

**2** Malcolm Harris  
Menselijk kapitaal en de  
fabricage van millennials

**7** Noortje de Leij  
Sanne Vaassen  
**8** Jan-Willem Anker  
Rory Pilgrim

**11** Laurie Cluitmans  
Thierry Oussou  
**12** Brenda Tempelaar  
Lisa Sudhibhasilp  
**14** Johan Velter  
Rein Dufait

**18** Koen Brams  
Gesprek met Nel Aerts

**23** Reacties op *De Witte Raaf* 202

& 25–48

www.dewitteraaf.be

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



## Jonge kunstenaars (1)

Wie geboren is rond 1990, het jaar van de lancering van het world wide web, bereikte de volwassen leeftijd rond 2008, het jaar van de wereldwijde financiële crisis. Deze twee gebeurtenissen bepalen het leven vandaag nog steeds. Het internet heeft grootschalige wijzigingen in het publieke, private én politieke leven veroorzaakt, ongezien sinds de uitvinding van de boekdrukkunst vijf eeuwen geleden. De aanslepende financiële crisis – en vooral de achterhaalde en orthodoxe reacties erop – vormt het fundament onder het grote politieke dogma van deze tijd: iedereen moet besparen, behalve wie geen geld meer nodig heeft.

In dit nummer staan jonge kunstenaars centraal die rond 1990 geboren zijn, en in de jaren na 2008 actief werden in Vlaanderen en Nederland. De selectie is gemaakt door de auteurs – dat wil zeggen: we hebben aan critici gevraagd om een jong oeuvre te bespreken van een kunstenaar die aan deze summiere biografische criteria voldoet. Die opdracht is verre van evident, in de eerste plaats omdat het in de meeste gevallen een vorm van 'pionierswerk'

betreft: diepgaande kritische reflectie op een jong oeuvre is zeldzaam, wat het risico met zich meebrengt dat de bezigheden van deze generatie – met een lichte overdrijving – voornamelijk op emoticons onthaald worden. Dat jonge kunstenaars zich in het beste geval staande houden terwijl ze zoeken naar tijdelijke projecten en kleinschalige werkmogelijkheden, maakt de creatie en de presentatie van een coherent oeuvre er niet bepaald makkelijker op.

Wat deze kunstenaars al dan niet tot een artistieke generatie vormt, wordt in dit nummer impliciet gelaten. De vijf monografische teksten (en één interview) worden voorafgegaan door een essay van de Amerikaanse auteur Malcolm Harris, geboren in 1988. Eind 2017 publiceerde hij *Kids These Days: Human Capital and the Making of Millennials*, een veelbesproken – maar in de Lage Landen onvertaald gebleven – boek waarvan in dit nummer de conclusie verschijnt. Harris identificeert niet alleen problemen waarmee zijn generatie geconfronteerd wordt (en die hij analyseert als 'zeven tekenen van een barre toekomst'), hij vraagt zich ook af of er oplossingen en strategieën van verzet voorhanden zijn. In een wereld waarin schaarste en over-

vloed in een steeds paradoxaler contrast staan, en waarin schijnbaar alles tot een individuele (eerder dan een collectieve) verantwoordelijkheid wordt herleid, is de slotsom van Harris niet verbazend. We worden voortdurend aangemaand om iets te doen – om te kopen (of niet te kopen), om te stemmen, om te doneren of om te protesteren. Harris verwijst naar een opvallend visionair stuk speelgoed dat in 1996 op de markt werd gebracht: Bop-it. Het is een vrolijk ding dat de speler opdraagt om met een van de drie onderdelen iets te doen: draaien, trekken of slaan. En meteen nadat die opdracht is uitgevoerd, volgt een ander commando. Bop-it is niet alleen een metafoor voor het alomtegenwoordige multitasken en voor de schier oneindige hoeveelheid taken waarmee onze dagen gevuld zijn, maar ook voor een maatschappij waarin we vooral druk bezig zijn met dingen voor onszelf te doen. Het is een situatie die lang niet alleen het bestaan van jonge kunstenaars kenmerkt. Een van de suggesties van dit nummer is dan ook, met een variatie op Beuys: *Jeder Mensch ist ein junger Künstler*.

Christophe Van Gerrewey



# Menselijk kapitaal en de fabricage van millennials

MALCOLM HARRIS

*Cameron: We zijn de lul.*

*Michael: Hé, nee, hé. Niet bij de pakken neerzitten! Optimistisch blijven!*

*Cameron: We zijn de lul.*

*10 Things I Hate About You (1999)*

Zoals Jean Twenge schrijft, heeft wáár we geboren worden grote invloed op onze persoonlijkheid. We zijn het product van onze omgeving: van ons land, onze familie, maar ook van onze tijd. Amerikaanse millennials komen ergens vandaan – we zijn niet kant-en-klaar uit een barst in onze iPhone gekropen. Nagaan wat er is veranderd in de instituties die de meeste invloed hebben op de ontwikkeling van kinderen geeft meer inzicht in het leven van jongeren dan iets algemeen proberen af te leiden uit uitgerend dat gedrag dat volwassenen op de zenuwen werkt. Brede nationale ontwikkelingen zoals de stijgende productiviteit, de rationalisering, de neerwaartse druk op de prijs van arbeid, massadetentie en toegenomen competitie hebben een generatie zenuwachtige jongeren gecreëerd die balanceren op de rand van uitmuntende prestaties en spectaculaire inzinkingen. Dat er de afgelopen decennia een cohort superefficiënte werkers is opgestaan die te competitief, te eenzaam en te bang zijn om zich hard te maken voor iets beters, is niet het werk van een duister scificomplot, maar het resultaat heeft er veel van weg.

Tot dusver gaat het mensen die bedrijven of aandelen in bedrijven bezitten allemaal aardig voor de wind. De winsten stijgen, de loonkosten dalen; de vakbonden zijn op sterven na dood en werkers produceren meer dan ooit; er is meer ongelijkheid en er zijn meer gevangenschappen om mensen van het verkeerde kamp in op te sluiten mochten ze te veel kapsones krijgen. De instituties die verantwoordelijk zijn voor het sociaal voorsorteren van Amerikaanse kinderen maakt het niet per se uit wie wint en wie verliest – technisch gesproken kan iedereen opklimmen in het Amerikaanse kastenstelsel, en in theorie is het ook mogelijk om naar beneden te vallen – maar het aantal podiumplaatsen wordt bepaald door krachten die individuele prestaties of kwaliteiten overstijgen. Zoals calvinisten geloofden dat wel voorbeschikt, maar niet bekend was wie er naar de hemel ging, zo gedraagt iedereen zich vandaag de dag alsof hij gered is, terwijl de meesten van ons gedoemd zijn.

Wat voor problemen er ook mogen opdoemen, de openbare en private instituties die we hebben opgetuigd zijn toegerust om tot in het oneindige te blijven functioneren. De instorting van de huizenmarkt en de financiële crisis van 2008 hebben wat spatjes achtergelaten op de roze bril, maar tot verbazing van sommige commentatoren is de bezittende klasse er eens te meer in geslaagd om de kosten af te schuiven op de werkers. De huizenprijzen zijn weer terug op hun oude niveau en de huren stijgen. We staan pas aan het begin van de regering van Donald Trump, maar de instorting van de markt die werd verwacht nadat de minst capabele kandidaat van het land werd verkozen voor het hoogste ambt bleef uit. Daar leid ik uit af dat Trumps beloften om de bezem door het politieke en economische establishment te halen voorlopig niet worden nagekomen. De maatschappelijke ontwikkelingen die ik heb beschreven zijn misschien ondraaglijk en onhoudbaar, maar dat betekent nog niet dat er noodzakelijkerwijs een eind aan komt.

## De zeven tekenen van een barre toekomst

Een van de dingen die we ons het lastigst voor kunnen stellen is hoe ons land eruit zal zien als de hier bestudeerde ontwikkelingen doorzetten. Net zoals bij de samenstelling van generaties, zullen kwantitatieve verschuivingen op den duur leiden tot kwalitatieve verandering. Het Amerika waarin de millennials het uiteindelijk voor het zeggen zullen krijgen zal onherkenbaar zijn voor de generatie van onze grootouders, niet alleen

vanwege de technologische ontwikkelingen of de klimaatverandering, maar ook omdat onze basale maatschappelijke verhoudingen anders zullen zijn. Binnenkort staat 'millennial' niet meer voor een snotneus met een iPhone, maar is het de dominante figuur in een nieuw Amerika. En dat Amerika zal er naar alle waarschijnlijkheid niet fraai uitzien.

Er hoeft niets drastisch te gebeuren; we zijn deze weg al lang geleden ingeslagen. Als we zo doorgaan en de lijn nog een paar decennia doortrekken, staat ons de nodige lipje shit te wachten. Hier zijn zeven slow-motionrampen die het leven vrees ik voor velen van ons in petto zal hebben.

### 1. Menselijk kapitaalcontracten

We hebben gezien hoe belangrijk het vermogen van werkers en arbeid te verichten is voor de economie en de levens van jonge Amerikanen. Menselijk kapitaal is het grootste financiële bezit van de overheid en de grootste bron van particuliere schuld die niet wordt gedekt door grondbezit. Maar met het huidige studieelstelsel van de overheid is privaat kapitaal min of meer van deze markt uitgesloten. Kapitalisten zouden kunnen investeren in werkers als werknemers, maar dat is riskant omdat het werknemers vrijstaat om ergens anders te gaan werken. Wat ze graag zouden willen, is investeren in werkers als kapitaal, zodat ze rendement opleveren ongeacht waar de werkende komt te werken, net zoals de overheid nu winst maakt op studieleningen. En als ze investeren in de volgende Zuckerberg, dan willen ze ook een aandeel in de miljardenwinst in plaats van alleen maar vier procent rente.

Het zal beginnen met een paar uitzonderlijk veelbelovende studenten, zeg wiskundegenieën uit arbeidersmilieus of profsporters in de dop. De federale regering verstrekt dezelfde leningen aan iedereen ongeacht iemands potentieel, maar deze topklassekinderen zijn betere investeringen. Waarom moeten zij als twintiger armoede lijden als ze de rest van hun leven rijk zullen zijn? Algoritmen zullen geldschietters de juiste jongeren aanwijzen en kapitalisten zullen hun leningen aanbieden die gunstiger zijn dan die van de overheid. Wanneer geldschietters van hun leners een percentage van hun toekomstige inkomen vragen in ruil voor direct krediet, zal dat heel redelijk klinken: een private, op maat gesneden versie van het leenstelsel.

Ik stel me voor dat deze contracten op basis van menselijk kapitaal voor de eerste paar lichtingen inderdaad een win-winsituatie opleveren: beter voor de studenten dan de studieleningen van de overheid en een impuls voor de economie. Maar zodra de investeringen deze nieuwe sector binnenstromen zal de kwaliteit snel achteruitgaan. Het studieelstelsel behandelt iedereen gelijk, maar dat is in dit systeem onhoudbaar. Eerst zijn het Harvardstudenten tegen één procent van hun toekomstig inkomen, dan Boston University tegen vijf procent en University of Maryland tegen tien. Als we eenmaal aanbelanden bij wat investeerders zullen beschouwen als het laagste segment van onze jongeren, zullen ze percentages van het toekomstige inkomen vragen waar ik niet aan wil denken. Maar ook die studenten zullen krediet nodig hebben, ongeacht hoe duur dat voor hen in de toekomst ook uitpakt. Wen maar aan het idee van rommelhypotheken op menselijk kapitaal.

### 2. De professionalisering van de kindertijd

Naarmate de toegang duurder en de competitie heviger wordt zullen steeds meer ouders na een korte kansberekening besluiten om de gok met hun kind niet te wagen. Zelfs gezinnen uit de middenklasse en de hogere klassen zullen hun kind van jongs af aan in de richting van een bepaalde carrière sturen, en dan bedoel ik niet die van sterquar-terback of violist. (Ik zal niet pretenderen dat ik weet hoe leefbare banen er in de toekomst uit zullen zien, maar ik gok dat ze voor een groot deel zullen bestaan uit onderhoud aan robots.) Het standaardstreven om het beter te doen dan de vorige generatie zal veranderen: adolescenten zullen al blij zijn als ze het niet veel slechter krijgen

dan hun ouders. De berekeningen en inschattingen van studieleningen en toekomstige verdiensten waar tieners en hun families ook nu al een hele kluit aan hebben, worden ingewikkelder, maar de conclusie zal misschien wel veel eenvoudiger zijn. In plaats van elk kind aan te moedigen het beste uit zichzelf te halen en te dromen van roem en rijkdom, zullen de autoriteiten ze op een gegeven moment gaan vertellen dat iedereen 'zijn plaats moet vinden' in de maatschappij.

Opnieuw zal dat voor sommige jongeren een verbetering zijn. Als de school tot iets schaamteloos preprofessioneels wordt gemaakt, is het afgelopen met al die leuke, wollige progressieve ideeën over waar onderwijs toe dient, maar het is niet moeilijk om in te zien dat een kindertijd die in het teken staat van de voorbereiding op een degelijke carrière als elektromonteur, om maar iets te noemen, een stuk leuker is dan een waarin het kind wordt klaargestoomd om te mislukken in de bittere strijd om een select aantal heel comfortabele levens. Vergeleken bij de angst en de inspanning die het vergt om te kunnen concurreren op het hoogste niveau, zou een toekomst die voor je wordt uitgestippeld wel eens een verademing kunnen zijn.

Eenmaal op dat punt aanbeland is Amerika in wezen veranderd in een onverbloemd op erfelijkheid gebaseerd kastenstelsel, precies datgene waarvan we altijd hebben beweerd dat we het niet zijn. We zullen niet langer ieder kind vertellen dat het alles kan worden wat het maar wil, want dat zal lachwekkend klinken. Zelfs een kind maak je zo iets niet meer wijs.

### 3. Klimaatprivileges

Over de opwarming van de aarde weten we twee dingen zeker: het gebeurt echt en we houden het tot dusver niet tegen. Wij mensen – en Amerikanen in het bijzonder – hebben het ecosysteem onomkeerbaar veranderd en het klimaat ontregeld. Deze feiten ter discussie stellen terwijl de ijskappen smelten is belachelijk. De Environmental Protection Agency voorspelt het volgende tussen nu en 2100, min of meer ongeacht wat we vanaf dit moment nog doen: een temperatuurstijging van 1,5 tot 6,5 graden Celsius in het hele land met extreem hete zomers, meer extreme buien en orkanen, een afname van het Amerikaanse sneeuwdek van vijftien procent, een stijging van de zeespiegel van dertig centimeter en een afname van de koraalvorming met vijftig procent. Holy fuck, zou je kunnen zeggen.

Maar niets wordt door iedereen op dezelfde manier ervaren, zelfs het weer niet. De markt zal bepalen wat de prijs is van beschutting tegen klimaatverandering, zoals de markt overal de prijs van bepaalt. De rijken – en de mensen die ze in hun directe omgeving nodig hebben – zullen in relatief aangename zones wonen terwijl de armen de randen van de bewoonbare wereld zullen bevolken. Als de automatisering nog verder doorzet, zullen de rijken de fysieke nabijheid van de armen niet meer nodig hebben. Ze kunnen in volstrekt gescheiden klimaten leven.

Meer dan de verdeling platteland-buitenvijk-stad zullen de klimaatzones de binnenlandse migratiestromen gaan bepalen. Daarbij zal intensievere regulering van daklozen en zwervers een rol spelen, om te voorkomen dat avonturiers van de gematigde zones komen profiteren. Ik heb geen idee of de bewakers robots of mensen zullen zijn (of, waarschijnlijker, een combinatie van die twee) maar er zullen in elk geval een hoop slagbomen zijn. Nog een tijdlang zullen we het hebben over hoe vreemd het is dat ons gedrag zo sterk wordt bepaald door het weer, tot het ten slotte oud nieuws wordt.

### 4. Discriminatie door algoritmen

Een van de grootste zelfverklaarde successen van twintigste-eeuws Amerika is de uitbanning van officieel toegestane vormen van discriminatie. Man, vrouw, zwart, wit: wat je ook bent, in theorie heb je nu gelijke toegang tot openbare diensten en instellingen, en tot alle private diensten en instellingen die je maar kunt betalen. Vrouwen kunnen creditcards bezitten en hypotheek afsluiten, mits ze aan de voorwaarden voldoen. En als je je huis verkoopt, is het ille-

gaal om in het contract te laten opnemen dat het niet mag worden doorverkocht aan niet-witten. We zijn als land erg trots op deze verworvenheid, ook al is ze imperfect en onvoltooid. Maar net als met het terugdringen van armoede onder ouderen, zou ook dit weleens een tijdelijke dip kunnen zijn die we hebben aangezien voor een definitief succes.

Nu zo'n groot deel van Amerika's sociale en economische leven zich online is gaan afspelen, valt niet met zekerheid te zeggen in hoeverre onze antidiscriminatiecodes overeind zullen blijven. Hoe geavanceerder het bedrijf, hoe meer het kan inspelen op individuele klantervaringen. Op Amazon.com zie ik, als ik inlog op mijn account, niet per se dezelfde prijzen als jij. Hoe Amazon precies bepaalt wie wat ziet is niet alleen hopeloos ingewikkeld als je geen expert bent, het is ook een bedrijfsgeheim dat continu evolueert. De innovatie heeft het gewonnen van de regulering en elke dollar die mensen betalen is een stem op Amazon. We kunnen in wezen helemaal niet weten of Amazon of welke andere verkoper dan ook betere prijzen biedt aan, zeg, witte klanten. Maar feit is dat discriminatie, die uitdrukkelijk verboden was, via de achterdeur van de tech weer is binnengekomen; zo werd onlangs ontdekt dat Facebook adverteerders de mogelijkheid biedt om huizenadvertenties alleen te laten zien aan gebruikers met een bepaalde huidskleur.

Ik denk niet dat toezichhouders in staat zullen zijn de ontwikkelingen bij te benen, en in een wereld die gebaseerd is op klantenprofielen zal het achterhaald lijken discriminatie te willen uitroeien. We behoren niet per se tot een bepaald ras, we hebben 'ethnische affiniteiten' op basis van ons geobserveerde gedrag in vergelijking met grote datasets van het geobserveerde gedrag van anderen. Amerikanen zullen steeds minder goed begrijpen hoe ze precies worden geprofileerd en – positief of negatief – gediscrimineerd, en als ze er al achter komen, zullen ze het moeilijk kunnen bewijzen. Geldschietters in de sector van het menselijk kapitaal hebben de categorie 'ras' niet eens nodig: geef ze genoeg alternatieve parameters en ze zullen er in de meeste gevallen wel achter komen. Op elke beschuldiging van discriminatie kunnen ze simpelweg antwoorden: 'Nee, dat is gewoon wie jij bent.'

Op den duur zullen we begrijpen dat elke interactie van ieder van ons met een computersysteem iets zegt over onze waarde als individu, gemeten op basis van stereotypen. Dat zal ons – begrijpelijkerwijs – tot waanzin drijven.

### 5. Defecte elementen

Seeds meer mensen zullen niet aan de minimumeisen van de Amerikaanse samenleving kunnen voldoen. Sommigen zullen mentaal instorten als de productiviteit steeds verder wordt opgedreven, voor anderen zal er onder de beroepsbevolking geen plaats zijn en zij zullen van de samenleving vervreemden. Weer anderen zullen als 'gestoord' worden bestempeld omdat ze weigeren de hier beschreven ontwikkelingen te accepteren, en deze groep zal zich onvoorspelbaar en gewelddadig manifesteren. Natuurlijk bestaan deze soorten mensen nu ook al, maar we gaan niet op één uniforme manier met ze om, behalve dan via het strafrechtstelsel. En ik denk niet dat detentie, zoals we dat nu kennen, tot de benodigde schaal valt uit te breiden.

Amerika zal instellingen nodig hebben voor de mensen die simpelweg niet mee kunnen. Op basis van mijn lezing van de ontwikkelingen zie ik geen 'pretarbit' voor me tegen een gegarandeerd minimumloon. Ik denk eerder aan een of andere onzalige combinatie van een inrichting en een werkkamp. Deze oorden zullen menswaardig lijken vergeleken met een gevangenis of een leven op straat, en ze zullen waarschijnlijk aan de samenleving (en aan de families van de gevangenen) worden gepresenteerd als een 'humane hervorming'. Ze zullen een vruchtbare bodem bieden aan publiek-private samenwerkingen, met vastgekluiserde consumenten zonder enige keuzevrijheid en reservoirs vol potentiële arbeid.

Mijn werkelijke angst is dat de autoriteiten een manier zullen vinden om het verschil dat



we ervaren tussen leven en werken uit te wisselen. Misschien met behulp van rijen tredmolenen à la *Black Mirror*, maar ik denk eerder aan iets als ultrageavanceerde gametechnologie. Techadept Shane Snow heeft al eens het nodige stof doen opwaaien door te suggereren dat we beter af zouden zijn als we gevangen aan Soylentdispensers lieten lurken en ze een Oculusbril opzetten. Mensen in inrichtingen de hele dag videogames laten spelen lijkt gul, en als we er op de een of andere manier geld mee kunnen verdienen (zoals Google CAPTCHA-verificaties gebruikt om adresgegevens te achterhalen voor de Mapsapplicatie) is het een win-winsituatie, in elk geval vergeleken met gevangenissen zoals we die nu kennen. Daarmee koersen we af op een soort *Matrix*, waarin zelfs leven in de realiteit een voorrecht is.

#### 6. Vrouwenhaat als tegenreactie

Onderzoeksbureau NORC voerde in 1977 voor het eerst, en vanaf 1985 ieder jaar, een onderzoek uit genaamd General Social Survey. Amerikanen krijgen daarbij onder andere vier vragen voorgelegd die specifiek over genderverhoudingen gaan. Drie daarvan hebben betrekking op vrouwen die buitenshuis werken en de vierde luidt of mannen emotioneel geschikter zijn voor de politiek dan vrouwen. In 1977 koos minder dan vijftig procent van de ondervraagden voor een progressief antwoord op minstens een van de vier vragen, terwijl de score in 2012 op elk van de vragen boven de vijftien-zestig procent lag. De opvattingen van millennials weerspiegelen deze maatschappelijke kentering: de meesten van ons zijn er altijd al van overtuigd geweest dat vrouwen betaald werk kunnen doen zonder hun gezin te gronde te richten.

Toch is vijftig procent nog steeds veel, en het percentage is niet gelijkmatig over de bevolking verdeeld. Onder gelijke omstandigheden geldt dat hoe lager een Amerikaan is opgeleid, hoe lager hij scoort op deze vragen over gendergelijkheid. Dat is logisch, en niet alleen omdat we gendergelijkheid op de universiteit krijgen aangeleerd. Eerder dan een indicator voor kennis is opleidingsniveau op de huidige arbeidsmarkt een voorspeller van succes. (Niet dat iedereen met een bul het geweldig doet, maar over het geheel genomen doen afgestudeerden het beter dan mensen zonder middelbareschooldiploma.) Ik denk dat de vroegere correlatie tussen een groter aandeel van arbeidskosten in het bbp en de geringere participatie van vrouwen in de hoofden van sommigen is veranderd, of zal veranderen, in een causaal verband. Ik vrees dat hoe dieper de kloof tussen goede en slechte banen wordt, hoe meer Amerikanen feministen daarvan de schuld zullen geven, of werkende vrouwen, of vrouwen in het algemeen.

Van de cohorten die tot nu toe zijn onderzocht houden de millennials er de meest progressieve opvattingen op na als het gaat om gendergelijkheid, en we zijn de eerste generatie met een meerderheid die er zo over denkt. Dat is natuurlijk goed nieuws. Maar ik ben bang dat vrouwenhaat de schijn van een tegencultuur zal aannemen. Vrouwenhaat zou de plaats in kunnen nemen van Jodenhaat als datgene wat Ferdinand Kronawetter 'het socialisme van de dwazen' heeft genoemd, en zo pogingen om een beter beeld te scheppen van wat er werkelijk aan de hand is met Amerika's werkende bevolking kunnen bemoeilijken. Als dat gebeurt, zal de erfenis van de millennials heel wat minder progressief uitpakken dan ze aanvankelijk leek.

#### 7. Volledig traceerbaar

Een belanghebbende partij kan met de juiste autorisaties alles over mij te weten komen wat ze maar wil. Met wie ik heb gepraat, wanneer en waarover. Elke plaats waar ik de afgelopen jaren ben geweest. Alles wat ik heb gekocht of ook maar van plan was te kopen. Al het werk dat ik ooit heb gemaakt. Wat theoreticus Rob Horning ons 'data-zelf' noemt, komt steeds dichterbij in de buurt van ons echte zelf, vooral in het geval van millennials zoals ik, die de deur niet uitgaan zonder telefoon. Ik heb geen fitnessstracker die mijn lichaam voortdurend monitort, maar veel mensen hebben zo'n ding wel en dat zullen er nog veel meer worden.

Deze reusachtige traceermachine wordt ook nu al op talloze manieren gebruikt om ons gedrag te sturen, en ik verwacht dat beide kanten hierover steeds opener zullen



Occupy Wall Street, 30 september 2011, foto David Shankbone

worden. Het data-zelf is een magnifieke controletool, en met techontwikkelaars die het voorstellingsvermogen van beleidmakers continu overtreffen zal de overheid op den duur vermoedelijk kiezen voor een if-you-can't-beat-them-join-them-strategie. Publiek-private partnerschappen op het gebied van technologie zullen de norm worden, waarbij bedrijven vrijgesteld worden van rechtsvervolging en grote contracten binnenslepen in ruil voor wat goede promotie en beleidssamenwerking. En het zal aan het volk gepresenteerd worden als een goede deal.

Zo zal het in zijn werk gaan: van mijn zorgverzekering (afgesloten via de Obamacarewebsite van Pennsylvania) krijg ik nu 150 dollar voor een sportschoolabonnement. Gezonde verzekeren kosten minder: een win-winsituatie. Maar als ik die subsidie wil ontvangen moet ik aan een hoop irritante verplichtingen voldoen om te bewijzen dat ik ook daadwerkelijk naar de sportschool ga. Daar heb ik geen zin in, en ik denk een heleboel andere mensen ook niet. Die belemmering zou worden weggenomen als we een gratis Fitbit zouden krijgen voor de sportschool. Dat klinkt niet eens zo slecht, maar voor je het weet leven we in een wereld waarin mensen zich naar de sportschool reppen om lang en hard genoeg mee te rennen om hun zorgverzekering te kunnen betalen.

Dit zijn een paar van de belangrijkste veranderingen die zich zullen voordoen als er niets verandert. Er zitten geen aardverschuivingen tussen ten opzichte van wat zich al voltrokken heeft, en sommigen zullen zeggen dat alles op deze lijst al gebeurd is, wat in zekere zin klopt. Maar de komende decennia zal op een aantal vlakken een verschuiving van kwantitatief naar kwalitatief optreden, en zal wat nu normaal is worden verdrongen door een nieuwe manier van leven. Ik voorspel dat de overgang min of meer soepel zal verlopen, niet in termen van menselijk lijden, maar in termen van maatschappelijke en politieke stabiliteit. Juist doordat ze een revolutie in de weg staan, zouden dit soort veranderingen onze generatie weleens kunnen tekenen.

Op weg van hier naar daar zullen we zo nu en dan een grens oversteken, maar dat zullen we waarschijnlijk pas doorkrijgen als we hem eenmaal gepasseerd zijn.

We weten niet hoe de millenniumgeneratie de geschiedenis in zal gaan, maar als ik naar dit lijstje kijk ben ik er niet zeker van dat het ons zal bevallen. Denk aan de babyboomers: zij waren trots op hun (relatief) wijdverbreide experimenten met drugs, als onderdeel van hun verzet tegen de starre Amerikaanse samenleving van halverwege de twintigste eeuw, en al heb ik de aantrekkingskracht van *Easy Rider* nooit begrepen, die trots lijkt deels terecht. Toch zal hun relatie met drugs op de lange termijn vooral worden gekenmerkt door een paar van hun generatiegenoten die bereid waren anderen in ruil voor geld door middel van dope de dood in te jagen. Ik denk niet dat de babyboomers op dat beeld zouden trippen (om het zo maar

eens te zeggen) maar achteraf gezien is het een nogal voorspelbaar resultaat. Ik bedoel niet dat we allemaal verraders worden als we ouder worden, mijn punt is meer dat elk geboortecohort voor zijn eigen reële problemen staat en dat ons betere ik soms het onderspit delft.

Wat kunnen wij, millennials, doen om te voorkomen dat we de nachtmerrieversie van onszelf worden? Als we niet in een dystopie willen leven, hoe zorgen we dan dat we van dit pad af komen en een andere richting inslaan? Dit soort boeken horen immers te eindigen met een oplossing, of niet soms?

#### Bop-itoplossingen

Is het wel mogelijk om van dit pad af te komen? Op basis van de feiten tot nu toe klinkt dat als een lastige opgave. De gangbare opvatting is dat onze maatschappij over een aantal ingebouwde mechanismen en middelen beschikt om de inrichting van de samenleving te laten gehoorzamen aan de wil van het volk. Als we ontevreden zijn over hoe dit land gerund wordt, over de prioriteiten en de verdeling van middelen en gevoelens – wat velen van ons kennelijk zijn – zouden we in staat moeten zijn om er iets aan te doen. Is Amerika geen democratie? Op zijn minst kunnen we als consument bepaalde keuzes maken. Het is denk ik de moeite waard om een aantal van de blauwdrukken voor verandering die ons ter beschikking staan nader te bekijken.

In 1996, toen ik zeven was, bracht Hasbro een spel op de markt dat Bop-it heette. Bop-it, dat bestond uit een plastic stok met in het midden een grote knop en kleinere knoppen aan de uiteinden, droeg de spelers via een luidsprekertje op om iets te doen met een van de drie onderdelen: draaien aan de ene knop (Draaien!), trekken aan de andere knop (Trekken!) of slaan op de grote knop in het midden (Boppen!). Dat klinkt makkelijk, maar hoe langer je doorgaat en hoe sneller je speelt, hoe moeilijker het wordt, net als met een tongbreker. (Een paar jaar later bracht Hasbro Bop-it Extreme uit, met de aanvullende commando's 'Tikken!' en 'Rollen!', en in Bop-it XT uit 2010 kwam daar nog 'Schudden!' bij). Ik noem dit spel niet alleen als voorbeeld van onze neiging om taken voor kinderen steeds sneller moeilijker en ingewikkelder te maken, maar omdat Bop-it een goede metafoer is voor de manier waarop maatschappelijke verandering in het huidige systeem zou moeten werken. Als we iets willen veranderen, kiezen we een opdracht uit het voorgeschreven lijstje: Kopen! Stemmen! Geven! Protesteren! En zodra je een van die dingen doet, dient de volgende opdracht zich alweer aan. Dat gaat eindeloos zo door.

In het laatste hoofdstuk van een boek komt de auteur meestal met een reeks van deze opdrachten in een bepaalde volgorde: Kopen! Stemmen! Of: Geven! Protesteren! Hoe diepgeworteld en ingewikkeld de problemen die de auteur uiteen heeft gezet ook zijn, het klinkt alsof er een combinatie van

deze tactieken bestaat die daar iets aan zou kunnen veranderen. Het roepen van wat progressieve Bop-itcommando's geeft een deprimerende tekst op zijn minst een einde dat in contrast staat tot de geschetste bergellende. 'Als het volk zich verenigt kan het nooit verslagen worden' – dat kan best waar zijn, maar de lezer eraan herinneren dat veranderingen of oplossingen altijd nog mogelijk zijn, is meestal niet meer dan een goedkope uitvlucht. Na een messcherpe analyse van honderden pagina's voelt een Bop-iteinde, hoe inspirerend ook verwoord, bijna hypocriet. In plaats daarvan zal ik om af te ronden deze strategieën – consumentenactivisme, electorale betrokkenheid, liefdadigheid en expressief protest – een voor een tegen het licht houden en uitzoeken waar ze daadwerkelijk toe leiden, in plaats van te suggereren waar ze onder bepaalde denkbeeldige omstandigheden mogelijkerwijs toe zouden kunnen leiden.

Voor millennials is ingrijpende maatschappelijke verandering een wezenlijk probleem. Elke generatie heeft een eigen historisch tijdvak waarin haar leden voor de taak komen te staan om hun land te leiden, en dat van ons breekt net aan. Willen millennials dat we een andere weg inslaan, dan zouden ze dat realistisch gezien in de komende tien tot twintig jaar moeten verwezenlijken. Dat is een beperkte tijdspanne om van a (dat wil zeggen, de situatie zoals ik die hier heb beschreven, een weg die leidt naar een dystopie) naar elke andere letter behalve a te komen. De reeks historische rampen die ik heb geschetst en waar mijn generatie bij uitstek mee te maken krijgt, vormen één grote kluwen. Er is niet één enkele draad waaraan we kunnen trekken om die te ontwarren, niet één enkel probleem dat we kunnen oplossen om ervoor te zorgen dat de volgende generatie gelukkiger en met meer zekerheid zal opgroeien. De Bop-itopdrachten zijn holistisch, hun werkings sfeer is breed en hun mogelijke impact groot. Maar willen ze buiten een academisch of theoretisch debat werken, dan moeten ze ook haalbaar zijn voor ons.

#### 1. Kopen!

Stel dat sommigen van ons de wereld ten goede willen veranderen. We willen dat arme mensen dichtbij en ver weg meer hebben dan ze nu hebben. We willen gelijkheid voor vrouwen en respect voor transgenders en we willen een einde maken aan racistisch geweld. We willen duurzaamheid en/of goede banen. In de Amerikaanse samenleving is er één belangrijk mechanisme om zulke wensen in vervulling te laten gaan: de vrije markt. Als je een hamburger wilt, kun je een hamburger kopen. Als je een hamburger van één dollar wilt, kun je die kopen. Als je een hamburger van dertig dollar wilt (en dertig dollar hebt), kun je die ook kopen. In theorie kunnen bedrijven waarden inbakken in producten die consumenten vervolgens kunnen afnemen. Als je een christelijke hamburger wilt, kan dat (in Californië is er zelfs bijzonder makkelijk aan te komen), en in New York kun je een zelfverklaard homo-ijse halen als toetje.

Het ongeschijnlijke doel van de markt is om mensen die dingen willen efficiënt te koppelen aan mensen die dingen produceren die aan hun vraag beantwoorden. Als Amerikanen echt iets willen doen aan de uitstoot van CO<sub>2</sub>, kunnen ze zoveel mogelijk CO<sub>2</sub>-neutrale producten kopen en producenten daarmee tot een andere aanpak bewegen, en dan zijn we er. We kunnen deze consumentenlogica op elk maatschappelijk probleem toepassen. Als er schandalig weinig films zijn met een vrouwelijke hoofdperson, kunnen we een opwaartse spiraal in gang zetten door onze waarden in praktijk te brengen met onze dollars. Vanuit deze optiek is onze maatschappij ongelofelijk democratisch: in ruil voor tijd en moeite mag ieder van ons meebepalen hoe de dingen gedaan worden, en dat doen we door geld uit te geven. Als ik bepaalde advertenties zie, denk ik soms dat mensen echt geloven dat het zo werkt in de wereld. Maar zo werkt het niet.

Er bestaat inderdaad een wisselwerking tussen consumenten en producenten, en soms roepen bedrijfseigenaren zelfs onze hulp in om te beslissen welke smaken chips we kunnen kopen. Maar onze keuzemogelijkheden zijn zeer beperkt, en niet alleen door het assortiment in de schappen. Een paar uitzonderingen daargelaten bezitten Amerikanen bedrijven of werken ze voor



mensen die bedrijven bezitten. We gebruiken geld niet in de eerste plaats om onze waarden mee uit te dragen, maar om dingen te kopen die nodig zijn – zoals voedsel en onderdak – om in leven te blijven en deel te kunnen nemen aan de maatschappij. Niemand verplicht je om te betalen voor een telefoonabonnement, er is geen wet die zoiets voorschrijft. Maar het helpt wel enorm als je een baan of vrienden wilt hebben. Natuurlijk is er ook een telefoonaanbieder die zichzelf als 'fair' in de markt zet, maar daarvan ben ik geen klant. Nog afgezien van de oubollige manier waarop zulke bedrijven hun idee van politiek in de praktijk proberen te brengen, zijn ze in nogal voor de hand liggende opzichten in het nadeel. Omdat het meestal geld kost om er waarden op na te houden – de goedkoopste manier om dingen te produceren is waarschijnlijk niet de aardigste en de duurzaamste – zijn ethisch verantwoorde producten over het algemeen duurder. (Zo wilde ik als politiek betrokken puber het ethisch verantwoorde alternatief voor All-Stars kopen van het tijdschrift *Adbusters*, maar die waren drie keer zo duur.) Dat maakt politieke betrokkenheid tot een luxeproduct waar mensen extra voor willen betalen, wat bedrijven aanmoedigt engagement te faken.

Ik bedoel niet dat oprichters van bedrijven beweren dat ze er bepaalde overtuigingen op na houden om hun producten aantrekkelijker te maken, hoewel dat zo nu en dan ongetwijfeld zal gebeuren. Ik bedoel dat bedrijven pr (die soms niet meer hoeft te kosten dan een socialmediastagiër) en reclame zullen inzetten om zichzelf te omgeven met een aura van idealisme. Als mensen bereid zijn meer te betalen om het gevoel te hebben dat ze hun politieke opvattingen in de praktijk brengen, dan loont het de moeite om ze dat gevoel te verkopen, zolang het maar minder kost dan de meerprijs waartoe ze bereid zijn. Dat mondt uit in moordende prijsconcurrentie. Een product kopen dat wordt aangeprezen als verantwoord *versnelt* dit proces zelfs, omdat het daarmee voor bedrijven aantrekkelijker wordt om er goed uit te zien (in plaats van het te zijn). Een keurmerkencrace zet bedrijven ertoe aan goed klinkende stempels als 'biologisch', 'CO<sub>2</sub>-neutraal' of 'niet genetisch gemodificeerd' uit te vinden en uit te hollen. Deze hele wildgroei maakt een product dat bepaalde waarden promoot moeilijk te onderscheiden van een product dat bepaalde waarden gebruikt om zichzelf te promoten. De vercommercialisering van de politiek is een probleem op zich en het is lastig om jezelf daaruit te kopen. Millennials weten hoe dit spelletje werkt – wie schrijft immers die pr-tweets? – en het is genoeg om cynisch van te worden.

Consumentenactivisme is millennials met de paplepel ingegoten. In haar studie *Doing Their Share to Save the Planet* uit 1995 analyseerde socioloog Donna Lee King milieuretorek gericht op kinderen en de interpretatie daarvan door kinderen zelf. Milieuactivisme begon in die tijd in de mode te raken en bedrijven zagen hun kans schoon om daar met hun merken op in te spelen. Sindsdien is gedepoliticiseerde red-de-planeetretoriek een verkoopmiddel voor alles, van hamburgers tot fourwheeldrives. Vervuiling werd een slechterik van het type dat door superhelden knock-out geslagen kan worden, maar toen onze kinderen wilden meevechten werden ze afgescheept met slasaus van het merk Captain Planet. Dat is zo ongeveer de dubbelzinnigste boodschap die je een kind kunt geven. In de woorden van King: 'Kinderen worden aangemoedigd om zich bewust te zijn van de wereldwijde milieuproblematiek, krijgen simpele lifestyleoplossingen aangereikt en kunnen op ongezoete kritiek rekenen als ze ook maar om de minniemste aanpassing vragen in het consumptiepatroon van het gezin.'

Het hele idee van ethiek-door-consumen-tisme is om een fundamentele reden tijdverspilling. De markt is geen magische behoeftevervullende machine die we kunnen herprogrammeren om de aarde groener te maken en ongelijkheid terug te dringen. Het is eerder een grootschalig uitbuitingsstelsel waarin werkenden gedwongen worden arbeid te verrichten om in hun bestaan te voorzien terwijl eigenaren de winst opstrijken. De markt biedt een keur aan goederen en ervaringen aan die oneindig lijkt maar in werkelijkheid heel beperkt is. Er zijn veel verschillende smaken Pop-Tarts, maar

er is er niet één bij die een deur opent naar een wereld waarin je niet de helft van je wakkere leven hoeft op te offeren om genoeg te eten te hebben.

Proberen de maatschappij te verbeteren door middel van consumentisme is uiteindelijk zoiets als de boksring instappen om een doelpunt te scoren. Je speelt het verkeerde spel. De markt is gebouwd om winst te genereren, en zo nu en dan zullen er best een paar nobele hippiecoöperaties gedijen, maar dat zijn uitzonderingen. Bedrijven die enorme winsten willen maken op de ouderwetse manier – door middel van uitbuiting – zijn in staat om kapitaalinvesteringen aan te trekken, wat ze een niet in te halen voor-sprong geeft op de kleintjes. In de woorden van Joe Strummer: *Selling is what selling sells* – en de verkopers doen zichzelf niet in de uitverkoop.

In theorie is het mogelijk dat iedereen de handen ineenslaat en besluit om alleen nog maar producten te kopen van bedrijven die hoge lonen betalen, om zo de trends die ik heb beschreven een halt toe te roepen of om te keren. En in theorie is het evengoed mogelijk dat er, terwijl je dit zit te lezen, een grote meteor op ons afkomt en alle leven wegvaagt voor je de kans krijgt om dit stuk te einde te lezen. Een waarnemer met enig verstand moet wel tot de conclusie komen dat de tweede gebeurtenis een stuk waarschijnlijker is.

## 2. Stemmen!

De vrije markt is niet het enige mechanisme dat zou moeten beantwoorden aan onze collectieve wensen. De VS zijn een democratie (althans op dit moment van schrijven) en als het beleid of de prioriteiten van de overheid ons niet aanstaan, als ze niet in ons gezamenlijke belang zijn (en daar lijkt het niet op), dan kunnen we dat stelletje klaplopers met zijn allen wegstemmen. Hoe stevig de huidige machthebbers ook in het zadel zitten, uiteindelijk heeft het Amerikaanse volk het voor het zeggen, en de voorhamer die we in handen hebben zal altijd groot genoeg zijn om ze van hun voetstuk te slaan. En als het politieke aanbod ons niet bevalt, kan ieder van ons zich desnoods zelf verkiesbaar stellen, ofwel via de voorverkiezing van een bestaande partij, ofwel als onafhankelijke kandidaat. Het systeem valt volledig aan te passen aan de wil van het volk en het heeft dan ook de Burgeroorlog overleefd, de uitbreiding van het kiesrecht tot vrouwen, de rassenscheiding, Vietnam en de antioorlogsprotesten. De Amerikaanse samenleving heeft weliswaar zware omwentelingen gekend, maar ons politieke systeem functioneert als een schokdemper die meegeeft en terugveert al naargelang de wil van haar burgers. En als het echt goed misgaat of als het allemaal te moeilijk wordt, is er zelfs een noodknop: de grondwet kan gewijzigd worden.

Maar hoe flexibel dit systeem er op het eerste gezicht ook uitziet, de meeste mensen zijn helemaal niet zo te spreken over de overheid. Volgens het Pew Research Center gelooft minder dan twintig procent van de Amerikaanse bevolking dat de overheid zich over het algemeen eerlijk gedraagt, een bijna ongekend dieptepunt in de 75 jaar dat het onderzoeksinstituut de vraag inmiddels stelt. Het gaat om een groeiend wantrouwen dat zich niet tot één partij beperkt, en de trend is veel minder afhankelijk van wie er op een bepaald moment aan de macht is dan je zou denken. Ondanks de mooie praatjes over een transparante overheid in het internettijdperk, lijkt het erop dat de Amerikaanse regering minder verantwoordelijk hoeft af te leggen aan haar burgers dan ooit tevoren – in elk geval als je kijkt naar de onvrede van mensen over hun politieke vertegenwoordigers en hun onmacht om er iets aan te veranderen. Ofwel werken onze democratische instituties niet zoals ons is verteld, ofwel maken Amerikanen er geen gebruik van. Of het is een combinatie van die twee.

Het juiste antwoord op dit raadsel is waarschijnlijk het eenvoudigste, en de meeste Amerikanen kennen het al en geloven het waarschijnlijk ook: de overheid bedriegt je waar je bijstaat. In het onderzoeksrapport van Pew over wantrouwen onder de bevolking stelde 74 procent dat politici op de eerste plaats aan zichzelf denken en 55 procent meende dat gewone Amerikanen het beter zouden doen. We zijn ontevreden over onze leiders en denken dat we het zelf beter kunnen. In een democratie zou dit groot

nieuws moeten zijn! Het is hoog tijd dat we Mr. Smith naar Washington sturen om de bezem door het systeem te halen en te ont-hullen wat voor duistere krachten er aan het werk zijn.

Terwijl ik bezig was aan dit boek heeft Donald Trump tegen alle verwachtingen in het Witte Huis weten te veroveren met een hervormingsriedel die veel weg had van een kermisact. Hij was de man van het gewone volk, hij zou naar het verderfelijke Washington trekken om 'het moeras droog te leggen'. Was Hillary Clinton niet zijn tegenstander geweest, dan zou Trumps antiautoritaire pose waarschijnlijk zo zijn doorgeprikt, maar de Democratische Partij is ingericht ten voordele van kandidaten uit de gevestigde politieke kringen, en bij de algemene verkiezingen maakten onafhankelijke kandidaten geen schijn van kans. Wat we nu krijgen zijn de hervormingen van een oplichter: een en al grootspraak zonder enige inhoud.

Al heel lang betogen een aantal progressieve stemmen dat een hervorming van de regels voor de financiering van verkiezingscampagnes het wondermiddel is voor alles wat er schort aan het Amerikaanse politieke systeem. Als we het grote geld buiten spel zetten, zijn we als volk vrij om vertegenwoordigers te kiezen die opkomen voor onze belangen (zoals bijvoorbeeld de nationalisering van de zorg en het beschermen van vakbonden). Een regering van het volk zou de kosten voor het levensonderhoud verlagen en het arbeidsloon laten stijgen. De hele samenleving zou de vruchten plukken van technologische vooruitgang. Kapitalisme en uitbuiting zouden in de loop der tijd afsterven als de verdwijnende poten van een evolverende walvis.

Dat klinkt als een topplan, maar als je er goed over nadent, is het net zoiets als proberen te springen door aan je schoenveters te trekken. Als het volk genoeg zeggenschap had over het overheidsapparaat om de grondwet aan te passen (of het gewenste beleid af te dwingen) en de economische macht los te koppelen van de politieke, dan was die hervorming eigenlijk helemaal niet nodig geweest! Noem het de Bernie Sanders-paradox: als hij president kon worden, hadden we hem helemaal niet nodig als president. En toch heeft Sanders, de enige socialist in de hele Senaat, tijdens de voor-rondes in 2016 meer dan 200 miljoen dollar uitgegeven aan zijn donquichotachtige verkiezingscampagne, meer dan genoeg om serieus mee te doen. Geldgebrek is niet wat deze linkse populist de verkiezing heeft gekost: hij had ook de machtige elementen binnen de partij tegen zich. Geld is macht, maar een goedgevulde kas is niet de enige soort macht. Een blijvende oplossing voor het probleem van het grote geld en de politiek lijkt dus vooralsnog onhaalbaar en ook niet noodzakelijkerwijs effectief. Een wondermiddel is het niet. Ten slotte heeft Hillary Clinton er twee keer zoveel geld doorheen gejaagd als Donald Trump.

Net als de vrije markt is het verkiezingsstelsel er in wezen niet op ingericht om de wil van het volk te verwezenlijken. Dat verklaart waarom mensen niet het gevoel hebben dat de overheid hun belangen behartigt. Dat doet ze namelijk ook niet. De Amerikaanse politiek is het terrein van professionals, en van de meeste mensen wordt niet veel meer verwacht dan dat ze eens in de zoveel jaar hun hand opsteken. En veel van hen nemen voor dat handopsteekge-beuren niet eens de moeite. Ga maar na wat we weten over het werkende leven van niet-rijke Amerikanen: waar zouden die de tijd en de middelen vandaan moeten halen om zich (en masse) te mengen in de politiek? Een bepaald percentage mensen uit alle inkomensklassen zal zich altijd bezighouden met activisme, maar wie zich verkiesbaar wil stellen moet eerst over een hoge drempel heen. Bij gebrek aan een werkelijke arbeiderspartij is er voor Amerikanen uit de werkende klasse geen beproefde toegangsroute, en professionele politici zijn enorm in het voordeel als het gaat om het behouden van hun positie. Voor de meeste mensen is het niet meer dan logisch dat ze niet geïnteresseerd zijn in politiek.

Het is mogelijk dat wanneer het hele cohort millennials de stemgerechtigde leeftijd heeft bereikt, we onze eigen kandidaten naar voren zullen schuiven met ideeën over ons landsbestuur die radicaal verschillen van die van de zittende politici. In de nabije toekomst zullen millennials van alle verte-

genwoordigde generaties de grootste groep kiezers vormen. Misschien zal zo'n overwegend jeugdig kiezerspubliek stemmen op een golf politici die de opwarming van de aarde en het aandeel dat werkenden in de productie hebben serieus nemen en beschouwen als noodsituaties die onmiddellijk aandacht vereisen. Maar ik denk niet dat het zo zal gaan. De toekomstige politici onder de millennials – al hebben de meesten van ons de meesten van hen nog niet eens ontmoet – zijn al geoeftend in de huidige manier van zaken doen, want zo hebben ze zich een weg naar de top geconcurrereerd. Afgaande op wat we weten over de voorbereiding die de professionals onder de millennials krijgen, zullen onze politici nog laffer zijn, en gehoor geven aan een nog kleinere invloedrijke elite van hypervermogenden.

De jonge mensen die wel het soort leiderschap aan de dag zouden kunnen leggen dat we nodig hebben – vriendelijk, principieel, zorgzaam, gul, radicaal, visionair, inspirerend – kijken er wel voor uit om zich in de politiek te mengen. Dat geldt in ieder geval voor de voorbeelden die ik persoonlijk ken. Ons corrupte politieke stelsel helemaal afbreken tot aan het plaatselijke niveau toe en het vervolgens heropbouwen vanuit een nieuwe visie zou meer tijd vergen dan we hebben – en waarschijnlijk een ander soort land.

