat 22
2000 Antwerpen
03/232.55.80
"In het licht van de dood, post-
mortem foto's"
tot 1 oktober

Dennis Anderson Gallery
Scheldestraat 84
2000 Antwerpen
03/248.67.47
Luciano Perna
tot 9 juli
Rosan Bosch, Manoe Bachus,
Annick Nölle, Evelyne Janssen,
Klaar Van Der Lippe
tot 30 juli

Diamantmuseum
Lange Herentalsestraat 31-33
2018 Antwerpen
03/231.86.45
"Diamant ... in vrije val"
tot 21 augustus

Elcker-Ik Centrum
Breughelstraat 31-33
2000 Antwerpen
03/216.31.38
"Het gedeshumaniseerd
landschap" -
Jan Kempnaers
tot 31 augustus

Etnografisch Museum
Suikerrui 19
2000 Antwerpen
03/232.08.82
"Luba, aan de bronnen van de
Zaire"
tot 4 september

Galerie 24
Leeuwenstraat 6
2000 Antwerpen
03/233.23.08
"Photography for sale"
tot 27 augustus

Galerie Annette De Keyser
Generaal Belliardstraat 19
2000 Antwerpen
03/231.90.56
"McDermott & cough:
Anachronism Abroad" -
Wouter Deruytter
tot 23 juli

Galerie Hilde Metz
Haarstraat 18
2000 Antwerpen
03/223.27.43
Dorothe Van Agthoven -
keramiek en glas
tot 15 augustus

Galerie IHAM
Paardenmarkt 92
2000 Antwerpen
03/231.50.36
Herman Selleslaghs, Koen
Wessing en Peter Massingham
tot 28 juli
Stephan Peleman, Jean Van
Cleemput, Janou Seghers,...
van 29 juli tot 1 september

Galerie Jos Jamar
Verlatstraat 12
2000 Antwerpen
03/238.68.75
"Fotografie" -
met werk van Bijl, Broodthaers,
Geys, Panamarenko, Blake en
Beuys
tot 23 juli

Galerij Hugo Minnen

Museumstraat 2
2000 Antwerpen
03/248.54.05
Jef Coomans,
Dirk Theys en
Hugo Minnen -
fotografie
tot 16 juli

James Van Damme Gallery
Vlaamse Kaai 17-18 (1° verd.)
2000 Antwerpen
03/216.93.55
"Luna Blumen" -
Hunter Reynolds
Patina Du Prey
tot 23 juli

Kunstgalerie Isabella Brant
Isabella Brantstraat 71
2018 Antwerpen
03/238.40.34
Charlo Hasen -
tekeningen en schilderijen
van 19 augustus tot 13 september

Kunstveilingen M. Bernaerts
Verlatstraat 18-22
2000 Antwerpen
03/248.19.21
Raul Bariaux
van 5 tot 21 augustus

Museum Plantin-Moretus
Vrijdagmarkt 22
2000 Antwerpen
03/231.03.60
"Gerard Mercator en de geografie
in de Zuidelijke Nederlanden"
tot 24 juli

Provinciezaal
Jezusstraat 28
2000 Antwerpen
03/231.57.93
"World Press Photo 1994"
"Historisch overzicht 35 jaar
World Press Photo"
tot 21 augustus

Volkscultuurmuseum
Gildekamsstraat 2-6
2000 Antwerpen
"De schuttersgilden in de
Antwerpse Kempen"
tot 21 augustus

Carine Campo Gallery
Vlaamse Kaai 31
2000 Antwerpen 1
03/238.98.37
Jürgen Jansen -
schilderijen
tot 16 juli

De Zwarte Panter
Hoogstraat 70-74
2000 Antwerpen 1
03/233.13.45
"De mantel der traditie" -
een monument van Wilfried Pas
voor Willem Elsschot
tot 4 september

Galerij Brabo
Desguinlei 100
2000 Antwerpen 1
Kallipege
tot 28 augustus

Galerij Micheline Szwaizer
Verlatstraat 14
2000 Antwerpen 1
03/237.11.27
Giovanni Anselmo en
Stanley Brouwn
tot 23 juli

Hessenhuis
Falconrui 53
2000 Antwerpen 1
03/232.84.28
"Beiroet" -
fotografie van Gabriele Basilico,
Raymond Depardon, Josef
Koudelka,...
van 29 juli tot 30 oktober

ICC
Meir 50
2000 Antwerpen 1
03/226.03.06
"Peaceful Action" -
anonieme foto's van Russische en
Amerikaanse militairen
tot 11 september

Jordaenshuis
Reyndersstraat 6
2000 Antwerpen 1
03/234.39.85
Rolf Mulder
tot 10 juli

**Kredietbank
Zaal Fernand Collin**
Eiermarkt 20
2000 Antwerpen 1
03/223.49.22
"Fritz Mayer van den Bergh,
numismaat"
tot 16 september

Lokaal 01
Verbrande Entrepotstraat 9
2000 Antwerpen 1
03/238.81.66
"Lumen artis registra" -
Hans Eykelboom,
Korrie Besems en
Lin de Mol
tot 31 juli

MUHKA

Leuvenstraat 32
2000 Antwerpen 1
03/238.59.60
Geneviève Cadieux
"De praktijk" - Mark Manders
"De verzameling"
tot 28 augustus

Galerij Elias-Enzo-Esra
Bresstraat 10
2018 Antwerpen 2
03/216.31.38
"SISA fotografisch '94"
tot 19 juli
"Mijn alledaags universum" -
Chris De Herdt
"La curva & variatie" -
Patrik Craeghs
"From another Point of View" -
Freddy Feyn
van 22 juli tot 16 augustus
"London twice" -
Patrick Cambien
"Lichtpunt" -
Frederic Gils
"Facetten" - Freddy Cocquyt
van 19 augustus tot 13 september

Museum voor Fotografie
Waalse Kaai 47
2000 Antwerpen 1
03/216.22.11
"Flor Garduno: Witnesses of
Time"
tot 11 september

Galerij Jeanne Buytaert
Jan Van Rijswijklaan 204
2020 Antwerpen 2
03/238.66.99
"Parcours" -
Antoon Dries
tot 30 juli

**Openluchtmuseum
voor Beeldhouwkunst**
Middelheimlaan 61
2020 Antwerpen 2
03/827.15.34
Guillaume Bijl
tot 31 augustus

Karel Cuypershuis
Lange Leemstraat 57
2018 Antwerpen 2
03/233.70.32
"Keramische fragmenten" -
keramisch werk van studenten
van de Antwerpse academie
van 7 tot 29 juli

Kultureel Centrum Luchtbal
Columbiestraat 110
2030 Antwerpen 3
03/542.49.40
Eva Depoorter -
fotografie
van 1 augustus tot 6 september

ASSE

Galerie De Ziener
Stationsstraat 55
1730 Asse
02/452.77.86
Marcel Van Maele
tot 9 juli

ASSENEDE

Galerij Pim De Rudder
Hoogstraat 6
9960 Assenede
09/344.50.57
"Salon érotique pour cause de moules"
tot 24 juli

BEERSEL

Herman Teirlinck Huis
Uwenberg 14
1650 Beersel
02/377.15.57
"Het Brabants fauvisme,
verzameling Van Haelen"
tot 11 juli

BEVEREN

Hof ter Saksen
Haasdonkbaan 101
9120 Beveren
03/755.28.51
"Beeldig Hof ter Saksen III"
tot 11 september

BOOM

Gemeentelijke Dienst Cultuur
2850 Boom
03/844.31.34
"Tuinen tonen 2: vanuit een andere
hoek" - L. Brusselmans, J. Daled,
L. Pellens, W. Peeters,...
van 14 augustus tot 11 september

BRASSCHAAT

Ann BogART Gallery
Bredabaan 404
2930 Brasschaat
03/653.00.03
Corneille - grafiek
tot 23 juli

BREDENE

Kultureel Centrum Anto Diez
Bosduivestraat 22
8450 Bredene
zomertentoonstelling
van 9 juli tot 21 augustus

