

1 Christophe Van Gerrewey
Zeven soorten onvoltooidheid
5 Daniël Rovers
*Ansprache Friedrichs des
Großen an seine Generale vor
der Schlacht bei Leuthen*
(1859-1861), Adolph Menzel
6 Moosje M. Goosen
Maintenance Art (1969 – ...),
Mierle Laderman Ukeles

7 Roel Griffioen
*Public Press + News
Network* (1971-1972), Seth
Siegelau
8 Koen Sels
Autobiography (1980),
Sol LeWitt
9 Laurie Cluitmans
Un jardin révolutionnaire
(1987), Ian Hamilton Finlay

10 Kim Gorus
Ring (1988), Isa Genzken /
Vanité (2016), Olivier Foulon
12 Sven Lütticken
Modernistische herinneringen.
Over de actualiteit van Günther
Förg
16 Bram Leven
Contrastwerking. Over de voor-
lopige mislukking van De Stijl

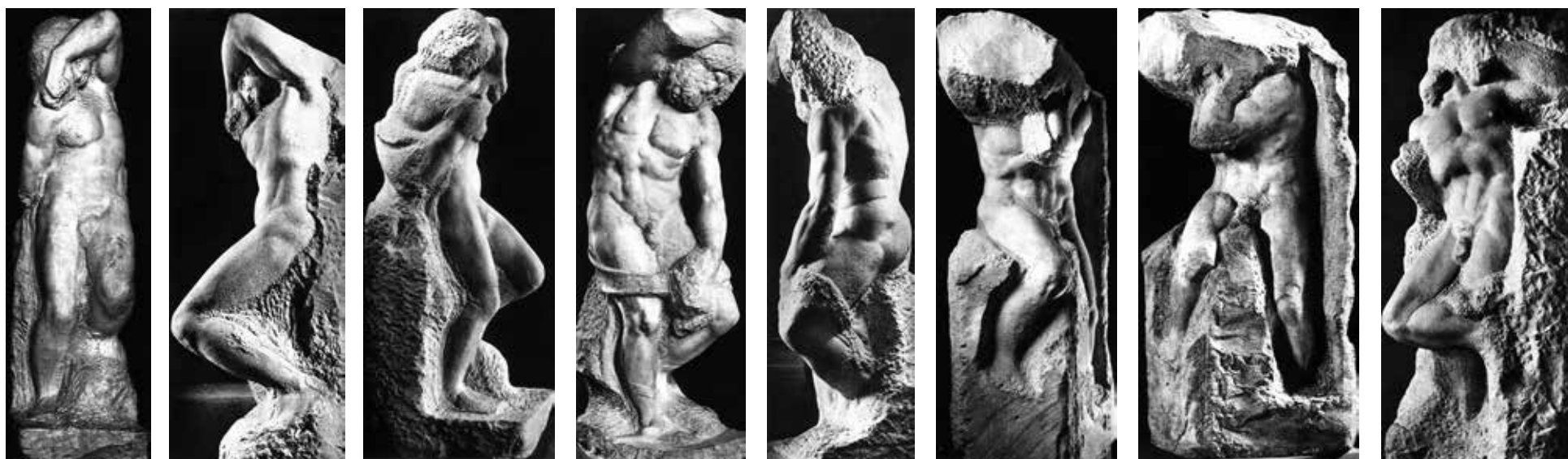
19 Jean-Paul Sartre
'Dat wordt een mooi verhaal om
te schrijven!' Fragmenten uit
L'Idiot de la famille

& 25-44

www.dewitteraaf.be

redactie & administratie: DWR/TWR vzw
Postbus 1428 – 1000 Brussel 1
t.: 32(0)2 223.14.50 – email info@dewitteraaf.be
drieëndertigste jaargang – ISSN 0774-8523
verschijnt tweemaandelijks – 14.000 ex.
afgiftekantoor Brussel X
toegelaten gesloten verpakking Brussel X 3/187

Zeven soorten onvoltooidheid



CHRISTOPHE VAN GERREWEY

*Happiness is a little string unto which things
will attach themselves.*

Virginia Woolf

1. Klopt het cliché, dan zijn alle kunstwerken onvoltooid omdat ze enkel bij het publiek hun bestemming vinden. Het doel van kunst is het onsceneren en het provoceren van een zoektocht naar betekenis – een zoektocht die het leven van de toeschouwer kan veranderen dankzij nieuwe inzichten, emoties en ervaringen. Met een aforisme van Paul Valéry: 'Oeuvre = transformer quelque chose en vue de transformer quelqu'un.'

Deze benadering is vanaf de jaren vijftig door de semiotiek, de receptie-theorie en de *nouvelle critique* expliciet gemaakt, aanvankelijk in de literatuurbeschuwing, en vervolgens, parallel met de naoorlogse, exponentiële groei van een mogelijk te interesseren publiek, in nagenoeg alle cultuurdomeinen. Elk kunstwerk of cultuurproduct is als een nevel met onduidelijke contouren en eigenschappen, die als waterdruppels condenseren tegen de brilglazen waardoor iemand naar de wereld kijkt. Het gaat om een fundamentele vorm van artistieke onvoltooidheid, die overeenstemt met een modern mensbeeld, dat ondenkbaar is zonder individualisme (we kunnen nooit zeker zijn dat twee mensen iets op dezelfde manier ervaren of begrijpen); dat drijft op verschil en op afwisselend frustrerende en bevrijdende onzekerheid (geen enkele interpretatie is objectief gezien juister dan de andere); en dat nooit tot voorspelbare en constante actie kan leiden (want wat vandaag waarachtige betekenis lijkt, kan morgen in het tegendeel omslaan).

Een programmatisch boek waarin dit tot uitdrukking is gebracht, blijft *Opera aperta* van Umberto Eco uit 1962. Eco citeert Edmund Wilson: 'James Joyce's world is always changing as it is perceived by different observers and by them at different times.' Dat lijkt vanzelfsprekend en van alle tijden, maar de vergelijking die Eco maakt met bijvoorbeeld Dante, geeft aan dat in *De goddelijke komedie* vooraf bepaalde structuren worden gereproduceerd – zoals die van de heilige drievuldigheid – op basis van een onwrikbaar wereldbeeld, terwijl er in moderne kunstwerken sprake is van grotere openheid of onvoltooidheid, omdat de wereld waarin die kunstwerken gemaakt worden en waarnaar ze verwijzen, slechts in een zowel beangstigend als aantrekkelijk

toekomstperspectief strikt geordend en volledig verstaanbaar kan lijken. Reflectie over de wereld – het bestaan van het heelal en van de mensheid – leidt in het slechtste geval tot paniek of krankzinnigheid, of tot een gevaarlijke reductie van de werkelijkheid, die met uitsluiting en geweld gepaard gaat. Ook daarom bestaat kunst: om de zoektocht naar zin en houvast te verschalen, zodat op de kleinere schaal van het kunstwerk minstens de illusie blijft bestaan dat het denken rust vindt.

Die zoektocht is kritisch, op voorwaarde dat kritiek wordt gedefinieerd als actieve, creatieve en positieve bezigheid, waarmee de criticus aantoonbaar hoeveel plezier er te beleven valt in het associatief en verrassend analyseren van een kunstwerk of een cultuurproduct, als pars pro toto voor de wereld. Roland Barthes heeft dat zijn leven lang gedaan, onder meer in de tekst *Wat is kritiek?*, gepubliceerd in *The Times Literary Supplement* in 1963. Volgens Barthes ontstaat artistieke kwaliteit wanneer 'het werk, tenminste het soort dat gewoonlijk de aandacht van de kritiek trekt, nooit geheel en al onbetekenend is, noch ooit geheel en al helder is. Het is, zo men wil, *onbesliste* betekenis. Het werk presenteert zich aan de lezer als betekenaar, maar ontglipt hem als betekenis. Dat voortdurende *ont-lopen*, *ont-nemen* van de betekenis verklaart enerzijds waarom het werk zo'n groot vermogen bezit om vragen aan de wereld te stellen (door vaststaande betekenissen, waarvan geloof, ideologie en gezond verstand de bezitters lijken te zijn, aan het wankelen te brengen), zonder ze echter ooit te beantwoorden (grote kunstwerken zijn niet 'dogmatisch'). Anderzijds leent het zich voor een oneindige ontcijfering, want er is geen enkele reden waarom Racine of Shakespeare op zekere dag niet meer besproken zouden worden (tenzij ze in ongenade vallen, wat op zichzelf boekdelen zou spreken).'

Was die laatste zin profetisch? Het onbepaalde karakter van kunst wordt vaak aangegrepen om een verbod op interpretatie uit te vaardigen. Een werk moet onvoltooid *blijven*: om ieders interpretatieve vrijheid te garanderen, mag niemand suggesties doen over wat een kunstwerk nog maar zou *kunnen* betekenen. Dat verbod werd (en wordt) zowel uitgevaardigd door critici of curatoren, uit schrik hun publiek te verkleinen door duidelijke of weinig courante posities in te nemen, als door kunstenaars met een strikt autonomistische kunstopvatting. Omdat een oeuvre halsstarrig mysterieus en open moet blijven, wordt de officiële receptie niet zelden beperkt tot een schrij-

ven of spreken dat samenvalt met het ontwijken van de 'waarheid', zonder dat er ooit, hoe tijdelijk ook, betekenis aan het werk mag worden toegekend. Onvoltooidheid wordt niet enkel het begin – maar meteen ook het eindpunt. De enig toegestane interpretatie is de meta-reflectie dat interpretatie onmogelijk is. Artistieke onvoltooidheid is vrijblijvend en zinloos als er over kunst niets meer te zeggen valt dan dat er niets over te zeggen valt – tenzij in hoogst private en persoonlijke flitsen, die nooit tot een coherent publiek vertoog leiden.

Een omgekeerde evolutie is de kritiek op de onvoltooidheid zelf: de 'openheid' van kunst wordt in dat geval niet absoluut vooropgesteld als 'waarde', maar veeleer verdacht gemaakt als onterechte verworvenheid. Onbesliste betekenis heeft vanuit die optiek als doel valse artistieke autonomie in stand te houden, samen met de esthetische privileges van een elite die kunst aanwendt voor het eigen genot, zelfs al voltrekt het zich in de vorm van diep dialectisch denken zonder duidelijke conclusies of consequenties. In 1996, in een recensie van de roman *Een breed veld* van Günter Grass, sprak Fredric Jameson over een tendens die zich in het Westen heeft ontwikkeld al snel na de Tweede Wereldoorlog, en die door de val van de Muur dominant is geworden. Tijdens de tweede helft van de twintigste eeuw werd het als vanzelfsprekend ervaren 'terug te keren naar de zorgeloze beoefening van het esthetische als zodanig, en werden de schone kunsten vooral gewaardeerd door de welvarende burgerij om zichzelf te onderscheiden en te bekronen, klaar om de rechten en plichten weer op te eisen die te grabbel waren gegooit toen klassenstrijd en fascisme hun lelijke kop opstaken.' Sinds de eeuwwisseling is het vermoeden dat een dergelijk 'recht op kunst' een illusie is, zeker sterker geworden. Wie zich beroept op 'burgerlijke esthetiek en cultuur als onvoltooid project', zoals Jameson het in dezelfde recensie omschrijft, komt over als een conservatief, steunend op onrechtvaardig verworven privileges. De onvoltooidheid van kunst wordt dan gezien als verklikkerlampje voor maatschappelijke ongelijkheid. Kunst die beweert onvoltooid te zijn – en dus in de eerste plaats een beroep doet op reflectie, interpretatie en esthetisch plezier – is een elitaire hobby, ontoegankelijk voor het merendeel van de mensheid, en doof en blind voor een steeds onrechtvaardiger wereld. Kunst is geen leeg blad dat creatief interpreterend volgeschreven raakt, maar een blanco cheque die circuleert tussen rijke kunstenaars, galeriehouders, curatoren en verzamelaars.

Kritiek op kunst in het algemeen wordt geuit door partijen van uiteenlopende strekkingen, in naam van mensen die belastingen moeten betalen voor iets waar ze geen boodschap aan zouden hebben, maar evengoed ter verdediging van iedereen die niet aan het woord mag komen. In beide gevallen dreigt kunst te worden 'af' gemaakt, ofwel omdat interpretatie wordt verboden in naam van een 'ultravrije' toeschouwer die als consument kan genieten zonder na te denken, ofwel door interpretatie te politiseren vanuit een terecht onvrede met de wereld, waardoor het nog moeilijker wordt om kunst een zekere autonomie toe te kennen. De vraag is bovendien of in beide gevallen kunstwerken niet voornamelijk de aandnames en de verwachtingen van de *peer group* bevestigen – ofwel door de mogelijkheid dat kunst voor iedereen belangrijk kan zijn meteen van de hand te doen; ofwel door interpretatie gelijk te stellen aan een activistische zoektocht naar een politieke of morele boodschap, die tevens, en waarschijnlijk *beter*, langs niet-artistieke wegen uitgedragen kan worden. In dat laatste geval worden van kunst goede, onmiskenbare bedoelingen verwacht; geen *floating signifiers*, geen ambiguïteit, geen opaciteit, geen verholde of humoristische schuldbetekenissen, geen luciditeit (of nihilisme) over wat er gedaan zou moeten worden en gedaan *kan* worden om de wereld te verbeteren – al was het maar door de eigenheid van het artistieke te proberen bewaren. 'Gone are the days, then,' zo schreef Diederich Diederichsen vorige zomer in *Artforum* over Documenta 14 en de biënnale van Venetië, 'when art was free to be reckless, unfriendly, antisocial, aloof, aggressive, critical, intellectual, overblown – in a word, interesting.' Is *interessant* hier synoniem met onvoltooid?

2. De omschrijving door Jameson van de 'burgerlijke esthetiek en cultuur als onvoltooid project' verwijst naar de beroemde, laat-twintigste-eeuwse apologie van een soortgelijk oxymoron – van een project als 'een proces waarbij binnen een bepaalde tijd wordt toegewerkt naar een gesteld doel', maar dat nooit voltooid mag worden. In 1980 gaf Jürgen Habermas een lezing naar aanleiding van de uitreiking van de Adornoprijs van de stad Frankfurt, met als titel: *Moderniteit: een onvoltooid project*. Het is een belangrijke tekst, vooral als kritiek op het containerbegrip postmodernisme, dat door Habermas precies werd gedefinieerd. De aanleiding van de tekst was de architectuurbiënnale van Venetië, waar aan twintig

M HKA

VLAAMSE
MEESTERS
2018

ANTWERPEN
BAROK 2018
RUBENS INSPIREERT

Sanguine | Bloedrood

Luc Tuymans on Baroque

01.06 — 16.09



antwerpenbarok2018.be



De olifant
VERVEN EN PLEISTERS

ALLEN & OVERY

Ansprache Friedrichs des Großen an seine Generale vor der Schlacht bei Leuthen (1859-1861), Adolph Menzel

DANIËL ROVERS

Adolph Menzel wist meteen bij aanvang, bij het kiezen van de afmetingen van het doek, dat het al zijn krachten zou kosten om dit schilderij tot een goed einde te brengen. Het mat ruim drie bij vier meter, zo groot als een slaapkamer in een burgerhuis, en aangezien de schilder zo klein was dat hij met zijn één meter dertig voortdurend nagewezen werd op straat, heeft hij zich op de trap en de steiger in zijn studio voortdurend moeten strekken om het groepsportret op het linnen te krijgen.

Het onvoltooid gebleven *Ansprache Friedrichs des Großen an seine Generale vor der Schlacht bei Leuthen* hangt anno 2018 in de Alte Nationalgalerie in Berlijn. Vanuit vogelperspectief, dat wil zeggen vanuit het standpunt van een vogel die op de laagste tak van een boom zit, zien we een halve kring van generaals in een besneeuwd veld tussen een paar jonge berken staan. Op drie plekken is de ondergrond leeg gebleven. Er vallen gaten in de afbeelding, alsof de gelige kruiddampen al te zien zijn die straks over het slagveld komen te hangen nadat de aanval is ingezet en nabij geschut in één klap talloze mensenlevens verwoest. Centraal rechts staat de verticale vlek die koning Frederik de Grote had moeten voorstellen; de omtrek van zijn steek valt te ontwaren, en de vorm van twee voeten die naar zijn belangrijkste toehoorders wijzen.

In de slag bij Leuthen (1757) besloot Frederik de Grote tot een verrassingsaanval op de troepen van Oostenrijk, Beieren en Württemberg, zestigduizend man sterk, twee keer zo veel als het leger van Pruisen, en dat besluit deelde hij op de vroege ochtend mee aan zijn sceptische generale staf. Menzel wilde een moment van uiterste spanning laten zien, van één man die opstaat en zich uitspreekt tegen wat haalbaar en mogelijk wordt geacht. Het moest zijn meesterstuk worden, een historisch schilderij met – om het anachronistisch uit te drukken – psychologische diepgang. Op de ongelovige gezichten en in de weifelachtige houding van de officieren zou te zien moeten zijn hoe ze reageerden op de mededeling dat hun eigen leven en dat van de troepen in de waagschaal werd gesteld. Daar sta je dan in de decemberkou van Silezië bij het krieken van de dag – je voert het bevel over duizenden soldaten en toch zou je het liefst zo klein als een grasspriet worden en je rillingen de vrije loop laten.

Menzel was van bescheiden afkomst. Zijn familie was in 1830 vanuit Breslau (het huidige Wrocław) naar Berlijn getrokken, waar vader een drukkerij begon en twee jaar later overleed. De zestienjarige Adolph nam de zaak over en zag tussen de bedrijven door kans lessen aan de kunstacademie te volgen, en de grote Europese meesters te bestuderen in de gloednieuwe kunstmusea van de jonge stad. Op zijn zevenentwintigste kreeg hij voor het eerst de mogelijkheid zijn talent te tonen. Hij leverde in 1842 de meer dan vierhonderd illustraties bij Kuglers populair-historische studie *Geschichte Friedrichs des Großen*, waarbij hij nauwkeurig de uniformen van het Pruisische leger uittekende. Het boek was een groot succes, mede dankzij de tekeningen, en Menzel verkreeg de middelen om zich te bekwaamen als schilder – wat leidde tot *Das Balkonzimmer* (1845) en *Die Berlin-Potsdamer Bahn* (1847), studies in olieverf van het alledaagse moderne leven, die hem na zijn overlijden aan het begin van de twintigste eeuw de reputatie zouden opleveren een realistische vernieuwer en vroege impressionist te zijn geweest.

Menzel is zijn allereerste onderwerp trouw gebleven. Hij maakte grote historische olieverfdoeken over de legendarische koning, onder meer in diens hoedanigheid van kunstliefhebber, diplomaat en legeraanvoerder, waarbij Frederik de ene keer schitterde met zijn dwarsfluit in het kaarslicht van een kroonluchter, dan weer in beeld verscheen met de gloed van ontplofend buskruit op zijn gezicht.

Menzel beeldde Frederik de Grote af als een gecultiveerde, dappere én progressieve held. Daarin stond hij niet alleen. In de eer-



ste helft van de negentiende eeuw beschouwden de liberalen in het weinig veranderingsgezinde Pruisen de grote 'Fritz' als een voorvechter van de democratie, zeker toen in 1848 in Berlijn, net als in andere Europese hoofdsteden, de opstand uitbrak – hier hardhandig neergeslagen door de monarch, met 384 doden tot gevolg. Menzel was geschokt en maakte de olieverfschets *Aufbahrung der Märzgefallenen*, wat hem een ruime eeuw later de titel van 'eerste geëngageerde kunstenaar van Europa' opleverde, al verkreeg hij dat predicaat ten tijde van de DDR, toen de schilder op een postzegel en een munt figureerde, en zijn revolutionaire elan werd opgepoetst.

Kunstkritici waren matig enthousiast over Menzels eerdere historische genrestukken – dat soort werk werd halverwege de negentiende eeuw alleen nog aan de academie geproduceerd. Met het Leuthen-schilderij wilde Menzel laten zien dat hij wel degelijk tot de artistieke voorhoede behoorde. In de traditie van de door hem bewonderde Rembrandt schilderde hij een reusachtig schuttersstuk. Menzel wil de echte geschiedenis tonen, de geschiedenis die op het punt stond te gebeuren en nog onvoorspelbaar – onvoorstelbaar – was.

Frederik de Grote zou, in zijn toespraak die in werkelijkheid niet in de buitenlucht heeft plaatsgevonden, hebben gezegd dat het eenieder van zijn generaals vrijstond het strijdpark te verlaten. Hierop zou dan een van de officieren hebben geroepen dat elke 'hondsvot' zijn kans dan maar moest grijpen. Wanneer zo'n vloek uitgesproken wordt, wie verheft er dan nog zijn stem? In de as van het beeld staat de arrogante prins Moritz van Anhalt-Dessau, zijn driehoekige steek vormt het middelpunt van de compositie. Zijn zware lijf is de verbindende schakel tussen de beschouwer, als historische getuige, en de militairen daar op het besneeuwde veld. De toekomstige held van de slag, generaal Lentulus, staat achter Von Anhalt-Dessau en probeert zijn loodzware pelsmantel aan te trekken. Hij is er zo druk mee dat hij amper meekrijgt wat de opperbevelhebber vertelt.

Historische momenten worden gevormd door mensen en hun lichamen, en het kost moeite en kracht om dan überhaupt overeind te blijven. Menzel toont dat heroïek onmogelijk is zonder de banale vaardigheid onder alle omstandigheden stand te houden. Het landschap vormt niet alleen een onbeduidend decor, het maakt integraal deel uit van de geschiedenis. Leuthen ligt op enkele kilometers van Menzels geboorteplaats

Breslau, en hij kende de berken, de besneeuwde blauw-witte grond en het gele gras dat daaruit tevoorschijn piept uit eerste hand. Voor hem was die grond – zijn Heimat – veel meer dan de locatie van een slagveld geweest.

Menzel voerde zijn zelf gestelde opdracht niet ten einde, het doek bleef onaf. In 1861 accepteerde de schilder, die in geldnood was geraakt, een arbeidsintensieve opdracht. Hij zou de kroning van Wilhelm I in Königsberg schilderen, en om de aanwezigen achteraf werkelijkheidsgetrouw te portretteren op het gigantische doek (net iets groter dan *Leuthen*) werkte hij eraan in de Garde-du-Corpszaal van het Berlijnse Stadtschloß, waar hoogwaardigheidsbekleders in de stille uurtjes kwamen poseren. In diezelfde zaal stelde hij zijn onaffe Leuthen-schilderij tentoon, met de bedoeling eraan te werken en in de hoop dat de nieuwe koning een koop in overweging zou nemen – er zat immers al twee jaar werk in.

Wilhelm I liet zich niet verleiden. De koning beviel het gebrek aan een duidelijke hiërarchie en het ontbreken van leiderspatos niet – precies het pathos dat Menzel op het kroningsdoek tot in het absurde doorvoerde: daar heft de nieuwe heerser zijn zwaard, en een machtige lichtstraal verlicht diens uitverkoren hoofd. Wilhelm I en rijkskanselier Otto von Bismarck wilden een *modern*, toekomstgericht Pruisen vertegenwoordigen, een koloniale macht, een natie die geen boodschap meer had aan de verering van de 'volksnahe' oude Fritz.

Er is beweerd dat Menzel bedenkingen kreeg bij de verheerlijking van het militaire apparaat, en daardoor *Leuthen* onvoltooid liet. In 1866 was de schilder afgereisd naar Königgrätz, waar Pruisen een doorslaggevende overwinning op de Oostenrijkers behaalde. In de lazaretten had hij de opgebaarde lijken in aquarelschetsen vastgelegd.

Maar misschien leverde het werk hem vooral schilderijkunstige hoofdbrekens op. Hoe geef je een grijze ochtend zo weer dat het toch een adembenemende aanblik biedt? *Leuthen* kent een gedempt, grijzig coloriet, en elk spel met licht en schaduw ontbreekt. Dat is uitzonderlijk voor Menzel, die eer schiep in het zo werkelijkheidsgetrouw mogelijk weergeven van allerhande lichtbronnen, bijvoorbeeld de fakkels tijdens een optocht door Berlijn, de kaarsen van een kroonluchter in Sanssouci, of het door arbeiders opgestookte kolenvuur van de hoogovens in Königshütte. Hoe moest hij in *Leuthen* het licht laten vallen op het gezicht van de koning? En hoe zou Frederik dan moeten kijken – hoe ziet een blik eruit

waarop heroïek en menselijkheid om voorrang strijden?

Michael Fried heeft in zijn Menzelmonografie het onaffe van dit doek geroemd. Menzel was erin geslaagd de lichamelijke van de mannen in het veld tot leven te wekken, en dat zijn werk onvoltooid bleef, droeg daar alleen maar aan bij. De Duitse schilder verwierf er zijn plaats in de Europese canon mee, naast realisten als Géricault en Courbet, oordeelde Fried. En inderdaad: in vergelijking met een voorstudie die bewaard is gebleven, komen al die mannenlichamen beter uit door de oningevulde figuren in hun midden. Het zichtbare linnen heeft de compositie goed gedaan.

Vanuit het heden bekeken is het moeilijk om die leegtes géén symbolische betekenis te geven. Na de 12.000 doden bij Leuthen, de miljoenen die onder keizer Wilhelm II het leven lieten, en de verschrikkingen van de Tweede Wereldoorlog, staat dit schilderij in een andere geschiedenis dan in de jaren zestig van de negentiende eeuw, toen Adolph nog een keurige voornaam was. De verwoestingen van de twintigste eeuw zouden zich tot in het verleden uitstrekken. De Alte Nationalgalerie, waar vandaag een groot deel van Menzels werk hangt, werd na bombardementen in 1945 gereduceerd tot ruïne. In een opslagbunker in Friedrichshain ging Menzels weergave van de door Pruisen verloren slag bij Hochkirch in vlammen op.

De schilder heeft deze toekomst niet kunnen voorzien. En evenmin kon hij voorspellen dat onder Wilhelm II het historische genrestuk en de persoon van Frederik de Grote opnieuw in de smaak zouden vallen. Menzel werd op het eind van zijn leven in de adelstand verheven en mocht zich voortaan Von Menzel noemen. Bij zijn dood in 1905 was hij een gearriveerde kunstenaar. Rond 1860 echter was hij verwickeld in een worsteling met eigen werk. Hij heeft toen niet alleen besloten te stoppen, hij heeft zelfs – uit woede, rancune of onmacht – een aantal gezichten van toekijkende generaals met de achterkant van een penseel of een paletmes bekrast, hij heeft dus zijn meesterwerk, dat niet af raakte, voorgoed verminkt.

Er is gezegd dat de schilder zijn werk met dit woeste, expressieve gebaar voorgoed modern heeft gemaakt, maar Menzel was toch ook opgelucht van die klerezooi verlost te zijn: 'Ich war froh, dass ich den Wust hinter mir hatte und endlich aufatmen, mich mit andren, lebendigeren Vorwürfen beschäftigen konnte.' Dat is het genot van een in de steek gelaten levenswerk – eindelijk weer kunnen ademen, weer in het leven staan.

Maintenance Art (1969 – ...), Mierle Laderman Ukeles

MOOSJE M. GOOSEN

Soms is een stofzuiger een huishoudelijk apparaat, soms een artistieke uiting die wil breken met heersende opvattingen. In het eerste geval moet het apparaat een wereldlijke functie vervullen, in het tweede geval wordt het een kunstwerk wanneer het op het juiste moment in een vitrine verschijnt. Eerder dan in esthetische zin onderscheidt het kunstwerk zich dus als object in de tijd, wat niet wil zeggen dat een kunstwerk eigentijds hoeft te zijn. Integendeel: een goed kunstwerk slaagt erin om altijd 'van de tijd' te zijn, met andere woorden: zich bewust te zijn van de tijd. De 'tijd' van een kunstwerk is natuurlijk niet die van een uurwerk; een kunstwerk markeert wat nieuw is en op de eigen tijd vooruitloopt. Het omvat de *belofte* van (een nieuwe) tijd en schrijft daardoor geschiedenis. Op een klok tikken de uren weg, iedere dag weer, terwijl een wekker die afgaat een nieuwe dag inluidt vol alledaagse beslommeringen en zorgen.

De Amerikaanse performancekunstenaar Mierle Laderman Ukeles somt een paar van die beslommeringen op in haar *Manifesto for Maintenance Art*, 1969!

ruim je bureau op, doe de afwas, dwiel de vloer, was je kleren, was je tenen, verschoon de luier van de baby, maak het verslag af, corrigeer de typfouten, maak het goed, houd de klant tevreden, zet de stinkende vuilnis buiten, pas op stop geen dingen in je neus, wat zal ik aandoen, ik heb geen schone sokken meer, betaal de rekeningen, maak geen rommel, bewaar voor later, was je haar, verschoon de lakens, doe de boodschappen, [...] het lekt, ga naar je werk, deze kunst is stoffig, ruim de tafel op, bel hem nog eens, spoel het toilet door, blijf jong.

Ukeles schreef haar 'onderhoudsmanifest' een jaar na de geboorte van haar eerste kind. Voorheen kon ze zich voltijds met kunst bezighouden, maar nu werd haar tijd 'opgeëist' door de zorg voor haar dochter. Niet alleen moest ze haar tijd verdelen tussen haar verschillende activiteiten en verantwoordelijkheden, ook voelde ze zich genoodzaakt om uit de rol van het moederschap te stappen op het moment dat ze de studio of het museum betrad. *A woman's work is never done*, zo luidt het feministisch adagium, maar de huishoudelijke en verzorgende taken die de vrouw doorgaans worden toebedeeld, worden zelden als volwaardig werk gezien. In het manifest verheft Ukeles dit werk – een vorm van onderhoud – tot kunst, wat gewicht en betekenis kan geven aan al deze ondergewaardeerde taken.

De tekst, die fungeert als voorstel voor een tentoonstelling met de titel *CARE*, belicht onder Sectie I – B. de twee systemen waarin Ukeles enerzijds als kunstenaar en anderzijds als vrouw, moeder en echtgenote opereert. Het eerste systeem bestempelt zij als het systeem van ontwikkeling (*development*), dat dynamiek en vooruitgang voortbrengt, en in dienst staat van de individuele creatie. Het schept de mogelijkheid tot het vormen van ideeën, tot reflectie, speculatie en productiviteit. Onderhoud (*maintenance*) vormt een soort schaduwstelsel dat kan worden beschouwd als de antithese van ontwikkeling. Het genereert een andere temporaliteit. Dit is niet de tijd voor voortgang of vooruitgang, maar een tijd die vóórduurt, dag in dag uit, steeds opnieuw en zonder verdere vooruitzichten, of, zoals Ukeles dat zelf verwoordde in haar manifest: 'Maintenance is a drag; it takes all the fucking time (lit.)'

Deze op het eerste gezicht onproductieve tijd, die ons van onze (seksuele) genoegens berooft, is geen historische tijd, maar de tijd die we letterlijk met onze lichamen belevan en waarin we soms worden geleefd. Het is, zoals psychoanalyticus Lisa Baraitser stelt, de tijd die we moeten doorstaan, vervuld van verplichtingen die zich steeds opnieuw aandienen en onze onmiddellijke aandacht en zorg opeisen. In dit opzicht is onderhoud



Mierle Laderman Ukeles als artist in residence bij de New York Department of Sanitation
© Ronald Feldman Fine Arts, New York



Mierle Laderman Ukeles
Vuilniswagendans, 15 mei 1985, Rotterdam © Ronald Feldman Fine Arts, New York

als het leven zelf, en alles wat het leven vereist: de zorg voor een pasgeboren kind, het vegen van de straten, het onderhoud van de rioleringen, maar ook, zo voegt Ukeles daar in haar manifest aan toe, het schoonhouden van de smetteloze en tijdloos geachte *white cube* waarin het avant-gardekunstwerk zich kan manifesteren, in een betekenisvolle relatie tot verleden en toekomst, ogenschijnlijk los van de dagelijkse rompslomp. Onderhoud is, aldus Ukeles, van en voor iedereen – het schept een omgeving waarin het individu zich kan laten gelden.

Mochten onderhoud en verzorging serieuzer worden genomen, of simpelweg niet altijd over het hoofd worden gezien, dan zouden we beseffen dat de 'voltooid tegenwoordige tijd' van het kunstwerk in de tentoonstellingsruimte een illusie is. Het werk is namelijk nooit af, het werk houdt nooit op; het wordt altijd in leven gehouden door de onzichtbare hand die al werkend al dat werk onderhoudt.

Onderhoud of *maintenance* wordt beheerst door het nu – *maintenant*, maar een nu dat *hand*-haaft, vasthoudend en volhardend is, en de zorg voor morgen draagt. Ukeles maakt deze ogenschijnlijk conservatieve bezigheden – om zaken te behouden – tot iets revolutionairs. Door de noodzaak van zorg en onderhoud in ideologische zin te benadrukken – niet alleen in relatie tot het moederschap, maar juist ook en vooral met betrekking tot kunst – trekt ze de veronderstelde autonomie van kunst in twijfel. Onderhoud is dat wat de conceptuele kunst met man en macht buiten de deur probeert te houden, en wat juist daardoor als een geest door het huis van de kunst blijft rondspoken.

Manifesto for Maintenance Art, 1969! van Ukeles is dan ook meer dan een pleidooi voor de erkenning van het werk dat onder

meer huismoeders, schoonmakers en vuilnismannen verrichten. Door middel van het manifest, de schriftelijke aankondiging van de revolutie en een vorm van onmiddellijke geschiedschrijving, draait Ukeles de rollen om en verenigt het ideologische met het praktische. Want waar de revolutie plaatsvindt, rest ook de rommel die zij achterlaat. Ukeles stelt: 'after the revolution, who is going to pick up the garbage on Monday morning?' In haar manifest breekt zij met het vooruitgangsideaal en wendt de autonomie van het kunstenaarschap aan om onderhoudswerk te emanciperen. 'I am a maintenance artist. I use my 'artistic freedom' to call 'maintenance' [...] 'art', zou ze later schrijven. Door deze artistieke strategie, deze 'kunstmatige ingreep', wordt onderhoud tot esthetisch object verklaard en zichtbaar gemaakt.

Het 'onderhoudsmanifest' is een intentieverklaring voor het maken van onderhoudskunst, dat zich alleen binnen een artistieke context kan manifesteren. Het is echter nadrukkelijk niet de bedoeling om het werk te isoleren en daarmee 'werkloos' te maken. Dat zou de noodzaak van onderhoudswerkzaamheden ondermijnen en het werk reduceren tot symbolische geste.

Een goed voorbeeld is het werk *I Make Maintenance Art One Hour Every Day* (1976) voor de toenmalige projectruimte van het Whitney Museum op 55 Water Street in Lower Manhattan. Op dat adres bevond zich op dat moment het grootste kantoorgebouw in de wereld, dat bestond uit duizenden toiletten, kilometers vloer, talloze ramen en tegels, die allemaal schoon moesten worden gehouden. En iedere dag werden er tonnen aan afval geproduceerd. Ukeles nodigde driehonderd servicemedewerkers (schoonmakers, bewakers, conciërges) van het gebouw uit om tijdens hun

dienst gedurende één uur hun gebruikelijke werk als onderhoudskunst te beschouwen. Het was een ingreep die tegelijk niets en alles veranderde. Dit werk bestond niet alleen bij de gratie van het publiek, maar evengoed – en belangrijker – in de gedachte van de makers, dat wil zeggen de schoonmakers, bewakers, bedienden.

1976 is ook het jaar waarin Ukeles het New York Department of Sanitation benadert om de mogelijkheid tot het maken van onderhoudskunst met én door vuilnismannen te onderzoeken. In 1977 besluit ze om zich tot *artist-in-residence* te benoemen. Haar eerste project als *resident* van NYC Sanitation is het omvangrijke meerjarige project *Touch Sanitation Performance* (1977-1980), dat onder andere het werk *Handshake Ritual* omvatte (1979-80). Ukeles bezocht gedurende een periode van elf maanden alle vuilnisophaalloodsen van de vijf gemeentelijke districten van New York en bedankte de 8.500 medewerkers die de stad schoonhielden, door elk van hen persoonlijk de hand te schudden en daarbij de woorden uit te spreken: 'Thank you for keeping New York City alive.' *Touch Sanitation* vormde het begin van een langdurige samenwerking met de reinigingsdienst die tot vandaag voortduurt. De inmiddels 79-jarige Ukeles vervult nog altijd haar onbetaalde functie als *artist-in-residence*.

Van al haar uitgevoerde en niet uitgevoerde projecten (Shannon Jackson noemt de ongerealiseerde projecten van Ukeles 'deferred maintenance', oftewel: 'uitgesteld onderhoud') doet deze zelfverklaarde, permanente residentie nog het meest eer aan de naam *maintenance art*. Het is een onderhoudsproject dat zélf voortdurend onderhoud behoeft, en ondertussen de intentie van het manifest uit 1969 trouw blijft. Want het is onmogelijk om *maintenance art* tot voltooiing te brengen, onderhoud raakt immers nooit af. Het vindt altijd plaats in een eeuwig onvoltooid tegenwoordige tijd. In tegenstelling tot haar 'voltooid' werken (zoals haar verscheidene *Work Ballets* en de *maintenance art* voor festivals, parades, en verschillende tentoonstellingen), heeft het verblijf van Ukeles bij de vuilophaaldienst van New York geen einddoel, en dus valt 'haar' werk vrijwel niet meer van 'het' werk te onderscheiden.

Normaal gezien veronderstelt een kunstenaarsresidentie bij voorbaat het vertrek van de bezoeker kunstenaar, ongeacht het resultaat van de werkzaamheden. Er is sprake van een tijdelijke overeenkomst tussen kunstenaar en gastinstelling. Door echter niet weg te lopen van haar functie en van het onderhoud, maar juist – als gast, te gast – haar positie als kunstenaar blijvend te claimen, en haar relatie met de gastinstelling te onderhouden, toont Ukeles de betrokkenheid die nodig is voor de dagelijkse zorg voor mens, stad en aarde, een taak die iedere dag opnieuw door de vuilnismannen van New York wordt verricht. Door permanent te verblijven binnen het New York Department of Sanitation, stelt Ukeles de tijd van het onderhoud gelijk aan die van de kunst, en brengt zo het alledaagse binnen in de tijd van de geschiedenis.

In haar onderhoudsmanifest schreef Ukeles: 'I am an artist. I am a woman. I am a wife. I am a mother. (Random order).' Het manifest is een pleidooi voor 'een sociale staat van onderlinge afhankelijkheid' en spreekt de intentie uit om de scheiding tussen het kunstwerk en het dagelijks werk, en tussen kunst en leven, ongedaan te maken. Het houdt nooit op, er is altijd werk te doen. Het leven wordt ten volste geleefd in zijn onvoltooid vorm.

Public Press+News Network (1971-1972), Seth Siegelaub

ROEL GRIFFIOEN

‘There are always two sides to every news story. All of the present New York daily newspapers combined still only give you one side.’ Deze slagzin prijkt op een affiche voor een krant die nooit is uitgegeven, hoewel de voorbereiding bijna een jaar in beslag nam. Ook de poster bestaat niet; wel een mock-up, met de hand getekend, en met bovenstaande slagzin. Die bevindt zich samen met de andere spaarzame overblijfselen van het Public Press+News Network in het MoMA, als onderdeel van de Seth Siegelaub Papers.

Hoewel de naam anders doet vermoeden, was het Public Press+News Network (PP+NN) een eenmansinitiatief, aangezwengeld, gaande gehouden en uiteindelijk stopgezet door duizendpoot Seth Siegelaub (1941-2013). Het bevindt zich op een biografisch scharnierpunt tussen diens canonicke fase in de tweede helft van de jaren zestig als curator in New York die naam maakt met tentoonstellingen-in-boekvorm van kunstenaars die later als ‘conceptueel’ zijn bestempeld (zoals Lawrence Weiner, Robert Barry en Jan Dibbets), en zijn minder bekende incarnatie als de vanuit Parijs opererende uitgever en bibliograaf van marxistische massamedia-critiek en politiek drukwerk. Rond 1970 raakt Siegelaub ontgoocheld over ‘de hele machinerie van de kunstwereld’, en gaat hij op zoek naar mogelijkheden om zijn organisatietalent meer maatschappelijk rendement te geven. Dat resulteert in projecten waarin politieke en economische vragen prevaleren, zoals de ontwikkeling van een contract om de rechten van kunstenaars te waarborgen bij doorverkoop en een fondsenwervingstentoonstelling voor dienstplichtige soldaten die zich tegen de Vietnamoorlog keren. In dezelfde periode ontwikkelt Siegelaub zijn ideeën over PP+NN, als een platform voor alternatieve, anti-establishment journalistiek, en zijn eerste project buiten de kunstwereld.

Wat PP+NN precies was of moest worden, valt te reconstrueren uit de documenten in het MoMA-archief: vijf voorbereidende nieuwsbrieven, offset gedrukt op standaard Amerikaans briefpapier (215 op 279 mm), waarvan de eerste verscheen op 7 juni 1971 en de laatste in april 1972; voorgedrukte enveloppen; mock-ups van posters en krantenpagina's en andere moeilijk te categoriseren, efemere paperassen. (Een uitgebreide selectie van deze documenten was enkele jaren terug te zien in *Seth Siegelaub: Beyond Conceptual Art* in het Stedelijk Museum Amsterdam.) Siegelaub beoogde met PP+NN een expliciet linkse nieuwsvoorziening te beginnen als tegenwicht tegen de reguliere conservatieve pers. In eerste instantie was het doel een onafhankelijke krant met eigen correspondenten; later werd de inzet een persagentschap om media van kritisch nieuws te voorzien. Wellicht hebben logistieke en financiële obstakels een rol gespeeld bij Siegelaubs besluit om het project niet voort te zetten, maar belangrijker lijkt dat hij begin 1972 naar Parijs verhuist en daar andere projecten aanvangt (zoals het International Mass Media Research Center). In de laatste, vanuit Parijs geschreven nieuwsbrief van april 1972 oppert hij nog dat PP+NN in plaats van een alternatieve krant in New York een vanuit Parijs gerund persbureau kan worden, met een wekelijks bulletin getiteld *Access to Sources*, maar dat is het laatste dat we van zijn journalistieke façade-organisatie horen.

Zoals de slogan van PP+NN aangeeft, zal de nieuwe krant geen neutraal nieuws brengen. De ‘andere kant’ moet aan bod komen, de kant die door reguliere kranten wordt genegeerd. Het voor de journalistiek zo heilige ‘streven naar objectiviteit’ is geen uitgangspunt. Als alle andere kranten samen maar de helft van het verhaal vertellen, is het gerechtvaardigd om daar een ander subjectief verhaal tegenover te plaatsen, zonder dat er gestreefd wordt naar een journalistieke *Aufhebung*.