## 3. Geven!

Dat onze belangrijkste instituties vrijwel zeker niet meer te redden zijn in wat ik als de cruciale nabije toekomst beschouw, wil niet zeggen dat we helemaal niets kunnen doen. Mensen hebben geen instituties nodig om hun samenleving te veranderen, want mensen en hun onderlinge betrekkingen zijn de samenleving. Als we zouden besluiten om elkaar beter te behandelen, zouden we in een heel nieuwe wereld kunnen leven zonder dat we daarvoor de markt of de politiek hoefden te infiltreren en te hervormen. We kunnen onze gezamenlijke situatie uit eigen vrije wil verbeteren. Een betere wereld begint bij jezelf, persoonlijke keuzes zijn politieke keuzes: de millennials hebben goed op de bumperstickers en Applereclames geleet. En het lijkt nog te werken ook. Hoewel we als generatie minder vertrouwen hebben in onze nationale instituties, hebben we een sterker persoonlijk verantwoordelijkheidsgevoel. Onderzoek op basis van gegevens uit 1984 en 2013 wijst uit dat Amerikanen onder de dertig het verhoudingsgewijs belangrijker zijn gaan vinden om vrijwilligerswerk te doen (een stijging van 19 naar 29 procent) en dat een grotere groep dat ook daadwerkelijk doet (een stijging van 14 naar 20 procent). Het fenomeen seculier vrijwilligerswerk is samen met de millennials volwassen geworden, en op openbare middelbare scholen en universiteiten is het tegenwoordig niet ongebruikelijk dat leerlingen en studenten een bepaald aantal uur vrijwilligerswerk moeten doen om te kunnen afstuderen. Vrijwilligerswerk als ideologie en millennials zijn een goede match. Voor jonge mensen liggen er kansen om zich nuttig te maken op elk gebied dat ze maar aanspreekt, en veel van die kansen staan bovendien niet slecht op een cv. Wat vrijwilligerswerk onderscheidt van simpelweg een goede daad verrichten is dat het geaccrediteerd en officieel is. Het is een bezigheid die netjes in een van de niet-werkgerelateerde vakjes past die het o zo veelzijdige eenentwintigste-eeuwse individu geacht wordt te vullen met passies, hobby's en buitenschoolse activiteiten.

Het is mogelijk om van vrijwilligerswerk je beroep te maken – dat is tegenwoordig zelfs makkelijker dan ooit. Volgens de Philanthropy Roundtable is het aandeel van de non-profitsector in het Amerikaanse bbp gegroeid van nog geen twee procent in 1950 tot 5,6 procent in 2014. Dat viel te verwachten, aangezien rijke mensen non-profitorganisaties financieren en rijke Amerikanen het in diezelfde periode steeds beter hebben gekregen. Het betekent ook dat er buiten de overheid en de 'ethische' zakenwereld een heel professioneel veld bij is gekomen waar mensen met saamhorigheidshang hun ei kwijt kunnen in een individualistisch systeem, zonder de boel te veel op stelten te zetten.

Ik begrijp wel waarom er mensen zijn – vooral onder de millennials – die het vrijwilligersidee bloedserieus nemen. Er valt in onze wereld een hoop goeds te doen, en al die 'onze missie'-retoriek van bedrijven



zoals beschreven onder het kopje 'Kopen!' gaat uiteindelijk niet in je koude kleren zitten. Maar de toegenomen activiteit van non-profitorganisaties en vrijwilligers heeft niet tot betere kansen geleid voor degenen onder ons die het slechtste af zijn. Sterker nog, het verband lijkt precies omgekeerd: hoe meer officiële filantropen er rondlopen, met hoe meer mensen het blijkbaar nog slechter gesteld is. Er lijkt geen hard empirisch bewijs te zijn voor vrijwilligerswerk als holistische strategie voor maatschappelijke verbetering. Wat wil zeggen: het werkt niet. Dat betekent niet dat er geen vrijwilligers of non-profits zijn die goed en belangrijk werk doen. Ik houd mezelf althans voor dat ik voor een paar van zulke organisaties heb gewerkt. In mijn ervaring zijn de meeste mensen die in de non-profitwereld werken niet naïef. Ze doen hun uiterste best om de wereld op een positieve manier te veranderen en ook nog elke maand de eindjes aan elkaar te knopen, net als iedereen. Ze verkeren over het algemeen niet in de overtuiging dat hun werk de oplossing biedt voor structurele problemen, en het idee dat vrijwilligers- en pressiewerk van non-profitorganisaties dé instrumenten zijn om iets gedaan te krijgen komt van de sponsors, niet van de mensen die het werk doen. Vrijwilligerswerk kan hoogstens verzachten, en die verzachting kent grenzen.

Opnieuw is het een kwestie van het verkeerde middel. 'Vrijwilligerswerk' is een breed begrip waarin geen specifiek doel of wereldbeeld besloten ligt. Je kunt je gemakkelijk een situatie indenken waarin het vrijwilligerswerk van een student bij een anti-abortusgroep de tijd die een andere vrijwilliger in een proabortusorganisatie investeert tenietdoet. 'Non-profit' is een aanduiding voor de belastingdienst die zowel het goede als het kwade bestrijkt. Net als bij de marketing van ethische producten zijn de wereldverbeteraars ook hier ingehaald door de grote bedrijven, en je zou je best moeten doen om een snode multinational te vinden die er geen liefdadigheidsstichting of twee op na houdt. Dezelfde topmannen en -vrouwen die de lonen drukken, de concurrentie op de arbeidsmarkt opdrijven en zich zelfs inspannen om gevaarlijke medicijnen te verpatsen worden veel liever gezien als gulle gevers. Dus als ze even klaar zijn met verpatsen, doneren ze een beetje, en dat doen ze met een hoop bombarie.

Non-profitorganisaties zijn afhankelijk van de overheid, grote bedrijven, en de klasse die deze sectoren alle drie bestiert. Op het hoogste niveau bewegen dezelfde individuen zich moeiteloos van het ene terrein naar het andere. (Vraag maar aan Hillary Clinton, die in de loop van haar carrière de Senaat, het bestuur van Walmart en natuurlijk de Clinton Foundation op haar cv heeft kunnen zetten.) Samen vormen ze een geoliede machine, maar van de drie zijn de vrijwilligers (zowel de amateurs als de professionals) duidelijk ondergeschikt. Een groot deel van het werk van non-profits komt (tot ergernis van de meeste mensen die het doen) neer op slijmen bij de rijken, terwijl slijmen bij de overheid bekendstaat als lobbyen. En juist non-profitorganisaties zijn gedwongen al hun plannen te laten varen en van voren af aan te beginnen zodra er een andere politieke partij aan de macht komt.

Als de non-profitsector met zijn vrijwilligers een fundamentele koerswijziging zou forceren in het Amerikaanse bedrijfsleven en zelfs de staat, zou dat net zijn alsof het konijn uit de hoge hoed zijn goochelaar met huid en haar oprvat: ten eerste zou het een onvoorstelbare rolomkering betekenen, en nog crucialer, de mond van een konijn is er véél te klein voor. Onwaarschijnlijk is hier nog zwak uitgedrukt. De vrijwilligerstruc werkt heel goed bij millennials, maar wie je roep om structurele verandering beantwoordt met een link naar een vacaturesite van non-profitorganisaties houdt je voor de gek, of voor een gek. Of is zelf gek. Hoe dan ook, gekker zou het niet moeten worden.

#### 4. Protesteren!

Het ziet er niet naar uit dat onze instituties voor de verre gaande veranderingen in de Amerikaanse samenleving zullen zorgen die we nodig hebben om de hier beschreven ontwikkelingen te keren. De stichters van ons land onderkennen de mogelijkheid dat zo'n situatie zou ontstaan en daarom hebben ze ons systeem van een noodknop voorzien. Mocht het Amerikaanse volk haar col-

lectieve situatie ondraaglijk vinden – en ik ben ervan overtuigd dat dat voor velen van ons geldt of zou moeten gelden – en geen oplossing kunnen vinden binnen de democratische structuur – en ik denk dat dat het geval is – dan is het ons bij wet toegestaan de straat op te gaan en het op een schreeuwen te zetten.

Het Eerste Amendement geeft ons het recht om samen te komen en net zo lang te klagen tot er iets verandert of tot we te moe zijn om door te gaan. Dit is een aloud Amerikaans gebruik, en hoewel het merendeel van de bevolking zich op het moment zelf meestal niet in de betogers herkent, kan wie echt invloed blijkt te hebben later op de rozebrilbehandeling rekenen. De demonstranten van de burgerrechtenbeweging zijn inmiddels officiële helden, net als de suffragettes. Ook de twintigste-eeuwse vrouwenrechtenbeweging begint lof te oogsten; antioorlogsdemonstranten worden meestal pas een paar oorlogen later opgehemeld. Demonstranten voor het homohuwelijk hebben de nationale opinie zo snel doen omslaan dat we daar bijna meteen al om geprezen werden. Als alles 'fucked up' en 'bullshit' is (zoals de slogans van Occupy Wall Street het willen), dan kunnen we dat op zijn minst hardop zeggen, en soms is dat al voldoende.

Het recht om te demonstreren is impliciet opgenomen in de grondwet, maar het is geen integraal onderdeel van het systeem, althans niet in conventionele zin. De protesten van de rechtse Tea Partybeweging werden deels gefinancierd door rijke Republikeinen, en aan linkse zijde is er George Soros, die meermaals beschuldigd is van opruiing omwille van zijn eigen vooralsnog onduidelijke redenen. Maar de meeste demonstranten gaan de straat op omdat ze ergens in geloven en de wereld graag anders willen zien. Net als vrijwilligerswerk is protest niet voorbehouden aan één bepaalde ideologische agenda: zo kan 'homohuwelijkprotest' twee verschillende dingen betekenen. Het merendeel van de klassieke voorbeelden van succesvolle demonstraties in Amerika komt echter uit progressieve hoek, vooral de massale protestmarsen. Een veelgehoorde Bop-itachtige opdracht van babyboomers aan millennials luidt: 'Wij hebben een einde gemaakt aan de Vietnamoorlog. Jullie moeten je gewoon laten horen op [voeg hier een grapje over social media in] en zorgen dat ze naar jullie luisteren!'

Millennials hebben niet één thema waar hun verontwaardiging om draait; ons zit een hele manier van leven dwars. Occupy Wall Street (en de demonstraties en bezettingen die daarna door het hele land ontstonden) was een poging om tegen de hele kluwen in een keer te demonstreren, en overal in het land sloegen de millennials hun kamp op. In plaats van een eis, hadden we een klacht: 'Het is allemaal *fucked up* en *bullshit*.' In plaats van een politiek standpunt, hadden we een vijand: 'de één procent', de mensen die profiteren van de Verelending van het volk. Afgaande op onderzoeksgegevens is deze groep vijanden een goede keuze van de millennials, en het waren vooral millennials die deelnamen.

De meesten van ons die de straat op trokken zagen het helemaal niet zo, maar de manier waarop we keurig de voorgeschreven route bewandelden was kenmerkend voor onze generatie. We zijn erop getraind de spelregels eerst zorgvuldig te lezen en vervolgens creatief na te denken. We wilden op de noodknop in de grondwet slaan door gebruik te maken van social media en van onduidelijke regels over ordehandhaving in het grensgebied tussen de openbare ruimte en privéruimte. Eventjes werkte dat. Wereldwijd was er aandacht, en de boodschap kwam (grotendeels) over. De naschokken doen zich nog altijd voelen. Maar de demonstraties werden beëindigd, en niet omdat de overheid studentenleningen kwijtschold en beslag legde op de gestolen buit van een horde bankiers. Een aantal mensen ging naar huis omdat ze moe waren, maar steeds meer anderen hielden het ook voor gezien. Wat ons de wind uit de zeilen nam was de politie, die nieuwe orders kreeg. Als de politie besluit dat we niet meer mogen demonstreren, kan ze ons met vele honderden tegelijk in de kraag grijpen en in een kooi stoppen. En zo is het ook min of meer gegaan.

Niet alle demonstraties zijn toegestaan. Sterker nog: de aanwezige politiemacht kan elke demonstratie op elk gewenst moment

onwettig verklaren, mocht ze daar zin in hebben. Op dat moment kunnen de demonstranten zich uit de voeten maken en/of klappen krijgen en/of traangas happen en/of gearresteerd worden. Elk Amerikaans politiekorps van enig formaat (en menig korps van weinig formaat) heeft de benodigde middelen (lees: wapens) klaarliggen om vrijwel elke mensenmassa, hoe boos en vastbesloten ook, uiteen te drijven en te bedwingen. Althans: zolang de politie en de politiek er geen probleem mee hebben om hun eigen burgers geweld aan te doen. (En dat hebben ze niet.)

Dezelfde agressieve middelen en tactieken werden door politiekorpsen door het hele land gebruikt tegen de demonstranten van Black Lives Matter, die in 2013 de straat op gingen na de onophoudelijke stroom moorden op zwarte Amerikanen door de autoriteiten. Ik ben er nog altijd van overtuigd dat als de National Guard het stadje Ferguson in Missouri niet had bezet, de demonstranten hun stadsbestuur ter plekke hadden afgezet. Maar de troepen arriveerden en de demonstraties werden neergeslagen. Er mag dan een noodknop in de grondwet zijn ingebouwd, geen amendement kan de pepperspray uit je ogen spoelen als je langer doorgaat met demonstreren dan de politie zint. Vaak is dat de prijs die betogers betalen, maar dat kunnen ze niet eeuwig volhouden en in onze recente geschiedenis zie ik geen aanleiding om te geloven dat een protestbeweging waarin mensen door te demonstreren hun gevoelens uiten het ooit langer zou kunnen volhouden dan de politie. De Irakoorlog is verdomme nog steeds aan de gang, en daar protesteer ik al sinds mijn vijftiende tegen.

Als demonstraties alleen demonstraties zijn totdat de autoriteiten besluiten dat hun geduld op is, dan wordt hun doeltreffendheid daardoor in belangrijke mate beperkt. In tegenstelling tot bijvoorbeeld de protesten tegen de Dakota Access Pipeline, die in feite draaiden om het eigendom van land, gaat het bij demonstraties om het uitdrukken van onvrede. Zelfs als het de Amerikaanse samenleving niet direct verandert, lijkt demonstreren belangrijk, al is het maar om het idee in ere te houden dat je ontevreden mag zijn en het ergens mee oneens mag zijn. Maar als de machthebbers eerder bereid zijn naar de wapens te grijpen dan te capituleren, dan is demonstreren niet langer een zinvolle weg naar brede maatschappelijke verandering.

#### 5. Niet aankomen!

Zodra activisten zich goed genoeg organiseren om een potje progressieve Bop-it te spelen, krijgen ze te maken met steeds wisselende opdrachten. (Zo werkt het spel nu eenmaal.) Franklin D. Roosevelt heeft ooit gezegd dat burgerrechtenactivisten hem door middel van demonstraties moesten dwingen om actie te ondernemen, een anekdote die de voormalige president Obama herhaaldelijk aanhaalde tijdens zijn verkiezingscampagne (ook al is ze eigenlijk apocrief). Het volstaat niet om te stemmen op politici en te verwachten dat ze doen wat wij willen, we moeten vervolgens ook nog tegen die door ons gekozen vertegenwoordigers demonstreren om ervoor te zorgen dat ze echt doen wat ze beloofd hebben. Maar hoe geloofwaardig zijn we als we posts over onze demonstraties delen met onze iPhones van de zaak of als we meemarcheren met Nikes aan onze voeten? We moeten eerst maar eens de daad bij het woord voegen en de uitbuiting door de één procent niet langer subsidiëren. Maar valt het goed te praten dat we 135 dollar uitgeven aan ethisch verantwoorde, biologische hennepsneakers als er ook jongeren zijn die helemaal geen fatsoenlijke schoenen hebben, en nog wel bij ons om de hoek? We moeten eerst maar eens met de buurt een schoeneninzamelingsactie organiseren. Maar hoe halen we het in ons hoofd dat we met liefdadigheidsacties iets oplossen in een maatschappij die bulk van de problemen? Wat we echt eerst moeten doen is betere volksvertegenwoordigers kiezen. Enzovoorts, enzovoorts, enzovoorts.

Er is altijd nog wel een volgorde die we niet geprobeerd hebben: zo werkt het spel. Het doet me denken aan een herhaalrampje uit mijn basisschooltijd dat bedoeld was om iedereen binnen gehoorsafstand horendol te maken: 'Gek? Dat ben ik ook geweest. / Toen stopten ze me in een hok vol konijnen. / Konijnen? / Ik heb een hekel aan

konijnen. / Gek word ik ervan. / Gek? ...' Ik ben aan beide varianten blootgesteld en van de twee vind ik progressieve Bop-it veruit het meest gekmakend. Het is een eindeloze reeks multifunctionele bezwaren die nergens toe leidt. Wie je uitnodigt om mee te komen spelen is ofwel naïef, ofwel onoprecht, of allebei. De beste tactiek om te winnen is om er niet aan te beginnen.

#### Tot slot

*Nog zo'n illusie is dat we te weinig tijd hebben voor ons werk... Een arme inheemse leider in de staat New York gaf een wijzer antwoord dan welke filosoof ook toen iemand tegen hem klaagde dat hij te weinig tijd had. 'Ach,' zei Red Jacket, 'ik neem aan dat je alle tijd hebt die er is.'*

Ralph Waldo Emerson, 'Werken en dagen'

Van de wiskundelessen die ik meer dan tien jaar lang heb gevolgd is me niet veel concreets bijgebleven (niet op een bewust niveau in elk geval), maar de tussenwaardestelling nog wel. Simpel gesteld loopt volgens de tussenwaardestelling elke lijn die twee punten met elkaar verbindt door elk tussenliggend punt. Misschien herinner ik me die les nog omdat het bijbehorende verhaal zo poëtisch was. Het ging over twee monniken: een van de twee beklom een berg en de andere daalde de berg af vanaf de top. We moesten bewijzen dat ze elkaar, zolang ze allebei een spiraalvormig pad namen, hoe dan ook ergens zouden tegenkomen. Dat verhaal bleef me bij en soms denk ik dat het met historische gebeurtenissen net zo is: de millennials worden ouder en beklimmen de berg, en vroeg of laat lopen ze de monnik tegen het lijf die de berg afdaald. We weten niet precies waar of wanneer onze sleutelmomenten zich zullen voordoen, maar we weten dat ze zich zullen voordoen.

Met genoeg moed en geluk kan de generatie van de Amerikaanse millennial de generatie worden die voor een keuze stond. Ofwel zetten we de ontwikkelingen voort die we geërfd hebben en laten de barre toekomst in vervulling gaan, ofwel weigeren we dat te doen en hakken we het kluwen door van al die ontwikkelingen die ons als groep maken tot wie we zijn. We worden fascisten of revolutionairen, het een of het ander. Als blijkt dat het ons aan moed en geluk ontbreekt, vrees ik dat het achteraf zal lijken alsof we nooit een keuze hebben gehad. Maar, vrij naar Red Jacket: we hebben alle tijd die er is. En het is aan de millennial om iets anders te maken van wat er van ons gemaakt is.

Vertaling uit het Engels: Heleen Oomen en Jeske van der Velden

Deze tekst is de conclusie van Malcolm Harris' (1988) *Kids These Days. Human Capital and the Making of Millennials*, New York, Little Brown and Company, 2017.



## Herbert Foundation

## Distance Extended / 1979–1997. Part I Works and Documents from Herbert Foundation



Herbert Foundation  
Coupure Links 627 A, Ghent  
t: +32 9 269 03 00  
contact@herbertfoundation.org  
www.herbertfoundation.org

Foto's: Zicht op de tentoonstelling *Distance Extended / 1979–1997. Part I* (Herbert Foundation, 2019–2020). Fotografie: Y. van der Hoeven



# Sanne Vaassen. Verandering duurt een eeuwigheid

## NOORTJE DE LEIJ

Tijd is niet zo eenduidig als de klok soms doet vermoeden. Aristoteles brak er zijn hoofd al over en kwam tot de conclusie dat tijd niet kan bestaan zonder verandering of beweging. Tijd, zo stelde hij, is het 'getal van de beweging volgens het eerder en later'. Tijd bestaat in de verandering die optreedt in de wereld van de ruimtelijke fenomenen, geregistreerd in termen van 'voor' of 'na'. Tijd is dus verbonden met het ontstaan, zijn en vergaan van de dingen – met verandering. 'Het is de reden waarom mijn haar grijs is geworden,' grapt Albert Einstein, vertolkt door Geoffrey Rush, in de biopic *Genius*. Want tijd, zo stelde Einstein in zijn relativiteitstheorie, is net als ruimte een dimensie, en zonder materie bestaat de tijd niet.

Op het eerste gezicht lijkt een aantal werken van Sanne Vaassen (1991) een klassiek aristoteliaanse vorm van tijd en vergankelijkheid te onderzoeken. Voor *Fractals* (2018) verzamelde ze een herfst lang elke dag de gevallen bladeren van een boom voor haar huis. De verzameling archiveert letterlijk hoe het verloop van de tijd zich inschrijft in de materie. Het verkleuren en vallen van de bladeren is bovendien een van de meest symbolische uitdrukkingen van de natuurlijke cyclus der seizoenen. In *Amountain* (2013) viel in vijf dagen tijd vijfhonderd kilogram bloem door een gat in het plafond van de expositieruimte. Het fijne poeder hoopte zich langzaam op tot een puntige witte berg; net als in een zandloper toont de tijd zich in de verplaatsing van het materiaal. De video *Wolk* (2013) laat een kalm wateroppervlak zien dat door de weerspiegeling van wolken en takken een plaatje van de lucht lijkt te zijn. Het beeld legt vast hoe een glazen flesje met blauw poeder wordt uitgestrooid. Door een windvlaag gegrepen alvorens op het wateroppervlak te landen, draait het blauwe poeder hypnotiserend rond en neemt suggestief de vorm aan van een felgekleurde blauwe wolk. In het verstilde beeld wordt de beweging van het water en de wind ingekleurd, letterlijk gemarkeerd. Ook in *Between the mountains and the sea* (2013) staan tijd en verandering centraal: over een rond afgesleten, grijze steen is een doorzichtig plastic zakje met water gelegd. De vorm van de steen, zo vertelt de begeleidende tekst, is een gevolg van het water. De bezoeker wordt uitgenodigd het proces van verwerking voort te zetten (zijn steentje bij te dragen?) door de zak met water omhoog en omlaag te bewegen. Verandering lijkt hier een eeuwigheid te gaan duren. Precies in het contrast tussen de eindeloze menselijke arbeid die nodig zou zijn om de steen af te schaven met een zakje water, en de vanzelfsprekende kracht waarmee water in een rivier stroomt, openbaart zich echter een ander aspect van de tijd. De schijnbaar altijd voortdurende 'natuurlijke' tijd plooit zich naar een menselijke vorm van tijd, die zich heel anders laat ervaren. Zo laat Vaassen ook een vorm van arbeidstijd zien.

In *Amountain* zijn eveneens meerdere aspecten van tijd te ontdekken. In de documentatie van de performance is te zien hoe de kunstenaar een verdieping hoger gehurkt op de vloer zit om handmatig de bloem naar beneden te strooien. In de marxistische traditie staat de meetbaarheid van tijd centraal in de kritiek op een kapitalistische organisatie van arbeid. De mogelijkheid om arbeidsduur te meten, op te delen in (werk)uren, minuten en seconden, en te vertalen naar economische waarde ligt aan de basis van het systeem; de distributie van tijd bepaalt onze sociale organisatie. In *Amountain* verstoort Vaassens handmatige arbeid het aristoteliaanse verloop van de tijd, de zandloper wordt afhankelijk van de snelheid waarmee de kunstenaar werkt. Met Marx in het achterhoofd, krijgt werktijd – een sociaal gedefiniëerde vorm van tijd – hier letterlijk de overhand op een schijnbaar neutraal, natuurlijk tijdsverloop. Met andere woorden: de klok wordt door mensenhanden bepaald.

In *Fractals* plaatste Vaassen elk gevallen blad afzonderlijk in het kader van een dia. Elke dia toont dus een tijdsopname: de poëtische registratie van een kort moment in de tijd; vergankelijkheid in beeld gebracht. Maar de bladeren worden ook tot geïsoleerde

de tijdseenheden gemaakt, omkaderd in kleine vierkantjes van hetzelfde formaat. Letterlijk losgetrokken uit hun natuurlijke cyclus, worden ze gearchiveerd en gecatalogiseerd, om in een andere orde te circuleren. Franco 'Bifo' Berardi spreekt in *De dodelijke omhelzing van het kapitalisme* over tijd en arbeid in de digitale postfordistische samenleving. De prikkaart van de industriële arbeider, die de tijd in werktijd en vrije tijd opsplijste (met de laatste in dienst van de eerste), is volgens Berardi vervangen door een totale 'fractaliserings' of 'cellularisering' van onze tijd: 'de werk(nem)er verdwijnt als mens en wordt vervangen door abstracte tijdsfragmenten'. Arbeid is niet langer gebonden aan personen. In de globale digitale economie is iedereen altijd beschikbaar om microfragmenten van zijn of haar tijd in te zetten die in recombinante vorm, samen met de tijdsfragmenten van anonieme gelegenheidscollega's, in de behoefte van het kapitaal voorzien. De abstracte, 'tot cellen gemaakte' lichamen van de hedendaagse arbeidskrachten verliezen op die manier de mogelijkheid tot samenshoring, tot het vormen van een collectief bewustzijn dat de voorwaarde vormt voor solidariteit en verzet. Vaassens geïsoleerde 'fractalen' zijn echter het resultaat van een vorm van continuïteit die haaks staat op Berardi's cellulaire informatie-economie. Het verzamelen van de herfst van één enkele boom, zo'n twaalfduizend bladeren, kost een zee aan tijd. Het impliceert monnikenwerk waarvoor de tijd genomen moet worden, en dat in schril contrast staat met de snelheid en de *return-on-investment-mentaliteit* die onze huidige wereld kenmerkt. Tijd wordt in *Fractals* langdurigheid. Als een toegewijde

verzamelaar verzamelt Vaassen tijd in plaats van dat ze tijd investeert.

Vaassens onderzoeken van natuurlijke processen doen op het eerste gezicht soms romantisch aan, als ietwat melancholische contemplaties van vergankelijkheid. Ze staan echter ook een meer gelaagde duiding toe, waarin het clichébeeld van een ongerepte natuur wordt vertroebeld door culturele perspectieven. In *x* (2017) speelt ze hier nadrukkelijk op in. Net als in *Fractals* worden in het werk kleine blaadjes, in dit geval van bloemen, als dia's op de wand geprojecteerd. In de begeleidende tekst schrijft Vaassen: 'x toont de schijnbaar onschuldige en esthetische beelden van bloemen die door de eeuwen heen getekend zijn door culturele appropriatie, kolonialisme, klimaatverandering, biodiversiteit, duurzame landbouw en bepalingen en wetgeving omtrent inheemse en exotische soorten.' Door de blaadjes op de wand te projecteren lijkt verzocht te worden om de bloemen op iconografische wijze te beschouwen, als dragers van verborgen betekenissen en verhalen. De 'x' in de titel verwijst waarschijnlijk naar de 'x' van *x-rays*, waarin materie wordt doorgelicht en uitgelicht. In een kleine bijbehorende publicatie worden de verschillende betekenisgeschiedenissen van de bloemen inzichtelijk gemaakt. Dat wat 'natuurlijk' – neutraal en schijnbaar onveranderlijk – lijkt, wordt in *x* blootgelegd als historisch en cultureel gedefiniëerd.

Andersom onderwerpt Vaassen verschillende culturele symbolen aan processen van verandering, zoals in *National Anthems of the World* (2014) en *Flags* (2016) of *Flags European edition* (2019). Cultureel geconstrueerde entiteiten zoals naties maken

vaak aanspraak op vormen van 'natuurlijkheid', alsof ze vanzelfsprekend en tijdloos zijn. Door Georg Lukács werd dit omschreven als 'tweede natuur': sociaalhistorisch gevormde constellaties hebben een dusdanig vanzelfsprekend karakter gekregen dat ze als natuurlijk en noodzakelijk voorgesteld en ervaren worden. Door 'natuurlijk' voorgestelde historie weer terug te geven aan de veranderlijkheid van de tijd krijgt de tijd als *tijdelijkheid* een kritische rol, als iets dat gevormd kan worden en in beweging gezet om vastgeroeste overtuigingen, aannames en begrenzingen te veranderen.

In *National Anthems of the World* brengt Vaassen beweging in de schijnbaar vastomlijnde natiestaat: een groep slakken eet zich een weg door een boekverzameling van nationale volksliederen. Metabolisme komt van het Griekse woord *metabole* of *metabolein* wat 'verandering' of 'veranderen' betekent. In *National Anthems* worden landsgrenzen symbolisch geërodeerd door het natuurlijke metabolisme van de slak. De vraag rijst dan hoe harmonisch het resulterende 'globale' volkslied klinkt.

Een soortgelijke deconstructie vindt plaats in *Flags* en *Flags European edition*, waarin de vlaggen van verschillende naties door Vaassen draadje voor draadje uit elkaar zijn gehaald, *ontrafeld*, en vervolgens door wevers tot nieuwe doeken zijn geweven. De eeuwenoude techniek van het weven is in bijna alle culturen terug te vinden en tegelijkertijd heel lokaal-specifiek. Ieder land, stad, dorp of zelfs familie ontwikkelde weeftechnieken met een bijhorende beeldtaal. In *Flags* worden symbolen van de natiestaat (en dus van nationale grenzen) uit elkaar getrokken. Met die bevrij-



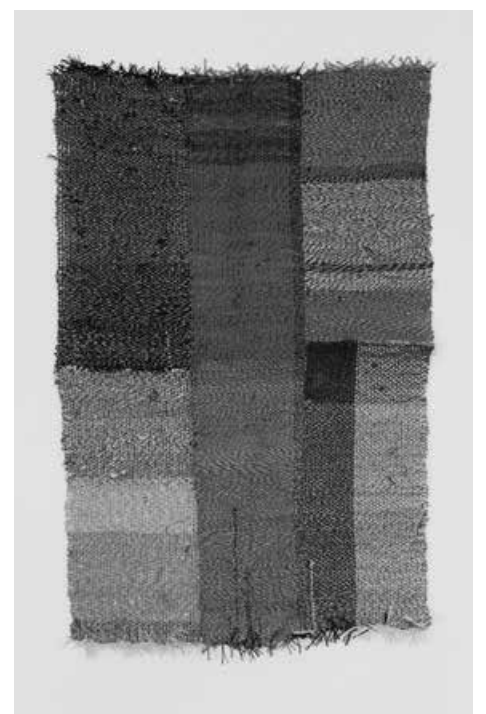
Sanne Vaassen, *Amountain*, 2013  
Courtesy Bonnefantenmuseum, Maastricht



Sanne Vaassen, *Fractals*, 2018  
Kasteel Wijlre, foto Peter Cox



Sanne Vaassen, *National Anthems of the World*, 2014

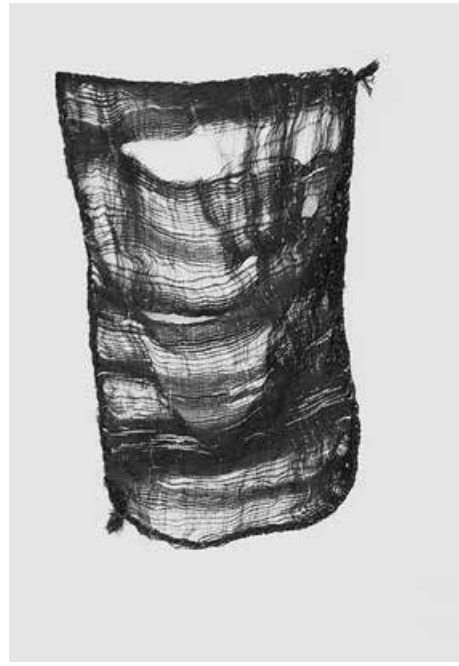


Sanne Vaassen, *Flags*, 2016  
Duitse vlag, wever Miriam Hartwig,  
courtesy 601\_ArtSpace, New York





Sanne Vaassen, Faux Pas – Rifle ceremony of USA, 2019

Sanne Vaassen, Flags European edition, 2019  
Europese vlag, wever Erna Janine, courtesy Unit 1  
Gallery Workshop, Londen

dende abstractie gaat echter ook vervlakking gepaard, en vervreemding van culturele en geografische identiteiten die diversiteit waarborgen – diversiteit gesymboliseerd door de anachronistische techniek van het weven. Het verdwijnen van weeftradities is ook onderdeel van culturele homogenisering in een geglobaliseerde wereld.

Dat de nieuwe composities een 'viering' zijn van de persoonlijke visuele taal, de identiteit van de wever', zoals de begeleidende tekst van Stijn Maes op de website van Vaassen het wil, roept echter weerstand op. De stelling ontkent immers de algemeen geaccepteerde kritiek op de verheerlijking van het autonome individu als de oorsprong van individuele creatie – het werk als een authentieke expressie van het authentieke subject. De bepalende werking van culturele, historische en politiek gevormde contexten die in *x* vol overtuiging wordt aangedragen, lijkt op de wevers niet van toepassing; de auteur die eind jaren zestig werd doodverklaard door Roland Barthes, wordt zo zonder de nodige reflectie weer tot leven gewekt.

Onbedoeld lijkt *Flags* ook op vormelijk vlak een sprong terug in de tijd te maken. Doen veel van de kleurrijke en abstracte composities niet denken aan de vormentaal van de laatmodernistische schilderkunst? Abstract expressionistische kunstenaars als Jackson Pollock en Mark Rothko streefden eveneens naar een ideaal van individuele expressie en vrijheid dat de kracht zou hebben om voorbij te gaan aan persoonlijk, nationaal of politiek begrensde neigingen. In de vrijheid en authenticiteit van de creatieve expressie van de kunstenaar (vaak met referentie aan geïdealiseerde, 'presociale' primitieve vormentalen) zou een tijdloze en universele waarheid doorschemeren die als de prefiguratie van een verenigde mensheid kon dienen. Hierin spiegelde het abstract expressionisme een breder gedragen verlangen kenmerkend voor het naoorlogse klimaat van de jaren veertig en vijftig, waar – met de verschrikkingen van het nationaalsocialisme nog vers in het geheugen – gezocht werd naar een 'nieuwe mens', een nieuw politiek subject dat niet door nationale, maar door universele, tijdloze waarden gevormd zou

worden. 'Nationalisme,' zo schreef historicus Hans Kohn op typerende wijze in 1944, 'versterkte ooit individuele vrijheid en geluk, die er nu door worden ondermijnd. [...] Nu moet de individuele vrijheid van de mens supranationaal georganiseerd worden'.

Eenzelfde verlangen klinkt door in de uitspraak van Naushad Ali, een van de wevers betrokken bij *Flags*: hij is van mening dat zijn compositie uitdrukking moet geven aan een gevoel van eenwording – en van schoonheid en harmonie in de chaos – dat onderlinge verschillen overstijgt. Ali weefde met de draden van de Indiase vlag een cirkel van kleine, afwisselende en soms overlappende vlakken groen, wit en oranje, met in het midden de Dharmachakra (het wiel van Dharma), het kosmische symbool voor de leer van Boeddha. Ali's optimisme typeert de utopische aspiraties die door Maes over *Flags* worden geformuleerd. Maar reeds in de jaren zestig werd het humanistische ideaal van een globaal subject ingehaald door de deniverende werking van een globale economie, terwijl het abstract expressionisme, zo liet Serge Guilbaut zien in zijn boek *How New York stole the idea of modern art*, juist het wapen vormde voor de hegemoniale, Koude Oorlogretoriek van Amerika als bringer van vrijheid en democratie.

Dat Vaassens werk zo beeldend is, zo *sprekend*, dat de toeschouwer er ook zonder (kunst)historische voorkennis toegang tot heeft, is een sterke kwaliteit. Maar in *Flags* zou een meer reflexieve houding ten opzichte van artistieke en kunsttheoretische perspectieven uit de vorige eeuw het werk ten goede komen. Onderworpen aan een meer historische en complexere dynamiek, zouden de sociaal-politieke claims en vragen die het werk oproept, juist ernstiger genomen kunnen worden.

*Faux Pas* (2019) laat meer ambiguïteit aan de oppervlakte komen. Vaassen bestudeerde ceremoniële, militaire exercities en vertaalde de rituele bewegingen naar instructies voor een glasblazer. De glazen, stulpvormige objecten die ontstonden, zijn net zo nutteloos als de exercities: ze bestaan enkel als vorm zonder functie, als 'kleine objecten van verlangen', zoals Stacie

McCormick het verwoordde. Deze omschrijving lijkt te suggereren dat de exercities eveneens door een vorm van begeerte gedreven zijn. In plaats van een eenzijdige afwijzing, geven de abstracte, amorfe glazen objecten een meer ambiguë dimensie aan de futiliteit van de militaire oefeningen en van soortgelijk ritueel machtsvertoon. In haar vertaling brengt Vaassen de rigide, bijna mathematische beweging van de exercities vrijwel letterlijk terug tot de vormeloosheid en waanzin van het verlangen dat achter dit machtsvertoon schuilgaat. Het geeft te denken over de vreemde aantrekkingskracht van de mogelijkheid zichzelf even te verliezen, door als het ware vloeibaar te worden. De individuele mannen (want meestal zijn het mannen) gaan in hun gestroomlijnde synchrone bewegingen op in de choreografie, als radertjes in een Tinguelyachtige machine die repetitieve, mechanistische bewegingen maakt zonder ooit tot stilstand te komen of iets voort te brengen. En ook andersom komen de sculpturen in hun relatie tot de exercities in een ander licht te staan, en verschijnen ze als objecten waaraan een compulsieve of irrationele drang ten grondslag ligt.

Zowel in vorm als inhoud doet *Faux Pas* denken aan de verhandeling van Rosalind Krauss over het *informe*. Het vormeloze heeft in haar analyse in eerste instantie een psychoanalytische dimensie: het gaat om het verlies van de vaste omlijning van het subject ten voordele van een onderkenning van de irrationele, lage ('horizontale') en vleselijke driften die het doen en denken van de mens sturen. De vastomlijnde vorm, die staat voor de mogelijkheid tot categoriseren, definiëren en begrenzen, wordt in de kunst van het *informe* (het beste voorbeeld blijft het surrealisme) van binnenuit verstoord, geïrodeerd, om zo een ondefinieerbare irrationaliteit aan de oppervlakte te brengen. Onze blik, zo stelt Krauss in *The Optical Unconscious*, is belichaamd. Met *Faux Pas* slaagt Vaassen erin om de vreemde dynamiek tussen de glassculpturen en de mechanistische bewegingen van de militairen en poortwachters wederzijds betekenisvol (of beter: erfahrbaar) te maken. De ein-

deloze herhaling krijgt door de lens van het organisch gevormde glas het karakter van waanzin; gestuurd door verlangen (naar opgaan in de massa, of naar macht?) worden de wachters gereduceerd tot bewegende lichamen, overvloedig materiaal.

In Krauss' analyse komt in de repetitieve dimensie van het irrationele een specifieke temporaliteit naar voren. Tijd, als verleden, heden en toekomst, krijgt betekenis als herinnering en anticipatie: als een zoektocht naar iets dat verloren is gegaan (herinnering) vanuit het verlangen om terug te vinden (anticipatie). Omdat, zo dicteert Krauss in navolging van Freud en Lacan, het verlangen nooit echt bevredigd kan worden (behoefte kan gerealiseerd worden, verlangen niet) zal het verlangen nooit tot een einde komen, en blijft het zich eindeloos herhalen. In tegenstelling tot de tijdloze eeuwigheidswaarde die het betekenisvolle kunstobject volgens formalistische critici als Clement Greenberg en Michael Fried zou uitdrukken, benadrukt Krauss de temporaliteit van het 'onaffe'. Het is juist de structurele onmogelijkheid om tot vastomlijnde definities of interpretaties te komen die kunst erfahrbaar kan maken. De tijd blijft zo geopend.

In een interview over een verblijf in Melbourne in 2018 vertelt Vaassen over kleine objecten, souvenirs als het ware, die ze daar maakte. Met stukjes klei legde ze de handdruk tussen haarzelf en haar gasten vast – of eerder, de ruimte ertussen. De kleirollen dragen een imprint van haar eigen hand en die van de bezoeker. Deze handafdrukken, de lijnen, zo stelt Vaassen, worden verenigd in één stuk klei. Maar, zo zou je hier tegenin kunnen brengen, zijn de kleiafdrukken niet net zo goed een index van separatie – van een ontmoeting die nooit heeft plaatsgevonden? Een afdruk van twee handen die elkaar *niet* 'gedrukt' hebben? En is een dergelijk onvolbrachte handeling niet rijker en waardevoller, als zowel verlangen, herinnering en hoop? Soms hebben de negatieve, open ruimtes in Vaassens werken misschien meer betekenis dan reeds ingevulde, optimistische idealen.

Het jonge oeuvre van Vaassen gaat zeker niet alleen maar over tijd of temporaliteit, maar uit bijna alles wat ze tot nog toe heeft gedaan, spreekt een verlangen naar verandering, in een zoektocht naar betekenisgeschiedenissen, herinneringen en toekomstperspectieven. Zonder dat we haar werk langs de psychoanalytische lat van Krauss hoeven te leggen (die in haar nadruk op het vormeloze zelf soms best vastomlijnd was), valt er wat voor te zeggen om in Vaassens artistieke praktijk een meer algemene poging tot het 'openbreken' van de tijd te zien. Ingesleten culturele aannames, symbolen en artistieke 'eeuwigheidswaarde', maar ook subjectieve identiteit en herinnering, worden door Vaassen onder de loep genomen in een poging al die dingen aan het bewegen te krijgen. Het 'proces', zo stelt de kunstenaar dan ook, staat centraal.

Wie geen herinneringen heeft, zo schreef Benjamin Buchloh naar aanleiding van het werk van Gerhard Richter, is gedoemd tot eindeloze herhaling. Tijd is verandering, maar niet als we de tijd zomaar op zijn beloop laten. Vaassen probeert om niet te worden overgeleverd aan het automatische en repetitieve verloop van de tijd, vanuit een verlangen dat tijd verandering teweegbrengt – zelfs als die een eeuwigheid lijkt te gaan duren.

## Rory Pilgrim. Mooie giftige wereld

JAN-WILLEM ANKER

*The Undercurrent*, waarvoor Rory Pilgrim (1988) eind oktober de Prix de Rome ontving, begint met een drone-shot van een zonnig landschap. In de verte lichten bergen op, door nevelvelden deels aan het zicht onttrokken. De lucht is heilig. De camera daalt af naar een rivieroever met een staande vrouw in zwart badpak, haar gezicht is niet te zien. In het volgende shot maakt de camera een pan naar links. Het lijkt alsof je

boven de rivier zweeft. Het ondiepe water spiegelt de wolkenlucht en de begroeiing op de oever. Er bevindt zich nog een vrouw aan de waterkant, ze draagt een zonnehoedje en een tanktop, roerloos zit ze met kaarsrechte rug in de zon, haar handen plechtig in haar schoot gevouwen.

Dan doemt een derde figuur op, maar die blijft slechts een contour in de schaduw van enkele bomen. De vrouw – een meisje – in het zwarte badpak waagt zich in het water, en er volgt een serie beelden van meerdere zwimmers, alles onder water gefilmd:

schoolslag, spartelende benen, een rode zwembroek, heel veel beweging van water en lijven, zonlicht en luchtbelletjes. De zwimmers zijn allemaal jong, hun lijven ogen nog maar nauwelijks volwassen, en heel even houden ze al watertrappend elkaars handen vast. De dreigende tonen van de soundscape klinken nu harder, en het volume wordt ronduit beklappend.

De vijftig minuten durende film *The Undercurrent* sluit aan bij Pilgrims eerdere werk, dat zich kenmerkt door het expliciete sociale engagement, de aandacht voor taal

en dialoog, en het veelvuldige gebruik van muziek. Pilgrim is afkomstig uit Bristol en werd opgeleid aan het Chelsea College of Art and Design in Londen. Een van zijn vroegste werken, *Love in Uganda* uit 2010, was een installatie en performance met een zelfgeschreven muziekstuk voor acht stemmen. Pilgrim maakte *Love in Uganda* in reactie op een antihomowet die in het Oegandese parlement tot stemming gebracht zou worden. Het recente *Software Garden* draait voor een groot deel om poëzie, muziek en dans. Het is een project over de zorg en intimiteit





Rory Pilgrim, *The Undercurrent*, 2019  
 Courtesy andriessie eyck galerie, Amsterdam

tussen mens en robot, met bijzondere aandacht voor mensen met een fysieke beperking.

Pilgrims kunst bestaat vaak uit op elkaar inwerkende beeld- en muziekfragmenten waarin het emancipatorische belang van wie er spreekt wordt onderzocht. Zijn fascinatie voor taal en voor personen die er niet in slagen om hun eigen verhalen te vertellen, verklaarde Pilgrim in een interview onder meer uit het feit dat hij vroeger stotterde. Voor hem heeft alle taal een performatief karakter: taal creëert de werkelijkheid en geeft deze vorm. Dit vertaalt zich in zijn behoefte om allerlei verschillende mensen bij elkaar te brengen en gemeenschappen te creëren. Tijdens het spontane contact dat volgt uit zo'n ontmoeting ontstaat Pilgrims kunst. Zo valt ook zijn aandacht voor geloof, spiritualiteit en religiositeit te begrijpen. Hijzelf is quaker en beschouwt het 'quakerisme' als een spirituele vorm van humanisme, met een organisatie die gekenmerkt werd door sociale en politieke betrokkenheid. In 'Violently speaking', het eerste deel uit een filmserie getiteld *Sacred Repository* (2014), spelen quakers, New Yorkse transgenderactivisten en musicerende Britse tienermeisjes de hoofdrollen.

In *The Undercurrent* komen spiritualiteit, taal, gender en ecologie opnieuw samen. De film wordt voor een aanzienlijk deel gekenmerkt door zijn choreografie en zijn muziek, met name door het lied dat een meisje halverwege de film op eens begint te zingen en dat als soundtrack fungeert. Een groot deel van de regels uit de songtekst zijn opgehangen in de zaal waarin de film wordt vertoond, zoals 'Backwards forwards greenwards' en 'What does loss feel like? / Can we name what will be lost?'.  
 The Undercurrent is een poëtische assemblage van gesprekken, beelden, stemmen en muziek. Pilgrim volgt tien jongeren uit Boise, de hoofdstad van de (conservatieve) staat Idaho, die samenwonen in een huis dat als toevluchtsoord lijkt te fungeren, alsof ze hun familie achter hebben gelaten en met elkaar een nieuwe familie hebben gevormd. De jongeren spreken zich uit over de vervreemding ten opzichte van hun ouders, hun activisme en de klimaatcrisis.

Hoewel ze hun zorgen over de klimaatcrisis delen is het huis een veilige plek. Beelden ervan worden begeleid door warme klanken. Het huis wordt beschermd door bomen, in de tuin staat tussen hoog opschietend groen een ezel. Genderverschillen bestaan er in deze wereld nauwelijks nog: de jongens zijn androgyn, de meisjes *tomboys*. Het heeft onmiskenbaar een feeëriek gehalte, maar doordat die warme, lieflijke muziek enkele keren omslaat in dreigende klanken, wordt duidelijk dat het huis geen idylle is. De jongeren vormen een onzichtbare tegenbeweging of onderstroom gericht tegen de politieke orde die verantwoordelijk is voor de klimaatramp die zich buiten het huis voltrekt.

Daarnaast heeft Pilgrim opnames gemaakt in een 'oecumenisch opvangcentrum' in de stad. We horen een medewerker van dit opvangcentrum zeggen dat het nodig is om goed te luisteren naar de jongeren die in het centrum wonen. Deze laatste uitspraak heeft een poëtische lading: in het politiek-poëtische universum van Pilgrim moet iedereen de kans krijgen zich uit te spreken, iedereen moet gehoord kunnen worden, ook – nee, juist – de gemarginaliseerden en

verstotenen. De klimaatcrisis dreigt ons allemaal te marginaliseren en maakt begrippen als 'centrum' en 'normaal' betekenisloos.

Rory Pilgrim verzet zich in zijn film krachtig tegen een nationalistische klimaatpolitiek die in het binnenland (sociale) grenzen trekt, maar ook zeer reële muren bouwt om vreemdelingen buiten te houden, bijvoorbeeld de landarbeiders uit Honduras en Guatemala die zich door mislukte oogstgedwongen zagen vorig jaar met gevaar voor eigen leven in een karavaan naar de Amerikaanse grens te lopen. Het gaat hier dus om een politiek waar 'het ideaal van een gedeelde wereld niet langer [leeft] in wat tot nu toe het 'Westen' heette,' zoals Bruno Latour schrijft in *Waar kunnen we landen?* *The Undercurrent* laat zien wat een alternatief zou kunnen zijn; de film toont een plek waar verschillende mensen welkom zijn en samen kunnen leven. Een jongen die grote oorbellen draagt vertelt over de breuk met zijn religieuze en apolitieke afkomst en zijn besluit om activist te worden. Terwijl hij praat zie je het water van de rivier van dichtbij snel stromen. Vier mensen van kleur houden zich vast aan een groot rond luchtbed. Er komt iemand langsgedreven op een opblaasendoorn.

Een meisje vertelt dat ze planten, bomen, een huisdier, hun vrienden en vriendinnen wil beschermen. Tegelijkertijd toont Pilgrim dat die verhouding tot de natuur problematisch blijft door beelden in te lassen van een jongen die een plaatje van een plant opzoekt op zijn smartphone. Je zou kunnen zeggen dat de film wil laten zien dat de natuur meer is dan al het groen om het huis waar de jongeren wonen. Het plaatje van de plant in de smartphone herinnert je er als kijker aan dat het materiaal waaruit de smartphone bestaat 'natuurlijker' is dan het plaatje van de plant op het scherm. Met andere woorden: Pilgrim laat zien dat de jongeren weliswaar over veel ecologische informatie beschikken, maar nog steeds in een wereld leven waarin roofoverval op de aarde wordt gepleegd.

De jongeren vormen een voorbeeld voor de oudere generatie, die belichaamd wordt door een oudere man die in het huis op bezoek komt, een witte academicus die de tekortkomingen van zijn eigen generatie erkent. Dankzij 'Rory' (de enige keer dat de kunstenaar in de film aanwezig is, offscreen) heeft de man begrepen dat hij om de klimaatcrisis tegen te gaan met mensen zal moeten samenwerken dicht bij huis. Op de vraag van een jongen welke veranderingen hij tijdens zijn leven heeft meegemaakt, blijkt dat het vooruitgangsgeloof zijn hele leven heeft gekenmerkt. Een pijnlijke moment, waar de oude man zich terdege van bewust is. Hij antwoordt beschroomd en schuldbevestigend. De jongeren hebben al langer ingezien dat deze 'progress stories', in de woorden van Anna Lowenhaupt Tsing, onhoudbaar zijn. Hun leven is daar het bewijs van. Hun bestaan zal worden gekenmerkt door onzekere levensomstandigheden, 'zonder de belofte van stabiliteit', zoals Tsing het verwoordt in de proloog van haar boek *The Mushroom at the End of the World* (2015).