BRUGGE

De Witte Beer
Witte Beerstraat 7
8200 Brugge
050/31.14.05
Enk De Kramer - grafiek
tot 17 juli

Groeningemuseum
Dijver 12
8000 Brugge
050/33.99.11
"Hans Memling, 5 eeuwen
werkelijkheid en fictie"
van 12 augustus tot 15 november

Halletoren
Grote Markt
8000 Brugge
Marc Chagall en Salvador Dali
tot einde september

Galerie Artscope
Boulevard Saint-Michel 35
1040 Brussel
02/735.52.12
"I love works on paper"
tot eind augustus

Galerie Echancrure
Brugmannlaan 563
1180 Brussel
02/346.35.19
"Salon d'été, salon d'ensemble"
van 22 juli tot 22 augustus

Galerie Hufkens
Sint-Jorisstraat 8
1050 Brussel
02/646.63.30
Accrochage
Isa Genzken, Thierry De Cordier,
Juan Munoz,...
juli - augustus

**Stichting voor Hedendaagse
Belgische Kunst**
Cité Fontaines 4
1060 Brussel
02/537.34.16
Suzanne Thienpont -
retrospectieve
tot 16 juli

Park Hotel
Ijzerlaan 21
1040 Brussel
02/735.74.00
Lieuwe Kingma & Jaap Hartman
tot 30 augustus

Ruben Forni - Art Gallery
De Crayerstraat 13
1050 Brussel
02/646.77.36
Accrochage
juli



Rosan Bosch

Saus-age, Courtesy Dennis Anderson Gallery, Antwerpen

Galerie Pierre Hallet
Ernest Allardstraat 33
1000 Brussel
02/512.25.23
Accrochage
juli - augustus

**Jan Mot &
Oscar Van den Boogaard**
Rogierlaan 53
1030 Brussel
02/216.04.24
Jan Knap
tot 30 juli

**Koninklijke Musea
voor Kunst en Geschiedenis**
Jubelpark 10
1040 Brussel
02/741.72.11
"Naar Tibet met Kuifje"
"De opgravingen te Pessinus"
tot 14 augustus

Maison des Arts Gaston Williot
Haachtsesteenweg 147
1030 Brussel
02/218.79.98
"Iste Biennale van de
beeldhouwkunst" - Pierre Caille,
Jean Coenen, Octave Landuyt,...
tot 11 september

One Five
Handelskaai 48
1000 Brussel
02/219.09.87
Laurent Chambert
"Propositions 1" - Daniel Buren,
François Curlet, John Knight en
Allan Sekula
tot 23 juli

Stadhuis van Sint-Gillis
39, place Van Meenen
1060 Brussel
"Regards sur le monde" -
confrontatie van Paul Renotte en
Roger Somville
tot 31 juli

**Galerie B. Coppens &
R. Van De Velde**
Van Arteveldestraat 41
1000 Brussel 1
02/513.81.74
Teun Hocks - fotografie
tot 9 juli

Gallery Willy D'Huysser
Grote Zavel 35
1000 Brussel 1
02/511.37.04
"Artistes défendus par la galerie"
tot 15 september

Tentoonstellingsagenda

Galerie Meert Rihoux

Vaartstraat 13
1000 Brussel 1
02/219.14.22
"Accrochage III" - Barbara Bloom,
Louise Lawler en Ian Wallace
tot 9 juli

J. Bastien Art

Madeleinestraat 61
1000 Brussel 1
02/513.25.63
Pierre Bayard
tot 4 september

Paleis voor Schone Kunsten

Koningsstraat 10
1000 Brussel 1
02/507.84.66
Robert Smithson en
Tom Wesselman - retrospectieve
tot 28 augustus

Bibliotheca Wittrockiana

Bemelstraat 21-23
1150 Brussel 15
02/770.53.33
"L'atelier de reliure de La
Cambre"
tot 30 juli

Le Botanique

Koningsstraat 236
1210 Brussel 21
02/226.12.11
"Les livres de Zush" - schil-
derijen, tekeningen en boeken
tot 24 juli

Cimaises Mercator

Wetstraat 26
1040 Brussel 4
02/230.70.45
Cybèle Varela -
schilderijen
tot 26 juli

de Carnière Art Gallery

Avenue Jeanne 30
1050 Brussel 5
02/646.00.23
accrochage
tot 15 september

Fondation pour l'Architecture

Kluisstraat 55
1050 Brussel 5
02/649.02.59
"Bilbao, projets en cours"
"Biarritz, patrimoine et art
urbain"
tot 11 september

Galerie Camille von Scholz

Vilain XIV-straat 30
1050 Brussel 5
02/649.23.68
Zush en accrochage Bazel
tot 16 juli

Galerie Etienne Tilman

Stassartstraat 59
1050 Brussel 5
02/512.11.21
Heinz Gappmayr
tot 15 juli

Galerie Le Sacre du Printemps

Lange Haagstraat 10-12
1050 Brussel 5
02/511.70.31
"De abstractie gezien door
verschillende generaties"
tot 27 augustus

Contretype

Avenue de la Jonction 1
1060 Brussel 6
02/538.42.20
Gilbert Dekeyser -
fotografie
tot 18 juli en van 16 augustus tot
11 september

Galerie Guy Ledune

Edmond Picardstraat 20
1060 Brussel 6
02/343.88.80
"Etats de grâce" -
schilderijen van Ghada Amer,
Brigitte Closset en Aida Kazarian
tot 9 juli

Le Salon d'Art

Rue de l'Hôtel des Monnaies 81
1060 Brussel 6
02/537.65.40
Philippe Toussaint -
recent werk
tot 16 juli
Marc Trivier -
fotografie
van 22 augustus tot 15 oktober

Atelier 340

De Rivierendreef 340
1090 Brussel 9
02/424.24.12
"Steen, een subjectieve kijk op de
evolutie 1984-1994" -
Bernd Lohaus, Johan Parmentier,
Jef Mouton,...
tot 16 oktober

vzw Gemeenschapscentrum

de Maalbeek
Hoorstraat 97
1040 Etterbeek
02/734.84.43
"Beeld in Park" -
Peter Buggenhout, Berline de
Bruyckere, Marin Kasimir,...
tot 15 oktober

De Japanse Toren

Van Praetlaan 44
1020 Laken
02/268.16.08
"Samurai"
tot 7 november

DEURLE

Deurle-Dorp

Dorpstraat 52
9831 Deurle
09/282.56.49
Helga Daelman -
oliewerken
juli
Jozef Jordens -
Kempische landschappen
augustus
-
Museum Dhondt-Dhaenens
Museumlaan 14
9831 Deurle
09/282.51.23
Gust De Smet en Broeder Max
tot 4 september

GALMAARDEN

Provinciaal Trefcentrum

Baljuwhuis
Kammeersweg 2
1570 Galmaarden
054/58.95.11
"Hedendaagse monumentale
beeldhouwkunst uit West-
Vlaanderen"
tot 28 augustus

GENT

Galerie Fortlaan 17

Fortlaan 17
9000 Gent
09/222.00.33
"Extremes meet" -
Mark Cloet, Jacques Charlier,
Owen Griffith, Bruce McLean,...
van 17 augustus tot 4 september

Galerij Pluto

Plotersgracht 7
9000 Gent
09/233.33.14
groepstentoonstelling met werk
van o.m. Arnold Verhé, Adriaan
Nelemans, en FaKe
van 9 tot 31 juli

Huis Derave

Onderstraat 65
9000 Gent
09/223.04.06
Michel Bracke - decorontwerpen
tot 30 september

Huize Sint-Jacobus

Provenierstersstraat 11
9000 Gent
09/223.30.98
Della Calberson en
Patrick Talovarn
tot 17 juli

Magnus Fine Arts

Charles De Kerckhovelaan 83/2
9000 Gent
09/223.82.26
"Accrochage"
tot 9 juli

Museum

Arnold Vander Haeghen
Veldstraat 82
9000 Gent
09/225.32.53
"50 jaar bevrijding in Gent"
van 8 juli tot 12 september

Museum voor

Industriële Archeologie
Oude Vest 20
9000 Gent
09/223.59.69
"Onder stoom"
van 18 juli tot 26 juli

Museum voor Sierkunst

Jan Breydelstraat 5
9000 Gent
09/225.66.76
Emiel Veranneman -
retrospectieve
tot 11 september

Museum voor Volkskunde

Kraanlei 65
9000 Gent
09/223.13.36
"Kunst op tegels" -
Carlo De Knock
van 16 juli tot 25 september

New Jewels Gallery

Krijgslaan 124
9000 Gent
09/221.76.09
Angela Hübel
tot 11 juli

V.M.H.K.