Ideeën als die van Siegelaub hangen in de lucht in de jaren zestig en zeventig. In Duitsland breken Alexander Kluge en Oskar Negt in hun belangrijke werk *Öffentlichkeit und Erfahrung* (1972) een lans voor ‘parallele

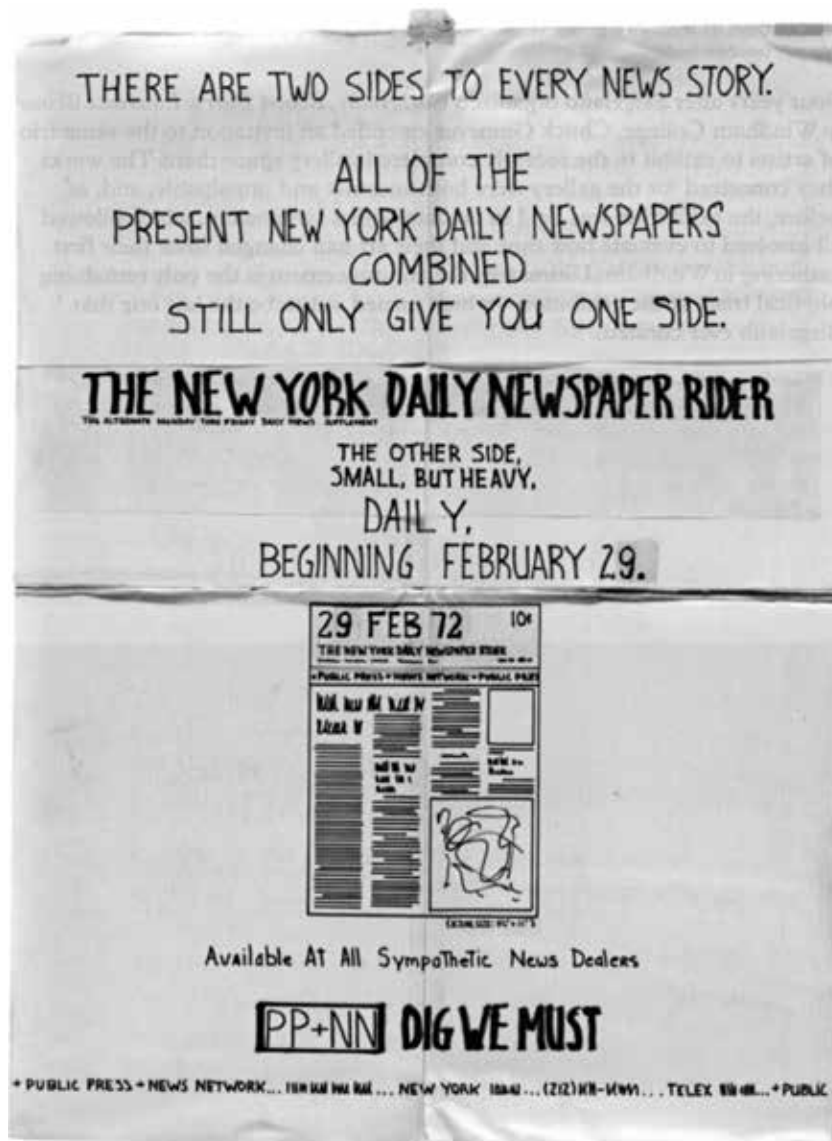
instituten’ – scholen, cultuurcentra maar ook media – die gezamenlijk een ‘proletarische publieke sfeer’ vormen als tegenwicht voor de ‘burgerlijke publieke sfeer’. In Nederland roept in 1970 de uit Provo voortgekomen Kabouterbeweging de Oranjevrijstaat uit, met een schaduwregering van ‘volksdepartementen’, en solidariteitsvoorzieningen op het gebied van huisvesting, kleding en voeding. Bovendien zijn maar liefst 28 tijdschriften aan de beweging verbonden. Aan de andere kant van het ijzeren gordijn doen in dissidente kringen soortgelijke begrippen de ronde. In Tsjecho-Slowakije spreken de activisten rond Charta 77 over een ‘parallele polis’ om de verbondenheid van clandestiene journalistieke, academische en culturele initiatieven te omschrijven, terwijl Poolse dissidenten de termen ‘tweede’ of ‘parallele samenleving’ verkiezen. En ook in de Verenigde Staten bloeit, als onderdeel van de ‘tegencultuur’, de parallele informatie-ecologie van underground blaadjes, in eigen beheer uitgegeven kranten en politieke pamfletten. Alleen al in New York zijn er in de jaren zestig en zeventig meer dan 75 alternatieve nieuwsmedia actief, met grote verschillen in oplage, bereik en levensduur.

In deze golf van nieuwe media wordt het objectiviteitsbeginsel – het idee dat een journalist onpartijdig moet blijven en zich beperkt tot neutrale registratie van feiten – ter discussie gesteld. Wat voor dominante groepen in de samenleving als ‘objectiviteit’ doorgaat, blijkt vanuit een meer perifeer standpunt een onderdrukkend waarheidsmonopolie. Opkomende sociale bewegingen ontmaskeren de fameuze neutrale toeschouwer-journalist als een witte man en tonen aan hoe via deze figuur dominante waarden automatisch worden geaccepteerd in de nieuwsproductie. De alternatieve kranten en tijdschriften werken expliciet vanuit perspectieven en invalshoeken die door de meerderheidsmedia genegeerd of gemarginaliseerd zijn.

Tegen deze achtergrond kan PP+NN begrepen worden. ‘Objectiviteit is een mythe,’ stelt Siegelaub onomwonden in een van de nieuwsbrieven. ‘De gewone pers gelooft in het bestaan van een objectieve realiteit, waarin ‘zekere’ feiten en waarden

verondersteld worden algemeen bekend te zijn en gedeeld te worden. Deze zogenaamde feiten worden ‘feiten’ omdat ze vaak zonder ophouden zijn herhaald.’ Het idee is daarom, zo staat in de tweede nieuwsbrief, om de pers een spiegel voor te houden: ‘Het is ons doel de pers van New York te *coveren* – kranten, tijdschriften, radio en televisie – met het soort hardleersheid die de pers zelf te zelden toepast in de manier waarop ze de wereld *covert*.’ Ook de concentratie van macht en kapitaal in de Verenigde Staten, waar al in de jaren zestig een klein aantal concerns de meerderheid van de journalistieke kanalen bezit, is een beweegreden om een nieuwsmedium op te richten. ‘Het uitgangspunt om PP+NN te starten is dat de wereld een betere plaats zou zijn als meer van de private beslissingen in de wereld publiek zouden worden. [...] Te veel macht en controle in deze wereld is totaal privaat.’ Tegen de achtergrond van de steeds verder escalerende, maar in de media gerechtvaardigde Vietnamoorlog, wordt de mainstream-journalistieke medeplichtigheid verweten, want de pers verliest het controlerende vermogen over wat politieke, financiële, of militaire elites zoal bekonkelen. Onafhankelijkheid, financieel en moreel, is voor het PP+NN een basisvoorwaarde, net als ‘een referentiekader dat niet van het establishment komt, met alternatieve criteria en feiten, teneinde de vooroordelen van ‘officiële bronnen’ te vermijden, de misleidende toespelingen, de verdraaiingen van de context, en de weglatingen die vandaag karakteristiek zijn voor New Yorkse kranten.’

De nieuwsbrieven lopen over van ambitie. Het eerste exemplaar (7 juni 1971) is in feite een beleefde ronselbrief. Via een vragenlijst probeert Siegelaub gelijkgestemden als medewerker te werven. Een sterk netwerk is van groot belang voor het welslagen van PP+NN, dat voor nieuwsgaring aangewezen is op correspondenten – amateurs en professionele journalisten; lokaal, nationaal en internationaal. De lijst bevat vragen zoals: ‘Zou u in staat zijn om ons dagelijks nieuws te zenden zoals het zich voordoet in uw buurt? [...] Wat zou de beste manier zijn om kopij en foto's tot bij ons in New York aan te leveren? De telefoon? Een telefacsimile? Een telex?’



Seth Siegelaub

The New York Daily Newspaper Rider, 1972 © Egress Foundation / Museum of Modern Art, New York

De volgende nieuwsbrieven dienen een dubbel doel. Het zijn beginselverklaringen maar ook werkplannen waarin wordt uitgewerkt hoe de krant zal functioneren. Zo wordt een – per brief veranderend – beeld geschetst van het verwachte publiek, het organisatie-model, het format, de inhoud, het financiële model en de distributie. In de derde nieuwsbrief (25 augustus 1971) droomt Siegelaub van een op wekdagen verschijnende krant van 32 pagina's, oplopend naar 40 pagina's zodra alle kinderziekten zijn overwonnen, met een oplage van 10.000 en een verkoopprijs van 15 dollarcent. Een titel blijkt niet nodig; in de titelplaat – of de ‘vlag’ – staat in plaats van een naam de verschijningsdatum in stevige sans-serifletters.

In de vierde nieuwsbrief (20-21 januari 1972) is er voor het eerst wel sprake van een titel: *The New York Daily Newspaper Rider*. Het woord *Rider* wijst op een koerswijziging; niet langer is het doel een dagblad dat draait op een nieuwsnetwerk en dat autonoom opereert. Hoewel zelf ingewonnen nieuws nog steeds een belangrijk bestanddeel is, wordt de *Rider* voorgesteld als een paramedium waarin nieuws uit de New Yorkse kranten kritisch onder de loep wordt genomen, door berichten in hun oorspronkelijke opmaak over te nemen en van commentaar te voorzien.

Een van de meest tot de verbeelding sprekende PP+NN-documenten is een schets waarin Siegelaub dit heeft gevisualiseerd. De schets toont een pagina van de *Rider* waarin, op z'n Drostes, een nieuwsartikel uit een andere krant is opgenomen, maar dan omkaderd door opmerkingen. Die kanttekeningen verwijzen naar specifieke passages in het nieuwsbericht, dat vakkundig wordt ontleed en ontmanteld. Het doet denken aan de notities die een enthousiaste lezer in een boek krabbelt, maar in plaats van intieme aantekeningen betreft het hier publiek commentaar. Als in een Escherachtige omkering wordt de krantenpagina tot afbeelding verkleind, en de kantlijn tot krant gepromoveerd. Hier toont Siegelaub zich voor het eerst werkelijk innovatief ten opzichte van de reeds bestaande alternatieve media en de conventies van het krantenformat. Een krant is normaal gezien een eenrichtingsmedium binnen een rechttoe rechtaan communicatiemodel, tussen de gezaghebbende redactie als zender en een passief publiek als ontvanger. De enige vorm van feedback is de ingezonden brief. De *Rider* is een instrument om dit in stenen tafelen gebeitelde communicatiediagram open te breken – om terug te praten tegen het nieuws.

Een kleine halve eeuw verder heeft het internet alle lineaire twintigste-eeuwse mediadiagrammen tot de prullenbak veroordeeld. Terugpraten tegen het nieuws is makkelijker dan ooit. Het publieke debat is opengebroken en het aantal actoren veelelvoudigd; tegelijk dreigen informatieconsumenten door extrapolaties van hun zoekgedrag gekerkerd te raken in gepersonaliseerde waarheidsbubbels. Maar wat het PP+NN vandaag het sterkst oproept, is dat dergelijke dagdromen over een parallele publieke sfeer momenteel op een wraam manier bewaard worden aan de uiterst rechtse zijde. Zeker in de Verenigde Staten is het momenteel niet links maar juist nieuwrechts of *alt-right* dat zich als tegencultuur profileert en een *infowar* voert tegen een verondersteld nieuwsmonopolie van een liberale elite. Gretig wordt daarbij geleend uit het retorische repertoire van twintigste-eeuwse sociale bewegingen, precies om de erfenis van die bewegingen aan te vallen. Siegelaubs ronkende pleidooi voor alternatieve feiten en criteria, tegen de ‘officiële’ bronnen in, zou tegenwoordig zo afkomstig kunnen zijn van *Breitbart News*, *InfoWars*, *Gateway Pundit* of een ander mediaplatform dat beweert anti-establishment te zijn maar in feite pro-Trump is. Deze platformen zijn op hun beurt verweven in een digitaal web van *alt-right* vlogs, podcasts, fora en chatrooms, zo fijnmazig dat ze niet alleen als parallele publieke sfeer fungeren, maar zelfs als parallele realiteit waar *alternative facts*, racistische memes en gebricoleerde identitaire theorieën ongehinderd resoneren.

Met dank aan Herbert Ploegman.

Autobiography (1980), Sol LeWitt

KOEN SELS

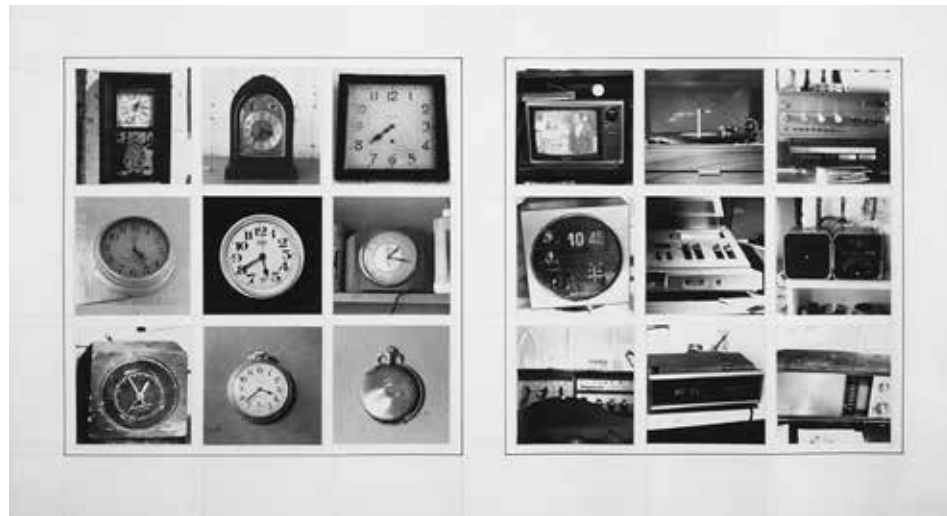
Zelfs het meest doorgecomponeerde kunstwerk bevat altijd een rest van willekeur en onvoltooidheid. Niet alleen omdat de kunstenaar zich kan bedenken, of omdat het de toeschouwer is die het werk vervolledigt, of omdat alles stroomt en het universum te groot is. Het is ook een technische zaak, een kwestie van gereedschap. Elk medium impliceert een eigen vorm van onvoltooidheid: een idee kan men bijstellen of anders vormgeven, een plaat anders samenstellen, mixen of masteren, een film opnieuw monteren of later uitbrengen als *director's cut*, een schilderij retoucheren, restaureren of laag per laag of totaal overschilderen, een tekening uitgommen of steeds dikker, vetter, manischer en voller invullen.

Een onvoltooid werk leidt tot waanzin, zo wil de mythe – denk maar aan de schrijver in de horrorklassieker *The Shining* van Stanley Kubrick, die dwangmatig steeds hetzelfde zinnetje – 'All work and no play makes Jack a dull boy' – op het papier hamert. Maar onvoltooidheid is evengoed vaak een motor geweest voor artistieke productie, met name in de toepassing van een aantal in principe oneindige procedés zoals de herhaling, de reproductie, de serie, de verzameling, het idee dat het werk genereert – en dat, als een onpersoonlijke, niet-creatieve kracht, het werk blijft genereren nadat het idee eenmaal is geformuleerd. Vanuit die optiek is onvoltooidheid geen onmenselijke, neurotisch makende onmogelijkheid, integendeel: ze bevrijdt de kunstenaar en de toeschouwer juist van het starre, dode eindkader van het werk. Werken aan wat in principe onafwerkbaar is, houdt een bewuste weigering in om het werk af te sluiten met de stop van de persoonlijkheid. Het afzonderlijke werk kan zich door dat gebrek aan een einddoel nooit volledig herhalen, en kan of moet dus altijd opnieuw gemaakt worden – door de kunstenaar, of door anderen. De serie staat onvoorwaardelijk voor datgene wat zich blijft aanbieden. Ze houdt zich op aan het eeuwige begin van een hele wereld.

Zo kan Gabriel Orozco's *Sandstars* (2012) – een installatie met objecten die de kunstenaar vond op het strand van het Mexicaanse Isla Arena – in principe worden uitgebreid totdat alle Mexicaanse stranden, of zelfs alle stranden ter wereld definitief zullen zijn afgeschuimd. En lang na Bas Jan Aders op film en foto gedocumenteerde *Fall*-reeks (1970-1971) – waarvoor de kunstenaar zich onder meer uit een boom, van een dak en in een gracht liet vallen – zal de zwaarte-kracht ons in elke aardse situatie aan de grond binden, of dat nu in Amsterdam of Los Angeles is. Dat Ader zijn lichaam steeds weer, als een kleuter haast, onderwierp aan dat experiment, is een mooi slecht voorbeeld voor al wie die melancholische, maar ook tragikomische oefening in overgave en mislukking wil overdoen. Hoewel men het aanstekelijke idee dat de reeks in gang heeft gezet niet kan opeisen, blijven de onpersoonlijke krachten die het werk mogelijk maken, voor iedereen beschikbaar.

Ook Sol LeWitts formulaire beschrijvingen voor de uitvoering van zijn abstracte muurtekeningen kunnen lang na zijn dood nog dienen als handleiding voor steeds andere handen. Wat ook gebeurt. In 2012 nog voerde een zeventigtal jonge, lokale kunstenaars 24 monumentale muurtekeningen uit in Museum M in Leuven, onder het toezicht van vertegenwoordigers van de Sol LeWitt Collection.

LeWitt toont in zijn werk een radicale, eenvoudige en minimale oervorm van een dergelijke conceptuele serialiteit – misschien niet als eerste, maar hij is zeer invloedrijk gebleken. Het idee is vaak wonderlijk eenvoudig, terwijl de vorm steeds veranderlijk en veelzijdig is, en daardoor in zekere zin secundair. Dat blijkt niet alleen uit de muurtekeningen, maar ook en vooral uit zijn *Variations of Incomplete Open Cubes*, die LeWitt voor het eerst ontwikkelde in het midden van de jaren zestig. Deze (in dit geval) exhaustieve reeks van 122 permutaties van de niet-voltooid kubus – er ontbreken in elke variatie steeds een of meer ribben, maar alle variaties zijn driedimensionaal



– presenteerde de kunstenaar in de loop der jaren in verschillende vormen: afzonderlijk, als grafische en sculpturale reeks, maar ook als bouwblok in tal van modulaire, sculpturale uitvoeringen.

Zijn ideeën zijn hard en helder, en de uitvoering is meestal even dwingend als vrij. Het is moeilijk om LeWitt uit de recente kunstgeschiedenis weg te denken, toch is zijn werk – mede door de radicale oervorm – voor velen te machinaal, wiskundig, programmatisch, kortom te onwerelds en onmenselijk, om er echt van te kunnen houden. Vergeleken met de werken van Orozco of Ader, die zich eveneens vanuit een grondidee ontvouwen, is de band met de werkelijkheid hoogstens abstract en onpersoonlijk – ook al wordt de conceptuele kunst volgens LeWitt zelf niet aangedreven door logica maar door het irrationele, en is de conceptuele kunstenaar volgens hem in wezen een mysticus. Lees de eerste, vaak geciteerde zinnen van *Sentences on Conceptual Art* (1969): '1. Conceptual artists are mystics rather than rationalists. They leap to conclusions that logic cannot reach. 2. Rational judgements repeat rational judgements. 3. Irrational judgements lead to new experience.'

De onbereikbare, utopische, mystieke en dus onvermijdelijk onpersoonlijke conclusie houdt paradoxaal genoeg een kern van menselijkheid in. Staat wat we op een gegeven moment tot onszelf rekenen immers niet onvermijdelijk in relatie met een virtuele wereld, met al het mogelijke dat ons had of zou kunnen toebehoren? LeWitts werk schept een spanning tussen wat zou kunnen zijn en wat is, tussen een nog niet geactualiseerd idee en zijn fysieke verwerkelijkheid.

LeWitts *Autobiography* neemt een bijzondere plaats binnen zijn oeuvre in, omdat het zowel een doorwerking van zijn seriële aanpak laat zien, alsook een zeldzame persoonlijke, anekdotische uitwerking. Hier worden geen variaties van een minimale figuur gegenereerd, maar wordt een mogelijk leven geportretteerd. Het werk werd – in overeenstemming met LeWitts opvattingen over de verhouding tussen het eenvoudige grondidee en de variabele uitvoering – voor het eerst in boekvorm uitgegeven in 1980 en nadien op verschillende manieren in tentoonstellingsruimtes gepresenteerd. Het 'originele', 126 pagina's tellende boek bevat meer dan duizend foto's, die per pagina verspreid zijn over een raster van drie maal drie

vierkanten. Op elke foto is een detail te zien uit LeWitts appartement in Hester Street in Manhattan, waar hij twintig jaar woonde en werkte.

Die plek wordt grondig, schijnbaar machinaal geïnventariseerd. Het resultaat lijkt een uitputtend totaalbeeld te bieden van de leefwereld van de kunstenaar, maar functioneert ook als een tijdelijke, fragmentarische vorm, als een mal voor een noodzakelijk veranderlijk moment, waar in principe altijd ruimte is voor toevoegingen en weglatingen. De gefotografeerde objecten bieden alleen een zijdelingse en verbrokkelde blik op de kunstenaar. Er ontstaat een onvoltooid reeks van wat nog niet werd getoond of opgenomen, een complete buitenwereld, maar ook een verzameling verdwenen of nog te verschijnen objecten.

LeWitt zelf is overigens afwezig. Hij treedt niet op als een auteur die selecteert en een hiërarchie aanbrengt, en evenmin laat hij zich fotograferen. Hij spookt rond in een soms veelzeggende, maar veel vaker willekeurige verzameling bezittingen. We zien niet alleen persoonlijke foto's, boeken en lp's, en (afbeeldingen van) oude werken van hemzelf en generatiegenoten, maar ook potten en pannen, wekkers en klokken, stapels papier, stopcontacten, lichtschakelaars, handdoeken, elektrische apparaten, gereedschap.

Door de veelheid aan beelden en de rasterform is het eerste wat opvalt niet het betekenisvolle detail, maar de ritmering: een vormenspel van herhaling en verschil, waarin geen enkele vorm belangrijker is dan een ander. De ordening legt, ondanks de schijnbare willekeur, allerlei terugkerende en afwijkende visuele patronen bloot. We zien kaders van ramen, rasters van een liftkooi, rijen van boeken, kolommen van cassette. De veranderlijke inhouden staan op gespannen voet met de negen identieke vakjes waarin ze geprangd zitten. De objecten zijn vaak thematisch gebundeld, maar dat is vooral een gelukkig toeval, een onbedoeld gevolg van de inventariserende opzet. Het raster legt geen realistische, maar een conceptuele orde op. Uit de volledigheid spreekt geen samenhang tussen deel en geheel; ze draagt een eindeloos productief idee uit en schept een vorm die haar werking vanuit zichzelf kan voortzetten.

Autobiography was niet LeWitts eerste kunstenaarsboek, noch zijn eerste experiment in de seriële fotografie. In een publicatie naar aanleiding van zijn *Serial Project #1*

(1966) omschreef hij de premisse van het werk aan de hand van een korte tekst en met behulp van technische tekeningen en zwart-witfoto's, foto's die waren geplaatst in hetzelfde raster dat aan de basis van het project lag, en dat hij in latere presentaties en kunstenaarsboeken nog vaker zou gebruiken. Die minimale vorm, een vierkant verdeeld in negen vierkanten, bood hem een eenvoudig patroon voor het ontwikkelen van reeksen. Het was het instrument van de conceptuele kunstenaar die de uitvoering (veelal door anderen) zou overzien als controlerend ambtenaar: 'The serial artist does not attempt to produce a beautiful or mysterious object but functions merely as a clerk cataloging the results of his premise.'

In *Autobiography* fungeert dat instrument van de klerk-kunstenaar als een seriële mal voor een fotografie die nu eens niet de variaties binnen een reeks minimale vormen toont, maar op het eerste gezicht een klassieke functie vervult. Ze documenteert een veelvormige, persoonlijke werkelijkheid. Elke autobiografie is per definitie onvoltooid; dat is niet moeilijk te begrijpen, het is zelfs een cliché. Maar die van LeWitt scheidt – hoewel (of juist omdat) ze binnen de eindige grenzen blijft van een momentane, fotografische en van de buitenwereld afgesneden levenssfeer – een heel andere onvoltooidheid dan die van het levensverhaal dat nog niet af is, of van de selectieve en scheppende herinnering.

Net als LeWitts minimale en abstracte werken is *Autobiography* depersonaliserend en niet-hiërarchisch, willekeurig en poreus. Dat werkt ook vandaag nog bevrijdend. Het boek biedt een open vorm voor het persoonlijke – want wie wil zich identificeren met een portret waarin dat persoonlijke op een gegeven moment vast is komen te staan; een levensverhaal dat af en operationeel is, en waarin alleen plaats is voor meer van hetzelfde?

LeWitts autobiografie is op een conceptueel niveau misschien nooit af, maar ze is wel gedrukt en gebonden, je kunt het boek vastpakken en weer wegleggen. In de uitvoering – die voor de werking van LeWitts werk uiteindelijk even belangrijk is als het idee – biedt *Autobiography* de afstand die noodzakelijk is om je te verhouden tot een wijkende, grenzeloze, uitzettende totaliteit.

Autobiography had niet kunnen bestaan zonder de technische reproduceerbaarheid, zonder de idee van de reeks-als-kunstwerk. Maar het serieel persoonlijke dat dit werk verbeeldt, kan evengoed ook in verband worden gebracht met een nieuw medium als Instagram, met zijn eenvoudige concept en zijn heldere formaat van oneindig aanvalbare vierkante foto's. Is de realiteit van Instagram een conclusie die LeWitts werk (nog) niet kon trekken? Dat wil zeggen: een reeks die oneindig veel werkelijkheid kan voortbrengen en verpersoonlijken, maar die geen zwaartepunten meer kent? Aan welk beeld wil of kan men zich nog binden? Welke lijn loopt er van LeWitt naar kunstenaars die zich bewegen in virtuele universums zonder begin, midden of einde? En welk wezen wordt er door zo'n algoritmisch universum geproduceerd? Een mens met een verlangen naar een biografie, naar een grond of zelfs een einde? Of iets wat nauwelijks nog menselijk is: het allerlichtste element, zwevend in een wassende stroom van steeds nieuwe en toch herkenbare tekens?

Un jardin révolutionnaire (1987), Ian Hamilton Finlay

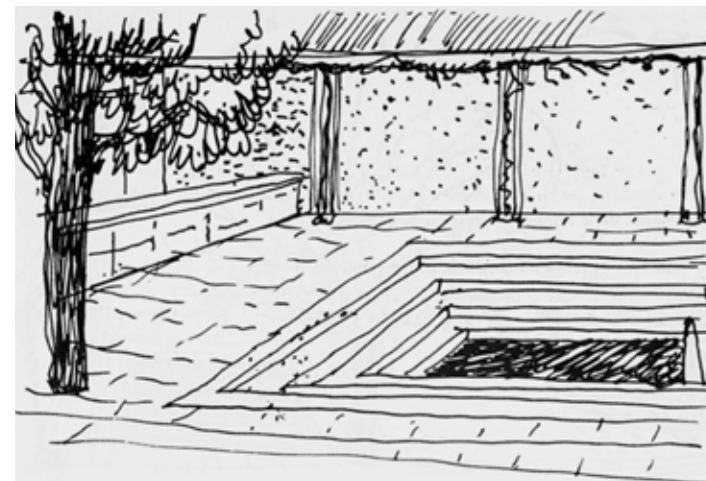
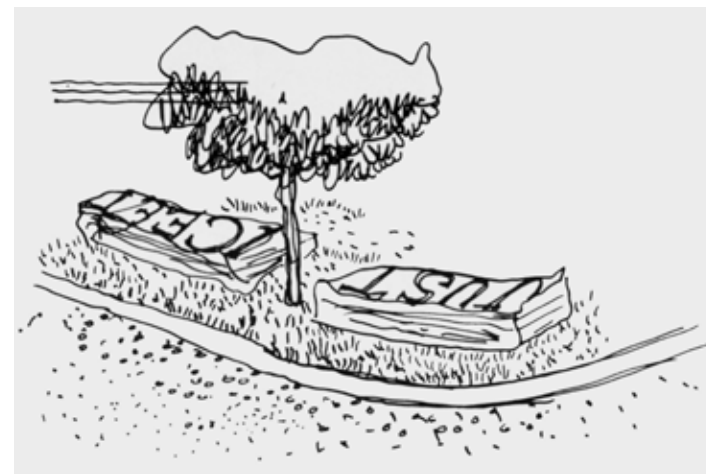
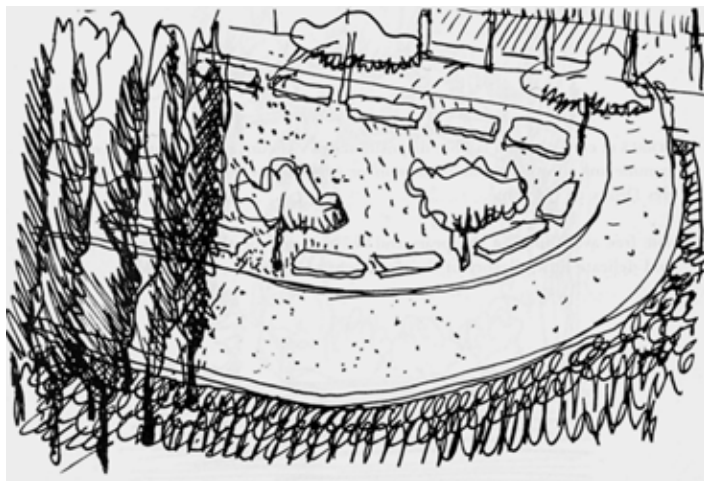
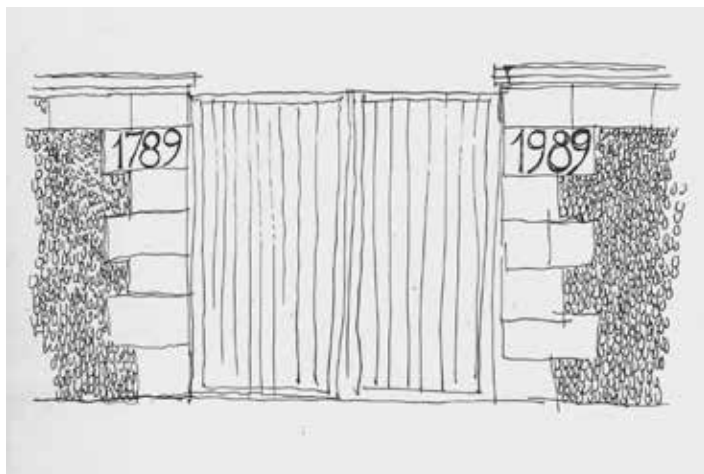
Laurie Cluitmans

In 1987 werd de Schotse kunstenaar Ian Hamilton Finlay (1925-2006) uitgenodigd door het Franse Ministerie van Cultuur een voorstel in te dienen voor een tuin ter ere van de Franse Revolutie. Vrijwel direct nadat Finlays voorstel *Un jardin révolutionnaire* bekend raakte, barstte er een verhitte discussie los: de kunstenaar werd beschuldigd van fascisme. Terwijl het project grotendeels in de vergetelheid raakte, kleeft dat stempel bijna dertig jaar later nog immer aan Finlay, en blijft zijn oeuvre vragen oproepen.

Mijn eerste kennismaking met zijn werk was *Sacred grove* (1980-1982) in de beeldentuin van het Kröller-Müller Museum. Op een afgezonderde en beschutte plek opent zich een ruimte begrensd door bomen, die Finlay van klassieke sokkels voorzag. De vijf verschillende sokkels refereren aan Dorische en Ionische stijlen, en dragen de namen van Corot, Lycurgus, Michelet, Robespierre en Rousseau. De volwassen bomen worden met hun sokkels tot levende zuilen en met de titel in gedachten vormen ze een natuurlijke tempel, een sacrale plek. Het werk maakt een enorme indruk, alsof het daar altijd al is geweest, vergroeid met de plek, als overblijfsel van een tijd ver voor de modernistische beeldentuin. Geen abstracte autonome sculpturen, maar een neoklassieke interventie die de relatie tussen cultuur en natuur in een lange geschiedenis plaatst. De relatie tussen de vijf historische figuren blijft onuitgesproken, terwijl de vorm getuigt van een reactionaire esthetiek. De sleutel van deze rebus ligt in de verhouding tussen woord en beeld, de erfenis van de klassieke oudheid en van de verlichting.

Vele jaren later bezocht ik *Little Sparta* in de Pentland Hills, vlakbij Edinburg in Schotland. Voortbouwend op verschillende Europese cultuurhistorische tradities werkte Finlay (samen met zijn vrouw Sue MacDonald-Lockhart) hier decennialang aan zijn tuin, waar hij onder meer stenen gedichten 'plantte'. Pastoraal motieven en verwijzingen naar Arcadia keren telkens terug – niet als idyllische, harmonieuze plek of als land van onschuld en vrede, maar eerder als memento mori (*Et in Arcadia ego*) en als getuigenis van moraliteit in verval.

Little Sparta vormde de directe aanleiding voor het Franse Ministerie van Cultuur om Finlay uit te nodigen een tuin ter nagedachtenis aan de Franse Revolutie te ontwerpen. De aangewezen plek was het Hôtel des Menus Plaisirs du Roi in Versailles, waar de Assemblée Nationale in 1789 samenkwam om de Verklaring van de Rechten van de Mens en de Burger te ondertekenen. Het voorstel, dat Finlay samen met Sue, landschapsarchitect Alexandre Chemetoff en kunstenaar Nicholas Sloan ontwierp, bestaat uit een deels ommuurde tuin met centraal een gazon, gegraveerde stenen en bomen geselecteerd omwille van hun symbolische betekenis. Het gazon bevindt zich precies op de plek waar de leden van de Assemblée Nationale zich verzamelden: bezoekers kunnen neerstrijken, in Finlay's woorden, 'daar waar ooit Danton, Désmoulin, David of Herbert zaten'. Rond het gazon komen platte en onbewerkte brokken steen, als zitplekken, gegraveerd met een zin uit Michelets *Histoire de la révolution française*: 'nous voulions graver notre loi sur la pierre du droit éternel sur le roc qui porte le monde l'invariable justice et l'indestructible equite.' Voor de uitvoering wordt de door Finlay Romeins genoemde techniek gehanteerd, zonder interpunctie, doorlopend van steen tot steen. Tussen de blokken worden kleine wilde kerselaars geplant: de bloesem valt op de stenen, en later in het jaar kunnen de bezoekers wilde kersen plukken. Kerselaars zijn in Japan een symbool van (jaarlijkse) wedergeboorte, en ze keren meermaals terug in de *Confessions* van Rousseau. Finlay schreef in een toelichting: 'de rampzalige, epische of sublieme component van de Revolutie door de grote onbewerkte stenen, en het intieme, huiselijke, pastorale en *rousseauaans* aspect wordt zichtbaar in de kleine lyrische kerselaars.' Stenen en kerselaars verwijzen naar 'de



Ian Hamilton Finlay, Alexandre Chemetoff, Sue MacDonald-Lockhart, Nicholas Sloan

Proposition pour un jardin commémorant la Révolution française et les Droits de l'Homme 1789-1989, 1988
© Wild Hawthorn Press, Little Sparta

hoofdaspecten van de Revolutie: het titanische en het pastorale'. In een driehoekige uithoek van de tuin komt een boomgaard met perenbomen; in de andere uithoek (en in geometrisch contrast) een vierkant bassin om water voor het gazon op te vangen, met naast het bassin een iep als *Tree of Liberty*; aan de overzijde, tot slot, een rij populieren. De boomgaard, de iep en de populieren zijn een allegorie voor Vrijheid, Gelijkheid en Broederlijkheid. De keuze voor de populier – *poplar* in het Engels – verwijst speels naar het woord *people*, aldus Finlay: 'alle historici zijn het er immers over eens wat voor een vitale rol het volk heeft gespeeld in de Franse Revolutie.'

Hoewel Finlay al geruime tijd werk maakte waarin de Franse Revolutie polemisch wordt bekritiseerd, is *Un jardin révolutionnaire* opvallend open. *Little Sparta* bijvoorbeeld bevat verschillende verwijzingen naar de Terreur, de revolutionaire periode vol excessief geweld. In het voorstel voor Versailles verwijst Finlay subtiel naar het heroïsche en het gewelddadige, zonder een uitgesproken standpunt in te nemen. Het is een algemene en idyllische herdenking van de Revolutie, en het project is voor zijn doen bescheiden en zelfs tam. Het is dan ook niet het voorstel uit 1987 zelf, maar enkele tentoonstellingen van Finlay in dezelfde periode die aanleiding vormden voor de verhitte discussies.

Centraal in de hele hetze staat Finlays werk *Ossso* dat in 1987 in Parijs te zien was in het ARC. Het bestaat uit drie marmeren blokken; op het eerste en laatste blok is een 'o' gegraveerd, op het middelste blok staat 'ss'. De twee s-en zijn als bliksemschichten uitgevoerd en geïsoleerd, duidelijk verwijzend naar de SS, de Schutzstaffel of de paramilitaire organisatie van de nazi's. Catherine Millet, redacteur van *Art Press*, nam het voortouw en beschuldigde Finlay als eerste publiekelijk van fascisme. Kort daarna, in een radioprogramma op Europe 1, gingen Millet en Michel Blum (lid van de Ligue de Droits de l'Homme) in gesprek met Catherine Duhamel, de woordvoerder van het Ministerie van Cultuur, over Finlays fascinatie voor nazi-Duitsland. Steeds meer mensen namen aan de discussie deel, zoals kunstenaar Jonathan Hirschfield, die ontvreden was over de erkenning van zijn bijdrage aan het werk van Finlay. Hirschfield publiceerde citaten uit brieven waarin Finlay antisemitische uitspraken doet. De

praktijk van de Schotse kunstenaar werd binnenstebuiten gekeerd. Hij gebruikte niet alleen het SS-symbool maar ook de swastika (in *Propaganda for the Wood Elves* uit 1981, bijvoorbeeld), hij wijdde een serie aan het Derde Rijk (*Third Reich Revisited*, 1982), en hij correspondeerde met Albert Speer toen die in de gevangenis in Spandau een tuin aanlegde.

De beschuldigingen stapelden zich op. Werken werden foutief of helemaal niet beschreven, maar Finlay zelf kwam niet aan het woord. Het ministerie van Cultuur beschikte niet over voldoende kennis om het werk in de juiste context te plaatsen. Hoeveel moeite Finlay had met alle commotie, bleek in de winter van 1987, toen Jef Cornelis en Chris Dercon een televisiefilm over *Little Sparta* maakten, die uiteindelijk, na vragen over de nazi-referenties, niet mocht worden uitgezonden van de kunstenaar (zie *De Witte Raaf* nr. 117). Het was vervolgens Finlay zelf en enkele academici en bevriende critici die besloten om te reageren in een reeks artikelen en brieven. Het antwoord van de kunstenaar luidde stevast: ik diep deze besmette symbolen uit, en plaats ze terug in een langere culturele traditie. Finlay verklaarde *Ossso* als een bevraging van de status van de mythe van de natuur, aan het einde van een eeuw waarin natuurlijke kracht (zoals die van bliksemschichten) werd gebruikt 'als embleem voor de verschrikkelijke uitstorting van nazigeweld'. Hij wou het symbool zodoende ontdoen van zijn fascistische betekenis, net zoals hij het neoclassicisme wou heroveren op fascistische appropriatie. Ondanks het weerwoord trok de Franse overheid zich terug in de lente van 1988 en werd Finlay's opdracht ter ere van de Franse Revolutie geannuleerd.

De gehele affaire werd in 1989 door Peter Day uitgebreid beschreven in een tentoonstelling en een publicatie voor het Canadese ArtMetropole. Finlay en zijn zoon, samen met historicus Stephen Bann, waren nauw betrokken bij de publicatie die pretendeert neutraal te zijn. Day beweert dat de kritiek voortkomt uit het feit dat Finlay een buitenlandse kunstenaar is, en desondanks de meest prestigieuze commissie in Frankrijk kreeg toebedeeld. In zijn analyse heeft hij het over xenofobie, over de nalatenschap van de Franse Revolutie, en de verwerking van Vichy-Frankrijk. De belangrijke vraag of het mogelijk is fascistische symbolen te

neutraliseren en hun gebruikelijke betekenis om te keren, komt echter niet aan de orde.

Door de vriendschappelijke relaties tussen critici en Finlay blijft de rol van de verdediging ambigu. Wanneer de beschuldigingen herbekeken worden in de context van *Little Sparta*, ontstaat er echter een mogelijk ander beeld van de intenties van de kunstenaar. Finlay, die aan een hevige vorm van agorafobie leidde, verliet zijn terrein nauwelijks, en correspondeerde voornamelijk via briefwisseling met de buitenwereld. *Little Sparta* was echter niet zomaar een toevluchtsoord. 'Tuinen', zo schreef Finlay, 'zijn geen retraites, maar aanvallen.' Het is een uitspraak die overdrachtelijk kan worden gelezen, omdat zijn tuin werd aangelegd in onherbergzaam gebied. Finlay had echter ook werkelijke aanvallen in gedachten, niet het minst omdat hij zich langs vele kanten bedreigd voelde. Na bijvoorbeeld onenigheid met de lokale gemeente over de fiscale status van *Little Sparta* startte Finlay in 1978 wat hij noemde 'The First Spartan War' en begon hij de tuin te 'bewapenen'. Hij introduceerde motieven zoals oorlogsschepen, gevechtsvliegtuigen, tanks en guillotines, in nauwe relatie tot citaten van denkers zoals Rousseau en Michelet, maar ook van aanhangers van de Terreur, zoals Robespierre en Saint-Just. Hij zette klassieke en natuurlijke waarden bij elkaar; hij toonde niet alleen dat ze voortkomen uit een lange traditie en cultuur, maar ook dat geweld een constant aanwezige factor is. Bewust ging hij in tegen 'het reductieve formalisme van het modernisme', en hij zag zijn tuin en zijn werk als een plek waar het neoclassicisme culturele tradities kan revitaliseren, maar ook als een middel om zelf oorlog te voeren, of om polemisch te tonen hoe cultuur en oorlog verbonden zijn. *Un jardin révolutionnaire* uit 1987 is een wat afgemat resultaat van zijn gebruikelijke methode, bestemd voor het grotere publiek en voor het herdenkingsjaar in Frankrijk. Dat het project desondanks onvoltooid is gebleven, bewijst dat een afzonderlijk werk van een kunstenaar toch altijd in het licht komt te staan van diens gehele oeuvre. Tegelijkertijd toont het lot van *Un jardin révolutionnaire* dat Finlays keuze om goed en kwaad voortdurend te vermengen, desnoods met behulp van fascistische symbolen, moeilijk te rijmen valt met de trots van een jubilerende natie.