Voor Tsing is het leven één grote verstrengeling, alles is met alles verbonden, al het leven werkt op elkaar in, zo laten tenminste verschillende organismen zien, in het bijzonder schimmels die met hun ondergrond-

se draden enorme netwerken vormen en samenwerken met de bomen door voedingsstoffen uit te wisselen. Centraal in haar verhaal staat de zeer internationale gemeenschap plukkers van de matsutake. De matsutake is een zeldzame paddenstoel die in Japan als delicatessé wordt beschouwd en met name in een deel van Oregon groeit dat door de houtindustrie in het verleden onherstelbaar beschadigd is.

Tsings marxistische concentratie op arbeid ontbreekt echter volledig bij Pilgrim, die niet analytisch maar associatief-poëtisch te werk gaat. Hoe de jongeren in hun onderhoud voorzien blijft buiten beschouwing. Voor hen is geen duidelijk carriërepad meer beschikbaar zoals de oudere man dat bewandeld heeft. Het enige wat rest is het vormen van een nieuwe gemeenschap.

Pilgrim heeft het einde van het vooruitgangsverhaal vormgegeven door *The Undercurrent* niet van een lineaire maar een circulaire structuur te voorzien. Aan het slot keren heel kort de onderwaterbeelden met de beklemmende soundscape terug. Dit sluit aan bij de manier waarop filosoof Timothy Morton in zijn *Duistere ecologie* (2018) het ecologische bewustzijn omschrijft, namelijk als 'een verdraaide, circulaire vorm', omdat 'menselijke bemoeienis die vorm heeft en omdat ecologische en biologische systemen cyclisch zijn'. In *The Undercurrent* lijkt alles zich tegelijkertijd af te spelen. De film is een opeenvolging van zich herhalende beelden, telkens weer net iets anders in beeld gebracht.

Hoe zou je de klimaatcrisis ook anders kunnen verbeelden? Er zal nooit een uitkomst zijn, nooit een vorm van ontsnapping of ontlading, zeker niet in 'de lange eenentwintigste eeuw', zoals Frank Keizer (1987) dichtte. Keizer schreef in zijn poëzie over zijn verlangen naar een nieuwe gemeenschap waaruit een andere wereld kan ontstaan, om te ontkomen aan 'het zure nu'. Je zou kunnen stellen dat dat gemeenschapsgevoel in *The Undercurrent* door zijn generatiegenoot Pilgrim verbeeld wordt. In zijn bundel *Lief Slecht Ding* (2019) stelt Keizer vast dat hij niet veel meer kan doen dan mompelen. Een grote omwenteling is bij hem even noodzakelijk als ondenkbaar.

Is verandering dan toch mogelijk? Daarvoor zullen we onze verhouding met de aarde in heroverweging moeten nemen. In *The Undercurrent* spreekt een meisje van een 'giftige verhouding' (*toxic relationship*), een verhouding waarbij iemand de ander domineert, kleineert en ongelukkig maakt: een metafoer voor hoe mensen zich momenteel verhouden tot de aarde. 'We are the toxic person,' zegt ze. Eenvoudig zal het dus niet worden. Een ander meisje probeert te bedenken of ze zonder haar auto kan. Ze wordt gefilmd in de wasstraat en even later rolt ze een autoband van een heuvel af tegen een autowrak ergens midden in een heuvelachtig gebied. Moralisme ontbreekt bij Pilgrim. Hij zoomt in op hoe we in ons dagelijks leven omgaan met klimaatverandering. Onze afhankelijkheid van de infrastructuur die de aarde uitput brengt hij in beeld. Met fraaie beelden esthetiseert Pilgrim die uitputting ook – onze giftig geworden wereld blijft mooi.

In deze scène, waarin het meisje in het autowrak plaatsneemt en uitdrukingsloos naar buiten kijkt, licht ook even de verveling op die de Nederlandse filosoof René ten Bos aan het slot van zijn verhandeling

*Dwalen in het antropoceen* (2017) noemt. In het antropoceen, de tijd 'waarin dingen samenkomen die eigenlijk niet bij elkaar passen: mens en geologie, mens en diepe tijd, mens en steen, mens en aardlaag, mens en kosmos,' zorgt verveling er volgens Ten Bos voor dat de grenzen tussen onszelf en de wereld poreus worden. 'Verveling,' schrijft hij, 'is jezelf onbekommerd laten afdalen naar het vlees. Verveling is ecologie.' Maar deze verveling lijkt verdacht veel op passiviteit en stilstand. Er moeten toch betere, *collectieve* manieren zijn om je bewust te worden van poreuze grenzen en de verstrengeling van al het leven op aarde?

De activisten uit *The Undercurrent* leggen zich in ieder geval nog niet neer bij het idee te moeten leven 'in kapitalistische ruïnes', om nog eens Tsing aan te halen. Aan het slot van de film wordt dit jonge activisme verbeeld. Een paar jongeren liggen op een asfaltweg, als in de *die-in's* die we inmiddels van Extinction Rebellion kennen. Even later zien we ze hand in hand weglopen van de ingang van het Capitool van Idaho, waar de Senaat en het Huis van Afgevaardigden zetelen. In de slotscène rijden ze met de auto de natuur in. Het is een kaal, bergachtig landschap, waar slechts een enkel plantje uit de rotsige bodem groeit, ten teken van de onverzettelijke kracht van het leven op aarde. Hoop in een hemel vliegt een roofvogel. Opnieuw lopen de jongeren hand in hand voorbij en verspreiden zich op een bergkam, waar ze de volgende vraag herhalen: 'How far can your voice carry?'

Dit gevoel van machteloosheid én het verlangen naar verandering culmineert in een van de laatste scènes waarin de jongeren zich naar de top van een heuvel begeven, soms rennend, hand in hand. Het schemert, de hemel is wolkenloos, in de verte gloeien de heuvels oranje en geel op. Elke keer schreeuwt een van hen het uit, waarna de zin of slogan door de rest herhaald wordt:

We need our earth!  
 We need our earth!  
 We need compassion!  
 We need compassion!  
 We need our lawmakers!  
 We need our lawmakers!  
 We need our government to fucking listen!  
 We need our government to fucking listen!  
 ...

De schallende woorden lossen uiteindelijk op in de enorme blauwe schemerende hemel en in dat stille en volstrekt onverschillige landschap. Natuurlijk zijn deze oproepen tot verandering vergeefs, want aan wie kunnen ze gericht zijn? De aarde zwijgt. De enige troost die de activisten hebben, is dat ze samen zijn en dat ze blijven zoeken naar verbinding, met andere mensen en de natuur die ze omringt. In dit slot komen machteloosheid en handelingsvermogen samen.

*The Undercurrent* van Rory Pilgrim is tot 22 maart te zien in het Stedelijk Museum Amsterdam, naast werk van de andere genomineerden voor de Prix de Rome 2019.



**Call for applications for PhDArts,  
PhD programme in visual art and design. Research in and through artistic practice.  
The programme consists of seminars, presentations and colloquia. PhD students  
will be supervised by artists and expert academic supervisors. Deadlines for  
application 1 April 2020 and 1 October 2020.**



**Eleni Kamma, The Collector of Proverbs, 2018**

**PhDArts, international doctorate  
programme in art and design, is a collaboration between Leiden University  
Academy of Creative and Performing Arts and the Royal Academy of Art (KABK)  
in The Hague.  
[www.phdarts.eu](http://www.phdarts.eu)**



# Thierry Oussou. Niets is onmogelijk

LAURIE CLUITMANS

*Ik bouw mijn taal met rotsen. Ik schrijf, zeker, met het gevoel van ik weet niet welke schrijfsteller; als een leraar uit Fort-de-France (of is het Fort-Lamy?), maar het is naar de letter mijn taal die mij tot lering strekt. Ik misbruik de gelukzalige haakjes: (het is mijn manier van ademen).*

Édouard Glissant

Met zijn installatie *Impossible is Nothing* tijdens de Rijksakademie Open Studios in 2016 gooide Thierry Oussou (1988) meteen hoge ogen. Het werk werd geselecteerd voor *We Don't Need Another Hero*, de tiende Biënnale van Berlijn in 2018, en *The Guardian* en *Financial Times* schreven over het project. Oussou typeert zijn werk als sociale archeologie. Hij ontgint het verleden van zijn geboorteland Benin om op subtiele wijze relaties tussen koloniale (orale) geschiedenis, etnografie en hedendaagse kunst te weven.

Als verlegen jongen gebruikte Oussou zijn tekeningen om te communiceren. Wanneer iemand hem uitdaagde of provoceerde, antwoordde hij met een snelle schets op een krijtbord of een verrassend scherpe karikatuur op het bureaublad van zijn klasgenootje. Een kleine twintig jaar later lopen de tekening en de vertaalslag van de ene naar de andere vorm van communicatie als rode draden door de artistieke praktijk van Oussou.

Hoewel hij tot aan zijn verblijf op de Rijksakademie, van 2015 tot 2016, geen officieel kunstonderwijs volgde, stippelde Oussou al op jonge leeftijd zijn eigen pad uit. In 1997 organiseerde kunstenaar Edwige Aplogan een residentie voor kunstenaars in Allada, de stad in Benin waar Oussou werd

geboren en opgroeide. Toen hij, negen jaar oud, deelnam aan de workshop realiseerde hij zich dat hij van tekenen zijn toekomst kon maken. Andere kunstenaars, zoals Didier Donatien Alihonou, Barthélémy Toguo en Meschac Gaba, hielpen hem in de jaren daarop om die mogelijkheid verder te verkennen, en om verschillende definities van het kunstenaarschap te ontdekken. Met Gaba, in wiens studio Oussou enkele jaren werkte, dook hij de bibliotheek in om zich te verdiepen in de wereld van de Documenta's en biënnales. Oussou werd op die manier langzaam een autodidact, en ontwikkelde zijn eigen visuele taal. Naast tekeningen, begon hij conceptuele installaties en video's te maken. Gaba, maar ook de vele kunstenaars die Gaba in zijn studio in Benin bezochten, spoorde Oussou aan om zich bij de Rijksakademie aan te melden.

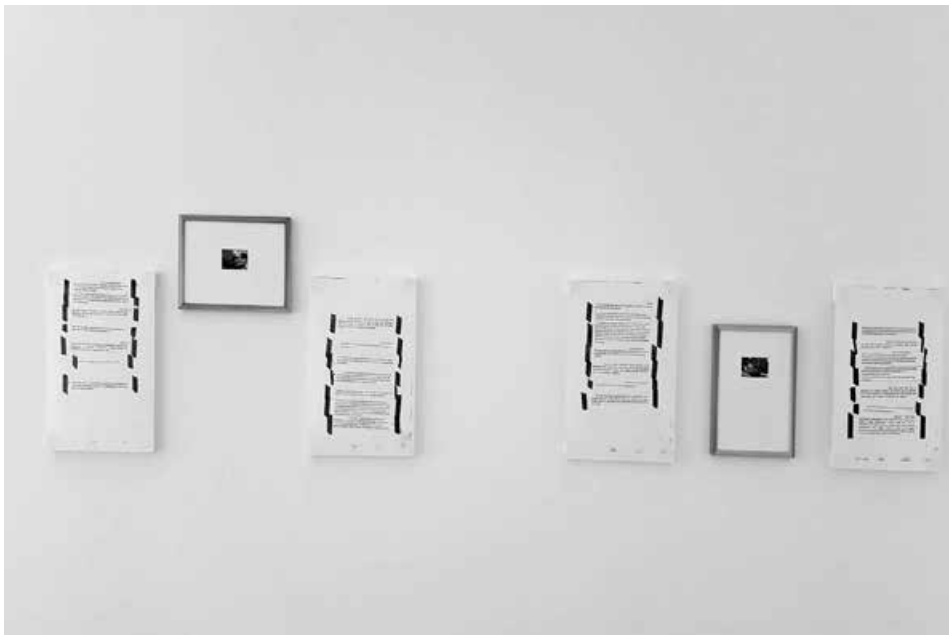
Al te goed bewust van zijn culturele achtergrond én van de middelen en technieken die hem ter beschikking staan, besloot Oussou als eerste project aan de Rijksakademie een lang gekoesterd idee uit te voeren: het construeren van een orale geschiedenis van Benin. Oussou beschikte over een audiocassette met een opname van een verhaal uit de dertiende eeuw dat door een traditionele zanger in het Fon (de taal van de Alladaregio) wordt opgevoerd. Het is het verhaal over de geschiedenis van de koninklijke familie van Benin, over de politieke evoluties in het land, en dus ook over Oussous voorouders. Het verhaal raakt aan thema's als migratie, liefde en oorlog. Oussou digitaliseerde de cassette én vertaalde het Fon voor het eerst naar het Engels en het Frans, waarmee hij het cultureel erfgoed toegankelijk maakte voor een breder publiek, maar het meteen ook bewaarde voor de toekomst. De grotere context is die van wat Oussou zijn taallaboratorium noemt.

Voor het project *Une histoire: Le Miel aux Lèvres* in de Amsterdamse projectruimte Cargo in Context in 2017 was mondelinge geschiedenis eveneens het vertrekpunt, net als de potenties én de risico's die zich aanbieden wanneer een tekst of een verhaal vertaald wordt. Oussou dook de geschiedenis van de Amsterdamse Houthavens in, en interviewde bewoners (die er in sommige gevallen al decennialang thuis waren) over de wijk en de snelle gentrificatie die er plaatsvond. De verhalen vertaalde hij vervolgens van het Nederlands naar het Engels, en dan naar het Fon. Bij elke vertaling zijn creatieve oplossingen onontbeerlijk. Wanneer directe vertaalmogelijkheden ontbreken, ontstaat er een kleine ruimte, waar

de vertaler met een vorm van fictie de werkelijkheid probeert te vatten. Het is een ruimte voor creatie, maar zeker ook van verlies, waar de oorspronkelijke taal en de nuances ervan dreigen te verdwijnen. Op die manier is het een plek gelijkaardig aan de ruimte waarin het Fon door het kolonialisme vrijwel geheel werd verdronken door het Frans. Oussou vertaalt zijn fascinatie voor het Fon (en voor de manier waarop het door de Franse taal in verdrukking raakte) naar het vraagstuk van andere hedendaagse talen in een geglobaliseerde wereld. Hij weet zo feilloos het verlies dat door koloniale overheersing wordt veroorzaakt invoelbaar en actueel te maken in en voor een West-Europese context.



Thierry Oussou, *Impossible is Nothing*, 2016



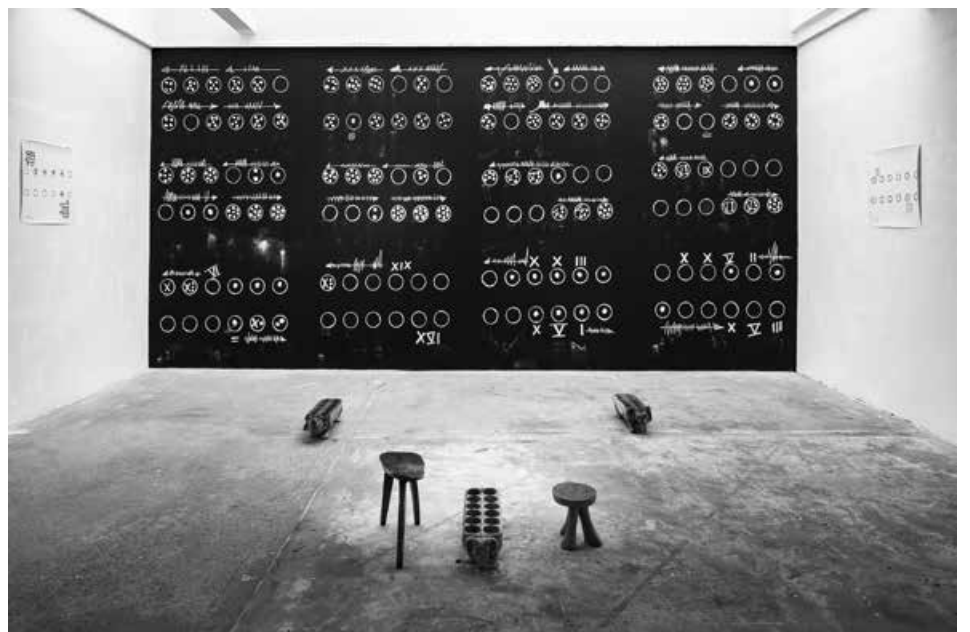
Thierry Oussou, *Une histoire: Le Miel aux Lèvres*, 2017  
Cargo in Context, Amsterdam



Thierry Oussou, *Don't Sit In*, 2016  
No Man's Art Gallery, Amsterdam



Thierry Oussou, *La Poesie*, 2018  
Garage Rotterdam, 'Gaia in the Anthropocene'



Thierry Oussou, *Political Strategy*, 2019–2020  
Lumen Travo Gallery, Amsterdam



Oussou beschrijft zijn rol als kunstenaar als een evenwichtsoefening tussen ego en gemeenschap. Hij is zich bewust van de impact die hij kan hebben als kunstenaar, precies door een andere taal te spreken – de taal van de beeldende kunst. ‘We maken onze geschiedenis,’ zegt hij daarover. Wat dat betreft schuilt er een docent in Oussou – op metaforische wijze, maar ook direct en letterlijk. Hij wil zijn ervaringen en kennis delen, net als kunstenaars zoals Gaba dat voor hem deden. In 2011 richtte hij daarom Studio Ye op, in Allada. Ye staat voor schaduw: het beeld dat een nieuw beeld opwerpt. Hier nodigt Oussou jaarlijks kunstenaars uit om samen te werken en om workshops te organiseren voor lokale kunstenaars.

*Impossible is Nothing*, de installatie die hij toonde aan de Rijksakademie in 2016, is een goed voorbeeld van hoe Oussou op een dergelijke manier invloed uitoefent. Het project kan worden gezien als een meerjarige performance, die begint op het moment dat Oussou een bevriende beeldhouwer, Elias Boko, vraagt om een replica te maken van de troon van Koning Béhanzin (1845-1906), de laatste koning van Dahomey, het huidige Benin. Het meubelstuk is een bijzondere stoel, zo’n 80 cm hoog, gemaakt uit een stam van één iroko. Een gebeeldhouwde rechthoekige basis draagt als een sokkel het U-vormig zitvlak. Oussou begroef de stoel (of althans de kopie van de oorspronkelijke troon) in december 2015 in de aarde van de voormalige koninklijke begraafplaats in Allada. Een half jaar later bezocht hij de plek opnieuw met studenten kunstgeschiedenis en archeologie van de Universiteit van Abomey-Calavi. Zij wisten dat er iets begraven lag, maar ze groeven, niet verwonderlijk gezien de oude functie van dit terrein, ook andere objecten op, zoals scherven van potten, het blad van een bijl en een gong. De actie, in oorsprong gefictionaliseerd (want de troon zat nog maar net onder grond, en was nauwelijks een half jaar oud), leverde ook werkelijke archeologische vondsten op. Het is een subtiele hint naar de mogelijke rijkdommen die het land elders herbergt.

In de uiteindelijke presentatie *Impossible is Nothing* toont Oussou de veldrapporten, waarin de studenten het archeologische proces vastlegden, samen met een video van de opgraving en de opgegraven objecten zelf. De stoel neemt binnen de installatie een ambigue positie in. Oussou is gefascineerd door de transformatieve aantrekkingskracht van objecten. Deze stoel van de laatste koning van Benin is een symbool van macht, en verleent aan de koning een duidelijk hiërarchische plek in de samenleving. De troon toont echter ook hoe de koloniale machten op hun beurt, aan het eind van de negentiende eeuw, de plaats van de koning innemen. Zoals Oussou stelt: ‘Als je de troon van de koning wegneemt, neem je zijn plaats in.’

Het doet denken aan een ander project, dat Oussou voor No Man’s Art Gallery in Amsterdam realiseerde in 2016: hij plaatste drie strandstoelen naast elkaar, met de woorden ‘DON’T’, ‘SIT’ en ‘IN’ geborduurd op het textiel. Om de stoelen te bereiken moest de bezoeker zich een weg banen door aan het plafond hangende maskers. De vraag is natuurlijk wie er vervolgens wel of niet durft te gaan zitten, en waarom. Hebben we het recht gebruik te maken van een object, zelfs als het letterlijk lijkt te vragen om met rust gelaten te worden? Menen we een ruimte in te kunnen nemen alsof het onze eigen ruimte is? En in hoeverre passen we ons aan, of claimen we een positie binnen een bestaande machtsstructuur?

Het is niet verwonderlijk dat er naar aanleiding van *Impossible is Nothing* conflicten ontstonden. Zo vond het hoofd van de afdeling archeologie van de Universiteit van Abomey-Calavi Oussous geste uiteindelijk weinig wetenschappelijk. Hij eiste van zijn studenten dat ze zich terugtrokken uit het project, iets waar opvallend genoeg slechts een enkeling gehoor aan gaf. Ook de Beninse regering had moeite met *Impossible is Nothing*, omdat er met nationaal erfgoed leek te worden gespeeld. Fascinerend genoeg werd de door Oussou begraven troon, zelfs als kopie, behandeld als de werkelijke, authentieke troon, of toch als een onderdeel van het patrimonium met een grote waarde. De oorspronkelijke, echte stoel bevindt zich trouwens in de collectie van het Musée du quai Branly – Jacques Chirac in Parijs. Door een kopie te laten fabriceren (en te begraven) raakt Oussou een ander pijnlijk punt: moet de geroofde troon niet dringend aan Benin worden teruggegeven? Het reeds bestaande conflict tussen Franse en Beninse overheden over de stoel van Béhanzin wordt zo nog meer op scherp gesteld. Patrice Talon, de premier van Benin, maakte de teruggave van de stoel al gedeeltelijk tot de inzet van zijn verkiezingscampagne. December vorig jaar beloofde Franck Riester, de Franse minister van cultuur onder Emmanuel Macron, om 26 objecten, waaronder de stoel van Béhanzin, terug te geven aan Benin, ten laatste in 2021, hoewel de directie van Musée du quai Branly – Jacques Chirac zich al eerder tegen dat plan had verzet. Geschiedenis is maakbaar, dat weet Oussou maar al te goed, en voorwerpen spelen daarbij een belangrijke symbolische rol.

Oussous interesse reikt natuurlijk verder dan enkel deze stoel. De centrale vraag is: wie heeft toegang tot het eigen culturele erfgoed? En wiens recht is het om die toegang te bepalen? Hoe kun je studenten onderwijzen als ze hun eigen cultuur niet kunnen zien, ervaren en onderzoeken binnen een lokale context, omdat ze daarvoor eerst naar West-Europa of Noord-Amerika moeten reizen? Zouden we, zoals de in Congo geboren verzamelaar Sindika Dokolo het

stelt, deze vragen niet net zo ernstig moeten nemen als vragen over de teruggave van door Nazi’s gestolen kunstvoorwerpen ten tijde van het Derde Rijk?

Door het verleden te ontginnen en te vertalen naar een voor het heden herkenbare vorm, hoopt Oussou zijn eigen visie publiek te kunnen maken. Dat doet hij met *Impossible is Nothing*, maar ook met zijn expressieve en energieke tekeningen, waarin taal en vertaling op weer een andere manier worden ingezet. Oussou hanteert een brede referentieschaal. Hij haalt zijn beeldtaal letterlijk van de straat, en laat zich inspireren door sporen die op muren achterblijven, of de tekening van een kind dat de wereld probeert te vatten. Het is niet verwonderlijk dat zijn tekeningen vergeleken zijn met die van Michel Basquiat of van de Cobra-beweging. Oussou verweeft alledaagse en hedendaagse observaties met historische referenties. Uit boeken verzamelt hij hiërogliefen, rotstekeningen en andere oervormen van schrift. Zowel in Allada als in Amsterdam zoekt hij naar tekeningen, naar tekens in het straatbeeld, op gebouwen, grachten, fietsen. Verhalen van vrienden, ervaringen op straat of krantenartikelen vormen de aanleiding tot tekeningen. Het resultaat is als een collage waarin telkens een of enkele figuren centraal staan, met gezichten gemaakt van papier waarin Oussou gaten brandt, en die daardoor tegelijkertijd maskers en schedels worden. Hologig staren ze ons aan, als een verwijzing naar de maskers die we dagelijks opzeten, maar ook naar de voodoo, een van de officiële religies van Benin.

Sinds een aantal jaren werkt Oussou alleen nog maar op zwart papier. Zelf denkt hij daarbij vooral aan het witte krijt op een zwart schoolbord, dat zowel staat voor tijdelijkheid als voor het overbrengen van informatie en kennis. Op een subtiele wijze zijn deze tekeningen ook een afwijzing van het dominante gebruik om wit papier als basis te nemen voor om het even wat. Het is essentieel voor Oussou om op papier te werken, en niet op canvas: papier heeft een andere toegankelijkheid, een andere maakbaarheid, die aansluit bij zijn interesse in het tot stand brengen van kleur, vorm en textuur. En ook papier heeft voor Oussou een bijzondere transformatieve kracht. ‘Papier,’ zo schrijft hij, ‘is fragiel, net als het menselijk wezen. Dit hogelijk symbolische medium vergezelt ons, ons hele leven lang, van het geboortetot aan het overlijdenscertificaat.’

De symbolische potentie van objecten en van het tekenen komen samen in de installatie *La Poesie*, een telkens wisselende verzameling en ordening van takken, die op verschillende plekken tot stand is gebracht, voor het eerst in 2012 in Benin. In de nabijheid van een tentoonstellingsruimte verzamelt Oussou takken. Hij organiseert en schikt ze vervolgens op zo’n manier dat ze bepaalde kenmerken van de plek weerspie-

gelen. De ontmoeting met architectuur bijvoorbeeld of de lokale bevolking zijn dus van belang voor de vorm die deze installatie aanneemt. In Benin nam het werk dan ook andere vormen aan dan in de tentoonstellingen, in 2018, *Gaia in the Anthropocene* in De Garage in Rotterdam en *Restless Matter* in het Cobra Museum. ‘Zoals in poëzie,’ aldus Oussou, ‘gebruik ik hetzelfde materiaal, maar ik geef het elke keer een andere betekenis, rekening houdend met de eigenschappen en de technische beperkingen van de plek waar ik tentoonstel.’ De takken nemen de vorm aan van een schrift, van een ‘score’. De ritmiek en de individuele ordeningen worden beelden. Poëzie is niet iets wat puur als schrift bestaat en dat met pen en papier wordt gemaakt.

Na twee jaar aan de Rijksakademie te hebben gewerkt, heeft Oussou op 1 september vorig jaar de zogenaamde *3Package Deal* van het Amsterdams Fonds voor de Kunst ontvangen, een beurs die talent stimuleert en faciliteert, met betaalbare woon- en werkruimte, budget én netwerk. Amsterdam werd zijn thuisbasis, waar hij kon werken aan de tentoonstelling *Political Strategy* in Lumen Travo Gallery die midden november opende. Uitgangspunt is het in Benin zeer populaire bordspel Adji. Over twee rijen van zes holtes in een houten bord worden door twee spelers 48 bolvormige zaden verspreid en verdeeld. Het doel van het spel is dusdanig veel zaden te veroveren dat de tegenstander geen geldige zet meer kan doen. Adji wordt gespeeld door twee spelers, maar van bijstanders wordt actieve inmenging en advies verwacht. Het is een complex en hoogst strategisch spel. Op een wandvullend krijtbord in de tentoonstelling legt Oussou de spelregels en abstracte spelcombinaties uit. In de ruimte zelf staan enkele spelborden die hij in Benin in hout heeft laten uitvoeren in de vorm van een olifant, een neushoorn en een ram. Hier wordt de bezoeker uitgenodigd zelf een potje te spelen. In snelle schetsen toont Oussou hoe eerdere partijen verliepen. In meer gedetailleerde tekeningen, op de kenmerkende zwarte achtergrond met de papier-maché maskers, vertelt hij anekdotes die de alledaagse impact van het spel verbeelden. Ook *Political Strategy* ontvouwt zich op die manier als een onderzoek naar mogelijkheden. Adji is niet alleen een van de oudste bordspellen in Benin, het is in grote delen van Afrika en de gehele Caraïben zeer populair, weliswaar onder een andere naam, zoals Oware of Awalé. Gezamenlijk nemen de tekeningen en objecten een grotere symbolische waarde aan. Met de titel *Political Strategy* in het achterhoofd, bewegen de zaden niet zomaar over het spelbord; het is alsof ze migreren van het ene naar het andere land, en functioneren als valuta. Allerhande strategieën en manipulaties worden bij het spelen gehanteerd, om op het eind aan de winnende kant te kunnen staan.

## Lisa Sudhibhasilp. Voor de makers

BRENDA TEMPELAAR

Op een van de afbeeldingen in het onlinearchief van Lisa Sudhibhasilp (1989) is een rode standaard te zien, gemaakt van kunststof met een hoogte van ongeveer vijftig centimeter. Hij loopt naar boven taps toe en is rondom uitgerust met pinnen waaraan voorwerpen kunnen worden geëtaleerd. Als je de cursor laat rusten op de afbeelding verschijnen er rode letters die vertellen hoe de afbeelding gecategoriseerd is: *trash, plastic, Duchamp*. De standaard doet inderdaad denken aan Duchamps *Porte-bouteilles*, een flesrenk dat in 1914 door hem werd omgedoopt tot kunstwerk. Doorgaans wordt aangenomen dat *Porte-bouteilles* zijn eerste ‘pure’ readymade is: de eerste keer dat hij een gevonden voorwerp presenteerde zonder daaraan ook maar iets te veranderen. Sudhibhasilp herkende de gelijkenis, eigende zich het object toe en legde het fundament voor een nieuw werk dat de overtreffende trap van een readymade lijkt te zijn.

Ruim een eeuw na Duchamps introductie van het kant en klare kunstobject herdefiniëert Sudhibhasilp opnieuw de artistieke handeling. In haar praktijk verwijst ze regelmatig naar Duchamps gedachtegoed, waarmee ze haar artistieke onmacht blootgeeft. Ze beseft heel goed dat de schok van de readymade niet te herhalen valt, en dat het anno nu heel makkelijk is om industrieel vervaardigde objecten op een voetstuk te plaatsen. Zij wil niet kritiekloos tegenover de geschiedenis staan door de gevonden standaard te bestempelen als een werk, maar juist de verschillen laten zien tussen de kunstgeschiedenis en de actualiteit.

Sudhibhasilp behaalde in 2013 het *Diplôme national supérieur d’expression plastique* in Marseille en verhuisde toen naar Amsterdam om fotografie te studeren aan de Gerrit Rietveld Academie. Nog voor het eindexamen veranderde ze van koers en liet haar docenten weten dat de fotografische lens haar beperkte. Ze verliet de afdeling fotografie niet, maar nam voortaan wel vitrines, sokkels en andere ruimtelijke ten-

toonstelligelementen in haar repertoire op. Die voorwerpen, met hun voorgeprogrammeerde betekenis, staan centraal in Sudhibhasilps eindexamenwerk *Vitrines also die*. Ze plaatst alleen al door de titel een kritische noot bij het genre ‘eindexamententoonstelling’, waar studenten geacht worden zichzelf in de etalage te plaatsen.

De buitenkant van de installatie bestond uit tijdelijke wanden die bij elkaar werden gehouden door willekeurig geplaatste balken. De opstelling vormde een overgang naar de (provisorische) replica van een museale ruimte die zich aan de binnenkant bevond. Er waren verwijzingen naar het museale bedrijf, zoals illustraties van mogelijke routes die een toeschouwer in een museum kan afleggen. Op de wanden waren teksten en gevonden afbeeldingen aangebracht, in een compositie die zij samen met grafisch ontwerper Julie Héneault maakte. Onder de kop ‘Black glass in wall’ schreef Sudhibhasilp: ‘Hij verzamelde poppenhuizen. De eerste vond hij in een tweedehandswinkel vlak bij zijn apparte-

ment. Het was best een klein huis, met twee verdiepingen en een kleine zolder. De twee slaapkamers waren voorzien van hetzelfde behang en de badkamer was bekleed met plastic tegels. Hij was gefascineerd door de wereld die hij in zijn hoofd kon creëren. Hij stelde zich voor dat hij door de kamers liep en ieder detail bewonderde. Hij kocht het, en door het te bezitten kon hij er op ieder moment van de dag even bij stilstaan.’

Aan de museale binnenkant van de installatie stonden onder meer een sokkel gehuld in marmerprint, een plank die ondersteboven aan de dragers was gemonteerd en twee mdf-platen die als een L met elkaar verbonden waren. Tussen die L waren glasplaten bevestigd die het mdf in twee stukken verdeelden. Verder was er een blauw opslagrek met sleuven, waarvan er één werd gebruikt om een halftransparante plaat in te bewaren. De installatie van Sudhibhasilp viel op tijdens de eindexamenpresentatie omdat zij sokkels en planken ontdeed van hun functie en als pure materialen en vormen beschouwde. Ze ontdeed de tentoonstellingsarchitec-





Lisa Sudhibhasilp, *Vitrines also die*, 2016  
Gerrit Rietveld Academie, Amsterdam



Lisa Sudhibhasilp, *Vitrines also die*, 2016  
Gerrit Rietveld Academie, Amsterdam

tuur van haar inhoud, zoals Duchamp industriële objecten loszong van hun functie. Het werk liet bovendien zien hoezeer hedendaagse kunsttentoonstellingen zich bedienen van het gemak van massaproductie, waardoor vrijwel alle tentoonstellingen op elkaar gaan lijken.

Sudhibhasilps interesse in Duchamps gebruik van het object trouvé heeft weinig vandoen met het blind vereren van Duchamp zelf. Met verwijzingen naar zijn praktijk probeert Sudhibhasilp eerder de complexiteit ervan te benaderen, de poëzie van leven en werk te doorgronden en de humoristische kant van het oeuvre te herbelichten. Die hunkering naar een combinatie van complexiteit en lichtvoetigheid komt voornamelijk het beste naar voren in een driedelige tentoonstelling die Sudhibhasilp maakte bij het Amsterdamse kunstenaarsinitiatief P/////AKT. Zij werd uitgenodigd voor de zogeheten P/////AKTPOOL, waar jonge kunstenaars tijd en ruimte wordt geboden om drie opeenvolgende tentoonstellingen te maken in het trappenhuis dat grenst aan de reguliere tentoonstellingsruimte. Onder de titel *Go to the hardware store and have a museum experience* stelde Sudhibhasilp een tentoonstelling samen waarin de onderliggende structuren van kunstpresentaties naar voren werden gehaald.

Deel één was gericht op het overgangsbied tussen backstage en podium, opslag en toonmoment. Als inleiding op de tentoonstelling schreef ze: 'Hoewel de doorgang versperd was, kon ik het decor zien achter de glazen deuren. Er waren een paar lege vitrines en sokkels waarvan sommige nog in plastic verpakt zaten. Ze stonden te wachten om gevuld te worden, om inhoud te krijgen. Deze objecten zijn normaliter onzichtbaar, maar werden nu getoond. Ze bestaan in het verleden, maar beginnen te verdwijnen in hun toekomst. Het is hun lot om afwezig te zijn. Om alleen het beeld te dragen, het object, de kennis. Het zijn generieke vormen, als puur materiaal dat op een functie wacht'.

De bovengenoemde versperring bij de ingang werd veroorzaakt door plastic gordijnen die aan het plafond waren opgehangen. Een daarvan was bedrukt met de marketingleus: 'We love what we do and we hope you do too.' Kunst en commercie gaan hand in hand, leek te worden geïmpliceerd. Of: het uit de massaproductie voortgekomen materiaal 'gordijn' is niet alleen een hulpstuk om kunst te fabriceren, maar kan ermee samenvallen. De rode standaard (de lookalike van Duchamps *Porte-bouteilles*) stond achterin de ruimte. De standaard draaide rond op een elektrisch aangestuurd onderstel, wat het mechanische karakter

van het object benadrukte, maar wat ook een vorm van autonomie impliceerde: alsof objecten die aan de standaard hangen zelf kunnen bepalen of ze de opslag- of tentoonstellingsmodus aannemen.

In het tweede deel van de tentoonstellingsreeks verschoof de aandacht van het decor naar de waarde van materiaal. Hier maakte de kunstenaar met name gebruik van machinaal vervaardigd verpakkingsmateriaal, zoals gestapelde spinaziëkragen van piepschuim. Het kamerscherm of de kamerverdeler – weer populair geworden als gevolg van de kleine woningen in overvolle steden – kreeg een nieuwe vorm door verschillende piepschuimverpakkingen aan elkaar vast te maken. Bovenaan in het trappenhuis reflecteerde de tentoonstelling op museale formats. Hier werden piepschuimverpakkingen gebruikt om glasplaten in te zetten, die zo het karakter van een vitrine kregen en vragen oproepen over de wijze waarop waarde aan materiaal wordt toegekend, binnen en buiten de kaders van een tentoonstelling. Misschien ten overvloede: piepschuim is doorgaans slechts het materiaal in de doos dat een waardevolle aankoop beschermen moet.

Voor deel drie werd het materiaal van deel twee hergebruikt. De spinaziëkragen waren boven de ingang tussen de wanden gemonteerd en daarbovenop lagen twee plakband-

houders en een gipsen replica van zo'n houder. Verschillende soorten plankdragers lagen gesorteerd op de grond onder de trap. Het centrale element in de tentoonstelling bevond zich bovenaan de trap en bestond uit aan elkaar gekoppelde witte buisframes, industrieel ogende plakbandrollen, en een verhoogde en daardoor onbruikbare zitting. Hoewel deze voorwerpen bij iedere willekeurige bouwmarkt te vinden zijn, deden ze daar nauwelijks nog aan denken omdat ze tijdens de tentoonstelling zo overtuigend in een kunstcontext functioneerden. Ze wezen erop dat wij, kunstkijkers, inmiddels buitengewoon goed getraind zijn om vrij alledaagse voorwerpen te bewonderen om hun sculpturale kwaliteiten.

Ook recentere werk van Sudhibhasilp is gebaseerd op de overeenkomsten tussen bouwmarkt en kunstervaring. In 2018 nam zij haar camera mee naar de plaatselijke Praxis en maakte een visuele inventaris van de hele winkel. Ze verdeelde de foto's onder in hoofdstukken die correspondeerden met de afdelingen van de winkel, en bond ze samen in het kunstenaarsboek *Praxis* waarin de huisstijl van het bedrijf is overgenomen op het omslag. Alleen de kleuren verschillen: het typerende roodgeel van het logo heeft plaatsgemaakt voor geelgrijs. Er staan geen teksten in het boek, en als enige toelichting op de fotografie is op de achterzijde een plattegrond van de winkel opgenomen. Zijn het maken van kunst en het shoppen in een bouwmarkt dan gelijksoortige handelingen? De zin waar iedere Praxis-reclame al jaren mee eindigt doet dat wel vermoeden: 'Voor de makers'. In potentie bevat een bouwmarkt niet alleen alles wat je nodig hebt om een keuken te bouwen, maar ook om een grootschalige overzichtstentoonstelling in een museum te maken.

Hoewel kunst en doe-het-zelven soms dicht bij elkaar liggen, doen kunstprofessionals toch vooral hun uiterste best om beide praktijken te scheiden; ze klussen niet, ze maken kunst! Om die onuitgesproken hiërarchie zichtbaar te maken en te ondermijnen, fantaseert Sudhibhasilp over een tentoonstelling in een bouwmarkt. Ze maakte een plattegrond van de nabijgelegen Praxis, en op die plattegrond stonden nummers afgedrukt die verwezen naar kunstwerken, alsof er tegelijkertijd een tentoonstelling gaande was in de bouwmarkt. De grens vervaagde tussen haar atelier en haar leverancier. Ze presenteerde de plattegrond in een avondtentoonstelling die ze zelf organiseerde in haar ateliercomplex. Sudhibhasilp nodigde acht kunstenaars uit om deel te nemen aan de tentoonstelling over het gedwongen vertrek van medehouders, die actief bleken in het illegale circuit. De flexibiliteit van de ruimte stond centraal en de deelnemende kunstenaars lieten met hun werk zien hoe elke ruimte zich kan vormen naar de behoeftes van de gebruiker.

Er moet echter wel een kwaliteitsverschil worden opgemerkt tussen Sudhibhasilps tentoonstelling bij P/////AKT en deze door haarzelf georganiseerde avond in haar atelier. Zonder institutionele tentoonstellingsruimte blijkt het moeilijker om de bouwmarktethiek te hercontextualiseren. Het werk oogde als een compromis, doordat de bouwmarkt de kunstenaar niet de kans gaf



Lisa Sudhibhasilp, *Go to the hardware store and have a museum experience – Act 1*, 2017  
P/////AKT, Amsterdam



Lisa Sudhibhasilp, *Go to the hardware store and have a museum experience – Act 3*, 2017  
P/////AKT, Amsterdam



om een tentoonstelling te maken. Het maakt ook duidelijk hoeveel lef en overredingskracht het vergt om op ongebruikelijke plekken te kunnen exposeren. Dat lef moet groeien bij een jonge kunstenaar, door steeds weer tegen de weerstand van 'de buitenwereld' aan te lopen.

Momenteel richt Sudhibhasilp haar vizier op het concern Hornbach, bekend van de irritant effectieve reclamecampagnes die steevast eindigen met de leus 'er is altijd iets te doen'. Net als bij Praxis wordt de doe-het-zelver aangesproken op de oerdrift om te creëren: de doe-het-zelver is volgens Hornbach voor dag en dauw uit de veren om helemaal alleen bijvoorbeeld een blok-hut te bouwen en te schilderen. Sudhibhasilp vindt het intrigerend dat de bouwmarktkeken een beeldmerk heeft neergezet dat zo sterk raakt aan het stereotype van de solitaire kunstenaar en zou daarom graag juist dáár willen tentoonstellen. Dat leek ook te lukken, maar nadat zij haar voorstel naar de marketingafdeling van de bouwmarkt had gestuurd, bleef het stil.

Ze zal nu een boek maken, waarvoor een fotoreportage zal plaatsvinden in de winkel en daarbij tijdelijke composities maken met het materiaal en de spullen die voorhanden

zijn. Ze fotografeert dus niet meer onopvallend de schappen, zoals bij Praxis – haar interventie zal nu in de winkel zelf worden opgemerkt. Met haar tweede bouwmarktboek bevroegt ze haar positie als kunstenaar ten opzichte van de reguliere klant die een pot verf komt halen.

Sudhibhasilp zet de eigen artistieke positie nadrukkelijk af tegenover andere makers, producenten, buurtgenoten. Haar nieuwe atelier is gesitueerd in winkelcentrum Boven 't IJ in Amsterdam-Noord, de buurt waar de laatste jaren een hevig gentrificatieproces heeft plaatsgevonden. De directe omgeving van haar atelier bestaat uit diverse levensmiddelenwinkels en winkels met allerlei praktische artikelen, maar er is ook veel leegstand, te herkennen aan de verhuurborden op de gevels, en een groeiend aantal panden dat 'bewaakt wordt door bewoning', zoals haar eigen atelierruimte. Boven 't IJ is zo'n winkelcentrum waar je nog een kroket uit de muur trekt, waar de orgelman langskomt en waar je je auto goedkoop parkeert, maar dat beeld is in rap tempo aan het veranderen, nu de langverwachte Noord-Zuidlijn vorig jaar in gebruik is genomen. Er is al veel nieuwbouw en steeds meer nieuwe, kapitaalkrachtige stedelingen vestigen zich

in het gebied. Het winkelcentrum voldoet niet aan hun smaak – het huidige uitzicht vanaf het meest noordelijk gelegen station van lijn 52 is al eens omschreven als een kijkje in de DDR – en zal ongetwijfeld hipper en duurder worden.

Sudhibhasilp weet, net als haar medehuurders, maar al te goed welke rol zij speelt in het gentrificatieproces. Lokale winkeliers worden geleidelijk verbannen, maar de kunstenaars mogen voor een laag bedrag in het winkelcentrum verblijven tot zij niet meer nodig zijn en de nieuwe huurders en kopers arriveren. Ze is zich ervan bewust dat haar aanwezigheid op deze plek van tijdelijke aard is en neemt dat gegeven als uitgangspunt voor haar werk. Binnenkort presenteert ze *Ghost Structure* (werktitel), een serie replica's van reclameborden die nu nog in de winkelstraten te zien zijn. De kartonnen borden bevatten geen posters, geen boodschap, en zijn deels omgeklapt alsof de wind ze te pakken heeft gekregen. Sudhibhasilp is van plan om de borden te verspreiden in de nabije omgeving van het winkelcentrum en die publieke interventie te documenteren. Dat zal ze doen door de positie van de borden te markeren op Google Maps, precies zoals ondernemers hun zaak

online lokaliseren. Op die manier wordt haar tijdelijke aanwezigheid gearchiveerd terwijl de plek zelf verandert. Net als met haar bouwmarktboeken creëert ze een permanente verbinding tussen haar omgeving en zichzelf – een kunstenaar als schaduwfiguur.

In een tijdspanne van vijf jaar heeft Sudhibhasilp zich ontwikkeld van fotografiestudent tot metakunstenaar die op luchtige wijze reflecteert op de duchampiaanse revolutie. Ze laat ons met nieuwe ogen kijken naar de ons omringende architectuur, de sociale stratificaties en commerciële waardebeoordeling. Haar aandacht verschoof van de kunstwereld als speelveld naar het raakvlak van kunst en buitenwereld, dit alles verbonden met de handelswijze die ze zich de afgelopen jaren heeft eigen gemaakt: de doe-het-zelfmentaliteit. Wat precies onder die mentaliteit wordt verstaan raakt aan de kern van haar werk: wat betekent zelforganisatie, auteurschap en de grens tussen artistieke praktijk en economie nog in een samenleving waarin zelfs de kunstenaars zich van voorgefabriceerde structuren bedienen?

## Rein Dufait. Conceptueel bricoleren

JOHAN VELTER

In 2011 loopt in de galerie van Tatjana Pieters in Gent de eerste solotentoonstelling van Rein Dufait (1990). Er zijn kleine voorwerpen te zien, op de grond staan verticale torenachtige stukken, met als titels een merkwaardige verzameling namen, woorden die niet bestaan en toch verwant zijn: niet-bestaande woorden benoemen metamorfosen. (De tentoonstelling zelf heette *Tookonooka*.) De beginperiode van het oeuvre van Dufait staat in het teken van de transformatie van gewone, doordeweekse voorwerpen: een tennisbal die geschild wordt, als een Citroën. De vormen zijn bescheiden van grootte; de dingen worden tactiel en met voorzichtigheid behandeld, alsof de wereld slechts aarzelend betreden kan worden. Het jaar daarop loopt er een expositie bij Galerie Triangle Bleu in Stavelot (*Oroonoko!*), en wordt werk van Dufait samen met dat van Kasper Bosmans en Tamara Van San getoond in de groepstentoonstelling *The New Candour!*, eveneens in de galerie van Tatjana Pieters. Curator Hans Theys stelt Dufait, Bosmans en Van San tegenover de oudere kunstenaars Luc Deleu, Bernd Lohaus en Panamarenko. Zijn aanpak mist echter distantie en analyse, en van de 'nieuwe beweging' die Theys meent te presenteren, in een nogal doorzichtige poging een curator te willen zijn, wordt niets meer vernomen.

In 2014 is *Kawagoopa* de laatste solotentoonstelling bij de galerie van Tatjana

Pieters, waar Dufait niet lang daarna vertrekt: de kunst én de kunstenaars worden steeds vaker geïnstrumentaliseerd voor de sekteachtige avatar-wantaal van de galerie; kunst wordt op die manier gebruikt om 'in hogere sferen' te komen, maar de 'geest- en bewustzijnsverruiming' heeft niets meer met kunst te maken.

De mentale maar ook fysieke ruimte waarin gewerkt wordt, bepaalt het werk. De dingen waarmee Dufait als beginnende kunstenaar naar buiten treedt, hebben een formaat op schaal van de huiskamer of het atelier: ze kunnen gemakkelijk bemeesterd worden omdat de grootte en de omvang onder controle blijven. Het idee, de uitwerking, het proces en het resultaat blijven op een behapbare manier samen. Anders wordt het wanneer Dufait de buitenwereld betreedt en op het strand van Oostende, waar hij woont, werk begint te maken: er doet zich tegelijkertijd een bevrijding van vormen en formaten voor, en een gevecht met de elementen. Dat strijdend element wordt nu bepalend, ook voor kleinere werken: de strijd tussen kunstenaar en materie, de handen die willen en de dingen die tegenwerken – van die omgang met het materiaal getuigt de 'ruwheid' van het werk. De ruimte (het strand, de zee en het wolkendek) geeft mogelijkheden die de kunstenaar zelf moet invullen; binnen die immense grootte dient hij een eigen context te maken, er moeten grenzen van een andere ruimte afgebakend worden, spelregels moeten worden vastgelegd. De tijdelijkheid en de 'onkleur' (zandwerken op het strand) tonen



Rein Dufait, *Geslierd*, 2015  
Tesanada 4, 2015, foto Michiel De Cleene



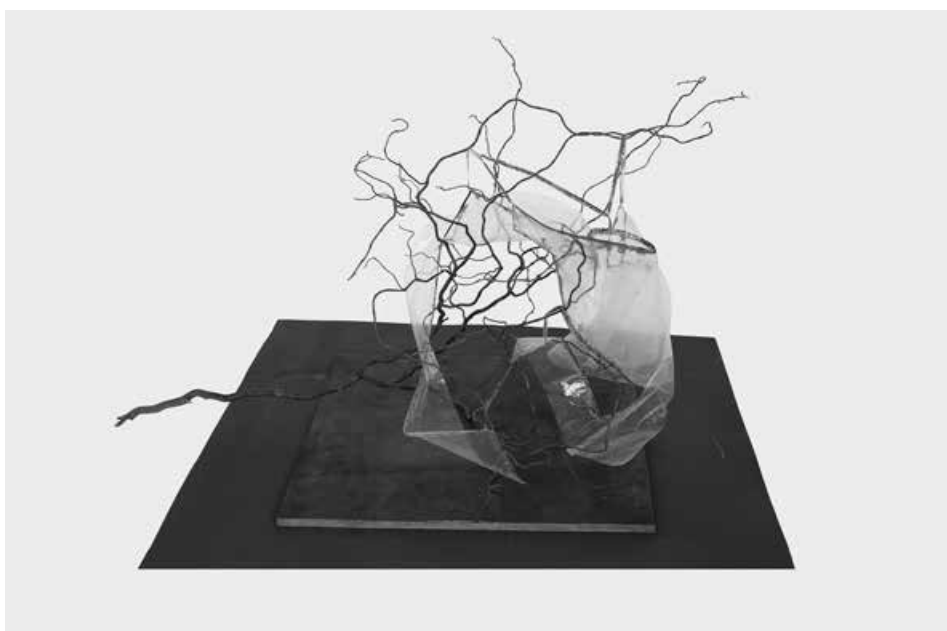
Rein Dufait, *Elpha*, 2017  
Cement, zand, plexi, foto Michiel De Cleene

terughoudendheid: tegenover de natuur is de kunst ondergeschikt – en dat is goed.