Hofbouwlaan 29
9000 Gent
09/222.38.96
Perejaume
tot 17 juli

Kuon Centrum

Dendermondssteenweg 319
9040 Sint-Amandsberg
09/228.90.55
"Kreatieve hobbyisten"
tot 15 juli

HAMME

Galerij De Beule

Evangeliestraat 66A
9220 Hamme
052/47.86.71
Romain Malflit
van 16 juli tot 17 september

HASSELT

CIAP

Zuivelmarkt 44
3500 Hasselt
011/22.53.21
"Tijd beelden" - Anne Ausloos
tot 10 juli

Provinciaal Museum

Zuivelmarkt 33
3500 Hasselt
011/21.13.17
Herman Maes en Paul Sochacki
tot 10 juli
Lydia Schouten
van 30 juli tot 16 oktober

HEUSDEN-ZOLDER

Kultureel Centrum

Dekenstraat 40
3550 Heusden-Zolder
011/53.33.15
"Limbarte junior II"
van 12 augustus tot 18 september

HINGENE

den Heeck Art Gallery

Louis De Baerdemaekerstraat 54
2880 Hingene
03/889.57.05
P. Dobrev en M. Marinova
tot 29 augustus

HORNU

Grand-Hornu

rue Sainte-Louise 82
7301 Hornu
065/77.07.12
"Le Grand-Hornu en cartes
postales anciennes"
tot 30 augustus

KASTERLEE

Frans Masereelcentrum

Zaardendijk 20
2460 Kasterlee
014/85.22.52
"Waalse grafici"
tot 2 september

KLUISBERGEN

Galerij Theaxus

Ommegangstraat 3
9690 Kluisbergen-Kwaremont
055/38.60.53
Rudy Van Geele - kunstmid
tot 22 augustus

KNOKKE-HEIST

Argo

Zeedijk 734
8300 Knokke-Heist
050/62.22.70
Simone - schilderijen
tot 21 juli

Galerie André Simoens

Kustlaan 130
8300 Knokke-Heist
050/61.00.87
Bie Peeters - fotografie
tot 11 juli

Kultureel Centrum Scharpoord

Meerlaan 32
8300 Knokke-Heist
050/61.37.61
Galerie In Situ te gast
tot 24 juli

Vera Van Laer Gallery

Elisabethlaan 160
8300 Knokke-Heist
050/61.56.46
"Meeting Point K" - Jim Lutes,
Mark Todd, Martin Paulus,
Mariusz Kruk,...
tot 24 juli
Beat Streuli - foto's en diorama
van 6 augustus tot 11 september

KORTRIJK

Athena Art Gallery

Hendrik Consciencestrat 38
8500 Kortrijk
056/25.88.57
zomeraccrochage
tot 16 juli en van 24 augustus tot
5 september

Begijnhof van Kortrijk

8500 Kortrijk
056/20.38.44
"Begin de Begijne" - Nancy
Spero en Bracha Lichtenberg
Ettinger
tot 21 augustus

KRUISSHOUTEM

Stichting Veranneman

Vandevoordeweg 2
9770 Kruishoutem
09/383.52.87
Noda & Niizuma
tot 9 juli

LA LOUVIÈRE

Galerie Tendances

Contemporaines
rue du Moulin 64
7100 La Louvière
064/22.32.65
"Marcel Mariën; La citation
esthétique" - retrospectieve
tot 14 augustus

Musée Ianchelevici

Place Communale
7100 La Louvière
064/28.25.30
"Marcel Mariën; La mise en
oeuvre" - retrospectieve
tot 14 augustus

Salle des Périodiques de la

Bibliothèque centrale
avenue Rêve d'Or 30
7100 La Louvière
064/21.51.76
"Marcel Mariën; Le sentiment
photographique" - retrospectieve
tot 14 augustus

LEDE

't Hof te Puttens

Wichelsestraat 20-22
9340 Lede
053/80.51.30
zomersalon - Rob Delange, Jef
Janssens, Etienne Verhallen,...
tot 18 september

LEUVEN

ABB-Galerij

Diestsestraat 269
3000 Leuven
016/24.37.72
"Laureaten Dirk Boutspriz 1994"
- Herald Werland en TEVK
van 11 augustus tot 9 september

Easy Ware

Vaart 31
3000 Leuven
Viviane Klagsbrun
tot 6 oktober

Embryo

Naamsestraat 49
3000 Leuven
016/23.56.40
Zomersalon
juli en augustus

Provinciemuseum

Van Humbeek-Piron
Mechelsevest 108
3000 Leuven
016/22.28.93
Marcel Broodthaers,
Panamarenko en Jef Geys
tot 28 augustus

Transit

Tiensevest 39
3010 Kessel-Lo
016/22.62.44
Zomeraccrochage
tot 31 augustus

LOKEREN

Centrum voor

Ruimtelijke Kunst
Stadspark ter Beuken -
Groendreef 8
9160 Lokeren
Hans De Pelsmacker - sculpturen
tot 2 oktober

De Vuyst Kunstgalerij

Kerkstraat 24-52
9160 Lokeren
09/348.54.40
zomersalon
van 18 augustus tot 18 september

LOPPEM

Kunsthalle Lophem v.z.w.

Torhoutsteenweg 52A
8210 Loppem-Zedelgem
050/84.02.63
Greg Colson
tot 20 augustus

MAASEIK

Kunstgalerij Den Perou

Boomgaardstraat 2
3680 Maaseik
011/56.75.26
Jan Desmarts en Bernard Visser
- sculpturen en schilderijen
tot 28 augustus

MECHELEN

Galerij Groot-Begijnhof

Hoviusstraat 6
2800 Mechelen
015/20.26.74
Roger Pintens -
sculpturen
Marijke Van Kenhove -
schilderijen
van 9 juli tot 28 augustus

MONS

KOMA asbl

Rue des Gades 4
7000 Mons
065/31.79.82
Daniel Aulagnier - sculpturen
tot 17 juli

OOSTDUINKERKE

Art Gallery

De Muelenaere & Lefevere
Polderstraat 76
8670 Oostduinkerke
058/51.47.57
Jean-Claude Thuillier -
schilderijen
Silviane Leger - sculpturen
tot 7 augustus

Annemie Misplon - schilderijen

Fr. Van Mieghem - sculpturen
van 14 augustus tot 2 oktober

OOSTEEKLO

Galerij William Wauters

Antwerpse Heirweg 5
9968 Oosteecklo
09/373.70.06
André Honnay
tot 10 juli
"15 jaar Galerie WW" -
kunstenaars van de galerie
van 16 juli tot 28 augustus

OOSTENDE

Casino Kursaal Oostende

Erehall - Zeedijk
8400 Oostende
059/70.51.11
Wim Rocourt - schilderijen en
keramiek
tot 31 juli
"Made in Belgium" - Jan
Cobbaert, Dees De Bruyne, Diena
De Loose, Paul Delvaux,...
tot 29 augustus

Forum Contemporary Art

Romestraat 20
8400 Oostende
059/50.09.22
"100 bronzen, traditie en
vernieuwing"
"20 tapijten" - Raoul De Keyser,
Luc Deleu, Jacques Charlier, Jean
Bilquin,...
tot 21 augustus

Galerie Robert & Partners

Prinsenlaan 27
8400 Oostende
059/51.50.76
"Ndebele, een kleurrijke traditie,
ook op papier"
van 23 juli tot 25 september