Ring (1988), Isa Genzken / Vanité (2016), Olivier Foulon

KIM GORUS

Eind jaren tachtig doet de gemeente Amsterdam een oproep voor een kunstwerk in de publieke ruimte dat de drukke ringweg A10 moet opluisteren. Isa Genzken komt met twee voorstellen: *Tor für Amsterdam* en *Tulpen für Amsterdam*. Bijna tien jaar later wordt het project voor de *Tulpen* gememo-reerd in *Unbuilt Roads*, een tentoonstelling, een boek en een onlinearchief van Hans Ulrich Obrist. Op de cover van het boek uit 1997 prijken Genzkens nooit verwezenlijkte tulpen boven een maquette van de A10. Het model is verloren gegaan, en enkel de zwart-witfoto bestaat nog. Op de projectfiche schrijft Genzken: 'Langs de ringweg naar Amsterdam zullen we dertig meter hoge stalen tulpen zetten, die licht schommelend de bestuurders links en rechts begroeten. (Elke bloesem in de eigen kleur.)' Het resultaat is een soort 'omgekeerd Madurodam', zoals Pam Emmerik het noemde in een bespreking van *Unbuilt Roads* in *NRC Handelsblad*. Als reden voor de afwijzing haalt Genzken zowel budgettaire als inhoudelijke redenen aan: 'De Amsterdamse commissie voelde zich bij de neus genomen. Hoogstwaarschijnlijk ook te duur.' Genzkens eveneens afgewezen voorstel voor een *Tor für Amsterdam* is zo mogelijk nog absurder: een buitenproportionele betonnen sculptuur op stalen pilaren markeert de toegang tot de stad in het vlakke Nederlandse landschap. De vorm van de sculptuur refereert aan zowel een verweerde rotsformatie als een vervallen antieke triomfboog.

Hoewel Amsterdam niet ontvankelijk bleek voor deze voorstellen, verschenen er elders meerdere van Genzkens oversized bloemsculpturen in het straatbeeld, zoals *Two Orchids* (2016) bij de ingang van Central Park, of de acht meter hoge *Rose* (1993-1997), vlak voor de Neue Leipziger Messe, waarmee de kunstenaar spottend verwijst naar Joseph Beuys' levensechte *Rose for Direct Democracy* (1972), die tijdens documenta 5 in zijn *Büro für Direkte Demokratie durch Volksabstimmung* stond; een symbool voor de organische, vreedzame transformatie naar een nieuwe samenleving. Het uitvergroten van Beuys' overwegend sentimentele roos kan beschouwd worden als een ironiserende vorm van verkleinen of *downgrading*, zo schrijft Lisa Lee in haar recente boek *Isa Genzken: Sculpture as World Receiver*: 'In verkleinde vorm kan het heroïsche nauwkeurig bestudeerd worden, en worden de tekortkomingen ervan sneller duidelijk.' Genzkens larger than life sculpturen laten daarenboven de echte stad krimpen tot Madurodam-formaat. De bomen en planten in Central Park lijken plots onbeduidend klein in verhouding tot het gigantische paar orchideeën.

In hetzelfde jaar, in 1988, geeft de Rotterdamse Commissie Beelden in de Stad (tegenwoordig: *Sculpture International Rotterdam*) Genzken de opdracht om een werk in de openbare ruimte te realiseren. Genzken doet opnieuw een voorstel voor een sculptuur, ditmaal met de titel *Ring*. Het is een monumentale, ringvormige stalen sculptuur die, dwars geplaatst, twee gebouwen aan weerszijden van de Mauritsplaats met elkaar verbindt. Hoewel de constructie wordt opgestart, raakt ook dit werk nooit af. Een buurtbewoonster vreest voor geluidsoverlast als er hevige wind door de ring zou waaien, en tekent beroep aan. Met succes. De sculptuur wordt ontmanteld, de onderdelen weggegooid.

In 2011 buigt de Belgische kunstenaar Olivier Foulon zich over Genzkens *Ring* in het kader van *Melanchotopia* in Witte de With in Rotterdam. De curatoren van deze tentoonstelling, Nicolaus Schafhausen en Amira Grad, herkennen in Rotterdam enerzijds een nostalgisch verlangen naar de vooroorlogse stad en anderzijds een voortdurende anticipatie op een utopische toekomst, af te leiden uit de talloze plannen voor en bouwerven in de stad. Foulon presenteert een selectie documenten die gerelateerd zijn aan het onaffe werk van Genzken en screent een dubbele projectie van beide – nooit door de ring verbonden – kanten van de Mauritsplaats. De ontmantelde *Ring*

vormt zo letterlijk de lege ruimte in zijn installatie.

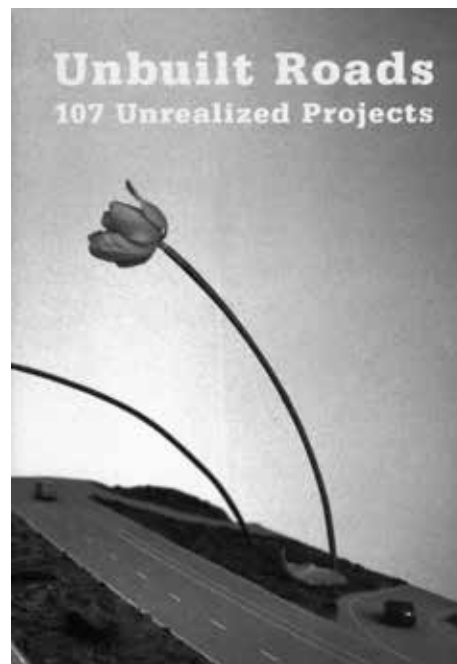
In de herfst van 2016 maakt *Ring* opnieuw het onderwerp uit van een tentoonstelling van Foulon, namelijk *Vanité* in het Londense Kunstraum. Naar analogie van Genzkens ruimtelijke koppeling tussen twee gebouwen met een stalen ring, verbindt Foulon twee artistieke universa binnen dezelfde stad: Kunstraum en de National Gallery. Het werk bestaat uit drie delen. Een zeer rudimentair houten schaalmodel van *Ring* wordt op de grond geplaatst in een verder lege ruimte. Een terugkeer naar het 'Madurodam'-formaat dus, zij het dat deze fragiele maquette geen monumentaal pendant heeft in de reële stedelijke ruimte. Dit onderdeel wordt aangevuld met een tweede luik: twee hand-outs met een citaat van Lawrence Weiner – die niet bij naam genoemd wordt – en vervolgens een fragment uit een gesprek tussen Genzken – afgekort tot I.G. – en de niet nader genoemde sprekers D.B., N.B. en R.K. Het citaat van Weiner, afkomstig uit zijn boek *The Travel of Margaret-Mary (In Search of a Suitable Misen-scene) Ducks on a Pond* (1988), benadrukt dat representatie – in de vorm van een maquette bijvoorbeeld – altijd echter is dan de realiteit: 'theatre may in fact be false / movies may in fact be false / but in effect / they are the only means of / presenting a true representation / of life.' In de tweede hand-out, met daarop het uitgeschreven interview met Genzken, wordt duidelijk dat *Ring* als gevolg van koude en hitte kan krimpen en uitzetten, en dus zelfs in afgewerkte vorm veranderlijk zou zijn geweest. Die grilligheid wordt nog benadrukt door de onvastte vorm van het interview, met afgebroken zinnen, stopwoorden en pauzes:

IG: [...] Er was een soort groot plein en ik bracht alle huizen samen met één ring en ze zijn begonnen die ring te bouwen, ze wilden die ring hebben, en toen was er een vrouw en die zei: deze ring zal lawaai maken door de wind, en daarna zijn ze gestopt [gelach], dus het was eigenlijk al klaar en dan door die vrouw [gelach], omdat die ring lawaai aan het maken was, zei ze. Ik bedoel, elke auto, elke... er zijn zoveel dingen die lawaai maken. [Gelach]

DB: Het is omdat – weet je – in de winter, de ring krimpt, en in de zomer – weet je – het metaal – weet je – dus wij...

NB: Ja, dat klopt, het buigt mee.

Het derde luik van de tentoonstelling wordt aangekondigd in de digitale uitnodiging voor *Vanité*. Foulon plaatst daarin Genzkens werk *Wind (Michael/David)* uit 2009 (een collage van onder meer de gespierde torso van Michelangelo's *David* en Michael Jackson's ontblote borst) tegenover het vanitasschilderij *The Ambassadors* (1533) van Hans Holbein. De bezoeker wordt uitgenodigd om zich naar zaal 4 van de National Gallery te begeven, om *The Ambassadors* te gaan bekijken, een dubbelportret dat de ambassadeurs Jean de Dinteville en Georges de Selve voorstelt, omgeven door politiek en



Isa Genzkens ontwerp Tulpen für Amsterdam, op de cover van 'Unbuilt Roads' van Hans Ulrich Obrist

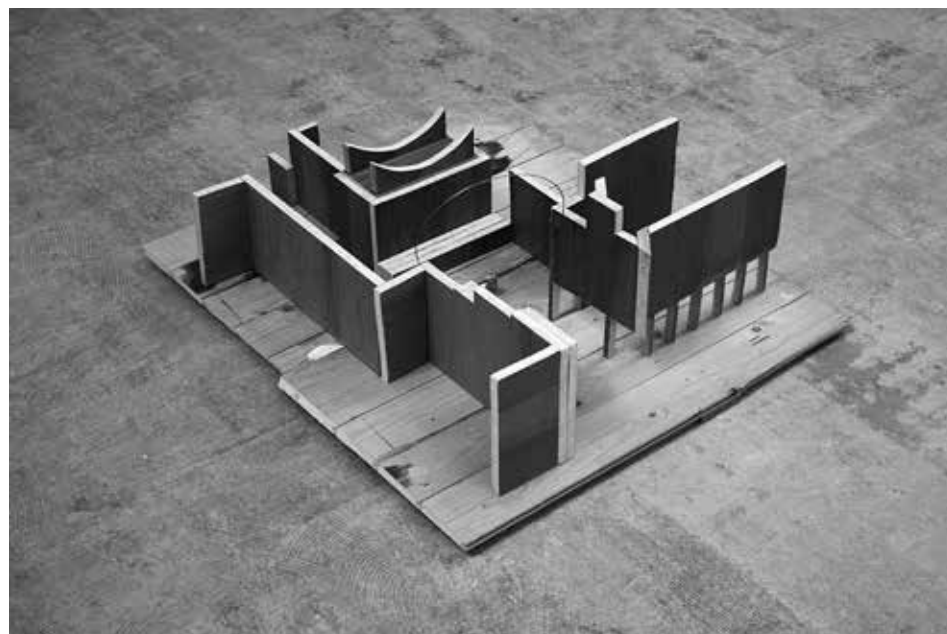
religieus geconnoteerde voorwerpen. Het opvallendste element van Holbeins schilderij is de aanwezigheid van een anamorfsche schedel op de voorgrond van het tafereel, tussen de twee ambassadeurs in. Die schedel refereert natuurlijk aan onze sterfelijkheid en aan het vanitasthema van de tentoonstelling, maar ook aan de vorm van Genzkens schuin geplaatste *Ring*. Bovendien is de vervormde schedel op het doek van Holbein slechts zichtbaar voor het menselijke oog wanneer men het schilderij van opzij bekijkt. De tegelijk onzichtbare én zichtbare schedel verdubbelt de keten van toe-eigening die centraal staat in Foulons werk; van Isa Genzken, via Lawrence Weiner, tot Hans Holbein. Foulon daagt de toeschouwer uit om deze drie werken – en de drie 'ruimtes' – met een andere, vervormde blik te bekijken en zo nieuwe, voorheen onzichtbare verbanden te leggen.

Zoals Michele Robecchi stelt in haar bespreking van *Vanité* in *Frieze* brengt Foulon de drie 'teksten' telkens op een totaal andere manier in het spel: van hommage (Genzken), over decontextualisering (Weiner), tot het toe-eigenen van een werk dat zich in een andere collectie en fysieke ruimte bevindt (Holbein). Die appropriatie gebeurt telkens met zeer veel eerbied. Holbeins schilderij blijft hangen op zijn originele plek aan de zuidelijke wand van zaal 4 in de National Gallery; de woorden van Weiner worden hernomen in hun originele, visuele vorm; Genzkens interview wordt woordelijk weergegeven; het schaalmodel getrouw nagemaakt. Foulons eigen naam wordt nota bene niet eens vermeld in de titel van de tentoonstelling. Hij stelt zich dienstbaar op achter de woorden en beelden van drie andere, grote kunstenaars. Al is dat misschien de ultieme vorm van *vanité*.

In *Unbuilt Roads* brengt Obrist een eerbetoon aan het falen en het experiment, door

een forum op te richten voor de onvoltooide werken die de kunstwereld zelden of nooit toont, of zelfs maar erkent. Foulon gaat in zijn artistieke praktijk nog een stap verder, door aan te geven dat elk kunstwerk, zowel afgewerkt als onafgewerkt, zich automatisch inschakelt in een voortdurend evoluerende keten van herschepping en interpretatie. De verwijzing naar Weiner is niet toevallig, gezien diens beroemde *Declaration of Intent* uit 1968: '1. The artist may construct the piece / 2. The piece may be fabricated / 3. The piece need not be built / Each being equal and consistent with the intent of the artist, the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership.' Daarmee benadrukte de kunstenaar dat een werk nooit in louter fenomenologische of structuralistische termen beschouwd kan worden, maar steeds afhankelijk is van de linguïstische en dus institutioneel-ideologische context. Foulon laat in *Vanité* verschillende 'bijzaken' van de artistieke praktijk met elkaar communiceren en maakt ze tot onderdeel van het werk: het (verondersteld tijdelijke) schaalmodel, (de kopie van een citaat uit) een kunstenaarsboek, het interview, de invitatie, de tentoonstellingsplek. En zoals ook Genzken aangeeft in het interview dat Foulon weergeeft in de hand-out, raakt er in elk gesprek wel eens iets *lost in translation*: 'IG: Weet je, ik ben Duits het spijt me en mijn Engels is niet zo goed – weet je – maar mijn gedachten zijn oké. [gelach]'

Het verlangen om in gesprek te gaan met een afwezige of 'dode' auteur is niet ongebruikelijk binnen de moderne kunst en kritiek. Aan het einde van het essay *The Circulation of Social Energy* concludeert Stephen Greenblatt – een historicus in wiens werk deze wens centraal staat – dat een tekst nooit slechts één stem laat werken: 'I had dreamed of speaking with the dead, and even now I do not abandon this dream. But the mistake was to imagine that I would hear a single voice, the voice of the other. If I wanted to hear one, I had to hear the many voices of the dead. And if I wanted to hear the voice of the other, I had to hear my own voice. The speech of the dead, like my own voice, is not private property.' Ook Foulons *Vanité* probeert een dialoog aan te gaan met Genzkens *Ring*, maar eindigt via haar werk in een complexe, telkens stokkende conversatie tussen Holbein en Weiner, tussen tekst en beeld, tussen kunstenaar en toeschouwer, tussen maquette en openbaar kunstwerk. *Vanité* laat zien dat toe-eigening en doorverwijzing intrinsiek artistieke processen zijn, waardoor elke *road* permanent *under construction* is.



Vanité, Kunstraum, Londen, 2017

Amsterdam Galleries

ANDRIESSE EYCK GALERIE

23/06–28/07
Curated by Joost Declercq and Charlotte Crevits
NIEUW AMSTERDAMS PEIL (NAP) Leliegracht 47
+31(0)20.623.62.37
Gianni Caravaggio & Michel François wo–vr: 11:00–18:00
08/09–13/10 za: 13:00–18:00
Thomas Struth (en op afspraak)
www.andriesse-eyck.com

GALERIE ONRUST

01/09–06/10 Planciusstraat 7
Opening: 08/09, 16:00–18:00 020.420.22.19
YM wo–za: 13:00–18:00
Derk Thijs (en op afspraak)
www.galerieonrust.nl

GALERIE FONS WELTERS

23/06–28/07
Curated by Joost Declercq and Charlotte Crevits
NIEUW AMSTERDAMS PEIL (NAP)
Renzo Martens & Nástio Mosquito
06/07–02/11
MANIFESTA IN-HOUSE EXHIBITION:
NOTHING IS PERMANENT
Olga Balema, Juliette Blightman,
Job Koelewijn, Femmy Otten,
Maria Roosen, Berend Strik, zomersluiting: 29/07–31/08
Jennifer Tee, Evelyn Taocheng Wang Bloemstraat 140
020.423.30.46
08/09–20/10 di–za: 13:00–18:00
Bob Eikelboom mail@fonswelters.nl
www.fonswelters.nl

WILLEM BAARS PROJECTS

07/07–04/08
Opening: 07/07, 17:00
SUMMER EXHIBITION
Drawings by: Rob Birza, Piet Dieleman,
Jan Van Den Dobbelsteen
15/09–06/10 Hoogte Kadijk 17
020.423.06.07
Opening: 15/09, 17:00 wo–za: 12–18u
Reinier Lucassen www.baarsprojects.com

SLEWE GALLERY

08/09–06/10
WALL, CORNER ...
Michael Jacklin Kerkstraat 105 A
020.625.72.14
27/09–30/09
ART BERLIN wo–za: 13:00–18:00
www.slewe.nl

GALERIE VAN GELDER

10/07–31/08
PROSPECTS
Steel Stillman
10/07–31/08
SUMMER SHOW See website for irregular
opening hours
08/09–20/10 Planciusstraat 9 A
Opening: 08/09, 17:00–19:00 020.627.74.19
LOVE STORY di–za: 13:00–17:30
Brud www.galerievangelder.com

GALERIE RON MANDOS

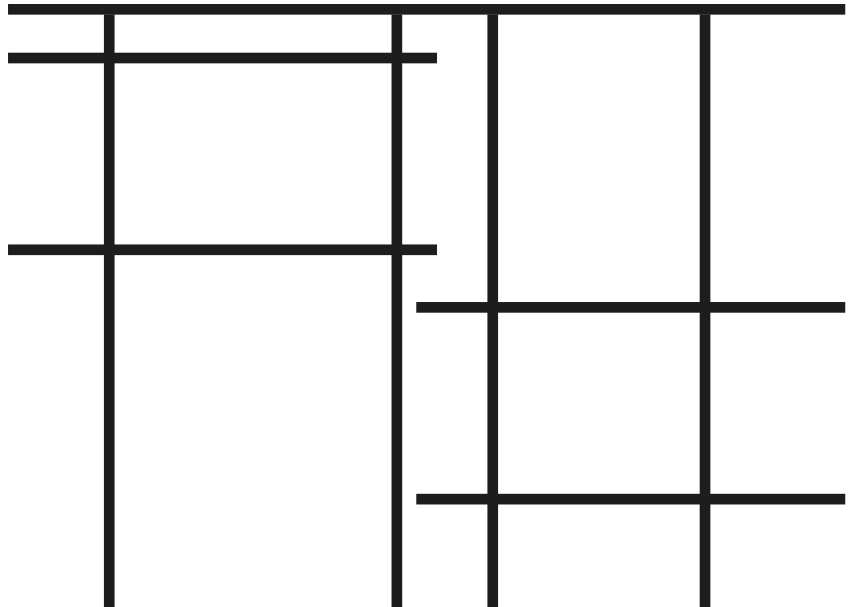
t/m 28/07
Curated by Joost Declercq and Charlotte Crevits
NIEUW AMSTERDAMS PEIL (NAP)
Bouke de Vries, Edith Dekyndt & Koen van den Broek
03/08–01/09
Curated by Radek Vana and team Galerie Ron Mandos
BEST OF GRADUATES 2018
08/09–27/10
CABINET OF CURIOSITIES
Hans Op de Beeck
Simultaneously:
08/09–09/06, Het Scheepvaartmuseum Amsterdam Prinsengracht 282
+31(0)20.320.70.36
SEA OF TRANQUILITY woe–zat, 12:00–18:00
Hans Op de Beeck www.ronmandos.nl

THE MERCHANT HOUSE

07/09–19/10
Opening 22/09, 18:00–22:00 (Part of Unseen Open Gallery Night)
MAKING THINGS HAPPEN:
REMIX II (PHOTOGRAPHY) Herengracht 254
Sylvie Bonnot, Zhu Hong, 020.845.59.55
Elsa Tomkowiak, Mary Sue, vr: 12:00–19:30
Boris Chouvellon & Mengzhi Zheng (en op afspraak)
www.merchanthouse.nl

REUTENGALERIE

t/m 26/08
ZOMER SALON TENTOONSTELLING Prinsengracht 510
01/09–14/10 020.620.75.37
HET ULTIEME ZELFPORTRET 065.582.87.05
Cees Krijnen woe–zat: 13:00–18:00
www.reutengalerie.com



Modernistische herinneringen

Over de actualiteit van Günther Förg

SVEN LÜTTICKEN

Na het modernisme

Geschiedenis is maakbaar is een boek van Rudi Dutschke, een van de sleutelfiguren in de Duitse studentenbeweging van de jaren zestig. Toen het (postuum) verscheen in 1980¹, drie jaar na de collectieve zelfmoord van de leiders van de RAF in Stammheim, moet het voluntaristisch optimisme van de titel reeds anachronistisch hebben geleken. Franco Berardi zou later 1977 gelijkstellen met het 'einde van de toekomst' – zoals het 'no future' van de punk dat inderdaad al had afgekondigd, om het wegtrekken van de emancipatorisch-revolutionaire vloed van '1968' aan te geven, en de *eighties* in te luiden.² Deze 'lange jaren tachtig' kunnen terugblikkend het aanschijn krijgen van een soort vakantie weg uit de geschiedenis: een lange pauze tussen een periode vol linkse hoop van de tegencultuur enerzijds, en anderzijds een post-1989 'einde van de geschiedenis' in de gedaante van de neoliberale triomf onder Amerikaans (en Brits) bewind. Zoals het Parijs van het Second Empire, kweekte deze vakantie historicisme.

Toen Günther Förg bekend werd in de jaren tachtig, bestond zijn werk vaak uit muurschilderingen met grote foto's, of uit combinaties van abstracte schilderijen en fotografische beelden, meestal architecturale opnames of vrouwenportretten. De architectuurfoto's van Förg suggereren een oog dat op een vreemde manier geen lichaam heeft – de blik van een onthechte geschiedenis- of rampoerist. In zijn foto-reeks uit 1988 van het gereconstrueerde Barcelonapaviljoen van Mies van der Rohe tonen sommige beelden een vrouw, schilder Ika Huber (Förgs echtgenote), zittend op een stoel van Mies terwijl ze de blik van de camera beantwoordt. De staande foto's benadrukken de verticalen in de architectuur, en presenteren het paviljoen als een ijl geworden corridor, een ruimte bedoeld om te doorkruisen en te bekijken eerder dan om in te verblijven. De aanwezigheid van Huber wekt op het eerste gezicht de indruk dat de structuur bewoond wordt, maar de jassen op de andere stoel suggereren dat dit eigenlijk een maskerade is, en de pose van een toeristenkoppel dat tijdelijk zijn intrek heeft genomen in een postkaart; de droom van een elegant, modernistisch leven, gevrijwaard van de storm van de geschiedenis.

Onder het dubbele patronaat van Barthes en Baudrillard was de kunstwereld in de *eighties* in de ban van semiologisch reductonisme. In zijn vroege werk had Barthes de *saussureaanse* notie van het teken ontwikkeld – waarin betekenaar en betekende een gecodificeerde relatie behouden, los van enige referentie naar een vooraf bestaande werkelijkheid – tot een machtig instrument voor culturele analyse.³ Vanaf 1970 concentreerde hij zich steeds meer op wat aan de code ontsnapt: de open, polysemische tekst; de gekrabbelde aantekeningen van Cy Twombly; de *sens obtus* van het filmframe; en het punctum van het fotografische beeld. Gedurende de jaren zeventig werd Barthes' semiologie vervolgens tot een wapen gemaakt door Baudrillard, toen die een verhaal construeerde over hoe de betekenaar de referent had verloren: in de opeenvolgende fasen van de moderne cultuur, van de Renaissance tot het industriële kapitalisme en tot aan het postindustriële tijdperk, was het teken pure code geworden, pure differentie en equivalentie – op die manier, uiteindelijk, bijdragend tot de liquidatie van de werkelijkheid.⁴ Deze notie van het teken als pure code zou de theoretische brandstof vormen voor een postmodern idioom of een post-idioom dat enkel nog kon spreken over het verlies van referenties naar de realiteit. Toen de jaren tachtig eenmaal waren aangebroken, hanteerden veel kunstenaars dit idee als de sleutel tot hun praktijk. Sommigen, zoals Peter Halley, probeerden in alle ernst om 'simulationistische' versies van de modernistische abstracte kunst te creëren. Door Baudrillard werd dergelijke



Günther Förg
Ika / Spiegel, 1986

kunst niet erkend; aangezien alles simulatie was, werd het ook zinloos om precies daar nog kunst over te maken.

De toegepaste semiologie van het postmodernisme samenvattend, schreef Craig Owens dat 'de avant-garde probeerde om representatie te overstijgen ten voordele van presentie en onmiddellijkheid; de autonomie van de betekenaar werd afgekondigd, samen met de bevrijding van de 'tirannie van de betekende', terwijl 'postmodernisten daarentegen de tirannie van de betekenaar blootlegden, en het geweld van zijn wet'.⁵ In die optiek kan de positie van Förg enkel gekarakteriseerd worden als ambigu. Enerzijds verwijzen zijn schilderijen naar abstracte schilderkunst, zoals die van Newman of Marden; ze schamen zich er niet voor om als herhaling in plaats van als vernieuwing over te komen. Ze zijn als het modernisme dat zichzelf opeet; de notie van vooruitgang, van toekomstigheid, loopt ten einde. Anderzijds interesseert het Förg niet om alles tot betekenaars te reduceren. Hij staat aan de kant van het oppervlak, zeker, maar niet als de viering van een code, niet als pastiche. Volgens Fredric Jameson signaleerde 'pastiche' een afname van affect en historiciteit in een cultuur zonder diepte, een cultuur van het simulacrum, een cultuur die overloopt van rondzwevende betekenaars en van de meervoudige 'waarheden' die ze aantonen. Alles is teken geworden. Postmoderne 'historicitet' (vooral in de architectuur) werd symptomatisch voor een verzwakkend en historisch bewustzijn, beweerde hij; het effect van een verleden dat verworden was tot een reeks historische idiomen, die een

nieuwe bestemming moesten krijgen in het decor van een 'verruimtelijk' heden.⁶

Förg was zich bewust van de historiciteit van kleurcombinaties en van compositorische schema's. Voor hem was vermiljoen, met de intensiteit van een signaal, verbonden met de Russische constructivisten, terwijl andere kleuren of hun combinaties (zoals ultramarijn en oranje), geassocieerd werden met de jaren zestig.⁷ Toch mengde hij deze historisch gecodeerde kleuren ook met 'onzuivere' varianten die hij *curryworstkleuren* noemde. Zijn compositorische stelling is niets meer dan een excuus voor de daad of – minder bombastisch uitgedrukt – de activiteit van het schilderen. Het is in de *factuur* van Förgs schilderijen dat een begrip van het echte leven, van de praktijk, tevoorschijn komt: een prozaïsche manier van schilderen die nogal gehaast en verstrooid kan ogen. Deze reeksen tonen geen dialectische ontwikkeling à la Mondriaan; evenmin zijn ze systematisch zoals de permutaties van LeWitt. Ze hebben een ritualistisch aspect: het kunstwerk als gewoonte, als *habitus*. Nostalgie wordt afgewend door in plaats van voor betekenis te kiezen voor het maken van tekens – een activiteit die sporen maakt en nalaat zonder dat ze noodzakelijkerwijze tot een taal behoren. Op die manier is de schilderijevolutie van Förg gedurende de jaren negentig consistent met zijn eerdere activiteiten.

Toch benadrukt het toenemende belang van het geschilderde 'handschrift' en van de indexicaliteit van het geschilderde spoor de band tussen het schilderij en de kunstenaar-als-auteur, waardoor de openheid van

het werk beknot wordt. De combinatie van twee andere vormen van indexicaliteit in zijn werk, de foto en de spiegel, wijst in een andere richting. Foto en spiegel functioneren als optische middelen, maar de spiegel ontbeert de fotochemische fixatie. Förg combineerde zijn foto's niet alleen met spiegels, hij zette ze ook achter weerspiegelend glas, zodat de kijkers deel werden van het beeld, maar tegelijkertijd buitengesloten werden uit het tableau. De reflecties maken de afgebeelde werkelijkheid gelijktijdig met de kijkervaring, maar het blijft gaan om een montage van momenten, niet om een samensmelting. De lagen versterken de scheiding tussen het heden en de tijdsruimte van de plaatsen waarnaar hij verwijst, of het nu gaat om de Villa Malaparte, het IG Farben-Haus of het Barcelonapaviljoen. Het werk houdt zich nooit helemaal in het heden op: het is een montage van herinneringen en van geschiedenissen.

De muurschilderingen die Förg met foto's combineerde waren zelf ook potentiële fotografische tableaux of films. Aangezien de meeste van deze schilderijen in kunstgaleries werden gerealiseerd, tonen de foto's die Förg zich toe-eigende ze vaak in relatie met nogal luxueus kantoormeubilair. De foto's tonen de ruimtes echter zelden in gebruik. Veeleer fungeren ze als decors waarin nooit iets lijkt te gebeuren – ze zijn bevroren potentialiteit. Eén uitzondering is een snapshot van Förgs gestreepte muurschildering in München in 1984, die deel uitmaakt van een van zijn foto-edities. Deze foto beeldt wél mensen af, maar de man (het lijkt op Förg zelf te gaan) en vrouw lijken minder op actieve subjecten dan op figuranten in een nabeeld van een halfvergeten film van Godard.

Förg versus Förg

Het werk van Förg is terughoudend over de geschiedenissen die geassocieerd worden met de gebouwen en plekken op de foto's. Het is niet altijd duidelijk wanneer toespeeling weglating wordt, en evocatie vermijding. In de reeks uit 1996 van het lege IG Farben-gebouw, doorkruist de camera de architectuur als een spookachtig bewakingsapparaat. Worden de kijkers verondersteld alles te weten omtrent de misdaden uit de nazitijd van dit chemisch en farmaceutisch conglomeraat, waarover het werk zwijgt? Is de reeks prints met foto's van deze iconische structuur een negatief antwoord op de armoede van de fotografie als modernistisch medium, zonder de bijschriften die Walter Benjamin cruciaal achtte? En, om andere courante Förgmotieven te vermelden, wat moeten we denken van de rommelige relaties tussen modernistische architectuur en Italiaans fascisme, of tussen modernisme en zionisme? Förgs werken zijn *opera aperta* die over dergelijke kwesties zwijgen als het graf.

Critici en historici die over een kunstenaar schrijven vormen, aldus Tom Holert, een *discursief gezelschap*: zelfs wanneer ze niet expliciet op elkaars teksten reageren, gaan ze impliciet met elkaar in dialoog, vanuit een bewustzijn over hoe en waar ze zichzelf positioneren in het altijdduurende interpretatieve getouwtrek rond het werk van een belangrijke kunstenaar.⁸ Maar in het geval van Förg kan daar een *thatcheriaanse* draai aan gegeven worden: *there's no such thing as a discursive society* rond Günther Förg – enkel strijdende groeperingen. Dit geldt met name in Nederland, waar Förg een prominente plek innam in de jaren tachtig en negentig, niet het minst dankzij Wim van Krimpens galerie en Paul Groot's *Museumjournaal*.

Onder het redacteurschap van Groot was Förg prominent in dit tijdschrift aanwezig. Förg was dé fotograaf en installatiekunstenaar die ertoe deed, een opvatting die Groot tot uitdrukking bracht in een recensie in *Artforum* uit 1985, waarin hij claimde dat Förgs foto's 'aansluiten bij het postmodernistische idioom met een sterke, bijna humanistische en emotionele preoccupatie'. 'Waar Förg zich het meest om bekom-



Günther Förg

Treppe Villa Malaparte, 1983

mert,' benadrukte Groot, 'is het filmische karakter van zijn werk', dat te situeren viel 'buiten elke categorie van schilderkunst of fotografie', en dus een alternatief bood voor 'het moeras gecreëerd door de late kritische geschriften van Clement Greenberg'.⁹ Groot vermeldde verder dat in *Le Mépris* – een film die door de foto's van de Villa Malaparte wordt opgeroepen – 'de personages van Godard bannelingen van het modernisme zijn, kinderen van de huidige tijd die tevergeefs naar de utopie zoeken'. Hij zou daaraan hebben kunnen toevoegen dat men door Förgs foto's van de Villa Malaparte verbannen wordt uit de ballingschap van Godard. Postmodernisme is een tweedegraads uitsluiting.

In de jaren negentig werd een andere 'Förg' dominant in Nederland. Rudi Fuchs, directeur van het Gemeentemuseum in Den Haag en vanaf 1993 van het Stedelijk Museum in Amsterdam, presenteerde hem als een kunstenaar die er zorg voor droeg dat 'het centrum overeind bleef' (om Fuchs' eigen omkering, in een andere context, van Yeats' 'Things fall apart; the centre cannot hold' te citeren).¹⁰ Het contrast tussen Förgs tentoonstelling in het Stedelijk in 1985 (samen met Jeff Wall) en zijn solo in 1995 is veelzeggend. De eerste keer ging het om een installatie met een muurschildering en foto's, de tweede keer was het een conventionele schilderijtentoonstelling – met uitzondering van een reeks schilderijen getoond op een gekleurde muur. Fuchs was zich bewust van de afstand in de tijd die tussen Förg en het utopisch modernisme bestond, maar hij beklemtoonde de continuïteit door een Noors-Germaanse, romantisch-expressionistische genealogie naar voren te schuiven, waarbij Förg verbonden werd met Caspar David Friedrich, en zelfs met Dürer, via Munch en Kirchner.¹¹

In 1997 werd curator Mark Kremer gevraagd een catalogusessay te schrijven voor een Stedelijk-tentoonstelling met voor-

stellen voor gemeentelijke kunstaankopen. Hij besloot om Fuchs' visie op Förg als symptomatisch neer te zetten voor alles wat fout was gegaan met dit museum in de jaren negentig: Fuchs zette als vanouds Baselitz, Lüpertz, Merz en Judd op een voetstuk, en liet slechts nu en dan jongere curatoren kunst uit de jaren negentig tonen. De tekst werd geweigerd, maar *Het Parool* publiceerde een verkorte versie in januari 1998. Net als Groot plaatste Kremer de cinematografische aspecten van Förgs werk op de voorgrond. Hij benadrukte de persoonlijke en intieme dimensies die gesuggereerd worden door de aanwezigheid van vrouwen. Volgens Kremer is het modernisme van Förg tragisch te noemen omdat het leven wordt geportretteerd te midden van de ruïnes van

geloofssystemen. Deze onzuivere kunst volgt niet het modernistische dictaat van de specificiteit van het medium, maar brengt installaties of omgevingskunstwerken tot stand. Kremer beschouwde Förg daarom als voorloper van jongere kunstenaars als Douglas Gordon, Pipilotti Rist en Aernout Mik.¹²

De vraag of Kremers nogal provinciale genealogie overtuigender is dan die van Fuchs, is hier niet van belang. Het cruciale punt is de onbestemdheid van Förgs praktijk en de openheid van zijn werk: onverenigbare agenda's konden het opeisen en zich toe-eigenen. Waar Fuchs de jaren negentig-Förg inzette als erfgenaam van grote (tragische?) modernisten als Munch en Pound, presenteerde Kremer de jaren tachtig-Förg als brug naar een vorm van hedendaagse kunst waar de Stedelijk-directeur geen voeling mee had. Volgens Kremer bleef namelijk het werk uit de jaren tachtig – en niet Förgs contemporaine productie uit de jaren negentig, als gefilterd en misschien zelfs beïnvloed door Fuchs – het meest relevant. Hoewel Kremer dit niet lijkt te willen erkennen, valt daaraan toe te voegen dat 'de Förg uit de eighties' evenmin het toppunt van radicalisme belichaamde: in een culturele context bepaald door feministische en *queer* kritiek van representatie en de mannelijke blik, lijken de vrouwenportretten van Förg opzettelijk oneigentijds. Net als de geportretteerde architectuur zijn ze *lost in time*, gestrand tussen een problematisch verleden en een schijnbaar geblokkeerde toekomst.

Zo komen we uit bij de vraag naar het contemporaine karakter van Förg. Wat was de status van zijn werk in de jaren negentig, en wat is die status nu? Het tijdperk van na 1989 behelste niet het einde van de geschiedenis, maar een nieuwe golf van kapitalistische toe-eigening in het voormalige Oosten, samen met nieuwe vormen van geestelijke uitbuiting. Na het verdwijnen van het staats-socialisme werd de ontmanteling van de welvaartstaat voortgezet en werd van burgers verwacht om zich te ontwikkelen tot netwerkende ondernemers, immer op zoek naar meer en beter. Met de relationele esthetiek uit de jaren negentig en praktijken gebaseerd op projecten en 'dienstverlening', verwerd de tekenwaarde van Baudrillard tot immateriële arbeid en tot cognitief en semiotisch werk. Deze verwante 'werkwijzen' maken het fundamentele idioom uit van deze periode. Dat nam vaak strengere neoconceptuele vormen aan, hoewel het hergebruik van elementen op een andere manier werd voortgezet. Wanneer artiesten zoals Jorge Pardo en Tobias Rehberger het modernistische verleden plunderden, ging dat om iets fundamenteel anders dan bij Förg. Ze voerden niet de uitsluiting uit de geschiedenis op, maar signaleerden en bejubelden de integratie van de kunst in een economie waarin emotionele banden flexibele netwerken van culturele arbeid blijvend tot stand brengen.¹³ De iMac uit 1998, de ultieme designfetisj van dat tijdperk, leek perfect gelijk op te lopen met en te passen binnen het werk van Pardo in de Neugerriemerschneidergalerie in Berlijn.

Het is dan ook minder belangrijk om Förg echt 'contemporain' te maken (in de jaren negentig, in dit decennium), maar om te vragen welke actualiteit zijn werk bewoont

of produceert. Denkend aan Georges Didi-Hubermans pogingen om een pejoratieve opvatting van het anachronisme te overstijgen, is deze eigentijdsheid inderdaad een anachronistische conditie.¹⁴ Förgs 'hedendaagsheid', ondanks de verwoede pogingen van Kremer, strookte niet met de praktijken uit de jaren negentig, en evenmin viel zijn werk ooit samen met een specifieke periode. Zijn architectuurfoto's tonen de halsstarrige en anachronistische aanwezigheid van de afgebeelde gebouwen, terwijl ook duidelijk wordt gemaakt dat ze nooit volledig samenvallen met de spookachtige, weerspiegelde toeschouwer. De kunst van Förg – samengesteld uit nooit helemaal samenvalende tijden – is bij wijze van spreken nooit echt aanwezig geweest; het werk werd altijd verstrooid over verschillende ogenblikken, in een vagevuur van tijdzones.

Conflictueuze hedendaagsheid

Nu er deze zomer een grote retrospectieve van het werk van Förg loopt in het Stedelijk Museum, lijkt het een goed moment om ook de hedendaagsheid of eigentijdsheid (de *contemporaneity*) van dit instituut nader te beschouwen. Toen Fuchs aan het bewind en Förg een vaste waarde was, had het museum een projectruimte, Stedelijk Museum Bureau Amsterdam (SMBA), dat met een betrekkelijke autonomie jonge kunst programmeerde. Een sleuteltonenstelling was *Mothership Connection* (1996-'97), waarin ook het video-essay *The Last Angel of History* van het Black Audio Film Collective te zien was, geregisseerd door John Akomfrah, met een script van Edward George, en gebaseerd op de geschriften van Kodwo Eshun over Afrofuturisme en muziek.¹⁵

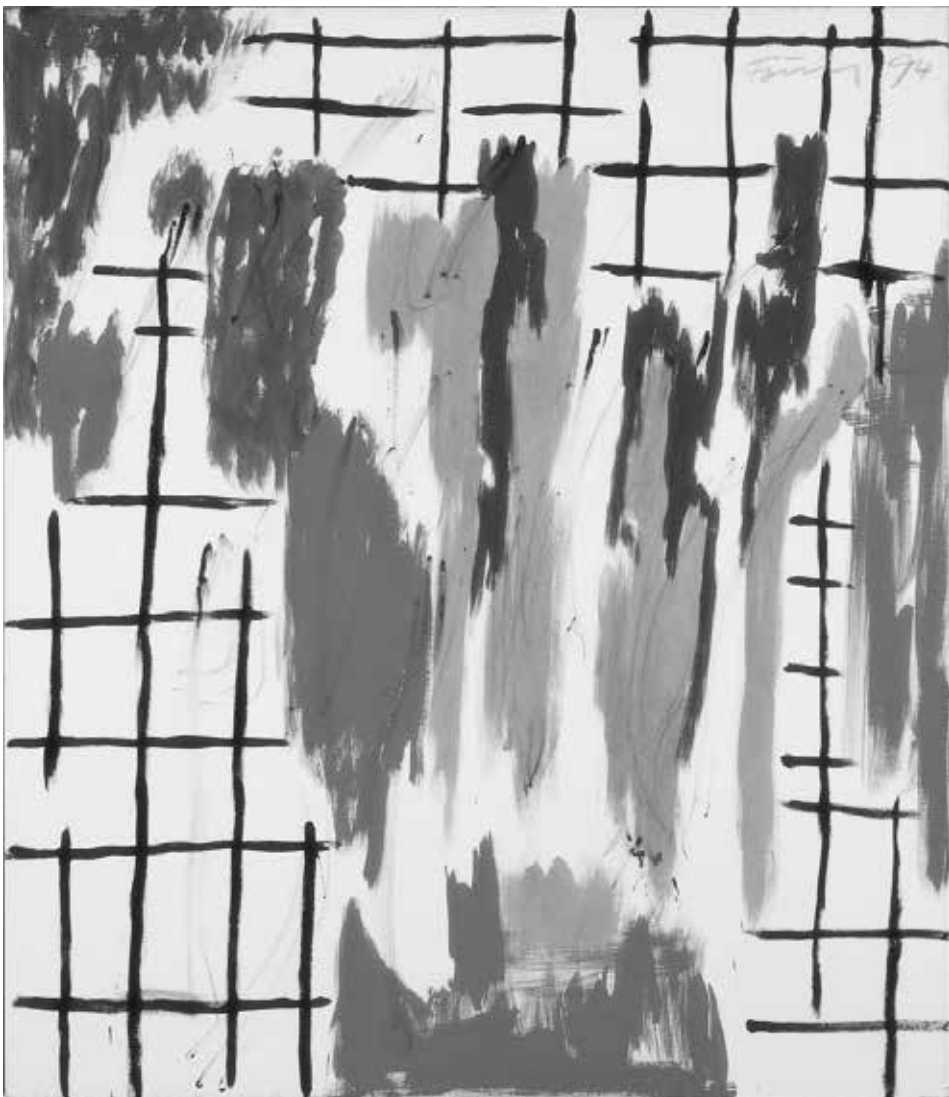
Recenter organiseerde SMBA tentoonstellingen zoals *Bell Invites* (2016), waarin een dialoog tot stand werd gebracht tussen de actualiteit van Richard Bells postconceptuele *aboriginal* activisme, de Black Panther-esthetiek van Emory Douglas, en jonge Nederlandse Afro-Caraïbische praktijken. Datzelfde jaar nog werd SMBA echter gesloten – met een vage en nooit ingeloste belofte dat er een opvolger zou komen. In reactie op felle kritiek programmeerde het Stedelijk zelf enkele tentoonstellingen rondom migratie en diversiteit. In de Nederlandse pers leidde dat tot het bizarre narratief dat het Stedelijk onder Ruf 'geëngageerd' zou zijn, en dat haar beleid precies daarom problematisch was.¹⁶ Ondertussen functioneren kunstenaars zoals Seth Price, Jon Rafman en Jordan Wolfson, en schilders als Avery Singer en Jana Euler, in het Stedelijk op een wijze die structureel gelijkaardig is aan de rol van Förg in de jaren negentig: als stormvloedkering tegen relevantere kunstpraktijken. Pastiches van verschillende verledens ontmoeten evenzeer gepasticheerde speculatieve toekomstbeelden: een veelheid aan overlappende of met elkaar conflicterende idioomen is aanvaardbaar, zolang het maar verzamelbaar is. Vanaf de jaren negentig heeft commodificatie óók de vorm aangenomen van 'project-gebaseerde' kunst of artistiek-performatieve 'diensten', maar verhandelbare objecten blijven de beste waardeaccumulator. De jaren tachtig zijn terug – in de vorm van postinternetobjecten en pseudodigitale schilderijen. In een museum als het Stedelijk is dat het idioom van 'de hedendaagse kunst'.