Het zand, dat duidelijk aanwezig is toch 'vloeibare' materiaal (denk aan een zandloper), wordt in het oeuvre belangrijk. Het is als levende materie niet vast te houden, vormloos, en toch kan het, indien bedwongen, massa weergeven. Er is de wind die lachend aan de haal gaat met het materiaal (en met de intenties van de kunstenaar): de werken worden groter dan de mens. Met zand wordt een toren gebouwd, in plastic gewikkeld. Cellofaan is een materie die, net als plexiglas, zowel kan vasthouden als de suggestie kan geven afwezig te zijn. Nu wordt de context die van *land art* – een werk maken is niet langer vrijblijvend, want het moet in die andere ruimte kunnen bestaan. Wat in het atelier goed lijkt, kan met zee en lucht als achtergrond tegenvallen: de normen veranderen, de maatstaf is niet langer de mens, maar de natuur. Denken in vormen gaat dikwijls met tegengestelden gepaard: tegenover het bedwingen van de hoogte (met in cellofaan gewikkeld zand), staat ook een werk als *Geslierd* (2015) – hoe dun kan een beeldhouwwerk zijn? Een ijzeren schepvorm wordt aan het plastic gehecht en voortgetrokken; door het trekken vult de zak zich en uiteindelijk scheurt de zak door het gewicht van het zand; het resultaat is een gescheurde zak en een gleuf op het strand; de uitgraving als idee van een omgekeerd, tegengesteld beeldhouwwerk.

Deze interventies op het strand worden op vraag van Dufait door Hans Theys gefilmd. De bedoeling was een film te maken die binnen het oeuvre als zelfstandig werk fungeert. Een aantal ongeautoriseerde films werd echter verspreid. Van restfragmenten en mislukte shots moet er geen film gemaakt worden: een toneelstuk wordt op een podium gespeeld, en de coulissen moeten de coulissen blijven. Voor Hans Theys is kunst een 'aanvoelen', iets sentimenteels en anti-intellectueels dat wordt 'ondergaan'; het anekdotische en het persoonlijke gaan door als 'kunst', terwijl Dufait binnen de artistieke context zelf werkt.

Het werken in de open ruimte geeft Dufait nieuwe mogelijkheden, en het is alsof barrières geslecht kunnen worden. Waar hij in zijn jeugdwerk dikwijls vertrok van bestaande dingen en ze onbestaande namen gaf, wordt de naamgeving nu 'begrijpelijker', en wordt het onbestaande verbeeld. Toch blijft de werkwijze identiek: elk individueel werk vertrekt van een vraagstelling, van onvermoede en onuitgesproken mogelijkheden. De artistieke en intellectuele bron van Dufait is de traditie van Constantin Brancusi en Henry Moore. Op een oppervlakkige manier zou zijn werk geassocieerd kunnen worden met een ecologische trend, maar als die associatie er al zou zijn, dan slechts terzijde: wat Dufait doet, speelt zich af in een denkruimte over wat beeldhouwkunst kan zijn. Daardoor is teruggetrokkenheid een

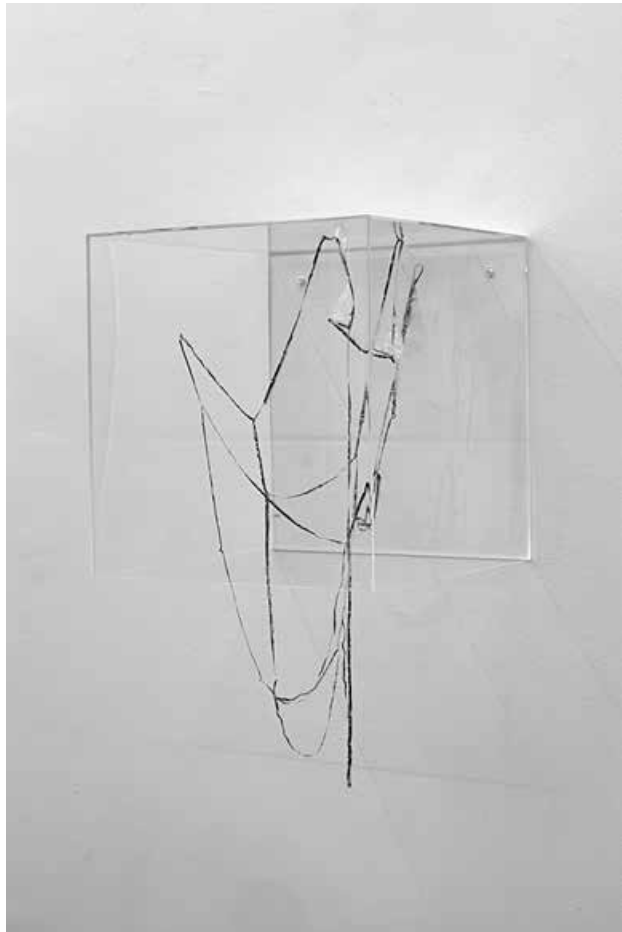


Rein Dufait, *Schuw (groen)*, 2017  
Folie, metaal, plastic, hout, foto Michiel De Cleene





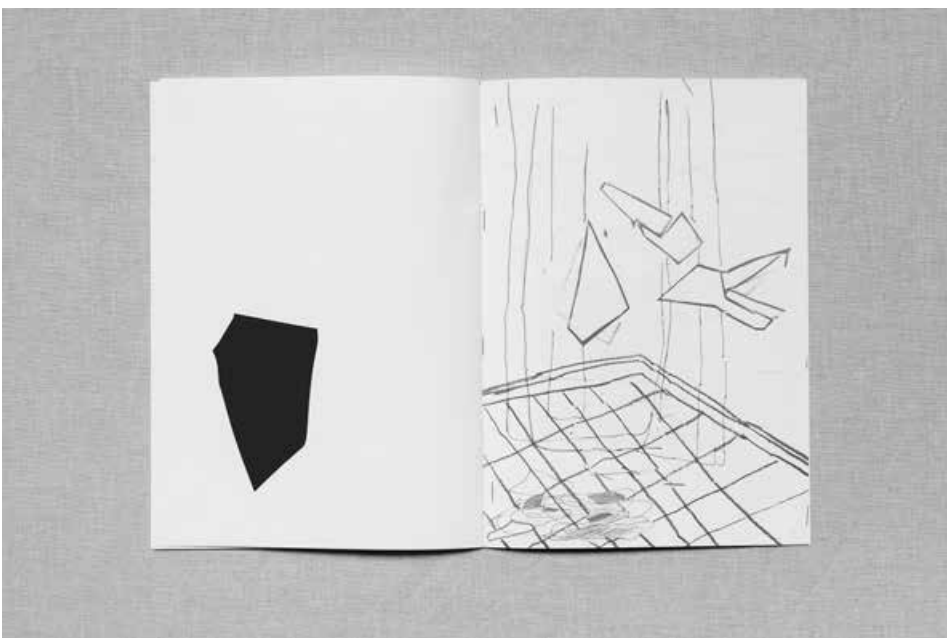
Rein Dufait, Bussel, 2017  
Metaal, hout, cement, foto Michiel De Cleene



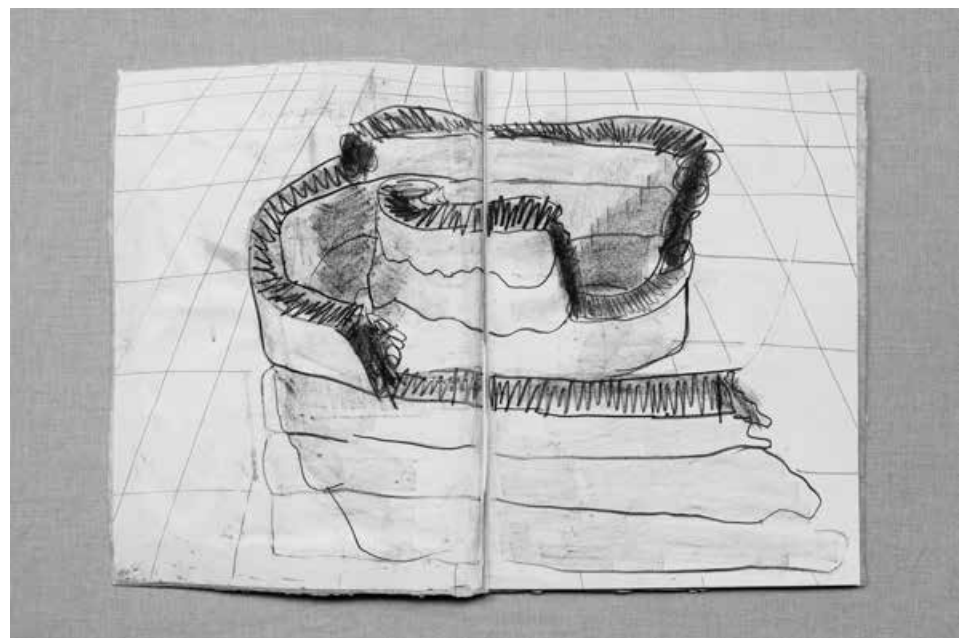
Rein Dufait, Windschuiver, 2017  
Plexi, plastic, metaal, foto Wedocumentart



Rein Dufait, Zandtapijt, 2015  
Zand, folie, foto Lore Horré



Rein Dufait, 6 tekeningen, 2017  
Foto Michiel De Cleene



Rein Dufait, Boek der worstelingen: een schetsboek, 2018  
Foto Michiel De Cleene

kenmerk van dit oeuvre, net als een ernst die zich niets gelegen laat liggen aan wat 'nu' is (of aan wat 'moet'). Een bijna traumatische ervaring was het voor Dufait toen een bezoeker aan zijn atelier concludeerde dat zijn werk, omdat het niet over vluchtelingen of het klimaat gaat, niet meer dan spel en experiment is, en dus vrijblijvend zou zijn. Reflectieve afstand is echter het belangrijkste kenmerk van kunst. Na die ervaring besliste Dufait dat het spreken over kunst door de kunstenaar zelf moet gebeuren – waarmee hij radicaal de waan tegensprekt dat een werk voor zichzelf moet getuigen.

De tentoonstellingen van Dufait worden sindsdien begeleid door beschrijvende en verklarende teksten. Hetzelfde geldt voor zijn eerste overzichtsboek, *Things & Air* (Mer, 2018). Het probleem van deze aanpak is dat hij een eenduidigheid oplegt en het werk dreigt te reduceren tot 'een probleem en een procedé'. De teksten van Dufait worden daarom best als uitnodiging en handleiding gelezen, de toeschouwer moet zelf beslissen welke betekenissen en associaties worden toegevoegd.

Daarmee is een ander probleem van het galeriewezen aangeraakt. In 2017 stelde Dufait tentoon bij Sofie Van de Velde in Antwerpen (volgens de galerie in *Antwerp*, maar de internationalisering is slechts schijn). Een kunstenaar heeft een galerie nodig om te kunnen groeien, om zichzelf en het werk te kunnen begrijpen; de galerie moet het werk op een intellectuele en sociologische manier kaderen door in een groep en een stal te voorzien – het werk moet

begrijpelijk gemaakt worden voor het publiek. Vermits er nauwelijks nog algemene kunstcritiek bestaat, moet de galerie dit zelf aanpakken. Sofie Van de Velde vertelt dat ze een nieuw galerieconcept heeft ontwikkeld, maar het resultaat blijft beperkt tot een commerciële organisatie – het delen van een bestelwagen kan bezwaarlijk een nieuw idee genoemd worden. De 'vernieuwing' situeert zich niet op het vlak van de presentatie van kunst: het is opnieuw de galerie die zich vóór de kunstenaar zet. Van een nieuw galerieconcept is er pas sprake als de functie inhoudelijk herdacht wordt, in dienst van de kunst en de kunstenaars, en er een intelligent evenwicht gevonden wordt tussen geld en noodzaak. (Het zwartgeldcircuit aanpakken, die dubbele misdaad tegen maatschappij en kunstenaar – dát zou een prijs verdienen.) Een kunstenaar als Dufait moet zich tegen een veelkoppige draak verzetten: de kunst als bewustzijnsverruiming, als emotie en als commercieel product.

Kunst is maar kunst in een publieke ruimte, en die ruimte kan zowel een privévertrek, een museum als het openbaar domein zijn. Een kunstenaar kan zijn weg zoeken via internet en sociale media, maar de clash der media maakt dit niet evident. Een context waarin 'het nieuwe' zich elke seconde manifesteert, maakt de kunst van het denken, het zwijgen en het werken onmogelijk – waar enkel presentatie heerst, is het ding verdwenen. Het werk van Dufait is in Vlaamse musea (al dan niet in – en als – de marge) gepresenteerd en aangekocht. Toch is er een structureel probleem: de aankoop

is slechts een momentopname, een trede, niet de ladder. Kunstenaars hebben, al dan niet coöperatieve, productiemaatschappijen nodig. De overheid richt zich echter vooral op publiciteit, al dan niet in het buitenland – kunst als nationalistisch visitekaartje. Het werken zelf komt in de verdrukking. Het zogenaamd kunstenaarsstatuut is voor beeldende kunst niet bruikbaar, en uiteindelijk is het een lachertje.

Een kunstenaar bestaat niet in de leegte van de tijd en werkt nooit helemaal alleen. Dufait heeft voorbeelden (naast Brancusi en Moore ook Bernd Lohaus, Richard Tuttle, Roman Signer, Georges Vantongerloo) en belangrijke generatie- of tijdgenoten (zoals Michel François, Gert Robijns, Mark Manders, Kasper Bosmans, Karla Black). Door elk jaar telkens andere verwante kunstenaars uit te nodigen in zijn atelier, confronteert hij zijn werk met dat van geestesgenoten – een confrontatie die zowel een verklaring als een uitdaging wordt. Dufait weerlegt op die manier het huidige galeriewezen, dat niet vertrekt vanuit een gelijke artistieke ingesteldheid, maar vanuit het principe 'voor elk wat wils'.

Dufait werkt met de buitenkant van de dingen. In sommige werken speelt hij bewust met de oppervlakten van het materiaal: het harde, gladde plexiglas tegenover de ruwheid van met de hand aangebracht beton. Er is een asentimentele dimensie in dit werk: het is wat het uiteindelijk is, de betekenis ligt in het ding zelf, het werkprocedé toont zich in het resultaat; het gaat om een behaviorisme, om het 'gedrag' van het kunstwerk en van een mechanisme dat

beweegt. Toch maakt dit werk gevoelens los: verlorenheid, een in-zichzelf-gesloten-zijn, ingekeerdheid – niet een zwakte, wel een kracht van het zelf. De schoonheid ligt in de sterkte van die kwetsbaarheid.

*Elpha* is een 'editie' uit 2017: in een plexiglasen bak hangt een betonnen vorm, een druipsteen misschien, een olifantachtige slurf, een vergrote vinger of het mannelijk geslachtsdeel. De eerste associaties of fantasieën die het werk oproept (bijvoorbeeld: Louise Bourgeois komt binnen, neemt *Elpha* onder haar arm, gaat weg) ontstaan door de oppervlakte die de vorm maakt, en die door de vorm gemaakt is. De bak is doorschijnend, de grens tussen binnen en buiten wordt opgeheven, en is zowel presentatie als werk zelf, een gesloten behuizing en een openheid. Het beton is niet 'het werk zelf', maar een onderdeel, het hangt in de box, en staat er niet als een beeld onder, zoals beelden in musea onder een koepel gepresenteerd worden. Op de doos ligt een 'plas' beton: het werk heeft de eigen ruimte verlaten, maar toch is er geen 'opening' – het werk blijft gesloten. Doordat het beton hangt, wordt het concept van de sokkel binnengesmokkeld. Wat is de sokkel? De lege benedenruimte in de doos, het hangstelsel? Is dit dan een omgekeerd werk à la Baselitz? Geenszins: het werk moet letterlijk gelezen worden. De plexiglasen doos wordt gevuld met zand, in het zand wordt met de hand een hol, gracht of gang gegraven en gevuld met beton; er wordt te veel beton gebruikt, en een deel komt bovenop de doos te liggen; eenmaal het beton gedroogd, wordt het zand weggehaald – het werk is het





Rein Dufait, 'Corpus alienum', 2018  
P/////AKT, Amsterdam, foto Charlott Markus

procedé. Maar doordat er aan de buitenkant nog zand zichtbaar is (het vochtige beton trekt het zand aan), bevat wat nu leegte is en wat voordien de volheid van het zand had, nog steeds de suggestie van een gevulde ruimte – de lucht is sokkel. Het zand was de mal, de mal die zelf in het plexiglas opgesloten zit – zand kan geen mal zijn, omdat het geen eigen structuur bezit, en toch is dit hier mogelijk gemaakt. 'Digging upwards' – door Zoë Gray in een tekst in *Things & Air* als noemer gebruikt voor een reeks werken van Dufait – wordt gedemonstreerd: het graven als negatie van het bouwen (wat beeldhouwwerk – ja, laten we die oude benaming maar aanhouden – toch is); de diepte naar de hoogte gekeerd; het binnenste van de materie opgegraven naar buiten; het binnen als buiten gepresenteerd. De kernvraag is: wat is een beeld, hoe kunnen de grenzen van wat beeldhouwwerk genoemd wordt, doorbroken worden en toch beeld blijven?

In de 'takwerken' is een andere tegenstelling van materialen te zien, met als voorlopig hoogtepunt de reeks *Schuw* (2017). Takken worden verzameld, struikgewas wordt gevormd, daartussen wordt plastic 'gedrapeerd', het geheel staat op gekleurde folie. De doorzichtigheid wordt verdubbeld: men kan door de takken kijken, en het werk 'bezet' een deel van de ruimte. Toch blijft alles 'wazig' omdat de massaliteit, die een beeldhouwwerk gewoonlijk karakteriseert, ontbreekt; het plastic is doorzichtig en

neemt nauwelijks volume in (ook dit gaat in tegen 'het wezen' van een beeld), en toch 'maakt' dit het werk: het plastic geeft volume aan het takwerk, en maakt de omringende ruimte zichtbaar. Het werk staat op blinkende folie, die weerkaatst het licht naar en in de takken – het licht, dat binnen het werk geen bron heeft, is essentieel voor deze reeks. De broosheid van de materialen wordt hierdoor benadrukt, de tijd speelt een rol: het avondlicht werkt anders dan de genadeloze middagzon. *Bussel* (2017) bestaat uit een bundel takken die in beton gezet werd en tussen de takken worden (als bladeren) plassen cement aangebracht, met hout als constructief element. Het cement wordt bijeengehouden door plastic, vormt de basis, het plastic, eerst gebruikt als ondersteunend bouw materiaal, blijft zichtbaar en behoort tot het werk. Het cement wordt zowel 'decoratief' als constructief gebruikt: de takken, het kwetsbare element, houden het beton vast – wat sterk is, wordt beschermd door het zwakke. De 'presentatie' (hier te begrijpen als 'het bestaan' van een werk) is belangrijk: de sokkel, de tafel, de achtergrond.

Plastic is een geliefd materiaal, misschien om zijn wankel status: het is geen bouw materiaal, wordt gebruikt als verpakking, is doorzichtig en broos, kan toch 'iets' bevatten, de kwetsbaarheid is bedrieglijk: het kan sterk zijn. *Windschuiver* (2017) brengt een aantal zaken samen. Een plexiglasen bak, op ooghoogte vastgemaakt aan de muur, de onderkant is open. In en onder de bak hangt plastic, met roestresten die de functie van lijnen krijgen: het plastic wordt gehangen zodat plooiën ontstaan (een associatie met de plooiënpracht van de Vlaamse Primitieven maakt het werk nog rijker). Er is de kwetsbaarheid van het materiaal en het 'krachteloze' hangen. Het roest op het plastic is 'slechts' een herinnering aan het sterke materiaal, de plexiglasen doos is een beschutting en toch niet helemaal. Er is een grensoverschrijding: het beeldhouwwerk (dat een harde materie veronderstelt) is kwetsbaar en nietig; de discipline beeldhouwwerk gaat over in de tekenkunst – de roestlijnen vormen een tekening. *Vogelanker* (2017) maakt dit nog explicieter. Vanuit de metalen voet van het werk, via beton, vertrekt een tak verticaal in de ruimte, maar gaat dan horizontaal naar links, alsof de kunstenaar ruimte aan het werk wil toevoegen – zoals een tekenaar een blad naast zijn eerste blad legt en daarop verder tekent.

Ijzer, staal en brons hebben een specifieke aantrekkingskracht. Alle drie hebben ze de zwaarte van het metaal, de eerste twee hebben een glad oppervlak, het derde materiaal kan op verschillende manieren aangewend worden – Dufait heeft een aantal oorspronkelijk betonnen werken, met een ruw opper-

vlak, in brons laten gieten. Er is de verleiding van het duurzame materiaal, maar het metaal heeft ook binnen het oeuvre een betekenis, tegengesteld aan de vluchtigheid van papier, plastic, polystyreen, hout. Een exclusieve materiaalkeuze is een beperking: het gaat er om het materiaal te beheersen en de ruimte te veroveren. Niet de beheersing waarop de vernietiging volgt, wel die van het bestaan, 'er zijn'; de ruimte wordt niet weggeduwd, het werk (en dus de maker – de mens) wordt een plaats gegeven. 'Verloren' stukken staal worden met elkaar gecombineerd: sommige verticaal geplaatst, andere horizontaal, zodat 'kamers' gevormd worden, losse elementen komen tegenover elkaar te staan maar worden aan elkaar gelast, de naad blijft zichtbaar. (Het verbinden is essentieel in het werk van Dufait, elders gebruikt hij bijvoorbeeld schelpen om materialen bij elkaar te brengen. Het punt waar dingen samenkomen is cruciaal, daar gebeurt het.) De ruw gelaten naad benadrukt de gladheid van het staal, de losse elementen en de hechting. (Dit mag echter niet sentimenteel begrepen worden. Als er associaties zouden gemaakt worden met de zieke mens, de afrond van het leven, de maatschappelijke verbinding, dan zijn die interpretaties kitscherig, want tegengesteld aan de geest van het werk.) De elementen, los en samen, maken een ruimte die contrasteert met de lucht eromheen die door het donkere metaal zwaar gemaakt is. Het staal zuigt het licht op, de ruimte wordt in een kolk getrokken. Een aantal werken uit staal is horizontaal en moet op een vloer gelegd worden: nu worden die stalen platen (er is een verre herinnering aan het werk van Carl Andre) naar beneden getrokken, en is de vraag hoe een plat beeldhouwwerk werkt: hoe kan het ruimte laten ontstaan? Dezelfde vraag, anders uitgewerkt, bij *Zandtapijt* (2015): transparante folie wordt aan één zijde ingelijmd, op het zand gelegd en daarna weggenomen; de zandkorrels op de folie maken ruimtelijkheid, de plasticfolie fungeert als sokkel (en ook niet); tegelijkertijd refereert dit naar een vlak blad papier én naar een bergketen. Het grote en het kleine, het vlakke en het verhevende worden samengebracht in een minimalistisch werk, nauwelijks bestaat het, nauwelijks wordt het gezien en toch is dit een krachtig werk: deze praktijk is beeldhouwkundige theorievorming.

Het werk moet gedocumenteerd worden. Dufait heeft met *Tesanada* (2013-2018) een reeks boeken opgezet als begeleiding bij tentoonstellingen, projecten en werkmaanden. Elke kunstenaar die verkoopt, verspreidt werk, maar toch moet het oeuvre bij elkaar gehouden worden, niet zozeer om een evolutie te zien, wel om een inventaris op te maken van gerealiseerde oplossingen. Het kunstenaarsboek heeft een glorieperiode

gekend in de jaren zestig, om sociologische redenen (de afkeer van de markt, de reproductiemogelijkheden waarmee een ander publiek bereikt kon worden) en artistieke (de periode van het conceptualisme). Daarna verzwakte het tot een bijwijlen kitscherig product, en kwam het als 'gewoon' boek op de markt terecht. Toch zijn nog niet alle mogelijkheden uitgeput. De reeks *Tesanada* is een mengvorm: zowel catalogus als kunstenaarsboek (de vormgeving werd bewust 'arm' gehouden: omslagen van golfkarton, de titel gestempeld, het binnenwerk gedrukt) – in de boeken wordt geen commentaar gegeven, en is enkel een lijst van gereproduceerde werken opgenomen.

In 2013 verschijnt bij Druksel *Tezamoraan*, een verzameling tekeningen van Dufait waarvan een deel als zelfstandig werk gezien kan worden (het medium is het tekenen en het einddoel de tekening), en een deel als voorbereidende werktekening. In *Tezamoraan* is de kleurwerking belangrijk, een ruwe vorm van tekenen, een haast onbeholpen hanteren van pen, stift en penseel die kracht en ideeënrijkdom toont.

Het onmogelijke waarmaken: hoe kan beeldhouwwerk in een boek bestaan? Het kunstenaarsboek *Rein Dufait: 6 tekeningen* (2017) is gedrukt op een manier die het maakproces zichtbaar laat. Op de omslag: een rode omlijning, daarbinnen een losgesneden omslagstuk. Gezichtsbedrog, want een zwevend vlak is hier niet mogelijk. De volgende bladzijde toont een rode folie met daarop het uitgesneden vlak; binnen het boek ontstaat letterlijk een ruimte. Vier lagen: het papier, daarop de folie, daarop het omslagbeeld en dit binnen de ruimte die de kijker tussen oog en beeldvlak creëert. Verderop worden (elk boek is daardoor een unicaat) handmatig gekleurde foliestukken op de tegenoverliggende pagina van de gedrukte tekeningen gekleefd, als contrapunt, aanvulling, verbetering. Ook deze gekleurde stukken maken een ruimte: het vlakke papier wordt een fysieke uitgebreidheid. De gedrukte bladzijden tonen het 'beeldhouwwerk': de tekeningen bestaan immers uit op elkaar gelegde stukken papier, tekeningen, afgescheurd papier, sommige delen bij elkaar gehouden (gestapeld) met nietjes. De gelaagdheid van de werken 'bewijst' dat sculpturen op papier kunnen bestaan.

*Boek der worstelingen: schetsboek* (2018) toont hoe door weg te nemen, ruimte en dus een beeld gemaakt kan worden. Het boek bestaat uit voorbereidende tekeningen voor de tentoonstelling *Corpus alienum* in P/////AKT in Amsterdam. Een ruwlinnen omslag met in het binnenwerk reproducties van werktekeningen. Er is geen titelblad of colofon, daardoor wordt de idee van een werkmap gesuggereerd (titel en kunstenaarsnaam werden op de achterzijde van de omslag geschreven, de editie bestaat uit 15 exemplaren). De rug van het boek bestaat uit een metalen band waarin vijzen werden vastgezet – Dufaits ruwe manier van werken is herkenbaar. De omslagen werden ingelijmd, daarop werd papier gelegd en na korte tijd weer weggetrokken. Er bleven resten papier op het linnen achter, en door de aan- en afwezigheid van het papier, door het wegnemen van materiaal, wordt een sculpturaal gegeven toegevoegd: de omslag wordt een zeekaart waarop eilanden te zien zijn, zandbanken worden vermeld – een sculptuur van onoffenheden. Eenzelfde procedé is gebruikt voor de reeks *Knoopkamer* (2018). Een steen wordt met lijm bekleed, daarop papier aangebracht, daarna weggetrokken, de zijden geschilderd, daarna gevernist. Door het vernis kunnen de werken in de hand genomen worden, gekeerd en gedraaid. Het effect van de werkwijze is verrassend: enerzijds wordt er aan een hard materiaal (steen) eerst een zacht materiaal (papier) toegevoegd en daarna weggenomen (er blijft altijd papier over), waardoor op de steen (die van zichzelf al een sculptuur is) een sculpturaal element toegevoegd wordt; anderzijds wordt door de kleurwerking een diepte gesuggereerd, de kleuren maken het werk niet langer gesloten maar juist open, het lijkt alsof elke steen verschillende kamers bevat (in verschillende kleuren, alsof de steen in een telkens andere kleur gewenteld werd). Door de kleurwerking wordt de sculptuur als het ware opengelegd, laat de geslotenheid toe zich onbevvangen te richten naar de buiten- en binnenwereld – een ding dat is.



Rein Dufait, Knoopkamer VI, 2018  
Steen, papier, acryl, foto Michiel De Cleene



24.11.19—29.03.20

FELIXART MUSEUM DROGENBOS

# Ca mouflage

ART  
NATURE  
WAR

Abbott H. Thayer  
Rik Wouters  
George Creten  
J. Vanden Eeckhoudt  
Jules Shmalzigaug  
E-F. Lecomte  
Joseph Lacasse  
Frans Masereel  
Paul Poiret  
Jos Albert  
Ferdinand Schirren  
Felix De Boeck  
Ramah  
Marthe Donas  
Jozef Peeters  
Edmond Van Dooren  
Floris Jaspers  
Leo Dohmen  
Robert De Smet  
Marc Eemans  
Marcel Lefrancq  
Raoul Ubac  
Willy Kessels  
Victor Servranckx  
J-J. Gailliard  
Walter Leblanc  
Michel Seuphor  
Anne Bonnet  
Louis Van Lint  
Victor Vasarely  
Maurice Wyckaert  
Piet De Groof  
Scott Paper  
Jozef Mees  
Alfons Schilling  
Jan Yoors  
Fred Bervoets  
Pjeroo Roobjee  
Emily K. Kngwarreye  
Ria Pacquée  
Martin Margiela  
W. Van Beirendonck  
John Mawurndjul  
Pascal Bernier  
Lieven Segers  
George Tjungurrayi  
Kathleen Petyarre  
Gérard Berréby  
Michael Kampe  
Simon Menner  
Adam Harvey  
Isabella Streffen  
Roy Villevoye  
Blexbolex  
C. Gonzales-Casanova  
Gery Desmet  
Sylvie De Meerleer  
Adji Titus  
Nidraged  
...

DROGENBOS  
FELIX  
ART MUSEUM

museum  
NATURALS CIENCES BE

War  
Heritage  
Institute



# ‘De toon is gezet, de toren is gevallen / Gevallen in de komische zwaarte van ons kort bestaan’

Gesprek met Nel Aerts (1987)

## Peper en zout

**Koen Brams:** In 2017 had je een eerste grote overzichtstentoonstelling, en in 2019 maakte je drie grote solo's. In 2013 kreeg je voor het eerst kansen om je werk in het buitenland te presenteren. Hoe zijn de contacten toen met Kunstraum (Londen), de Frankendael Foundation (Amsterdam) en de Kunsthalle Charlottenborg (Kopenhagen) tot stand gekomen?

**Nel Aerts:** In de zomer van 2012 nam ik deel aan de groepstentoonstelling *Un-Scene II* in Wiels. Mijn bijdrage werd volgens mij goed ontvangen. Heel wat buitenlandse curatoren, critici en galeristen bezochten de expositie, onder wie Jakob Fabricius, de toenmalige directeur van Kunsthalle Charlottenborg. Ik denk dat Elena Filipovic, die samen met Anne-Claire Schmitz cocurator was van *Un-Scene II*, over mijn werk in gesprek was met Lilou Vidal en Barbara Cuglietta, de drijvende krachten achter de Brusselse galerie VidalCuglietta. Zij boden me aan, redelijk snel na *Un-Scene II*, om een expo te realiseren. Met Thomas Cuckle, de curator van Kunstraum, maakte ik kennis in VidalCuglietta toen hij enkele werken kwam uitzoeken voor de groepstentoonstelling *Definitional Disruptions*. Hij weerhield drie schilderijen en de super 8-film *Tribune Sculptuur* en nam ze mee naar Londen.<sup>1</sup>

**K.B.:** Wat stelde je tentoon in de Kunsthalle Charlottenborg?

**N.A.:** Jakob Fabricius, met wie ik nog steeds een goed contact heb, benaderde me in 2013 om deel te nemen aan het project *Post*, een reeks maandelijkse solotentoonstellingen. Kunstenaars werden gevraagd om hun werk per post te bezorgen, samen met de opstelbeschrijvingen van de stukken. Ik verzond enkele schilderijen en meerdere exemplaren van een multipel – een wassen afgietsel van een hand die met een rechthoekige metalen ‘arm’ aan de muur werd bevestigd. De mal van de hand had ik gemaakt van het object dat deel uitmaakte van de installatie in Wiels. De wassen handen hadden een wijk en konden worden aangestoken. Op een tafel lagen papieren – kopieën van een tekening van mij met het onderschrift ‘Your humble servant’, tevens de titel van mijn presentatie. De bezoekers konden op de papieren een boodschap schrijven om me met zegel toe te sturen.

**K.B.:** Welke schilderijen zond je in?

**N.A.:** Het waren de eerste houten panelen die ik in 2011 vervaardigd had: *Op kop!* en *Vriend*. Aan dat duo voegde ik een recenter werk toe: *Zielzoekerij* (2012).

**K.B.:** In hetzelfde jaar dat je *Op kop!* vervaardigde – 2011 – schilderde je *Boegbeeld reiziger* (2011-2012), een haast identiek werk. Je wist dus van bij het begin dat je met *Op kop!* een eigen beeldtaal tot ontwikkeling had gebracht?

**N.A.:** Ja, en die taal is nog steeds niet dood. Beide werken zijn niet volledig identiek: ik maak nooit helemaal hetzelfde werk. Vanaf het moment dat ik begon te schilderen keerde ik terug naar beelden die ik eerder maak-



Nel Aerts, 'Your Humble Servant', 2013  
Kunsthalle Charlottenborg, Kopenhagen

te. Het is een manier om iets verder uit te zoeken. Door aan meerdere werken tegelijk te sleutelen is herhaling in mijn praktijk onvermijdelijk.

**K.B.:** Wat hield het project voor de Frankendael Foundation in?

**N.A.:** Het pand van de Frankendael Foundation is een beetje een maffe plek. Het is het enig overgebleven zeventiende-eeuwse buitengoed van Amsterdam. Ik koos voor een heel klassieke presentatie. Het was de eerste keer dat ik mijn collages toonde, in combinatie met enkele nieuwe schilderijen en *Say Something*, twee animatiefilmpjes die op twee naast elkaar staande televisie-monitoren werden afgespeeld. *Say Something* – filmpjes waarin een cartoonesk figuur wordt uitgedaagd om te spreken – had ik oorspronkelijk gemaakt voor de website Le Salon, waarbij Valerie Verhack betrokken was. Ik heb ook *De averechtse val* kunnen vervaardigen, een kunstenaarsboekje waarin ik voor het eerst mijn collages samenbracht.

**K.B.:** *De averechtse val* werd mede mogelijk gemaakt door je Brusselse galerie?

**N.A.:** VidalCuglietta heeft financieel bijgedragen, dat klopt. Het was de derde uitgave van Lord Nelson, mijn eigen label.

**K.B.:** Hoe kwam je op die naam?

**N.A.:** Het was belangrijk dat ‘Nel’ erin voorkwam. Met ‘Lord’ wilde ik mijn voornaam kracht bijzetten. Die genderswitch vond ik ook interessant. Lord Nelson is mijn mannelijk alter ego. Ik heb die keuze relatief snel gemaakt.

**K.B.:** Toen ik het interview herlas dat Dirk Pültau en ik in 2012 van je afnamen en vervolgens je curriculum vitae tot op heden doornam, viel het me op dat je inderdaad soms impulsieve keuzes maakt.

**N.A.:** Ja. Ik ga vaak intuïtief en spontaan te

werk. Zo zit ik nu eenmaal in elkaar. Ik neem risico's en doe dingen waarvan ik de uitkomst nog niet ken. Als ik te voorzichtig ben, lukt me dat niet altijd.

**K.B.:** Je neemt de kans op incoherentie op de koop toe?

**N.A.:** Ik voel af en toe dat ik mijn instinct moet volgen en moet springen. Dat kwetsbare is belangrijk. Op sommige momenten doe ik dat niet en dan besef ik na verloop van tijd dat ik me op platgetreden paden bevind. Een kunstenaarspraktijk moet voor mij niet noodzakelijk coherent zijn.

**K.B.:** In 2013 trad je in het huwelijk met Vaast Colson. Naar aanleiding hiervan organiseerden jullie een expo in de Duinstraat in Antwerpen, met als ironische titel *Al draagt een aap een gouden ring, het is en blijft een lelijk ding*. Het lijkt een ander voorbeeld van een gewaagd experiment. Waarom besloten jullie aan die in wezen intieme gebeurtenis een artistiek en publiek karakter te geven?

**N.A.:** Het was inderdaad een gok. Maar dat is kiezen voor iemand en trouwen ook. Ik denk dat we een manier zochten om met het gegeven van het huwelijk om te gaan. De trouw was uiteraard oprecht, maar omdat we op een of andere manier een publieke rol hebben, vonden we het interessant om er iets mee te doen. We wilden een tegengif voor de ernst van het feit dat we voortaan in de echt waren verbonden. We besloten geënceneerde trouwfoto's te laten maken door een dorpsfotograaf. We droegen onze trouwklaren, maar voor de rest was het een performatieve actie. We besloten de foto's levensgroot te laten afdrukken. Op de kaders brachten we citaten over het huwelijk aan, zoals: 'Men who have a pierced ear are better prepared for wedding. They've experienced pain and bought jewelry.' Niet alleen de citaten, ook de foto's waren grappig. Er was één foto waarop wij beiden heel oprecht lachen, een eerder intiem portret. Dat kiekje hebben we niet getoond. Het was een delicate grens tussen publiek en privé. In de Duinstraat presenteerde ik voor het eerst ook een textielwerk – een zeer groot gordijn met schematische figuren – en een rijsttafel met onze trouwschoenen erop. Ik kijk er enorm naar uit dat het volledige ensemble ooit in het buitenland wordt getoond, en bekeken door een publiek dat ons niet kent. Het zal dan minder over ons gaan, maar eerder over de vragen die het huwelijk oproept.

**K.B.:** Voor MOREpublishers maakte je in 2015 de multiple *The Best Couples in the World (Like Salt and Pepper)*: een reeks prints van eigenaardige peper- en zoutvaten. Was de titel ook een knipoog naar je huwelijk?

**N.A.:** Neen, totaal niet. Ik vond het gewoon een passende titel. De uitgave zou worden gepresenteerd in het Brusselse restaurant Gramm, en ik kwam al snel tot de conclusie dat ik prints wilde maken van mijn verzameling peper- en zoutvaten. Het gaat om zeer excentrieke objecten die innig bij elkaar horen – een aap die bananen draagt, een grootmoeder en een schommelstoel, enzo-

voort. De editie bestaat uit 45 inktjetprints en een handgemaakte vitrine in een houten lijst. In Gramm werd elke twee weken een andere print in de vitrine gehangen, telkens wanneer het menu gewijzigd werd.

**K.B.:** Waarom maak je multipels?

**N.A.:** Het laat mij toe om een heel ander type werk te maken. Meestal komt de vraag van buitenaf – ook in het geval van *The Best Couples in the World* – en kan je beginnen na te denken over het beste antwoord. Een multipel komt sneller tot stand en kan aan democratische prijzen verkocht worden. Dat vind ik ook belangrijk. Kunstenaarsboeken of andere gedrukte uitgaven lanceer ik vooral zelf.

## Dubbelgangers

**K.B.:** In 2014 exposeerde je voor het eerst in de Carl Freedman Gallery in Londen. Wie had het contact gelegd?

**N.A.:** Lilou Vidal had een goede relatie met Freedman. Het was op haar aangeven dat hij mijn atelier bezocht. We merkten meteen dat we op dezelfde golflengte zaten. In de herfst van 2014 bracht ik er de *Lord Nelson's Portrait Gallery*. Ik was heel erg bezig met de problematiek van het alter ego en de dubbelganger. Ik besloot om Lord Nelson op te voeren als de verzamelaar van mijn schilderijen. Het idee was dat ik als Lord Nelson naar Londen zou reizen om een presentatie te verzorgen.

**K.B.:** De schilderijen die je in Londen exposeerde, hebben Duitse en Engelse titels, zoals *Herr Dino – Ritter der Nacht*, *Mistress from the Shady Lady Ranck*, *Lord of the Forest – Ruler of the Trees* en *Frau Wolke Esser*.

**N.A.:** Met elke titel werd het personage op het schilderij benoemd. Het ging immers allemaal om portretten. Voordien had ik individuele werken bij elkaar gebracht, maar nu had ik voor het eerst een hecht ensemble gemaakt. De werken hoorden bij elkaar en ik speelde via de titels met de verbanden tussen de panelen. Het zijn humoristische titels, en ook de klank ervan is belangrijk: *Frau Blau*, *Sailor of the Sea – Lover of the Bottle...*

**K.B.:** Zou je dan stellen dat taal belangrijker voor je werd?

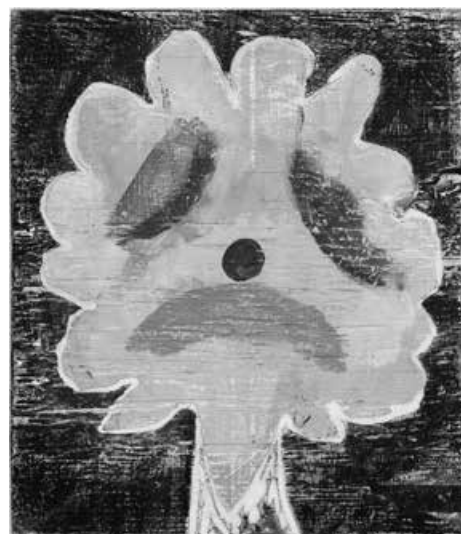
**N.A.:** Ja. Toen ik in 2011 begon te schilderen was ik voorzichtig met titels. Mijn werk moest zijn plaats nog vinden. Soms ging het ook om werktitels die pas na enige tijd definitief werden.

**K.B.:** Je eerste schilderijen hebben titels als *De gekleurde tranen*, *Vriend uit de onderwereld*, *Al onze tranen*, *Zielzoekerij* en *Herr Einsam*.

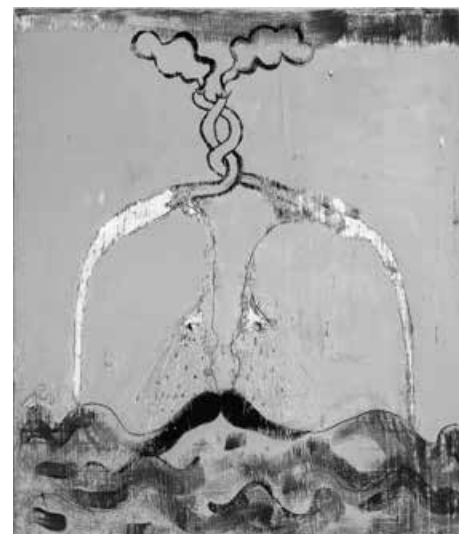
**N.A.:** Tussen 2011 en 2012 was ik meer met existentiële vraagstukken bezig. *Dobbermans* hoort in dat rijtje thuis. De naam van dat schilderij mag je letterlijk nemen: het gaat om een figuurtje dat op het water dobbert, overgeleverd aan externe krachten waarop het geen vat heeft. Het gaat ook om tobben. Toen ik het werk maakte en betitelde, kon of wou ik die uitleg nog niet verschaffen. Ik kon of wou de onderlig-



Nel Aerts, *Op kop!*, 2011



Nel Aerts, *Vriend*, 2011



Nel Aerts, *Zielzoekerij*, 2012



Nel Aerts, *Boegbeeld reiziger*, 2011–2012



gende thematiek niet expliciteren. Nu kan ik dat wel. Hoeveel zit er van mij in die schilderijen? Het is een vraag die me veel bezig heeft gehouden. Je gaat aan de slag op een houten paneel, je schuurt, kerft, vult op en schildert. Wat is er van jezelf als het werk af is? De werken kijken op een bepaalde manier ook terug. Hoe ga ik met die blik om?

**K.B.:** In de gezichten zijn vooral de ogen en de monden gearticuleerd, niet zozeer de neuzen of de oren. Ogen en monden zijn ook dominant in emoticons. Je geeft meteen de 'emotionele' toestand van de figuren weer: droef, blij, angstig, opgewonden of verbaasd.

**N.A.:** Ik heb niet aan emoticons gedacht, maar het klopt wel dat ogen en monden belangrijk zijn in mijn schilderijen. In de meeste gevallen gaat het echter om een eerste laag – de emotionele toestand is het eerste dat wordt opgeroepen – maar wat erachter zit is onbekend. Er blijft iets verborgen achter het oppervlak van die expliciete gezichten. De portretten die het meest verborgen vind ik het interessantst. Wat zit er achter de pruillip of de glimlach? Iets veel heftigers, denk ik. De suggestie van die ongemakkelijkheid vind ik heel bijzonder. Soms is het een klein detail dat de kijker op weg kan zetten. De accrochage kan ook betekenissen genereren. Het is heel boeiend om verbanden te zien tussen de werken.

**K.B.:** In 2014 werd je uitgenodigd om een solo te verwezenlijken in de Antwerpse Trampoline Gallery. In de expo *Doppelgänger* bracht je twee textielwerken (*Hide and Seek*) en bewerkte foto's waarop je telkens een ander schilderij draagt. Die schilderijen waren eerst geëxposeerd in de Carl Freedman Gallery. Hoe was je op het idee gekomen om bestaand werk in te zetten voor het maken van nieuw werk?

**N.A.:** Die twee tentoonstellingen volgden heel snel op elkaar. Ik wist dat ik op die korte termijn geen twee shows met schilderijen kon realiseren. Toen ik de panelen had afgewerkt die naar Londen zouden worden verscheept, besloot ik om polaroids te laten maken, terwijl ik elk schilderij apart voor de lens toonde. Een van die foto's wilde ik gebruiken als beeld voor de uitnodiging voor de expo in Londen. Ik hield elk schilderij als het ware als een schild voor mij. Ik koos een polaroid die ik scande en op de geprinte scan maakte ik een tekening. Rond en op mijn gezicht bracht ik krabbels aan. Ik vermomde me. Dat beeld is uitgestuurd als uitnodiging voor de expo in de Carl Freedman Gallery. Het resultaat beviel me enorm en snel rijpte het idee om alle polaroids op die manier te behandelen. Voor de expo in Trampoline besloot ik om sommige geprinte scans nog verder te bewerken. Ik beschilderde sommige plakke er papieren op en bewerkte ze met punaises. De finale werken werden in zelfgemaakte houten kaders getoond. Dat waren de 'dubbelgangers'. Ik koos er als het ware voor om mijzelf te klonen.

**K.B.:** Als maker ben je manifest aanwezig in *Doppelgänger*. Hebben andere kunstenaars je geïnspireerd?

**N.A.:** Allicht onbewust. Ik herinner me dat ik toen veel naar het werk van Dieter Roth keek. Hij zette zichzelf vaak weg in zijn werk, bijvoorbeeld wanneer hij samenwerkte met Arnulf Rainer. Roth heeft ook foto's of zelfportretten overtekend. Ik ben geïnteresseerd in de wijze waarop een kunstenaar zichzelf afficheert. Tracey Emin deed dat in haar vroeg werk heel goed. Maar met *Doppelgänger* wilde ik vooral experimenteren met de relatie tussen mezelf en mijn werk. In hoeverre zijn die schilderijen zelfportretten? Daar was ik veel mee bezig. Hopelijk zie je in die werken ook een kunstenaar die letterlijk een standpunt inneemt.

## Hundert Zundert

**K.B.:** Na je opleiding aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten van Gent (K.A.S.K.) in 2009, wilde je meteen als kunstenaar van start gaan. Heb je ooit overwogen om een kandidatuur in te dienen aan een postacademisch instituut, zoals het H.I.S.K. of de Rijksacademie?

**N.A.:** Neen! Ik heb altijd voluit gekozen voor het kunstenaarschap. Hoe ik me als kunstenaar staande kon houden, vond ik een zeer grote uitdaging.

**K.B.:** Je hebt ook slechts eenmaal een uitnodiging aangenomen om deel te nemen aan een residentie. In 2015 verbleef je drie maanden in Zundert in het kader van een



Nel Aerts, Vaast Colson, 'Al draagt een aap een gouden ring, het is en blijft een lelijk ding', 2013  
Studio Katleen Vinck, Antwerpen

uitwisselingsproject tussen AIR Antwerpen en het Vincent van Gogh huis.

**N.A.:** Het was een beetje een absurde situatie. Zundert, Van Goghs geboortedorp, ligt op een steenworp van Wortel, het dorp waar ik geboren ben. Ook de afstand tussen Zundert en mijn woonplaats Antwerpen is verwaarloosbaar. Ik besloot echter om mij volledig terug te trekken in dat Nederlandse dorp. Ik verbleef in de kleine kosterswoning, naast de kerk. Slechts sporadisch keerde ik terug naar Antwerpen. Het werd een intense ervaring: ik kwam haast niet meer buiten. Ik verbleef bovendien in een piepkleine gemeenschap waar ik niemand kende. Het was een bijzonder heftige tijd. Ik heb mezelf niet bijzonder verdiept in het werk van Van Gogh, maar misschien zat ik wel dichtbij zijn mentale toestand waarmee hij naast zijn schilderkunst beroemd is geworden.

**K.B.:** Je nam het concept van de residentie bijzonder letterlijk?



Nel Aerts, Herr Dino – Ritter der Nacht, 2014



Nel Aerts, Doppelpänger 14 (Prins Carnaval), 2014

**N.A.:** Ik had alleen potloden, een balpen en papier en begon na een weekje als een razende te tekenen. Het was het enige wat ik kon doen: het maken van eenvoudige lijntekeningen. Ik voerde mezelf op in de tekeningen en liet mijn fantasie de vrije loop. Ik verscheen als La Cicciolina, als jodelaar in een Oostenrijks landschap, als sherpa in de bergen. Het was je reinste escapisme!

**K.B.:** Als je nu terugblijkt op die periode...

**N.A.:** ...ik wil niet terug, dat is duidelijk. Maar ik heb gemerkt dat je heel ver kan gaan met jezelf, en wat dat doet met je werk. Hoe zoek je dat op zonder jezelf te gronde te richten?