Galerij De Peperbusse

Prins Boudewijnstraat 7
8400 Oostende
059/70.28.80
"Exposanten 1993"
van 16 juli tot 28 augustus

Kunsthuis Loosveldt

Romestraat 41
8400 Oostende
059/70.52.73
Zomeraccrochage - Johan
Clarysse, Luk De Meyer, Nico De
Guchenaere,...
tot 31 juli

Museum voor Schone Kunsten

Wapenplein
8400 Oostende
059/80.53.35
Julius Collen-Turner (1881-1948)
- retrospectieve
tot 30 augustus

P.M.M.K. -

Museum voor Moderne Kunst

Romestraat 11
8400 Oostende
059/50.81.18
Rik Wouters, retrospectieve
"Art is life"
tot 25 september

PLAINEVAUX

Galerie Vega

rue de Strivay 5
4122 Plainevaux
041/80.22.70
Barbara en Michaël Leisgen
tot 15 juli

RUMST

Hof Tibur

Tiburstraat 32
2840 Rumst
Mark Eyskens, Pol Mara,...
tot 11 september

SINT-IDESBALD

Art Gallery Piatno

Zeepannelaan 2a
8670 Sint-Idesbald
058/51.85.63
"Constructa" - Cortier, Decock,
Delahaut,...
tot 10 juli

SINT-KATELIJNE-WAVER

Kauterveerne

Mechelbaan 163
2860 Sint-Katelijne-Waver
015/55.16.45
Pierre Van Rompaey, Arman,
Maurice Brams, Eric Cardon,...
tot 10 juli
Dirk De Middelmeer en Ward
Dijk - sculpturen
Walter Philips - schilderijen
van 16 juli tot 4 september

SINT-MARTENS-LATEM

Galerij Oscar de Vos

Latemstraat 94
9830 Sint-Martens-Latem
09/282.68.38
Walter Schelfhout
tot 17 juli

SINT-NIKLAAS

Salons voor Schone Kunsten

Stationsstraat 85
9100 Sint-Niklaas
03/777.29.42
"Belgisch graniet" - Hans Pieler,
Hans-Peter Klie en Toni
Wirthmüller
tot 28 augustus

STAVELOT

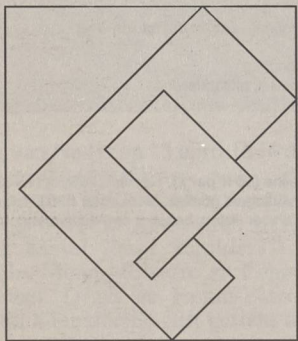
Ars Stavelot

Ancienne Abbaye
4970 Stavelot
080/86.42.94
"5 Galeries Belges d'art
contemporain" - Robert Brandy,
Luc Claus,

LIJSTEN
&
INLIJSTINGEN

KUNSTATELIER

Van Den Broeck



**KWALITEIT
&
SERVICE**

Neerveldstraat 174
1745 Opwijk
Tel. 052 / 35.66.49

STADSBESTUUR LOKEREN
Commissie Kunstpatrimonium

Hans De Pelsmacker

Sculpturen in staal

Centrum voor Ruimtelijke Kunst
Stadspark "Hof Ter Beuken", Groendreef 8

Lokeren

Dagelijks toegankelijk van 9 tot 21 uur

van 19 juni
tot 2 oktober 1994

Tekeningen
in de Stedelijke Openbare Bibliotheek
Kerkplein 3 te Lokeren
van 19 juni tot en met 31 augustus



Athena Art Gallery

Hendrik Consciencestraat 38
8500 Kortrijk

2/6/94 - 5/9/94

"Zomeracchorage"

Internationale selectie
schilderijen
grafiek
beeldhouwwerken

sluiting zomerverlof 17/7 - 23/8/94
gesloten op zondag tijdens de zomeracchorage

8/9/94 - 17/10/94

Stefan Annerel

recente schilderijen op doek

Openingsuren:
de maandag, donderdag en vrijdag
van 14.30 uur tot 19 uur,
de zaterdag en zondag van 14.30 uur tot 18 uur
en op afspraak tel. (056) 25 88 57
of tel. (056) 51 26 01 (privé)

Wij beschikken permanent over een ruim
aanbod grafiek, schilderijen en beeldhouwwerken
van jonge en gevestigde kunstenaars.



**Gezien in een
Gents museum**

Info: Dienst voor Culturele Zaken - Directie Tel.: 09/221.19.16 Fax: 09/220.08.28

**Galerij
Groot-Begijnhof**

9.7 - 28.8.94

bronzen beelden en assemblages van

Roger Pintens

schilderijen van

Marijke Van Kenhove

**Kunstgalerie
met beeldentuin
Kauterveerne**

16.7 - 4.9.94

beelden van

**Dirk De Middeleer
Ward Dijk**

schilderijen van

Walter Philips

In permanentie

juwelen van Miet Beckers en Veerle Van Wilder
beelden van Ernest Wijnants, Oscar Jaspers,
Jozef Cantré, Rik Wouters, Lode Eyckermans,
Robert Vandereycken, Pol Lemaire, Ted Carrasco,
Maurice Brams, Jan De Graef, Hubert Minnebo
schilderijen van Pierre Van Rompaey,
Robert Vandereycken,...

**Galerij
Groot-Begijnhof**

Hoviusstraat 6 - 2800 Mechelen
Tel. 015/20.26.74
open elke zat. en zon. van 14u tot 18u
en na afspraak

**Kunstgalerie met beeldentuin
Kauterveerne**

Mechelbaan 163 - 2861 Sint-Katelijne-Waver
Tel. 015/55.16.45
open elke do., vr., zat. en zon. van 14u tot 18u
en na afspraak

★ **TEKENTAFELS**
NESTLER **Tecnostyl**
MUTOH **UNC**

★ **PLAN-TEKENKASTEN**
KIND **ARCHivite** **HADOS**
leuwico

★ **NC-SCRIBER**
rotring **MUTOH**

★ **PLOTTER MATERIAAL**
SAEETLER **rotring**

★ **TECHNISCH TEKENERIEF**
rotring **SAEETLER**
STANDARDGRAPH

★ **PLANAFDRUKPAPIER**
oce

★ **LANDMEETGERIEF**
BM **BRETHAUP** **KASSEL**
MESSEIGE **Kern**

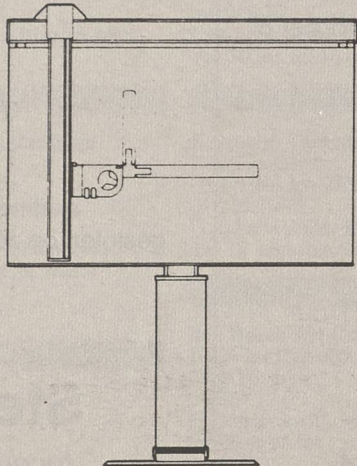
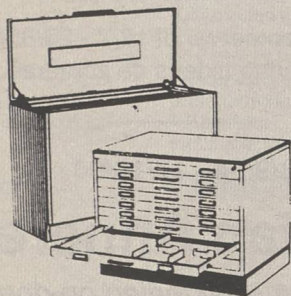
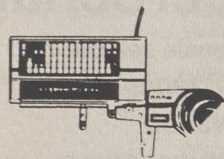
★ **NESTLE**

★ **GRAFISCH MATERIAAL**
Letraset **alfac**

★ **MELANORMA**
 ★ **KUNSTGRAFIEK**

Charbonnel-Graphic Chemical - Arttools
 Van Ginkel Persen

★ **ETS- en KOPERDRUKPAPIEREN**
 ★ **OOSTERSE PAPIEREN**



JM

LESAFFRE N.V.

ONDERBERGEN 76A 9000 GENT
 TEL. (09) 223 33 06

J.M. LESAFFRE N.V.