In de herfst van 2017 kwam een reeks schandalen rondom het Stedelijk aan het licht. Er was de zaak van verzamelaar Thomas Borgmann, die het museum zo'n 600 werken 'schonk', hoewel het om een gedeeltelijke gift bleek te gaan. Van het Stedelijk werd verwacht dat het verschillende van de werken zou aankopen, voor een prijs van anderhalf miljoen euro. Een andere 'bevriende verzamelaar' probeerde ondertussen om zijn valse Mondriaan wit te wassen door het schilderij in het museum tentoon te stellen, waarna louter externe experts alarm sloegen. Verder werden de nevenactiviteiten van toenmalig directrice Beatrix Ruf als adviseur van privéverzamelaars niet vermeld in het jaarverslag; de winsten die deze adviezen haar opleverden waren een stuk groter dan het salaris dat Ruf van het museum ontving.¹⁷ Van een instituut dat voer op Förg, Fuchs en Pound is het museum veranderd in een witwasoperatie ten behoeve van een kleptoklasse die met investeringen in kunst haar privileges



Günther Förg

Muurschildering München (Richelstr.), 1984



Günther Förg
Zonder titel, 1994

in de neoliberale – of *neofeodale* – eenentwintigste eeuw versterkt. Met Förg en Fuchs was er ten minste nog een niet geheel van substantie ontbloot *Kulturkonservatismus* in het spel; met Price lijkt een zorgvuldig gecreëerd aura van postinternetrelevantie slechts een voorwendsel om vacuümgevormde hebbingetjes aan oligarchen te verpatsen. Een Duitse collega van Ruf probeerde de omvang van de verdiensten van haar nevenactiviteiten (430.000 euro) opmerkelijk genoeg te relativeren door te verklaren dat je deze som al snel bij elkaar hebt door bij de verkoop van twee schilderijen van Günther Förg als bemiddelaar op te treden! De hedendaagse relevantie van Förg, zo lijkt het, is als muntenheid.¹⁸

Musea en aanverwante 'publieke' kunstinstellingen spelen een niet te onderschatten rol in de neoliberale herverdeling van

rijkdom van onder naar boven; zij fungeren als showrooms voor een *collectocratie* die haar controle over dergelijke podia verdedigt als een koloniaal rijk dat strijdt om het behoud van zijn wingewesten. De door een schimmig netwerk maandenlang voorbereide en nooit helemaal van de grond gekomen actie *Roep Ruf Terug* was daar een mooi voorbeeld van.¹⁹ In juni pleitte een onderzoekcommissie Ruf vrij van belangenverstrengeling, al werd haar tegelijkertijd verweten onvoldoende 'transparant' te hebben opgetreden. Het dient staande te worden gehouden tegenover de beperkte juridische blik van deze commissie: hier was wel degelijk sprake van belangenverstrengeling, niet als banaal quid pro quo maar op een structurele manier. Ruf was overduidelijk niet loyaal aan 'de publieke zaak', maar aan een bepaalde verzamelaarsklasse waar al haar

bezigheden mee verstrengeld zijn, en aan de kunst en de kunstenaars die door deze klasse worden omarmd en gepromoot. Het geval Ruf/Stedelijk lijkt wat dat betreft op het geval Dercon/Volksbühne: de protesten tegen Dercons benoeming tot directeur van het Berlijnse theater waren evenzeer een indicatie van onverenigbare visies op kunst en samenleving. Als voormalig directeur van Tate Modern bleef Dercon voor veel tegenstanders het symbool van een buitengewoon destructieve vorm van *global contemporary art*.²⁰

Analoog met Carlyes karakterisering van economische wetenschappen als 'triest', kunnen we hedendaagse kunst karakteriseren als 'toxisch'. Zoals er echter verschillende Förgs zijn, zo zijn er ook uiteenlopende vormen van hedendaagse kunst. Onze *contemporaneity* is één en al conflict tussen verschillende tijden, verschillende geschiedenissen; het is een conflict tussen vormen van leven en van kunst. *Whose time are you on?* In welke geschiedenis plaats je jezelf? Nu de economische, sociale, politieke en culturele conflicten binnen en buiten Europa escaleren, wordt de anachronistische actualiteit van het werk van Förg zichtbaar in al zijn dubbelzinnige en gecompromitteerde schoonheid. Dit oeuvre kan niet zonder meer geclaimd worden voor deze of gene genealogie of actuele praktijk. In geen enkele versie van 'hedendaagse' is het volledig thuis. Als modernistische ruïne, of als postmoderne reconstructie van een modernistische ruïne, weigert het voorgoed in het verleden te verdwijnen.

Vertaling uit het Engels: Christophe Van Gerrewey

Noten

- 1 Rudi Dutschke, *Geschiede ist machbar: Texte über das herrschende Falsche und die Radikalität des Friedens*, Berlijn, Wagenbach, 1980.
- 2 Franco 'Bifo' Berardi, *After the Future*, Oakland, AK Press, 2011, pp. 44-50.
- 3 Het hoogtepunt van deze 'klassieke' fase in het werk van Barthes is *Éléments de semiologie* uit 1964.
- 4 Het sleutelwerk is Baudrillards *L'Échange symbolique et la mort* uit 1976.
- 5 Craig Owens, 'The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism', in: Hal Foster (red.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Bay Press, 1983, p. 59.
- 6 Jameson schrijft over pastiche in *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, pp. 16-25. Als ik me bij deze bespreking van het postmodernisme baseer op Amerikaanse auteurs, dan is dat omdat ze het meest productief lijken in hun pogingen om een kritische versie ervan te ontwikkelen. In Duitsland had je aan de ene

kant besluiteloze bloemlezers (Wolfgang Iser), en aan de andere kant aanvallen uit het oude Nieuwe Links (zoals Bürger en Habermas), waarbij het postmodernisme enkel als hopeloos regressief werd beschouwd.

- 7 Wilfried Gohr, 'Günther Förg', *Kunst Heute*, nr. 18, 1997, pp. 31-33.
- 8 Tom Holert, 'Interview with a Vampire: Subjectivity and Visuality in the Works of Jeff Wall', in: *Jeff Wall: Photographs*, Wenen, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 2003, pp. 128-139.
- 9 Paul Groot, 'Günther Förg', *Galerie van Krimpen*, *Artforum*, november 1985, p. 117.
- 10 *The Centre Holds: Report from the Dutch Art Scene* was een tentoonstelling in 1998 gecureerd door Rudi Fuchs in Galerie Gmurzynska in Keulen. Fuchs organiseerde al in 1988 een redelijk vroege en belangrijke tentoonstelling van Förg in het Gemeentemuseum. Een muurschildering die Fuchs bestelde voor een trappenhuis in dat museum is opvallend genoeg niet opgenomen in de catalogus *Wall Paintings* uit 2015.
- 11 Rudi Fuchs, 'Abstract, Dialect, Förg', in: *Günther Förg*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1995, p. 44.
- 12 Mark Kremer, 'Liever de spannende oom van vroeger dan Rudi Fuchs', *Het Parool*, 10 januari 1998.
- 13 De notie van immateriële arbeid werd geïntroduceerd in 1997 door Maurizio Lazzarato. Zie: 'Immateriële arbeid', *De Witte Raaf*, nr. 143, 2010, pp. 1-5.
- 14 Georges Didi-Huberman, *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2005.
- 15 Over het Black Audio Film Collective, zie: Kodwo Eshun, Angelika Sagar, The Otolith Group, *The Ghosts of Songs. The Film Art of the Black Audio Film Collective*, Liverpool, Liverpool University Press, 2007.
- 16 Arnold Heumakers, 'Geef ons wat meer esthetiek', *NRC Handelsblad*, 1 december 2017.
- 17 Voor Rufs verweer, zie Nina Siegal, 'Museum Leader Who Resigned Calls Controversy a 'Misunderstanding'', *The New York Times*, 7 november 2017.
- 18 Catrin Lorch, 'Die Autonomen', *Süddeutsche Zeitung*, 21 oktober 2017.
- 19 Zie Michiel Kruijt, 'Wie zit er toch achter de 'Roep Ruf Terug'-actie?', *De Volkskrant*, 20 februari 2018. Vanaf december 2017 werden door Rob Malasch en zijn assistent mensen in het kunstveld aangeschreven met het verzoek deze brief te ondertekenen. Op 1 januari ontving ik een dergelijke mail met de curieuze onderwerpregel 'Fwd: Re: From Liam Gillick', die geen relatie met de inhoud van het bericht leek te hebben. Gillick behoort net als Ruf tot de 'kerngroep' van Maja Hoffmanns Luma Foundation.
- 20 Over het commissierapport en de druk op de Raad van Toezicht van het museum, zie Jan Pieter Ekker, 'Ruf ten onrechte beschuldigd van belangenverstrengeling', *Het Parool*, 12 juni 2018. Zie ook mijn stuk over de bezetting van de Volksbühne, 'Art as Immoral Institution', op de website van *Texte zur Kunst*.



'Günther Förg en Jeff Wall. Fotowerken', Stedelijk Museum Amsterdam, 27 september – 24 november 1985

Alle afbeeldingen © Estate Günther Förg, Suisse c/o Pictoright Amsterdam 2017

Een andere versie van dit essay verscheen in *Texte zur Kunst*, nr. 108, december 2017. Oorspronkelijk werd de tekst geschreven voor de catalogus bij de overzichtstentoonstelling van Förg in Amsterdam, maar de auteur besloot zijn bijdrage terug te trekken in reactie op door het museum geëiste ingrepen. *Günther Förg. A Fragile Beauty* – verderop in dit nummer gerecenseerd door Dominic van den Boogerd – loopt tot 14 oktober in het Stedelijk Museum Amsterdam.

NOMADIC MOUNTAINS

A SURVEY ON HIGH ALTITUDE
MENTAL ARCHITECTURE

1 JULI T/M 2 DEC 2018 / SCHUNCK* GLASPALEIS

ARMIN LINKE, BASTIEN GACHET, BRAM KINSBERGEN, CURDIN TONES, DANIEL V. KELLER, DANILA TKACHENKO, FRANCESCO MATTUZZI, FRANK KOOLEN & LIEVEN SEGERS, FRANK MANDERSLOOT, GEERT GOIRIS, HANS SCHABUS, IRENE KOPELMAN, KARIN BOS, KELLY SCHACHT, LOTTE GEEVEN, LOUIS DE CORDIER, MARIEN SCHOUTEN, MATTHEW C. WILSON, MIEK ZWAMBORN & RUTGER EMMELKAMP, NICO DOCKX, PHILIP METTEN, PIETERJAN GINCKELS, ROB VOERMAN, ROY VILLEVOYE, RUDY J. LUIJTERS, RUFINA WU & STEFAN CANHAM, SEBASTIAN DIAZ MORALES, STEFAAN DHEEDENE, STEFAN PETERS, STIAN ÅDLANDSVIK, WIM WAUMAN. SAMENGESTELD DOOR JEAN BERNARD KOEMAN.



SCHUNCK 

BONGERD 18 HEERLEN
WWW.SCHUNCK.NL
+31(0)455772200

Contrastwerking. Over de voorlopige mislukking van De Stijl

BRAM IEVEN

De beweging De Stijl heeft een radicale politieke esthetica proberen te ontwikkelen. In het gelijknamige tijdschrift werd tussen 1917 en 1931 door middel van tekst en polemieken onderzocht hoe de kunsten de samenleving zouden kunnen veranderen. Als groep of beweging wilde De Stijl een eerste aanzet geven tot dergelijke wezenlijke veranderingen. De ambitie was om een 'mogelijkheid [...] eener verdiepte kunstcultuur' te onderzoeken en de samenleving te veranderen door een nieuwe stedelijke omgeving te ontwerpen. Die mogelijkheid, zo redeneerde de redactie in de inleiding op het eerste nummer, zou gestoeld moeten zijn op een 'gemeenschappelijke belichaming van het nieuwe beeldende kunstbewustzijn'.¹

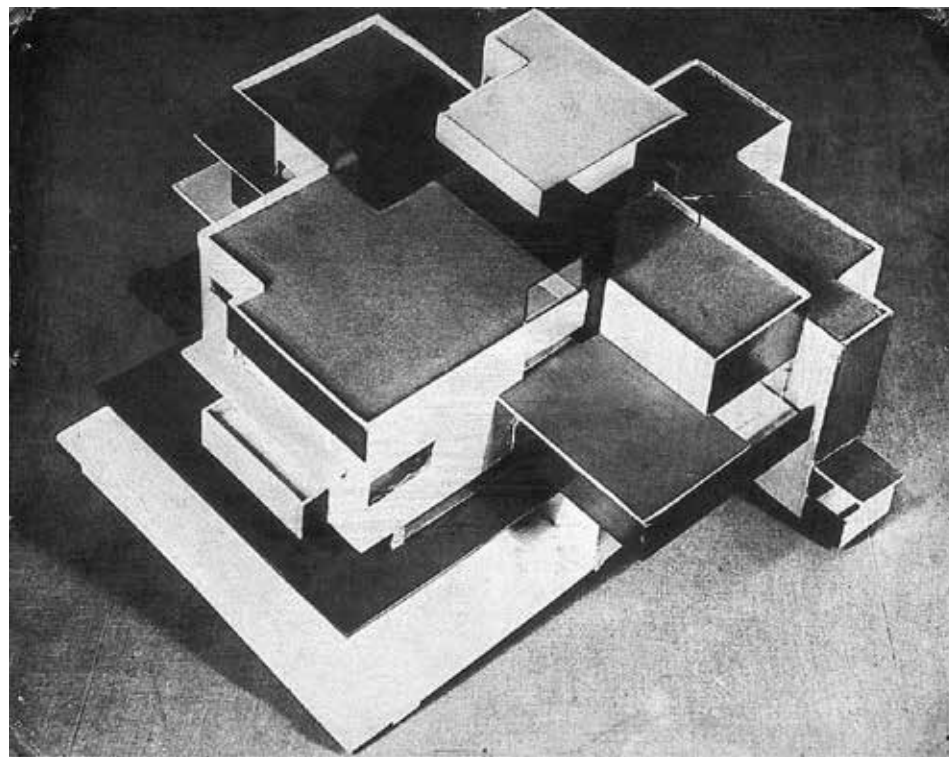
Alles aan deze uitspraak is opvallend. De kunst wordt expliciet gekoppeld aan een nieuwe vorm van bewustzijn. Dit bewustzijn wordt niet langer in termen van het individu maar in termen van de gemeenschap begrepen, en bovendien is het een beeldend en dus geen zuiver intellectueel gegeven. Hier wordt een esthetisch project geformuleerd dat niet alleen tot doel heeft om ons denken te veranderen, maar ook en vooral onze manier van samenleven. Een eerste stap in dat ingrijpend proces, meenden de medewerkers van De Stijl, is door als kunstenaars voorbij het eigen individuele project te kijken en interdisciplinaire samenwerkingsverbanden op te zetten.

In de jaren die volgden zou de groep dappere pogingen ondernemen om een dergelijke samenwerking tot stand te brengen, maar er ontstond al snel onenigheid. Hoe moest dat gemeenschappelijke proces precies worden ingevuld, en wat is de definitie van gemeenschappelijkheid? In de receptie van De Stijl is de nadruk gelegd op de polemische, onverzoenlijke en zelfs twistzieke aard van de hoofdredacteur van het tijdschrift, Theo van Doesburg. Maar wie de eindeloze reeks brieven, postkaarten en notities nagaat die Van Doesburg aan (beoogde) medewerkers en sympathisanten stuurde, krijgt een beter beeld van hem en van het netwerk dat hij wist te creëren. Hij bleef maar postkaarten en hartelijke uitnodigingen sturen, ook wanneer de medewerking reeds lang was opgezegd of wanneer er ruzie had plaatsgevonden.

Het netwerk van Van Doesburg was samengesteld uit nationale en later ook internationale schrijvers en kunstenaars met tegenstrijdige ideeën over kunst, politiek en gemeenschappelijkheid. In de eerste jaren van De Stijl onderhield Van Doesburg zijn contacten vanuit de overtuiging dat juist de mogelijkheid op tegenspraak noodzakelijk was om een werkelijk revolutionaire kunstvorm te ontwikkelen. Vanaf 1921 werd het hem echter steeds duidelijker dat de samenwerking én tegenspraak die hij nastreefde niet voor iedereen makkelijk te bevatten waren. Voor zijn radicale, literaire projecten nam hij voortaan zijn toevlucht tot pseudoniemen, juist om medewerkers als Mondriaan, die steeds minder voelden voor het contradictorische, oppositionele esthetische samenspel van De Stijl, niet van zich te vervreemden.

De teksten die Van Doesburg in zijn dagboeken en in zijn tijdschrift publiceerde, geven nauwkeurig uitdrukking aan de 'nieuwe levensaanschouwing' die hij voorstond. 'Het leven,' schrijft hij in zijn dagboek op 7 december 1920, 'is niet alleen logisch maar a-logisch.' De strenge geometrische vormtaal van De Stijl was niet enkel het gevolg van een strakke esthetische logica, maar moest ook contradictie en alogische ervaringen faciliteren. Het ging juist om het bij elkaar brengen van uiterste tegenstellingen. Van Doesburg vervolgt:

Het wezenlijk nieuwe [berust] op [de] beleving der contrasten. Deze beleving, de gelijkwaardigheid der contrasten, de gelijkwaardige tweehed, brengt een nieuwe ervaring der realiteit mede en alle woorden die we voorheen gebruikten om dingen en



Verloren gegane maquette van het *Maison particulière* van Cornelis van Eesteren en Theo van Doesburg, 1923, collectie Het Nieuwe Instituut, Rotterdam (Archief Van Eesteren)

begrepen te bepalen zijn ontoereikend om ons radicaal veranderd levensbewustzijn vast te stellen.²

Een artistieke vorm ontwikkelen waarin 'de gelijkwaardigheid van contrasten' tot uiting kon komen, dat was, wat Theo van Doesburg betref, de ultieme ambitie van De Stijl. Zo werd een nieuwe manier van leven mogelijk, een nieuwe gemeenschappelijkheid. Het ging om, in één woord, contrastwerking.

De geschiedenis van De Stijl kan het best begrepen worden door naar de gemeenschappelijke ontwerpen te kijken. Dat werpt meteen een belangrijke, achterliggende vraag op: hoe bereik je überhaupt een dergelijke samenwerking? Hoe maak je werkelijk samen iets, vanuit een 'gemeenschappelijk kunstbewustzijn' dat aan het primaat van de individualiteit voorbijgaat, en zonder dat je in dat integrale maakproces iets wezenlijks verliest, namelijk datgene wat iedere afzonderlijke kunstvorm haar eigen vormelijke uitdrukingskracht en werking geeft? Kortom: hoe bereik je een integrale kunst die recht doet aan de uniciteit van de afzonderlijke kunstvormen? De leden van De Stijl wilden zeker niet de unieke esthetische kracht van schilderkunst, poëzie en architectuur in elkaar laten oplossen. Het samenspel dat ze voor ogen hadden, moest vertrekken van de wezenlijke eigenheid van iedere kunstvorm. Alleen door de eigenheid van die kunstvormen tegen elkaar uit te spelen, zou er een nieuwe ruimtelijke en sociale omgeving ontstaan.

In de schilderkunst draait het bijvoorbeeld om het vlak en de kleur, terwijl het in de architectuur gaat om de ruimtelijke constructie. Maar de ruimtelijkheid die door de architectuur geopend wordt, staat haaks op de intensiteit die door het tweedimensionale kleurvlak van het schilderij ontstaat. Bart van der Leek stelt al in het eerste nummer van het tijdschrift: 'De moderne schilderkunst is open tegenover het verbindende, geslotene van de bouwkunst.'³ Toch zouden de beperkingen van beide kunstvormen worden opgeheven juist door deze tegenstellingen op elkaar te laten inwerken. De 'integrale contrastruimte' die zo ontstaat, zou het begin zijn voor een nieuw gemeenschappelijk esthetisch bewustzijn.

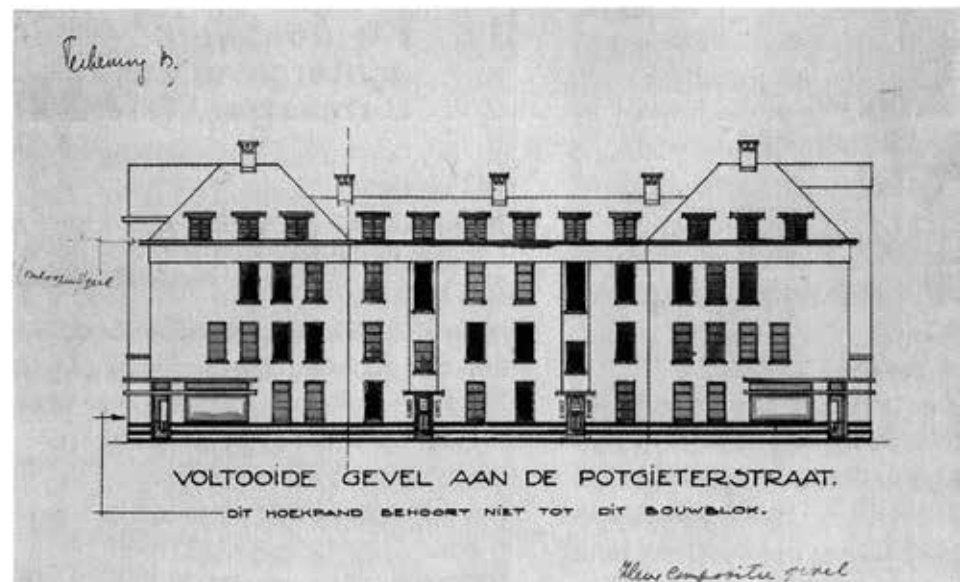
De vele teksten die Van Doesburg hierover heeft geschreven behoren tot de interessantste kunstenaarsteksten in de Nederlandse literatuur, vooral omdat de polemische, contrastrijke verhouding tussen verschillende kunstvormen als een radicaal democratische esthetica begrepen kan worden. In hun boek *Hegemony and Socialist Strategy* beschrijven Ernesto Laclau en Chantal Mouffe hun politieke begrip van radicale democratie en noemen ze twee voorwaar-

brengen. Alleen wanneer verschillende artistieke media niet tot elkaar gereduceerd worden, ontstaat er een samenspel waarin er geen hogere synthese ontstaat. In de vorm die met name Theo van Doesburg nastreefde, was De Stijl precies dit: een conflictueuze samenkomst van wezenlijk verschillende artistieke uitingsvormen die juist door hun gelijkwaardigheid een verschuiving tot stand zouden brengen in de esthetische verbeelding.

Dat had onder meer als consequentie dat de schilderkunst niet ornamenteel kon blijven, als een plaatje aan de wand. De schilderkunst moest, zonder daarbij dienstbaar te worden, interageren met de architectuur en het interieur. Een geslaagd voorbeeld van een dergelijk project was het ontwerp voor een *maison particulière* (1922) dat architect en stedenbouwkundige Cornelis van Eesteren en Theo van Doesburg gezamenlijk ontwikkelden. Het project zou nooit uitgevoerd worden, maar belichaamt de nieuwe benadering van het scheppen van een leefomgeving. In zijn toonaangevende modernistische architectuurgeschiedenis *Space, Time and Architecture* zou Siegfried Giedion de samenwerking tussen Van Eesteren en Van Doesburg om die reden een van de meest baanbrekende in de modernistische architectuurgeschiedenis noemen.⁶ In de eerste plaats is er de manier waarop het kunstenaarsduo de 'massieve' ruimte van het traditionele huis ongedaan wist te maken door op een andere manier met de muur om te gaan. De muur is niet langer een decoratief element, maar een expliciet constructief element dat de nieuwe ruimte tot stand brengt. En juist in die nieuwe omgang met de muur is de schilderkunst van essentieel belang. Giedion haalt dit tweede element slechts impliciet naar voren wanneer hij spreekt van de 'aesthetic values of the pure surface'. Die esthetische waarde van het vlak wordt in de samenwerking tussen Van Doesburg en Van Eesteren niet door de architect verwezenlijkt. De architectuur is voor De Stijl immers vooral begaan met de ruimte; het vlak is de verantwoordelijkheid van de schilderkunst.

De muur is, als dragend architecturaal basiselement én als vlak, het raakpunt tussen architectuur en schilderkunst. De niet-ornamentele kleurverdeling van de muren die Van Doesburg voor zijn rekening nam bij het *maison particulière*, zorgt ervoor dat de esthetische impact van het zuivere vlak meer wordt dan enkel een architecturaal gegeven. De kleuren bepalen vanuit het muurvlak mede de ruimte die hier ontstaat, waarin de muren haaks op elkaar staan, en waarin toch meer wordt bereikt dan enkel architecturale ruimte. In zijn essay *Tot een beeldende architectuur* (1924) heeft van Doesburg het over een nieuwe ruimtebeleving die georkestreerd wordt door kleur.⁷

Tijdens de eerste jaren van De Stijl leidden de hoogoplopende discussies over samenwerking en de maatschappelijke gevolgen daarvan tot vernieuwende schilderkunst, architectuur en essayistiek. Toch bestond de



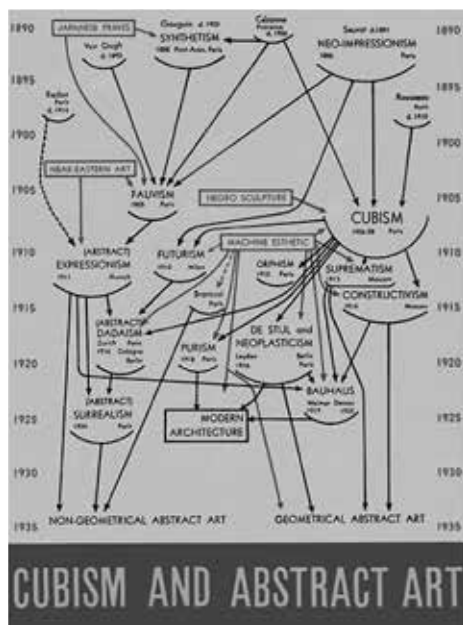
Theo van Doesburg, Kleurontwerp voorgevel Potgieterstraat (Blok VIII), 1921, collectie Institut Néerlandais, Parijs (collectie F. Lugt)

zwakke plek van De Stijl uitgerekend in haar (on)vermogen om te *blijven* samenwerken en op die manier de eigen esthetica na te leven. Hoewel de ideeën over kunst en samenleving slechts een eerste stap hadden moeten vormen op weg naar een nieuwe politieke esthetica, kwam de werkelijke samenwerking tussen kunstenaars en kunstvormen nooit goed van de grond. Dat geldt bijvoorbeeld voor het Spangensproject uit 1921 van J.J.P. Oud en Van Doesburg. Aanvankelijk was het plan dat Van Doesburg de kleur van het bouwproject voor zijn rekening zou nemen, maar door de ambtelijke restricties waaronder Oud als stadsarchitect moest werken bleek de radicale kleuropstelling van Van Doesburg niet haalbaar. Toen Oud op eigen initiatief en achter de rug van Van Doesburg om wijzigingen aanbracht in de kleuren, liepen de samenwerking én de vriendschap spaak. Er waren ook kunstenaars die op papier enthousiast waren over het idee van samenwerking, maar daar bij nader inzien weinig trek in hadden. Dat was het geval met Mondriaan, die weliswaar een enkele keer probeerde om de kleuren voor een interieur te ontwerpen, maar daar nooit veel succes of bewondering mee oogste. En dan waren er de gevallen waarin de architect besloot zelf de kleuren te bepalen, zoals Gerrit Rietveld deed voor het Rietveld Schröderhuis in Utrecht. Aanvankelijk had Van Doesburg gehoopt dat hij de kleurstelling van het huis voor zijn rekening zou kunnen nemen, iets wat na lang stilzwijgen van Rietveld niet door ging.⁸ De samenwerking tussen Van Doesburg en Van Eesteren voor het *maison particulière* was dan weer zo radicaal dat het bij tekeningen en een maquette bleef. Zo kon het gebeuren dat De Stijl een fenomenale esthetica ontwikkelde, maar dat het (politieke) potentieel van die esthetica niet gerealiseerd werd.

De ruzies die ontstonden hadden vaak vandoen met de kloof die gaapt tussen de theoretische ambitie van De Stijl en de praktijk. Ingebed in de sociale realiteit van een stad, buurt of straat moest een architect aan praktische voorwaarden voldoen, en compromissen waren daarbij onvermijdelijk. Wat evenmin in de berekening was meegenomen, is het diepgewortelde individualisme van de kunstenaars, zoals Mondriaan, Van der Leek en J.J.P. Oud, die niet in staat waren de eigen autonomie op te geven. Hun weigering stond niet op zich. Net als andere avant-gardebewegingen heeft De Stijl de opkomende institutionalisering van de kunst volledig onderschat, samen met de impact daarvan op de keuzes die individuele kunstenaars zouden maken. Zeker Mondriaan was niet bereid om de samenwerking echt door te zetten, niet alleen omdat hij er niet zo goed in was, maar ook omdat hij aan zijn eigen oeuvre dacht. Voor hem, net als voor Vilmos Huszár of J.J.P. Oud, was de beweging een middel tot een doel: een gezamenlijk optreden kon een breder draagvlak creëren voor de eigen kunstpraktijk. En binnen opkomende artistieke instituten zoals galeries en musea werd het juist mogelijk zo'n individuele praktijk te ontwikkelen en te tonen. Het doel van De Stijl – een samenleving vormen op basis van een nieuwe politieke esthetica – kwam daarbij (vaak) op de tweede plaats. Sommige kunstenaars wilden alleen bij De Stijl betrokken raken als kunststroming zich duidelijker tot partijpolitiek zou bekenen. Zo stapte Robert van 't Hof uit De Stijl toen bleek dat de beweging zich niet openlijk communistisch wilde noemen. Andere kunstenaars, zoals Chris Beekman, dachten aan toetreding maar zagen daarvan af om dezelfde reden.

Toch is alles niet voor niets geweest. De veranderingen die De Stijl voor ogen had, zijn wel degelijk doorgevoerd, zij het nooit op de revolutionaire wijze die een aantal leden van de groep voor ogen stond. We zien splinters van het gedachtegoed, afgebroken van het revolutionaire geheel, en losgesloten uit de bredere ambitie van De Stijl, terug in de wereld van vandaag. Geïsoleerd konden de architecturale en beeldende vernieuwingen van de groep nooit tot een nieuwe leefomgeving leiden, laat staan dat die leefomgeving de aanleiding zou vormen voor een nieuwe manier van samenleven.

Pragmatisch werden die splinters ingezet als stijlmiddel in de sociale woningbouw van de jaren twintig en dertig van de twintigste eeuw, en vervolgens in de periode vlak na de Tweede Wereldoorlog. J.J.P. Oud greep



Cover tentoonstellingscatalogus 'Cubism and Abstract Art', 1936, collectie Museum of Modern Art, New York

in Rotterdam met zijn vernieuwende ontwerpen voor de sociale woonwijken Oud-Mathenesse (1922-1924) en de Kiefhoek (1925-1930) terug op de ideeën die hij ontwikkelde in de eerste nummers van *De Stijl* in 1917. Daarin voorzorg hij een straatbeeld waarin de huizen niet langer 'willekeurig samengevoegd zijn', maar juist 'beheerst worden door woningblokken, waarin de huizen zich zullen ordenen tot een ritmisch spel van vlak en massa'.⁹ Oud had inmiddels het belang van het compromis en pragmatisme geleerd. Een ritmisch spel was er zeker, maar slechts in een erg subtiele vorm, en zonder samenwerking met andere kunstenaars. De werkelijk radicale ontwerpen, die geheel de principes van De Stijl respecteerden zijn nooit uitgevoerd. De huizenrij aan de strandboulevard die Oud in 1917 ontwierp, wordt in de catalogus van Ouds werk uit 2001 schamper omschreven als geen 'serieus bouwproject maar meer [een] tentoonstellings item [sic] en [een] verplicht plaatje in boeken over *De Stijl*'.¹⁰ De projecten waar Oud uiteindelijk succes mee oogste, leenden weliswaar iets van de vorm van *De Stijl*, maar die vorm werd nooit overtuigend aan de sociale inslag gekoppeld.

Het pragmatische samengaan van de vormelijke en sociale erfenis van De Stijl kenmerkte na de Tweede Wereldoorlog de invloed van de beweging, bijvoorbeeld in het naoorlogse werk van Nederlandse architecten als Gerrit Rietveld en Cornelis van Eesteren. Rietveld – slechts zijdelings betrokken bij De Stijl – zou afwisselend particuliere privéwoningen, niet zelden villa's voor welgestelde handelaars, én sociale huurwoningen ontwerpen. De eengezins- en etagewoningen die hij met uiterst beperkte financiële middelen tussen 1957 en '58 ontwierp voor de Utrechtse wijk Hoograven, grijpen terug op de vernieuwingen van De Stijl.¹¹ Rietveld zette een reeks woningen neer waarvan de ruimte en het onderscheid tussen de binnen- en buitenruimte op functionele wijze opgebroken werd, onder meer door een wandkast ook als muur te laten fungeren, en door het gebruik van glazen schuifwanden. Cornelis van Eesteren – zelf nooit officieel lid van De Stijl – zou zijn leven lang de invloed van De Stijl met zich meedragen.¹² Tot diep in de jaren zestig zou Van Eesteren quasiutopische stadsontwerpen blijven tekenen; het ontwerp voor Lelystad was zijn laatste project.

Terwijl de architecturale erfenis van De Stijl als gevolg van het pragmatisme bij de ontwerpers langzaam maar zeker verwaterde, vielen de esthetische principes die de leden van De Stijl voor de schilderkunst ontwikkelden ten prooi aan een verregaande kunsthistorische institutionalisering. Hier groeiden de splinters van de beweging uit tot balken die de tempels van de naoorlogse abstracte kunst dienden te stutten. Dat gebeurde al vrij vroeg, in de jaren dertig. Doorslaggevend was de tentoonstelling van het kubisme en de abstracte kunst in het toen nog jonge Museum of Modern Art in New York.¹³ Het ambitieuze doel van directeur Alfred J. Barr was de bezoeker inzicht geven in de opkomst van de abstracte kunst tot aan het jaar 1936. Barr probeerde om een alomvattend raamwerk te ontwerpen waarin iedere vorm van abstracte kunst niet alleen te plaatsen zou zijn, maar bovendien

ook als aanleiding of gevolg van een andere stroming gezien zou kunnen worden. Dat overzicht leidde tot de 'uitvinding' van twee tradities in de moderne abstracte kunst: de zogeheten geometrische abstracte kunst, waartoe De Stijl werd gerekend, en de restcategorie, de niet-geometrische abstracte kunst.¹⁴ Om zijn goed onderbouwde analyse van deze twee stromingen in de moderne abstracte kunst kracht bij te zetten, plaatste Barr op de cover van de catalogus een overzichtelijk diagram. Bij De Stijl wordt weliswaar met een stippelijnnig verband met de architectuur aangegeven, maar de nadruk ligt op de nauwe verbindingen met andere, voornamelijk schilder-kunstige stromingen. In de catalogus besteedt Barr kort aandacht aan de rol van de architectuur, maar in plaats van het belang van die samenwerking te benadrukken, suggereert hij dat de architectuur eigenlijk verdeckte schilderkunst is. Voor Barr zijn de architecturale samenwerkingsprojecten van Van Doesburg en Van Eesteren duidelijk een projectie van een neoplasticistisch schilderij als Mondriaans *Compositie* uit 1921.¹⁵ Hiermee deed Barr in een klap de beweegredenen van de samenwerking die De Stijl voorstond teniet. Bovendien werd ondertussen nota bene de schilder Mondriaan langzaam maar zeker naar voren geschoven als het toonbeeld van De Stijl.

De 'culturele erfenis' van De Stijl die zich na de Tweede Wereldoorlog zou ontwikkelen, wordt overschaduwd door de individuele carrière van Mondriaan, en zo gereduceerd tot het gebruik van elementaire kleuren en de strenge geometrische reductie waartoe schilders en architecten zichzelf hadden gedwongen. Ergens tussen 1917 en vandaag is de context verloren gegaan waarin een beweging als De Stijl kon ontstaan, een beweging die politieke relevantie nastreefde, en niet zomaar een esthetisch spel.

We kijken vandaag naar De Stijl met een kunsthistorische blik die zich laat leiden door de vormelijke ontwikkeling in verschillende kunst disciplines. Onze perceptie wordt gevormd door het management van cultureel erfgoed dat de afgelopen decennia steeds nadrukkelijker op de voorgrond is getreden als *city marketing*.¹⁶ Zo kleurde de stad Den Haag haar openbare gebouwen helemaal in 'de stijl van De Stijl' ter gelegenheid van het honderdjarig bestaan van de beweging in 2017. De stad dirkte haar gebouwen op met geometrische patronen die heel in de verte deden denken aan de schilderijen die Mondriaan in het midden van de jaren twintig maakte, maar van een werkelijke integratie van beeldende kunst en architectuur, zoals De Stijl die voor ogen stond, was geen sprake.

Het herinneringsproject van de stad Den Haag vertelt ons iets over de mate waarin de publieke ruimte vandaag beeld is geworden. Het *beeld* van De Stijl volstaat, zolang dat beeld maar beantwoordt aan wat we ons verbeelden dat De Stijl was. Ook hier blijven de ideeën van de beweging uiterst relevant. De Stijl probeerde niet voor niets een nieuwe vorm van *beelding* te ontwikkelen. Dat was geen loze, formalistische term, maar een poging om te interveniëren in de publieke en gemeenschappelijke verbeelding.

Dat juist die elementen van De Stijl die bijdragen aan de vernieuwing van onze gemeenschappelijke verbeelding zijn uitgewist uit de geschiedschrijving van de beweging, moet een punt van aandacht zijn voor een toekomstige politieke esthetica. Die moet als doel hebben de publieke ruimte weer tot een *ruimte* te maken – een ruimte die van iedereen is en waarin onvermijdelijk radicale tegenstellingen kunnen bestaan, in plaats van de even gegentrificeerde als geüniformeerde niet-plaatsen waar we ons vandaag in begeven, en waarvan het museum een van de meest in het oog springende voorbeelden is. Een toekomstige politieke esthetica zal moeten ingrijpen in de publieke ruimte, en zal die publieke ruimte opnieuw vorm moeten geven. De Stijl mag dan mislukt zijn, maar vanuit een begrip voor die mislukking ontstaan nieuwe mogelijkheden.

Noten

- 1 *Ter inleiding, De Stijl*, nr. 1, oktober 1917, p. 1.
- 2 Theo van Doesburg, dagboeknotitie van 7 december 1920, item nummer zeven in het Van Doesburg Archief van het RKD. <https://rkd.nl/nl/explore/archives/details/NL-HaRKD-0408>

- 3 Bart van der Leek, *De plaats van het moderne schilderen in de architectuur*, op. cit. (noot 1).
- 4 Ernesto Laclau & Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*, Verso, Londen, 1985, p. 167.
- 5 Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, M.I.T. Press, Cambridge Ma., 1994, p. 48.
- 6 Siegfried Giedion, *Time, Space and Architecture. The Growth of a New Tradition* (vijfde druk), Harvard University Press, Cambridge Ma., 1969, p. li.
- 7 Zie: Theo van Doesburg, *Naar een beeldende architectuur*, SUN, Nijmegen 1983, p. 87.
- 8 Zie: Marijke Küper, *Rietveld and De Stijl*, in: Rob Dettingmeijer, Marie-Thérèse van Thoor & Ida van Zijl (red.), *Rietveld's Universe*, NAI Uitgevers, Rotterdam, 2011, p. 207.
- 9 J.J.P. Oud, *Het monumentale stadsbeeld, De Stijl*, op. cit noot 1.
- 10 Ed Taverne, Cor Wagenaar, Martien van Vletter (red.), *J.J.P. Oud, 1890-1963. Compleet Werk*, NAI Uitgevers, Rotterdam, 2001, p. 145.
- 11 Marijke Küper & Ida van Zijl (red.), *Gerrit Rietveld 1888-1964. Het volledige werk*, Centraal Museum, Utrecht, 1992, p. 277.
- 12 Over de invloed van De Stijl op de stadsontwerpen van Van Eesteren: Vincent van Rossem, Manfred Bock, Kees Somer, *Cornelis van Eesteren: Architect, Urbanist. Deel I: Bouwkunst, Stijl, Stedenbouw: Cornelis van Eesteren en de Avant-Garde*, NAI Uitgevers, Rotterdam, 1994.
- 13 Een volledig overzicht van de tentoonstelling en alle relevante documenten (inclusief catalogus) is beschikbaar op de website van het MoMA: www.moma.org/calendar/exhibitions/2748
- 14 Alfred J. Barr, *Cubism and Abstract Art*, Museum of Modern Art, New York, 1936, p. 19.
- 15 Ibid, p. 144. De compositie van Mondriaan waarnaar Barr verwijst, is opgenomen in de catalogus op p. 146 en als artikel B124 in de catalogue raisonné van Mondriaans werk. Zie: Joop M. Joosten (red.), *Catalogue Raisonné of the work of 1911-1944*, Mercatorfonds, Antwerpen 1998, p. 293.
- 16 Over de *branding* van Mondriaan, zie: Nancy Troy, *The Afterlife of Piet Mondrian*, The University of Chicago Press, Chicago, 2015. Zie ook: Michael White, 'Een heden met stijl, een toekomst zonder 'Stijl'', *De Witte Raaf*, nr. 191, 2018.