**K.B.:** Het valt op dat jij prominent aanwezig bent in de tekeningen, maar de moeilijke omstandigheden waarin ze tot stand kwamen, zijn nauwelijks afleesbaar. Mij frappeerde eerder de humor.

**N.A.:** Gelukkig! Zelf kan ik haast per tekening aangeven hoe ik me op dat moment voelde, maar het klopt dat ik me ook bediende van humor en zelfspot, om met de situatie om te kunnen gaan.

**K.B.:** Was het de eerste keer dat je zelfportretten maakte?

**N.A.:** Nee, eerder dat jaar had ik deelgenomen aan de groepstentoonstelling *Me, Myself and I* in Trampoline Gallery. Simon Delobel, de stuwende kracht achter de galerie, wilde kunstenaars uitdagen om zelfportretten te maken. Ik was altijd al geïnteriseerd door de manier waarop kunstenaars als Vaast en Fred Bervoets zichzelf weten neer te zetten met een minimum aan potloodlijnen. Ik droeg aan die expo enkele lijntekeningen bij. Toen ik enkele maanden later in Zundert arriveerde, kon ik terugvalen op het figuurtje dat ik had gemaakt. Dat was interessant. Met dat figuurtje kon ik van alles doen. Er was een nieuw speelveld.

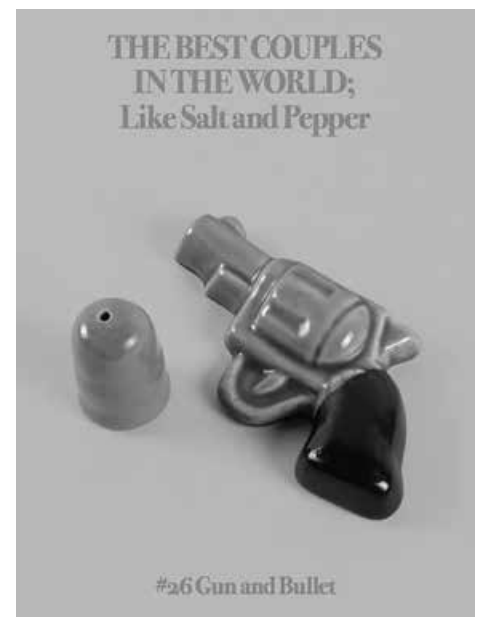
**K.B.:** Nadat je in *Doppelgänger* jezelf en je panelen had opgevoerd, maakte je in Zundert ook tekeningen waarin niet alleen jijzelf voorkomt, maar eveneens schilderijen die je voorheen gemaakt had. Was je tot het besef gekomen dat je aan een oeuvre aan het sleutelen was?

**N.A.:** Inderdaad. In de meeste gevallen ging het om bestaande werken die ik uit het hoofd tekende. In andere maakte ik varianten, bijvoorbeeld van *Dobbermans*. Ik werd me bewust van een zekere herkenbaarheid van wat ik tot dan toe had gemaakt.

**K.B.:** De Zunderttekeningen werden getoond in Kiosk in Gent. Je presenteerde er ook schilderijen en textielwerken. Het was jouw eerste overzichtstentoonstelling, zij het een kleine. Waarom heette de expo *Billenkoek*?

**N.A.:** Ik vond het een mooi woord. Er was ook een verband met het campagnebeeld voor die tentoonstelling: een foto van mezelf als klein kind, genomen op een moment dat ik lastig deed en een tik verdiende. *Billenkoek* was ook een verwijzing naar de periode in Zundert. De residentie had aangevoeld als een straf. Ik zou de tentoonstelling in Kiosk echter niet omschrijven als een overzicht. Ik leende een tweetal werken van verzamelaars omdat het me interessant leek om die panelen te hangen naast de tekeningen waarin ze werden opgevoerd. Voor de rest bracht ik nieuw werk.

**K.B.:** Je exposeerde de tekeningen ook in Zundert zelf en er kwam een uitgave in de reeks *Posture*.



Nel Aerts, The Best Couples in the World (Like Salt and Pepper) #26, 2015

**N.A.:** In de kosterswoning was een kleine presentatieruimte. Ik maakte een keuze. In het *Posture*-boek bracht ik een selectie van honderd tekeningen.

**K.B.:** De Zundertresidentie is een unicum in je loopbaan. Je trok in de zomer van 2016 wel naar een vakantiehuis van je vriend Lieven Segers, de Casa Lina, op een top van een berg in Andaloesië. Je maakte er opnieuw veel lijntekeningen.

**N.A.:** Casa Lina is een fijne omgeving, waar zowel gewerkt als gefeest kan worden. Aan de tafel in het huis kan worden gegeten, gedronken én gewerkt. Het figuurtje dat in Zundert als het ware wegwijnde, genoot ginds van het goede leven.

**K.B.:** Ook in de 'Spaanse' tekeningen duiken je schilderijen op. Een van je tekeningen lag aan de basis van een schilderij, *Bon vivant* uit 2017, dat je nog hetzelfde jaar in de Carl Freedman Gallery presenteerde, in de expo *The Village Idiot*.

**N.A.:** Die titel was opnieuw een verwijzing naar de residentie in Zundert. Het figuurtje in die tekeningen leek enigszins op een dorpsgek. De meeste schilderijen die ik in mijn Londense galerie presenteerde, gingen terug op de tekeningen, zowel de Zundertse als de Andaloesische. Nieuw was dat ik op doek schilderde, met olie- en acrylverf. Het zijn bovendien heel grote werken.

**K.B.:** Hoe was je tot die drastische beslissing gekomen?

**N.A.:** Eerder had ik besloten om de tekeningen die ik in Zundert gemaakt had te scannen en prints van die scans in te kleuren met potloden. Het was een heel vlot werkproces en toen ik naar die ingekleurde tekeningen keek, zag ik plots de potentie van wat voor me lag. Op dat moment besliste ik om sommige tekeningen als basis te nemen voor grote schilderijen. Het was een eurekamoment.

**K.B.:** Hoe ging je te werk?

**N.A.:** Nogal rechttoe rechtaan: eerst deed ik enkele testen en daarna maakte ik werken op kleiner formaat. Vervolgens prepareerde ik de grote doeken. Ik bracht met een potlood de basisstructuur van het schilderij aan en begon losjes te schilderen. Ik werkte relatief snel. Al was er vooral veel twijfel.

**K.B.:** Zeven jaar geleden vertelde je meerdere malen dat je zeer traag werkte. Hout is een moeizaam te bewerken materiaal, zei je. **N.A.:** De moeizaamheid waarmee mijn kunstwerken tot stand komen is in het algemeen niet veranderd. Vooral het maken van tentoonstellingen gaat sneller. Ik weet nu beter wat ik kan doen, maar ik wil natuurlijk niet doen wat ik al weet. Elk medium dwingt een ander ritme af. Sommige schilderijen maak ik in een dag of twee. Aan andere werk ik gedurende jaren.



Nel Aerts, 'Billenkoek', 2015-2016  
KIOSK, Gent





Nel Aerts, Bon vivant, 2017

Nel Aerts, 'Ontmaskerd Maske', 2017-2018  
De Warande, Turnhout

### Ontmaskerd Maske

**K.B.:** In 2017 zette je een eerste grote overzichtstentoonstelling op in De Warande in Turnhout.

**N.A.:** Aanvankelijk werd me slechts een deel van de totale ruimte van het Cultureel Centrum aangeboden. Het was de bedoeling dat er twee shows tegelijk zouden plaatsvinden, een in de bovenste en een in de onderste ruimte. Ik heb voorgesteld om één expo te maken in de twee ruimten. Annelies Nagels en Glenn Geerinck van De Warande reageerden positief, maar onmiddellijk daarna werd ik overmand door koudwatervrees. De tentoonstellingszaal is geen makkelijke ruimte. De eerste ruimte is vrij laag en wordt gedomineerd door betonnen zuilen; de bovenste en onderste ruimte zijn langs beide kanten verbonden door trappartijen. In plaats van één project te brengen, zoals *Doppelgänger* of *The Village Idiot*, besloot ik een parcours te maken met zowel oude als recentere werken. Vele daarvan waren slechts eenmaal en soms niet langer dan een avond of een weekend getoond, zoals de huwelijksfoto's in de Duinstraat of *Lord Nelson FW17*, mijn jeansvestcollectie die gedurende twee dagen in november 2017 te zien was in Casstl in Antwerpen. Ook mijn super 8-films waren nog niet vaak gepresenteerd. Voor mij hebben al die werken dezelfde status: ik maak geen onderscheid tussen zogenaamd belangrijke en minder belangrijke werken.

**K.B.:** De titel van de expo was *Ontmaskerd Maske*.

**N.A.:** Met 'maske' wordt in het Turnhouts dialect 'meisje' bedoeld. De titel was *site specific*: mocht de expo in Gent hebben plaatsgevonden, dan had ik een andere naam gekozen. Ik wou ook het masker laten vallen en voluit tonen wat ik tot dan toe gedaan had.

**K.B.:** 'Maske' is de Duitse term voor 'gemaskerde'. Je kan de titel ook lezen als 'Ontmaskerd Gemaskerde'.

**N.A.:** Het masker is zonder meer de grootste gemene deler van die expo. In de bovenste ruimte maakte ik met katoenen doeken een ruimte om mijn super 8-films te tonen, met kleine kijkgaten in de doeken. Vanuit die afgesloten ruimte kon je dus de rest van de expositiezaal bespieden, of omgekeerd. Alle

andere werken die te maken hebben met het masker, de dubbelganger en het alter ego werden in De Warande verzameld. Laat ik iets zien of niet? Dat was de vraag die centraal stond. Waar heb ik de hand in en waar neemt het werk het over? Een masker kan je aanwenden om je te beschermen of je af te zonderen. Van een masker kan je je ook bedienen om iets te doen wat moed vergt, om andere wegen te bewandelen.

**K.B.:** Het masker kan een middel zijn om te komen tot introspectie, maar ook om ongehinderd naar anderen te kijken.

**N.A.:** Ja. Mijn eerste maskerwerk, een kunstenaarsboek dat ik in 2012 realiseerde, was niet toevallig *Looking in Looking out* getiteld. Het ging om zeventig kleurenpagina's waarin handmatig telkens twee ogen en een mond uitgesneden waren. Ook de *Hide and Seek*-werken, werken in textiel met kijkgaten, zijn een voorbeeld. In die werken zie je de benen van de personen achter de katoenen doeken, maar je kan onmogelijk uitmaken naar wie of wat ze kijken.

**K.B.:** In De Warande exposeerde je veel schilderijen, waaronder *The Pink Studio* – een groot schilderij op canvas waarop je jezelf portretteert terwijl je aan het schilderen bent.

**N.A.:** *The Pink Studio* is een subtiele verwijzing naar een schilderij van Henri Matisse. Hij schilderde zijn atelier waarin enkele van zijn werken te zien waren. Ik vind het een bijzonder mooi doek.

**K.B.:** In jouw *Pink Studio* hangt een schilderij aan de muur en op de ezel staat een doek of een paneel waaraan je nog aan het werken bent. Interessant is dat deze schilderijen niet bestaan.

**N.A.:** Het waren onaffe werken – werken die de toeschouwer nooit gezien kon hebben. Doordat ze onaf waren, werd het effect versterkt dat de ruimte een atelier is.

**K.B.:** De spanning tussen de kunstenaar en haar werken is interessant. De werken herken je onmiddellijk. Het gelaat van de kunstenaar is donkerbruin geschilderd. Je hebt er blijkbaar alle vertrouwen in dat de toeschouwer je werken zal herkennen en dat jij geïdentificeerd zal worden als de maker, zonder dat je lijkt op de vermomde figuur op het doek.

**N.A.:** Net zoals in *Doppelgänger* was het me erom te doen dat ik niet volledig samenviel met de figuur die werd afgebeeld.

**K.B.:** Stel dat je hetzelfde werk zou gemaakt hebben zonder de twee werken – het afgewerkte doek aan de muur en het werk op de ezel. Niemand zou dan op het idee kunnen komen dat het een zelfportret is. Zelfs als het gelaat niet bruin zou zijn geschilderd, lijkt je niet op het geschilderde personage.

**N.A.:** Inderdaad.

**K.B.:** Wat je na *The Pink Studio* ondernam, was enigszins onverwacht. Je keerde terug naar de beeldtaal van je oude werken, waarvan je ondertussen wist dat ze zeer herkenbaar zijn.

**N.A.:** Ik had geen afstand genomen van die beeldtaal. Ik had gewoon een ander project geïnitieerd en nieuwe schilderijstapen gezet. Je ontwikkelt ook niet een-twee-drie een 'nieuwe taal'. Je sukkelst van beeld naar beeld. Ik kan de aandrang voelen om terug te keren naar iets dat verworven is. Het boezemt vertrouwen in en je kan vervolgens proberen nieuwe wegen in te slaan.

**K.B.:** Het werk *Einsame Nächte* dateert van 2018, maar had evengoed het schilderij kunnen zijn dat in *The Pink Studio* (2017) op de ezel staat.

**N.A.:** *Einsame Nächte* heb ik gemaakt in een periode waarin ik met twijfels kampte. Ik wist het even niet goed. Op dat soort momenten kan ik besluiten om terug te keren naar een iconografie die ik beheers. De materialiteit van dat schilderij is wel anders dan die van alle voorgaande werken. Om die reden besloot ik om het werk publiek te maken.

**K.B.:** Vermits je in De Warande grondig terugblikt op het werk dat je tot dan toe had gemaakt, ligt de vraag voor de hand wat voor jou de betekenis is van een 'oeuvre'.

**N.A.:** Met een 'oeuvre' komt een grote verantwoordelijkheid kijken. Ik stelde mezelf en het idee van het oeuvre in vraag door op een speelse manier mezelf en mijn werk af te beelden of te herhalen en het zo dus beter te leren kennen. Ik bevroeg in de Warande de relaties tussen de werken die ik tussen 2009 en 2017 had gerealiseerd. Het is voor mij interessant – en hopelijk voor een toeschouwer ook – om te zien wat de relatie is tussen een film als *Tribune Sculptuur* en een werk als *The Pink Studio*. Beide thematiseren

de positie of de representatie van de kunstenaar en haar publiek.

**K.B.:** Naar aanleiding van de expo realiseerde je niet één maar twee kunstenaarsboekjes. Waarom twee?

**N.A.:** De eerste publicatie met kleurenfoto's was beschikbaar tijdens de opening in De Warande. De uitgave bestond voornamelijk uit foto's van werken, beelden van de opbouw en enkele installatieshots. De tweede publicatie maakte ik in de loop van de expositie. Dat boekje omvat enkel zwart-witfoto's van de tentoonstelling. Ik bezocht mijn show opnieuw en maakte foto's.

**K.B.:** Die twee boekjes verleiden me tot de gedachte dat jij je oeuvre eindeloos lijkt te herschikken of permanent lijkt te bevragen, zoals je net zelf zei.

**N.A.:** Ja, ik kan me vinden in die stelling.

**K.B.:** Je zet de werken weliswaar vast, maar het gaat telkens om een tijdelijke ordening.

**N.A.:** Ik probeer inderdaad steeds weer op nieuwe of andere manieren naar mijn werken te kijken. Om die reden keer ik ook altijd terug naar het tekenen – naar oudere beelden die ik kan herhalen, vervormen en bewerken.

**K.B.:** Opvallend in het tweede zwart-witboekje is de meedogenloze – haast sadistische – blik op je eigen kunst. Sommige werken zijn slechts voor een deel gefotografeerd. Andere werken verbergen andere. De kadring lijkt nooit bestudeerd en is eerder wild. Een filmstill is vaag, de belichting onverzorgd. Ook van sommige schilderijen worden enkel fragmenten getoond.

**N.A.:** Ik wou mijn werk en de tentoonstelling in De Warande allerm minst celebreren. Ik had weliswaar een eerste soort van retrospectieve gerealiseerd, maar ik wou dat niet benadrukken. Ik wou een losse omgang met de expo ontwikkelen. Dat is één verklaring. De registratie van de expo maakt echter evenzeer deel uit van mijn praktijk. In mijn atelier maak ik soms ook dergelijke foto's. Het is een manier om nieuwe beelden te maken. Tijdens de finissage realiseerde ik bovendien een derde fotoalbum, een uniek exemplaar, met pagina's met telkens twee foto's, de ene boven de andere, om nieuwe verbanden aan te tonen.

**K.B.:** Van mei tot juni 2018, iets meer dan twee maanden na het einde van je expo in De Warande, stelde je solo tentoon in de



Nel Aerts, Boegbeeld reiziger (2), 2012-2018

Nel Aerts, 'Haus der Wanderer', 2019  
Westfälischer Kunstverein, Münster

Plus-One Gallery in Antwerpen. Was de retrospectieve voor de galerist, Jason Poirier dit Caulier, de aanleiding om je een solo aan te bieden?

**N.A.:** Dat vraag je misschien best aan hem. Hij had me eerder reeds gevraagd om mee te doen aan een groepstentoonstelling. Hij bezocht mijn expo in Turnhout, maar of dat doorslaggevend was, dat weet ik niet.

**K.B.:** In Plus-One toonde je – ik meen voor het eerst – werken waaraan je begonnen was in 2011, 2012 of 2013 en die om een of andere reden niet gefinaliseerd waren. Ze kregen bijgevolg twee data, bijvoorbeeld *Boegbeeld reiziger (2)* 2012-2018.

**N.A.:** Na mijn expo in De Warande keerde ik met veel vragen terug in het atelier. Wat doe ik nu? Ik zag oudere panelen waarover ik ontevreden was gebleven. Na al die jaren kon ik ze met een frisse blik bekijken. Ik besloot ze te bewerken en af te maken. Het ging opnieuw om heroverwegen, herwerken en toevoegen. In 2011, 2012 en 2013 was ik blijkbaar niet in staat om te zien waarom de werken niet functioneerden. Dat vind ik een interessante vaststelling.

**K.B.:** Beschik je over nog meer oudere werken die je op termijn onder handen wil nemen?

**N.A.:** Ja, ik heb een voorraadje mislukte werken. Het is heel frustrerend dat een schilderij waaraan je lange tijd gewerkt hebt niet voltooid kan worden, maar jaren later kan je een oplossing vinden voor iets dat hopeloos verloren leek. De houten panelen lenen zich goed tot dat soort acties. Je kan er grof mee omgaan. Je kan een laag wegschrapen en weer verder gaan.

**K.B.:** Zijn er oudere werken die indertijd verhandeld werden waarover je nu minder enthousiast bent?

**N.A.:** Ja, inderdaad, en dat is heel vervelend. Ik kon ze niet lang genoeg in het atelier houden om tot een goed oordeel te komen.

**K.B.:** Heb je overwogen om die werken terug te kopen?

**N.A.:** Ik denk er soms over na, maar ik heb geen concrete stappen gezet. Het gaat trouwens niet alleen over schilderijen die ik opnieuw onder handen zou willen nemen. Sommige stukken zou ik gewoon graag terug bij mij willen hebben. Ik heb spijt dat ik een aantal werken niet heb kunnen bijhouden.

**K.B.:** Heb je, in dat verband, iets geleerd van de galeristen met wie je tot op heden gewerkt hebt?

**N.A.:** Met sommige galeristen, zoals Simon Delobel, heb ik een groeiproces doorgemaakt. We hebben elkaar gestimuleerd. Carl Freedman oefent zijn beroep al een hele poos uit. Hij en zijn medewerkers komen steeds met zeer concrete voorstellen of wensen. Ik heb van alle galeristen vooral geleerd dat ik de controle niet mag verliezen. Ik



Nel Aerts, The Pink Studio, 2017



Nel Aerts, Einsame Nächte, 2018



moet weten hoe er met mijn werken wordt omgegaan. Ik moet weten waar ze zijn en hoe ze worden getoond, ook als het om een kunstbeurs gaat. Er kan zoveel misgaan.

### Münster, Lingen, Leuven

**K.B.:** In 2019 realiseerde je drie ambitieuze solotentoonstellingen: in de Kunsthalle Lingen, in het Westfälischer Kunstverein in Münster, en in Museum M in Leuven. In hoeverre verschilden die solo's van de retrospectieve in De Warande?

**N.A.:** Kristina Scepaniski, directrice van het Westfälischer Kunstverein, en Meike Behm, directrice van de Kunsthalle Lingen, hadden een bezoek gebracht aan *Checkered Checkmate*, mijn expo in Plus-One Gallery. Meteen daarna nodigden ze me uit om zowel in Lingen als in Münster een presentatie te verzorgen. Ik had minder dan een jaar tijd om deze twee exposities te maken. Ze zouden op hetzelfde moment de deuren openen. Het was gekkenwerk. Het Westfälischer Kunstverein is een klassieke *white cube*. Voor die ruimte maakte ik een nieuw coherent project, *Haus der Wanderer*. Ik presenteerde vooral schilderijen. Daarnaast vervaardigde ik een set krukjes die met stof bekleed waren. De motieven van de bekleding gingen terug op mijn schilderijen, tekeningen en collages. De expo in de Kunsthalle Lingen, *Der Schlangenbeschwörer*, vatte ik min of meer op als een tweede versie van de expo in Turnhout. Hier kon de bezoeker een breder beeld krijgen van mijn oeuvre. De Kunsthalle Lingen is een voormalige opslagplaats voor treinen. Het was een enorme uitdaging om die hangar naar mijn hand te zetten. Met een groot podium en een tunnel, bekleed met baalkatoen, kwam ik tot een aardige indeling van de ruimte. Ik ontleende ook de met katoen beklede banken die ik destijds had ontworpen voor De Warande. Mijn super 8-films toonde ik onder en op het podium. Verder bracht ik onder meer de reeks *Doppelgänger*, *The Best Couples in the World* (*Like Salt and Pepper*), grote prints van collages, de Casa Lina-tekeningen en schilderijen op panelen en canvas.

**K.B.:** Kan je toelichting geven bij de twee titels?

**N.A.:** Met *Der Schlangenbeschwörer* wilde ik het kunstenaarschap thematiseren. De kunstenaar poogt datgene te bezweren wat zich haast niet laat temmen. Ik maakte een film waarmee ik de verbinding wilde leggen tussen de twee nabijgelegen steden, Münster en Lingen. In de film *Die Schlangenbeschwörerin visits the Westfälischer Kunstverein* bezocht ik de expositie. Ik droeg een enorm groot masker dat enigszins de vorm had van het hoofd op mijn eerste schilderij, *Op kop!* Met *Haus der Wanderer* wilde ik aangeven dat ik de ruimte had opgevat als een huis waarin niet alleen de bezoekers maar ook de schilderijen 'dolen'. De bezoekers konden uitrusten op krukjes. In een kleinere ruimte in het Kunstverein presenteerde ik collages en tekeningen. Het was een meer klassieke expo. Enkele van de schilderijen heb ik nadien in *The Waddle Show; a counteract* in Museum M tentoongesteld.

**K.B.:** In Leuven kreeg je slechts één ruimte ter beschikking. Wat is het idee achter *The Waddle Show; a counteract*?

**N.A.:** Deels werkte ik verder op het thema



Nel Aerts, 'Der Schlangenbeschwörer', 2019  
Kunsthalle Lingen

van de slangenbezweerder. Ik liet een muur maken die de ruimte afsluit. De toeschouwer kan slechts toegang krijgen tot de expo langs een deur waarvan de vorm teruggaat op een collage van de slangenbezweerder. In de ruimte maakte ik een slangvormig podium waarop ik mijn *Waddle Works* presenteer, stapelingen van curieuze voorwerpen die ik reeds lang verzamel.

**K.B.:** Hoe kwam je op het idee om de *Waddle Works* in Leuven te tonen?

**N.A.:** Een terugkerend thema in mijn gesprekken met Valerie Verhack, de curator, was het podium dat ik in Lingen gemaakt had en het mogelijk ook theateraal karakter van mijn werk. We kwamen tot het idee dat de slangvormige sokkel de *bühne* is, dat de stapelingen de acteurs zijn en dat de schilderijen die aan weerszijden hangen de toeschouwers zijn. Het was een gok om de stapelingen voor het eerst te tonen: ik wist niet hoe het zou uitpakken, maar ik ben zeer blij dat ik het risico heb genomen.

**K.B.:** Op 16 november 2019 gaf je in de expositie in M een performance. Je las poëtische teksten over elke sculptuur terwijl films werden afgespeeld waarin de totstandkoming van elk *Waddle Work* in beeld is gebracht. Voorafgaand aan de performance gaf je een toelichting bij de sculpturen. Je zei onder meer dat de werken ook kunnen worden bekeken in het verlengde van *One with the Medicine Man*, een installatie die je op het einde van 2009 maakte in Pocketroom in Antwerpen. Er is inderdaad een formeel verband, want ginds maakte je een werk door houten planken op elkaar te stapelen. Ook in Croxhapox in Gent had je reeds veelkleurige kubusjes op elkaar gestapeld. Wat is voor jou de betekenis van 'stapelen'?

**N.A.:** De moeilijke verhouding tussen objecten die op elkaar terechtkomen, is iets wat me interesseert, net als het ontstaansmoment van een werk en het performatief karakter daarvan. Het gaat om evenwichtsoefeningen die faliekant kunnen aflopen. De risico's die daarbij komen kijken, vind ik boeiend. Instortingsgevaar is ronduit fascinerend. In mijn praktijk bouw ik steeds

maar verder. Komt er een moment dat alles in elkaar stuikt?

**K.B.:** In de filmpjes is steeds een hand en een arm te zien, terwijl je het ene object op het andere stapelt. Je hand en arm zijn beschilderd, wat mogelijk een verwijzing is naar de super 8-film *Untitled (purple, blue, black)* (2008) die je in het laatste jaar van je opleiding aan het K.A.S.K. maakte. Met verf besmeurde handen spelen de hoofdrol.

**N.A.:** Schilderkunst is al lang aanwezig in mijn werk. Voor de filmpjes over de *Waddle Works* boden de beschilderde handen en armen houvast. Zo voelde dat aan. Het gaf het geheel een meer geënceneerde aanblik.

**K.B.:** De teksten die je in M voorlas, kondigde je aan als *cadavres exquis* – gedichten waaraan meerdere auteurs meewerken zonder dat elke auteur weet wat de anderen schreven. De teksten bij de *Waddle Works* zijn toch enkel door jou geschreven?

**N.A.:** Dat klopt. Ik zie die teksten ook als stapelingen. Je bouwt steeds verder op het laatste woord van de vorige zin. Ik heb met Valerie ook enkele *cadavres exquis* gemaakt. Ze zijn gepubliceerd in *Metropolis M*. Het was interessant om op die manier een dialoog aan te gaan met een curator. De onvoorspelbaarheid is spannend.

**K.B.:** Naar aanleiding van de tentoonstelling in M werd ook het lijvige boek *The Wanderer Paintings* uitgebracht. Hoe kwam dat boek tot stand?

**N.A.:** Ik heb zelf een paar jaar geleden het initiatief genomen. Ik publiceer al jaren kunstenaarsuitgaven waarin een project of idee wordt ontwikkeld. De schilderijen waren nog niet aan bod gekomen.

**K.B.:** Waarom heeft het boek een andere titel dan de expo in Leuven?

**N.A.:** De show in Leuven bood een kader om het boek uit te brengen, maar beide staan los van elkaar. Ik voelde de noodzaak om alle schilderijen bij elkaar te brengen in een publicatie.

**K.B.:** Waarom?

**N.A.:** Door te focussen op de schilderijen maak ik de rest van mijn oeuvre eraan ondergeschikt. Ik vind dat interessant, want in mijn praktijk is dat niet het geval. Ik zie

alle werken als gelijkwaardig, maar voor dit boek experimenteerde ik ermee om alles in het teken te stellen van de schilderijen. De andere werken zijn in zwart-wit en op postzegelformaat afgebeeld. Door het boek te maken heb ik heel wat nieuwe verbanden ontdekt.

**K.B.:** Met de titel verwijst je naar de expo in het Westfälischer Kunstverein?

**N.A.:** Ik verwijst naar de titel van die tentoonstelling, dat klopt. Mijn schilderijen nemen zoekende figuren tot onderwerp, dolende en dwalers. Ze hebben allemaal een op het randje af getormenteerd karakter. De werken zijn gemaakt door iemand die tevens zoekende is. Hopelijk neemt de toeschouwer ook die rol op – 'vol goede moed bergafwaarts', om de titel van de tekst van Dominic van den Boogerd in *The Wanderer Paintings* te citeren.

**K.B.:** Het boek omvat een heuse catalogue raisonné van de schilderijen. Op die manier fixeert je je schilderijkunstige oeuvre.

**N.A.:** Het maakproces was heel spannend. Voortdurend wisselde ik het ene voor het andere standpunt in: enkel een selectie van schilderijen of meteen alle schilderijen? Op een gegeven moment heb ik de knoop doorgehakt. Nu het boek uit is, heb ik niet het gevoel dat alles is verteld. Nu overheerst het geruststellende gevoel dat ik goed gezorgd heb voor mijn werk. Op naar het volgende!

**K.B.:** Je gaf reeds aan dat je over enkele schilderijen minder tevreden bent, terwijl ze ondertussen verhandeld zijn. Hoe ging je met die werken om bij het maken van het overzichtswerk?

**N.A.:** Voor alle duidelijkheid: ik ben slechts over een paar werken minder tevreden. Ik had vals kunnen spelen en die werken kunnen bannen, maar zo zit ik niet in elkaar. Ik vind het juist interessant dat in de catalogue raisonné, in zwart-wit gedrukt, alle werken zijn opgenomen. Het boek opent echter met mijn keuze van de schilderijen. Die sectie is niet chronologisch en de foto's zijn in kleur. De enkele werken waar ik niet zo blij mee ben, zal je niet in dat deel terugvinden.

**K.B.:** In M hangt een klein schilderijtje dat je in 2010 schilderde, terwijl het eerste paneel in de catalogue raisonné de datum 2011 draagt. Waarom is het schilderijtje niet opgenomen in het overzicht?

**N.A.:** Het is een van mijn eerste schilderijen. Het gaat om een figuurtje dat verzuipt in zijn eigen glas. De beeldtaal is volledig verschillend van de werken die ik vanaf *Op kop!* (2011) maakte. Ik koester dat werkje, maar ik zie het vooral als een *einzelgänger*. Om die reden is het niet in de sectie met de schilderijen opgenomen, maar wel in het deel met de andersoortige werken.

**K.B.:** Een werk dat je in 2014 tentoonde in de *Lord Nelson*-expo in de Carl Freedman Gallery heb ik niet kunnen terugvinden in de catalogue raisonné, namelijk *Queen of the Purple Dead* (2014).

**N.A.:** Dat klopt. Nadat het werk terugkeerde uit Londen is het in mijn atelier beland. Ik heb het nooit nog tentoongesteld. Ik beschouw het als een minder gelukt werk.

**K.B.:** Misschien keert het ooit terug in een andere gedaante?

**N.A.:** Wie weet!

**K.B.:** Is er met de publicatie van het boek iets afgesloten?

**N.A.:** Dat denk ik niet, ik werk gewoon verder. In Museum M heb ik meerdere werken geacrocrocheerd die tot stand zijn gekomen nadat de maquette van het boek beëindigd was. Het uitgaveproject heeft me niet gehinderd om nieuwe panelen te maken. Ik ben dus al aan het volgende hoofdstuk begonnen.

### Noot

- 1 Voor meer informatie over *Un-Scene II* en de werken die Nel Aerts aan deze expo bijdroeg, zie: Koen Brams en Dirk Pültau, 'Met ringen eindeloos regelmatig als kringen in het water'. Het begin van het kunstenaarschap: een gesprek met Nel Aerts', *De Witte Raaf*, nr. 161, 2013.

De titel van het interview werd ontleend aan twee verzen die Nel Aerts schreef bij een van de *Waddle Works*. Beelden: Nel Aerts, PLUS-ONE Gallery, Antwerpen en Carl Freedman Gallery, Margate.

**The Waddle Show; a counteract loopt nog tot 15 maart in Museum M, Leopold Vanderkelenstraat 28, 3000 Leuven.**



Nel Aerts, 'The Waddle Show; a counteract', 2019-2020, Museum M, Leuven



Nel Aerts, 'The Waddle Show; a counteract', 2019-2020, Museum M, Leuven





eye

ALYS

Eye Filmmuseum

CHILDREN'S GAMES



EYE ART &  
WINNER  
FILM PRIZE

FRANCIS  
ALYS  
CHILDREN'S GAMES

Francis Alys, Children's Game #10, Popolote, 2011

A  
M  
D  
O



BankGiroLoterij

Exhibition  
Films, talks and events  
19 Dec 2019 – 8 Mar 2020



## Reacties op De Witte Raaf 202

### Geef onze gezamenlijke collecties de ruimte

In de meer dan 135 jaar dat de Vereniging Rembrandt de collecties in Nederland verkrijgt, zijn niet alleen de kunst en de kunstbeleving veranderd, maar ook de musea en de manier waarop er naar musea wordt gekeken. De druk op de exploitatie is enorm toegenomen: musea worden steeds meer afge-rekend op bezoekersaantallen, waardoor evenementen belangrijker lijken te zijn dan vaste collecties. De bezoeker die tegenwoordig vraagt wat er in een museum te zien is, bedoelt meestal: wat voor tentoonstelling loopt er? Dit leidt vaak tot een andere omgang met de collectie en soms is daardoor wat er ooit verzameld werd ook niet meer goed te zien. Als dit door een weloverwogen herschikking van het museale bezit kan worden verbeterd en daardoor nieuwe aansprekende ensembles kunnen worden gevormd, zoals Jan van Adrichem voor de musea aan het Museumplein in overweging geeft, dan valt daar veel voor te zeggen.

De Vereniging Rembrandt stelt zich van oudsher bescheiden op. Zij verzamelt niet zelf, maar helpt musea desgevraagd door hen begeerde aankopen te doen. De Vereniging kan die financiële steun verlenen dankzij haar inmiddels meer dan 16.000 leden. Het bestuur van de Vereniging let bij zijn steunverlening onder andere op de kwaliteit van het werk in zijn soort, en op de plek die het zal innemen in de verzameling van het aanvragende museum en in het grotere geheel van het Nederlands openbaar kunstbezit. Zij let, met andere woorden, in de eerste plaats op de kwaliteit en betekenis van het verzamelen en kijkt vanuit dat perspectief naar het museum dat aanvraagt.

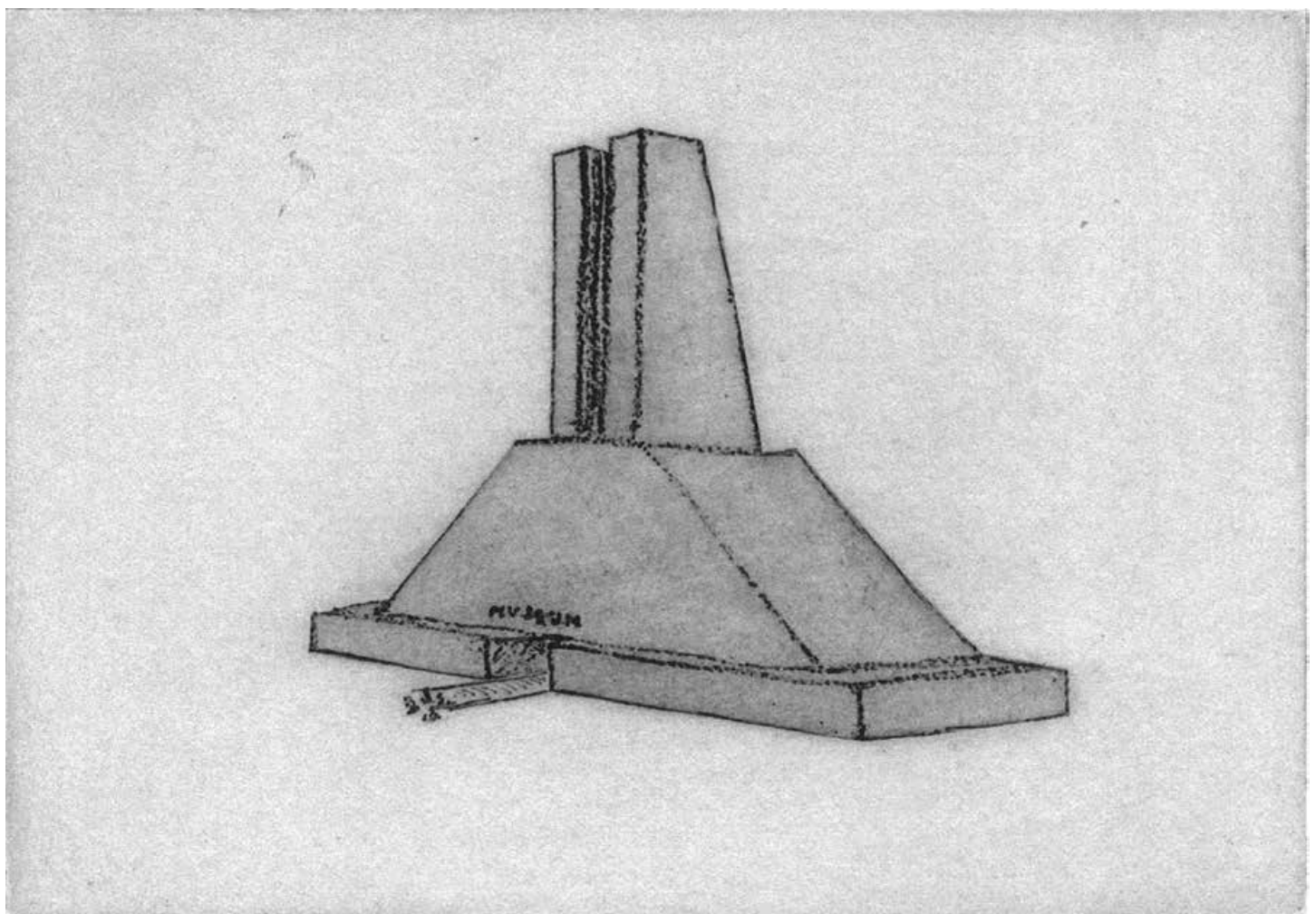
De Vereniging wil graag dat collecties optimaal functioneren en goed worden getoond. En als – bijvoorbeeld – de verzameling moderne kunst aan het Museumplein, die door de ontstaansgeschiedenis van de drie musea wat versnipperd is geraakt, gebaat zou zijn bij een herschikking, dan is dat in het belang van de collecties en van hun bezoekers. De Vereniging kan daar alleen maar vóór zijn. De behoefte aan een levend museum voor eigentijdse kunst is voelbaar, en als die vraag nu uit de samenleving komt, begrijpt de Vereniging dat. Ook honderd jaar geleden kwam het verlangen om kunst van de eigen tijd te kunnen zien, voort uit de samenleving – en particulieren hielpen daar toen vorm aan te geven.

Dus laat beperkingen van bestaande gebouwen en oude afspraken niet de reden zijn dat er nu niet meer helder verzameld kan worden. Maar laat beperkingen juist een reden zijn om waar nodig voor verandering te kiezen en ruim baan te maken voor een nieuw en eigentijds concept, waarin niet alleen onze geweldige verzamelingen maar ook nieuwe aankopen tot hun recht kunnen komen. Het moment lijkt gekomen voor een rondetafelgesprek met de directeuren van het Rijksmuseum, het Van Gogh Museum en het Stedelijk Museum, om samen met vertegenwoordigers van Rijk en Gemeente en enkele deskundige en betrokken particulieren naar een oplossing van de door Van Adrichem gesignaleerde problematiek bij de verzamelingen aan het Museumplein te zoeken, waarbij ook een radicale herschikking van de collecties geen taboe meer zou mogen zijn. De Vereniging Rembrandt zou een dergelijk initiatief toejuichen.

**Fusien Bijl de Vroe, directeur van de Vereniging Rembrandt**

### Het Stedelijk moet een Rijksmuseum worden

Het Amsterdamse Rijksmuseum is een hybride in een onmogelijk gebouw. Want een museum in de vorm van een stadspoort met vier of vijf verschillende collecties erin, dat is raar. Maar in 1885 was het een *coup de génie*. Eindelijk kreeg Nederland een door de overheid betaald museum voor oude en moderne kunst, geschiedenis en kunstnijverheid. En de stad Amsterdam, die dat museum graag wilde, stond zijn belangrijkste kunstschat eraan af. Zo kwamen *De Nachtwacht* en *Het Joodse Bruidje* daar in



Thomas Schütte, Modell für ein Museum, 1982

eeuwigdurend bruikleen, en werd de stad beloofd met een attractie van formaat en ontslagen van de zorg voor haar kostbaarste kunstbezit. De verzamelingen in het Rijksmuseum werden vervolgens vooral door particulieren verder uitgebouwd.

Oude kunst, geschiedenis en kunstnijverheid laat ik nu voor wat ze zijn, om kort te reageren op Jan van Adrichems bijdrage over de plaats van de moderne kunst in het Rijksmuseum. Die werd daar ooit verassend goed getoond, te beginnen met Van Gogh. Maar dat is lang geleden.

De moderne kunst kreeg intussen een eigen huis in het Stedelijk Museum, dat na de Tweede Wereldoorlog onder Willem Sandberg een groot succes werd. Toen Rembrandts driehonderdste sterfdag in 1969 werd herdacht, toonde Sandberg in het Stedelijk Picasso's *Guernica* als 'de Nachtwacht van onze tijd'. Zijn opvolgers konden op die bevrorenheid verder bouwen, maar na het directoraat van Rudi Fuchs kwam het Stedelijk in zwaar weer terecht. Dat duurt nog altijd voort. De schuld daarvan wordt vaak gelegd bij de personele bezetting en geldgebrek, maar de crisis van het museum is ook conceptueel van aard.

De eigentijdse kunst past niet of nauwelijks meer bij de moderne kunst uit de afgelopen eeuw die het Stedelijk heeft verzameld. Zij kan bovendien niet goed worden getoond in een gebouw dat werd ontworpen toen de menselijke maat nog de standaard voor het kunstwerk was. Tate Modern of de Hamburger Bahnhof passen voor de kunst van nu, het Stedelijk werd gebouwd voor de kunst van gisteren.

Maar dat is nog geen reden om de collectie van het Stedelijk zo te mishandelen als in *Stedelijk Base* gebeurt. Die liefdeloze presentatie en het ontbreken van serieuze tentoonstellingen en aankopen op het gebied van de klassiek moderne kunst laten duidelijk zien dat het Stedelijk niet meer in staat of bereid is ons nationale museum voor twintigste-eeuwse kunst te zijn.

En die zolders van het Rijksmuseum, met dat mengmoes van geschiedenis en kunst, zijn daarvoor geen alternatief, gesteld dat er al behoefte is aan een exclusieve presentatie van zogenaamd Hollandse moderne kunst. Ik bedoel: Appel doet het beter naast Jorn.

Mijn voorstel is daarom: laat de Staat der Nederlanden de stad Amsterdam benaderen, net als toen het tegenwoordige Rijksmuseum werd opgericht, en voorstellen om beheer en exploitatie van het Stedelijk en zijn collectie bij het Rijk onder te brengen en zo te komen tot een *Museum voor Moderne Kunst*. En laat de Staat in ruil voor deze overdracht een *Museum voor Eigentijdse Kunst* schenken aan de stad Amsterdam,

met een nieuw gebouw en een behoorlijk beginkapitaal. Zo'n Museum voor Moderne Kunst zou in het gebouw van het Stedelijk goed kunnen functioneren, en Amsterdam zou met een nieuw Museum voor Eigentijdse Kunst weer een platform krijgen voor de kunst van nu. Het Rijksmuseum zou *en passant* van zijn probleem op zolder kunnen worden verlost en het derde kabinet Rutte zou de kunst een enorme dienst bewijzen. Ik hoop dus op een wonder.

**Peter Hecht, emeritus-hoogleraar kunstgeschiedenis van de Universiteit Utrecht en hoofdredacteur van *Simiolus***

### Wie over architectuur wil spreken, sta op en???

Christophe Van Gerrewey publiceerde met 'Wie over architectuur wil spreken, sta op en spreek over architectuur' een polemisch artikel waarin hij zijn ergernis ventileerde over de nietszeggendheid van de Vlaamse architectuurcultuur. Van Gerrewey poneert veel behartenswaardige dingen in dit essay – zijn opsomming van aspecten die architectuurkwaliteit uitmaken mag er bijvoorbeeld wezen, is zelfs exemplarisch. Toch erger ik mij aan de toon van zijn stuk. Er spreekt een vorm van arrogantie uit die ik problematisch vind. Je intellectuele tegenstanders verwijten dat ze veel woorden gebruiken om niets te zeggen, komt erop neer dat je hen onwaardig verklaart als gesprekspartners. In dat geval is het misschien logischer om dan zelf maar te zwijgen, in plaats van omstandig uit de doeken te doen waarom het niet de moeite loont naar die anderen te luisteren.

Toch lijkt het mij dat er hier meer aan de hand is dan een verbaal steekspel. Er is een onderliggend meningsverschil in het spel dat het verdient om uitgeklaard te worden. Dat meningsverschil heeft te maken met de vraag wat architectuur eigenlijk is. Van Gerrewey heeft een schijnbaar duidelijk antwoord op die vraag: architectuur is 'de intellectuele productie van architecten, in de vorm van ruimtelijk ontwerp op alle mogelijke schalen, en de maatschappelijke, esthetische, existentiële en culturele kwesties die ermee samenhangen'. Deze formulering berust op een cirkelredenering: architectuur is dus blijkbaar wat architecten maken, zoals kunst is wat kunstenaars maken. (En laat nu cirkelredeningen net de reden zijn waarom Van Gerrewey zijn tegenstanders 'nietszeggendheid' verwijt!). Elders in de tekst komt aan bod dat Van Gerrewey deze intellectuele productie laat samenvallen met een vakdomein, een discipline, een cultureel veld waarin protagonisten elkaars werk kennen en ernaar verwijzen.

Het meningsverschil ligt volgens mij hierin dat Van Gerrewey architectuur laat samenvallen met dit cultureel veld en haar dus een zekere autonomie verleent, terwijl degenen die hij op de korrel neemt een breder perspectief hanteren en architectuur beschouwen als een middel om de gebouwde omgeving in haar totaliteit vorm te geven en te transformeren. Dit verschil in opvatting heeft gevolgen. Voor Van Gerrewey is het de taak van een Bouwmeester om de discussie over architectuurkwaliteit te voeren, *nadat* een beslissing tot bouwen genomen is – en hoeven ecologische kwesties dus niet meer expliciet aan bod te komen. De Bouwmeester anderzijds voelt zich moreel verplicht om telkens opnieuw het maatschappelijk en existentieel probleem te duiden dat elke bijkomende vierkante meter bebouwde oppervlakte afbreuk doet aan de duurzaamheid van het menselijk leven op aarde.

Dit meningsverschil verklaart ook waarom Van Gerrewey zich zo ergert aan Boies commentaar op het vernieuwde Afrika-museum, waar, dixit Boie, 'de hedendaagse architectuur van Beel symbool staat voor het postkoloniale trauma der Belgen'. In de opvatting van Van Gerrewey moet er ingezoomd worden op de 'architecturale kwaliteiten' van de interventie van Beel. In de opvatting van Boie kunnen die 'architecturale kwaliteiten' echter niet losgezongen worden van de bijzonder moeilijke opdracht om een postkoloniale restauratie door te voeren van een door en door koloniaal monument. Ik ben het met Boie eens dat Beel er niet in geslaagd is om een adequaat architecturaal antwoord op die heikele vraag te formuleren (en als ik het artikel van Liefoghe lees, meen ik dat ook hij tot die conclusie komt). Van Gerrewey vindt het blijkbaar onheus dat Boie de conclusie formuleert zonder de architecturale analyse erbij te leveren. Boie heeft in mijn ogen echter het volste recht om die maatschappelijke kwestie het grootste gewicht te geven in zijn diagnose – hetgeen dus ook betekent dat Boies kritiek bijzonder betekenisvol is en het tegendeel van 'nietszeggend'.

**Hilde Heynen, hoogleraar architectuurtheorie KU Leuven**

De teksten van Jan van Adrichem ('Het Rijksmuseum en de moderne kunst') en van Christophe Van Gerrewey ('Wie over architectuur wil spreken, sta op en spreek over architectuur') zijn beschikbaar op [www.dewitteraaf.be](http://www.dewitteraaf.be).



Museum  
Leuven



25.10.19  
→ 15.03.20

# NEL AERTS





## 25 Beeldende kunst

**Brancusi**  
Sébastien Hendrickx  
**Anthony Caro. The Last Judgement Sculpture from the Würth Collection**  
Christophe Van Gerrewey  
**De Toorop Dynastie**  
Merel van Tilburg  
**Who's Werner**  
Daniël Rovers  
**Positions #5**  
Machteld Leij  
**Contour Biennale 9**  
Ils Huygens  
**Daniël Steegmann Mangrané.**  
**A Leaf-Shaped Animal Draws the Hand**  
Matisse Huiskens

## 33 Architectuur en vormgeving

**Off the Grid**  
Bas Rogiers  
**Mondo Mendini**  
Christophe Van Gerrewey

## 37 Boekbesprekingen

**Atlas of Furniture Design**  
Eva Van Regenmortel  
**Inktvingers**  
Nicole Montagne  
**Marie-José Van Hee Architecten: More Home, More Garden**  
Beatriz Van Houtte Alonso

## 41 Nieuwsberichten Lezingen Tentoonstellingsagenda

47 Colofon

**203** januari–februari 2020  
jaargang 34

## Beeldende kunst

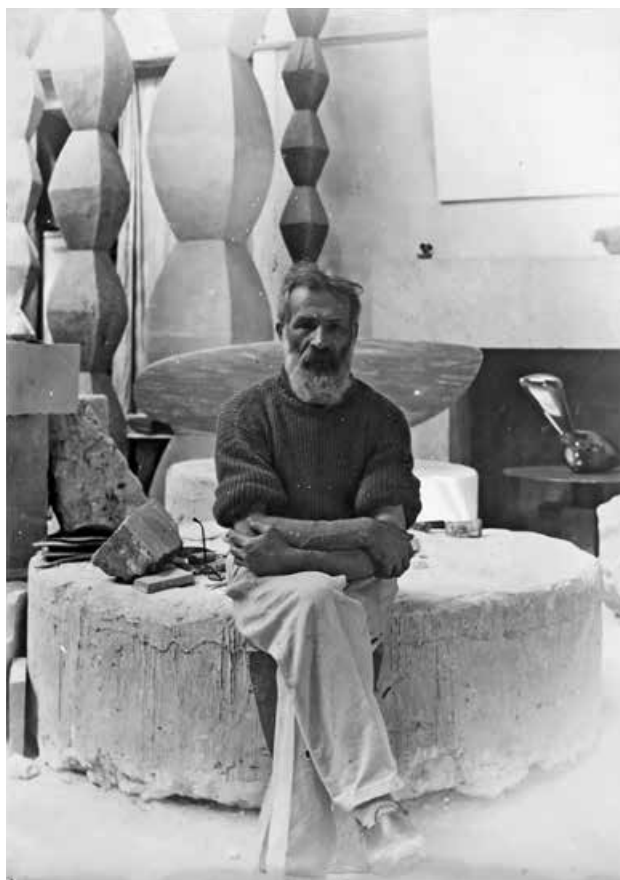
**Brancusi.** De term 'toegankelijkheid' roept steeds weer dezelfde begripsverwarring op. Om verzoeking of vereenvoudiging gaat het niet, want versimplende communicatie biedt nauwelijks 'toegang' tot de veelzijdigheid van een onderwerp. Applaus voor Doïna Lemny en het curatoriale team van Europalia Romania. Met de grote expo in Bozar rond Constantin Brancusi (1876-1957) stelden ze een daadwerkelijk toegankelijke tentoonstelling samen, die met spaarzame en precies gekozen elementen grondig inzicht biedt in de ontwikkeling van het oeuvre van een van de befaamde figuren van de twintigste-eeuwse, westerse beeldhouwkunst. Overzichtsexpo's van het werk van klinkende namen vervallen al snel in dodelijk saaie, door en door ontoegankelijke hagiografieën, die vooral dienen om de museumkassa's te spijzen. Natuurlijk moet er af en toe eens wat geld terugrollen, en is het goed om de bezoekersaantallen te doen aantikken. Dat dit niet hoeft te betekenen dat de sterren aan het kunsthistorische firmament de curatoriale behandeling moeten ontberen die ze verdienen, bewijzen Lemny en haar team.