VOORSTRAAT 20 8500 KORTRIJK
 TEL. (056) 21 51 18

TUINSTRAAT 21-23
 TEL. (056) 22 31 51
 FAX. (056) 22 77 37

KOOP 40 TOT 70% GOEDKOPER
 RECHTSTREEKS IN DE **VERF- EN LIJMFABRIEK**

SPATZ Reigerstraat 47 Gent
 Tel. 222.12.59

Achter St.-Pietersstation - tweede straat links van Voskenslaan

GOEDKOOP - KWALITEIT - VERTROUWEN

PLASTIEKVERF droogveegvaste goede kwaliteit, in dozen van 5 kg	77 fr per kg
PLASTIEKVERF voor binnen en buiten, extra afwasbaar in 5 kg	144 fr per kg
Zuivere OLIEVERF voor binnen en buiten, in dozen van 1 kg	154 fr per kg
Luxe LAK glans, satijn of mat, zeer sterk, in dozen van 1 kg	299 fr per kg
GRONDVERF PRIMER zeer goede dekkraft, in dozen van 1 kg	179 fr per kg
ROESTWERENDE VERF (op basis van loodmenie of zinkfosfaat)	183 fr per kg
MASTIEKLEEFMASSA voor het dichtmaken van daken in zink, roofing, enz. in dozen van 5 kg	158 fr per kg
WHITE SPIRIT in verpakking van klant	19 fr per l.
MUURESIN extra villaverf, blinkend, totale beschutting, in dozen van 5 kg	299 fr per kg
GRONDA fixeerend middel voor poederende vlakken, zoals gekalkte muren, afbladderende oude verflagen, enz. in bussen van 5 l.	148 fr per l.

Ook nog blackvernis (42 fr per l.), Carbolineum (40 fr per l.), Creoline (55 fr per l.), plaaster, kalk, boenwas (180 fr per l.), acrylverf, plamuur, borstels, lijmen, olie, siliconen, afbijt voor oude verflagen, gomlak, bleekwater (5 fr), polyuretaanverven voor vloeren, acryllakken, mastiek (50 fr per kg), vernis, grondeerpasta's voor lijsten, behang, structuurverven, acrylverven voor kunstschilders, enz...

Kortingen bij afname in grotere verpakkingen.

Open van 7.30 uur tot 12.00 uur en van 13.30 uur tot 18.00 uur, ook op zaterdag.

L. COOREMAN OUD HUIS
 SPIERAMEN VOOR KUNSTSCHILDERS

SINDE 1926

Specialist in

GROTE FORMATEN EN ALLE VORMEN

Groot- en kleinhandel

Lefebvre Frederic - Juniorlaan 112
 2811 Leest (Mechelen)

TEL. 015/ 71.47.05.
 FAX. 015/ 71.47.06.

ATELIER GESQUIERE

kreatieve stoffenverwerking

HAM 139 - 9000 GENT

Tel. : 09/223.04.10

Fax. : 09/225.23.71

DE GENTSE VUURVASTE PRODUCTEN BVBA (sinds 1854)

COLPAERT KERAMIEK & SCULPTUUR

KWALITEITSBENODIGDHEDEN VOOR DE
 KERAMIST, POTTENBAKKER EN BEELDEND KUNSTENAAR

Groendreef 51 - B-9000 GENT - Tel. (09) 226 28 26 - Fax (09) 237 00 67
 Steenweg op Brussel 15 - B-1780 WEMMEL-Brussel - Tel.(02) 460 55 55 - Fax (02) 460 79 97



PEL **REGNIERS**

"Bij een goede auto
 hoort een goede garage"

Tel. 09/225.53.20
 09/225.53.15

ABONNEMENT
 DE WITTE RAAF

500 bfr
 (belgië)

650 bfr
 (buitenland)

35 fl
 (nederland)

e u r o p e e s k e r a m i s c h w e r k c e n t r u m

Het Europees Keramisch Werkcentrum (EKWC) staat open voor beeldend kunstenaars, vormgevers en architecten, die tenminste twee jaar zelfstandig werkzaam zijn.

Aanwezig zijn 12 ateliers, geavanceerde outillage, technische advisering en ondersteuning.

De werkperiodes zijn drie tot vier maanden.

Bij toelating wordt een materiaal budget beschikbaar gesteld.

Vanaf september 1995 zijn ateliers beschikbaar.

Inschrijving werkperiode

Elke laatste vrijdag van de maand wordt een rondleiding voor belangstellende kunstenaars gegeven. Telefonisch reserveren is noodzakelijk.

Woonakkomodatie is voor een redelijk bedrag te huur.

De aanmeldingsformulieren dienen voor 1 november 1994 in het bezit van het EKWC te zijn.

Informatie en aanmeldingsformulieren: EKWC
 Zuid-Willemsvaart 215
 5211 SG 's-Hertogenbosch
 tel. 073 124 500
 fax 073 124 568

e u r o p e a n c e r a m i c s w o r k c e n t r e

Uitstappen & Reizen

- **Inschrijven voor een uitstap moet telefonisch gebeuren!**
 - Uw betaling wordt binnen de tien dagen op ons rekeningnummer 001-0289768-08 verwacht, zoniet vervalt uw inschrijving.
 - Vermeldt op de overschrijving plaats en datum van de uitstap, het aantal personen en eventueel de categorie of de module(s).
 - Voor annulaties die minstens vijf werkdagen vóór het vertrek worden gemeld, wordt het inschrijvingsgeld terugbetaald, verminderd met 250,- fr administratiekosten.
 - Voor annulaties, minder dan zes werkdagen vóór het vertrek gemeld, wordt niets terugbetaald.
 - U ontvangt geen schriftelijke bevestiging. Wij verwachten u op de afgesproken vertrekplaats.

Nadar • Impressionisme • Auguste Rodin Parijs donderdag 21 juli 1994

Als in het atelier van Nadar op 15 april 1874 de eerste groepstentoonstelling van de impressionisten plaats vindt is dat het resultaat van een jarenlange evolutie. In de jaren 1859-1869 komt een aantal jonge schilders tot maturiteit: Bazille, Monet, Pissarro en Renoir enerzijds en Manet, Degas en Fantin-Latour anderzijds, ze zijn allen doelbewust gericht op "un grand mouvement de rénovation artistique". 1859 is het jaar van het laatste Salon waar Delacroix aan participeert en waarover zijn vriend Baudelaire schrijft, het is het eerste Salon dat Monet bezoekt en het eerste waar zijn toekomstige compagnon Pissarro aan meedoet. Het is het jaar van het einde van een generatie en meteen ook het begin van een nieuwe.

De tentoonstelling "Impressionisme. Les origines (1859-1869)" in het Grand Palais opent met een evocatie van dat Salon van 1859 om vanuit deze eerder negatieve balans de grote vernieuwing van het impressionisme te belichten. De tentoonstelling is zowel chronologisch als thematisch opgebouwd en geeft een schitterend beeld van de behandelde periode. De tentoonstelling bevat 180 werken en is net als de Nadar-expositie een coproductie met het Metropolitan Museum of Art te New York.

Vetrekplaatsen + uren	
Antwerpen	6.15 uur
Station Berchem, voorkant	
Brugge	7.00 uur
Station, kant Sint-Michiels	
Gent	7.00 uur
Sint-Pietersstation, kant krantenkiosk	
Kortrijk	7.45 uur
Hallen, bushalte	
Oostende	6.15 uur
Gerechtsgebouw, parking	

Aankomst	11.00 uur
Terugreis	20.00 uur

Prijs busreis	lid	niet-lid
	790 fr	890 fr
reis en documentatie		
module 1	400 fr	
ticket voor de tentoonstelling "Impressionisme. Les origines 1859 - 1869" in het Grand Palais (om 14.00, 16.00 en 17.00 uur)		
module 2	380 fr	
combinatieticket voor het Musée d'Orsay en de tentoonstelling Nadar		
module 3 en 4 (Rodin) zijn volgeboekt		
(prijs modules exclusief reis en documentatie!)		

Europa, Europa. Bonn zaterdag 20 augustus 1994

Het idee voor de tentoonstelling "Europa, Europa. De eeuw van de avant-garde in Centraal en Oost-Europa." gaat terug tot in 1981 toen de megatentoonstelling "Westkunst" in Keulen poogde de evolutie van de hedendaagse kunst te schetsen vanaf 1939. Het ging erom de positie van de westerse kunst te definiëren en met de kunst van Oost-Europa werd bewust geen rekening gehouden. De afwezigheid van deze kunst toen en de veranderde politieke toestand nu vormen de directe aanleiding tot de genoemde tentoonstelling.