**TRIENNALE
BRUGGE 2018**

5 MEI



16 SEP

**LIQUID CITY
VLOEIBARE STAD**

◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆

Hedendaagse kunst en architectuur in
de historische binnenstad van Brugge

WWW.TRIENNALEBRUGGE.BE
#TRIBRU18

BRUGGE

Triennale Brugge is een samenwerking tussen Brugge Plus, Musea Brugge, Kenniscentrum vzw en Cultuurcentrum Brugge in opdracht van Stad Brugge



PLAY: KORTRIJK

STADSPARCOURS
VOOR ACTUELE
KUNST



23.06 —
11.11.2018

- CARLOS AMORALES [MX]
- POLLY APFELBAUM [US]
- GUILLAUME BIJL [BE]
- MARC BIJL [NL]
- PIERRE BISMUTH [FR]
- STEFAN BRÜGGEMANN [MX]
- DAVID CLAERBOUT [BE]
- LEO COPERS [BE]
- MARTIN CREED [UK]
- BARBARA DAVI [CH]
- ERIN DAVIS [US]
- WIM DELVOYE [BE]
- THOMAS DEMAND [DE]
- ÖZGEN ERKAN [TR]
- HANS-PETER FELDMANN [DE]
- PETER FRIEDL [AU]
- MESCHAC GABA [BJ]
- PIERO GOLIA [IT]
- DOUGLAS GORDON [UK]
- & PHILIPPE PARRENO [AL]
- JEPPE HEIN [DK]
- CARSTEN HÖLLER [BE]
- FABRICE HYBER [FR]
- CHRISTIAN JANKOWSKI [DE]
- BERNARD JOISTEN [FR]
- LANG & BAUMANN [CH]
- MAP 13 [ES]
- ANNA MARÍN [ES]
- PAUL MCCARTHY [US]
- DANE MITCHELL [NZ]

- PRISCILLA MONGE [CR]
- NAVID NUUR [IR]
- PAOLA PIVI [IT]
- TERE RECARENS [ES]
- PIPILOTTI RIST [CH]
- JENNIFER RUBELL [US]
- MARKUS SIXAY [DE]
- GAVIN TURK [UK]
- ATELIER VAN LIESHOUT [NL]
- FREDERIK VAN SIMAEY [BE]
- HEIDI VOET [BE]
- LAWRENCE WEINER [US]
- ERWIN WURM [AU]



Lawrence Weiner - OUT OF SIGHT, 2017 - Courtesy the artist
© 2017 Lawrence Weiner / Artists Rights Society (ARS), New York / SABAM, Brussels

www.playkortrijk.be



‘Dat wordt een mooi verhaal om te schrijven!’ Fragmenten uit *L’Idiot de la famille*

JEAN-PAUL SARTRE

De meest omvangrijke projecten van Jean-Paul Sartre (1905-1980) bleven onvoltooid: zijn filosofisch hoofdwerk *Critique de la raison dialectique*, waarvan het eerste deel verscheen in 1960, maar ook het driedelige boek over Gustave Flaubert, waaraan hij bijna onafgebroken werkte gedurende de jaren zestig. De vraag die Sartre zich stelt aan het begin van deze tekst van meer dan 3000 bladzijden, is eenvoudig: ‘Qu’est-ce qu’on peut comprendre d’un homme aujourd’hui?’. Wat kunnen we vandaag van een mens begrijpen? Is het mogelijk om een evenwicht te vinden tussen enerzijds geschiedenis, maatschappij en marxisme, en anderzijds psychologie, individu en existentialisme? Kunnen we ontsnappen aan de norm en de mode, of zijn onze woorden en daden juist een direct en onomkeerbaar gevolg van de tijdsgeest?

Dat Sartre besluit om die vragen te beantwoorden aan de hand van Flaubert is niet toevallig. Met de kluisenaar van Croiset heeft hij een haat-liefdeverhouding. Flaubert is een reactionaire estheet en een nihilistische adept van *l’art pour l’art*, die zich voor geen enkele maatschappelijke zaak kan engageren. Zijn artistieke verlangens getuigen van ‘een passie voor het imaginaire’, die de mens ertoe brengt nageenog alles wat bestaat aan te grijpen als onderwerp voor esthetisch genot, zonder het eigen bestaan op het spel te zetten. Alleen al het idee om in te grijpen in de werkelijkheid, en de dingen te veranderen, wordt vanuit die optiek futiel en naïef. Sartre is het daar niet mee eens, en pleit, bijvoorbeeld in *Qu’est-ce que la littérature?* uit 1948, voor engagement en politiek handelen. Toch blijft Flaubert voor hem eerder fascinerend dan verwerpelijk, omdat hij de positie van de burgerlijke kunstenaar en van de moderne kunst als geen ander zichtbaar heeft gemaakt, om te beginnen met *Madame Bovary* uit 1856. Flaubert is door en door neurotisch en precies daarom exemplarisch, als kunstenaar maar ook als moderne mens: wat hij wil is precies door zijn veilige en afzijdige positie onbereikbaar. Flauberts oeuvre en biografie laten Sartre toe ook de twintigste-eeuwse moderniteit te bekritisieren, als tijdperk waarin de opkomst van massamedia mensen voornamelijk tot toeschouwers maakt, en iets nog slechts waardevol lijkt – maar eigenlijk ontledigd wordt – als het op televisie komt of (sinds de eeuwwisseling) online wordt gereproduceerd.

De hiernavolgende fragmenten zijn afkomstig uit het tweede boek (*Neurose en programmatie bij Flaubert: het Tweede Franse Keizerrijk*) van het derde deel van *L’Idiot de la famille* – een deel dat de opmaat had moeten vormen tot een nooit geschreven slotstuk over *Madame Bovary*. Sartre beschrijft de problemen waarin Flaubert terechtkomt na de val van het *Second Empire*, het Tweede Franse Keizerrijk in 1870. Na de revolutie van 1848 is de Tweede Franse Republiek gesticht, met Charles Louis Napoleon Bonaparte als democratisch verkozen president. Deze Napoleon streeft een alleenheerschappij na en voert in 1852 een antiparlementaire grondwet in, waarna hij als Napoleon III over Frankrijk regeert. Dat duurt tot in 1870, wanneer de Frans-Pruisische Oorlog uitbreekt en Parijs onder de voet wordt gelopen door de Pruisen. Napoleon III slaat op de vlucht. In de Franse hoofdstad is in de lente van 1871 voor een paar maanden de progressieve Commune aan de macht, die eind mei gewelddadig wordt neergeslagen door het Franse leger, waarna Frankrijk in 1872 weer een republiek wordt – een regime dat eigenlijk tot op de dag van vandaag voortduurt.

Flaubert, zo beschrijft Sartre, bekijkt en becommentarieert die omwentelingen zonder er zelf aan deel te nemen. Al snel begint hij na te denken over het schrijven van een roman met als werktitel *Onder Napoleon III*, waarin hij wil afrekenen met de leugenachtige maatschappij van het keizerrijk. Sartre legt de paradoxen bloot die dat project onmogelijk maken. Flaubert heeft eigenlijk, zonder dat hij het lijkt te beseffen, vooral heimwee naar de jaren waarin Napoleon III aan de macht was. De roman over die periode kan dus niet anders dan onvoltooid blijven. Als kunstenaar heeft Flaubert alleen maar ‘goed’ gefunctioneerd en ‘geproduceerd’ in de pseudoaristocratische, leugenachtige, ondemocratische en lege maatschappij van het *Second Empire*. Meer nog: het keerpunt in het leven van Flaubert, namelijk de geestelijke en lichamelijke ‘crisis van Pont-l’Évêque’ in januari 1844 en het daaropvolgende besluit zich terug te trekken uit het maatschappelijk leven ten voordele van de kunst, vereist en ‘voorspelt’ de opkomst van het Tweede Keizerrijk. Flaubert heeft de schone schijn van het *Second Empire* nodig om zich zorgeloos over te kunnen geven aan het fictieve realisme van zijn literaire creaties. Zo slaagt Sartre er niet alleen in om de onvoltooidheid van het romanproject *Onder Napoleon III* te verklaren, hij toont ook hoe bij Flaubert biografie en geschiedenis, leven en politiek, met elkaar verknoopt zijn.

Christophe Van Gerrewey

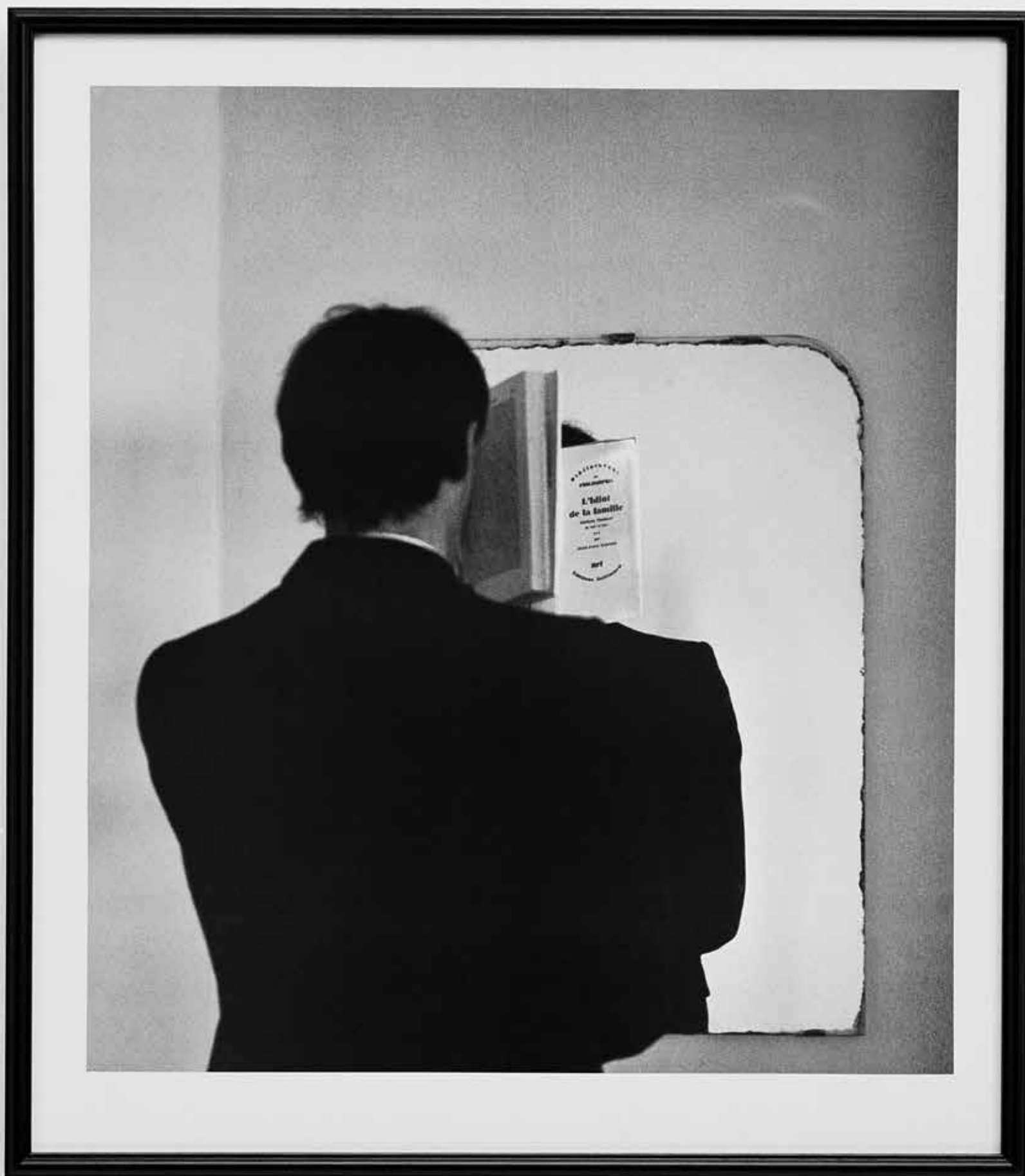
Dat het leven van Flaubert aan een programma beantwoordt is alleen maar denkbaar vanuit zijn neurose. En dat deze de aard heeft van een orakel betekent dat hij in januari 1844 definitief de sociale omgeving gekozen heeft die dan nog niet bestaat maar die enkele jaren lang zijn samenleving zal vormen. We zullen allereerst proberen te laten zien dat het Tweede Keizerrijk in zijn liberale periode beschouwd kan worden als die samenleving in optima forma. Daarin bereikt Flauberts leven naar zijn gevoel zijn hoogtepunt; na de 4e september [1870] is hij daarentegen een levende dode, een fysiologisch geworden. Hij heeft nog tien jaar te leven, maar het wordt een lange doodsstrijd. In de wereld die hem omringt voelt hij zich een vreemdeling. Het is van belang te weten waarom. Om dat te achterhalen nemen we het leven van Flaubert op politiek en sociaal vlak in ogenschouw, kijkend naar wat hij daar zelf over heeft verteld. Want wat we moeten proberen te begrijpen is wat hem tot ‘de grote schrijver van het Tweede Keizerrijk’ heeft gemaakt en hem heeft doen sterven op de 4e september, waarna onder de Derde Republiek een lange ballingschap volgde waarin hij nog slechts één boek publiceerde.

Net als al zijn tijdgenoten vindt Flaubert de Februarirevolutie [van 1848] op zijn weg. Onder het Keizerrijk zal hij zich zo sterk bewust zijn van het belang van die gemiste kans dat hij zijn tijdgenoten, de jongeren die op dat moment twintig jaar waren, ‘fossielen’ noemt en tegenover de twintigjarigen plaatst uit de laatste jaren van het liberale Keizerrijk. Datzelfde woord zal hij ook gebruiken voor de overlevenden van het Keizerrijk onder de Derde Republiek. Maar bij nader inzien blijft de betekenis daarvan onveranderd: de Commune, in zijn ogen een pijnlijk gevolg van die 4e september, vormt voor hem een *herhaling* van de Junidagen [van 1848]. In beide gevallen werd de overhaaste en tweeslachtige proclamatie van de Republiek – waarvan de notabelen in feite *niets* wilden weten – gevolgd door een opstand van het plebs. Het was net alsof de staatsgreep van 2 december [1851] de natie een paar jaar lang op de rand van de afgrond hield en de ineenstorting van de Franse samenleving met dat bruuske aanhalen van de teugels uiteindelijk niet verhinderde. 1871 is kortom een kopie van 1848: de werkelijke *breuk* vond plaats toen het volk Lodewijk Filips afzette, en daarmee meteen ook alle waarden, verdiensten en de hele sociale orde vernietigde. En tegelijk het leven van Flaubert in tweeën brak. Onverbidde gaat het in de Historische Tijd van kwaad tot erger; de individuele en sociale geschiedenis is een vervalproces. Vandaar dat het eindige bestaan van Gustave, geprogrammeerd als een innerlijke strijd tegen de tijdelijkheid van het leven, zijn rechtvaardiging vindt in de rampzalige gang van de zich ontplooiende tijd in het algemeen. Tegelijkertijd blijkt Flauberts plaats in de geschiedenis nauw omschreven: hij is de man van de breuk; een *fataal moment* – de *salvo’s* op de boulevard des Capucines [tegen het opstandige volk van 1848] – heftige en korte kettingreacties, en dan niets meer: alleen nog maar overleven. Als historische persoon verschilt Gustave van een achttiende-eeuwse edelman of een zeventiende-eeuwse schrijver doordat zijn leven als gevolg van de algemene ontwikkelingen van de samenleving een constante rijping is ontzegd. Als getuige én slachtoffer van een Revolutie bestaat zijn leven uit twee sequenties zonder onderling verband, die alleen maar met betrekking tot háár betekenis hebben: een *ervoor* en een *erna*.

Om erachter te komen of de eenzaamheid van Croiset en de hem omringende samenleving elkaar slechts, zoals hij vaak zegt, oppervlakkig hebben geraakt, of dat hun ogenschijnlijke coëxistentie in werkelijkheid een diepe symbiose vormde, dat wil

zeggen of Gustave zichzelf *naar het Keizerrijk gevormd* heeft op een moment waarop dat nog niet eens te voorzien was, kunnen we niet steunen op diens uitgesproken confidenties: we weten allang dat hij zichzelf nooit blootgeeft. Zoals steeds wanneer hij zelf in het geding is moeten we terugvallen op het *negatieve*. Anders gezegd: zolang het regime nog standhoudt, moeten we alles wat Gustave erover zegt met omzichtigheid benaderen; ten aanzien van wat hij *doet*, van de ‘compromissen’ die hem later verweeten zullen worden en die hem bij Louise Colet het odium van ‘dienstknecht van Napoleon’ zullen opleveren, blijft de betekenis obscuur zolang we dat gedrag niet – zoals we zullen proberen – in een nieuw licht bezien. Wanneer daarentegen het Keizerrijk ineens stort, wanneer dat opgevolgd wordt door de Commune, de Pruisische bezetting en de Derde Republiek, zijn de reacties van Flaubert in hoge mate betekenisvol en zien we hoe deze geboren overlever opnieuw een samenleving overleeft; hoe zal hij de nieuwe samenleving betreden? Dood of levend? Past hij zich aan, zeggen we dan dat hij ook haar in zijn voorspellingen al had voorzien, dat hij haar in zijn levensprogramma al impliciet had omschreven? En kan hij zich niet aanpassen, moeten we die ontheemding dan misschien zien als het teken van zijn eindigheid? Dan zou de Derde Republiek niet op het programma hebben gestaan: de orakel-neurose zou slechts in het Tweede Keizerrijk tot voltooiing zijn gekomen en het bewind dat uit de 4e september voortkwam zou de *sociale dood* van Flaubert hebben betekend, tien jaar voor zijn fysieke dood, dat wil zeggen dat de aanpassing van Gustave aan het nieuwe historische geheel louter een coincidentie geweest zou zijn; van het ene moment in de geschiedenis in het andere geworpen zou hem zijn relatie tot de tijdsorde van de macrokosmische geschiedenis uit handen zijn geslagen.

Tussen 1870 en het einde van 1871 zijn de reacties van Flaubert van een woeste heftigheid; hij verklaart nog nooit zoveel te hebben geleden, vraagt zich af waarom hij niet is gestorven van chagrijn, valt terug in zijn neigingen tot zelfmoord. In november 1872 is eindelijk de rust teruggekeerd, de Pruisen zijn vertrokken, de Communards verpletterd, de morele orde hersteld zich. Aan Toergenjev schrijft hij dan: ‘In 1870 ben ik vaderlandslievend geworden. Toen ik mijn land eronderdoor zag gaan, merkte ik dat ik ervan hield. De Pruisen kunnen hun geweren demonteren. Zonder hun hulp gaan we er ook wel aan.’ Toch is het vervolg van de brief heel tweeslachtig: ‘*De maatschappelijke toestand kwelt me*. Ja, zo zit dat. [...] De algemene Domheid stijgt me tot de lippen. [...] De Burgers zijn zo van hun stuk gebracht dat ze zelfs hun instinct tot zelfbehoud hebben verloren; en wat er na hen zal komen, zal erger zijn. Ik ben even triest als de Romeinse patriciërs van de vierde eeuw. Ik voel diep uit de aarde een onherstelbare Barbarij opkomen. Ik hoop gestorven te zijn voordat alles erdoor is weggevaagd. Maar intussen is het niet lollig. Nooit hebben geestelijke belangen minder geteld. Nooit hebben de haat tegen al wat groot is, de minachting voor het Schone en de verfoeiing van de literatuur ook, zich zo duidelijk gemanifesteerd. [...] Ik kan met niemand meer praten zonder in woede te ontsteken; en alles wat ik aan hedendaagse geschriften lees, daar spring ik van uit mijn vel.’¹ Hij ‘wanhoopt aan Frankrijk’, heeft nog liever de Commune (omdat ze tot het verleden behoort) dan het bewind dat daarna gekomen is: ‘De Commune heeft me niet zo diep aan Frankrijk doen wanhopen als wat we nu hebben. De stuipertrekkingen van een razende gek zijn minder afzichtelijk dan het kwijlen van een idiote grijsaard.’² Die idiote grijsaard is de klerikale en koningsgezinde reactie. Bij het lezen van deze passage vraag je je af of het wel patriotisme is dat van Flaubert, zoals hij zelf zegt, een *ennagé* maakt, of dat zijn woede en wanhoop eerder ingegeven worden door het terugverlangen naar een verdwenen tijdperk dat uiteindelijk ‘zijn tijd’ geweest was en of er, om



Jan Verduyven

Zelfportret, 1982

Foto: Philippe De Gobert © Jan Verduyven Foundation

satie teweegbrengen, wat zal een ridder van het Niets hun dan kunnen verwijten? Is de Kunstenaar niet zelf iemand die demoraliseert door in de objectieve werkelijkheid voortdurend brandhaarden van ontwerkelijkheid te stichten? We kunnen wel raden wat Flaubert daarop zou antwoorden: die illusie-verkoopsters weten niet wat ze doen, ze hebben er geen idee van dat ze slechts bestaan als vehikels van het imaginaire, ze zijn slachtoffers van zichzelf: hals over kop de komedie in geschopt slikken ze de redenen die zij geven voor hun gedrag zelf voor zoete koek en houden de smoezelige belangen die hun daden en woorden ingeven voor zichzelf uit zicht. Daarom is het imaginaire in hen niet zuiver: allereerst omdat ze geen besef hebben van het Niets dat er het

wezen van uitmaakt en ze daarin niet de bestaansweigeren en de onmogelijke komst van het Onmogelijke ontwaren, maar integendeel een hoogst reëel en doeltreffend middel om genomen te worden of geld te verdienen; en vervolgens omdat ze er absoluut niet het hoogste doel van hun onderneming van maken en ze deze – net als de man van actie, maar op een andere manier – aan realistische doeleinden ondergeschikt maken. In tegenstelling tot de Kunstenaar, die zich van passies heeft bevrijd en deze in verbeeldingskracht overstijgt, laten de vrouwtjesdieren zich kruipend over de aarde verpletteren onder het gewicht ervan, zonder ze te begrijpen. Laten we daaraan toevoegen dat zij *stompzinnig* zijn¹⁴: hun verlangen naar respectabiliteit – bij de patri-

ciërsvrouw net zo goed als bij de lichtekooi – drijft hen tot conformisme: ze debiteren clichés en terwijl de Kunstenaar opstijgt naar het Ideaal stellen zij daar een conformistisch idealisme tegenover. Zij trekken hem omlaag als hij zich in hun valstrikken laat vangen; als sirenen brengen ze hem vanaf hun hoogte, fictie die zichzelf voor werkelijkheid houdt, tot val in de modderige zee van de fabel die heilig in zichzelf gelooft. Precies zo ging het er aan het Keizerlijke Hof aan toe: botsingen van tegengestelde passies, conflicterende belangen, strijd op het scherp van de snede, een op hol geslagen wedloop van slaafsheid onder de dekmantel van een strikt conformisme¹⁵ verguld met klatergoud, met een komediespel dat zichzelf niet door had of werd opge-

voerd te kwader trouw: verbeeldingskracht was niet meer dan vermaak; men speelde, men fantaseerde om de smoezelige strijd van ieder tegen ieder en tegen allen niet te hoeven zien, om ruim baan te geven aan smoezelige listen die misschien nog door een laatste restje waardigheid in toom waren gehouden als ze in het volle licht waren gebracht. Het Hof, kortom, was een vrouw: niet alleen vestigde de vrouw – het niet-wezen dat zich niet bewust was van haar niksigheid – er haar dictatuur, maar heel het smalle universum van de Tuilerieën en van Compiègne vormde tot in zijn wezen een zeldzame collectieve verwerkelijk van het eeuwig vrouwelijke: als luchtspiegeling die niet als dusdanig gecultiveerd werd, maar als een oogverblindend masker,

van Lamartine hekelt de jongere broer van de minnaar niet aan Graziella toe? Een slap, lamlendig rijkeluiszontje dat een vissersdochter beslaapt en daarna in de steek laat, meer niet – en Graziella gaat daar niet dood van, ze troost zichzelf en trouwt, wat nog erger is: haar verleider heeft geen kwaad kunnen doen om de simpele reden dat je van liefde niet doodgaat. Maar waar is dan de fascinatie gebleven die het regime van de absolute macht op hem uitoefende, het enige dat hij van alle regimes die hij had gekend aanvaardde, juist omdat het *tegelijkertijd* een leugen was? *Alles was onecht*, zegt hij in zijn brieven van 1870-1871. En dat is wat hij in de *scenario's* wil laten zien. Wat hij niet zegt, is dat hij dat wist en dat die *onechtheid* hem als zodanig plezierde; het is waar dat hij op een bepaald moment daarvan slachtoffer werd terwijl hij te goeder trouw bleef: net als iedereen dacht hij indertijd dat het Franse leger, het beste ter wereld, een ijzeren verdedigingslinie vormde rond de kwetsbare keizerlijke samenleving. Zijn diepe ressentiment jegens het Keizerrijk, jegens de Keizer komt voort uit zijn ontgoocheling: 'onecht leger', zegt hij; jazeker, en hij had het nog wel voor echt gehouden. Maar een andere grief tegen het afgeschafte bewind heeft hij niet: natuurlijk, de officiële Kunst ervan was abject; maar eerbewijzen vielen ook de echte Kunstenaars toe; het Keizerrijk had als centrum van ontwerkelijking moeten rusten op een *echte sokkel* zoals een kunstwerk als eeuwige geobjectiveerde ontwerkelijking zijn voortbestaan dankt aan de materie – brons, doek, vel papier – die het bewerkt. Als het leger die *echte sokkel* had gevormd, was het Keizerrijk een kunstwerk geweest dat tot leven was gekomen via het bewustzijn van zijn onderdanen. Over dat alles laat hij in de *plannen* die hij tussen 1871 en 1877 schrijft geen woord los. Het gaat hem er wel degelijk om de 'onechtheid' van de keizerlijke wereld te laten zien: maar je zou zeggen dat de aantijgingen die te vinden zijn in zijn brieven uit 1870, wanneer hij daaraan een romanvorm wil geven, hun betekenis verliezen en dat hij, ooit dronken van het Keizerrijk, niet meer begrijpt wat hem in die dronkenschap zo aanstond en wat hij haar verwijt wanneer ze vervliegt.

Onmogelijk, kortom, het Keizerrijk te veroordelen of vrij te spreken zonder tegelijkertijd zichzelf te veroordelen of vrij te spreken. Hier kan de romancier niet veinzen *erbuïten* te staan, alles overziend, beschouwend en personages scheppend waarvan hij niet zelf de gestalte aanneemt: hij is rechter én betrokkene, hij zit er *binnenin*, bezwaard met het gewicht van de dingen die hij gedaan en gezegd heeft; zijn personages moeten stuk voor stuk – en alle tezamen – zowel hijzelf als de ander zijn; in elk van hen moet de goede én de slechte manier om van het Keizerrijk gebruik te maken terug te vinden zijn; in elk van hen moeten we uiteraard de verstolen bourgeois terugvinden zoals Meneer de Prefect, het gezinnetje waarin de ondeugd fatsoenlijk wordt, en zelfs de democraat en de *grande dame*; maar in elk van hen moet ook die distantie tot de burgerij zichtbaar worden die, hoe fictief ook, voor Gustave tastbaar genoeg was om elk van zijn bezoeken aan de prinsen of de Keizer te ervaren als een nieuw doopsel, als de dood en wederopstanding die in zijn ogen de verheffing in de adelstand moet zijn.

Er is geen schijn van twijfel: nauwelijks is Flaubert – zij het maar half-half en voor korte tijd – zijn ontreddeering te boven of hij voelt zich belast met een opdracht; dat hij zich zo heftig en zo lang – bijna tot aan zijn dood – heeft afgebeeld om het plot van *Onder Napoleon III* te bedenken, komt doordat hij het – voor het eerst in zijn leven – niet wilde schrijven vanuit trouw aan dromen, aan oude thema's, maar om een opdracht te vervullen: alleen door in een boek het Keizerrijk te redden meende hij zijn vleierijen te kunnen rechtvaardigen. Of beter – want hij vluchtte voor de verschrikkelijke schuld die men hem in de schoenen probeerde te schuiven – hij had nu het gevoel dat hij als Kunstenaar daar was neergezet, dat hij naar Compiègne en de Tuilerieën was gezonden om tot dat werk in staat te zijn. Het Keizerrijk redden betekende natuurlijk niet de keizerlijke politiek recht-

vaardigen, maar simpelweg – wat hij er zelf ook van zegt – de samenhang tussen de droom van Frankrijk als geheel en het werk van de Kunst te laten zien, dat wil zeggen de demoraliserende ontwerkelijking. In weerwil van de schoonheid van die onderneming – de meest omvattende die Gustave ooit heeft bedacht – lijkt hij er niet erg happig op geweest te zijn die in de steigers te zetten. In zijn gesprek met Du Camp – zoals die daar althans verslag van doet – legt hij een zeker enthousiasme aan de dag; maar dat is, zoals gezegd, natuurlijk de oudste vermelding van het *scenario* die bij hem te vinden is. Wanneer hij in zijn correspondentie spreekt over zijn afkeer van het schrijven en zweert voortaan te zullen zwijgen, zegt hij soms dat hij eerst de pen nog één keer zal opnemen om zijn tijdgenoten in zijn braaksel te verzuipen: daarbij denkt hij echter aan De Twee Pissebedden, niet aan Napoleon III. Daarna zinspeelt hij in zijn brieven en gesprekken wel op de 'roman over het Tweede Keizerrijk', maar zonder vreugde, vanuit een soort plichtsbeseft. Op 31 januari 1876 luistert Edmond de Goncourt geamuseerd naar Alphonse Daudet die herinneringen ophaalt aan de hertog van Morny; Flaubert en Zola zijn er ook. Die laatste heeft zojuist *Zijne excellentie Eugène Rougon* geschreven op basis van getuigenissen uit de tweede hand en roept plotseling uit...: 'Maar dat is een schitterend boek om te schrijven... Vind je ook niet, Flaubert? – Ja, het is curieus, maar er zit geen boek in. – [...] Maar jij, Flaubert, waarom schrijf je niet iets over die tijd? – Waarom? Omdat je daarvoor de vorm moet vinden en de manier om die te gebruiken... En bovendien ben ik nu een *bedolle!* – Wat is een *bedolle?* vraagt Daudet. – Niemand weet beter dan ik hoezeer ik een *bedolle* ben... Ja, een *bedolle*, snap je, nu ja, een soort *sjeik*...

En hij sloot die gedachte af met een vaag wanhopig gebaar.²¹

Natuurlijk, 1876 is het meest deprimerende jaar voor Flaubert: het failliet van Commanville dateert van april 1875. Toch is hij opnieuw aan het werk gegaan en de *Drie verhalen*, waaraan hij in Trouville begonnen is, zullen in februari 1877 worden afgerond. Wat *Bouvard en Pécuchet* betreft: het werk eraan heeft hij even onderbroken, maar er is geen sprake van dat hij het zal laten voor wat het is. Het is *die roman* en die alleen die hem benaamt: hij heeft 'de vorm nog niet gevonden' en bovendien voelt hij zich op het moment waarop hij daaraan begint, te slap, te afgeleefd voor die enorme onderneming. Teruggrijpend op latere gesprekken²² schrijft Zola in *De naturalistische romanschrijvers*: 'Hij bleef aarzelen, de taak *schrikte hem af*, want met zijn werkwijze had hij de documenten van heel dat tijdperk moeten doornemen; misschien voelde hij zich ook niet erg vrij na zijn verblijf in Compiègne... Maar ik moet wel zeggen dat die roman over het Tweede Keizerrijk [...] nauwelijks vat kreeg op zijn geest. Andere ideeën kwamen er steeds weer tussendoor en ik betwijfel of hij hem ooit geschreven heeft.' Des te minder, inderdaad, omdat Flaubert rond 1877 begint te denken aan een oriëntaalse roman, *Harel Bey*, en tot aan het eind van zijn leven zal blijven zeggen dat hij na *Bouvard en Pécuchet* een roman over 'Thermopylae' wil schrijven. In de tussentijd keert hij, zwartgallig en toegewijd, terug naar zijn paperassen en maakt enkele aantekeningen over demoralisatie, *Mijnheer de Prefect*, *Een Parijs huishouden*: dat is, zo voel je, zijn plicht en hij legt zich daarop toe, maar zonder veel zin; tot op het punt dat hij het Tweede Keizerrijk verantwoordelijk maakt voor heel de menselijke stompzinnigheid en heel de middelmatigheid van de bourgeoisie. Moeten we er met Zola van uitgaan dat hij 'zich niet erg vrij voelde na zijn verblijf in Compiègne'? Op een bepaalde manier is het, zoals we gezien hebben, juist omgekeerd: van dat 'verblijf' maakt hij om te beginnen geen geheim en Goncourt insinueert zelfs dat hij zich erop liet voorstaan. En bovendien verhindert het hem niet om, wanneer hem daarnaar gevraagd wordt, te verklaren dat Napoleon III stompzinnig was noch hem daar publiekelijk voor aan te vallen. Zo bezien is het integendeel Compiègne, zijn het de Tuilerieën die hem de plicht opleggen in een suïcidaal boek de ineenstorting van het Keizerrijk te tonen en die schipbreuk daarmee te vereeuwigen, tot symbool te maken

van het menselijk échec. Wat houdt hem dan tegen? Wel, in feite heeft Zola gelijk: Gustave heeft het Hof gefrequentieerd; niet dat hij daarover nu de minste schaamte voelt; hij *hield* eenvoudigweg van deze keizerlijke *society*: in een oprisping van trots voelt hij zich verplicht haar eigenhandig in het doodskleed te wikkelen, al staat die taak hem tegen. Hij is solidair geweest met het bewind, hij wil het niet overleven, zelfs niet om het ter aarde te bestellen. Zijn enige gelukkige jaren heeft deze geradbraakte aan het Keizerrijk te danken: wanneer dit ineenstort, voelt Gustave zich door een dodelijke ontmoediging overvallen. Kronkelen van pijn, braken, zijn haat uitschreeuwen jegens Pruisen, roepen dat hij wil sterven: zoals we zojuist gezien hebben was dat nog niet het ergste. In die aanvallen school nog veel geweld, veel leven.

Het is duidelijk dat Flaubert, zonder de ogen te sluiten voor de gebreken van het Tweede Keizerrijk, zich zozeer met deze samenleving identificeerde dat hij bijna tien jaar lang (1861-1870) zo gelukkig was als hij maar kon. Tijdens de Derde Republiek is Gustave niet meer dan een 'fossiel' dat bewierookt wordt, maar niet werkelijk meer bestaat: de literatuur van dat moment (het naturalisme) mag zich op hem beroepen, maar dat is een misverstand. De *Drie Verhalen* zijn een succes bij de critici maar niet bij het publiek. Het absurde waagstuk van *Bouvard en Pécuchet* zal pas na zijn dood verschijnen, onvoltooid. Daarom moeten we proberen te begrijpen hoe de vereisten van de te-schrijven-literatuur (praktisch-inert of geschreven-literatuur) bij hem, net als bij een aantal van zijn kunstbroeders, onvermijdelijk moesten leiden tot de keuze van een Neurose-Kunst en hoe, in tegenstelling tot het republicanisme van Leconte de Lisle – of de vermorde strijd tegen de slavernij – de crisis van Pont-l'Évêque als verwerkelijking van die Neurose het Tweede Keizerrijk opriep en voorspelde.

Noten

- Gustave Flaubert, *Haat is een deugd*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1979, pp. 229-230 (vertaling: Edu Borger).
- Gustave Flaubert, *Correspondance. Tome III*, Parijs, Carpentier, 1925, p. 68. [Minister-president Adolphe] Thiers had de vertrouwenskwestie gesteld: 263 voor, 116 tegen, 277 onthoudingen. In die tijd vormden de koningsgezinden de meerderheid in de Assemblée.
- Niet dat zijn verlangen, zoals hij pretendeert, oneindig zou zijn. Maar frustratie is in essentie een ontzegging van geluk die iemand berooft van het vermogen ervan te genieten.
- De laatste toespel op dat project dateert van mei 1878: 'Het onderwerp van *Onder Napoleon III* is me eindelijk ingevallen... Het zal *Een Parijs huishouden* gaan heten.'
- Edmond de Goncourt, Jules de Goncourt, *Journal: mémoires de la vie littéraire. Tome X*, Parijs, Les éditions de l'imprimerie nationale de Monaco, 1956, p. 244.
- Gustave Flaubert, *Geluk is onmogelijk*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 2006, p. 157 (vertaling: Edu Borger).
- Gustave Flaubert, op. cit. (noot 1), p. 215.
- Emile Zola, *Oeuvres critiques: les romanciers naturalistes*, Parijs, François Bernouard, 1928, p. 169.
- Marie-Jeanne Durry, *Flaubert et ses projets inédits*, Parijs, Nizet, 1950, p. 271.
- Ibid., p. 272.
- Ibid., p. 308.
- Ibid., p. 258.
- Ibid., p. 361.
- Stukje bij beetje in verval geraakt. 'geeft [de held] zich er ten slotte rekenschap van dat zij stompzinnig zijn.' Ibid., p. 271. In dezelfde alinea wijst Flaubert op 'de quasiwetenschap van vrouwen', geput uit vulgariserende werkjes. Daarmee brengt hij de hele keizerlijke samenleving in het geding, want zoals we weten verwijt hij haar deze 'quasiwetenschap' binnen ieders bereik te willen brengen. Dat wil niet alleen zeggen dat ze haar toegankelijk denkt te maken voor de massa – van nature stupide en geborneerd – maar ook van de meest geborneerde wezens binnen die massa, de vrouwen die op welk gebied ook van nature inferieur zijn aan mannen uit hetzelfde milieu, hoe stupide die op hun beurt ook mogen zijn.
- 'Zozeer had men elk vermogen tot zelf denken verloren dat men zelfs zijn eigen diner niet meer bestelde! Men volgde *het menu van Baron Brisse!* in de kranten, dat precies aangaf hoe men zijn dag moest doorbrengen.' Aantekening op de keerzijde van een blad in een van de cahiers met de opzet voor 'romans over het Tweede keizerrijk', Ibid., p. 273.

- 'In de moderne Parijse roman zoveel mogelijk seks, geld en devotie (*St. Vincent de Paul, etc.*) vermengen.'
- Om nog te zwijgen van het door [zijn mentor Louis] Bouilhet opgezette stuk dat Gustave zo belabberd afwerkte, 'Het zwakke geslacht'.
- Gustave Flaubert, op. cit. (noot 1), p. 206.
- Op. cit. (noot 9), p. 393.
- Gelezen in een modetijdschrift: 'Discreet of stoutmoedig, maar steeds meer uzelf.'
- Edmond de Goncourt, Jules de Goncourt, *Journal: mémoires de la vie littéraire. Tome XI*, Parijs, Les éditions de l'imprimerie nationale de Monaco, 1956, p. 71.
- Dat wil zeggen van na januari 1876, aangezien noch Zola noch de gebroeders Goncourt toen wisten dat Flaubert al het plan had opgevat voor zijn 'roman over het Tweede Keizerrijk'.

Vertaling uit het Frans: Ger Groot.

Oorspronkelijke publicatie: Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857. Tome III*, Parijs, Gallimard, 1972, pp. 447-448, 463-465, 486-488, 615-621, 621-626, 639-641, 641-642, 656-658, 661-662. © Editions Gallimard, 1972, 1988.

S.M.A.K.

www.smak.be

Leo Coppers

1969 - 1974

02.06... 02.09.2018



Leo Coppers, Waterlamp, 1969, Foto: mARTine

Nina Canell

Energy Budget 23.06... 02.09.2018

Zhang Peili

Uplifting 02.06... 21.10.2018

Uit de Collectie | Out of Time

02.06... 21.10.2018

Prijs van de Vrienden v/h S.M.A.K. Coming People 2018

23.06... 02.09.2018



BEZOEK GRATIS ELKE TENTOONSTELLING IN S.M.A.K.
Word lid van De Vrienden v/h S.M.A.K. en steun het museum.
Schrijf je in op www.smak.be



Paranoid House

01.07. –
30.09.2018

Anders
Dickson,
Philipp
Gufler,
Henna
Hyvärinen,
Becket
Mingwen,
Sophie
Serber

Opening
03.06.2018,
17:00–19:00

Vleeshal
Markt

WO-VR: 13:00–17:00 &
ZA-ZO: 11:00–17:00
www.vleeshal.nl



Jägermeister, 2018 - © Thomas Bayle - MOREpublishers



25 Beeldende kunst

Nina Canell. Energy Budget
Laura Herman

Kanal Brut
Christophe Van Gerrewey

Een tentoonstelling met installaties door Susana Mejía, Pamela Rozenkranz en Anicka Yi
Edo Dijksterhuis

Steve Bannon: A Propaganda Retrospective

Isabel Van Bos

Radical Software: The Raindance Foundation, Media Ecology and Video Art

Steyn Bergs

Günther Förg. A Fragile Beauty
Dominic van den Boogerd

Lutz Bacher. The Silence of the Sea
Louis De Mey

Tacita Dean
Steven Humblet

L'heure rouge: Une nouvelle humanité
Aude Tournaye

35 Architectuur en vormgeving

As Found. Prospective Heritage
Maarten Liefvooghe

Freespace
Louis De Mey

37 Publicaties

Isabelle Graw, The Love of Painting
Daniël Rovers

39 Nieuws Wissels Lezingen Aanwinsten Tentoonstellingsagenda

43 Colofon

194 juli–augustus 2018
jaargang 33

Beeldende kunst

Nina Canell. Energy Budget. Nina Canells interesse gaat uit naar alles wat geleidt en vervoert. Haar sculpturen zijn plastisch, tactiel en poëtisch; haar installaties ingetogen en onspectaculair. Tot haar vertrouwde (vaak op straat gevonden) materialen behoren kabels en allerhande bouwmaterialen, maar ook immateriële of organische 'geleiders' zoals water, lucht en stukjes groente en fruit. In een reeks van nieuwe en bestaande werken in het S.M.A.K. richt Canell haar aandacht op het beheer van 'energie', meer bepaald op het sculpturale potentieel van onzichtbare energiestromen.