De ploeg slaagde erin om exemplaren van Brancusi's meest iconische sculpturen te verzamelen uit museumcollecties over de hele wereld, samen met een aantal vroege academische werken. In elke tentoonstellingszaal hangen enkele van de talloze foto's (en enkele films) die de beeldhouwer maakte van zichzelf, zijn werk en atelier. Niet alleen onderstreept die keuze de belangrijke en minder bekende rol die fotografie speelde binnen de levende praktijk van Brancusi – het voortdurend herschikken en opnieuw bekijken van de eigen beelden past bijzonder goed bij een beeldhouwer die soms meer dan twintig jaar lang eenzelfde sculpturaal motief handhaafde – tegelijk loopt de representatie van de kunstenaar en zijn oeuvre als een rode draad door het overzicht. De tentoonstellingstekst rond het 'scheppen van een imago' luidt dit thema in de eerste zaal expliciet in. Waar blockbustertentoonstellingen de tot clichés geworden kunstenaarsimago's doorgaans onkritisch herkauwen tot er geen smaak meer overblijft, vestigt deze expo de aandacht op de constructie zelf. Brancusi's obsessieve zelfportrettering van honderd jaar geleden doet bij momenten verbluffend eigentijds aan. Toch onthoudt de curatoriale stem zich van directe verwijzingen naar Instagramnarcisme. In géén van de zalen worden nadrukkelijke verbanden gelegd met de actualiteit, en dat is een verademing: de historische kloof kan bij elke bezoeker een hoogsteigen verbeeldings- en gedachtestroom in gang zetten.

Cureren is selecteren. Niet elk detail uit iemands leven en werk is de moeite waard, ook al is de dode kunstenaar in kwestie nog zo beroemd. Een mooi voorbeeld van intelligente dosering bevindt zich in de eerste zaal, waar naast Brancusi's fotografisch uitgebouwde imago vooral een bondig overzicht van zijn levensloop centraal staat. Onder het jaartal 1929 bevindt zich slechts één regel: 'Koopt een 16mm-camera.' Naar wat Brancusi nog allemaal is overkomen in 1929 hebben we het raden. Het geeft het schijnbaar terloopse feitje een aanzienlijk gewicht, en scherpt de aandacht verder aan voor de rol van fotografie binnen zijn oeuvre. Heel persoonlijk wordt het trouwens nooit. Over het liefdesleven van Brancusi komen we zo goed als niks te weten, op een wrang detail na: de kleine fotomontage die de kunstenaar als cadeautje opstuurde naar de moeder van het kind dat hij nooit heeft erkend. De curatoren kozen er duidelijk voor om zich op het werk toe te spitsen en de persoon, net als de historische context, grotendeels links te laten liggen. Zo sneden ze misschien net iets te veel informatie weg: wie door de tentoonstellingszalen struikt, dreigt te vergeten dat er zich in de twintigste eeuw twee wereldbranden hebben voorgedaan.

De overzichtelijke dramaturgie gaat na die eerste zaal chronologisch verder, met achtereenvolgens Brancusi's jeugdwerken; zijn reis van het Roemeense platteland naar Parijs, de toenmalige hoofdstad van de westerse moderne kunst; zijn kortstondige opleiding bij en zijn breuk met Rodin; de manifestatie van zijn artistieke signatuur: de tactiele omgang met materie, plus de verregaande abstractie van archetypische motieven zonder de grens voorbij de figuratie definitief over te steken.

Zo'n plots ontluiken vormt waarschijnlijk de spannendste en meest precaire fase in een oeuvre. Het heeft iets magisch. Lemny en haar team desacraliseren die doorbraak door de mogelijkhedenvoorwaarden inzichtelijk te maken, zonder afbreuk te doen aan Brancusi's oeuvre. Inspiratie is geen



Constantin Brancusi, zelfportret in zijn atelier  
© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist.RMN-Grand Palais / Adam Rzepka  
© Sabam België, 2019

goddelijke zucht die vanuit het Vacuüm neerdaalt in de Voorbestemde; naast onmiskenbaar talent is er steeds ook een complexe, contingente ecologie van grondfactoren waarin dat talent tot bloei kan komen. Geen Brancusi zonder de Roemeense volkskunst en mythologie, de Parijse kunstenaarsscène, de populariteit van Afrikaanse beeldhouwkunst in die scene, of de wolkenkrabbers van New York – na Parijs de volgende artistieke metropool van het Westen, waar Brancusi eveneens successen zou boeken.

De opstelling met Rodins *De kus* (1888), *De slaap* (1894) en *Het gebed* (1909), en de gelijknamige, maar radicaal verschillende werken van Brancusi illustreert de enorme kloof tussen beiden. De *taille directe* vormde daarvoor de technische aanleiding, zo leren we: de jonge beeldhouwer liet de realistische weergave los toen hij de tussenstap van het boetseren naar model oversloeg, en direct in steen of hout aan de slag ging. Daarin stond hij niet alleen, zo toont de expo aan met een sculptuur van Wilhelm Lehmbruck uit die periode. Ook schilders als Gauguin en Derain worden vernoemd als inspiratiebronnen die Brancusi mee op weg hebben gezet naar toenemende abstractie.

Omstreeks de helft van de tentoonstelling maakt de chronologie plaats voor een meer thematische aanpak. De cura-



Constantin Brancusi, Léda, 1926  
© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist.RMN-Grand Palais / Adam Rzepka  
© Sabam België, 2019

toren belichten het oeuvre-na-de-doorbraak, aan de hand van een aantal markante eigenschappen. Opeenvolgende zalen focussen op de suggestie van beweging in stilstaande sculpturen, het motief van de vrouwenportretten of 'muzen', dat van de vogels (dat in Brancusi's meest iconische werk terugkeert, de ranke, glanzend gepolijste *Vogel in de ruimte* uit 1923), en de merkwaardige 'seksuele ambiguïteit' die uit een aantal beelden spreekt. Het overzicht besluit met foto's en filmopnames van de bouw van een groots project in de publieke ruimte, dat als een logische conclusie aanvoelt na al het voorgaande, onder meer omdat het twee belangrijke motieven – de kus en de eindeloze zuil – verenigt: een ensemble van drie monumenten in de Roemeense stad Târgu Jiu, in 1938 opgericht ter ere van de soldaten die in 1916 omkwamen in het gevecht tegen Duitse troepen. Na 1938 leefde Brancusi nog bijna twintig jaar, maar voor het verhaal van zijn werk is die periode niet meer cruciaal, zo lijken de curatoren te suggereren.

Het randprogramma dat Andreea Capitanescu samenstelde, bestaat uit een reeks nieuwe creaties geïnspireerd door Brancusi. In de begeleidende tekst wordt een dertig minuten durende solo van Anne Teresa De Keersmaeker, die tijdens de bezoeken herhaaldelijk plaatsvindt in de muzenzaal, erg trefzeker omschreven als 'choreografisch object'. De choreografie van poses en microbewegingen situeert zich op de grens tussen dans en beeldende kunst, als een weifelende vertaalslag. Anika Edström Kawaji stapt onnadrukkelijk – als zwijgzaam beeld tussen de beelden – in de cirkel die een lichtbundel op de houten vloer werpt. Met trage, precieze en soms nauwelijks merkbare bewegingen transformeert ze van een staande in een zittende, en ten slotte in een liggende, levende sculptuur. Als een vat vol affectieve paradoxen – zowel etherisch als loodzwaar, sierlijk als ongemakkelijk, expressief als ingekeerd – heeft De Keersmaekers 'choreografisch object' bijna een pedagogische uitwerking: op een gevoelsmatig, zintuiglijk niveau 'helpt' of 'leert' het om (anders, nauwkeuriger, grondiger) te kijken naar Brancusi.

Sébastien Hendrickx

→ *Brancusi (Europalia Romania)*, tot 2 februari in Bozar, Ravensteinstraat 23, 1000 Brussel.

**The Last Judgement Sculpture.** De Britse beeldhouwer Anthony Caro (1924-2013) werd begin jaren zestig bekend toen hij zich bevrijdde van de invloed van Henry Moore, wiens assistent hij was aan de Royal Academy in Londen van 1951 tot 1955. Tijdens een reis naar de Verenigde Staten leerde Caro het werk van David Smith kennen, een abstract expressionistische schilder en beeldhouwer die het aandurfde om industrieel geproduceerd staal te gebruiken, en die niet langer (zoals Moore) herkenbare menselijke figuren produceerde. Ook Caro ging abstract werken, met staal, zonder nog van sokkels gebruik te maken, of door – zoals in de kleinere *Table pieces* – objecten te produceren die onder het bovendak van sokkels doorlopen, als een bescheiden woekering. Het resultaat was vrolijk, licht en bij momenten bijna springerig. Sprekend blijft het lichttroze geschilderde *Pompadour* uit 1963, dat zich in de collectie van het Kröller-Müller Museum bevindt: stalen elementen – vijf platen, drie stijlen, vier krullen, een paar dunne stokken – die zich als een zootje ongeregeld, een sculpturale samenshoring, bij elkaar ophouden, maar die toch, op een of andere manier, een geheel vormen.

Door toedoen van theoreticus Michael Fried werd Caro een van de belangrijkste exponenten van de laatmoderne beeldhouwkunst. Niet toevallig plaatste Fried een foto van zichzelf tijdens een bezoek aan Caro's atelier op de cover van zijn vele decennia omspannende essaybundel *Art and Objecthood* uit 1998. Fried schakelde het werk van de Brit in om zijn eigen formalistische theorie (die dicht aanleunde bij de opvattingen van *godfather* Clement Greenberg) verder te ontwikkelen, tegen het minimalisme en het conceptualisme in. Onbedoeld maakte hij impliciet duidelijk dat Caro een achterhoedegevecht leverde, door nog steeds werk te maken dat getuigde van een geloof in de pure, autonome en vormelijke kracht van de beeldhouwkunst. Die knellende omarming en de theoretische schermutselingen die ermee gepaard gingen, hebben het oeuvre niet bepaald gunstig beïnvloed, en Caro's werk is na de jaren zestig nauwelijks geëvolueerd.

Toch heeft hij nu en dan geprobeerd om aan de dogma's van het speelse maar abstracte formalisme te ontsnappen. Het meest grootschalige voorbeeld van een dergelijke poging



08.02.2020  
Uit de Collectie, Panamarenko (werken op papier)  
Museum for a Small City, Richard Venlet

08.02.2020-10.05.2020  
Charbel-joseph H. Boutros

07.03.2020-31.05.2020  
Kris Martin  
EXIT

30.05.2020-11.10.2020  
Anna Bella Geiger

20.06.2020-08.11.2020  
Prijs van de Vrienden v/h S.M.A.K.  
Performance, Installatie,...

31.10.2020-24.01.2021  
Anna Boghiguiian

28.11.2020-28.02.2021  
Denicolai & Provoost  
Oliver Laric  
Kunst op een keerpunt

**S.M.A.K.**





Anthony Caro, *The Last Judgement Sculpture*, 1995-1999  
Gemäldegalerie Berlin, Sammlung Würth, Barford Sculptures Ltd, foto David von Becker



Anthony Caro, *The Last Trump: Trumpeter 1 (The Last Judgement Sculpture)*, 1995-1999  
Gemäldegalerie Berlin, Sammlung Würth, Barford Sculptures Ltd, foto David Buckland

is het openlijk figuratieve *The Last Judgement Sculpture* uit 1999, waarin klassieke (en massieve) elementen uit de beeldhouwkunst – sokkels, zuilen, kaders en lichamen – door de grote poort terugkeren. Tijdens een interview aan het eind van zijn leven, op YouTube te bekijken, gaf Caro eerlijk toe dat hij voornamelijk beeldhouwkunst heeft willen maken met slechts één onderwerp, met name de beeldhouwkunst zelf. *The Last Judgement Sculpture* – een groep van 25 beelden die lijden, dood, ondergang, zonde, boete en het hiernamaals verbeelden – beschouwde hij daarom als een anomalie: 'It's so romantic – I have my doubts about that kind of sculpture.' Het werk werd voor het eerst in 1999 tentoongesteld op de Biënnale van Venetië, niet in de Giardini of het Arsenale, maar in de Antichi Granai, de oude schuren van Giudecca – een perifere plek op deze door Harald Szeemann gecreëerde editie, die evenzeer aangaf dat Caro zich aan het eind van de twintigste eeuw niet bepaald nog in het brandpunt van de hedendaagse kunst ophield.

*The Last Judgement Sculpture* maakt twintig jaar later deel uit van de collectie van de Duitse zakenman Reinhold Würth, en is tot de zomer te zien in de Gemäldegalerie in Berlin, als openingszet van een reeks gasttentoonstellingen waarmee Würth topstukken uit zijn verzameling kan tonen in de Staatliche Museen. De onmiddellijke nabijheid van schilderijen uit de vijftiende, zestiende en zeventiende eeuw, plaatst *The Last Judgement Sculpture* in een ruimere kunsthistorische context, waardoor de strijd tussen conceptualisme en formalisme tot minder dan een anekdote wordt herleid – in de zaalteksten of de brochure is er alvast geen sprake meer van. De verschillende staties van de als een kruisweg opgebouwde installatie – met niet bepaald subtiele titels als *Without Mercy*, *Greed and Envy*, *Gate of Heaven*, *Salomé Dances*, *Hell is a City*, *Judas* en *The Door of Death* – ver-

wijzen openlijk naar de (grotendeels Bijbelse) iconografie die bepalend is geweest voor de westerse schilderkunst. Een instructieve bezoekersgids duidt alle thema's en motieven in de sculpturen van Caro, om vervolgens door te verwijzen naar een tiental schilderijen uit de vaste collectie vlakbij, van onder meer Fra Angelico, Cranach, Bosch en Vermeer, waarin eveneens het Laatste Oordeel centraal staat – het moment waarop over alle mensen afzonderlijk een oordeel zal geveld worden door God, met een enkele reis naar de hel of de hemel tot gevolg.

Wat vooral opvalt dankzij deze vergelijking tussen *The Last Judgement Sculpture* en de schilderkunst uit vroeger eeuwen is de logge en donkere zwaarte van Caro's beeldtaal, waardoor er nauwelijks nog lucht of ambiguïteit overblijft. 'So viel Drama,' hoorde ik een man tegen zijn vrouw zuchten tijdens mijn bezoek, en het is inderdaad merkwaardig dat een kunstenaar die enige decennia eerder *Pompadour* maakte, zich aan het eind van de twintigste eeuw genoodzaakt zag – naar eigen zeggen speelden voor hem de Joegoslavische oorlogen een grote rol – zo zorgelijk en drammerig uit de hoek te komen. Het lijden zoals de oude meesters het verbeeldden (Johannes die in een schilderij van Bosch in alle kalmte het visioen van de Apocalyps ontvangt uit de handen van een blauwe engel, of het even minutieuze als onnozele gekriemel dat bij Cranach uitbreekt nadat Jezus zijn finale besluiten meedeelt), wordt van de weeromstuit kleurig, enigmatisch en gewoonweg onbeslist. Dat het Laatste Oordeel positief kan uitdraaien, is iets waar Anthony Caro nauwelijks nog rekening mee hield.

Christophe Van Gerrewey

→ Anthony Caro. *The Last Judgement Sculpture* from the Würth Collection, tot 12 juli in Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Matthäikirchplatz, 10785 Berlin.

**De Toorop Dynastie.** Het zoeken naar verschillen en overeenkomsten tussen het werk van Jan Toorop (1858-1928), zijn dochter Charley Toorop (1891-1955), en haar zoon Edgar Fernhout (1912-1974) houdt kunstminnende gemoederen nu al gauw zo'n tachtig jaar bezig. Het jaar 1937 bood hiertoe de eerste tastbare gelegenheid: Charley Toorop organiseerde in Den Haag de (verkoop)tentoonstelling *Drie Generaties*. In de jaren vijftig volgden enkele kleinere herhalingen, en in 1973 was Edgar Fernhout aan zet als familiecurator. In 2001 wijdde het Centraal Museum de laatste grote gezamenlijke tentoonstelling aan de Toorop-Fernhouts – en het feit dat dat alweer even geleden is, is genoeg aanleiding voor de voorliggende tentoonstelling. Het Stedelijk Museum in Alkmaar blijkt echter ambitieuzer: in de catalogus wordt gerept van een 'nieuw verhaal', dat eruit bestaat een 'sterke artistieke verwantschap' tussen de drie kunstenaars aan het licht te brengen. De openingstekst in het museum stelt deze ambitie dan weer enigszins bij door het 'nieuwe verhaal' als vraag te presenteren: zijn de overeenkomsten tussen Jan, Charley en Edgar groter dan de verschillen?

De relatief kleine tentoonstelling bestaat uit drie delen, verspreid over twee kleine zalen en een iets grotere middenzaal. De eerste ruimte biedt een introductie van de drie protagonisten in de vorm van portretten: van elkaar, van andere familieleden (de echtgenote van Jan Toorop, de kinderen van Charley Toorop), of van zichzelf. De begeleidende teksten geven hier vooral biografische informatie en zetten sterk in op een psychologische duiding van zowel het karakter als de relaties tussen de drie kunstenaars en hun familieleden. Veel aandacht gaat daarbij naar Charley Toorop als 'dominante' moeder, lerares en manager van haar 'gevoelige' zoon Edgar Fernhout, die net als zijn moeder het schildersvak thuis leerde. Een absoluut hoogtepunt is het schilderij *Drie Generaties*, waaraan Charley Toorop van 1941 tot 1950 werkte. We zien Toorop in haar atelier, in witte schildersjas met palet en penseel. Achter haar staan zoon Edgar en een immense, gebeeldhouwde kop van haar overleden vader – dat oorspronkelijke beeldhouwwerk van John Rädecker (1885-1956) is tevens tentoongesteld. Op het schilderij is de linkerhand van de kunstenaar, met penseel, geheven: zowel klaar om te schilderen als om het penseel door te geven aan haar zoon achter haar schouder. Formaat en onderwerp maken kenbaar dat het een museaal werk zou worden, over een museumwaardig geslacht. Om de familieband aan te dikken zijn de drie hoofden verbonden door het 'kruis' van het raamwerk achter de figuren: Charley centraal langs de horizontale as, en de twee mannen op de verticale. De zoon, in die tijd nog een minder bekende naam dan zijn illustere familieleden, wordt in de dynastie getrokken door het verdikken van zijn wenkbrauwen en onderlip. De bedoeling was om hem op zijn grootvader te doen lijken maar het resultaat is dat hij wat fatterig overkomt. Het doek wordt zo ongewild een testament van de receptiegeschiedenis van de kunstenaars: Jan Toorop was al bij leven een artistieke gigant; Charley Toorops figuratieve, expressieve werk werd geroemd om zijn 'mannelijke' kracht en 'persoonlijkheid'; Fernhout kreeg lang het etiket 'vrouwelijk' opgeplakt: hem werd gezegd dat hij 'finker' moest schilderen.

In zaal twee wordt van elk van de drie oeuvres een kort overzicht getoond. Van iedere kunstenaar zijn zeven à acht schilderijen te zien in chronologische volgorde. De biografische benadering blijkt ook hier weer uit de zaalteksten, die de ontwikkeling van de oeuvres van moeder Toorop en zoon Fernhout bespreken in termen van emancipatie ten opzichte van ouder en leermeester. Stamvader Jan doorliep zo ongeveer alle stijlen van zijn tijd, om na zijn bekering tot



'De Toorop Dynastie', 2019  
© Stedelijk Museum Alkmaar, foto Roel Backaert





# THE ABSENCE OF MARK MANDERS



04.02 → 24.05.2020

## BONNEFANTEN

provincie limburg



BankGiroLoterij



Visit our new website at [www.bonnefanten.nl](http://www.bonnefanten.nl) for updates on exhibitions and opening times. Volgs ons op social media @Bonnefanten.

Image: Mark Mander, Composition with Yellow Vertical, 2017, photo EPW STUDIO. Courtesy Zeno X Gallery, Antwerp & Tanya Bonakdar Gallery, New York / Los Angeles





Jan Toorop, De jonge generatie, 1892  
© Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam



Charley Toorop, De Kaasmarkt te Alkmaar, 1932  
© Collectie Stedelijk Museum, Amsterdam (in langdurig bruikleen aan Stedelijk Museum Alkmaar)

het katholicisme in 1905 stilistisch minder dynamisch te worden. Van hem zijn er enkele kleine meesterwerken te zien, die vaker uit het depot van de Nederlandse musea zouden moeten komen. Bijvoorbeeld het schilderij *De jonge generatie* (1892), in bezit van Museum Boijmans Van Beuningen. Peuter Charley zit in een kinderstoel in een mysterieus groen-fuchsia woud dat in een liaanachtige lijnvoering Toorops Javaanse kindertijd in gedachten roept. Dit bewust gekozen 'oosterse' symbolisme wordt gecombineerd met de ontluikende moderniteit in de vorm van een telefoonpaal en een spoorlijn. Van Charley Toorop springt het schilderij *Kaasmarkt van Alkmaar* (1932-1933) in het oog, uit de collectie van het Stedelijk Museum Amsterdam. Kenmerkend voor haar werk is dat figuren zich verdringen op de voorgrond. Op dit doek wordt een van de twee kaasdragers zelfs voor de helft door het kader afgesneden. Het onderwerp werd aangedragen door kunsthandelaar Jacques Goudstikker. Het was een slimme commerciële zet waardoor Toorop in de lijn van kunst uit de Gouden Eeuw werd geplaatst. Het begeleidende tekstbordje licht dit niet afdoende toe, en de duiding van het werk als 'modern' schiet tekort. Hoewel de artistieke verbanden tussen de drie kunstenaars in deze zaal niet direct worden aangeduid is de 'wedkamptoon' in het begin zó duidelijk gezet dat het lastig is de kunstenaars niet te vergelijken. Zowel in formaat als kleurgebruik steekt Fernhout dan pover af, wat de vraag oproept of de vergelijking zijn werk geen onrecht doet.

De laatste zaal moet dan eindelijk inzicht geven in het 'artistieke DNA' van de kunstenaarsfamilie. Een banale zaaltekst doet het ergste vrezende en de aangedragen categorieën zijn inderdaad overwegend oppervlakkig en toevallig. Het gaat hier voornamelijk over motiefkeuze. Van elk van de drie kunstenaars hangt er een werk waarin een raam op de achtergrond kan worden geïnterpreteerd als een kruis. Van Jan Toorop en Edgar Ferhout is een marine te zien met vergelijkbare compositie. Alle drie de kunstenaars bezaten een voorliefde voor het schilderen van de seizoenen. En zowel Charley Toorop als haar vader lieten sociaal engagement in hun werk doordringen. Hoewel de keuzes tot op zekere hoogte inzicht bieden in de relaties, zeker tussen moeder en zoon, lijkt steeds minstens een van de drie kunstenaars er met de haren bij gesleept. De drie kunstenaars waren immers niet alleen kind van hun ouder(s), maar ook van hun tijd. Bij het verlaten van de tentoonstelling blijft wél overeind staan: de kracht van een aantal getoonde werken, de biografische inzichten en psychologische vragen gerelateerd aan een 'kunstenaarsdynastie', en het overweldigende overzicht van kunsthistorische ontwikkelingen aan de hand van drie nauwe verwanten, maar niet altijd nauw verwante schilders.

Merel van Tilburg

→ *De Toorop Dynastie*, tot 26 januari in Stedelijk Museum Alkmaar, Canadaplein 1, 1811 KE Alkmaar.

**Who's Werner.** Weinig woorden veronderstellen zo'n sterke hiërarchie als het woord 'assistent'. De betiteling staat voor professionele inschikkelijkheid. Doktersassistenten werken lange uren in het ziekenhuis om ook 's nachts en in het weekend patiënten te kunnen helpen; aan de universiteit wordt een 'assistent in opleiding' of 'doctoraatsassistent' meestal geacht onderzoek uit te voeren dat een professor heeft bedacht; en de assistent-trainer ten slotte is niet zelden het tactische brein, terwijl alleen de hoofdcoach de pers achteraf trots te woord staat (en, toegegeven, ontslagen wordt als degradatie dreigt). Het zijn bescheiden rollen, al genieten deze helpers, in tegenstelling tot de assistenten van kunstenaars, die vaak volledig in de schaduw blijven, een minimum aan zichtbaarheid.

*Who's Werner* in Kunstverein Amsterdam toonde dat de verhouding tussen kunstenaar en assistent betekenisvol genoeg is om er een tentoonstelling aan te wijden. Het idee van de geniale kunstenaar is al talloze malen passé verklaard, maar het blijft moeilijk dat definitief los te laten. Samensteller Yana Foqué schreef in het voorwoord van de Engelstalige brochure dat door aandacht te schenken aan samenwerkingen tussen kunstenaars en vaklieden het auteurschap in een ander licht komt te staan, en meer kennis te vergaren valt over het werkproces en de arbeidsverdeling. De nadruk komt minder bij het concept of een specifieke esthetica te liggen, en meer bij de afzonderlijke ontstaansgeschiedenis. Hoe komt zo'n kunstwerk überhaupt tot stand? Als je dat weet, verandert meteen de betekenis.

Bij binnenkomst wachtte een verrassing: de 'huiskamer' op de begane grond van de Hazenstraat in de Amsterdamse Jordaan was door een extra wand in tweeën gedeeld. Meteen bevond de bezoeker zich in een smalle gang aan 'de achterkant van de kunstgeschiedenis', al bood een horizontale opening enig contact met de hoofdruimte. In de gang hing een groot doek van John Baldessari, geschilderd door Norm Laich, van oorsprong een reclameschilder, die zich ontwikkelde als kunstschilder en ook schilderwerk verrichtte voor onder meer Mike Kelley en Barbara Kruger. Van Laich waren er ook twee oorspronkelijke werken in de hoofdruimte te zien, respectievelijk een groot rood-blauw houten oog en een houten bord waarop zowel het woord *loner* als het woord *lover* te lezen viel. Laich is blijven werken in het popartidroom waarmee hij in de jaren vijftig en zestig opgroei.

Aan dezelfde wand hingen drie kleurenfoto's van de in Zuid-Afrika geboren architect Denise Scott Brown, twee

foto's van commerciële bebouwing in Las Vegas en één foto van het landelijke Zuid-Afrika rond 1960. Scott Browns fascinatie voor de architectuur in 'Vegas', waar je vanaf de jaren dertig legaal kon gokken en snel kon trouwen (en scheiden), leidde in 1972 tot *Learning from Las Vegas*, jarenlang verplichte kost voor postmodernistische architectuurstudenten. De auteurs waren Scott Brown, haar man Robert Venturi en hun assistent Steven Izenour. De buitenwereld beschouwde Venturi als hoofdauteur, en bijgevolg werden zowel Izenour als Scott Brown zijn assistent. Venturi's naam was destijds verbonden aan het architectuurbureau Venturi and Rauch en hij zou later, in 1991, de prestigieuze Pritzker architectuurprijs toebedeeld krijgen, ondanks een formeel verzoek van het echtpaar om ook Scott Brown in die eer te laten delen. Het koppel voelde de bui al in 1972 hangen. Het voorwoord bij *Learning from Las Vegas* schreven de twee samen, maar Venturi stelde in een 'Extra Note on Authorship and Attribution' dat 'Denise Scott Brown, met wie ik twaalf jaar lang hecht heb samenwerkt, zo onlosmakelijk verbonden is met onze gezamenlijke ontwikkeling, dat het onmogelijk is om vast te stellen waar haar ideeën ophouden en de mijne beginnen'. De ironie was natuurlijk dat Venturi deze woorden neerpande, terwijl Scott Brown er het voorwerp van bleef.

Van Raoul De Keyser hing op *Who's Werner* een klein, ongetiteld olieverfwerk op karton: zwarte verfspatten op een witte ondergrond, waar het groen van de ondergrond doorheen scheen. Het kon worden bekeken vanaf een van de banken die architect Paul Robbrecht (de eigenaar van het schilderij) de afgelopen 25 jaar speciaal ontwierp om De Keyserbank uit 2011 was laag en had een breed zitvlak van berkenhout, waar de bezoeker rustig het grillige werk van de schilder kon contempleren. De solide bank benadrukte het haast fijne, fragiele werk, dat met slechts twee spijkertjes relatief hoog aan de wand hing. De rolverdeling tussen architect en schilder was duidelijk. Robbrecht gunde zijn vriend de mogelijkheid om te schitteren in al zijn bescheidenheid; iedereen die op de bank plaatsneemt maakt postuum een kleine buiging.

Van de hier voorgestelde samenwerkingen is die tussen ontwerper en meubelmaker Simon Harlow (Silo Design and Build) en kunstenaar Lucy Skaer misschien wel de vruchtbaarste. Skaer liet optekenen dat Harlows inzichten vaak van beslissende invloed zijn geweest op het uiteindelijke resultaat van het werk. In Kunstverein hing een deel van *Margin & Faces* uit 2015, namelijk de gekromde mahoniehouten plank – gejut uit een rivier in Belize – waaruit Harlow zes rechthoeken (met afgeschuinde hoeken) zaagde, waarin Skaer dan gezichten zou maken. Op Harlows aanraden bleven de zes vormen echter oningevuld, omdat het effect volgens hem al sterk genoeg was. *Margin & Faces* omvat normaal gezien ook de uitgezaagde rechthoeken, apart aan de muur opgehangen. Om aan te tonen wat zijn inbreng was, hing tijdens *Who's Werner* alleen de plank aan de wand.

Parallel aan *Who's Werner* verscheen bij Kunstverein een boek waarin het leven van de Australische kunstenaar Grace Crowley (1890-1979) wordt verteld aan de hand van aan haar gerichte (veelal korte) brieven, door kunstenaar Riet Wijnen thematisch gerangschikt in hoofdstukken als 'Teaching' en 'Being a Woman'. Het compacte oranje boek lag op de Raoul De Keyserbank, samen met een oud exemplaar van *Learning from Las Vegas*, om in te bladeren, ter lering en vermaak. Crowley, die het kubisme in Australië introduceerde, heeft altijd samenwerkingen opgezocht, onder meer als assistent van Julian Ashton, en als vriendin, geliefde, artistieke metgezel van Anne Dangar, Rah Fizelle en Ralph Balson. De brieven zijn in literair opzicht niet bijzonder interessant, ze laten vooral zien dat er geen kunst te maken valt zonder allerlei vormen van samenwerking, met medekunstenaars, scholen, galleries, musea en critici. Waarschijnlijk zegt het veel over onze neoliberale *me-first*-tijd dat juist die gemeenplaats als een revelatie aanvoelt. Dat gold voor deze warme expositie in haar geheel, waar naast de deelnemende kunstenaars en vakmensen ook de namen van medewerkers aan de opstelling in witte plakletters werden vermeld op de ruit aan de straatzijde.

Daniël Rovers

→ *Who's Werner* liep van 23 november tot 21 december in Kunstverein, Hazenstraat 28, 1016 SR Amsterdam.



'Who's Werner', 2019  
Kunstverein, Amsterdam, foto Chun-Han Chiang



'Who's Werner', 2019  
Kunstverein, Amsterdam, foto Chun-Han Chiang

**Positions #5.** De tentoonstellingsreeks *Positions* van het Van Abbemuseum toont vier, soms vijf kunstenaars onder één noemer in de vorm van compacte solotentoonstellingen. In deze vijfde editie met als ondertitel *Telling Untold Stories* maken vijf kunstenaars je deelgenoot van aspecten uit hun leven. De meeste kunstenaars studeerden in Nederland, zijn er geboren of exposerden er regelmatig. Wat ze meebrengen is hun eigen geschiedenis, die onlosmakelijk is verbonden met het land of gebied waaruit zij of hun familieleden ooit zijn vertrokken.

Met haar installatie *The Captive: Here's a Heart for Every Fate* (2019) besteedt Mercedes Azpilicueta aandacht aan de vrouwen die in de achttiende eeuw aan strenge, lichaamsbeperkende mode werden onderworpen. Denk aan beknellende korsetten en crinolines. Ze maakte er objecten van: roze stukken textiel die doen denken aan bustes, op houten staketsels, gebogen, meegaand alsof het soepele vrouwenlijven zijn. Knopen en touwen kronkelen over de muren. Ze zijn handenbinders en hebben tegelijk een wuft erotisch aspect. Azpilicueta is geïntrigeerd door de mythe van Lucía Miranda, een Spaanse vrouw die in Zuid-Amerika werd ontvoerd door een inheemse man waar ze verliefd op werd.



# Amsterdam Galleries

## GALERIE ONRUST

29/02–04/04  
HEAT  
Han Schuil  
Planciusstraat 7  
020.420.22.19  
do–za: 13:00–18:00  
(en iedere dag op afspraak)  
www.galerieonrust.nl

## WILLEM BAARS PROJECTS

06/02–09/02  
STAND 12  
ART ROTTERDAM  
Hoogte Kadijk 17  
020.423.06.07  
wo–za: 12–18u  
www.baarsprojects.com

## SLEWE GALLERY

t/m 15/02  
Kees Smits, New Works  
06/02–09/02  
ART ROTTERDAM  
22/02–28/03  
Jerry Zeniuk, Paintings  
Kerkstraat 105 A  
020.625.72.14  
woe–za: 13:00–18:00  
www.slewe.nl

## EENWERK

14/02 -21/03  
TYPEPOEMS, CONCRETE POETRY, BOOKS.  
ISM KUNSTVEREIN & BOEKIE WOOKIE  
Hansjörg Mayer  
28/03-25/04  
Ab van Hanegem, nieuw werk  
Koninginneweg 176 A  
062.299.87.72  
don–zat: 13:00–18:00  
(en op afspraak)  
www.eenwerk.nl

## ANDRIESSE EYCK GALERIE

25/01–07/03  
YORISHIRO  
Charlotte Dumas  
06/02–09/02  
ART ROTTERDAM  
Leliegracht 47  
+31(0)20.623.62.37  
wo–vr: 11:00–18:00  
za: 13:00–18:00  
(en op afspraak)  
www.andriessse-eyck.com

## GALERIE VAN GELDER

t/m 29/02  
in GvG  
GOOD MORNING, MR RECYCLOPS!  
Siegfried Cremer  
07/03–22/04  
opening: 07/03, 17:00–19:00  
in AP  
FOUR TOGETHER APART  
C.O.F. group  
Planciusstraat 9 A  
020.627.74.19  
di–za: 13:00–17:30  
www.galeriesvangelder.com

## GALERIE RON MANDOS

t/m 15/02  
Ron van der Ende & Julian Rosefeldt  
22/02–04/04  
Renie Spoelstra & Pavel Grosu  
05/02–09/02  
ART ROTTERDAM: Bouke de Vries, Boris Tellegen,  
Remy Jungerman, Lieven Hendriks  
ART ROTTERDAM PROJECTIONS: Hans Op de Beeck en  
Geert Mul  
ART ROTTERDAM THE PERFORMANCE SHOW:  
Kendell Geers  
04/03–08/03  
THE ARMORY SHOW  
Remy Jungerman, Esiri Erheriene-Essi,  
Kendell Geers, Mohau Modisakeng  
Prinsengracht 282  
+31(0)20.320.70.36  
woe–zat, 12:00–18:00  
www.ronmandos.nl

## THE MERCHANT HOUSE

t/m 28/02  
Finissage 14/02, 19:00–21:00  
OF THE WORLD WE SHARE: TEN WORKS  
IN SLOW TIME BY CRAIGIE HORSFIELD  
Craigie Horsfield  
01/03–20/03/2020  
Boekpresentatie 13/03, 19:00–21:00  
André de Jong  
Herengracht 254  
020.845.59.55  
vr: 12:00–19:30  
(en op afspraak)  
www.merchanthouse.nl

## REUTENGALERIE

t/m 09/02  
PAPER\_SCREEN  
Bas Ketelaars  
15/02–21/03  
ART ON PAPER  
Group exhibition  
Prinsengracht 510  
020.620.75.37  
065.582.87.05  
woe–zat: 13:00–18:00  
www.reutengalerie.com





'Positions #5 Telling Untold Stories', 2019  
Van Abbemuseum, Eindhoven, foto Peter Cox

In de negentiende eeuw herwerkte Eduarda Mansilla de mythe tot een roman, waarmee dit meestal koloniaal gekleurde verhaal van Spaanse edelmoedigheid een meer feministisch perspectief kreeg. De levensloop van Mansilla wordt in een vrolijke animatie van een pratende struisvogel razendsnel uit de doeken gedaan. Ze was slim, eigengereid, en besloot man en kinderen te verlaten om zichzelf te ontploien.

Dat textiel vaak nauw verbonden is met levensverhalen, laat ook Mounira al Solh zien. Zij liet vluchtelingen en migranten lappen stof borduren, terwijl ze met hen in gesprek ging. Flarden van verhalen, van levens in andere tijden, soms ook fragmenten van teksten, vullen het doek van een tent. Daarmee is Al Solhs werk een sociaal project, waarin ontmoetingen en persoonlijke verhalen de kern vormen. Het mooiste komt dat naar voren in de film waarin ze een aantal jonge vrouwen volgt. Ze zijn vertrokken uit Iran of uit Libanon, en wonen nu in Dubai, in Noorwegen en in Nederland. Al Solhs portretten zijn liefdevol, met aandacht voor detail. In een van de scènes bereiden de vrouwen een gerecht. Zo wordt gesuggereerd dat een gerecht bereiden een manier is om je thuis te voelen, ongeacht waarheen je ooit bent verhuisd. De vrouwen die over de aardbol zijn uitgevlogen, zijn opvallend positief, blij met hun nieuwe levens en kansen. Dat is de kracht van de film: het is eerder een viering van de veerkrachtige mens dan een snoeiharde kritiek op misstanden en onmenselijkheid.

Quincy Gario baseert zich net als Azpilicueta op verhalen. Maar hij gebruikt ook archiefbeelden. Hij toont foto's uit het archief van de vereniging Ons Suriname in een installatie, en verzamelde voor *Black, Basically a Genealogical Materialist Analysis* (2016) zwarte objecten – een pen, een potje zwarte schoensmeer. Het zijn lukraak verzamelde, maar altijd zwarte spullen die uitgestald op de vloer liggen, in weloverwogen ordeningen. De installatie zegt met een soort van zelfspreekende consistentie iets over zwart zijn, én over racisme. Gario kiest voor de veelheid: tal van foto's van zijn leven, of beelden die het leven van Surinamers in Nederland documenteren, maar ook die zijn eigen bezoeken aan Curaçao (waar hij geboren werd) en Sint Maarten (waar hij zijn jeugd doorbracht) vastleggen. Als een fysieke beeldwolk beslaan die laatste foto's een muur in het museum. We zien



'Positions #5 Telling Untold Stories', 2019  
Van Abbemuseum, Eindhoven, foto Peter Cox

Gario en zijn familie, maar ook een kolibrie, en beelden van de olie-industrie van Curaçao. Maar dat is lang niet alles: zijn familie en hij vormen een kunstenaarscollectief, en ook hun werk is te zien. Gario is een genereuze kunstenaar, die liever een podium voor velen creëert, dan dat hij zelf alle aandacht opeist.

Het Van Abbemuseum heeft de naam studieuze tentoonstellingen te maken. Ze nodigen uit tot activisme of kennisverwerving, eerder dan dat ze willen behagen. Het werk van Anna Dasović sluit daar perfect bij aan. Zij bevraagt de macht van de Nederlandse regering die de verantwoordelijkheid droeg voor de meer dan achtduizend vermoorde moslimjongens en -mannen – die ze eigenlijk had moeten beschermen – tijdens de val van Srebrenica. Dasović beschuldigt niemand expliciet, maar de beelden die ze verzamelde en toont, spreken boekdelen: een legercommandant veegt tijdens een persconferentie zijn straatje schoon, en ontkent de misstanden binnen de enclave die onder de hoede van Nederlandse militairen viel. Om dat te illustreren, hangen teksten van handboeken aan de wand. Ze waren bedoeld om de onervaren soldaten voor te bereiden op hun verblijf in ex-Joegoslavië. Bij het lezen bekruipt je

een gevoel van ongemak: de culturele informatie is te kort door de bocht, te knullig geformuleerd. Dasović toont hoe de Nederlandse overheid zich klemzette in ex-Joegoslavië, ten koste van mensenlevens.

Dasović' presentatie waarborgt het activistische DNA van het Van Abbemuseum. Tegelijkertijd heeft deze editie van *Telling Untold Stories* een zachtere kant, niet enkel met het werk van Azpilicueta, maar ook met dat van Em'kal Eyongakpa. Hij voert zijn publiek mee de duisternis in, waar installaties van organisch ogende wolken van draad waterstraaltjes herbergen. Op de grond schurken ronde balletjes zachtjes rond, aangedreven door elektriciteit. Hier zijn we beland in een geheimzinnig, zinnenprikkend universum. De waterstromen in het werk verwijzen naar de mantra's die mensen gebruiken om zich te beschermen tegen kogels. De kunstenaar laat zich inspireren door de gevoelsmatige, magische manier waarop de mens conflicten en oorlogsdreiging tracht te beteugelen.

Machteld Leij

→ *Positions#5, Telling Untold Stories* tot 8 maart in het Van Abbemuseum, Bilderdijkstraan 10, 5611 NH Eindhoven.

**Contour Biennale 9. Coltan as Cotton.** Contour, de biennale voor bewegend beeld in Mechelen, vormde vanaf haar eerste editie een vaste waarde in het (internationale) kunstlandschap. Aan de negende editie ging de fusie met kunstencentrum nona vooraf, samen met het aantreden van een algemene directeur en een inkrimping van het budget. De Frans-Sloveense curator Nataša Petrešin-Bachelez greep die overgangssituatie aan om tijdens haar editie, getiteld *Coltan as Cotton*, te experimenteren met het format. In plaats van een doorlopende stadstentoonstelling van enkele maanden, beperkte de programmatie zich tot een drietal publieke momenten, telkens voor de duur van één weekend, verspreid over het jaar. Geïnspireerd door de 'Lunar Talks' van kunstenaarsinitiatief Enough Room for Space, besloot Petrešin-Bachelez de timing te laten bepalen door de maancyclus: de fases van de wassende maan (elf tot dertien januari), de volle maan (zeventien tot negentien mei) en de afnemende maan (achttien tot twintig oktober). De maancyclus verloopt 'natuurlijk' en niet-mechanisch: rijping en groei wisselen ritmisch af met neergang en rust; heden en verleden grijpen op elkaar in. De keuze om de maancyclus te volgen, als een ander soort temporaliteit, sloot volgens Petrešin-Bachelez ook inhoudelijk aan bij de biennale, waarin thema's als dekolonisatie, ongelijkheid en *degrowth* hoog op de agenda stonden.

In deze biennale kreeg het modieuze begrip dekolonisatie concrete invulling in het werk van onder meer The Black Archives, Laura Nsengiyumva, Black Speaks Back, Christian Nyampeta en Greyzone Zebra, een collectief uit Brussel en Berlijn dat familiefilmpjes uit de koloniale periode verzamelt en digitaliseert. De meeste films komen van rommelmarkten en uit archieven, maar soms gaat het om anonieme schenkingen van familieleden van ex-kolonialen. De films leggen bloot hoe de Congolese 'ander', in de rol van nanny, chauffeur of boy, slechts als schim in de achtergrond verschijnt, en eigenlijk genegeerd wordt. Zelfs bewust in beeld gebracht, zoals in de meer documenterende films uit de koloniale periode die de Nederlandse kunstenaar



Jelena Jureša, *Aphasia*, 2019  
© de kunstenaar en Argos

## Stian Ådlandsvik The Space Conductors Are Among Us <sup>p.1</sup>

P/////AKTPOOL  
Laura Hogeweg <sup>part. 1/3</sup>

Opening 25. Jan. 20 – 24 hrs  
26. Jan. – 1. Mar. 2020

Zeeburgerpad 53  
1019 AB  
Amsterdam  
www.pakt.nu







JACQUELINE MESMAEKER  
*Enkel Zicht Naar Zee, Naar West*

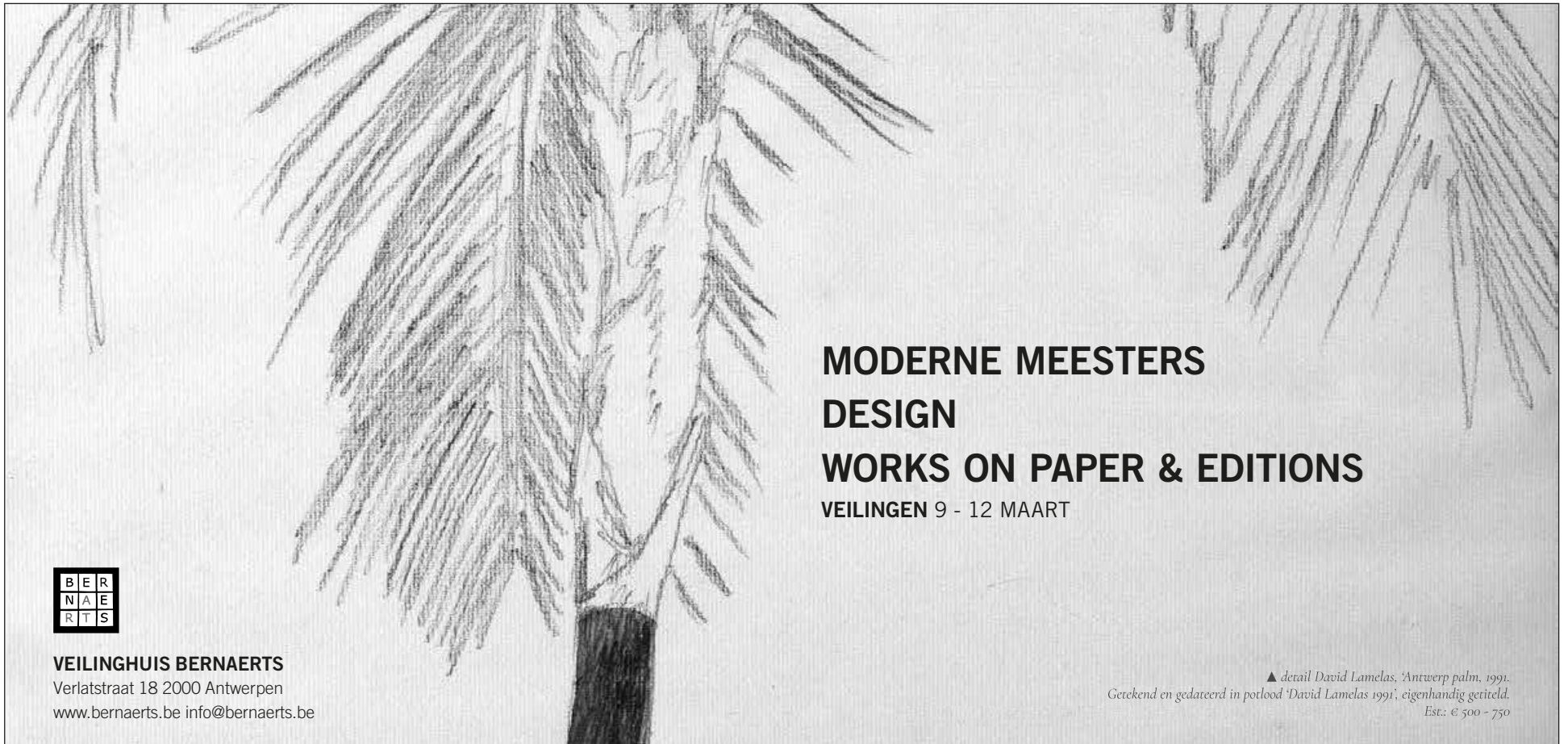
11.01.2020 | 04.03.2020  
CULTUURCENTRUM STROMBEEK

MUSEUM CULTURA STROMBEEK  
U  
RINGtv  
www.ccstrombeek.be

**Jap Sam Books** Independent publisher of books on art, architecture, visual culture, design, philosophy and theory. [www.japsambooks.nl](http://www.japsambooks.nl)



Prix de Rome 2019. Beeldende Kunst/Visual Arts Mirjam Beerman, Eleonoor Jap Sam [eds.] | A Critical History of Media Art in the Netherlands. Sanneke Huisman, Marga van Mechelen [eds.] | Remy Jungerman. Where the River Runs Rob Perrée [ed.] David Bergé. A Walk in High Resolution



**MODERNE MEESTERS  
DESIGN  
WORKS ON PAPER & EDITIONS**  
VEILINGEN 9 - 12 MAART

**BERNAERTS**  
VEILINGHUIS BERNAERTS  
Verlatstraat 18 2000 Antwerpen  
[www.bernaerts.be](http://www.bernaerts.be) [info@bernaerts.be](mailto:info@bernaerts.be)

▲ detail David Lamelas, 'Antwerp palm, 1991'.  
Getekend en gedateerd in potlood 'David Lamelas 1991', eigenhandig getiteld.  
Est.: € 500 - 750

**BOZAR**  
19 FEB. – 24 MAY '20  
**MONDO  
CANE**  
JOS DE GRUYTER  
& HARALD THYS



EXPO

CENTRE FOR FINE ARTS  
BRUSSELS

PALEIS VOOR SCHONE KUNSTEN  
BRUSSEL  
PALAIS DES BEAUX-ARTS  
BRUXELLES

la logo  
visit.brussels  
FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES  
KINGDOM OF BELGIUM  
FONDS POUR L'ART WILLAME  
National Lottery  
EECKMAN art & insurance  
MOBULL  
AM verhaegen walravens

Rue Ravensteinstraat 23  
1000 Brussels  
+32 2 507 82 00 / bozar.be

BRUZZ canvas dS De Standaard Knack Klara letrails La 1ère LE SOIR LE VIF

Copyright image: © Jos de Gruyter & Harald Thys





'Contour Biennale 9: Coltan as Cotton', 2019  
kunstencentrum nona, Mechelen

Andrea Stultiens meebracht, wordt die 'ander' nooit meer dan een anekdote, een bezienswaardigheid of een antropologische referentie.