De expositie heeft als doel de uitzonderlijke bijdrage aan te tonen van een tweehonderdtal kunstenaars uit Oost- en Centraal-Europa tot de evolutie van de kunst in de twintigste eeuw. De tentoonstelling wordt dan ook zowel chronologisch als stylistisch opgebouwd, ze wil de wat eenzijdig westerse invalshoek inzake de evolutie van de moderne en de hedendaagse kunst gevoelig relativeren.

Vetrekplaatsen + uren	
Kortrijk	6.15 uur
Hallen, bushalte	
Gent	7.00 uur
Sint-Pietersstation, kant krantenkiosk	
Antwerpen	7.45 uur
Station Berchem, voorkant	

Aankomst	11.00 uur
Terugreis	18.30 uur

Prijs categorie I	lid	niet-lid
reis en documentatie	900 fr	1.000 fr
categorie II	1.120 fr	1.250 fr
reis en documentatie, een combinatieticket voor de tentoonstelling "Europa, Europa" in de Kunst- und Ausstellungshalle en voor de vaste collectie in het Kunstmuseum.		

De Midlands: op zoek naar de Prerafaëlieten 26 augustus tot 5 september 1994

Ofschoon deze reisroute tal van titels zou kunnen dragen zoals bijvoorbeeld "De grote industriële steden van de Midlands" of "Belangrijke en toch onbekende musea in Engeland" werd dit programma opgesteld met als doel de schilderijen en beeldhouwwerken van de zogenaamde prerafaëlitische school (vanaf circa 1849) van nabij te leren kennen. Niet toevallig bevindt deze kunst zich in de grote negentiende eeuwse industriesteden zoals Birmingham, Liverpool en Manchester. Het zijn steden die op geen al te goede reputatie kunnen bogen, maar die desondanks, na Londen, de grootste en rijkste musea van het Verenigd Koninkrijk bezitten. In Cambridge wordt naast de stad zelf ook het fenomenale Fitzwilliam Museum bezocht. Als verbindende schakels tussen de grote musea en de stedelijke concentraties komen een aantal typische landhuizen met rijke kunstverzamelingen en mooie natuurgebieden aan bod.

De begeleiding is in handen van Peter R. De Smet.

Reis
De verplaatsingen gebeuren per luxecar uitgerust met airco, bar en toilet. De Kanaalovertocht gebeurt met de ferry Calais - Dover. De overtocht duurt 75 minuten.
De reis gebeurt i.s.m. De Buck Travel n.v. lic. A 1053.

Verblijf
Alle hotels zijn te situeren in de klasse van *** tot ****. Alle kamers beschikken over eigen sanitair. Er is geopteerd voor de formule kamer en ontbijt.

Prijs
De reis kost 39.200 fr en dat omvat:
 - de reis en de excursies per luxecar
 - de gereserveerde overtocht van het Kanaal
 - verblijf in drie- tot viersterrenhotels op basis van tweepersoonskamer en ontbijt
 - de inhoudelijke begeleiding door Peter R. De Smet
 - de praktische begeleiding
 - de documentatie

Toeslag
voor verblijf in een eenpersoonskamer dient een toeslag van 7.700 fr betaald.

Inschrijving
Inschrijven kan nog na telefonische aanmelding.

Joseph Beuys • Parc de la Villette Parijs zaterdag 27 augustus 1994

"Beuys' kunst ontstaat in de gebroken relatie tussen de mens en de realiteit. (Jan Hoet). Het concept van die realiteit is uitermate complex en heeft betrekking op zowel ruimte en tijd, natuur en cultuur, het reële leven en de concrete utopie. Deze complexiteit weerspiegelt zich in de allesomvattendheid van zijn werk: sculptuur, installaties, tekeningen, foto's, films, performances, politieke pamfletten ... Niets was voor Beuys incompatibel, hij bekeek de wereld als één geheel."

Vetrekplaatsen + uren	
Antwerpen	6.15 uur
Station Berchem, voorkant	
Brugge	7.00 uur
Station, kant Sint-Michiels	
Gent	7.00 uur
Sint-Pietersstation, kant krantenkiosk	
Kortrijk	7.45 uur
Hallen, bushalte	
Oostende	6.15 uur
Gerechtsgebouw, parking	

Aankomst	11.00 uur
Terugreis	20.00 uur

Prijs busreis	lid	niet-lid
	790 fr	890 fr
reis en documentatie		
module 1	250 fr	
ticket tot de tentoonstelling "Joseph Beuys" module 2 (Parc de la Villette) volgeboekt		
(prijs modules exclusief reis & documentatie!)		

Van Friedrich tot Hodler • Augustus Welby Pugin • Belgische Kunst (1880 - 1900) Londen 30 en 31 juli 1994

"Friedrich to Hodler: a romantic tradition" is de titel van een prestigieuze tentoonstelling in de National Gallery. De tentoonstelling is samengesteld uit een van de mooiste Europese collecties van Duitse, Oostenrijkse en Zwitserse kunst van de 19de eeuw. Ze omvat een tachtigtal schilderijen en een veertig tekeningen. De Duitse Romantiek is bijzonder goed vertegenwoordigd met bijvoorbeeld vijf werken van Caspar David Friedrich waaronder het beroemde "Kalkrotsen te Rügen". andere kunstenaars zijn Runge, Menzel, Agasse, Waldmüller en Böcklin. De tentoonstelling geeft een overzicht van een rijke, picturale traditie gaande van de intense beelding van de Romantische tijd en de charmerende tafereelen van de Biedermeierperiode tot de pakkende werken van het Realisme en het Symbolisme op het eind van de vorige eeuw.

A. W. Pugin (1812-1852) wordt met een tentoonstelling in het Victoria en Albert Museum in herinnering gebracht. Hij heeft een rol gespeeld in de zogenaamde gothic revival en werkte samen met Sir Charles Barry aan het ontwerp en de bouw van de Houses of Parliament in 1836, een geslaagd voorbeeld van de vermening van de gothiek en de Tudorstijl. In de Royal Academy tenslotte is er een tentoonstelling van Belgische kunst van het einde van de vorige eeuw wat de deelnemer zal toelaten een interessante verkenning te maken en parallellen te trekken. Deze tweedaagse te Londen zal begeleid worden door Peter R. De Smet.

Verblijf
Voor het verblijf is gekozen voor hotel Comfort Inn Earl's Court ***. Het is een drie jaar geleden geopend hotel van het betere type. Alle kamers zijn voorzien van eigen badkamer, radio, telefoon en tv. Het is gelegen aan de West Cromwell Road met een metro in de onmiddellijke nabijheid. Er is gekozen voor de kamer-met-ontbijt-formule.

Reis
De reis gebeurt met een comfortabele luxecar en met de ferry vanuit Calais met restaurant aan boord. De overtocht duurt 75 minuten.

Prijs
De prijs bedraagt 7.500 fr en omvat
 - de reis per luxecar
 - de overtocht met de ferry Calais - Dover heen en terug
 - het verblijf in Hotel Comfort Inn Earl's Court op basis van tweepersoonskamer met ontbijt
 - het toegangsticket tot de tentoonstelling "Friedrich to Hodler: a romantic tradition"
 - de inhoudelijke begeleiding door Peter R. De Smet
 - de praktische begeleiding
 - de documentatie

Toeslag
voor verblijf in een eenpersoonskamer dient een toeslag van 1.200 fr betaald.

Inschrijving
Inschrijven kan nog na telefonische aanmelding.