De tentoonstelling opent met *Energy Budget* (2018), gemaakt in samenwerking met Robin Watkins. De film bestaat uit twee delen, en gaat over levensvormen en de omgeving als uitingen van energie. Het eerste deel is de close-upregistratie van het zachte, gespierde lichaam van een luipaardslak dat zich langzaam over een defect elektrisch schakelbord voortbeweegt. Met zijn bewegelijke tentakels tast en zoekt het dier naar licht en vochtige geuren, en laat het sporen na. Het tweede deel zoomt langzaam uit op wolkenkrabbers in Telegraph Bay, een baai in Hong Kong waar aan het einde van de negentiende eeuw de eerste telegraafkabels aan land kwamen. In de hoge appartementsgebouwen zitten onwaarschijnlijk grote uitsparingen, die door de lokale bevolking *dragon gates* worden genoemd. De gaten zijn ontworpen om draken vanuit de achterliggende bergen naar zee door te laten, waar ze kunnen drinken en baden. Materiële blokkades worden – volgens de harmonieeler van feng shui, en ondanks het verlies aan waardevolle woonoppervlakte in een sterk op het kapitalisme geënte staat – letterlijk weggenomen om positieve energie ongestoord te laten stromen.

Het is de eerste keer dat Canell een film in een tentoonstelling opneemt, en zonder titelbordje of context zou je dit werk niet meteen aan haar toeschrijven, daarvoor is de film te 'af'. De beelden zijn afstandelijk en onderzoekend, de camerabewegingen gecontroleerd en clean. Het valt toe te juichen dat een kunstenaar iets nieuws uitprobeert, maar in dit geval zou het beter geweest zijn als Canell zich had beperkt tot wat ze het best beheerst. Haar centrale vraagstelling – hoe kan kinetische energie een 'actor' worden in het sculpturale proces – brengt haar tot plastische experimenten met onvoorspelbare resultaten. Haar kunst bevindt zich in een continue staat van onvoltooidheid, en kan, door het veranderlijke, ongrijpbare karakter ervan, nooit echt als 'af' beschouwd worden. Die ongrijpbaarheid verleent aan het werk een politieke dimensie: net zomin als bij feng shui kan de door het onafgewerkte kunstwerk opgenomen of verloren energie worden gekapitaliseerd. De aanwezige beweging of 'energie' is ook niet altijd met het blote oog waar te nemen. Vorig jaar was in het S.M.A.K. *Perpetuum Mobile* (25kg) uit 2009 te zien, bestaande uit een kom water en een papieren zak cement. Ultrasonische golven zorgden voor een opstijgende mist, waardoor het bouw materiaal in enkele weken tijd langzaam verhardde. Terwijl je in *Perpetuum Mobile* (25kg) nog het opstijgend vocht kon waarnemen, lijken de sculpturen in de grote voorzaal van het museum voorgoed immobiel te zijn. Stompjes communicatiekabels (*Brief Syllables*, 2017), of 'onderbrekingen' zoals Canell ze noemt, liggen roerloos verspreid. In een tijd waarin informatie vlotjes wordt gedeeld via 'immateriële' kanalen als *AirDrop*, *Bluetooth* en de *Cloud* (een online opslag die trouwens 0,01% van de totale globale energie opslorpt), zien de kabels eruit als stukken puin uit een industrieel verleden. Tegelijk vestigen de kabels door hun non-functionaliteit en inert karakter de aandacht op hun materialiteit als medium, eerder dan op het signaal dat ze vervoeren. Het systeem werkt omdat het niet werkt, om het met Michel Serres te zeggen; pas wanneer het systeem faalt, dient de materiële realiteit zich aan. Wanneer de verbinding verbreekt kunnen relaties ontstaan, en is er plaats voor verbeelding. Pas dan primeert poëzie op dienstbaarheid – en laat het daar nu net in Canells kunst steeds om gaan.

Ook in andere werken reveleert Canell het poëtisch potentieel van fysische processen die we niet helemaal kunnen verbaliseren. Tussen de *Brief Syllables* in, zijn staven in vleeskleurige mastiekgom verankerd in de vloer (*Gum Drag*, 2017-18). In deze specifieke opstelling zijn zowel de zwaartekracht als de atmosferische condities van het S.M.A.K. verantwoordelijk voor de traag veranderende sculpturale vorm van de soepele staven, waarvan het materiaal in het 'gewone' leven wordt gebruikt om ramen af te katten, of om



'Nina Canell. Energy Budget', S.M.A.K., Gent, met vooraan Gum Drag (2017-18) en achteraan Brief Syllables (2017). Foto: Hugard & Vanoverschelde



'Nina Canell. Energy Budget', S.M.A.K., Gent, Days of Inertia (2017). Foto: Hugard & Vanoverschelde

de flora van de spijsvertering weer 'in balans te brengen'. Hier staan statige totems opgesteld. De sculpturen krijgen door hun viscositeit letterlijk een slapstickachtig karakter: de slome massa gaat zachtjes buigen en doorhangen.

In de belendende kabinetten aan weerszijden van de grote voorzaal staan kleinere sculpturen, waaronder *Days of Inertia* (2017), *Cucumbery* (2018) en de installatie *Flexions* (2016-18). De installatie, verspreid over drie kleine kamers, bestaat uit legeringen met een geringe geheugencapaciteit, ook wel 'geheugendraad' genoemd. Door korte stroomstoten warmen de draden op en wordt hun vorige vorm opnieuw geactiveerd. Bij koeling echter raakt de vorm

opnieuw vergeten. Telkens wanneer er elektriciteit door de verschillende delen van de installatie stroomt, wordt het signaal omgezet in klank. Zo ontstaat er een dynamisch geluidslandschap dat aan de overwegend 'kale' tentoonstelling een vastere gestalte geeft.

Hoewel de museumarchitectuur in deze tentoonstelling het minimaal ogend werk lijkt te overheersen, koos Canell bewust zalen uit waar de specifieke condities van het gebouw invloed uitoefenen op het sculpturaal proces. Dat zien we bij de *Gum Drags*, waar zonlicht rechtstreeks de grote voorzaal binnenvalt en de sculpturen opwarmt, maar ook in de kabinetten rechts waar, vlakbij de ramen, stenen

tegels met daarop gedistilleerd water (*Days of Inertia*) de omgeving weerspiegelen. De waterplassen worden vastgehouden door een waterbestendige *coating*, en zien eruit als platte reservoirs van inerte energie. Terwijl je rimpelingen of beweging in het water zou verwachten, zie je enkel de buitenomgeving: kuierende bezoekers, ritselende bladeren, het veranderende licht. Ook de plakjes komkommer (*Cucumbery*) opgehangen aan de muur houden water vast, en formeel gezien lijken ze, met hun donkere schil als beschermende laag en generfde binnenkant, organische versies van de kabeldoorsnedes van de *Brief Syllables*, verspreid in de grote voorzaal.

In deze tentoonstelling excelleert Canell in het leggen van verbindingen en het oproepen van associaties. Voortdurend licht ze 'materialen' uit het circuit van de alledaagse werkelijkheid, met als doel hun 'budget' aan energie anders te beheren of op onverwachte wijze in te zetten. Dat doet ze niet zozeer om een directe commentaar te leveren op onze omgang met energie, als wel om (energie)processen 'invoelbaar' te maken eerder dan economisch inzetbaar. Met haar werk dwingt Canell de kijker nooit tot een eenduidige lezing of oordeel. Ze reveleert andere waarden die ook te verbinden zijn met energie, en die spiritueel, cultureel en politiek van aard zijn.

Laura Herman

→ Nina Canell. *Energy Budget*, tot 2 september in het S.M.A.K., Jan Hoetplein 1, 9000 Gent.

Kanal Brut. Het besluit om een pendant van het Centre Pompidou te vestigen in de voormalige Citroëngarage is bekritiseerd. De collectie moderne kunst van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België (KMSKB) is nu, ook om communautaire redenen, dieper dan ooit opgeborgen. Dat het gigantische gebouw op de kop van de Kanaalzone integraal tot museum wordt omgetoverd, lijkt een gemakkelijheidsoplossing van een toeristisch beleid. Is er in Brussel niet ook nood aan betaalbare woningen of scholen? En dan is er de schimmige manier waarop de politiek zich van dit project meester heeft gemaakt. Dat politici samen met zakenlui museumdirecteur spelen: het wordt verbazingwekkend genoeg nog steeds – of eerder *opnieuw* – als vanzelfsprekend beschouwd. Waar zoiets toe kan leiden, blijkt uit de laatste, wanhopige maar nietszeggende zinnen van het voorwoord van Michèle Sioen (voorzitster van Stichting Kanal) en Yves Goldstein ('projectcoördinator') in het catalogusje: 'Dit is uw garage. Neem ze in!'

Wat in de discussies onuitgesproken bleef, is de boodschap van de 'verkoop' aan Parijs voor wie in België met kunst bezig wil zijn: *we zijn te klein en niet slim genoeg*. België blijft een culturele en intellectuele provincie: als het belangrijk wordt, doen we beroep op een naburig machtscentrum.

Natuurlijk ontbreekt er hier een traditie in vergelijking met Frankrijk. Tegelijkertijd heeft die afwezigheid meer te maken met de gebrekkige bereidheid van politici om op kunst in te zetten, dan met een bevolking die niet over interesse of *knowhow* beschikt. Het Centre Pompidou – de naam geeft het aan – is in 1969 besteld door president Georges Pompidou, als onderdeel van een contrarevolutie na mei '68: geef Parijse intellectuelen een museum om in te spelen, en ze zullen niet meer in opstand komen. Het Centre Pompidou heeft echter ook gezorgd voor een consolidatie van een intellectuele cultuur, die vandaag niet meer aan zichzelf genoeg heeft, voornamelijk om economische redenen, en vanuit een irrationeel verlangen naar expansie. Daarom is Pompidou een *franchise* geworden, met vestigingen in Metz, Malaga, Abu Dabi, Sjanghai en Brussel. Ik zag, in de oude garage, op de zijkant van een rood roestig metaal kastje dat tegen de muur is blijven hangen, een sticker van het ACV uit (zo leert het internet) 1983: 'We maken er verder werk van.' Levert ook Kanal *jobs jobs jobs* op, zoals premier Michel het blijft willen? En over welke jobs gaat het? Zal in de Citroëngarage hoofdarbeid verricht worden door niet-Parijzenaars, of zullen Brusselaars kaartjes knippen, toiletten poetsen en hamburgers verkopen?

Het vraagt wilskracht om deze kritiek aan de kant te schuiven bij een bezoek. Is het niet fantastisch dat we voor Pompidou-kunst niet meer naar Parijs moeten? Het is nu toch te laat: we kunnen er maar beter plezier aan beleven. In het VRT-televisiejournaal van 2 mei heeft Klara-netmanager Chantal Pattyn, na een rondleiding door Pompidou-directeur Bernard Blistène, dat bericht aan de bevolking gegeven. 'Ik hoop dat na de opening', aldus Pattyn, 'het humeur in Brussel omtrent de kunst van het Centre Pompidou een beetje zal verbeteren, en dat iedereen uiteindelijk zal samenwerken, want dit *moet* eigenlijk slagen, *dit moet*.' Het voorproefje in Kanal – nog een jaar te zien vooraleer het gebouw sluit voor verbouwingen – is helaas geen *réussite*: de tentoonstellingen zijn plichtsmatig, de ruimte is te groot – en op architecturaal vlak lang niet zo bijzonder als wordt gesuggereerd – de omkadering is abominabel, teksten zijn foutief in het Nederlands vertaald, en alles getuigt van een opvatting van hedendaagse kunst als een geglobaliseerde, academische en zelfs generische praktijk. Wat voor curatoriële concepten moet doorgaan, komt neer op het geven van formele knipoogjes, die nergens culturele, existentiële, historische of politieke verbanden suggereren.

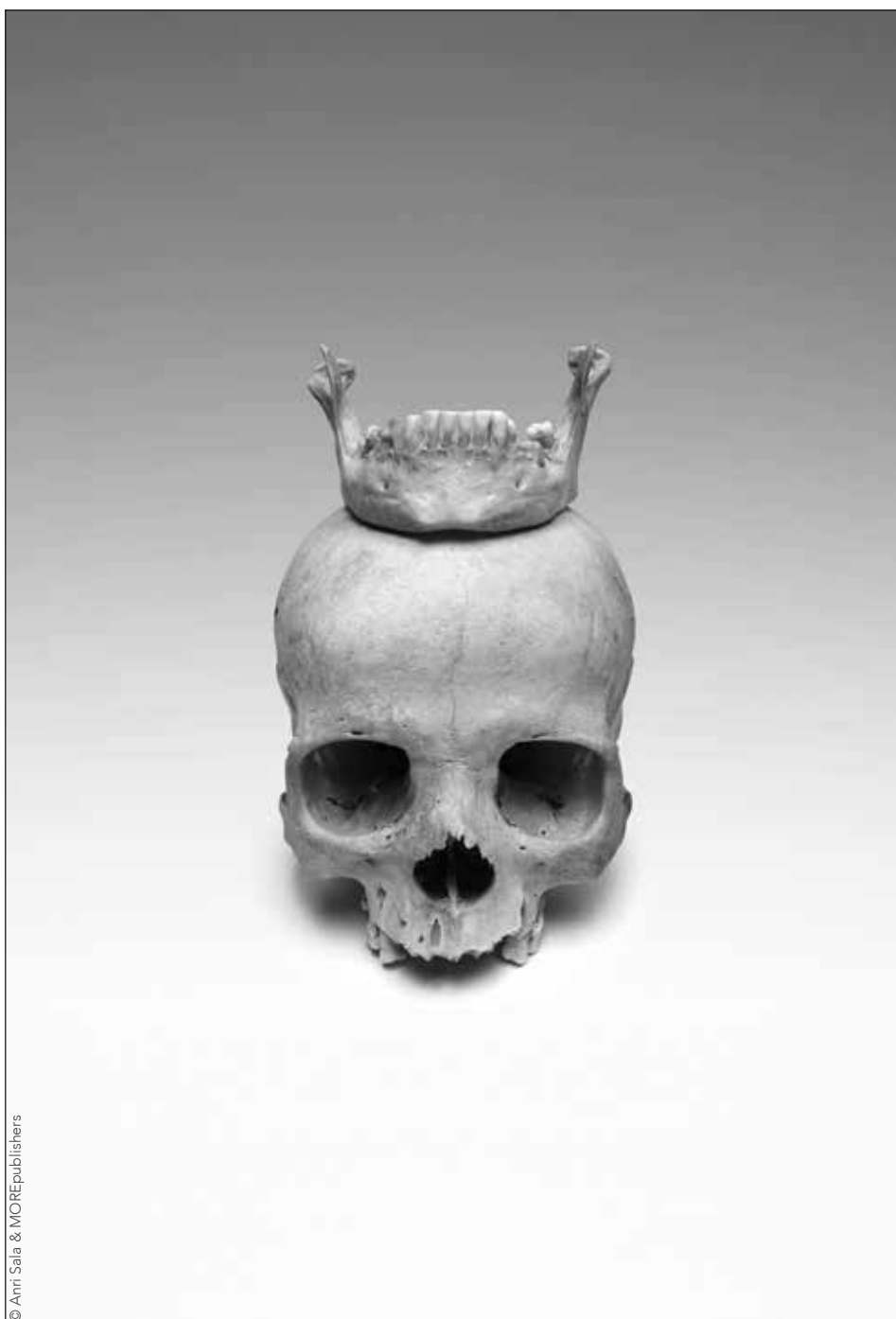
De thematische tentoonstellingen werden samengesteld door de jonge Pompidou-curator Nicolas Liucci-Goutnikov. Hij zette in de kantoren kunstwerken die 'iets' met burelen te maken hebben en dus, zo wordt gehoopt, met bureaucratie. Over de panelen van Jenny Holzer staat in de zaaltekst: 'Zijn [sic] werken klagen een bedreigende omgeving aan. Ze creëren [sic] een noodtoestand.' 'In de meeste gevallen', zo



Kastje met sticker van vakbond ACV. Kanal – Centre Pompidou

wordt over Broodthaers beweerd, 'gaat deze interesse gepaard met een toeëigening [sic] van de middelen en mechanismen van de bureaucratische samenleving waardoor de kritische dimensie verdubbelt.' Wordt hier gesuggereerd dat kunst altijd kritisch is, en *appropriation* dubbel zoveel? Wanneer en waarom is een samenleving bureaucratisch? Als vervolgens de 'postmoderne beeldhouwkunst' van Fischli & Weiss wordt getoond, heeft dat niets met toe-eigening of met bureaucratie te maken. Het is niet omdat een kunstwerk de werkelijkheid nabootst, dat er van toe-eigening sprake is; en het is niet omdat een sculptuur een meubel 'voorstelt' dat in een bureau kan staan (maar eerder in een huiskamer past), dat het kritiek levert op bureaucratie.

De tweede tentoonstelling van Liucci-Goutnikov is nog simpeler, maar ook eerlijker: hier worden plaatstalen wer-



fondation walter & nicole leblanc

De Stichting Walter & Nicole Leblanc informeert de eigenaars van kunstwerken van Walter Leblanc dat zij van plan is om binnenkort een tweede addendum toe te voegen aan de overzichtscatalogus van het oeuvre van de kunstenaar.

De stichting nodigt de eigenaars van een kunstwerk, dat niet in de huidige catalogus voorkomt of niet geïllustreerd werd, uit om met haar contact op te nemen.

Gentsesteenweg, 1118

B-1082 Brussel

t.: +32 (0)2 465 83 78

info@walterleblanc.be



Publieksruimte met L'enfer, un petit début van Jean Tinguely (1984), Kanal – Centre Pompidou © Veerle Vercauteren

ken getoond, op de plek waar de Citroënauto's voorheen werden hersteld. Dit heeft voornamelijk te maken met tentoonstellingscondities: er zijn niet veel objecten die een jaar lang in een garage kunnen staan. Het resultaat is anthologisch, en selectie en volgorde – Donald Judd in de buurt van Juan Gris, bijvoorbeeld – lijken willekeurig.

De rest van *Kanal Brut* bestaat uit punctuele interventies, als toonmomenten uit de collectie: een paviljoen met designobjecten, een grote schrootmachine van Tinguely, *De Amateurfilmfabriek* van Michel Gondry, waar bezoekers in een filmpje kunnen figureren, het *Maison Tropicale* van Jean Prouvé. Naast deze constructie is een kleine tentoonstelling gemaakt door Johan Lagae over het bedenkelijke koloniale verleden van België – zowat de enige plek in Kanal waar de geschiedenis binnendringt, zij het dan vreemd genoeg om het 'gastland' te bekritisseren: voor zelfkritiek van Frankrijk

en Pompidou is er geen plaats. Ondanks alle verwijzingen en anekdotes, komt de geest van de plek nauwelijks tevoorschijn. Waar wordt, bijvoorbeeld, het lot van stedelijke industrie aangekaart? Wie werkte hier, en in welke omstandigheden? Zijn er verbanden te leggen tussen de contemporaine kunstproductie en het succes van Citroën, of de industriële architectuur van deze garage? Is Pompidou vandaag een populaire en nationale merknaam zoals – Roland Barthes benadrukte het in zijn *Mythologies* uit 1957 – Citroën dat in de twintigste eeuw was? En spelen Brussel en de Kanaalzone dezelfde rol als een eeuw geleden? Er is maar één plek waar dat heimelijk gesuggereerd wordt: in een besteld werk, met als voorlopige titel *Airfrance.be*, tonen Simona Denicolai en Ivo Provoost een schilderij van een door André Citroën in de jaren twintig georganiseerde expositie om zijn merk wereldwijd te promoten. Elders zijn

de meeste zichten op de omgeving, letterlijk en figuurlijk, deels of volledig geblindeld: deze garage-tentoonstelling kan om het even waar staan. Alles suggereert noodgedwongen snelle, makkelijke en soms bijna neerbuigende beslissingen van de aanvoerders van het Pompidouteam: er is zelfs geen *bookshop*, maar wel een boetiek waar kleding en juwelen worden verkocht. Gelukkig neemt de voorziene reconversie van de Citroëngarage meerdere jaren in beslag, want voor de echte opening van Kanal of Pompidou Brussel is er nog heel wat denkwerk, zelfonderzoek en aandacht vereist.

Christophe Van Gerrewey

→ *Kanal Brut*, tot 10 juni 2019 in Kanal – Centre Pompidou, Akenkaai, 1000 Brussel.

Een tentoonstelling met installaties door Susana Mejía, Pamela Rozenkranz en Anicka Yi. Sofía Hernández Chong Cuy levert met een tentoonstelling opgevat als een ontdekkingsreis door het Amazonegebied haar eerste wapenfeit als nieuwe directeur van Witte de With – op dit moment een instituut zoekend naar zijn identiteit. De reis is natuurlijk een metafoor voor intellectuele en artistieke exploratie. Over het Amazonegebied, dat zich uitstrekt over negen Zuid-Amerikaanse landen, is nog steeds relatief weinig bekend. Het leent zich dan ook uitstekend als scherm voor het projecteren van opvattingen over de natuur als een ondoorgrondelijke, niet altijd goedaardige kracht. Metaforisch fungeert het gebied als de tegenpool van ons gecontroleerde en gecultiveerde leven – het is tegelijk ook het toneel van rücksichtslose exploitatie van mens en natuur.

Van de drie kunstenaars in de tentoonstelling is Pamela Rozenkranz de meest wetenschappelijk ingestelde. De Rijksakademie alumna is een nieuwsgierige alleseter die zich net zo lief verdiept in marketing als in geneeskunde of religie. De vraag naar wat nu menselijk is, en vooral welke rol het menselijk lichaam speelt als instrument van perceptie en analyse, is daarbij leidend. Voor eerdere projecten maakte ze tekeningen onder invloed van viagra en pompte ze synthetische kattenferomonen een galerieruimte in waar met toxoplasmose geïnfecteerde muizen op afkomen om daarna verslonden te worden, maar die ook in verleidelijke parfums worden gebruikt.

Voor *Amazon (Container of the Substance Anemine)* (2018) ging Rozenkranz uit van de moleculaire structuur van chloroform, een ijzer bevattend eiwit in het bloed van bepaalde ringwormen in het Zuid-Amerikaanse oerwoud. Menselijke consumptie van dit 'groene bloed' scherpt de zintuigen en verhoogt het bewustzijn. De kunstenaar evoceert dit door de zalen onder te dompelen in een onwerkelijk blauwgroen licht en de ramen af te plakken met donkerpaars folie. Ook klinkt er indringend getsjirp, gezoem en

DE WITTE RAAF

Presentatie nummer 195

'Conservatisme(n)'

Het septembernummer wordt op **27 september** gepresenteerd op de Brusselse locatie van de Internationale Architectuubiënnale Rotterdam: de 23e verdieping van het voormalige WTC-gebouw bij het Noordstation.

Met onder meer een lezing van Merijn Oudenampsen, en een gesprek over conservatieve cultuurpolitiek en projecten voor Brussel.

Aanvang

19:30

Toegang is gratis

Adres

WTC I
Koning Albert II-laan
28-30
1000 Brussel

Aanmelden via

info@dewitteraaf.be
www.dewitteraaf.be



'Een tentoonstelling met installaties door Susana Mejía, Pamela Rosenkranz en Anicka Yi'. Witte de With Center for Contemporary Art, Rotterdam, met werk van Susana Mejía (Color Amazonia, 2013). Foto: Kristien Daem

ander woudgeluid – opnames die ze maakte in het veld. Ze worden afgespeeld via slimme luidsprekers die ze aanschafte via webwinkel Amazon. Het is een weinig subtiele verwijzing naar de manier waarop het kapitalistische systeem de laatste restjes oernatuur vernietigt.

Susana Mejía stelt zich meer op als antropoloog. In haar geboorteland Colombia ging zij op zoek naar inheemse kennis over kleur. Met een team botanisten, kunstenaars en fotografen wist ze elf nieuwe soorten kleur te identificeren. De indianen van de Huitoto- en Tikunastammen leerden haar kleurstoffen maken die ze gebruikte voor 204 schilder-

ringen op papier. Ze bestaan uit abstracte patronen waar soms vingerafdrukken in te herkennen zijn en die andere keren lijken op landkaarten. Het spectrum loopt van warm grijs via roze, oker, groen en blauw tot een spectaculair paars. Deze kleuren keren terug in de 380 kilogram ruwe fique die als lange strengen in rijen van het plafond hangt. Wie door de smalle paadjes ertussen loopt krijgt een idee van de dichtheid van het regenwoud.

Met hun installaties maken Rozenkranz en Mejía hun ervaring van het Amazonegebied invoelbaar. Rozenkranz' maatschappijkritiek en Mejía's referenties aan etnobotanie

zijn keurig ingebed en verklaard. Hier valt voor de kijker misschien wel iets te leren, maar zeker niet te ontdekken. Daarvoor missen deze werken de dubbelzinnigheid die een ervaring spannend maakt.

Anders is het met *The Flavour Genome* (2016), de 3D-film van Anicka Yi die met zijn mysterieuze broeierigheid doet denken aan Willie Doherty's *Secretion* (2012). Yi, specialist in fictieve scenario's, vertelt het verhaal van een onderzoeker op zoek naar een geheimzinnige orchidee die slechts één keer in de 107 jaar bloeit, maar waarvan de bloemen na iedere cyclus muteren zodat niemand eigenlijk weet hoe ze eruitzien. De op flarden elektro gemonteerde beelden tonen een flets landschap en een tocht die niet goed afloopt. Het complete onderzoeksteam, op de hoofdonderzoeker na, legt het loodje. Yi legt niets bloot, maar tematiseert het onbekende – en misschien onkenbare – en maakt het juist nog intrigerender.

Waarom deze tentoonstelling met drie installaties geen titel heeft, wordt overigens niet expliciet uitgelegd. Mogelijk wilde de samensteller geen verwachtingen creëren of interpretaties sturen. Anderzijds wordt de presentatie wel nadrukkelijk neergezet als een van drie vrouwelijke kunstenaars. Dat is te billijken als je de referenties aan body art, het commentaar op dominant mannelijk modernisme en de roep om alternatieve narratieven beschouwt als onderdeel van een feministische kunstpraktijk.

De zaaltteksten noch de website brengen die elementen echter ter sprake. Wel wordt nadrukkelijk vermeld dat deze vrouwelijke kunstenaars vrij konden reizen in het Amazonegebied en dat dat een teken is van klasse, gender en intellectuele emancipatie. Alsof dit een exclusief eenentwintigste-eeuwse verworvenheid zou zijn. Een heel contingent vrouwen die vanaf de vroege negentiende eeuw onafhankelijk op ontdekkingsstocht gingen – denk alleen al aan Gertrude Bell, Freya Stark en Harriet Chalmers Adams – wordt in één klap onder het tapijt geveegd.

Edo Dijksterhuis

→ Een tentoonstelling met installaties door Susana Mejía, Pamela Rosenkranz en Anicka Yi, tot 19 augustus in Witte de With Center for Contemporary Art, Witte de Withstraat 50, 3012 BR Rotterdam.

Steve Bannon: A Propaganda Retrospective. In Het Nieuwe Instituut opende eind april een overzichtstentoonstelling van het werk van voormalig Hollywoodproducent, doemdenker en politiek figuur Steve K. Bannon (Norfolk, Virginia, 1953), samengesteld door kunstenaar Jonas Staal in samenwerking met curator Marina Otero Verzier. *A Propaganda Retrospective* is de eerste 'overzichtstentoonstelling' van Bannons artistieke, culturele en politieke 'gedachtegoed'.

MIDDELHEIM
Museum

VLAAMSE MEESTERS
2018
ANTWERPEN BAROK 2018
RUBENS INSPIREERT

01/06 – 23/09
EXPERIENCE TRAPS

11/08
A Midsummer Play
Book launch, filmpremière van *Ulla von Brandenburg* en nieuwe performance van *Monster Chetwynd*. | www.middelheimmuseum.be

Tentoonstelling i.h.k.v. het culturele stadsfestival *Antwerpen Barok 2018*.
Rubens inspireert. | www.antwerpenbarok2018.be

Voor het verwerven van werken voor de collectie, geniet het Middelheimmuseum de steun van Middelheim Promotors en Ackermans & van Haaren, Argo Law, Art Secure by Vanbreda Risk & Benefits, BASF, BNP Paribas Fortis, CMB, Cordeel, Delen Private Bank, Deloitte, Deme, EY, Grant Thornton, Hubo, Hugo Ceusters, inno.com, KBC, Laurius, Leasinvest Real Estate, Pamica, SipWell, Soudal, Havenbedrijf Antwerpen. De tentoonstelling Experience Traps wordt mogelijk gemaakt met de steun van Water-Link.

EXQUISITE CORPSES

Erwin Olafs hommage aan Egmond

ZO 01.07 »
ZO 26.08.2018

Kasteel van Gaasbeek
Kasteelstraat 40, B-1750 Lennik
www.kasteelvangasbeek.be
kasteelvangasbeek@vlaanderen.be

AGENTSCHAP
NATUUR & BOS

gemeente Lennik

dS De
Standaard

RINGtv

kasteel van
gaasbeek

Met de steun van de Ambassade van het Koninkrijk der Nederlanden in België



'Steve Bannon: A Propaganda Retrospective', Het Nieuwe Instituut, Rotterdam, still uit Steve Bannons film *Generation Zero* (2010).
Foto: Remco van Bladel en Jonas Staal



'Steve Bannon: A Propaganda Retrospective', Het Nieuwe Instituut, Rotterdam. Foto: Lotte Stekelenburg

Bij het bredere publiek staat Bannon bekend als voormalig uitvoerend voorzitter van het ultraconservatieve *Breitbart News* en als rechterhand, goede vriend en voormalig *White House Chief Strategist* van de huidige Amerikaanse president Donald Trump, maar deze tentoonstelling neemt je op sleptouw langs Bannons verrassende levenspad. Of Bannon ook op de hoogte werd gesteld van zijn eigen retrospectief wordt niet vermeld, maar onvermijdelijk rijst de vraag over de (artistieke) meerwaarde van een tentoonstelling die het op de man speelt. Staals praktijk kennende verbaast deze keuze echter niet. In 2015 bracht hij – naar aanleiding van de moorden op Pim Fortuyn en Theo Van Gogh – een andere politieke populist onder de aandacht: Geert Wilders. Staal verspreidde éérentwintig zogenaamde 'herdenkingsmonumenten' in de openbare ruimte van Rotterdam en Den Haag, bestaande uit fotocollages, omlijste portretten, witte rozen, kaarsen en knuffeldieren – een poging om Wilders te portretteren als martelaar. De presentatie leidde tot een langdurige rechtszaak. Staal beschouwde het proces als een publiek debat en een performance. Hiermee ontpopte hij zich als gedurfd kunstenaar en geëngageerd voorvechter van de vrije meningsuiting. Later diepte Staal zijn artistiek onderzoek verder uit met een langdurig doctoraat over propagandakunst in 21e Eeuwse dictaturen, democratieën en staatloze bewegingen, en nam hij aan de hand van kunst, architectuur en design de opkomst van ultranationalistische bewegingen onder de loep.

De tentoonstelling neemt dan ook – gewild of niet – de vorm aan van een casus, waarbinnen de achterliggende logica van Bannons propagandakunst nauwgezet wordt geanalyseerd en gedeconstrueerd. In een scenografie in de gekende visuele identiteit van Het Witte Huis (rood, blauw en wit) worden documentaires, online propaganda, gedigitaliseerde pamfletten, boeken, props en een maquette van

Biosphere 2 samengebracht. Zoals in een klassieke tentoonstelling, is het retrospectief chronologisch geordend, en vangt het aan bij het begin van Bannons carrière: in het liberale Hollywood. Bannon produceerde een aantal nooit uitgegeven scripts, een rap musical (*The Thing I Am*) en flirtte met de controversiële investeringsbank Goldman Sachs. In de jaren negentig leidde hij enkele jaren het geflopte *Biosphere 2*, een artificieel ecologisch systeem waarin mensen leefden en experimenten voerden – het is ironisch dat Bannon zich later tot een befaamde klimaatscepticus zou ontpoppen. Als voormalig marineofficier en medewerker van het wereldberoemde fantasiespel *World of Warcraft* ontwikkelde hij inzichten in online- en offlineoorlogvoering. Dit verklaart zijn latere rol als aanvoerder van Trumps virtueel trollenleger en als prediker van WO III. In de tentoonstelling manifesteert Bannons ideologie zich voor het eerst in *In the Face of Evil* (2004) tevens Bannons voornaamste documentaire. Hierin symboliseert 9/11 een kantelmoment; de voormalige Hollywoodproducent wordt een doemdenker met een nijldige haat voor de islam, het cultuurmarxisme, en een verlangen naar een nieuwe wereldorde. De tentoonstelling bouwt gestaag op, en een doordachte selectie van 'werken', begeleid door een overdaad aan zaalteksten, lichten sleutelmomenten uit Bannons leven toe. Aansluitend op *In the Face of Evil* biedt de tentoonstelling een gedetailleerde ontleding van Bannons filmpamfletten, waaruit blijkt dat hij niet alleen een politieke agenda lijkt te willen communiceren, maar ook een heuse culturele revolutie nastreeft. De succesvolle propagandakunstenaar definieert zijn artistieke stijl als 'Kinetic Cinema', zijn documentaires als culturele wapens, geïnspireerd door Leni Riefenstahl, Michael Moore en Adam Curtis. Hij hanteert voorspelbare strategieën als *aggressive editing*, drukke, dreigende soundtracks in climax, angstaanjagend titels als *The Torchbearer* en *The Undefeated*, een overdaad aan stockfoto's,

nieuwsfragmenten en apocalyptische bijbelverhalen om de kijker te overweldigen en choqueren. Staal licht Bannons voorliefde voor dramatische beeldvorming en doctrinatie-technieken op behapbare wijze toe. Hij sorteert Bannons documentaires op kernthema's – van destructieve natuurkrachten, en roofzuchtige dieren tot instortende gebouwen – en monteert de scènes in snelle clips achter elkaar. De weergave van deze cyclische processen verwijzen naar het boek *The Fourth Turning*, dat een apocalyptische visie propageert: een beschouwing die de geschiedenis baseert op vier terugkerende cycli met als laatste omwenteling de *clash of civilizations*. Bannon waarschuwt voor dit terugkerend gevaar, en verbeeldt de Amerikaanse ondergang met beelden van zedelijk verval als *celebrity*-ziek Amerika, hippies, islamitische terroristen, *New Black Panthers* of onflatteuze beelden van de liberale vijanden. Om deze tegenspoed te bestrijden propageert Bannon een sterke leidersfiguur zoals Donald Trump. *Propaganda Retrospective* leert dat de radicale architect van de *America First*-doctrine al jaren schrijft aan het successcenario van het trumpisme. De verbanden tussen Bannon en recente politieke bewegingen als alt-right, Tea Party en trumpisme worden blootgelegd, en de veelbesproken onlinepropagandatechnieken als *fake news*, *online trolls* verduidelijkt.

Inmiddels is Bannons aftocht bij Het Witte Huis een feit, en duikt hij op in Europees gezelschap, bij het Front National en de Lega Nord, met als doel het opzetten van een internationale alt-rightbeweging. De tentoonstelling sluit af met een hoopje netjes opgestapelde exemplaren van *Rules for Radicals* (1971) van de joods-Amerikaanse schrijver en gemeenschapswerker Saul D. Alinsky. Het boek is een populaire gids voor organisaties en individuen met lage inkomens die zich sociaal, politiek, wettelijk en economisch willen emanciperen. Elke bezoeker kan een gratis exemplaar meenemen. De tentoonstelling lijkt de bezoeker *Rules for Radicals* als antidotum aan te bieden voor Bannons propagandakunst. Maar nieuwe inzichten daaromtrent heeft ze helaas niet te bieden.

Isabel Van Bos

→ *Steve Bannon: A Propaganda Retrospective*, tot 23 september in Het Nieuwe Instituut, Museumpark 25, 3015 CB Rotterdam.

Radical Software: The Raindance Foundation, Media Ecology and Video Art. In het tijdperk van de zogenaamde 'social media' is het makkelijk te vergeten dat alle media per definitie sociaal zijn. Media, in de breedste zin van het woord, stellen ons in staat tot contact en communicatie, maar dwingen deze ook af, drukken hun stempel op al onze interacties, leggen een bepaalde vorm op. Om het jargon even niet te schuwen: media zijn dialectisch. Ze bewerkstelligen zowel verbinding als vervreemding, en werken tegelijkertijd bevrijdend en beknottend. Media zijn zelden inherent gevaarlijk of heilzaam, regressief of emanciperend; media zijn – letterlijk – iets ertussenin. *Media Overload*, een sociaal experiment-annex-videowerk van de Raindance Foundation uit 1969, geeft hier uitdrukking aan. Vijf deelnemers-performers zitten in een kamer, met de rug naar elkaar toegekeerd. Door vijf aparte camera's worden ze frontaal gefilmd, en op een monitor voor zich zien ze een livemontage van beelden van de anderen en van zichzelf. Ze hebben de instructie gekregen geen direct contact met elkaar te leggen: alles verloopt via het mediacircuit, en de participanten worden gekaderd en spreken elkaar toe als *talking heads*.

Uit de tentoonstelling *Radical Software: The Raindance Foundation, Media Ecology and Video Art* in West Den Haag, waar het werk te zien is, blijkt echter al gauw dat de makers ervan niet een dialectische, maar een nadrukkelijk positieve opvatting hadden over media en hun potentieel. Gezien hun overwegend techno-optimistisch discours, moeten ze bij het concipiëren van *Media Overload* bijvoorbeeld niet of nauwelijks met surveillance in het achterhoofd gezeten hebben, terwijl die connotatie van het werk nu juist onontkoombaar lijkt. De Raindance Foundation werd in 1969 opgericht (toen nog als de Raindance Corporation; een persiflage van de RAND Corporation, een rechts-conservatieve denktank), onder andere door Frank Gillette en Michael Shamberg. De titel van de tentoonstelling is ontleend aan een tijdschrift dat tussen 1970 en 1974 door de stichting (en met name door Beryl Korot en Ira Schneider) uitgegeven werd: *Radical Software* fungeerde als platform waar nagedacht werd over en geëxperimenteerd werd met nieuwe manieren om (massa)media in te zetten (de edities zijn



'Radical Software', West Den Haag, met werk van Frank Gillette en Ira Schneider (*Wipe Cycle*, 1969/2018) en Michael Shamberg (*Media Primer* 1971/2010). Foto: Jhoeko

**I'm just
resting
my
eyes.**

Dad

© Ryan Gander & MOREpublishers

**Kröller
Müller**

Odilon
La littérature
Redon
et la musique

DÉ ZOMER-
TENTOONSTELLING
VAN 2018



Odilon Redon, L'oeuf (Het ei), 1885, particuliere collectie

02.06.2018 – 09.09.2018

krollermuller.nl/odilon-redon

Σ EMERGENT

**(ALS) TEKENS IN DE
RUIJITE**

**Joachim Coucke
Hans Demeulenaere
Erika Hock
Marc Nagtzaam
Régis Perray
Sarah & Charles**

curator: Roxane Baeyens

6 JULI - 16 SEPTEMBER

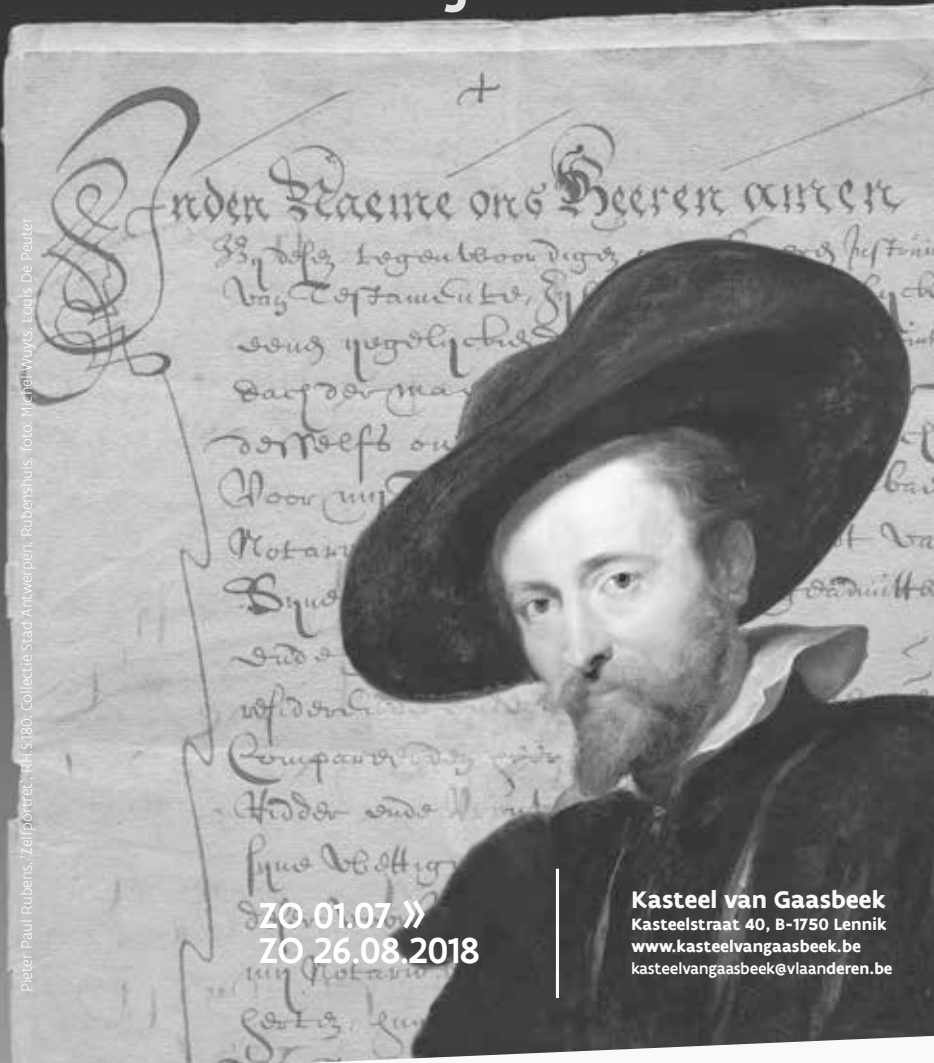
Vrij te bezoeken op zaterdag en zondag, in juli en augustus ook op vrijdag, telkens van 14 tot 18u, en op afspraak.