Als antwoord op een omstreden koloniaal monument in de Mechelse binnenstad uit 1953, liet de Belgische filmmaker Bie Michels, die in de Democratische Republiek Congo opgroeide, een schaalmodel van het beeld maken. Samen met enkele Congolese Belgen bedacht ze nieuwe inscripties die werden voorgesteld aan het Mechelse gemeentebestuur, dat bij het monument op de Schuttersvest een toelichting plaatste van historicus Marnix Beyen.

Dat dekolonisatie, samen met bewustwording van het dominante westerse perspectief, op ongemak of zwijgzaamheid kan botsen, bleek uit de ijzingwekkende film *Aphasia* van de Servische Jelena Jureša. Drie verhalen over het geweld van een staat, en de collectieve verdringing ervan, laat zij op verbluffende wijze door elkaar lopen: het Belgisch kolonialisme, de opkomst van het antisemitisme in Oostenrijk en de burgeroorlog in ex-Joegoslavië. Jureša analyseert vlijmscherp de rol die de moderne beeldcultuur en mediatechnologie in het westers imperialisme hebben gespeeld. In het persoonlijkste deel van de film vertelt ze over een toevallige ontmoeting met een populaire dj uit het Kroatische nachtleven, jaren na het einde van de oorlog. De huiveringwekkende anekdote die op die manier aan het licht komt, illustreert Hannah Arendts these over de banaliteit van het kwaad. 'Wie heeft de vrijheid om te vergeten? Wie heeft recht op spreken?' Het zijn vragen van grote maatschappelijke omvang die in *Aphasia* in iets schijnbaar kleins of onschuldigs tot uiting komen. De film is een prachtig visueel essay, maar ook een oproep tot verantwoordelijkheid, zowel individueel als collectief.

Met *Coltan as Cotton* – de titel werd ontleend aan een videogedicht uit 2015 van de Amerikaanse rapper, acteur en dichter Saul Williams – wou Petrešin-Bachelez ons een geweten schoppen, en haar activistische boodschap werd door weinig nuance gehinderd. Het was de taak van de kunstenaar om de rol te ontleden die taal, woord en beeld daarbij spelen. De curator en het festivalteam kozen ervoor om kunstenaars en publiek zoveel mogelijk samen te brengen tijdens luistersessies en gesprekken, zodat er meer aandacht kon besteed worden aan reflectie, discussie en ontmoeting, eerder dan aan tentoonstellen. Maar die aanpak zorgde ook voor moeilijkheden: bij het team, dat bij de praktische organisatie van de drie publieke momenten kort op de bal moest spelen; bij de kunstenaars, die niet goed gebriefd bleken te zijn en niet altijd goed leken te weten wat er van hen verwacht werd; en bij het publiek, dat door een onduidelijke communicatie vooral tot een *inner circle* beperkt bleef. Misschien was het niet zozeer de experimentele timing of het concept van de curator, als wel het effect van het dekolonisatieproces van de kunstwereld zelf dat het meeste schroom enrijving veroorzaakte. De aanpak van Petrešin-Bachelez kende een andere uitkomst en een kleiner bereik dan die van een traditionele biënnale. Deze uitdagende editie van Contour toonde hoe moeilijk het blijft om kleinere en minder voorspelbare kunstmanifestaties te organiseren.

Ils Huygens

→ *Contour Biennale 9. Coltan as Cotton* liep tot 20 oktober 2019 in kunstencentrum nona, Begijnenstraat 27, 2800 Mechelen.

**Daniël Steegmann Mangrané. A Leaf-Shaped Animal Draws the Hand.** 'Waarom de natuur naar binnen halen' is de centrale vraag in *A Leaf-Shaped Animal Draws the Hand* van Daniël Steegmann Mangrané (1977). De tentoonstelling vindt plaats in Pirelli HangarBicocca, een voormalige vliegtuigfabriek in het noorden van Milaan, inmiddels omgedoopt tot kunsthuis en gesponsord door de Italiaanse bandenfabrikant Pirelli. De kunstenaar zoekt de confrontatie tussen het industrieel karakter van de ruimte en de natuurlijke, organische materialen in zijn werk.

Steegmann Mangrané werd geboren in Barcelona, maar woont en werkt sinds 2004 in Rio de Janeiro. Inspiratie haalt de kunstenaar uit zijn huidige leefomgeving en dat komt in deze tentoonstelling op twee manieren naar voren. Twee naast elkaar getoonde 16mm-films (*Spiral Forest Gimbal (Kingdom Of All The Animals And All The Beasts Is My Name)*, 2014-2015) laten beelden zien van het Amazone-woud. Voor de opname van de ene film werd een camera aan een hangende kabel bevestigd, terwijl de andere film met een camera aan een gyroscoopachtig ophangstelsel werd gemaakt die 360 graden kon draaien. De natuur spint en tolt, wordt scherp en opnieuw onscherp. Ondanks het trage voortbewegen van de camera is er steeds net te weinig tijd om de verschillende details echt goed te zien. Een tweede referentie aan Brazilië vormen de twee glasplaten die elk in een blok beton zijn verankerd. Deze werken verwijzen naar het beroemde tentoonstellingsontwerp van architect Lina Bo Bardi uit 1968 voor het Museu de Arte de São Paulo (MASP). Steegmann Mangrané benadrukt de transparante en tegelijk isolerende of afscheidende kwaliteit van het glas. Wat zich erachter bevindt is weliswaar zichtbaar, maar laat zich niet aanraken of toe-eigenen.

De notie van afscheiding is een belangrijk aspect van de tentoonstellingsopstelling, mede omdat de expositie in één open ruimte plaatsvindt. Aan de hand van witte en semi-transparante schermen deelde de kunstenaar de tentoonstelling op in verschillende zones, waarbij de objecten zichtbaar zijn voor de toeschouwer, maar tegelijk onbenaderbaar. De kijkrichting – van binnen naar buiten – wordt in de installatie *A Transparent Leaf Instead of the Mouth* (2016-2017) omgedraaid: het glazen paviljoen herbergt levende planten en insecten en omsluit dus de natuur. Slechts kijken



Daniël Steegmann Mangrané, *A Transparent Leaf Instead of the Mouth*, 2016-2017  
© de kunstenaar, Esther Schipper, Berlijn, Pirelli HangarBicocca, Milaan, 2019, foto Agostino Osio



Daniël Steegmann Mangrané, *Orange Oranges*, 2001  
© de kunstenaar, Esther Schipper, Berlijn, Pirelli HangarBicocca, Milaan, 2019, foto Agostino Osio

is toegestaan, met het nadrukkelijke verzoek het glas onaangeraakt te laten om zo de kwetsbare temperatuurregeling niet te verstoren. De onmogelijkheid van een tactiele relatie tot organisch materiaal benadrukt de kunstenaar ook in *Elegancia y renuncia* (2011), een gedroogd plantenblaadje bevestigd op een dunne metalen staaf onder een beamer, waardoor de contouren licht lijken te geven. De ingewikkelde opstelling roept de vraag op in hoeverre de tegenwoordig nog sprake is van een ongerepte natuur, en suggereert dat we vooral gewend zijn geraakt aan het gadeslaan van de natuur via een raam, scherm of lens – altijd ondergeschikt gemaakt aan de mens.

*Orange Oranges* (2001) vormt een mooi contrast met de werken die niet aangeraakt kunnen worden. In een kleine ruimte met wanden van oranjegeel en doorzichtig fotopapier hangt een sterke sinaasappelgeur. Bezoekers worden uitgenodigd om voor zichzelf een glas sap te maken en het op te drinken. Hoewel het aanvankelijk wat flauw aandoet wanneer je de sinaasappels staat te persen, zorgt het voor een betekenisvol contrapunt. In *Orange Oranges* worden naast het zicht ook de tast, reuk en smaak geactiveerd. Niet de kunstenaar, maar de bezoeker zelf zorgt nu voor een transformatie van de formele kwaliteiten van het organisch materiaal: van vast naar vloeibaar.

Een andere transformatie, in dit geval van organische naar geometrische vormen, staat centraal in een tekeningenserie, diaprojectie en een wandschildering getiteld *Morfogenesis-Crisis* (2019), een geheel dat zinspeelt op de simultane totstandkoming en abstrahering van vormen (*crisis* betekent zoets als 'onzichtbaar worden'). Het geometrische raster in de kleurige wandschildering is een geabstraheerde vertaling van een takkenstructuur. Hier is ook *Mano con Hojas* (2013) te zien, een hologram van een hand omgeven door bladeren, het enige werk waarin een menselijke vorm te herkennen valt.

Deze virtuele hand werpt opnieuw de vraag op waarom de natuur binnen de muren van HangarBicocca wordt gehaald. Mijn eigen nog steeds naar sinaasappel geurende handen hebben telkens de behoefte gehad tot aanraken, maar dat verlangen werd op één uitzondering na steeds geblokkeerd. Zo schadelijk als de voorheen op deze plek gebouwde vliegtuigen zijn voor het klimaat, zo kwetsbaar weet Steegmann Mangrané de natuur in zijn werk op te voeren.

Matisse Huiskens

→ Daniël Steegmann Mangrané, *A Leaf-Shaped Animal Draws the Hand*, tot 19 januari in Pirelli HangarBicocca, Via Chiese 2, 20126 Milaan.

## Architectuur en vormgeving

**Off the Grid.** De titel van deze tentoonstelling leest als een statement over de praktijk van ontwerpers in België en grafisch ontwerp als kunstvorm: perifeer, onzichtbaar, zelfvoorzienend, van de kaart, onopgemerkt. Een grid is bovendien een achterliggend stramien dat ontwerpen onzichtbaar fundeert of hun beeldtaal vormgeeft. De ondertitel *Belgisch grafisch ontwerp uit de jaren 60 en 70 door de ogen van Sara De Bondt* verwijst naar een ontluikend discours over de geschiedenis van Belgisch grafisch ontwerp, en naar een particuliere blik op een welbedachte periode, afgebakend door de artistieke omwenteling die Expo 58 in gang zette en de introductie van de personal computer in de vroege jaren tachtig. Titel en ondertitel stellen dus vooruitzichten voorop. Het vooruitzicht om onzichtbaar grafisch ontwerp en omgekeerde ontwerppraktijken aan het licht te brengen. Het vooruitzicht om een veelal ongedocumenteerde en onbeschreven geschiedenis te ontdekken via een persoonlijke en dus gedeeltelijke terugblik. Het vooruitzicht om de tentoonstelling als auteurswerk van Sara De Bondt (1977) te bekijken en te lezen, om na te gaan hoe functioneel, hybride dan wel autonoom een ontwerppraktijk vandaag kan zijn, en welke antecedenten in België bestonden. Samen dromen titel en ondertitel, net als het museum, ook van een publiek voor dit alles.

De Bondt ontwikkelde de tentoonstelling als onderdeel van haar doctoraatsonderzoek in de kunsten *The Invisible Other: Graphic Design and Contemporary Art*. Ze combineert haar ontwerppraktijk met doceren en met het uitgeven 'van betaalbare boeken gewijd aan de geschiedenis van architectuur, kunst, design, film en literatuur' door *Occasional Papers*. Haar praktijk is hybride: functioneel door ontwerper, en autonoom in vele andere rollen die ze opneemt. De Bondt studeerde in België en Nederland, trok naar het Verenigd Koninkrijk en verhuisde vier jaar geleden terug naar België. Het is met die ogen dat ze opmerkte hoe 'internationaal' het Belgisch grafisch ontwerp is dat ze in de drietalige tentoonstelling presenteert.

De wanden, projecties en het helblauwe, door Michael Marriott (1963) ontworpen meubilair presenteren voornamelijk eerdere grafisch ontwerp (enkelbladig drukwerk zoals affiches, folders, kaarten, verpakkingen en foto's). Aandacht gaat ook uit naar complex ruimtelijk grafisch ontwerp, meestal uitgewerkt in papier, en in beperkte mate naar boek- en letterontwerp. Er zijn recente videogesprekken te bekijken met nog levende protagonisten als Sophie Alouf (1945), Rob Buytaert (1936), Boudewijn Delaere (1938), Paul Ibo (1939) en Herman Lampaert (1931), en een RTBF-documentaire over Corneille Hannoset (1926-1997) uit de jaren negentig. Wat het getoonde werk typeert, is in de eerste plaats dat het nu door De Bondt geselecteerd en opnieuw zichtbaar gemaakt is. Meer dan twintig bruikleengevers leenden honderden werken uit, en het is meer



# Antwerp Art

## LLS Paleis

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

### POSTSCRIPT

#### Ilke Gers

16/02–23/02

Opening: 16/02, 15:00–18:00

16:00: gesprek/talk met Valentijn Goethals  
Exceptionally open mo, tue, wed, thu, fri, sat  
and sunday from 14:00–18:00

## Middelheim- museum

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

New Collection Pavilion

In focus: Michel François, *Résidence  
Terrestre* (1995)

t/m 30/05

Zooming In / Zooming Out.

On Colonial Monuments

Matthew Stanard, Sorana Munsya,  
Otobong Nkanga, Sandrine Colard,  
Aminata Ndow, Mohamed Barrie,  
Bambi Ceuppens a.o.

Symposium

20/03, 13:00–18:00

Registration:

www.middelheimmuseum.be

## Axel Vervoordt Gallery

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

### Peter Buggenhout

30/11–22/02

### Taipei Dangdai

17–19/01

### BRAFA

26/01–02/02

### Angel Vergara

Opening: 07/03: 14:00–18:00  
07/03–30/05

### Tsuyoshi Maekawa

Opening: 7/03: 14:00–18:00  
07/03–30/05

### The Armory show NY

05/03–08/03

### Tefaf Maastricht

07/03–15/03

## Zeno X Gallery

Godtsstraat 15, 2140 Borgerhout  
+32 (0)3 216 16 26  
www.zeno-x.com  
wed–sat, 13:00–17:00

only open during scheduled exhibitions

### The Argon Welder

### Pietro Roccasalva

29/01–14/03

Opening: 25/01, 17:00–20:00

### Works on Paper

Michaël Borremans, N. Dash, Marlene  
Dumas, Kees Goudzwaard, Mark  
Manders, Hyun-Sook Song, Luc  
Tuymans, Anne-Mie Van Kerckhoven

29/01–14/03

Opening: 25/01, 17:00–20:00

## Keteleer Gallery

Pourbusstraat 3–5, 2000 Antwerpen  
+32 (0)3 283 04 20  
www.keteleer.com  
wed–sun, 10:00–18:00

Neither Use, Nor Ornament

### Jon Pilkington

t/m 1/03

### Peter Land

7/03–3/05

### BREMDONCK

Bredabaan 93, Brasschaat

### Panamarenko

18/01–29/03

## Eva Steynen. Deviation(s)

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

PingPong

### Patrick Keulemans

Opening: 20/02, 17:00  
20/02–21/03

## Micheline Szwajcer

Verlatstraat 14  
2000 Antwerp, Belgium  
+32 (0)3 237 11 27  
+32 475 44 11 27  
www.gms.be  
thu–fri, 10:00–18:00, sat, 14:00–18:00  
(and by appointment)

### Broken English

### François Curlet

t/m 7/03

### Heimo Zobernig

13/03–25/04

Opening: 12/03, 18:00–21:00

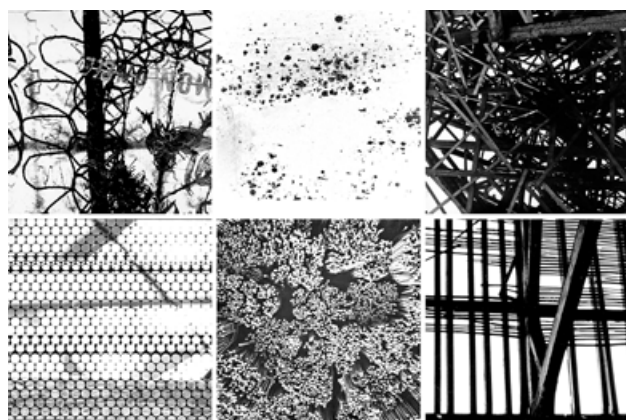




'Off the Grid', 2019  
Design Museum Gent



Jeanine Behaeghel, Korrekelder poster, 1956  
© Collectie Stad Antwerpen, Letterenhuis



Corneille Hannoset, patronenbibliotheek, zonder datum  
© Archives of Musée de la Littérature, Brussel

dan twintig jaar geleden dat het Design Museum Gent (toen nog Museum voor Sierkunst en Vormgeving) een tentoonstelling wijdde aan Belgisch grafisch ontwerp: *In koeien van letters. Een tentoonstelling over 50 jaar Grafische Vormgeving in Vlaanderen*, samengesteld door onder meer Lampaert.

'Typografie', 'Formaat', 'Samenwerking', 'Sociale relevantie', 'Serialiteit', 'Patroon', 'Meer met minder', 'Oppervlak', 'Kleur' en 'Onderwijs' verdelen als thematische tussentitels de tentoonstelling en bepalen dus de opstelling van de werken. Het zijn sleutelwoorden die De Bondt ontleent aan haar eigen praktijk. Wat ze schrijft over deze relevante begrippen, in de met folieletters aangebrachte zaalkstenen

en de monochrome, door Die Keure gedrukte tentoonstellingsgids, richt zich tot een lekenpubliek. Waarschijnlijk daarom laten de getoonde werken zich niet vangen: de tussentitels suggereren een articulatie die veelal onzichtbaar is, en komen over als een oefening pro forma om de mooie vondsten van De Bondt te ordenen. Op een meer onthullend en kritisch discours over Belgisch grafisch ontwerp blijft het nog even wachten, maar de korte stukken geschiedenis in de gids zijn een intrigerende aanzet. Onbekende ontwerpers worden uitgelicht, zoals Jeanine Behaeghel (1940-1993), wier affiches voor Korrekelder uit het midden van de jaren zestig zich ongebonden tot typografische conventies verhouden – *off the grid*, op verschillende manieren.

Er valt veel verrassend kwaliteitsvol ontwerp te ontdekken, bij uitstek van Corneille Hannoset, die ruim vertegenwoordigd is en die zijn grafisch inzichtelijke, instrumentele en totale ontwerptaal onder meer ten dienste stelde van Marcel Broodthaers, in de bekende uitnodiging uit 1964 *Moi aussi, je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose et réussir dans la vie*. De invloed van Hannoset op het grafisch werk van Broodthaers wordt zichtbaar in de plooiën van *Off the Grid*. In een ander werk, ook met letterpress als druktechniek, speelt Hannoset met vette letters handig de dubbelzijdigheid van de folder uit door de titel (*Carlotti*) te herhalen en sommige letters in spiegelbeeld te zetten op de versozijde van het dunne papier. Het ontwerp werkt met en tegen het lezen en speelt met clichés, zoals ook de bronskleurige affiche van Jean-Jacques Stiefenhofer (1943-2013) voor Galerie Tamara Pfeiffer. De bulletins van Hannoset voor Musée du Cinéma (het huidige Cinematek) getuigen van een tijd waarin grafische identiteiten zich over decennia heen konden doorzetten, in plaats van na enkele jaren al te worden herzien. Voor een tapijt dat in de zaal ligt gebruikte De Bondt zwart-witfoto's van patronen door Hannoset: het is ontwerp dat ter plekke functioneert, en dat ook decoratief etaleert – en het is nieuw auteurswerk van De Bondt dat de retrospectieve tentoonstelling aanvalt.

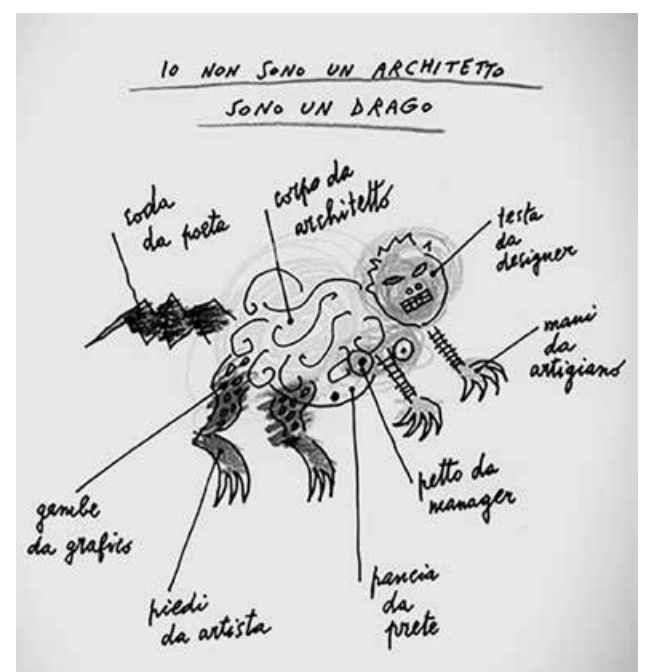
Bijzonder zijn daarnaast het patroon van Delaere voor het warenhuis Innovation en zijn nieuwjaarskaart als vlinder, het isometrische kubusbeeld in Belgische kleuren dat Buytaert ontwierp voor de tentoonstelling *Bouwen in België 1945-1970*, de gefotografeerde straatzichten die als plan worden gereconstrueerd op een dubbelpagina in het boek *Manhattan* (1982) van Roberte Mestdagh (1944), en de anonieme, met pen ontworpen, meervoudig vierkant gevouwen aankondiging voor de groepstentoonstelling *Vierkantig*, waar onder anderen Dan Van Severen en René Heyvaert aan deelnamen. De handboeken die Fernand Baudin (1918-2005), Lampaert en Mark Verstockt (1930-2014) voor hun praktijkonderwijs ontwikkelden, vragen om omschreven en becommentarieerd te worden, ten behoeve van het ontwerponderwijs dat België rijk is.

De ontwerpen gerelateerd aan Multi-Art, uitgeverij, galerie en kunstboekhandel opgericht door Liliane-Emma Staal (1939-2015) en Ibou, springen, tot slot, in het oog. Ze hanteren een grafische beeldtaal die ontwerpen op internationale schaal in die periode gemeen hebben: afgemeten, machtige typografie, symbolische materialen en helle kleuren. Samen zijn ze een toonbeeld van sterk, interactief grafisch werk, met collectieve ontwerpen die als dingen tussen makers en publiek staan: documenten als evenementen. In en rond de tentoonstellingsruimte van *Off the Grid* organiseert De Bondt lezingen, rondleidingen en interviews onder de noemer *This is...* Deze evenementen stellen een bijkomend vooruitzicht voorop: het gesprek en het denken over grafisch ontwerp in België voort te zetten. **Bas Rogiers**

→ *Off the Grid*, tot 16 februari in Design Museum Gent, Jan Breydelstraat 5, 9000 Gent.

**Mondo Mendini.** In 2006 maakt de Italiaanse designer en architect Alessandro Mendini (1931-2019) een tekening van een fabeldier, een zelfportret met als titel *Ik ben geen architect, ik ben een draak*. Het schepsel heeft het hoofd van een vormgever, de handen van een ambachtsman, de borst van een manager, de buik van een priester, de voeten van een kunstenaar, de benen van een graficus, de staart van een dichter en het lijf van een architect. Mendini presenteert zich als monster, als creatuur waarvan er maar één exemplaar bestaat, en dat komisch, raar of bedreigend overkomt. De wens is hier, gedeeltelijk, de vader van de gedachte. Mendini kan immers eenvoudig worden weggezet als een vrolijke, commerciële en ongevaarlijke designer, die aan de lopende band even functionele als luxueuze voorwerpen heeft bedacht, voornamelijk voor de Italiaanse firma Alessi. Bekend is de glimlachende kurkentrekker met een baljurk, *Anna G*, waarvan sinds 1994 bijna twee miljoen exemplaren zijn verkocht. Afhankelijk van de uitvoering varieert de prijs tussen dertig en zeventig euro.

Dat Mendini meer is dan dat kan al 25 jaar aan den lijve worden ondervonden in Groningen. Eind jaren tachtig nodigde museumdirecteur Frans Haks (1938-2006) Mendini uit om een ontwerp te maken voor een museum in de noordelijkste stad van Nederland. Het resultaat: een driedelig sprookjeskasteel, als een vreemd, veelvormig, symmetrisch complex, in het water van een voormalige zwaikom vlakbij het treinstation. Een centraal, hoekig gedeelte bevat het depot, het restaurant, het onthaal en de kantoren. Voor het ontwerp van twee grote pontons vooraan en achteraan nodigde Mendini collega's uit: Philippe Starck bedacht een



Alessandro Mendini, Io non sono un architetto, 2006



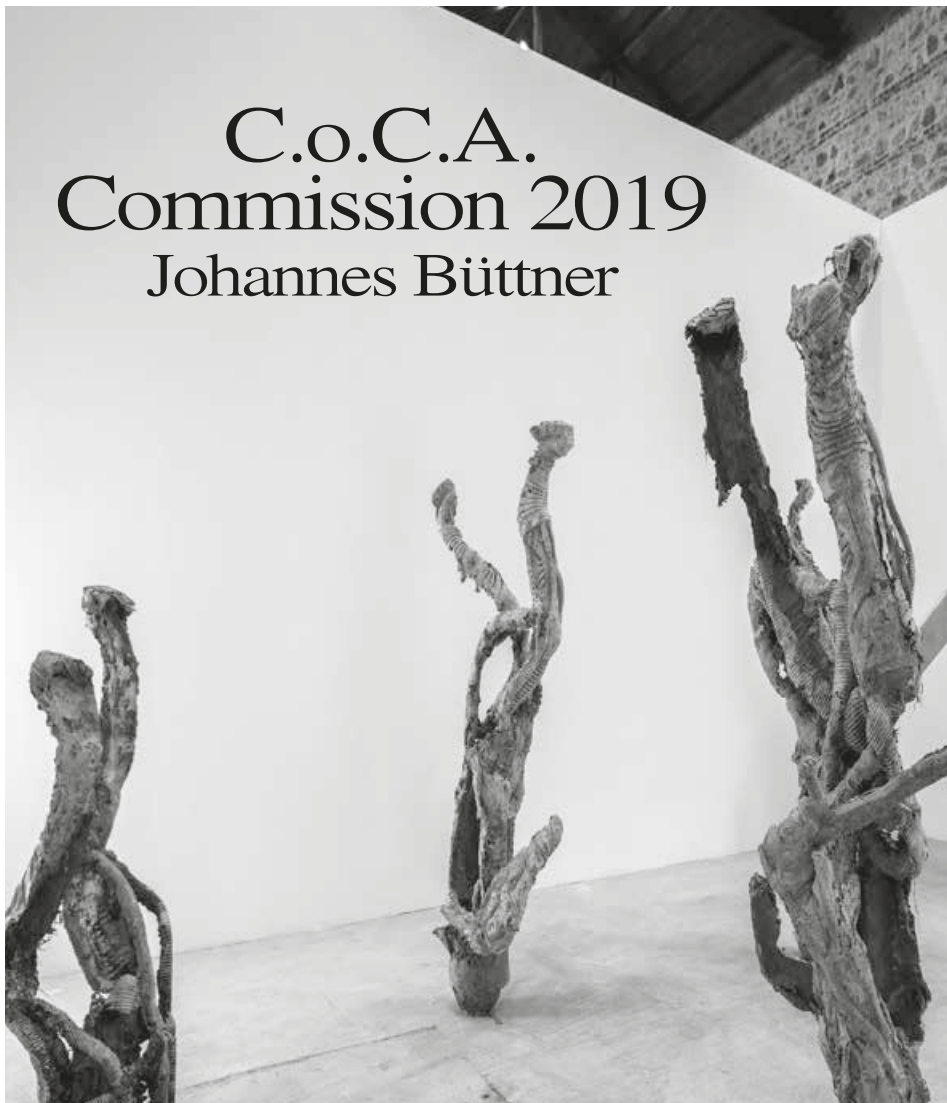
Alessandro Mendini, Michele de Lucchi, Philippe Starck, Coop Himmelb(l)au, Groninger Museum, 1994




'Mondo Mendini', 2019  
Groninger Museum, foto Henz Aebi




C.o.C.A.  
Commission 2019  
Johannes Büttner



5 februari–5 april 2020  
A Tale of a Tub  
[www.a-tub.org](http://www.a-tub.org)  
Justus van Effenstraat 44, Rotterdam

 galerie **TRANSIT**



*The Beautiful Colonizer*  
**Nikita KADAN**  
09.02 > 15.03.2020


Zandpoortvest 10 - BE 2800 Mechelen  
T +32 15 336 336 M +32 478 811 441  
[art@transit.be](mailto:art@transit.be) - [www.transit.be](http://www.transit.be)  
vrijdag, zaterdag en zondag van 14 tot 18 uur, of na afspraak

19.01.–15.03.20

**PROGRESSIVE TOUCH**

**MICHAEL PORTNOY**

Open: wo-vr 13:00-17:00 & za-zo 11:00-17:00  
Vleeshal, Markt 1, Middelburg [vleeshal.nl](http://vleeshal.nl)



**TGV®**  
BRUSSELS – LILLE  
35 min.

**A POEM THAT IS NOT OUR OWN**

**WILLIAM KENTRIDGE**

expositie  
05 FEB.  
↓  
05 JUL.  
2020

**LAM**  
Villeneuve  
d'Ascq  
Frankrijk  
[www.musee-lam.fr](http://www.musee-lam.fr)

William Kentridge, The Head & The Load / MABDOMI (detail), 2018. © William Kentridge / Courtesy van de kunstenaar - Graphic design: Les produits de l'épicerie

MEL MÉTROPOLÉ EUROPEENNE DE LILLE  
Villeneuve d'Ascq Une ville en mouvement  
FONDATION Crédit Mutuel  
beObank  
GARES & CONNEXIONS  
m2  
TROISCOULEURS  
LE MONDE  
LE SOIR  
arte 3  
culture

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



schijfvormige tentoonstellingsruimte, waarvoor Michele de Lucchi een oranje basis ontwierp. Het achterste ponton bestaat uit door Mendini ontworpen tentoonstellingszalen. Frank Stella werd uitgenodigd om daarbovenop een extra paviljoen te plaatsen: zijn voorstel bleek onhaalbaar, en in zijn plaats ontwierpen de architecten van Coop Himmelb(l)au een deconstructivistische toevoeging – een stijl die begin jaren negentig nog net en vogue was. Ook vandaag blijft de brug die tot aan de museumingang leidt een drukke verkeersas in de stad, omdat het voor fietsers en voetgangers de kortste weg is om het centrum te bereiken.

Het museumgebouw van Mendini, geopend in 1994, belichaamt de bravoure, de zorgeloosheid, de kapitaalcracht en vooral de vrijheid die museumdirecteuren in Nederland bezaten in de jaren negentig, schijnbaar onbemerkt door politieke bemoeienissen. In Groningen leek die vrijheid het grootst: in dezelfde periode bouwden ook Bernard Tschumi, Zaha Hadid en Rem Koolhaas er al dan niet tijdelijke paviljoenen. Het Groninger Museum, sinds 2012 onder leiding van Andreas Blühm, besloot het vijftwintigjarige jubileum te vieren met de tentoonstelling *Mondo Mendini*. De Italiaanse vormgever bedacht het concept – aanvankelijk onder de titel *Mendini My Masters* – maar overleed in februari 2019. Het waren Francesco Mendini (zijn broer), Alex Mocika en Beatrice Felis, gedrien al decennialang werkzaam bij Atelier Mendini, die zijn werk voortzetten.

Met de tentoonstelling, zo schreef Mendini in mei 2018, 'wil ik laten zien hoeveel ik heb geabsorbeerd van culturele stromingen en meesters die ik gedurende mijn carrière ben tegengekomen'. Zeventig van de ongeveer tweehonderd kunstwerken of objecten zijn gemaakt door andere kunstenaars of vormgevers. Het resultaat, aldus Mendini, 'echoot in een humanistische ruimte, verlangend naar de utopie. Hier bespeelt esthetisch besef de kunsten als instrument en neemt ethisch besef de ontmanteling van retoriek, privileges en valse legenden op zich.' Mendini wil ongrijpbaar blijven, autonoom als een speelvogel die geen politiek engagement aangaat, niets wil aankarten, oplossen of veranderen, maar enkel door middel van het vormgeven van objecten en ruimtes een maatschappelijke rol wil vervullen, juist door de actualiteit en de verplichtingen van die maatschappij gedeeltelijk te negeren.

De tentoonstelling is niet chronologisch maar thematisch geordend, of eerder nog methodologisch, op basis van technieken en strategieën. Dit oeuvre van plaats geven binnen historische of theoretische categorieën is allesbehalve het uitgangspunt, en bijvoorbeeld Mendini's band met andere exponenten van het naoorlogse Italiaanse design (zoals Memphis, Andrea Branzi of Superstudio) komt slechts anekdotisch ter sprake. De zalen – 25 jaar geleden nogal labyrintisch gecomponeerd – dragen titels als 'De kunsten uitdagen', 'Voorwerpen bezielen', 'Vaardigheid en vakmanschap', 'Abstractie dramatiseren', 'Stippen aan de horizon zetten', 'Vormen bevrijden', 'De rijkdom van complexiteit' en 'De kunst van het experimenteren'.

Het zijn generische etiketten, en nu en dan is de selectie inwisselbaar. De verbindingen die Mendini legt zijn vaak op het brutale af. Zonder al te veel toelichting opent de zaal 'Vormen bevrijden' met een groot portret van de jonge Virginia Woolf, waarna enkele spitsige en hoekige, als met graffiti bekladde meubelstukken volgen, naast een versie van de spiegelende poort, een omgekeerde U, die tussen het station van Groningen en het museum staat. Onder de noemer 'De kunsten uitdagen' wordt de allereerste, scheve stoel van Mendini getoond, samen met een potloodtekening van Henri Matisse. In de zaal 'Stippen aan de horizon zetten' prijkt een gigantische versie van de *Poltrona di Proust* uit 1978, de pointillistische beschilderde fauteuil die Mendini

maakte na lectuur van Prousts *Recherche*, als kopie van het meubelstuk waar hij als baby samen met zijn tweelingzus in te slapen werd gelegd. Het zelfportret van de designer hangt aan de muur naast dat van de Franse auteur. Daarna volgt het pointillistische schilderij *Mantes* van Paul Signac uit 1900, maar ook, in een hoek van de zaal, een persfoto uit 2011 waar Mendini een cirkelvormig object van maakte: een rubberboot met een twintigtal vluchtelingen vanuit Afrika op weg naar Lampedusa, met oranje, groene, gele, rode of blauwe sweaters en reddingsvesten die inderdaad haast pointillistisch vibreren. Het esthetisch besef lijkt het ethische hier totaal weg te drukken. Of is het omgekeerd? Kan de aanwezigheid van de foto ook als relativiserend of deemoedig geïnterpreteerd worden – als een onthulling van een designer die, al te eerlijk en fatalistisch, zijn politieke macht minimaliseert, om niet te zeggen ridiculiseert? Ook elders valt er tijdens *Mondo Mendini* verwonderd, verontwaardigd of ongelooflijk te glimlachen bij de blijmoedige en onverstoerbare inventiviteit van de bij elkaar gezette creaties. En zoals het cliché wil, liggen lachen en huilen nooit ver uit elkaar. Het gevoel dat overheerst is dat Mendini zelf, als een nar, zijn leven lang plezier heeft gemaakt, tegen beter weten in, bij momenten flirtend met het cynisme. Het gebrek aan ernst dat zijn oeuvre kenmerkt is een even fascinerend als onbereikbaar ideaal. **Christophe Van Gerwey**

→ *Mondo Mendini*, tot 5 mei in Groninger Museum, Museumeland 1, 9711 ME Groningen.

## Boekbesprekingen

**Atlas of Furniture Design.** Met dit boek levert Vitra Design Museum een indrukwekkende catalogus af van een deel van de hoogstaande designcollectie die eind jaren zeventig ontstond als privéverzameling van Rolf Fehlbaum, zaakvoerder van het Zwitserse meubelbedrijf Vitra. Fehlbaum liet er in 1989 door Frank Gehry een museum voor bouwen op de Duitse campus in Weil am Rhein. De verzameling van 250 meubels groeide uit tot een collectie van zo'n zeventienduizend stukken. *Atlas of Furniture Design*, waaraan acht jaar werd gewerkt, biedt een overzicht op 1740 objecten – een kwart dus van wat het museum als zijn kerncollectie beschouwt. Samen met een handvol andere deelcollecties – verlichting, textiel, elektrische toestellen, bestek en architectuurmaquettes – telt de volledige verzameling vandaag ongeveer twintigduizend objecten.

Vitra Design Museum, tot 2011 geleid door Alexander von Vegesack en sindsdien door Mateo Kries en Mark Zehnter, gaat er prat op onafhankelijk te werken van het gelijknamige bedrijf: het bepaalt zelf thema's voor tentoonstellingen en criteria voor het verwerven van collectiestukken. Met die thematische of monografische tentoonstellingen, al dan niet op basis van de collectie en steeds voorafgegaan door uitvoerig onderzoek, zette het museum de afgelopen twintig jaar meermaals de toon. Het laat deze tentoonstellingen bovendien met succes reizen, en dwingt een plaats af in het gezelschap van invloedrijke Europese designmusea, waar vooralsnog geen ander privaat museum in geslaagd is. De werking mag dan onafhankelijk zijn, er is ongetwijfeld samenhang tussen de vroegst verworven topstukken uit de collectie, mooi opgesteld in het nieuwe kijkdepot, en het aanbod van Vitra. Die overeenkomsten zijn niet verrassend en evenmin controversieel. Zo heeft Rolf Fehlbaum bijvoorbeeld nu eenmaal de verdienste de grootste collectie van Charles & Ray Eames ter wereld te hebben vergaard (deels in de vorm van studies en prototypes uit het atelier van het Amerikaanse designerkoppel), en tegelijk



Deel van de Vitra collectie voor het Vitra Design Museum in Weil am Rhein

bezit zijn bedrijf de licentie voor de productie van hun meubels in Europa en het Midden-Oosten.

Fehlbaum speurde jarenlang naar hoogtepunten van (vroeg)modern en postmodern design, naar eigen zeggen onder meer bij Fifty/50 Gallery in New York, vintagezaken in Los Angeles en handelaars in Parijs. Hij geeft mee dat hij een voorliefde heeft voor stoelen (inderdaad ruim vertegenwoordigd in de collectie) omdat hij ze veelzijdiger vindt dan andere meubeltypen en ze vaak ook apprecieert als sculpturen, wat erop lijkt te wijzen dat de artistieke kwaliteiten van meubels een rol gespeeld hebben bij zijn keuzes. Bovenal zijn Fehlbaum en Von Vegesack, en de laatste acht jaar Mateo Kries, hoofd van collectie Susanne Graner en curatoren Serge Mauduit en Jochen Eisenbrand, erin geslaagd om een consistente collectie uit te bouwen die tweehonderd jaar beslaat. Zo'n vijftig tot honderd stukken worden benoemd als 'designklassiekers', door Kries mooi omschreven als 'tijdloos en tegelijk tijdgebonden'. Naast objecten van invloedrijke designers als Eames, Jean Prouvé of Verner Panton, bevat de collectie tal van anonieme stukken waarmee de canon wordt aangevuld. De diversiteit is groot, en toch kan het perspectief op de westerse meubelgeschiedenis worden verruimd, al was het maar door op zoek te gaan naar meer bijdragen van vrouwelijke ontwerpers (van de 321 designers die achteraan het boek een biografie krijgen, zijn er slechts dertig vrouw).

*Atlas of Furniture Design* heeft een klassieke opbouw. De collectiestukken zijn chronologisch gerangschikt en verdeeld over vier periodes: 1780-1914, de periode voorafgaand aan de Eerste Wereldoorlog; 1914-1940, 1940-1973, en 1973 tot vandaag. De vier delen worden voorafgegaan door een essay, respectievelijk door Sabine Wieber, Gerda Breuer, Jane Pavitt, Avinash Rajagopal en Vera Sacchetti, waarin de politieke en culturele context en de tijdgeest worden geschetst en naar een honderdtal collectiestukken uit het overzicht wordt verwezen.

Van bijna een derde van de objecten wordt beknopt maar onderbouwd geschetst waarom het er kwam, welke ontwikkelingsfasen het doorliep en waar het zich situeert binnen het oeuvre van de ontwerper. Deze teksten zijn geschreven door niet minder dan zeventig gerenommeerde auteurs en geïllustreerd met zorgvuldig uitgekozen historisch beeldmateriaal. Ook voor de metadata van de objecten lag de lat hoog: de nauwgezetheid waarmee oorspronkelijke en eventueel latere titels, materialen en opeenvolgende fasen van productie worden meegegeven, maakt *Atlas of Furniture Design* tot een referentiewerk voor een groot aantal bekende



Bagnile, 2019 | © Francesco Neri

## Francesco Neri

Contadini e Paesani

Vernissage le 18 janvier de 14.00 à 20.00

Exposition du 19 janvier au 29 mars 2020

Opening op 18 januari van 14.00 tot 20.00

Tentoonstelling van 19 januari tot en met 29 maart 2020



Fondation ■ Stichting

Av. Van Volxemlaan 304

B-1190 Bruxelles – Brussel

Tel. – Fax : +32 (0)2 502 38 78

www.fondationstichting.be



6 - 9 FEBRUARY

ART

ROTTERDAM

2020

VAN NELLEFABRIEK

Online catalogue at

[GalleryViewer.com](http://GalleryViewer.com)

MAIN SPONSOR

**citizen**



PARTNERS





designobjecten. Jammer is dat elke info ontbreekt over de herkomst van het specifieke exemplaar en de datum waarop het museum het stuk verwierf. Die geeft tenslotte inzage in de totstandkoming van de collectie. Net als het gebruik van het woord 'atlas' in de titel, zegt het ontbreken van de herkomst iets over de voornaamste intentie van Vitra Design Museum met dit ambitieuze project. De gelaagdheid (door de combinatie van een catalogus met essays, tijdlijnen, grafieken en verwijzingen tussen de stukken onderling) is een belangrijke verdienste, maar daardoor ligt de focus op het globaal in kaart brengen van de moderne meubelgeschiedenis, en men kan zich de vraag stellen of de collectie zich daartoe leent. Had in dat geval het woord 'westers' niet aan de titel toegevoegd moeten worden?

Mateo Kries wijst er terecht op dat de focus op kennisopbouw over de productie van design een sterkte is die het museum dankt aan de band met Vitra, en waarmee het zich onderscheidt van andere designmusea. Dat verklaart eveneens de goed uitgebouwde materialenbibliotheek in het kijkdepot en de aandacht in dit boek voor productie, met grafieken, biografieën van bedrijven en een woordenlijst met materialen. Het doet denken aan een waardevol maar veel kleinschaliger boekproject uit 2008 van de Faculteit Bouwkunde van de TU Delft, met een stoelencollectie die specifiek dient om studenten te tonen hoe meubels worden gemaakt. Deze collectie biedt in al haar bescheidenheid – en met een groot aantal traditionele meubels – een nog completere blik op de geschiedenis van het westerse meubelgedesign, misschien net dankzij die pragmatische insteek. **Eva Van Regenmortel**

→ Mateo Kries & Jochen Eisenbrand (red.), *Atlas of Furniture Design*. Weil am Rhein, Vitra Design Museum, 2019, ISBN 9783931936990.

**Inktvingers.** Wanneer je het boek *Inktvingers. De stencilkunst van KNUST 1983-2019* geschreven door Jack van der Weide en vormgegeven door Alfred Boland openslaat, dan is het of je in een tijdmachine bent geplaatst en in één klap wordt teruggeworpen naar het begin van de jaren tachtig. In die tijd betreft een aantal krakers het pand de Westland in de St. Annastraat in Nijmegen en richt daar het kunstenaarscollectief Knust op. De krakers behoren tot een generatie (waartoe ook ik behoor) die door Henk Becker in *Generaties en hun kansen* de verloren generatie is genoemd. De vormende jaren van deze jongeren vielen in een tijd van economisch verval, denk aan de oliecrisis en de massale jeugdwerkloosheid, dit alles tegen de achtergrond van de Koude Oorlog. Nederlandstalige bandjes schoten als paddestoelen uit de grond en gaven het tijdsbeeld aardig weer met nummers als *Koos Werkeloos* (Klein Orkest) tot aan *De bom* (Doe Maar). Je zou denken, dat het in dat kraakpand aan de St. Annastraat dus een deprimerende bende is geweest, maar niets is minder waar. Toen ik het boek *Inktvingers* uit had (en ik heb het werkelijk, ondanks de als een seismograaf zo nauwkeurige maar tegelijkertijd kurkdroge toon helemaal gelezen) en ik het eerste en cruciale deel (van 1980 tot 1987) nog een keer had doorgenomen, dacht ik: wát een vrolijk anarchisme. En: hadden we daar tegenwoordig maar een beetje meer van.

De geschiedenis van Knust begint met een toeval, al kun je evengoed zeggen met een zekere vorm van alert zijn en het grijpen van mogelijkheden. Op een dag stopt er een auto voor het kraakpand en daar stapte een man uit die aan een van de bewoners vraagt of zij misschien interesse heeft in een stencilmachine. De interesse ontstaat op dat moment. Zo begint het collectief te stencilen. De inkt drums in een stencilmachine zijn groot en bewerkelijk, het vraagt veel tijd om ze schoon te maken. Aanvankelijk werken de leden van Knust met twee of drie kleuren. Maar ook twee of drie kleuren kun je op elkaar in laten werken, of (deels) laten overlappen. Het typerende aan de stencilmachine is dat de uitkomst – ik zou bijna zeggen, zoals het hoort bij een grafische techniek – onvoorspelbaar is. Zeker in het begin kan de oplage mislukken; Knust gebruikt de misdrukken als behang. Daarnaast verschillen de afdrucken onderling van elkaar, waardoor het nooit louter duplicaten zijn, maar als



Jan Dirk de Wilde in de Westland, circa 1984, foto Ania Rachmat

duplicaat vermomde originelen. En omdat er in een oplage wordt gedrukt, hoeven de afzonderlijke drukken niet duur te zijn. De betaalbaarheid (in dit geval zelfs buitengewoon lage prijzen) is een voorwaarde van het collectief. Verzamelaar Géza Perneczky (1936), destijds docent kunstgeschiedenis aan een gymnasium, vertelt in een van de vijftig interviews die het lopende verhaal flankeren dat hij graag meer had betaald voor het kleurrijke, bezielde werk van Knust, maar dat ging niet, want druiste in tegen het zelfbeeld van de groep.

Knust maakt boekjes, kaarten, kalenders en zogenaamde zines. Niet ieder product is echter als zodanig te benoemen. Sommige boeken of zines verschijnen als cassettebandje, weer andere in filmblik of hoedendoos. Het collectief beheerst ook de kunst van het vouwen en knippen en oprollen. De mogelijkheden zijn legio en Knust experimenteert er lustig op los. Het woordspelniveau is hoog, nu eens flauw, dan weer treffend. Speels zijn de titels van enkele tijdschriften die zijn afgeleid van de kleuraanduiding offwhite: *Afgrijs*, *KwartZwart*, *Half wit*. Hoewel er ook schrijvers betrokken zijn bij het collectief (Jeroen Scheifes alias Irun S (1957), en meer zijdelings Rob van Erkelens (1963)) gaat het vooral om de visuele kant. De vaste kern wordt gevormd door Jan Dirk de Wilde en Joyce Guley. Af en toe komen er ook studenten van de Enschedese kunstacademie AKI of leerlingen tehatex (tekenen, handvaardigheid, textiele werkvormen) bij.

Nu en dan is er in het boek aandacht voor de conflicten in de woon- en werkgemeenschap. Dan vliegt er aan tafel bijvoorbeeld ineens een vork door de lucht, maar dergelijke anekdotes blijven helaas stevast tussen de schuifdeuren hangen. De boeken, de zines, de beelden spreken voor zich. Zoals de zwart-wittekening met daarop een aantal jongeren in de hal van De Westland, een expressief beeld in een wat nerveuze lijnvoering dat qua atmosfeer aan *Leben? Oder Theater?* van Charlotte Salomon doet denken, en zijdelings ook aan het grafische werk van Bruno Schulz (1892-1942), of Alfred Kubin (1888-1959). Of die ene pagina uit de Westland(ge)bode waarin je de invloed van Georges Rouault (1871-1958) kunt ontwaren. Verder zijn er ook veel comische afbeeldingen en sommige uitgaven zou je zelfs als voorlopers van de graphic novel kunnen zien.

In 1987 vertrekt het collectief noodgedwongen uit het pand in de St. Annastraat en vindt een nieuw onderkomen in de Tweede Walstraat, in het Nijmeegse centrum. Daar worden tentoonstellingen en festivals georganiseerd, daar wordt ook muziek gemaakt. Deze activiteiten vinden plaats onder de naam Extrapool. Langzaam maar zeker opereert het collectief steeds professioneler. Een aantal medewerkers krijgt een gesubsidieerde baan, een zogenaamde melkertbaan. Ook komen er nieuwe stencilmachines bij. Vanaf 1992 wordt er niet meer alleen analoog gedrukt maar half analoog, half digitaal. Eerst op een machine van Gestetner, daarna op een Japanse stencilmachine, de Risograaf. Teksten en beelden kunnen nu via de computer worden opgemaakt en doorgestuurd, in de machine wordt hier vervolgens een stencil van gemaakt. De Risograaf gebruikt washpapier met daarop een plastic coating. Waar de inkt moet worden doorgelaten, wordt de plastic laag wegge-

brand. Daarna kan er worden gedrukt. De wals van de machine duwt de inkt door het stencil heen op bij voorkeur ruw papier. De risografie is, net als de zeefdruk, een zogenaamde vlakdruktechniek. Kenmerkend voor de afdrucken zijn de heldere kleuren en de mooie, egale tint. De inkt droogt namelijk niet op het papier, maar trekt erin.