Andere Amaranentreizen in 1994

Op het programma van Amaran voor 1994 staan nog reizen naar Wenen, New York en Luxor. "Wenen, met oog voor de barok" wordt begeleid door Bernard Descheemaeker en loopt van zaterdag 29 oktober tot en met zaterdag 5 november. Inschrijving is nog mogelijk via telefonische aanmelding. "Luxor, Thebe-met-de-honderd-poorten" wordt begeleid door Peter De Smet en loopt van zondag 25 december 94 tot en met zondag 1 januari 95. Inschrijven is nog steeds mogelijk.

begeleid door Steven Jacobs en loopt van zaterdag 29 oktober tot en met zondag 6 november. Inschrijving is nog mogelijk via telefonische aanmelding. "Luxor, Thebe-met-de-honderd-poorten" wordt begeleid door Peter De Smet en loopt van zondag 25 december 94 tot en met zondag 1 januari 95. Inschrijven is nog steeds mogelijk.

INFORMATIEBON

NAAM	VOORNAAM	
STRAAT	NR.	BUS
POSTNUMMER	GEMEENTE	
TELEFOON		
Is geïnteresseerd in de volgende reis/reizen.	1994 <input type="checkbox"/> Groot-Brittannië (26.08-05.09.94) <input type="checkbox"/> New York (29.10-06.11.94) <input type="checkbox"/> Wenen (29.10-05.11.94) <input type="checkbox"/> Luxor (25.12.94-01.01.95)	
Informatie wordt bezorgd zodra beschikbaar.	<input type="checkbox"/> programma 1995	

Bericht voor kunstenaars

Het VIZO zorgt vanaf nu voor de sociaal-economische en juridische begeleiding van kunstenaars. Amarant heeft beslist met deze activiteit te stoppen ... het VIZO staat klaar om deze taak over te nemen.

Het VIZO beschikt over een heel team van deskundigen: een kunstadviseur, een juridisch adviseur en 17 bedrijfsadviseurs. Zij genieten van een jarenlange ervaring in het begeleiden en adviseren van jonge ondernemers. Vanaf nu zullen zij zich ook toespitsen op de specifieke problemen waarmee u als kunstenaar te kampen heeft. Als deskundig buitenstaander zullen zij uw situatie objectief inschatten en laten zij zich uitsluitend leiden door de belangen van de opdrachtgever, uw belangen dus.

U kan contact opnemen met Johan Valcke, Inge Vranken of Christian Oosterlinck, allen kunsthistorici verbonden aan het VIZO. Zij zullen als tussenpersoon fungeren en u naargelang uw probleem doorverwijzen naar de persoon die u het beste kan bijstaan.

Praktische info

Het VIZO staat voor Vlaams Instituut voor het Zelfstandig Ondernemen en is een jonge en dynamische instelling die ondernemende mensen helpt zowel op het vlak van de vorming, opleiding en bedrijfsadvies als op het vlak van de artistieke promotie van het hedendaagse kunstambacht en de vereenvoudiging van administratieve formaliteiten.

Op volgend adres kan u vrijblijvend contact nemen:

VIZO
Bischoffsheimlaan 23-25
1000 Brussel
tel 02/218.60.93, fax 02/217.46.12

Agenda

- daguitstap / rondleiding
- ✓ start cursus / lezing

JULI

- 04 ✓ Visies op het landschap, Gent
✓ De vrouw in de 19^{de} eeuwse kunst: van hoer tot madonna, Gent
- 11 ✓ Gallia Belgica, Gent
- ✓ Osiris, Kruis en Halve Maan, Antwerpen
- 12 ✓ Hedendaagse kunst: beeld en vertoog, Antwerpen
- 15 • Musée Royal de Mariemont, Morlanwelz
- 16 ✓ Een lezing over Robert Smithson, Gent
- 18 ✓ Klassiek en neo in Antwerpen, Antwerpen
- 21 • Nadar, Impressionisme, Auguste Rodin, Parijs
- 23 ✓ Een lezing over Robert Smithson, Antwerpen
- 25 ✓ Hiërogliefen lezen, Gent
✓ Hedendaagse kunst: beeld en vertoog, Gent
- 30 ✓ Een lezing over Robert Smithson, Brussel
- Vertrek reis Londen

AUGUSTUS

- 06 - Reisvoorbereiding Midlands
- 09 ✓ Twee lezingen over Joseph Beuys, Gent
- 16 ✓ Twee lezingen over Joseph Beuys, Antwerpen
- 20 • Europa, Europa. De eeuw van de avantgarde in Centraal en Oost-Europa, Bonn
- 22 ✓ Modebeelden, Antwerpen
✓ Hans Memling, Gent
- 26 - Vertrek reis Midlands
- 27 • Joseph Beuys, Parc de La Vilette, Parijs
- 29 ✓ Hans Memling, Antwerpen

Najaarsvoorschouw

Verwacht vanaf oktober: Stijl en strategie van het fotografisch beeld (*Pool Andries*), Inleiding in de (post)moderne kunstfilosofie (*Frank Vande Veire*), Een historiek van het multimediale (*Edwin Carels*), Een archeologische kijk op de geschiedenis van de oudste tijden (*Joris Capenberghs*), Wat is archeologie? (*Louis Hulstaert*), Varia Egyptiaca, proeve tot een mentaliteitsgeschiedenis van het Oude Egypte (*Peter R De Smet*), Islamitische kunst (*Frank Verlie*), De Romantiek (*Marc Holthof*), ... **Korte cursussen over** Hans Memling / Gotische beeldhouwkunst / Nicolas Poussin / Odilon Redon / Alexej von Jawlensky / Piet Mondriaan / Kurt Schwitters / ... **Brochure beschikbaar vanaf 15 augustus.**

Cursussen kunstgeschiedenis Een analyse van modebeelden Lezingen over Beuys en Smithson

Een overzicht

ANTWERPEN

- Z1 Modebeelden 22 t/m 26/08
Ilse Bogaerts
- Z4 Osiris, Kruis en Halve Maan volzet
Peter R De Smet
- Z6 Hans Memling 29/08 t/m 01/09
Patrick Verlaak & Dominique Dumon
- Z7 Klassiek en neo in Antwerpen 18 t/m 22/07
Michel Peeters
- Z9 Hedendaagse kunst 12 t/m 15/07
Paul Van Beek
- Z10 Joseph Beuys 16 & 17/08
Hans Martens & Paul Willemarck
- Z11 Robert Smithson 23/07
Steven Jacobs

BRUSSEL

- Z11 Robert Smithson 30/07
Steven Jacobs & Wim De Temmerman

GENT

- Z2 Visies op het landschap 04 t/m 07/07
Damien Deceuninck
- Z3 Gallia Belgica volzet
Patrick Monsieur
- Z5 Hiërogliefen 25 t/m 29/07
Peter R De Smet
- Z6 Hans Memling volzet
Patrick Verlaak & Dominique Dumon
- Z8 De vrouw in de 19^{de} eeuwse kunst volzet
Peter R De Smet
- Z9 Hedendaagse kunst 25 t/m 28/07
Paul Van Beek
- Z10 Joseph Beuys 09 & 10/08
Hans Martens & Paul Willemarck
- Z11 Robert Smithson 16/07
Steven Jacobs

Hedendaagse kunst: beeld en vertoog *Paul Van Beek*

Vier uiteenzettingen en bezoeken aanknopend bij de tentoonstellingsactualiteit.

Vier fragmenten uit de internationale actuele kunstpraktijk worden besproken, afgewogen, getoetst aan de tentoonstellingsactualiteit in Vlaanderen.

1. **Fotografie** in de beeldende kunst
Geneviève Cadieux, Muhka
2. De **jonge generatie**
Mark Manders, Muhka
3. Tentoonstelling en **museum**
Vanuit 'Splatter table' van *Richard Artschwager* gekozen, *Museum van hedendaagse Kunst, Gent*.
4. Actuele **beeldhouwkunst**
Guillaume Bijl, Middelheim;

Twee lezingen over Joseph Beuys *Hans Martens & Paul Willemarck*

Aanleiding tot deze lezingen is de Parijse editie van wat wordt aangekondigd als de laatste grote Beuys-retrospectieve. Als mogelijke aanloop tot een bezoek aan deze tentoonstelling spreekt Hans Martens over de "Beelden van Beuys", Paul Willemarck benadert "Joseph Beuys in gedachten".