Zondag 26 augustus 15u30: rondleiding in de tentoonstelling door de curator en kinderworkshop, reservatie via galerie@emergent.be.

Finissage op zondag 16 september van 14 tot 18u met officiële voorstelling van **Borrowed Space**, een publicatie van **Hans Demeulenaere** en **Marc Nagtzaam**. Simultaan met *(Als) tekens in de ruimte* loopt in Emergent ook hun gelijknamige duotentoonstelling.

EMERGENT - Grote Markt 26, 8630 Veurne - galerie@emergent.be - www.emergent.be

THE PRIVATE PAPERS
Rubens bij leven en dood



Pieter Paul Rubens, Zelfportret, 1630, Collectie Stad Antwerpen, Rubenshuis, foto: Michiel Wuyts, Louis De Peuter

ZO 01.07. »
ZO 26.08.2018

Kasteel van Gaasbeek
Kasteelstraat 40, B-1750 Lennik
www.kasteelvangaasbeek.be
kasteelvangaasbeek@vlaanderen.be



AGENTSCHAP
NATUUR & BOS



DS De
Standaard



kasteel
van
gaasbeek



'Radical Software', West Den Haag, met werk van Paul Ryan (Earth Day in New York City, 1970) en The Raindance Foundation (Interview with Buckminster Fuller, 1970); The World's Largest TV Studio, TVTV, Top Value Television. Foto: Jhoeko

sinds 2003 online toegankelijk). Bijzondere aandacht ging daarbij uit naar het medium video, dat sinds de introductie van de Sony Portapak in 1968 relatief goedkoop voorhanden was. De Raindance Foundation en *Radical Software* ontsproten uit de tegencultuur van de late jaren zestig, en wilden alternatieven articuleren voor het toen bestaande medialandschap, dat als te monolithisch, te commercieel, en te centralistisch ervaren werd. Onder invloed van contemporaine denkers als Buckminster Fuller, Marshall McLuhan en Gregory Bateson ontwikkelden de denkers en kunstenaars daarom een holistische benadering tot de media, waarin betracht werd het kluwen van technische, sociale, artistieke en politieke ontwikkelingen en problemen als één geheel te bevatten. Het concept *Media Ecology* duidt op dat geheel. Bovendien hadden de leden van de Raindance Foundation ook ideeën over hoe die ecologie vanuit praktisch oogpunt gezond gehouden moest worden. Er werd met name veel verwacht van *grassroots*-productie en van de horizontale, gedecentraliseerde en democratische distributiemodellen die mogelijk werden door (destijds) nieuwe media.

De tentoonstelling in Den Haag, die overigens eerder te zien was in het ZKM in Karlsruhe, biedt een erg goed overzicht van alle activiteiten van de Raindance Foundation en de kunstenaars die erbij betrokken waren. De meeste video's uit de late jaren zestig en de jaren zeventig zijn op aparte monitors te zien aan het begin van de tentoonstelling, en interactieve werken, zoals de installatie *Wipe Cycle* (1969) van Gillette en Schneider, zijn gereconstrueerd met behulp van digitale technieken. Facsimiles van alle uitgaves van *Radical Software* kunnen aan een tafel geraadpleegd worden. In feite wordt er zelfs een dusdanig goed overzicht geboden dat de tentoonstelling zelf een gevoel van *media overload* veroorzaakt: na zo'n twee uur in West door te brengen, heb je weliswaar een uitstekend globaal beeld van het werk van de Raindance Foundation (en doordat er zorgvuldig gecureerd is, is dat beeld ook representatief), maar heb je net zo goed slechts een fractie van dat werk kunnen zien. Dit is natuurlijk een gekend probleem bij tentoonstellingen met veel videowerk, en net zoals veel vergelijkbare tentoonstellingen beoogt *Radical Software* eerder een panoramische kijk te bieden dan bezoekers aan te zetten alles integraal te bekijken.

Zo'n panorama is een volledig legitiem en valabel project, zeker wanneer het goed uitgevoerd wordt, maar anderzijds zou een alternatieve ontsluiting extra mogelijkheden kunnen bieden. Zo wordt een selectie afleveringen getoond van *Night Light TV* – een televisieprogramma waarmee Raindance in de jaren tachtig videokunst op TV bracht. Sommige werken zijn te zien via een projectie, andere op een monitor, maar in beide gevallen worden de video's één voor één getoond, waardoor de bezoeker hoogstens een aantal titels te zien krijgt. Hier wordt duidelijk waarom het enigszins wringt om dit oeuvre uitsluitend in een al bij al vrij traditionele tentoonstellingscontext te presenteren en te valideren. De Raindance Foundation zette (nieuwe) media en technologieën in om meer horizontale distributievormen, en daarmee bredere toegankelijkheid, mogelijk te maken. Het doel heiligde de media.

Je kan je afvragen of een historiserende tentoonstelling een dergelijke logica per se moet reproduceren. De retrospectieve in West biedt een uitstekend inzicht in zowel de productie van de Raindance Foundation als de historische condities en het discursieve kader waarbinnen die productie begrepen moet worden. Maar historiseren betekent meer dan alleen een 'objectief' beeld schetsen van het verleden, en een retrospectieve impliceert dat er op iets teruggeblikt wordt vanuit het specifieke standpunt van het heden. Zoals duidelijk

wordt in West, is de huidige relevantie van het werk van de Raindance Foundation onmiskenbaar. Juist daarom zou het interessant zijn om tentoonstellingsformats te ontwikkelen waarbinnen het gedachtegoed van de Raindance Foundation geactualiseerd en opnieuw tot leven gebracht kan worden. *Radical Software: The Raindance Foundation, Media Ecology and Video Art* is een mooie casestudy om te onderzoeken hoe media binnen de kunst op een radicale manier ingezet, doorzocht en heruitgevonden kunnen worden. Tegelijk roept het ook vragen op over de tentoonstelling zelf als medium, en de relatief conventionele manier waarop dit medium erg vaak ingezet wordt.

Steyn Berghs

→ *Radical Software: The Raindance Foundation, Media Ecology and Video Art*, tot 9 september in West, Groenewegje 136, 2515 LR Den Haag.

Günther Förg. A Fragile Beauty. De entreerimte van de tentoonstelling Günther Förg. *A Fragile Beauty* staat in een vurige gloed. Dat komt door de lichtreflectie op een wand die geheel cadmiumrood is geschilderd (een remake van *Wandmalerei, Winterthur 1994*). De felle kleur zou je symbolisch kunnen noemen voor de hartstocht die de kunstenaar zijn leven lang heeft voortgedreven. Waar die hartstocht naar uitging, blijkt in de volgende zaal. Op zwart geschilderde muren hangen negen monumentale foto's die Förg in 1991 maakte van het Bauhaus, icoon van het modernisme. Architectuur, schilderkunst en fotografie komen in deze zaal samen, en in alles proef je het verlangen van de kunstenaar naar een grootse, abstract-moderne kunst.

Tragisch is natuurlijk dat Förg aansluiting zocht bij een modernistische traditie die al lang voorbij was, een geschiedenis waar zijn zogeheten 'postmoderne' generatie geen

deel aan had. Dit eerste overzicht van de Duitse kunstenaar sinds zijn dood in 2013 toont vooral een schitterend falen: Förgs even vermetele als vergeefse poging de glorie der modernen te laten herleven.

De eerste zalen van het parcours zijn gewijd aan de experimenten van eind jaren zeventig, begin jaren tachtig. Daaronder bevinden zich schilderijen van kleurvelden op verschillende ondergronden, wandschilderingen in afgewogen kleurstellingen en grote, grofkorrelige fotoafdrukken in zware, houten lijsten. Ze verraden zowel de analytische als de sensuele aard van Förgs kunstenaarschap.

Een sleutelwerk is de installatie uit 1980 voor de galerie van Rüdiger Schöttle in München. Het is een subtiel ensemble van een theatraal uitgelicht rood *Stoffbild* (Blinky Palermo's invloed is niet ver weg), een plafondschildering in een egaal grijs dat precies het midden houdt tussen zwart en wit, en vier ingelijste uitsneden van beelden uit Godards klassieker *Le Mépris* (1963). Deze film over het maken van film was Förg dierbaar, misschien omdat hij intuïtief al wist dat al zijn kunst over kunst zou gaan. De indertijd gewaagde geste om schilderkunst te verrijken met filmische, architectonische en theatrale elementen is in de reconstructie van het Stedelijk nog altijd overtuigend.

De honderden architectuurfoto's die Förg maakte tijdens zijn reizen in Italië bedekken de wanden in een volgende zaal. Ze hangen in reeksen als filmstroken naast elkaar. Het is alsof je meeloopt met de fotograaf, op zoek naar gebouwen die onder het Italiaans fascisme zijn verzezen: het plaatsje Sabaudia bijvoorbeeld, de Villa Malaparte op Capri (ook een iconisch beeld in de genoemde film van Godard), de Romeinse buitenwijk EUR uit 1942. Bijna achteloos registreert de camera de ongemakkelijke spanning tussen enerzijds het streven naar modernistische eenvoud en zuiverheid en anderzijds een zucht naar klassieke grandeur.

Tegenover de *Italienbilder* hangen de schetsontwerpen voor de circa zeventig *Wandmalereien* die Förg heeft gerealiseerd (de kunstenaar verdiende ooit zijn brood als huisschilder). Daaronder bevindt zich het ontwerp voor een werk dat in 1985 is uitgevoerd in het Stedelijk Museum, in een kleine maar fenomenale duo-expositie van Günther Förg en Jeff Wall. De muurschildering is nu opnieuw gerealiseerd, twee zalen verderop. Niet zoals destijds op twee haaks op elkaar staande wanden, maar op één lange muur. De onderste helft is grijs geschilderd; daarboven hangt een fries van zes grote fotowerken. Ze tonen duizelingwekkende trappenhuisen, à la Rodchenko van bovenaf gefotografeerd (in een ervan ligt de kunstenaar op de grond, alsof hij te pletter is gevallen), de onheilspellende, De Chiricoachtige arcaden van het Palazzo della Civiltà Italiana, en een jonge vrouw met sigaret. Ondoordringbare façades van liefde en dood zijn het, moderne *terribilità* die gevoelens wekken van vrees en ontzag.

Förg had een innige band met het Stedelijk Museum. Na de duo-expositie met Wall volgde een solo in 1995, met als hoogtepunt een imposante serie *Bleibilder* die inmiddels tot de collectie behoort. Het 22-delige *Untitled* (1991) is ook in deze retrospectieve opgenomen. De loden panelen zijn beschilderd met blokken en balken in heldere kleuren. De dunne verf is haastig en nonchalant opgebracht. Vaak zijn grote delen onbeschilderd gebleven en zie je de plooiën, deuken en vlekken in het doffe metaal. De panelen hangen in twee rijen dicht naast elkaar, als moderne wapenschilden, tegenover vier enorme interieurfoto's van Mies van der Rohes Haus Lange. De topzware, ingelijste fotowerken rusten op houten blokken en leunen tegen de wand. De dikke lijsten rijmen met de kozijnen op de foto's; het spiegelende glas verdubbelt de afgebeelde vensters. Tegenover dit monumentale kwartet lijken de loodschilderijen op een merkwaardige manier week en kwetsbaar, een beetje ziekelijk zelfs.

Dergelijke geslaagde combinaties van foto's en schilderijen wekken de kunstwerken, die op zichzelf weinig expres-



Günther Förg

A Fragile Beauty, Stedelijk Museum Amsterdam. Foto: Gert Jan van Rooij

sief zijn, tot leven. Ook de plaatsing van vier sombere foto's van het panoramavenster in de Villa Malaparte op een muurschildering in twee kleuren blauw tegenover enkele rasterschilderijen is daarvan een goed voorbeeld.

Als de zalen met Förögs laatste doeken volgen, neemt de eenvormigheid toe en de intensiteit af. Geobsedeerd door schilders als Clyfford Still en Edvard Munch vertilt Förög zich aan breed uitgemeten stilistische pastiches, die vooral laten zien hoe ver hij van zijn leermeesters af staat. Is het werk uit de jaren tachtig en negentig delicaat, precies en gedurfd, avontuurlijk in zijn zoektocht naar een schilderij die verbindingen legt met fotografie en architectuur, het werk uit de laatste jaren helt gevaarlijk over naar holle retoriek. De nonchalance die vroeger verleidelijk was, oogt nu vooral lomp. De vergeefsheid van Förögs aspiraties stemt echter ook weemoedig. Uiteindelijk is *A Fragile Beauty* een melancholische tentoonstelling van abstract-moderne kunst die niet langer zichzelf is, slechts een schim van wat zij eens was. Een verdorven mooie schim, dat wel. **Dominic van den Boogerd**

→ Günther Förög. *A Fragile Beauty*, tot 14 oktober in het Stedelijk Museum, Museumplein 10, 1071 DJ Amsterdam.

Lutz Bacher. The Silence of the Sea. In maart 2018 opende in Parijs, op een boogschuit van Centre Pompidou, het nieuwe Lafayette Anticipations – Fondation d'entreprise Galeries Lafayette, een kunstinstituut waar zogenaamd 'geanticipeerd' wordt op hedendaagse kunst. Het is een plaats voor tentoonstellingen, maar ook voor nieuwe producties, met – naar eigen zeggen – een focus op creatie, innovatie en onderzoek. Lafayette Anticipations is een nieuwe toevoeging aan de intussen lange lijst van bedrijven die aan branding doen door het bestellen van kunst (Ai Weiwei bij Le Bon Marché) of het oprichten van foundations (Louis Vuitton Foundation) of musea.

Het voormalige industriële gebouw werd verbouwd door OMA, een van de weinige uitgevoerde projecten op Parijse bodem van Rem Koolhaas, ondanks de veelheid aan wedstrijdinzendingen. De binnenkoer wordt ingepalmd door de opvallendste toevoeging aan het gebouw, die wordt aangekondigd als een 'curatorial machine'. Deze machine is het eenvoudigst voor te stellen als een overmaatse lift, waarin twee vloerplaten op en neer kunnen bewegen. Deze mobiele 'verdiepingen' bestaan telkens uit twee delen: een vierkant vloergedeelte van ongeveer zeven bij zeven meter, en een kleiner rechthoekig deel dat de helft zo groot is. In totaal bestaat deze overmaatse 'lift' dus uit vier platformen die zich in principe overal tussen de benedenverdieping en het dak kunnen bevinden. De grote koker, waarbinnen de vloerplaten kunnen bewegen, wordt aan drie zijden omgeven door het bestaande gebouw, en is beglaasd aan de vierde zijde. In de voormalige façades van de binnenkoer werden de ramen verwijderd, zodat het nu 'binnengevels' zijn die afhankelijk van de configuratie toegang bieden tot de platformen.

Tegenovergesteld aan de non-plaats van de klassieke *white cube*, levert de 'curatorial machine' van OMA een set aan configuraties op die verschillende omgangsvormen met het historische pand faciliteren, en telkens anders 'ruimte maken' voor de kunst. Ze bieden de curator en kunstenaar



'Lutz Bacher. The Silence of the Sea', Lafayette Anticipations, Parijs
© Delfino Sisto Legnani en Marco Cappelletti

de flexibiliteit om één grote atriumruimte te creëren voor grootschalige werken, maar tevens om de traditionele verdiepingen van het gebouw te respecteren, of om te werken volgens een split-levelsysteem.

Lutz Bacher mag in deze 'machine' de spits afbijten met haar totaalinstallatie *The Silence of the Sea*. Inhoudelijk is het werk gebaseerd op de Franse literatuurklassieker *Le Silence de la Mer* van Vercors (pseudoniem van Jean Bruller) uit 1942, over een oude man en zijn nicht waarvan het huis wordt bezet door een nazi-officier. Bij wijze van protest doen ze er het zwijgen toe wanneer de officier in de buurt is.

Ruimtelijk speelt het werk van Bacher nadrukkelijk in op de (vernieuwde) architectuur van het gebouw. Er werd een vloer gecreëerd op de derde verdieping, en een net onder het niveau van de eerste verdieping, telkens met twee platformen. Die laatste is door Bacher verzelfstandigd door hem ontoegankelijk te maken. Het geheel illustreert misschien nogal opzichtig het 'systeem' van de mobiele vloerplaten.

Op de twee zijmuren van de eerste verdieping presenteert Bacher twee langgerekte videoprojecties. De films tonen onder meer fragmenten van een grijs kustlandschap en vervallen bunkers. De begeleidende geluidsopname van de gierende wind is allesbehalve helder, en klinkt onaangenaam en overweldigend luid. De opstelling verhindert de bezoeker om de films frontaal volledig waar te nemen. Bovendien belemmeren architecturale elementen van de oorspronkelijke architectuur telkens deels het zicht.

In de nieuwe ruimte op de derde verdieping maskeerde Bacher de ramen met een folie die het glas lichtjes verduistert en (subtiel) spiegelen maakt. De ruimte wordt in de ramen eindeloos weerspiegeld en krijgt een geïsoleerd karakter. Aan de buitenzijde zijn het de kenmerkende Parijse mansardedaken die door het glas gespiegeld worden: gezien door de ramen van het bestaande gebouw, lijkt de nieuwe ruimte op te gaan in het ijle.

De vloer van de hele bovenverdieping, de bestaande en de twee mobiele platformen, werd bedolven onder glinsterende pailletten. De installatie houdt het midden tussen een sereen glitterlandschap en een restant van een performance. Bezoekers laten sporen na in dit 'strand' van glitter, en het invallende licht wordt als door prisma's gebroken. De glinsteringen verspreiden zich via de schoenen van de bezoekers over de trappenhal en de liftkoker en uiteindelijk over het hele (publieke gedeelte van het) gebouw. De blinkende pollutie doet de machinerie van de lift duidelijk hoorbaar knarsen.

Zoals Galeries Lafayette – de Parijse vestiging aan de Boulevard Haussmann als schoolvoorbeeld – het winkelen theatraleert, zo ensceneert Lafayette Anticipations met de 'curatorial machine' de kunst. De permanente, maar steeds wijzigende scenografie maakt het gebouw heel specifiek. Het haast performatieve architectuurelement zal steeds een deel van de aandacht krijgen. Lutz Bacher speelt hierop in door haar installatie op te vatten als een reeks secure ingrepen, die ondanks een eigen focus altijd onmiddellijk terugverwijzen naar de architectuur van het gebouw. Daarmee toont Bacher de architectuur en haar ervaring, maar ze saboteert het geheel meteen op een subtiel manier. Met haar haast minimale, maar niettemin theatrale installatie brengt ze de Franse uitdrukking 'le grain de sable dans la mécanique' in praktijk. **Louis De Mey**

→ Lutz Bacher. *The Silence of the Sea* liep tot 30 april in Lafayette Anticipations, 89 Rue du Plâtre, 75004 Parijs.



Jo Caimo, *Koorvorming*, Quartair, Den Haag, 2016, © Ed Jansen

IK
OB
Museum für Zeitgenössische Kunst
/ Musée d'Art Contemporain
/ Museum of Contemporary Art
01.08. – 14.10.2018: PRAGMATISMUS
UND SELBSTORGANISATION
/ PRAGMATISM AND SELF-
ORGANISATION / PRAGMATISME
ET AUTO-ORGANISATION

Rotenberg 12b, 4700 Eupen, België

www.ikob.be

Ostbelgien  Province de Liège

VAN EYCK
CALL FOR APPLICATIONS

DESIGNERS
CRITICS
LANDSCAPE ARCHITECTS
ARTISTS
ARCHITECTS
CURATORS
WRITERS
PHOTOGRAPHERS

DEADLINE
1 OCTOBER 2018
Residencies for
6 up to 12 months
janvaneyck.nl

Van Eyck
Multiform institute for
fine art, design and reflection
Academieplein 1
6211 KM Maastricht, NL



'Tacita Dean. Landscape', Royal Academy of Arts, Londen. Courtesy van de kunstenaar, Frith Street Gallery, Londen & Marian Goodman Gallery, New York / Parijs. Foto: David Parry / Royal Academy of Arts

Academy of Arts ging dieper in op haar omgang met het landschap. De eerste twee tentoonstellingen liepen af eind mei, terwijl de derde expo pas opende in midden mei. Het is jammer dat de tentoonstellingen elkaar maar een week overlapt, want het was pas in de dialoog tussen de drie tentoonstellingen dat de opzet ervan duidelijk werd.

Opvallend aan de drie tentoonstellingen is dat ze de praktijk van Dean telkens weer in het kader van een klassiek genre plaatsen: het portret, het landschap, het stilleven. Het zou de tomeloze ambitie van haar artistieke praktijk onderstrepen: wie zich tot een genre bekent, moet zich niet alleen verhouden tot de groten uit de kunstgeschiedenis, maar ook tot de grote (en onoplosbare) vragen die met de beoefening van dat genre verbonden zijn. De gefilmde portretten in de National Portrait Gallery maken echter duidelijk dat ze de genreproblematiek op geheel particuliere wijze benadert. In haar film over David Hockney zit de schilder op een canapé, te roken, of is hij staand aan het werk, zijn rug naar de camera gekeerd. De camera blijft op een afstand, we zien niet wat hij precies doet. En zelfs als de camera de actie van nabij volgt, zoals in het gefilmde portret van Claes Oldenburg, waar Dean de kunstenaar volgt terwijl hij zijn archief afstoft en reorganiseert, blijft de opeenvolging van de gefilmde acties opaak. Telkens weer een opsomming van alledaagse handelingen, die weinig tot niets reveleren. Waar een gefilmde portret vaak de ambitie heeft een leven te tonen en te expliciteren, gaat Dean juist in tegen deze biografische interesse. Het is die weigering een leven te duiden, die haar filmische portretten in het verlengde plaatst van de rol die het portret speelt in de plastische kunsten: een aanwezigheid oproepen die zich tegelijkertijd poneert en terugtrekt.

Ook in de expo over haar 'landschappen' ontmoeten we een kunstenaar die zich op een geheel eigen wijze tot de genreproblematiek verhoudt. Een kort overzicht van de eerste zaal kan dit verduidelijken. Ze opent met *The Montafon Letter* (2017), een wandvullende installatie die een berglandschap verbeeldt. Een tweede reeks werken toont (weliswaar op een veel kleinere schaal) verschillende wolkenpartijen. Zowel het berglandschap als de wolken werden met wit krijt aangebracht op panelen beschilderd met schoolbordverf. Een derde werk, *Majesty*, toont een bewerkte foto van een eeuwenoude boom. Alles wat de boom omringt, is zorgvuldig wit geschilderd zodat de boom in al zijn majestieusheid kan verschijnen. De drie werken zijn kleurloos, presenteren geïsoleerde fragmenten in plaats van een weids vergezicht, staan haaks op de conventies van het historiserende, idyllische, pittoreske of sublieme landschap. Ze doen niets meer dan het activeren van een hele reeks opposities: tussen het fragiele en het robuuste, tussen het vluchtige en het standvastige, tussen het trage en het snelle.

De zaal bevat echter ook nog een vierde werk, een vitrine met enkele afgeronde stenen. Ook hier lijkt het te gaan over tijd, over de kracht van verwerking en hoe deze de stenen uiteindelijk tot deze vorm polijst. Maar dit werk zet de bezoeker ook op weg naar een alternatieve lectuur, zeker wanneer hij in de volgende zaal met een reeks vitrines wordt geconfronteerd gevuld met respectievelijk klavertjes vier, met klavertjes vijf, met klavertjes zes, met klavertjes zeven en één vitrine met een enkel uniek klavertje negen. Zowel de klavertjes als de stenen zijn objecten geplukt uit de natuur die vervolgens gearchiveerd en georganiseerd worden en dan publiek gemaakt. Pas na al deze operaties worden ze 'werk'. Maar wat aan de basis ligt van deze statuutverschuiwing van reguliere objecten naar kunstwerken, is een specifieke manier van kijken naar de mens en de wereld. Wat al deze werken bindt, is dat ze gebaseerd zijn op 'observatie'.

Het is dit idee van onbevange observeren dat alle tentoonstellingen met elkaar verbindt en dat ook verklaart waarom Dean haar werk zo uitdrukkelijk in het verlengde plaatst van drie genres die teruggaan tot de vijftiende eeuw. Het portret, het landschap, het stilleven: ze vinden allemaal hun oorsprong in de vroege renaissance, op het moment dat de westerse cultuur breekt met de middeleeuwen. Alle

drie kunnen dan ook verbonden worden met de belangrijke maatschappelijke en kentheoretische revoluties van die tijd. Het ontstaan van het portret vervangt de schematische weergave van de menselijke figuur door een afbeelding met individuele kenmerken, het landschap en het stilleven presenteren een wereld die voor het eerst omwille van zichzelf wordt bestudeerd. Deze esthetische revolutie gaat gepaard met en wordt gevoed door de ontwikkeling van een koele, eerder afstandelijke blik op mens en wereld, waarbij de zintuiglijke waarneming het haalt op de Bijbelse interpretatie.

Wat deze tentoonstellingen duidelijk willen maken is dat het werk van Dean is gestoeld op de funderende rol die een proto-wetenschappelijke benadering van de wereld heeft gehad voor de ontwikkeling van de kunsten. Iets dat ze overigens zelf lijkt te beklemtonen door haar 'landschappen' op schoolborden aan te brengen, een van de belangrijkste en meest succesvolle hulpinstrumenten die de westerse cultuur heeft ingezet voor kennisoverdracht. Wat de getoonde werken dan zou typeren is een voorkeur voor het koele aanschouwen, voor de observerende blik die de wereld onaangedaan analyseert en inventariseert, voor een registrerend kijken dat geen oordeel uitspreekt, dat niet interpreteert. Vandaar haar weigering het gefilmde leven te verklaren, vandaar ook haar keuze het landschap op te breken in zijn constituerende elementen. Ze keert terug naar de wortels van het genre, naar het moment vooraleer het verstart tot een geheel van regels en conventies, naar het moment van verbijstering waarop de wereld zijn zin verloor en pure, naakte aanwezigheid werd. Een steen oprapen, een klavertje plukken, een wolk schetsen, een boom isoleren, een lichaam gadeslaan, allemaal gebaren die passen in deze nieuwe, ontuchtende blik op mens en wereld. **Steven Humblet**

→ *Tacita Dean: Portrait*, 15 maart – 28 mei, National Portrait Gallery, St Martin's Place, WC2H 0HE Londen; *Tacita Dean: Still Life*, 15 maart – 28 mei, The National Gallery, Trafalgar Square, WC2N 5DN Londen; *Tacita Dean: Landscape*, tot 12 augustus in Royal Academy of Arts, 6 Burlington Gardens, W1S 3ET, Londen.



Dak' Art – Biënnale van Dakar

L'heure rouge: Une nouvelle humanité. Centraal in de Senegalese hoofdstad huisvest het verweerde *Ancien Palais de Justice* de dertiende editie van de biënnale van Dakar. Het gerechtsgebouw, dat in 1992 zijn functie verloor, werd in 2017 officieel ingepalmd door het Senegalese Ministerie van Cultuur, nadat curator Simon Njami er in 2016 voor het eerst de hoofdtentoonstelling van de biënnale had ondergebracht. Die editie droeg de titel *La Cité dans le jour bleu*, verwijzend naar een gedicht van Léopold Sédar Senghor. Voor deze editie inspireert Njami zich op het werk van een andere belangrijke figuur uit de Négritude: de Martinikaanse dichter Aimé Césaire. Onder de titel *L'heure rouge*, ontleend aan zijn toneelstuk *Et les chiens se taisaient* uit 1946, wil de tentoonstelling, in het hart van een oude koloniale machtsstructuur, de thema's emancipatie, vrijheid en verantwoordelijkheid aan de orde stellen.

Het oude gerechtsgebouw is een droomlocatie voor een kunsttentoonstelling, met zijn enorme centrale hal, zijn lichtrijke binnenplaats, waar een statige mangoboom omgeven wordt door wandelgangen met kleinere kantoren die een intiemere opstelling van kunstwerken toelaten. Voor de gelegenheid kleuren de kolommen van het gebouw rood. De mangoboom vormt het ankerpunt van de tentoonstelling. Om de boom heen is het werk *Elevation Matthew* (2016) van Pascale Monnin opgesteld, een aantal 'zwevende' blauwe luiken uit het huis van de Haïtiaanse kunstenaar dat in 2016 door de orkaan Matthew werd verwoest. Het werk biedt figuurlijk een luifel voor de uiteenlopende werken die hier uit alle mogelijke uithoeken van Afrika en zijn diaspora zijn samengebracht.

De hoofdtentoonstelling, *Une nouvelle humanité*, toont het werk van vijfenzeventig kunstenaars en stelt hen voor als de grondleggers van een 'nieuwe' hedendaagse samenleving en mensheid. Met deze titel verwijst Njami dan weer naar het werk van de pan-Afrikaanse denker en vrijheidsstrijder Frantz Fanon. Fanon pleitte voor de bevrijding van de koloniale hegemonie, en opperde dat uit de nieuwe, gede-koloniseerde, globale relaties die daardoor zouden ontstaan zich een 'nieuwe mens' en humane wereldorde kon ontwikkelen.

In de tentoonstelling wordt kunst ingezet om de Afrikaanse samenleving, op het beslissende, rode uur van de koloniale erfenis los te maken. Het rode uur verwijst naar een scharniermoment, zo stelt Njami, waarop het postkoloniale onderwerp, Frantz Fanons 'nieuwe mens' geboren wordt.

Rondom de mangoboom en verspreid over de omliggende zuilengalerij zijn er foto's, sculpturen, installaties en schilderijen te zien van kunstenaars die deze nieuwe mensheid als hun onderwerp nemen. Helaas houden niet alle werken op deze statige binnenplaats stand. De aangrijpendste werken in deze tentoonstelling hebben vaak een melancholische ondertoon, zoals Cheikh Ndiaye's *Brise-Soleil des Indépendances* (2018), een installatie die de teleurstellende hoop op Senegalese onafhankelijkheid in kaart brengt. De huidkleurige, delicate weefsels uit latex en tule in Ndidi Dike's *Mano Labour* (2017) herinneren dan weer aan het dodelijke bewind van Leopold II en het lot van de Congolese slachtoffers van de rubberhandel. Rubber is ook de grondstof voor latex handschoenen die onder meer gebruikt worden bij humanitaire hulp en medische zorg.

Vele werken blijven echter in het verleden hangen en laten zich moeilijk in het conceptuele kader inpassen. Een van de uitzonderingen vormt het werk van Mounir Fatmi, dat lijkt aan te sluiten op de cruciale rol die Fanon aan taal toekent bij de 'kolonisatie van de geest', maar ook bij de dekolonisatie ervan. In *Coma, Manifesto* (2017) gaat Fatmi in op de relatie tussen taal en cultuur, en op de vraag hoe aan de voorwaarden kan worden voldaan om een nieuw kritisch en autonoom denken mogelijk te maken. Tegen de



Filip Francis

en het retinale gebaar

27.05—13.09
2018 FeliXart
Museum

Kuikenstraat 6, B-1620 Drogenbos
info@felixart.org www.felixart.org



DROGENBOS
FELIX
ART MUSEUM

ZOMER IN HET LaM

5 FEESTELIJKE GELEGENHEDEN

- EXPOSITIES
- DANSAVOND
- MEGA-PICKNICK
- STERRENACHT
- FILMVOORSTELLING IN DE OPEN LUCHT
- CONCERTEN
- VOORSTELLINGEN
- WORKSHOPS...

21 JUNI —
16 SEPTEMBER
2018
WWW.MUSEE-LAM.FR



Grafisch ontwerp: Nicolas Hubert / Améline Bouchez

Het LaM is een openbare instelling van culturele samenwerking met als leden MEL, de stad Villeneuve d'Ascq en de Franse staat

Zomer in het LaM 2018 kreeg de uitzonderlijke steun van de mecenas-vereniging Regards & Entreprises



© WILLY DE SAUTER, UNTITLED, 2018

WILLY DE SAUTER

UNTITLED PAINTINGS

solotentoonstelling van 1 augustus tot 2 september 2018

curator Els Wuyts

woensdag, donderdag, vrijdag, zaterdag, zondag 14 - 18u

1 PAVILION CONTEMPORARY ART KASTEELSTRAAT 1 8978 WATOU WWW.KASTEELSTRAAT1.BE



Dak'Art – Biënnale van Dakar

tentoonstellingswanden leunen massieve schrifttabletten waarop fragmenten uit zijn artistieke manifest, in een spel van licht en schaduw, worden geprojecteerd. *Inside the Fire Circle* (2017) is een installatie van meer dan een dozijn zwarte typemachines en witte vellen papier die verbonden zijn door startkabels. Het zijn blanco pagina's voor een nog ongeschreven toekomst.

Enkele werken, geïnstalleerd in de kantoortjes die de zuingalerij omgeven, slagen er wél in om de restanten van een moeizaam verleden te vertalen naar een kritisch toekomstbeeld. Kudzanai Chiurais video *We Live in Silence* (2017) dompelt het publiek gedurende een half uur onder in een droomwereld waarin geestelijkheid, oorlog, vrouwelijke archetypes, bloemenweelde en hebzucht centraal staan. Met een mix van realtime- en slowmotionbeelden bouwt Chiurai, die vooral gekend is om zijn minutieus uitgewerkte fotografische tableaux, metaforische composities op die stilistisch verwijzen naar de Europese hoogrenaissance, de periode waarin de Europese kolonisatie van het Afrikaanse continent begon. De video staat bol van snedige toespelingen op de hedendaagse Afrikaanse samenleving en politiek.

In een lange ruimte, bevindt zich een ander opvallend videowerk door Loulou Cherinet (*Axis*, 2018) – een dubbele projectie waarin Cherinet speelt met percepties van tijd en beeld. Een eindeloze stroom kranten glijdt over pertransportbanden terwijl anderzijds wolken voorbij zweven in een andere tijdsdimensie, gedirigeerd door beelden van de volle maan of ondergaande zon. Emeka Udemba's *Sing Our Praise* (2017) is een videowerk met een personage dat eindeloos lang water uit een enorme plas water overschept in een kruiwagen: een poëtische metafoer voor een Afrikaans continent dat leeft tussen hoop en wanhoop.

Een werkelijke grondverschuiving brengt deze biënnale, die geteisterd wordt door technische problemen en zelfs afwezige werken, niet teweeg. De middelmatige installatie verraadt een hectische organisatie die niet evenredig is met de grootse ambities van het project. Schulden uit vorige edities plagen het nieuwe project nog voor de aanvang ervan, en van een technisch team is amper sprake. Enkele dagen na de grote opening, en na de uittocht van de jetset, begeven vele werken het dan ook. Onderdelen verdwijnen, video's spelen niet langer af en schade aan de werken wordt niet hersteld.

Veel werken zijn bovendien van middelmatige kwaliteit en vervallen bij momenten in een wij-zij-denken en stereotypen die zeker niet vooruitwijzen naar een 'nieuwe mensheid'. Dat begrip blijkt overigens, en allesbehalve onverwacht, een vlag die vele mogelijke ladingen kan dekken. Sommige kunstenaars benadrukken verschillen en particularismen, terwijl anderen streven naar een nieuw globalisme of universalisme.

Dak'Art zet een levendige pan-Afrikaanse traditie voort, maar welk publiek de makers van deze tentoonstelling voor ogen hadden is onduidelijk: de lokale bevolking of de westerse collectioneers en *professionals* die enkele dagen in de stad neerstrijken? Op het snijvlak tussen verschillende nationale en internationale (culturele) agenda's, treedt de biënnale met zichzelf in conflict: enerzijds diepgeworteld in de Négritudefilosofie, anderzijds gedwongen om aan westerse verwachtingen te voldoen. Maar misschien is het net in de confrontatie van de Négritudebeweging met het huidige geglobaliseerde culturele systeem dat zich het perspectief op een 'nieuwe mens' aandient, dat het metaforische rode uur zich aankondigt.

Aude Tournay

Architectuur & vormgeving

As Found. Prospective Heritage. Kanal – Centre Pompidou opende begin mei met een feestelijk marathonweekend zijn deuren om een jaar lang *Kanal Brut* te programmeren. Tussen de diverse, soms spectaculaire, tentoonstellingen in het voormalige Citroëngebouw is ook de kleinere expo *As Found: Prospective Heritage* geprogrammeerd. Ze belicht de geschiedenis van de site en het garagecomplex, en toont ook de zeven wedstrijdinzendingen voor de herbestemming ervan tot *pôle culturel*.

Op drie grote sokkels met inleidend bijschrift zijn historische tekeningen, ontwerpdocumenten en persknipsels gereproduceerd van de Yser-site aan het kanaal, en van de modernistische Citroëngarage die er sinds de Brusselse wereldtentoonstelling van 1935 stond. Ze stippen aan hoe het gebouw en de plek in de loop van de tijd in aanblik en gebruik evolueerden.

De overige sokkels tonen elk een van de zeven ingezonden ontwerpen uit de architectuurwedstrijd die het Brussels Gewest inrichtte. In de groep van 92 kandidaten, die louter een visienota instuurden, was het kruim van de nationale en internationale architectuurwereld vertegenwoordigd. Vele gevestigde namen vielen uit de boot en zeven vaak relatief jonge maar toch internationaal toonaangevende teams, meestal met een Brusselse verankering, werden weerhouden: 51N4E/Caruso St John architects/l'AUC as/Thomas Demand; Diller Scofidio + Renfro/JDS Architects; Lhoas & Lhoas & Ortner & Ortner; OMA/Wessel de Jonge architecten, het enige team zonder Brusselse partner; OFFICE Kersten Geers David Van Severen/Christ & Gantebein; ADVVT6AGWA; en noA architecten/EM2N/Sergison Bates architects. De jury onder voorzitterschap van de Zwitserse architect Roger Diener koos in maart het voorstel van dit

laatste Brussels-Zurichs-Londens team. Alleen bij dit winnend ontwerp, *Een podium voor Brussel*, investeerden de tentoonstellingsmakers in een betere ontsluiting van de wedstrijdinzending. De architecten werden uitgenodigd een bijkomende grotere maquette te maken, en ze kregen ook de gelegenheid om in een korte video hun uitgangspunten en ontwerp toe te lichten.

Op de overige zes sokkels staat of ligt per inzending telkens louter het ingestuurde wedstrijd materiaal, zonder selectie of herwerking: een maquette en een vaak omvangrijke projectbundel waarin elk ontwerpteam zijn uitgangspunten uiteenzet, referenties aanreikt, het ontwerp documenteert in plannen, snedes en andere visualisaties, technische toelichtingen, en financiële ramingen. (Het drietal samenvattende presentatiepanelen per inzending zijn ook wel opgeslagen in de tentoonstelling, maar ze zijn nauwelijks inkijkbaar.) Inleidingen, samenvattingen, of bijschriften door de tentoonstellingsmakers ontbreken. Office KGDVS-Christ & Gantebein, en 51N4E-Caruso St John zetten wel zélf met eigen snelgidsjes en posters kernachtig hun voorstellen uiteen. Daarom lijkt de hele presentatie van de wedstrijdinzendingen verward te zijn met een archivering ervan. Nooit wordt de aandacht gevestigd op een bepaalde uitdaging in de ontwerpogave – de opgave met functioneel programma en eventueel een institutionele en stedelijke visie, worden niet eens mee gedeeld. Ze wordt dus ook geen onderwerp van een publiek debat, en de vergelijkende evaluatie van de ontwerpmatige interpretatie ervan wordt bemoeilijkt.

Mits enige studie kan er nochtans heel wat afgeleid worden over de omgang met dit erfgoed in de verschillende ontwerpen. Zo valt op met welk gemak de meeste inzendingen – de winnende inbegrepen – waar nodig omwille van compositorische redenen enkele traveeën aan de gevel toevoegen, of hoe de moeilijke klimatisering van de historische structuur 'opgelost' dan wel radicaal aanvaard wordt. Nog interessanter is hoe de verschillende inzendingen oplossingen zoeken voor het onbepaalde statuut van een eenentwintigste-eeuwse museale werking (voor moderne en hedendaagse kunst, en architectuur), en hoe ze de onduidelijke institutionele invulling ervan bij KANAL architecturaal vertalen. In het winnende ontwerp worden in het grid van de voormalige werkplaatsen drie erg vergelijkbare nieuwe volumes ingevoegd, die laag boven het daklandschap uitkomen (niet hoger dan de historische autotoonzaal), en op hun bovenste etages telkens een panorama op de stad openen. Daarbij versterken NoA/EM2N/SBA, net zoals de meeste teams overigens, de bestaande noord-zuid- en oost-westassen als monumentale binnenstraten door het stadsblok, en maken ze het volume van de historische showroom aan Saintelettesquare opnieuw (bijna) volledig leeg, als vitrine voor grote installaties. De gevels worden met opengaande delen en een lichtkrant gemanipuleerd, als grens en als interface, om de uitwisseling met de stad te vergroten. Interessant nu is de functionele programmering van de drie ingevoegde gebouwvolumes in *Een podium voor Brussel*. Het grootste volume is gereserveerd voor het 'kunstmuseum' ('MAMC' in de projectbundel), het tweede voor stad- en architectuurinstituut Civa, en het derde, 'le Rassembleur', voor atelierruimtes voor allerlei (socio-)artistieke organisaties uit de wijk. Ze krijgen elk een eigen ingang vanuit de overdekte hal. Die wordt als publieke stedelijke ruimte opgevat – maar kan ook door tijdelijke evenementen worden ingenomen – en als uitwisselingszone beschreven voor 'les échanges informels entre les institutions participantes'. In deze driedeling, krijgen de twee participerende (collectie-) en presentatie-instellingen een afzonderlijk deelgebouw waarin ze eigen activiteiten kunnen organiseren. Maar ook vormt de atelierwerking van allerlei Brusselse organisaties met een derde volume een zichtbaar zwaartepunt in het complex.

Quartier Kanal, het ontwerp van OFFICE kgdvs met Christ & Gantebein lijkt in meerdere opzichten een meer gewaagde variant van het uitgekozen ontwerp. De spanning tussen



Een podium voor Brussel door NOA/EM2N/SERGISON BATES



Quartier Kanal door OFFICE Kersten Geers David Van Severen en Christ & Gantenbein

oud en nieuw wordt er sterker uitgespeeld, zowel in het totaalbeeld vanbuiten als in de binnenervaring, en er worden ook meer doorgewerkte programmatische interpretaties gemaakt. In dit ontwerp perforeren niet drie maar twee krachtigere volumes het horizontale spantenveld: een prismatische tentoonstellingsdoos en een cilindrische 'silo' maken van het nieuwe artistieke epicentrum een nog opvallender baken. Ze belichamen en accommoderen respectievelijk de tentoonstellingswerking (voor kunst- én architectuurtentoonstellingen), en de bewarende en studieuze infrastructuur (archieven, documentatiecentrum, bibliotheek) van een meer geïntegreerde museale instelling. Ateliers voor kunstenaars of organisaties, en workshops voor museumeducatieve werking zijn in dit voorstel niet gecondenseerd in een derde volume, maar in meerdere clusters verdeeld over 'de hallen'. In de hal verschijnen ook een aantal geometrische paviljoentjes die als specifieke toonplekken door kunstenaars of curatoren toegankelijk worden. Ze vormen qua gebruik een tegenpool en complement voor de flexibel in te richten tentoonstellingsvloeren in het toonvolume, net zoals ze als onregelmatig verspreide partikels compositorisch tegenover de orde van de grote elementaire geometrische lichamen staan.