Klassiek en neo in Antwerpen *Michel Peeters*

Antwerpen heeft een niet onaanzienlijk patrimonium uit de 18de en 19de eeuw. Alvast boeiend genoeg om het te toetsen aan de internationale situatie.

Een uitgelezen introductie tot het classicisme en de neo-stijlen in woorden, beelden en wandelingen.

Hiërogliefen lezen *Peter R De Smet*

Een succesvolle reeks, nu in een aangepaste zomereditie. Na een historisch overzicht en een schets van de oorsprong van de Egyptische taal, komen de belangrijkste principes van de hiërogliefen aan bod. Twee teksten of tekstfragmenten worden bestudeerd en de opgedane kennis wordt daarna met een aantal bezoeken geconcretiseerd.

Visies op het landschap

Damien Deceuninck

Deze lessenreeks onderzoekt de verhouding tussen mens en landschap in de westerse cultuur. Dit gebeurt enerzijds met schilderijen vanaf de late middeleeuwen tot het einde van de 19^{de} eeuw. Er wordt ook daadwerkelijk een 17^{de} eeuwse landschap met de fiets doorkruist. Aan de hand van een studie-project over de Moeren, wordt ook de hedendaagse houding tegenover het landschap onder de loupe genomen.

Lezingen over Robert Smithson (1938-1973) *Steven Jacobs & Wim De Temmerman*

Aansluitend bij de overzichtstentoonstelling in het Brusselse Paleis voor Schone Kunsten, brengt Steven Jacobs in Gent (op 16 juli) en Antwerpen (Muhka, 23 juli) een kunsthistorische toelichting bij Smithson's oeuvre. In het PSK te Brussel (30 juli) vindt een specifieke lezing plaats: na een inleidende situering door Steven Jacobs, biedt Wim De Temmerman, assistent aan de Vakgroep Wijsbegeerte en Moraalwetenschap van de UG, een cultuurfilosofische benadering van Smithson aan:

Een Rondgang langs de Monumenten van Robert Smithson.

Toen William Gilpin in de laatste decennia van de achttiende eeuw zijn rondgang maakte door de Highlands, het gebied van de Lakes en langs de Wye, waren de vroege vormen van industrialisering een feit. Gilpin zocht de schilderachtige schoonheid van afgelegen gebieden op, waarover hij onder andere verslag uitbracht in zijn "Observations relative chiefly to Picturesque Beauty" (1782). Waar de industrialisering meer en meer een nieuw soort cultuurlandschap en nieuwsoortige "wastelands" creëerde, zouden de Europeanen zich in de volgende eeuwen daarvan afkeren, op zoek naar het beeld van een arcadisch landschap; de geborgenheid van het oude landbouwland, de ongereptheid van de wilde natuur. Naarmate vanuit de opringereige economische sfeer ook hierop beslag werd gelegd, en de pittoreske evasie in het gedrang kwam, ontstonden sociale bewegingen ter bescherming van natuur en milieu. Al te veel echter wordt, ook in de milieuzorg en de natuurbescherming, de ervaring van de natuur als het andere handelbaar gemaakt en dus geïntegreerd in dat wat reeds eigen is en reeds verbeeld. Al te veel ook wordt dat reeds-verbeelde verhandeld, en neemt het de plaats in van de natuurervaring zelf. Bovendien dient dit verhandelen van natuurbeelden er meestal toe om de vernietiging van natuurlijke rijkdom en van natuur als cultureel erfgoed aan het oog te onttrekken. Een rondgang langs de monumenten van Robert Smithson leert dat zijn werk een poging inhoudt om een meer authentieke werkelijkheidservaring te bekomen, ook een andere natuurervaring. Via de minimal art legt hij een parcours af dat de grenzen van de beeldende kunst steeds verder verlegt. Met zijn "landschappen" betracht en bekomt hij ook een nieuwe integratie van de natuurervaring in de beleving van het industriële cultuurlandschap. Met op de achtergrond een fundamenteel bevragen van het moderne vooruitgangproject. Smithson's werk is daarbij niet zonder ambivalentie. Zich afzettend tegen het pittoreske, verwoordt hij tegelijk de onmogelijkheid om de wereld anders te zien dan fotografisch-picturaal. Als instrumenten van de tijdelijkheid, resten ons van zijn werken enkel beelden... Welke uitdagingen op het vlak van de relatie mens-natuur is hij aldus aangegaan en voor welke nieuwe uitdagingen heeft hij ons aldus geplaatst?

Modebeelden *Ilse Bogaerts*

"Mode", schrijft Dirk Lauwaert in de introductie van de Amarant-Zomerbrochure, "is een veel ernstiger aangelegenheid dan we misschien graag zouden willen. Haar symbolische dynamiek, haar modellen, zijn van de meest invloedrijke, meest bepalende factoren van onze tijd geworden." Ilse Bogaerts werkte een reeks uit over mechanismen van de mode, waarin onder meer een analyse van de erotiek en de schaamte wordt opgenomen. Ook de band tussen de geklede mens, afgebeeld op kunstwerken en in werkelijkheid wordt onderzocht, naast een iconografische analyse van "naakten" in de westerse kunst ... Bezoeken aan de musea van Antwerpen en Brussel en aan het Kostuummuseum Vrieselhof illustreren de uiteenzettingen.

U wil meer

tekst en uitleg bij de zomeractiviteiten van Amarant. Vraag dan als de bliksem de gratis brochure. Belschrijffaxons!



met de medewerking van het Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap Administratie Kunst

met medewerking van DE NATIONALE LOTERIJ

met medewerking van Le Service Culturel de L'Ambassade de France

DE WITTE RAAF

ISSN: 0774-8523
12.500 ex. - juli 1994 - nr 50
Verschijnt tweemaandelijks - Negende jaargang
Afgiftekantoor: Gent X

Oprichter:
John Quivron
Oprichtingsdatum:
1 maart 1986

Verantwoordelijke uitgever:

Daan Rau

Redactie en administratie:

Amarant vzw

Hoofdreductie:

Koen Brams

M.v.a.:

Etienne Wynants

Eindredactie:

Erik Eelbode

Teksten:

Koen Brams - Piet Coessens - Marc De Kesel - Filip De Keyser - Xavier Douroux - Erik Eelbode - Candida Höfer - Steven Jacobs - Bart Keunen - Mark Kremer - Dirk Lauwaert - Hermann Pitz - Dirk Pültau - Petra Richter - Bart Verschaffel - Etienne Wynants

Vertalingen:

Eddy Bettens - Willy Devos

Met dank aan:

Luc Van Acker

Lay-out:

Gauthier Dejonghe

Druk:

Drukkerij T' Hooft, Nevele - Merendree

Zetwerk:

Aanzet, Gent

Redactie-adres, tentoonstellingsagenda, administratie en boeken of catalogi ter recensie:

Amarant vzw

Hoogpoort 50, 9000 Gent

Tel. 09/233.03.24 - Fax 09/233.42.36

Publiciteit:

Koen Brams

BTW nummer:

BE 410.631.187

Rekeningnummers:

Rekening 443-7005341-10

Rekening 001-0289768-08

Rekening 000-1188912-80

(stortingen buitenland)

Amarant-lidmaatschap:

Het lidmaatschap loopt één jaar na ontvangst van betaling en betekent minstens 10 % korting op alle Amarantactiviteiten en een abonnement op De Witte Raaf.

Abonnement De Witte Raaf:

Het abonnement gaat in na ontvangst van betaling en geldt voor zes nummers.

Tarieven België:

Lidmaatschap 900 BF

De Witte Raaf 500 BF

Steunabonnement De Witte Raaf 1.500 BF

Tarieven Nederland:

Lidmaatschap 1150 BF - 60 fl

De Witte Raaf 650 BF - 35 fl

Steunabonnement De Witte Raaf 85 fl

In het volgende nummer van De Witte Raaf:

nr. 51 - 1 september 1994
(deadline 15 augustus)

Pierre Klossowski e.a.
Het proces
Joseph Beuys