Dergelijke specifieke tentoonstellingsruimtes en evenementplatforms verschijnen in het *Soft Museum* van 51N4E en Caruso St John niet in de marge, maar als uitgangspunt voor een gefragmenteerde eenentwintigste-eeuwse museuminstelling: de ontwerpers schuiven 'architectuurstukken' in de bestaande structuur in, die als 'quasi-institutions' ingevuld kunnen worden, en die net als een reeks performatieve *soft strategies* elk op zich de idee van een tentoonstelling of collectie experimenteel tijdelijk herformuleren, in relatie tot de gegeven infrastructurele drager. Dat idee moest voorkomen dat Kanal zich vast zou zetten in zijn institutionele startpositie met Pompidou en Civa, zodat het een zoekend museum kon worden, 'een nieuw soort cultureel instituut waarvan de blauwdruk nog niet bestaat'.

As Found: Prospective Heritage is in de voormalige showroom van het Citroëngedouw opgesteld, vanuit de stad het meest zichtbare interieur van het complex, maar toch voelt ze aan als een achterafje. Dat is erg jammer, omdat ze uiteindelijk

wel een van de belangrijkste architectuurwedstrijden van de afgelopen jaren belicht. Het zorgt zonder meer voor een valse start van Civa in Kanal.

Maarten Liefoghe

→ *As Found. Prospective Heritage*, tot 10 juni 2019 in Kanal – Centre Pompidou, Akenkaai, 1000 Brussel.

Freespace. Met *Freespace* is de architectuurbieniale van Venetië aan zijn zestiende editie toe. Het is verwonderlijk dat er pas voor de tweede maal vrouwelijke curatoren aan het roer staan: enkel Kazuyo Sejima deed het hen in 2010 voor. Yvonne Farrell en Shelley McNamara leiden samen Grafton Architects, dat ze oprichtten in 1978. Beiden gaven haast veertig jaar les aan het University College Dublin, en waren gastdocent aan hooggewaardeerde architectuurscholen.

De twee architectes baseerden de biënnale op hun 'Freespace Manifesto'. Met het manifest – acht zinnen lang – zetten ze het neologisme *freespace* uiteen als een aanmoe-

diging om gevestigde denkpatronen te herbekijken, om 'oplossingen te bedenken waarin architectuur voorziet in het welzijn en de waardigheid van elke burger van deze fragiele planeet'. Het begrip gaat echter alle kanten uit: van mentale ruimte, over de actieve impuls, tot de fysieke 'vrijplaats'. Het problematische containerbegrip vertaalt zich dan ook naar een tentoonstelling van praktijken die aan de term erg uiteenlopende invullingen geven.

Opvallend is de keuze om de Gouden Leeuw voor 'Lifetime Achievement' uit te reiken aan Kenneth Frampton, die zijn grootste faam verwierf met zijn essay *Towards a Critical Regionalism* (1983). De curatoren beklemtonen voortdurend het belang van geschiedenis, verwijzen in de biënnale verschillende keren naar Framptons regionalisme, en benadrukken het belang van generositeit en humaniteit.

Voor de hoofdtentoonstelling in het centrale paviljoen van de Giardini en de Corderie van het Arsenale nodigden de curatoren zowel praktiserende architecten als theoretici en historici uit. De curatoriale insteek komt al snel onder druk te staan bij het betreden van het centrale paviljoen. Zo is het uiterst verwonderlijk dat Atelier Peter Zumthor met een collectie maquettes een van de meest zichtbare plekken betreft – de enige zaal waarvoor men moet aanschuiven. Het werk van Zumthor lijkt niet direct sociaal of politiek geïnspireerd en toont hier niet veel meer dan een boeiend onderzoek naar vorm en materialiteit. Het werk onder de geladen term *freespace* schuiven vereist echter toch meer uitleg dan 'The process of finding the right form is full of insecurities, of despair, pleasure and joy. And it needs Freespace to move and think.' Gelijkaardige bedenkingen kunnen bij veel andere inzendingen worden gemaakt, zoals de analyse van drie religieuze bouwwerken van Sigurd Lewerentz, de uitvergroete schets van Paulo Mendes da Rocha en de herneming van Scarpa's *Quattro progetti per Venezia* uit 1972. Deze bijdragen tonen erg boeiende architectuurpraktijken, echter zonder veel maatschappelijk engagement.

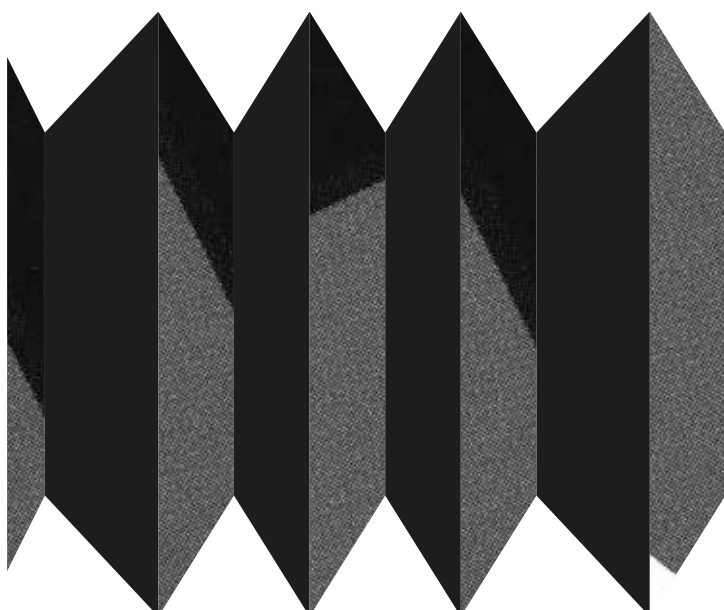
De hoofdtentoonstelling bevat tevens twee 'special projects': thematisch gecureerde projecten, waarbij de twee curatoren niet alleen de deelnemers uitnodigen, maar hen ook een specifiek onderwerp aanreiken. Een daarvan is *Close Encounter*, in het hart van het centrale paviljoen. De curatoren vroegen zestien bureaus om elk een interpretatie te presenteren van een geselecteerd historisch project. De expositie omvat onder meer ontwerpen van *usual suspects* Eileen Gray, Luis Barragán, Jean Prouvé en Auguste Perret. Opnieuw staat hier het begrip generositeit centraal. Ruimtelijke configuraties, lichtinval of materiaalgebruik van de respectievelijke projecten worden uitgelicht aan de hand van grote schaalmodellen, bouwfragmenten of interpretaties.

Enkelingen in het centrale paviljoen grijpen de stad aan als locus van *freespace* en positioneren zich in een maatschappelijk debat. Zo presenteert B.I.G. het project *Humanhattan*, waarin het laaggelegen gedeelte van New York wordt beschermd tegen de gevolgen van de klimaatopwarming door een lang parkgebied. Crimson Architectural Historians tonen met *A City of Comings and Goings* een



Atelier Peter Zumthor

Dreams and Promises – Models, zestiende editie van de architectuurbieniale van Venetië, courtesy La Biennale di Venezia. Foto: Italo Rondinella



Extended Matter

5

Laura Kaminskaitė
and Antanas Gerlikas

9. Sep. - 7. Oct. 2018
Opening 8. Sep.
20 - 24 hrs

P/////AKT

P/////AKTPOOL

Lois Richard
Part. 2/3

Zeeburgerpad 53
1019 AB
Amsterdam
www.pakt.nu



architecten de vylder vinck taillieu (i.s.m. Bavo)

Unless Ever People – Caritas for Freespace, zestiende editie van de architectuurbiënnale van Venetië, courtesy La Biennale di Venezia. Foto: Filip Dujardin

engagement met migratieproblematieken en een onderzoek naar het omzetten ervan in opportuniteiten voor de samenleving. Amateur Architecture Studio onderzoekt *freespace* dan weer letterlijk door nieuwe prototypes te ontwikkelen vanuit 'restruimtes' in Hangzhou, China.

Niet zozeer de presentatie, als wel de inhoud van de bijdrage *Useless Ever People: Caritas for Freespace* van architecten de vylder vinck taillieu (i.s.m. BAVO en Filip Dujardin) is erg sterk. Met de inzending wonnen ze een Zilveren Leeuw voor jong en beloftevol werk. Op metershoge foto's van Filip Dujardin, gemonteerd op een houten constructie, wordt hun interventie in het psychiatrisch ziekenhuis te Melle gerepresenteerd: een voormalige villa die aan de hand van minimale ingrepen tussen een ruïneuze en gerenoveerde toestand wordt gefixeerd. Er werd geen concreet programma aan het gebouw gekoppeld, zodat het personeel en de patiënten de plaats met een grote vrijheid kunnen beleven.

Hoewel in het langgerekte gebouw van de corderieën niet veel anders mogelijk is dan een lineaire opeenvolging van presentaties, lijkt, net zoals in het centrale paviljoen, ook hier de volgorde volstrekt willekeurig. Opnieuw is de keuze van deelnemers bedenkelijk: projecten met een uitgesproken sociale inzet zijn eerder schaars. Zo is het eindpunt van de lange ruimte een nogal banale installatie van Valerio Olgiati; een cluster witte kolommen die 'in dialoog' gaan met het gebouw. Interessanter is het scala aan tentoonstellingsstrategieën die gebruikt worden. Zo weet Marie-José Van Hee met weinig middelen – een lichtpeertje, een lessenaar met twee boeken, twee banken die ze voor de galerie Maniera ontwierp en twee foto's van haar tuin door Dirk Braeckman – een rustpunt in de eindeloze reeks deelnemers te bieden, en zeer fijnzinnig te evoceren waar haar architectuur om draait.

Een tweede 'special project' is *the Practice of Teaching*, waarin de curatoren een pleidooi houden voor de uitwisseling van ideeën met studenten, om op die manier ook de erfenis van het gedachtegoed te verzekeren. Verspreid over de Corderie levert het ankerpunten op waarbij de titel *Freespace* terug enige relevantie krijgt. Architecten als Jonathan Sergison, Aires Mateus en Mario Botta vertellen over hun verhouding met de praktijk van het doceren, of tonen werk dat ze in samenwerking met studenten realiseerden.

De nationale paviljoenen bevatten in verhouding veel interessante en vooral meer kritische projecten. Zo vergelijkt het paviljoen van Uruguay een historisch gegroeide met een recent ontworpen gevangenis, onderzoekt het paviljoen van Israël de heilige sites die door verschillende religies worden gedeeld, en verhoudt het Zwitserse zich kritisch tot de ingeburgerde praktijk van ongemeubelde architectuurfoto's. De Verenigde Staten benaderen de *Dimensions of Citizenship* op zeven (!) schaalniveaus, wat resulteert in een boeiend, maar nogal uitvoerig verhaal te midden van de veelheid aan paviljoenen. België toont met *Eurotopie*, door Traumnovelle en Roxane Le Grelle, een lege blauwe arena en kiest in de begeleidende tekst duidelijk voor (een nieuw) Europa. Opvallend veel landen tonen onderzoek of (kritische) installaties, en er is bijgevolg betrekkelijk weinig 'gebouwde architectuur' te zien.

Op zich zijn er (zoals steeds) behoorlijk wat interessante inzendingen, maar als totaalbeeld levert de hoofdtentoonstelling in deze biënnale niet veel op. Het is jammer dat de verschillende insteken – *freespace* als gedachtegoed en creativiteit, als publieke ruimte, als ruimte voor kennisdeling – onvoldoende worden gearticuleerd en weinig met elkaar in verband worden gebracht. Als titel en manifest wekt *Freespace* veel verwachtingen, maar als biënnale gaat het over veel te veel dingen tegelijk. Hierdoor boet de biënnale aan inhoudelijk scherpheid in. De manier waarop in tijden als deze op zulke luchtige wijze wordt omgesprongen met een geladen begrip als *freespace*, is teleurstellend en zelfs irritant.

Louis De Mey

→ *Freespace*, de zestiende internationale architectuurbiënnale, tot 25 november in de Biënnale van Venetië, Venetië.

Publicaties

Isabelle Graw, *The Love of Painting*. *The Love of Painting* gaat over de ontwikkeling van de recente schilderkunst, bezien vanuit het conceptualisme en de institutionele kritiek. Auteur Isabelle Graw, professor kunsttheorie en kunstgeschiedenis in Frankfurt, was in 1990 een van de oprichters van *Texte zur Kunst* in Keulen, waar ze vandaag te Berlijn hoofdredacteur van is. *Texte zur Kunst* besteedde in de begindagen veel aandacht aan hedendaagse schilderkunst, en dan met name aan wat in het Engels *conceptual expression* heet: aan conceptuele strategieën die als effect hebben dat er uitdrukking (expressie) in te zien valt. De wortels van dat begrip liggen in het Rijnland. Daar gaven Sigmar Polke en Jörg Immendorff, beiden student van Joseph Beuys aan de kunstacademie van Düsseldorf, in de jaren zestig de Europese schilderkunst een nieuw aanzien. Ze toonden dat er nog andere ontwikkelingen mogelijk waren dan die in Amerika te zien waren geweest. Martin Kippenberger, student van Polke, ontwikkelde vervolgens in het Keulen van de jaren tachtig zijn eigen mediagenieke manier van institutionele kritiek.

Waarom heerste er in het Rijnland zo'n liefde voor nieuwe schilderkunst? Graw noemt de ruime belangstelling van uitstekende musea en toegewijde galleries in de regio, naast de aanwezigheid van verzamelaars als Reiner Speck en Thomas Borgmann, de man die vorig jaar zijn collectie onderbracht bij het Stedelijk Museum Amsterdam. In Duitse steden langs de Rijn paarden kunstenaars en kunstenaars een geloof in het medium van het schilderij aan de wil mee te denken met de allernieuwste vormen.

The Love of Painting is een academisch boek, in de zin dat de kunstwerken in de mal van de these(n) worden gedwongen, in plaats van de these(n)gelijk te laten opgaan met het werk. Er wordt veel verwezen naar bestaande literatuur, en het notenapparaat is indrukwekkend te noemen, maar al die referenties kitten het betoog eerder luchtdicht af dan dat ze bouwstenen vormen voor verder denken. *The Love of Painting* is een boek voor de expert die, zoals Graw voorschrijft, in de eerste plaats een expert in kunststrategieën dient te zijn. Oog voor de techniek of oudere kunstgeschiedenis is secundair. Gezien de titel van het boek is het ironisch te noemen dat nota bene de liefhebber tot anachronistische figuur wordt verklaard, wat de volgende afsluitende zin, over *The Opening* van Merlin Carpenter mooi zichtbaar maakt: 'Painting lovers can enjoy these paintings aesthetically as well.'

Er zijn drie met elkaar verbonden hoofdlijnen aan te wijzen in Graws essayboek. Ten eerste de spookachtige aanwezigheid van de maker, juist in werken waar schijnbaar komaf is gemaakt met de rol van de kunstenaar als schepend genie. En die gewilde afwezigheid geeft voeding aan, zo luidt het tot twee keer toe, 'the vitalistic projection of the absent painter as a ghostly presence'. Aan die projectie van spookachtige aanwezigheid wordt vervolgens veel waarde toegekend, door het publiek, maar zeker ook door verzamelaars en het achterliggende economische systeem. Men verlangt naar de aanwezigheid van een schilder in het werk, en daarmee samenhangend wil men het schilderij ervaren als vitalistisch project. Het is aan contemporaine kunstenaars zich daartoe te verhouden in hun praktijk. Graw laat aan hen de keuze: 'Do paintings suggest self-activity and fuel the myth of a living painting, or do they resist our new economy's appetite for life?'

Met de nieuwe economie komen we bij de tweede hoofdlijn, die van de waarde van de schilderkunst. Een schilderij, zo stelt de auteur, heeft veel weg van een luxeproduct, want het staat bloot aan wat Karl Marx heeft betiteld als warenfetisjisme. Schilders doen daar aan mee door hun praktijk te mythologiseren. De Afro-Amerikaanse schilder Kerry James Marshall deed dat bijvoorbeeld, aldus Graw, toen hij stelde dat een schilderij altijd superieur is aan het digitale beeld, omdat het niet kan crashen, en bovendien altijd ver-

bonden blijft met het leven en de inzet van de maker, van wie de persoonlijke toets op het doek af te lezen blijft. Graw spreekt hier opnieuw van een 'vitalistische fantasie', en schakelt vervolgens over op het onvergelijkbare werk van Jeff Koons, die handtassen bij Louis Vuitton ontwierp met daarop de namen van grote Europese meesters, zijn eigen initialen erbij. Kijk maar, zo luidt de redenering, hoe het prestige van de schilderkunst wordt ingezet om ordinaire waren te verkopen. Het probleem van de 'vitalistische fantasieën', zo maakt Graw met de filosoof Samo Tomšič het betoog af, is dat ze de klassenstrijd onzichtbaar maken ten gunste van de waan van zelfredzaamheid. De schilder waant zich verheven boven de meêe van de geschiedenis als strijd – en de schilder onttrekt zich door het mythologiseren van zijn leven/werk aan de klassenstrijd. Hoe en waar we die klassenstrijd dan moeten gaan voeren, wordt echter niet vermeld. Dit riekt, om het wat explicieter te stellen, naar saloncommunisme. En wat veel belangrijker is: Graw gaat in haar betoog voorbij aan de mogelijkheid dat in het schilderij andere, figuratieve, emancipatoire beelden kunnen worden aangeboden. Is dat niet ook de verdienste van een schilder als Kerry James Marshall?

De derde hoofdlijn is het belang van netwerken, van zowel kunstenaars als critici, in de geglobaliseerde kunstwereld. In de reeks *Ambition Universe* van Jana Euler worden volgens Graw precies zulke netwerken zichtbaar gemaakt. Euler schildert de hoofden van bekende critici op de lichamen van haar collega-schilders, en toont zo 'de emotionele logica van het kapitalisme'. In *Diedrich Ceccaldi* (2009) bijvoorbeeld is het hoofd van theoreticus Diedrich Diederichsen op het lichaam van Nicolas Ceccaldi geplaatst. De achtergrond bestaat uit geschilderde sterren, en daar valt uit af te leiden dat je door bij Diederichsen een vak te volgen een grotere kans hebt om tot een 'ster' in de kunsten uit te groeien. Een cynische opvatting van pedagogiek, en Graw, die dit specifieke netwerk herkent omdat ze er deel van uitmaakt, is over het algemeen ook tamelijk negatief over de werking van zulke netwerken. Ze merkt op, verwijzend naar Luc Boltanski en Eve Chiapello, dat kunstenaars elkaar in de huidige netwerkeconomie niet meer bekritisieren omdat ze weten dat ze elkaar later nog nodig zullen hebben. Een waar punt, maar dan moet ook worden aangetekend dat de auteur zelf evenmin snijdende persoonlijke kritiek formuleert, en voor haar eigen dankwoord ruim vier pagina's uittrekt – hier ontvouwt zich een indrukwekkend (en positief gewaardeerd) netwerk.

Interessant aan dit zorgvuldig uitgegeven boek is dat een deel van de kritiek die je zou kunnen formuleren al in deze band verwerkt is. Namelijk in de interviews met kunstenaars die elk hoofdstuk afsluiten. Charline von Heyl bijvoorbeeld wijst de suggestie van de hand dat ze een 'ghostly presence' zou nastreven in haar werk; en praten over netwerken vindt ze niet heel relevant, het zou moeten gaan, vindt ze, over wat haar werk bij een kijker teweegbrengt. Nog sterker spreekt Merlin Carpenter zich uit, wanneer hij stelt dat de jongere generatie geen boodschap meer heeft aan institutionele kritiek en dat het hele vertoog van bijvoorbeeld *conceptual expression* haar geen moer kan schelen. Jonge schilders, conservatief als ze zijn, willen gewoon schilderen, en reageren met een onverschillig 'fuck you!' op wat zij zien als gebazel om niets.

Een 'schilder' die prima aan het beeld van de netwerken, even slimme als cynische kunstenaar voldoet, is Alex Israel. Hij merkt op dat een kunstzinnig vormgegeven kritiek op het *celebrity* systeem in zijn woonplaats Los Angeles nergens op zou slaan. Hijzelf heeft zich allang aangepast. In een geestig interview dat oorspronkelijk in *Artforum* verscheen, legt Israel aan Graw uit waarom hij zijn werk in de studio van Warner Brothers laat fabriceren, om het vervolgens alsnog te signeren, om daar dan weer een schilderij van te maken. Met auteur Bret Easton Ellis maakte hij een tentoonstelling in de meest commerciële galerie van de stad



Kerry James Marshall

Untitled (Gallery), 2016, Carnegie Museum of Art

GALERIE NOUVELLES IMAGES

Westeinde 22 zomersluiting
+31 (0)70/346.19.98 21/07–06/08
di–vr 11:00–17:00
za 12:00–17:00
www.nouvellesimages.nl

&MORE

Hans van der Ham,
SHADOW ARCHIVE
23/06–20/07

ASYNCHRONOUS

Jabu Arnell, Radcliffe Bailey,
Richard Bott, Luis Gispert, Carlson
Hatton, Miek Hoekzema, Raquel
Van Haver, Samson Kambalu, Jean
Bernard Koeman, Dwight Marica,
Gean Moreno, Moshekwa Langa,
Ronald Ophuis, Michael Tedja,
Evren Tekinoktay, Liv Ylva
Curated by Michael Tedja
30/06–25/08

GALERIE MAURITS VAN DE LAAR

Herderstraat 6
+31 (0)70/364.01.51
wo–za 12:00–18:00
laatste zo/maand 13:00–17:00
www.mauritsvandelaar.nl

Esse Est Percipi #Whatever

Kim Hospers (tekeningen)
t/m 15/07
Daarna op afspraak t/m 19/08

Art On Paper Brussel

Kim Hospers (tekeningen)
05/09–09/09

Karin van Dam, Ed Pien
(werk op papier, installatie)
02/09–07/10

GALERIE RAMAKERS

Toussaintkade 51 zomersluiting
+31(0)70/363.43.08 23/07–26/08
wo–za 12:00–17:00
zo 13:00–17:00
www.galerieramakers.nl

Erdbeeren mit Sahne

Sjoerd Buisman, Julie Cockburn,
Mat van der Heijden, Michel
Hoogervorst, Hieke Luik, Ien Lucas,
Ossip, Willy de Sauter
t/m 22/07

is wordt was

Joncquil en Ton van Kints
(sculpturen, schilderijen,
wandobjecten)
02/09–30/09

STROOM DEN HAAG

Hogewal 1–9 zomersluiting
+31 (0)70/365.89.85 06/08–19/08
wo–zo 12:00–17:00
www.stroom.nl

Nøtel (The Hague)

Lawrence Lek
01/09–04/11

Ondertussen: Kim David Bots
t/m 26/08

OpZicht: Lisa van Casand
11/07–02/09

Ondertussen: Alexandra Martens
Serrano
01/09–28/10

OpZicht: Tommy Smits
05/09–28/10

PARTS PROJECT

Toussaintkade 49 zomersluiting
+31 (0)70/449.29.61 16/07–02/09
+31 (0)62/890.06.91
do–za 12:00–17:00
zo 13:00–17:00
www.partsproject.nl

Lancering satelliet programma Tlön Projects in twee tentoonstellingen

Act 1 – One Thing Plus Another Thing or One Thing Minus Another Thing. That's How Stories Begin

Helena Almeida, Katinka Bock,
Pavel Büchler, Heman Chong,
Julien Crépieux, Angela Detanico
& Rafael Lain, Jason Dodge, Omer
Fast, Laëtitia Badaut Hausmann,
Christopher Knowles, Dominique
Petitgand, malia Pica, Jimmy
Robert, Yann Sérandour, Ian
Whittlesea

Curated by: Chris Bestebeurtje,
Petra Kuipers en Sam Steverlynck
02/09–28/10

Act 2 – Archipelago — A Problem (On Exactitude in Science)

Anna Betbeze, Karl Blossfeldt,
Etienne Chambaud, Cevdet Erek,
Daniel Gustav Cramer, Dominique
Gonzalez-Foerster, Irene Kopelman,
Gabriel Kuri, Nicolás Lamas,
Jochen Lempert, Benoît Maire,
Jean Painlevé, Oscar Santillan,
Michael E. Smith, Francisco Tropa,
Joëlle Tuerlinckx, Jorinde Voigt

Curated by: Niekolaas Johannes
Lekkerkerk
04/11–23/12

www.tlonprojects.org

CON- TEM- PO- RARY ART DEN HAAG

FREDERIKSOORD | HOLTINGERVELD

1 JULI T/M 16 SEPTEMBER 2018

INTO NATURE



Adrián Villar Rojas | Brick Farm Project Adrien Vescovi | Installation | Cyclop Roderick Hietbrink | Soil, my Innards

Into Nature is een tweejaarlijkse kunstroute door het Drentse landschap met werken van internationaal aansprekende kunstenaars. Ga op ontdekkingsstocht, reis, beleef of verdwaal; alles is mogelijk tijdens **Into Nature**.

Dit jaar is het thema *Into Nature: Out of Darkness* en fiets en wandel je langs de grens van Drenthe, Friesland en Overijssel. De route start in Frederiksoord, midden in de Koloniën van Weldadigheid (nominatie UNESCO-werelderfgoed). De andere startlocatie is een van de donkerste plaatsen van Nederland: het Holtingerveld.



Internationaal programma

Het team van curatoren, onder leiding van Hans den Hartog Jager, heeft een internationale mix van zeventien vooraanstaande kunstenaars naar Drenthe weten te trekken. Het Britse kunstenaarsduo Heather & Ivan Morison is te zien met een installatie op het Holtingerveld waar je in kan wegdromen. Onderweg in het landschap kom je een filminstallatie tegen van Anne Geene (winnares Volkskrant Beeldende Kunst Prijs 2018) en Arjan de Nooy. De IJslandse kunstenaar Olafur Eliasson toont een bijzonder lichtkunstwerk in een schaapskooi. Neem je verrekijker mee want Adrián Villar Rojas uit Argentinië heeft tientallen van zijn beroemde vogelnesten verstopt langs de route. En er is nog zo veel meer: zoals de 'remake' van de Disney-klassieker *Jungle Book*, een spectaculaire ingreep in de magische kassen in Frederiksoord en een groot geheim bij een hunebed.

Hier start je expeditie!

Into Nature kan gestart worden in Frederiksoord en op het Holtingerveld. Bij aanschaf van je ticket ontvang je de **Into Nature** routekaart en reisgids met alle informatie over de kunstenaars, locaties en routes. Tickets zijn online te koop en bij onze startlocaties.

INTO NATURE

Into Nature is te zien van 1 juli t/m 16 september op dinsdag t/m zondag van 11.00 - 17.00 uur in Frederiksoord en op het Holtingerveld.

Plan je expeditie op www.intonature.net



(voor Gagosian), heel strategisch tijdens de periode van de Oscaruitreiking. Daar hing een door Easton Ellis bedachte overpeinzing aan de wand: 'He still thought art could change the world, just a little less so now.'

Daniël Rovers

→ Isabelle Graw. *The Love of Painting. Genealogy of a Succes Medium* verscheen in 2018 bij Sternberg Press, ISBN 978-3-956792-51-9.

Nieuws

Josefin Arnell wint Theodora Niemeijer Prijs 2018. Op za 23 juni werd bekendgemaakt dat Josefin Arnell de laureaat is van de Theodora Niemeijer Prijs, een tweejaarlijkse stimuleringsprijs voor jonge, vrouwelijke beeldende kunstenaars van Stichting Niemeijer Fonds en het Van Abbemuseum. Arnell mag vanaf eind september 2018 de ruimte Het Oog in het museum een half jaar gebruiken als podium voor haar project *The Tick*, en ontvangt daarnaast een cheque ter waarde van € 10.000. De jury werd geïnspireerd door de ambigue wereld die Josefin probeert te realiseren.. Eerdere winnaars waren Sissel Marie Tonn in 2016, Sachi Myachi in 2014 en Sarah van Sonsbeek in 2012. (vanabbemuseum.nl)

ABCA/BVKC kent prijs beste tentoonstelling 2017 toe aan Wiels. De Belgische Vereniging voor Kunstcritici kent haar jaarlijkse prijs voor een 'onderbouwde tentoonstelling die een belangrijke bijdrage levert aan het kunstdiscours vandaag' uit aan Wiels voor de tentoonstelling *Het afwezige museum*. Curator Dirk Snauwaert zette de tentoonstelling op samen met Zoë Gray, Frédérique Versaen, Caroline Dumalin en Charlotte Friling. De jury stelde vast

dat met deze blauwdruk voor een nieuw museum, met 45 toonaangevende kunstenaars uit België, Nederland, London, Parijs en Keulen-Düsseldorf, controversiële onderwerpen in de recente kunstgeschiedenis werden aangesneden en een voorstel tot nieuwe narratieven werd uitgewerkt. De prijs wordt overhandigd op za 8 september om 11u30 in Wiels. (wiels.org en aica.be)

Wiels Art Book Fair 2018. Wiels organiseert op vr 8 en za 9 september de vierde editie van de *WIELS Art Book Fair* waarbij kunstenaars, uitgeverij en verzamelaars hun kunstboeken, kunstenaarsboeken, fotoboeken, catalogi, tijdschriften en ander artistiek drukwerk aanbieden aan het publiek. (wiels.org)

Art on Paper 2018. Van do 6 tot zo 9 september vindt in Bozar de vierde editie van de beurs gewijd aan hedendaagse tekenkunst plaats. De beurs verdubbelt dit jaar het aantal deelnemers. Er zullen vijftig solotentoonstellingen te zien zijn van kunstenaars die zich toelagen op de tekenkunst. Het programma omvat ook een aantal *side projects* met lezingen, podcasts, installaties en videoshows. (artonpaper.be)

Biënnale van de Schilderkunst – Over Landschappen. De drie regionale musea van de Leiestreek (Museum Dhondt-Dhaenens, Roger Raveelmuseum en mudel) organiseren tot 30 september de zesde editie van de Biënnale van de Schilderkunst, die zich toespitst op het genre van het landschap. Schilderwerk uit de laatste 150 jaar wordt samengebracht. Vanuit de vaststelling dat het landschap ook voor heel wat hedendaagse kunstenaars een belangrijk onderwerp vormt, komen actuele thema's als de ecologische problematiek en globalisering aan bod. Bij mudel behoren hedendaagse installaties tot de selectie, bij Museum

Dhondt-Dhaenens is er ook aandacht voor het landschap in bewegend beeld, met films van onder meer Doug Aitken, James Benning, Meggy Rustamova en Beatriz Santiago Muñoz. (rogerraveelmuseum.be, museumdd.be, mudel.be)

Brussels Gallery Weekend. Van do 6 tot zo 9 september vindt het Brussels Gallery Weekend plaats. Meer dan veertig Brusselse galleries en non-profitruimten openen gezamenlijk het nieuwe seizoen. Er zijn twee parcours voorzien met een gratis shuttledienst. (brusselsgalleryweekend.com)

Oproep Prijs voor de Jonge Kunstcritiek. Jonge kunstcritici tot 35 jaar worden uitgenodigd om deel te nemen aan de zesde editie van de *Prijs voor de Jonge Kunstcritiek*. Het initiatief wil een stimulans zijn voor jonge critici en essayisten uit het Nederlandse taalgebied die schrijven over hedendaagse beeldende kunst, en voor een hoogstaand Nederlandstalig kunstdiscours dat, zonder verlies van kwaliteit, ook toegankelijk is voor lezers met minder expertise. Naast een geldprijs van € 3.000 in de categorieën Essay en Recensie krijgen de winnaars een persoonlijke mentor aangeboden die hen een jaar lang zal begeleiden bij het schrijven en realiseren van nieuwe kritieken. (jongekunstcritiek.net)

Wissels

Rolf Quaghebeur wordt algemeen directeur KAAP vzw. Het regionale kunstcentrum Kaap heeft op 1 juli Rolf Quaghebeur aangesteld als nieuw algemeen directeur. Quaghebeur was de voorbije zeven jaar directeur van Argos, het Brusselse instituut voor kunstenaarsfilm en -video. Hij heeft er gewerkt aan de professionalisering en een scherpere profilering van de organisatie. Hij zette in op duurzame relaties met de stad en op publieksverbreding en -verjonging. Met die expertise moet hij het ambitieuze fusieverhaal van Kaap verder afwerken. De organisatie werkt rond vier disciplines (podium- en beeldende kunst, literatuur en jazz) op vier toon- en werkplekken in Oostende en Brugge. (kaap.be)

Lezingen

Kunstenaarslezingen DordtYart. Op vr 20 juli om 20u geven drie kunstenaars een presentatie over hun residentie van de afgelopen drie maanden bij DordtYart: Kim Habers, Yvon Ariese en Bram Vreven spreken over hun materiaalonderzoek rond gips, papier en geluid. DordtYart, Maasstraat 11, Dordrecht. Toegang € 5. (dordtyart.nl)

Aanwinsten

Middelheimmuseum verwerft sculptuur van Bruce Nauman. Het Middelheimmuseum heeft dankzij de stad Antwerpen en een aantal private partners het werk *Diamond Shaped Room with Yellow Light* van Bruce Nauman kunnen aankopen. Het werk maakt onderdeel uit van de lopende tentoonstelling *Expierience Traps*. Nauman concipieerde de sculptuur voor een tentoonstelling met sitespecifieke kunst in het centrum van Frankfurt am Main in 1989/90, waarna ze nooit meer werd tentoongesteld. Hij omschrijft de ruimte zelf als ongestuurd. Na de moeite die de bezoeker moet doen om het werk te betreden, wordt hij 'beloond' met een desoriënterende ervaring. De dakloze structuur is door een binnenmuur opgedeeld in twee driehoekige helften. De lampen die bovenaan op de binnenmuur zijn geïnstalleerd verspreiden een felgeel licht dat in eerste instantie verblindend werkt. Nauman experimenteerde in de jaren zeventig en tachtig volop met intens geel licht en driehoekige ruimten, en was gefascineerd door het verwarrende effect dat ze hebben op de mens. (middelheimmuseum.be)



Bruce Nauman

Diamond Shaped Room with Yellow Light. Foto: Tom Cornille

ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS
327	Julian Charrière	An Invitation to Disappear	104 p	24 x 30,5 cm	€ 25,00	ISBN 9789492811264	2018		
325	Work	Zarouhie Abdalian	20 p	24 x 32 cm	€ 17,50	ISBN 9789492811240	2018		
323	Radial Grammar	Batia Suter	296 p	22,5 x 30 cm	€ 38,00	ISBN 9789492811233	2018		
322	Glaz	Nicolas Floç'h	426 p	21 x 26 cm	€ 45,00	ISBN 9789492811165	2018		
321	Lua Cão	Alexandre Estrela and João Maria Gusmão & Pedro Paiva	208 p	21 x 29,7 cm	€ 20,00	ISBN 9789492811219	2018		
320	Works from 2006 to 2017	René Daniëls	80 p	24 x 31 cm	€ 30,00	ISBN 9789492811202	2018		
319	10 Madnesses	Fiona Tan	120 p	11 x 18 cm	€ 15,00	ISBN 9789492811158	2018		
318	MMDC2	Sophie Nys	36 p	22 x 22 cm	gratis	ISBN 9789492811189	2018		
317	Recollecting Landscapes	Bruno Notteboom, Pieter Uyttenhove (editors)	228 p	19,5 x 34 cm	€ 35,00	ISBN 9789492811172	2018		
316	Intenso	Katinka Bock	192 p	21 x 28,5 cm	€ 25,00	ISBN 9789492811134	2018		
314	Alex	Elena Narbutaitė	48 p	16 x 24 cm	€ 14,00	ISBN 9789492811110	2018		
313	Dying is a solo	Yael Davids	156 p	23 x 30 cm	€ 24,00	ISBN 9789492811097	2018		

Colofon

met de steun van de
Vlaamse overheid



Personalialia

Steyn Bergs is onderzoeker en kunstkriticus. Hij werkt momenteel aan een proefschrift met als werktitel *Control Copy: Commodification of The Digital Artwork* (VU Amsterdam).

Dominic van den Boogerd is directeur van het postacademische kunstenaarsinstituut De Ateliers in Amsterdam en kunstkriticus.

Isabel Van Bos is onafhankelijk curator en coördinator van STRT Kit in Antwerpen.

Laurie Cluitmans is conservator hedendaagse kunst bij het Centraal Museum Utrecht. Ze voert een langdurig onderzoek naar de hedendaagse potentie van de kunstenaarstuin.

Edo Dijksterhuis is freelance journalist, publicist en criticus. Hij schrijft over beeldende kunst, design en film.

Christophe Van Gerrewey is auteur van enkele romans, redacteur van *De Witte Raaf* en professor architectuurtheorie aan de École Polytechnique Fédérale de Lausanne.

Moosje M. Goosen is schrijver en maakt een proefschrift, aan de Amsterdam School for Cultural Analysis, over fantoomledematen en de relatie tussen tekst en het lichamelijke.

Kim Gorus is verbonden aan LUCA School of Arts, Campus Sint-Lukas Brussel. Ze doceert kunstactualiteit en is lid van de onderzoeksgroep Narrative Arts.

Roel Griffioen werkt aan een proefschrift (FWO/UGent) over architectuurtijdschriften tussen de twee wereldoorlogen. Hij schrijft daarnaast over actuele onderwerpen.

Laura Herman is redacteur van *De Witte Raaf*, curator bij La Loge (Brussel) en van het twaalfde *Satellite*-programma van Jeu de Paume (Parijs).

Steven Humblet is criticus, docent, onderzoeker, curator. Hij doceert fotogeschiedenis aan het KASKA Antwerpen en is voorzitter van de onderzoeksgroep Thinking Tools.

Bram Ieven is filosoof en cultuurcriticus. Zijn onderzoek richt zich voornamelijk op de relatie tussen kunst en politiek.

Maarten Liefoghe is docent architectuurtheorie en -geschiedenis (UGent). Hij schrijft over architectuur en beeldende kunst, erfgoed- en tentoonstellingspraktijken, en hun interacties.

Sven Lütticken doceert kunstgeschiedenis en coördineert het researchmasterprogramma Critical Studies in Art and Culture (VU Amsterdam). Zijn recentste boek is *Cultural Revolution. Aesthetic Practice after Autonomy*.

Louis De Mey is afgestudeerd als ingenieur-architect (UGent). Hij werkt aan een doctoraat over representatie in de hedendaagse architectuurwereld.

Laurens Otto behaalde masters in esthetica en kunstgeschiedenis (Paris-Sorbonne). Als curator en criticus onderzoekt hij de impact van zowel 'kritische' kunst als massacultuur.

Daniël Rovers is schrijver – meest recent van de roman *De waren* – en redacteur van *De Witte Raaf*.

Jean-Paul Sartre was een Franse filosoof, romancier, toneelauteur en criticus.

Koen Sels schrijft fictie en teksten over literatuur en beeldende kunst. In 2015 publiceerde hij zijn debuutroman *Generator*, momenteel werkt hij aan een tweede boek.

Aude Tournaye behaalde een master kunstwetenschappen en archeologie (VUB), waarna ze een master Critical & Curatorial Studies aanvatte (Columbia University). Ze is cocurator van het kunstplatform Limiditi – Temporary Art Projects.

Redactie

Christophe Van Gerrewey, Laura Herman (&), Daniël Rovers

Zakelijke leiding: **Dirk Mertens** (dirk.mertens@dewitteraaf.be)
Redactiesecretariaat en publiciteit: **Thomas Olbrechts** (thomas@dewitteraaf.be)
Eindredactie en correctie: **Dirk Mertens**
Vormgeving: **Inge Ketelers**

Raad van bestuur: **Peter Bernaerts, Arnold Heumakers, Marc De Kesel, Yasmine Kherbache, Kurt Vanhoutte**

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

Praktische gegevens

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

Planning	verschijnt	deadline
nummer 194	15 juli 2018	15 juni 2018
nummer 195	15 september 2018	15 augustus 2018
nummer 196	15 november 2018	15 oktober 2018
nummer 197	20 januari 2019	20 december 2018
nummer 198	15 maart 2019	15 februari 2019
nummer 199	15 mei 2019	15 april 2019

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

Abonnement

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

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

Buitenland (binnen Europa):
IBAN: BE33 4222 1816 1146 – BIC: KREDBEBB
Gelieve in de mededeling het nummer te vermelden waarmee u uw abonnement wilt laten beginnen!

Tarieven België en Nederland
Abonnement € 30,00
Steunabonnement € 60,00
Losse nummers € 10,00

Tarieven Buitenland
Abonnement € 40,00
Steunabonnement € 60,00
Losse nummers € 10,00

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

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

Thema's van de komende nummers: conservatisme(n), jong onderzoek in de kunsten, transparantie en opaciteit. Bijdragen (ongevraagde inzendingen) over deze en andere onderwerpen kunnen worden ingestuurd via redactie@dewitteraaf.be.

Presentatie nummer 195: 'Conservatisme(n)'

Het septembernummer wordt op **27 september** gepresenteerd op de Brusselse locatie van de Internationale Architectuurbiënnale Rotterdam: de 23e verdieping van het voormalige WTC-gebouw bij het Noordstation.

Met onder meer een lezing van Merijn Oudenampsen, en een gesprek over conservatieve cultuurpolitiek en projecten voor Brussel.

Aanvang: 19:30

Toegang is gratis.

Adres: WTC I, Koning Albert II-laan 28-30, 1000 Brussel

Aanmelden via: info@dewitteraaf.be



Xavier Hufkens

6 rue St-Georges | St-Jorisstraat

Sterling Ruby
WIDW

7 September—20 October 2018

Alice Neel

26 October—8 December 2018

107 rue St-Georges | St-Jorisstraat

Sterling Ruby
DRFTRS

7 September—20 October 2018

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

RADICAL SOFTWARE

THE RAINDANCE FOUNDATION,
MEDIA ECOLOGY AND VIDEO ART

Frank Gillette, Beryl Korot, Ira Schneider,
Michael Shamberg and honorary members
Davidson Gigliotti and Paul Ryan

+ Archival materials & the journal *Radical Software*: published by Raindance from 1970-1974

08.06.2018 — 09.09.2018 > WEST MUSEUMKWARTIER, LANGE VOORHOUT 34, DEN HAAG