Knust krijgt intussen nationaal en zelfs internationaal aandacht. Uitgaven van het collectief worden gepresenteerd op boekenbeurzen, worden verzameld of belanden in een museale collectie, zoals het MoMA en het Victoria & Albert Museum. Er komen gasten uit het buitenland om met de stencilmachine te werken, zij slapen aanvankelijk nog in een provisorisch ingericht hok op het dak van het pand, later wordt dit optrekje echter met subsidie van de gemeente omgetoverd tot een volwaardige kunstenaarsresidentie.

Knust en Extrapool zijn volwassen geworden en hebben navolging gekregen. De grafische, ambachtelijke technieken zijn terug van weggeweest en laten zich verbinden met de digitale techniek. De Risograaf is inmiddels helemaal 'in'. Verschillende grafische ateliers bezitten er een, zoals het AGA LAB in Amsterdam (Knust geeft daar nu workshops) of de Jan van Eyck Academie in Maastricht, die een 'Riso' in het Charles Nypels Lab heeft staan. Een groep die in de naargeestige jaren tachtig met stencilen begon, die zich aanvankelijk tegen de maatschappij afzette en nauwelijks geld wenste te ontvangen voor haar drukwerk, heeft de grafische wereld een nieuwe impuls gegeven. Risoën is zelfs een werkwoord geworden. **Nicole Montagne**

→ Jack van der Weide & Alfred Boland, *Inktvingers. De stencilkunst van KNUST 1983-2019* Vantilt, Nijmegen, 2019, ISBN 9789460044311.

**Marie-José Van Hee Architecten: More Home, More Garden.** In deze monografie over de Belgische architect Marie-José Van Hee (1950), uitgegeven door de in Gent en Antwerpen gevestigde boekhandel Copyright, komen architecten, academici, bevriende kunstenaars en bewoners zij aan zij aan het woord. Dat zorgt voor een grote diversiteit in benadering, uiteenlopend van toon en met aparte klemtonen. Het is een persoonlijk boek, waarin de uitgebreide voorstelling van Van Hees eigen woning in Gent centraal staat, dat de lezer onderdompelt in de leefwereld van de architect. Meer afstandelijke 'architectural critiques', zoals het woord 'essay' in de proloog wat ongelukkig wordt vertaald, bevat de publicatie niet. De teksten in *More Home, More Garden* zijn openlijk subjectief, in die zin dat ze ontstonden binnen de levens- en werksfeer van de architect enerzijds en van de bewoners anderzijds. Architectuur wordt dus niet als object geïsoleerd van genese of gebruik: het boek toont uitdrukkelijk geen 'houses' maar 'homes'.

De auteurs reflecteren over hoe de gebouwen tot stand kwamen en over hoe ze ervaren en bewoond worden, eerder dan dat ze binnen een bredere maatschappelijke of architectuurhistorische context tot een waardeoordeel willen komen. Op verschillende manieren wordt de nadruk gelegd op auteurschap, ontwerpproces en subjectieve ervaring, vaak met bewondering en genegenheid voor de architect, en met een grote zorg voor de (re)presentatie van haar werk. De categorieën 'more home' en 'more garden' structureren ook de website van Marie-José Van Hee architecten, en de titel werd in 2018 al gebruikt voor een bijdrage aan de architectuurbiënnale van Venetië. Dit boek is binnenshuis gemaakt, en daarin ligt juist de kracht ervan.

Ook beelden reflecteren de 'idiosyncratische' opzet – de term is van Katrien Vandermarliere, die de inleiding schreef, en in 1993 de eerste tentoonstelling van het werk van Van Hee cureerde in de Singel in Antwerpen. Op vraag van de architect vangt het boek aan met een reeks schetsen, op kalk- en kladpapier, zoals op een brief van een Gentse hifi-winkel uit 26 juni 1989, netjes uitgevouwen, opgehangen en gefotografeerd, met variaties en drukke krabbels in de marge. De tekeningen getuigen van de indrukwekkende ontwerpintensiteit achter Van Hees werk. Ze zetten de toon en bouwen spanning op voor het vervolg. Het is fascinerend om te zien en te lezen dat Van Hees 'ascetische' en 'beheerste'

**B scene**  
room for art

plaats  
2000 Antwerpen  
Cockerillkaai 31/Luikstraat 1  
(om de hoek van MUKHA)

open  
zat & zon 13:00-18:00  
of op afspraak

meer  
info@bscene.be  
www.bscene.be

NOW ON VIEW

Frank

van der Salm

SPACING

IMAGE

zat 30.01 —  
zon 22.03

foto-expositie



opening  
30.01.2020

CONCEPT BY ARCHITECT LUC BINST & CURATOR LUK LAMBRECHT



# Hedendaagse kunst Gent

## Kristof De Clercq gallery

Tichelrei 82 0474 57 12 91  
vr-zo 14:00-18:00 en op afspraak  
www.kristofdeclercq.com

### VERRE BANDEN

**Willy De Sauter, Agnes Maes,  
Ronald Noorman, Alberto  
Scodro en JCJ Vanderheyden**  
19/01-01/03

### ART ROTTERDAM

**Mario De Brabandere, Johan  
De Wit, Klaas Kloosterboer,  
Agnes Maes, Jeff McMillan,  
Peter Morrens, Alberto  
Scodro, JCJ Vanderheyden  
en Evi Vingerling**  
05/02-09/02

### NEW WORKS

**Nahum Tevet**  
29/03-03/05

## Galerie Jan Dhaese

Ajuinlei 15 B 0477 43 77 94  
do-za 14:00-18:00 zo 11:00-14:00  
www.jandhaese.be

### "Solo"

**Christophe Malfiet**  
t/m 23/02

**Jan Stremes**  
15/03-26/04

## S.M.A.K.

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

### Uit de Collectie

**Panamarenko** (werken  
op papier)  
t/m 03/05

**Charbel-joseph H. Boutros**  
t/m 03/05

Museum for a Small City  
**Richard Venlet**  
t/m 24/01/2021

### EXIT

**Kris Martin**  
07/03-31/05

## KIOSK

Louis Pasteurlaan 2 09 243 36 44  
ma-vr 14:00-18:00 za-zo 11:00-18:00  
www.kiosk.art

### Cinema

**Ion Grigorescu**  
t/m 02/02

### Nocturne 23/01

Tijdens deze nocturne is KIOSK  
open tot 22:00, met een rondleiding  
om 19:30 (gratis, zonder reservatie).

### Territorium

**Philippe Van Snick**  
Opening: 14/02, 20:00  
15:02-12:04

### Nocturnes 20/02 en 19/03

Tijdens deze nocturnes is KIOSK  
open tot 22:00, met een rondleiding  
om 19:30 (gratis, zonder reservatie).

## croxhapox

croxhapox.org

thir(s)ty thir(s)ty  
30 jaar CROXHAPOX  
Croxhapox invites artists  
to invite artists

BEUYS GARDENS - IM  
GARTEN BEUYS - IN DE  
TUIN VAN JOSEPH BEUYS  
**René Van Gijsegem, Joël  
Verwimp, Frank&Robbert &  
Robbert&Frank**

crox 585  
(ongoing)ruitproject met  
kunstedities / window project with  
newly created art editions

**Peter Morrens, Lore  
Smolders, Sacha Eckes,  
Ria Bauwens, Jan Op de  
Beeck, Remie Vanderhaegen,  
Aaron Daem, Ann  
Vandersleyen, buren, ...**

## Kunsthal Gent

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

### Syllabus

**Jesse Jones**  
24/01-26/04

Papers, Books and Bolero  
**Nikolaas Demoen**  
08/02-22/03

Cruellest of the Seas  
**Sanam Khatibi**  
03/04-24/05

Spatial intervention KHG03  
**Olivier Goethals**  
03/04-24/05

### Croxhapox presenteert:

Looking at the letter  
A, group show curated by  
Lore Smolders  
(part of Thir(s)ty thir(s)ty, 30 years  
croxhapox)  
03/04-26/04

Endless Exhibition - still  
on view: **Nina Beier, Rudi  
Guedj, Prem Krishnamurthy,  
Olivier Goethals, Joëlle  
Tuerlinckx, Egon Van  
Herreweghe & Thomas Min,  
Steve Van den Bosch**

### Development Programme:

Nightlife  
**Ja Ja Ja Nee Nee Nee**  
01/01-31/03

Collaborative Speculations  
**The Post Collective**  
01/01-31/03

### Events:

Many events take place on  
weekdays, from Monday to  
Friday.  
Check [www.kunsthal.gent](http://www.kunsthal.gent)  
for upcoming activities.  
[info@kunsthal.gent](mailto:info@kunsthal.gent) for visits  
by appointment

# regio Gent

## Waregem

## BE PART

Westerlaan 17 056 62 94 10  
zo-vr 11:00-17:00  
www.bepartexhibitions.be

### BREADCRUMBS

**Frank&Robbert  
Robbert&Frank**  
Vernissage: 22/02, 17:00  
23/02-01/06

## Bruthaus Gallery

Molenstraat 84  
0473 63 69 63  
za-zo 14:00-18:00 en op afspraak  
www.bruthausgallery.be

NEWSPACE -  
FRONTSFACE -  
SHOWCASE:  
AVANT LA LETTRE  
un dialogue sans mots entre  
trois  
**LES MONSEIGNEURS  
&  
DAMIEN DE LEPELEIRE**  
curator wim lambrecht  
07/03-19/04

EXTRA MUROS 1:  
**CLAESSENS ARTISTS  
CANVAS  
CARBON COPY  
WILLEM BOEL**  
curator j.vander borght  
07/03-19/04  
molenstraat 47

EXTRA MUROS 2:  
**GLORIEUX - RUIMTE  
THESE IMAGES WILL NOT  
GET MESSED UP  
MERLYN PARIDAEN**  
curator j.vander borght  
27/03-19/04  
noorderlaan 68

ART ROTTERDAM 2020:  
**SOLO/DUO  
JOËLLE DUBOIS, ROBIN  
VERMEERSCH**  
Rotterdam, Van Nellefabriek  
Booth 44

THE PERFORMANCE  
SHOW  
**BEN BENAOUISSE,  
Rotterdam, Mundo / Atelier  
Van Lieshout**  
05/02-09/02

## Otegem

## GALERIE 10 A

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

**Bieke Depoorter, Lara  
Gasparotto, Titus Simoens**  
22/02 tot 29/03

**Johan Tahon**  
16/05 tot 21/06

## Wetteren

## Loods 12

Koophandelstraat 12 0496 63 93 58  
za-zo 14:00-18:00  
www.loods12.be

The Fast Show # 2  
**Hugo Debaere, Philippe  
Vandenberg, Christophe  
Lezairé, Jelle Clarisse,  
Studiolan Thomas, Els  
Nouwen, Bart Baele,  
Stéphane Vervaeke, Philippe  
José Tonnard, Wim De Pauw,  
Tom Jooris, Bert Drieghe**  
t/m 2/02

## Deinze

## Galerie D'Apostrof

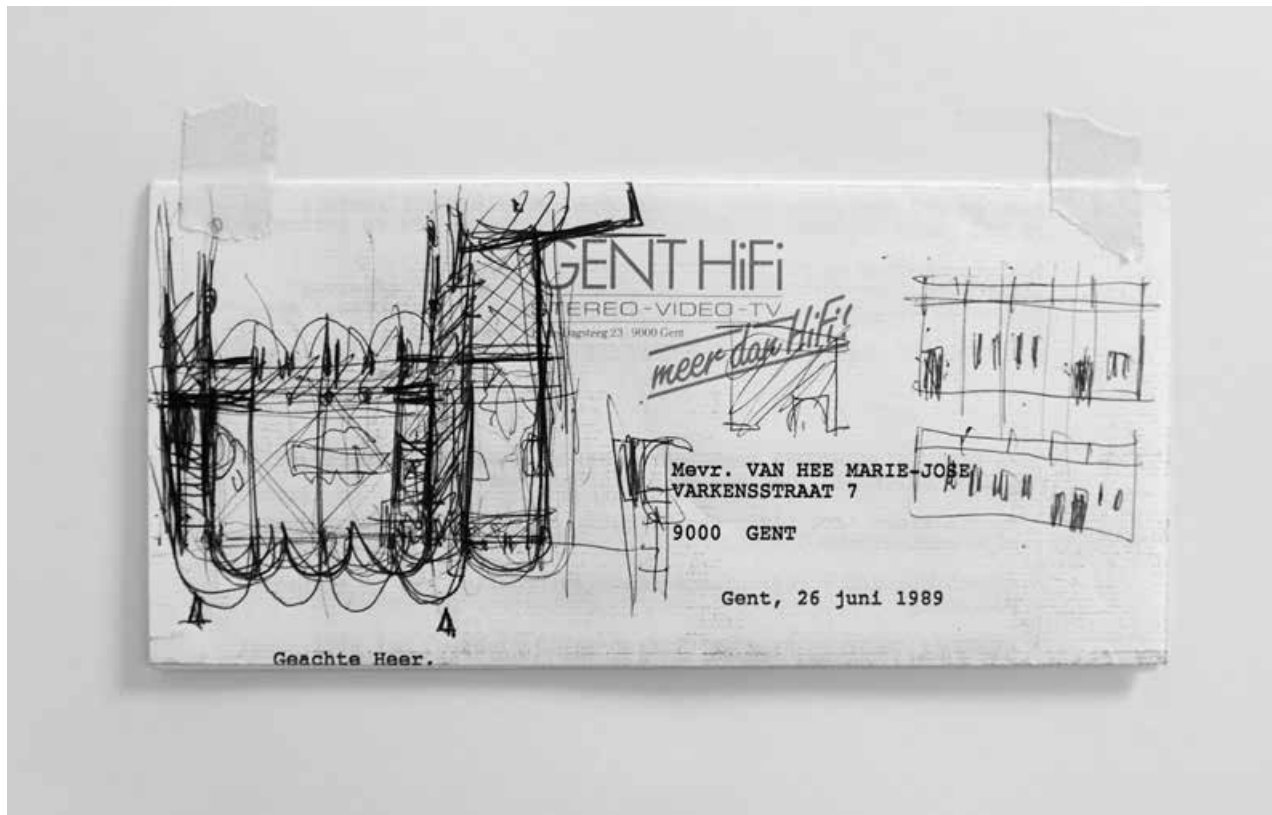
Pastoriestraat 59 0494 53 45 66  
vr-zo 15:00-18:00 en op afspraak  
www.dapostrof.be

My Mam's Name isn't Carol.  
**Bram Kinsbergen &  
Joris Vanpoucke**  
t/m 26/01

Constellaties met  
geleende vormen  
**Johan Gelper**  
t/m 26/01

**GEORGE MEERTENS &  
WIM NIVAL**  
08/03-29/03





Marie-José Van Hee, ontwerpschets, 1989



Marie-José Van Hee, eigen woning, Gent, 1991, foto Peter Lorré

ruimtes – zoals geprezen door de auteurs – voortkomen uit tekeningen die ze zelf omschrijft als 'vuil, luidruchtig, slordig, weifelend'. Bovendien roepen ze vragen op over hoe Van Hee beslissingen neemt. Hoe maakt een ontwerper een keuze uit een reeks van zeventien verschillende geveltekeningen? Wat gebeurt er in de haast enigmatische afstand tussen schets en gebouw? Het boek geeft die antwoorden niet prijs, maar dat is niet zo verwonderlijk. Zoals Kristiaan Borret opmerkt in een tekst uit de vorige monografie van Van Hee, waarvan fragmenten worden overgenomen: deze architect heeft het niet voor ostentatieve 360-gradenpanorama's, noch voor de transparante doos of de onzichtbare gevel.

*More Home, More Garden* biedt dus geen panorama van Van Hees werk, maar wel een reeks precieze invalshoeken. Dat vertaalt zich in de autonomie die de fotografie als medium krijgt. Als illustraties bij de teksten of als onderdeel van de fotografische reeks *More Garden* fungeren de beelden zel-

den of nooit als eenduidig documentatiemiddel. Hoe leeg de verbeelde ruimtes ook zijn, ze worden nooit eenduidig de protagonist. Er is altijd wel iets dat de gebouwen net buiten focus houdt, zoals weelderige planten en bomen (bijvoorbeeld in het coverbeeld), een rood gordijn in de wind, of twee plastic varkentjes die langs een regenpijp naar boven en naar beneden klimmen. Dat is anders in het chronologisch overzicht van projecten, net als in de documentatie van een selectie gerealiseerde gebouwen. De meer gedetailleerde presentatie aan de hand van foto's, plannen en sneden toont een ander en misschien onderbelicht aspect van Van Hees architectuur: hier staan geen evocatie en immersie centraal, maar wel het vernuft van de ontwerpen in relatie tot hun site, hun functie en hun programma.

Het is duidelijk dat dit boek vooral inzet op het presenteren en beschrijven van een karakteristieke sfeer die vaak getypeerd wordt als 'stil'. Stille is een boeiende metafoer, maar de vraag is of hij door herhaaldelijk gebruik niet

inboet aan kracht en complexiteit. Van Hees interieurs – en/of de manier waarop ze verbeeld worden – mogen dan een monastieke en bijna plechtige kwaliteit hebben, ze zijn ook het resultaat van bewonderenswaardige koppigheid en radicaliteit. De eenzijdige nadruk op het ascetische aspect van dit werk is gevoelig aan connotaties van zwijzaamheid en overmatig *sérieux*. 'Stil' wordt al gauw een pover adjectief, bijvoorbeeld naast de heerlijk contra-intuïtieve manier waarop kunstenaar Kris Martin Van Hee omschrijft als 'een vrome ketter, of een frivole non'.

Volgens architect Helen Thomas gebruikt Van Hee vaak het woord 'feest'. *More Home, More Garden* toont ook die feestelijke Van Hee, hoewel niet even expliciet als de ascetische. De bijdragen van de bewoners evoceren de wilskracht in haar architectuur nog het best. Zij wijzen de lezer erop hoe bijzonder en anders het is om dagelijks in Van Hees wonderlijke wereld te vertoeven: woningen zonder deurbellen, met geheime vluchtroutes, met eigen woontorens en verborgen tuinen, trappen zonder leuning, kamers waar de kat koning is, met als enige meubels huis-werk-tafels, bedbanken en koelkast-trappen...

Van Hees ontwerpen komen met een voorstel – dat de bewoners al dan niet kunnen aannemen – van een andere manier van leven. Haar wereld mag wonderlijk zijn, maar is daarom nog niet evident. (In een recent interview in *De Morgen Magazine* vertelde Van Hee dat ze onlangs voor het eerst een zitbank aanschafte, en die bovendien zelden gebruikt.) De woningen in *More Home, More Garden* zijn 'fully homes', maar ze zijn niet braaf – integendeel, ze lijken een vorm van respect en autonomie af te dwingen. Dit zijn woningen die hardnekkig weigeren achter hun bewoners te verdwijnen, en die op leegte hopen, om *meer* plaats te maken voor *meer* leven. De zogenaamde stilte van deze kamers vraagt er haast om door uitbundig, vol, intens leven verstoord te worden. Van Hees eigen woning lijkt als manifest te dienen voor die vraag, net als *More Home, More Garden*.

Beatriz Van Houtte Alonso

→ Helen Thomas, Katrien Vandermarliere, Marie-José Van Hee, Javier Fernández Contreras, Christian Kieckens, Colm mac Aoidh, *Marie-José Van Hee Architecten: More Home, More Garden*, Copyright Slow Publishing, Gent, 2019, ISBN 9789082763515.

## Nieuws

**Flacc en Ciap vormen samen nieuwe instelling.** De Hasseltse *kunstverein* Ciap en de Genkse werkplaats voor beeldende kunstenaars Flacc zullen in het najaar samengaan en een nieuwe instelling vormen. Ciap verhuisde in december al naar de postindustriële site C-mine in Genk. De fusie zal leiden tot een centrum voor hedendaagse kunst met een nieuwe naam, ondersteund door de Stad Genk en de Vlaamse overheid. Het zal onderdak vinden in een nieuw gebouw naar een ontwerp van het Belgische architectenbureau 51N4E en het Griekse bureau Point Supreme, dat in het voorjaar van 2023 moet worden opgeleverd. (ciap.be en flacc.info)

**Belgian Art Prize opnieuw geannuleerd.** Voor de tweede keer in twee jaar tijd wordt er geen Belgian Art Prize uitgereikt. In juni vorig jaar werden vijf genomineerden bekendgemaakt: Agentschap, Sammy Baloji, Saddy Choua, Jacqueline Mesmaeker en Joëlle Tuerlinckx. Deze geselecteerde kunstenaars stelden gezamenlijk een aantal eisen, die 'veranderingen in het reglement, de partnerschapsovereenkomsten en de organisatie van de Prijs' behelzen. De organisatoren wilden niet op die eisen ingaan, en besloten de prijs af te gelasten. De geplande tentoonstelling in Bozar met werk van de laureaten zal evenmin plaatsvinden. Vorig jaar trokken de laureaten zich terug nadat er commotie was ontstaan door feit dat er enkel blanke mannelijke kunstenaars waren geselecteerd. (belgianartprize.be)

**Museum Abstracte Kunst geopend in Jette.** Op 9 november is in Jette het nieuwe Museum voor Abstracte Kunst geopend. Het is ondergebracht in een recent gerestaureerd pand naast het René Magritte Museum, en is er een uitbreiding van. Het initiatief sluit aan bij de opdracht die dat museum zich heeft gesteld om naast werk van Magritte ook het werk van tijdgenoten te tonen. Vooraleer hij bekendheid verwierf als surrealist onderhield Magritte nauwe banden met abstracte kunstenaars. Er zijn permanent 250 werken van voornamelijk Belgische kunstenaars te zien. De gehele collectie omvat 750 werken en is samengebracht door

<p><b>Marcel Broodthaers</b>  <b>Jacques Charlier</b>  <b>Jef Geys</b>  <b>Bernd Lohaus</b>  <b>Guy Mees</b>  <b>Panamarenko</b>  <b>Maurice Roquet</b>  <b>Philippe Van Snick</b></p>	<p>1973-1974. Belgische Avant-Garde in het Paleis voor Schone Kunsten, Brussel en Museum of Modern Art, Oxford</p> <p>Co-curator/research: Joris D'hooghe</p> <p>10.01 - 04.03.2020  Cc Strombeek - Studio S  www.ccstrombeek.be</p>
--	--

POSTURE ON VIEW AT CC STROMBEEK

POSTURE-EDITIONS.COM

10.01 - 15.03.2020

**POSTURE EDITIONS**

SHOWCASE #01 HEIDE HINRICHS



# CON- TEM- PO- RARY ART DEN HAAAG

## 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

**Kunsthalle**  
Tobias Gerber, Diederik Gerlach  
(gipstekeningen, werk op papier, schilderijen)  
t/m 16/02

**Art Rotterdam**  
solo/duo sectie, stand 72  
Susanna Inglada (installatie, werk op papier)  
06/02–09/02

## GALERIE RAMAKERS

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

**Happy New Year**  
Ien Lucas en Hieke Luik (Schilderijen,  
sculptuur en cut outs)  
t/m 02/02

**Art Rotterdam**  
Stand 71  
Hiroshi Nomura, Reinoud Oudshoorn,  
Michael Johansson, D.D. Trans, Ossip  
(tijdens de beurs galerie gesloten)  
06/02–09/02

**What We Do Not (want to) See**  
Willy de Sauter, Gert Scheerlinck, D.D. Trans  
Johan de Wit  
16/02–22/03

## PARTS PROJECT

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

PP-14: WERNER CUVELIER,  
1970 AND BEYOND  
Curator Dirk D'herde  
16/02–12/04

## WEST DEN HAAG

Location: Former American Embassy  
Lange Voorhout 102  
ma-za 12:00–18:00  
www.westdenhaag.nl

**Time - Life**  
Tehching Hsieh  
16/02–16/02

**Alphabetum III / Laws Of Form**  
George Spencer-Brown  
28/09–22/01

**Alphabetum V / The Typotectural Suites**  
Richard Niessen  
29/11–23/02

**Rethinking the embassy**  
Eindhoven University of Technology  
24/01–22/03

**Mattia Denisse**  
Theodore's Dream  
22/02–24/05

**A Variable Number Of Things**  
Cesare Pietroiusti  
22/02–ongoing

**Alphabetum VI / Free Emoji**  
22/02–31/05

**Hoogtij #60**  
De Haagse hedendaagse kunstroute  
06/03

**Architectuur rondleidingen**  
Elke zondag



# History Without A Past

01.02 — 17.05.2020

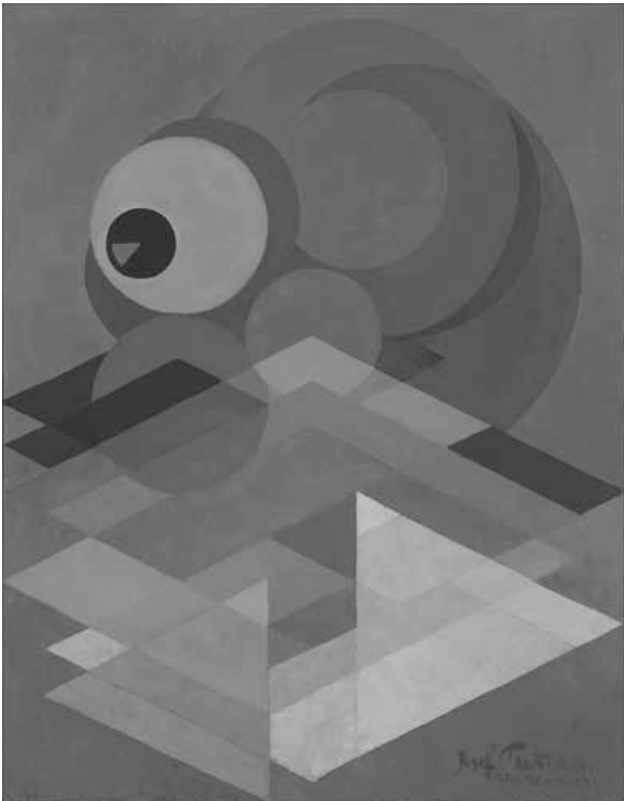
Vincent Meessen  
Samson Kambalu

Mu.  
ZEE

Mu.ZEE  
Romestraat 11  
8400 Oostende  
info@muzee.be  
www.muzee.be

Tue. – Sun.  
10 am – 5.30 pm





Jozef Peeters, Composition, 1938-1958  
Uit de collectie van het Museum voor Abstracte Kunst, Jette

André Garitte, die ook conservator en mecenas van het museum is. Eén verdieping is gewijd aan de pioniers van de Belgische abstractie, met werk van onder anderen Jozef Peeters, Pierre-Louis Flouquet, Victor Servranckx, Georges Vantongerloo. De twee andere verdiepingen tonen abstracte kunst van na 1950, met bijvoorbeeld Pol Bury, Pierre Alechinsky, Jean Rets of Jo Delahaut. Volgens het museum is de Belgische abstracte kunst een gedeelde geschiedenis tussen Brusselaars, Vlamingen en Walen, en geven deze werken blijk van een Belgische identiteit. Het wordt financieel ondersteund door de Vlaamse Gemeenschap, de Franse Gemeenschap en het Brussels Hoofdstedelijk Gewest. (magrittemuseum.be)

**Benoeming nieuwe directeur Bozar uitgesteld.** Dat België al meer dan een jaar geleid wordt door een regering in lopende zaken kan ook directe gevolgen hebben voor een federale 'biculturele' instelling. Bij Bozar liep in december het (derde) mandaat van directeur Paul Dujardin af. Maar het is wachten op de vorming van een federale regering alvorens een nieuwe directeur wordt aangesteld. Het bestuur van Bozar schoof na een selectieprocedure vorig jaar drie kandidaten naar voren: Paul Dujardin zelf, Jan Raes (tot vorig jaar directeur van het Koninklijk Concertgebouworkest Amsterdam) en Christian Longchamp (Zwitserse operadramaturg). Om de continuïteit van de werking te garanderen blijft Paul Dujardin voor onbepaalde duur aan het hoofd van de instelling. Dat maakt de situatie in Bozar er niet eenvoudiger op. De werknemers klagen immers reeds meer dan een jaar over de te hoge werkdruk en de onrealistische eisen van Dujardin. De vakbonden hoopten dat met de ingang van een nieuw mandaat dit jaar aan deze malaise definitief een einde kon worden gemaakt. (bozar.be)

## Wissels

**Adinda Van Geystelen wordt artistiek directeur van Z33.** Adinda Van Geystelen is aangesteld als de nieuwe artistiek directeur van Z33, Huis voor Actuele Kunst, Design en Architectuur in Hasselt. Met deze aanstelling en de (uitgestelde) opening van het nieuwe tentoonstellingsgebouw dit voorjaar wil Z33 vorm geven aan de hoge ambities voor de toekomst. Van Geystelen (1971) begon haar carrière als architect. In 2005 maakte ze de overstap naar het beleidsmatig niveau bij de Vlaamse overheid, onder meer als raadgever kunsten op het kabinet van Vlaams minister van Cultuur Bert Anciaux. In 2010 startte ze bij Bozar in Brussel als directeur artistiek beleid en tevens adjunct-directeur. Daarna werd ze algemeen manager bij het dans-

gezelschap Rosas. De voorbije drie jaar was Adinda Van Geystelen algemeen en artistiek directeur van Kunsthall Extra City in Antwerpen. Bij Z33 volgt ze Jan Boelen op die de organisatie achttien jaar geleid heeft. Hij nam in het najaar de functie van rector op aan de Universiteit voor Kunst en Design in het Duitse Karlsruhe. (z33.be)

**Melanie Deboutte wordt conservator Roger Raveel-museum.** Melanie Deboutte is vanaf januari voor een periode van één jaar aangesteld als conservator van het Roger Raveelmuseum in Machelen (Zulte). Ze volgt de pensioenge-rechtigde Piet Coessens op die het museum sinds 2005 leidde. Melanie Deboutte (1988) is curator en schrijver. In 2014 maakte ze deel uit van het curatoriële team van de tentoonstelling *De Zee* in Mu.Zee en diverse locaties in Oostende. Van 2015 tot 2017 werkte ze als studiomanager voor kunstenaar Dirk Braeckman en in 2017 coördineerde ze Braeckmans solotentoonstelling in het Belgische paviljoen tijdens de 57e Biënnale van Venetië in samenwerking met Eva Wittocx. Ze werkte sinds 2014 ook als onafhankelijk curator en onderzoeker aan onder andere *Currents #7* dat in maart 2020 opent in Z33 in Hasselt. (rogerraveelmuseum.be)

**La Loge stelt Wim Waelput aan als directeur.** Wim Waelput is aangesteld als nieuwe directeur van La Loge in Brussel. Hij volgt Anne-Claire Schmitz op, die sinds de oprichting in 2012 aan het hoofd stond van de organisatie. Wim Waelput (1979) heeft als directeur van Kiosk, een presentatieplek verbonden aan de KASK School of Arts in Gent, tal van tentoonstellingen met jonge kunstenaars georganiseerd. Recent stelde hij in samenwerking met Igor Mocanu *Perspectives* in Bozar samen, als onderdeel van Europalia Romania. Bij KASK School of Arts was hij de coördinator van de afstudeertentoonstellingen. Hij is lid van het aankoopcomité van de collectie van de Vlaamse Gemeenschap en was gastdocent aan verschillende universiteiten en kunstacademies. (la-loge.be)

## Lezingen

**Pieter Bannenberg – Forum Groningen / gestapelde pleinen.** Wo 22 januari om 18u houdt architect Pieter Bannenberg van NL Architects een lezing onder de titel *Forum Groningen / gestapelde pleinen*. Universiteitsbibliotheek Potgieterzaal, Singel 425, Amsterdam. (secnederland.nl)

**CIVA lezingen.** Do 23 januari om 19u30 is de Zwitserse architect Luca Merlini te gast. (civa.brussels)

**Archipellezingen.** Do 30 januari om 20u duidt Klaske Havik (NL) vanuit haar vakgebied van literatuur en architectuurkritiek het begrip 'onuitgesproken'. Havik hanteert een onderzoeksmethode die de ervaring, het gebruik en de verbeelding van architectuur en stedelijke ruimte verbindt met literaire taal. Theaterzaal Ledeberg, Ledebergplein 30, Gent. (archipelvzw.be)

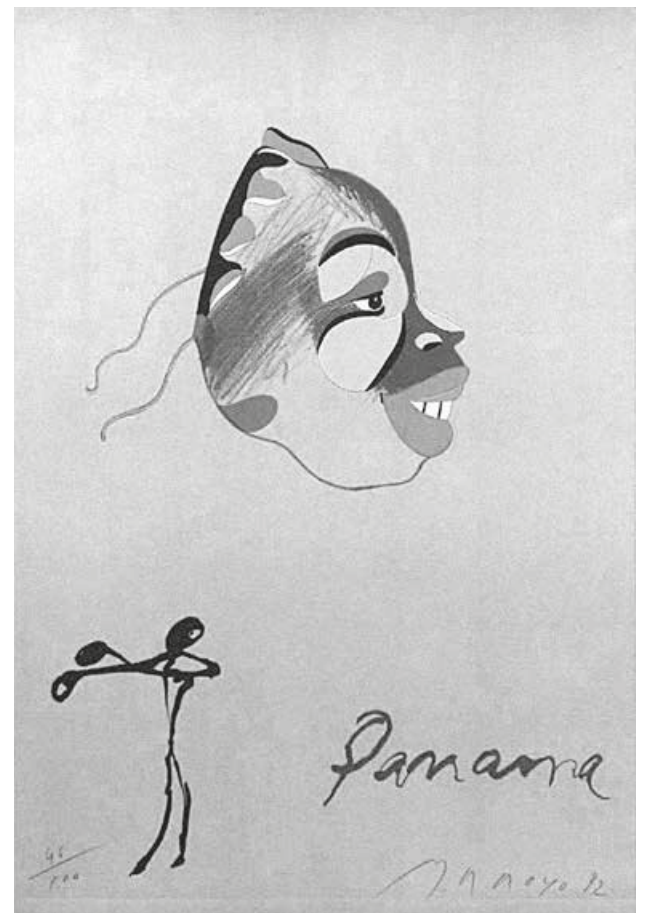
**JAP-lezingen in Bozar.** Do 30 januari om 19u een avond met Ann Veronica Janssens rond het Brain Space Laboratory dat ze initieerde met Natalie Ergino (directeur van het IAC van Villeurbanne). Bozar, Ravensteinstraat 23, Brussel. (jap.be)

**Curatorial Lectures: Working with Collections.** Lezingenreeks georganiseerd door S.M.A.K., Universiteit Gent en KASK-School of Arts Gent met gerenommeerde curatoren: do 6 februari Penelope Curtis in Vandenholven Centrum, do 27 februari Sofia Hernández Chong Cuy in S.M.A.K., do 12 maart Frances Morris in Vandenholven Centrum, telkens om 19u. (ugent.be/vandenhove)

**Lezingenprogramma Art Rotterdam.** De kunstbeurs Art Rotterdam loopt van 6 tot 9 februari en presenteert een lezingenprogramma onder de titel *Reflections*. Do 6 februari is de organisatie In4Art te gast die zich richt op kunst als motor voor innovatie, is er een lezing over de overeenkomsten op vlak van hedendaagse kunst tussen Vancouver en Rotterdam, en buigt het kunsttijdschrift *Hart* zich over de vraag welke (nieuwe) media zich aandienen om vandaag (over) kunst te publiceren. Vr 7 februari wordt curator Catherine de Zegher ondervraagd door het kunstmagazine *See All This* over wat er de afgelopen 25 jaar voor vrouwelijke kunstenaars veranderd is. Zo 8 februari spreekt Bart Rutten, artistiek directeur Centraal Museum Utrecht, over videokunst aan de hand van een selectie werken te zien bij

citizenM Projections, en gaat criticus Hans den Hartog Jager in gesprek met Marc Mulders naar aanleiding van de publicatie *Hortus Deliciarum – Tuin van genoeg*. (artrotterdam.com)

**Lezingen in L'iselp.** In de reeks *Au plus près des collectionneurs* spreekt kunsthistoricus Christophe Veys op vr 7 februari met verzamelaar Philippe Crismer en op vr 20 maart met François Huet en Odile Repolt. Wo 12 februari gaat kunsthistoricus Delphine Florence in op het werk van de in 2018 overleden Spaanse schilder Eduardo Arroyo. Wo 4 maart behandelt Alisson Bisschop binnen het kader van haar doctoraat de wijze waarop Luc Tuymans en Vincent Meessen de Belgische koloniale erfenis hebben gethematiseerd in het Belgisch paviljoen op de Biënnale van Venetië in respectievelijk 2001 en 2015. Telkens om 18u in L'iselp, Boulevard de Waterloo 31, Brussel. (iselp.be)



Eduardo Arroyo, Panama, 1982

**Lezingen in De Pont.** Tijdens de maandelijkse avondschool behandelt Marie-José Eijkemans een verband tussen twee kunstenaars uit de vaste collectie, op basis van de publicatie *Verwantschappen*. Do 20 februari: Sophie Calle en Thierry De Cordier. Do 19 maart: Fiona Banner en Roni Horn. Telkens om 18u45 in De Pont, Wilhelminapark 1, Tilburg. (depont.nl)

ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS
380	Walid Raad	Let's be honest, the weather helped	200 p	21.5 x 28 cm	€ 30.00	ISBN 9789492811707	2020		
379	Mark Manders	Composition with Yellow Verticals	112 p	11.5 x 17 cm	€ 7.50	ISBN 9789492811714	2020		
378	Bart Lodewijks & Jan Kempnaers	Kerselare Drawings and Photographs (Part 1)	184 p	e-book	-	-	2019		
377	Mark Manders	Shadow Studies	144 p	21 x 27 cm	€ 32.00	ISBN 9789492811660	2019		
376	Marc Nagtzaam	Borrowed Space	24 + card	34.5 x 48 cm	€ 14.00	NO ISBN	2019		
375	Experimental Jetset	Full Scale False Scale	280 p	11 x 18 cm	€ 22.00	ISBN 9789492811677	2019		
374	Diego Tonus and Anonymous	Fragments of a Conversation with a Counterfeiter	160 p	16 x 24 cm	€ 28.00	ISBN 9789492811660	2019		
372	Karel Martens	Re-Printed Matter	280 p	17.3 x 23.2 cm	€ 35.00	ISBN 9789492811646	2019		
371	Ariel Schlesinger	Hands Make Mistakes	136 p	19 x 25 cm	€ 28.00	ISBN 9789492811479	2019		
370	The Serving Library Annual 2019/20	Bruno Munari Obvious Code	144 p	21 x 29.7 cm	€ 29.50	ISBN 9789492811653	2019		
369	Sander Breure & Witte van Hulzen	On Gestures of Doing Nothing	128 p	22 x 28 cm	€ 25.00	ISBN 9789492811639	2019		
367	Arthur Ou	The World Is All That Is The Case	56 p	18.5 x 26.5 cm	€ 25.00	ISBN 9789492811608	2019		



# Tentoonstellingsagenda

**Adverteerders van De Witte Raaf worden gratis in de agenda opgenomen. Opname van andere initiatieven gebeurt via een steunabonnement (€ 60) voor zes vermeldingen of een abonnement (€ 30) voor een eenmalige vermelding.**  
**Kijk voor meer info en een wekelijks geactualiseerde agenda op [www.dewitteraaf.be](http://www.dewitteraaf.be).**

## België

### Aalst

#### Netwerk Aalst

□ 'Occupie Paradit' – Alex Cecchetti en Laure Prouvost [8/2 tot 21/6]

### Antwerpen

#### Art gallery De Wael 15

□ 'Charlie De Voet [tot 16/2]  
 □ Yves Velter [23/2 tot 22/3]

#### Axel Vervoordt Gallery – Kanaal

□ 'Brick Sculptures' – Per Kirkeby [tot 19/9] □ Peter Buggenhout [tot 22/2]  
 □ Angel Vergara [7/3 tot 30/5]  
 □ Tsuyoshi Maekawa [7/3 tot 30/5]

#### B scene

□ Frank van der Salm [30/1 tot 22/3]

#### deSingel Internationale Kunstcampus

□ 'Back to school – Scholenbouw van morgen' [tot 16/2]  
 □ 'Back from Japan. Re-practice Re-visit Re-turn: de vlyder winck tallieu. Overeenkomsten en verschillen in de Japanse en Vlaamse benadering van architectuur. 44 duo's' [20/2 tot 14/6]  
 □ 'De Eindhovense School – Een vergeten avant-garde' [3/3 tot 14/6]

#### Eva Steynen.Deviation(s)

□ 'PingPong' – Patrick Keulemans [20/2 tot 21/3]

#### FotoMuseum (FoMu)

□ Stephan Vanfleteren [tot 1/3]

#### Galerie Annette De Keyser

□ 'Pillars of Light' – Lore Vanelslande [tot 29/2]  
 □ 'Resonance Room 6' [tot 29/2]

#### Galerie Annie Gentils

□ 'Limbic Dialectical Residue' – Rik Moens [26/1 tot 15/3]

#### Galerie Micheline Sz wajcer

□ François Curlet [tot 7/3]  
 □ Heimo Zobernig [13/3 tot 25/4]

#### Keteleer Gallery

□ 'Neither Use, Nor Ornament' – Jon Pilkington [tot 1/3]  
 □ 'BREMNONCK (Brasschaat): Panamarenko' [tot 19/3]  
 □ Peter Land [7/3 tot 3/5]

#### Kunsthall Extra City

□ 'Remains in Development' – Felicity Hammond [25/1 tot 1/3]

#### LLS Paleis

□ 'Postscript' – Ilke Gers [16/2 tot 23/2]

#### M HKA

□ 'De Collectie' [tot 5/4]  
 □ 'Nick Lodgers / Zonder kunstenaars geen kunst' [tot 9/2]  
 □ 'De Chinees met de gulden scharen. Een keuze werken uit de collectie R. Patt, n.a.v. de 12e editie van Art's Birthday' [tot 16/2] □ 'Masterblaster' – Tramaïne de Senna [tot 26/4]  
 □ 'Lichtgevoelig. Hugo Roelandt & de jaren '90' [tot 26/4]  
 □ 'The Greatest Happiness Principle Party' – Alice Creischer [23/1 tot 26/4]

#### MAS – Museum aan de Stroom

□ 'Cool Japan' [tot 19/4]

#### Middelheimmuseum

□ 'New Collection Pavilion / In focus: Résidence Terrestre (1995)' – Michel François [tot 30/5]

#### Ruimte Morguen

□ 'THIS...' [23/1 tot 17/5]

#### Tim Van Laere Gallery

□ Jonathan Meese [23/1 tot 7/3]

#### Zeno X Gallery

□ 'The Argon Welder' – Pietro Roccasalva [29/1 tot 14/3]  
 □ 'Works on Paper' – Michaël Borremans, N. Dash, Marlene Dumas, Kees Goudzwaard, Mark Manders, Hyun-Sook Song, Luc Tuymans, Anne-Mie Van Kerckhoven [29/1 tot 14/3]

#### Asse

#### Galerie De Ziener

□ 'a-typisch' – Maurice Wyckaert [tot 23/2]

#### Brussel

#### ADAM – Brussels Design Museum

□ 'IN-possible. Before an idea is brought to life' [tot 21/1] □ 'Punk Graphics. Too Fast to Live, Too Young to Die' [tot 26/4]

#### ARGOS centrum voor audiovisuele kunst

□ '23 Quai du Commerce, 1080 / 1000 Bruxelles' – Black Speaks Back, Nazanin Fakour, Roxanne Maillet, Sirah Foighel Brutmann & Eitan Efrat... [2/2 tot 29/3]

#### BELvue Museum

□ 'Dotremont en de surrealisten. Een jeugd in oorlog (1940-1948)' [tot 9/2]

#### Boghossian Stichting – Villa Empain

□ 'Ekphrasis, het schrift in de kunst' – Tracey Emin, Marcel Broodthaers, Jenny Holzer, Cy Twombly, Art&Language, Jef Geys... [tot 9/2]

#### Botanique

□ Balthasar Burkhard [tot 2/2]  
 □ 'Mensch Maschine. An exhibition by Privacy Salon' [tot 15/2]  
 □ Sébastien Bonin [20/2 tot 19/4]  
 □ Yoann Van Parys [20/2 tot 29/3]

#### BOZAR

□ 'Horta Horizons. Outdoor-installatie van landschapsarchitect Bas Smets' [tot 30/6/2021] □ Brancusi [tot 2/2]  
 □ 'Brancusi: nieuwe creaties. Zeven hedendaagse performances en installaties' – Alexandra Croitoru & Vlad Basalici, Anne Teresa De Keersmaecker, Gaëtan Rusquet, Lia Perjovschi, Madalina Dan, Manuel Pelmus, Sergiu Matis [tot 2/2] □ 'Across. 8 offices, 8 weeks' [tot 26/1] □ Keith Haring (1958-1990) [tot 19/4] □ 'La Mente che mente. A path toward joy' – Pippo Delbono [tot 26/1] □ 'Henry van de Velde Awards 2020' [23/1 tot 29/3] □ 'Museum Cities: Algiers' – Oussama Tabti, Louisa Babari, Mourad Krinah [2/2 tot 1/3] □ 'Mondo Cane' – Jos de Gruyter & Harald Thys [19/2 tot 24/5] □ 'The Magician & the Surgeon' – Ana Torfs [12/3 tot 31/5]

#### CENTRALE for contemporary art

□ 'The Theatre of the Ballenestue' – Roger Ballen [tot 14/3]  
 □ 'Correspondances' – Ronny Delrue [tot 14/3] □ 'The Mental Network' – Stéphane Roy [23/1 tot 14/3]

#### CIVA Stichting

□ 'Kinderstad' [tot 31/12/2021]  
 □ 'Architects at Play' [tot 9/2]  
 □ 'Enchanting Views. Toerismeplanning en architectuur aan de Roemeense Zwarte Zee in de jaren '60 en '70' [tot 8/3]

#### Contretype

□ 'Hit Me One More Time' – Patrick Galbats [22/1 tot 15/3] □ Alexandra Demenkova [22/1 tot 15/3]

#### Etablissement d'en face projects

□ Sara Deraedt [8/2 tot 22/3]

#### Fondation A Stichting

□ 'Contadini e Paesani' – Francesco Neri [tot 29/3]

#### Hopstreet

□ 'Constant Eruptions' – Sara Bjarland [tot 22/2]  
 □ 'Window: High Fidelity – part 3' – Egon Van Herreweghe [tot 22/2]

#### Husk Gallery

□ 'Pretty Chimeras' – Nathalie Pirotte [tot 22/2]  
 □ 'Verge' – Jan Valik [8/3 tot 2/5]

#### ING Art Center

□ 'Love. Hate. Debate. Start a Conversation with the ING Collection' [tot 15/3]

#### ISELP – Institut Supérieur pour l'Etude du Langage Plastique

□ 'some things...' – Gudny Rosa Ingimarsdottir [23/1 tot 21/3] □ 'Point de crois' – Laetitia Bica [24/1 tot 22/3]

#### Jan Mot

□ 'Caco, João, Mava and Rebecca' – Manon de Boer [tot 7/3]

#### Joods Museum van België

□ 'Superheroes Never Die. Comics and Jewish Memories' – Batman, Superman, Captain America, Spiderman... [tot 26/4]

#### KBR – nationale wetenschappelijke bibliotheek

□ 'Bruegel in Black and White' [tot 16/2]

#### Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België

□ 'Bruegel. The Originals. De meesterwerken van Pieter Bruegel de Oude in de KMSKB' [tot 15/9]  
 □ 'Dalí & Magritte. Twee iconen van het surrealisme in dialoog' [tot 9/2]  
 □ 'Me Somewhere Else' – Chiharu Shiota [tot 9/2] □ 'From Scene to Scene' – Angel Vergara [tot 19/2]

#### La Loge

□ Uriel Orlow [20/2 tot 4/4]

#### La Verrière

□ 'Soul Mobilisation' – Babi Badalov [tot 12/2]

#### Mendes Wood DM

□ 'In the Sun and the Shade' – Solange Pessoa [22/1 tot 4/4]

#### Sint-Luksgalerie Brussel

□ 'KIDNAP' – Honoré d'O [tot 14/2]

#### WIELS Centrum voor Hedendaagse Kunst

□ 'Today Is The First Day' – Wolfgang Tillmans [1/2 tot 24/5]  
 □ 'Monsoon Melody' – Thao Nguyen Phan [1/2 tot 26/4]

#### Xavier Hufkens

□ 'Winterreise' – Louise Bourgeois, Thierry De Cordier, Roni Horn, Alice Neel, Cathy Wilkes [22/1 tot 29/2]  
 □ Michel François [16/3 tot 25/4]

#### Charleroi

##### BPS 22

□ 'Het Kleine Museum: Werk, vrije tijd, rust: een recht ... !?' [tot 3/5]  
 □ 'L'Atelier du Club. 30 ans du Club Théo van Gogh' [1/2 tot 3/5]  
 □ 'The sun and the set' – Latifa Echakch [1/2 tot 3/5]

##### Musée de la Photographie

□ 'Triumph of the Shill' – Nina Berman [25/1 tot 10/5] □ 'Lincoln's Promise' – John Lowenstein [25/1 tot 10/5]  
 □ 'Les images révélées' – René Magritte [25/1 tot 10/5] □ 'Studio Madame' – Laurence Bibot [25/1 tot 10/5] □ 'My America' – Diana Matar [25/1 tot 10/5]

#### Deinze

##### Galerie D'APOSTROF

□ Johan Gelper, Bram Kinsbergen, Joris Broodthaers [tot 26/1] □ George Meertens & Wim Nival [8/3 tot 29/3]

##### Museum van Deinze en de Leiestreek (Mudel)

□ 'Kamgurkistan. De grenzen van de ernst' [tot 26/1]

#### Deurle

□ MDD (Museum Dhondt-Dhaenens)  
 □ 'Moore's Bad & Better Mundi' – Nástio Mosquito [tot 26/1]  
 □ 'Let s Play It By Ear' – Nadia Naveau [tot 26/1] □ 'Destroyed School Paintings' – Gary Hume [1/3 tot 26/4]  
 □ 'Big Fish Eat Little Fish' – Francis Upritchard [1/3 tot 26/4]

#### Drogenbos

##### FeliXart Museum

□ 'Camouflage: Art-Nature-War' – 60 natuurspecimina en militaire objecten / Abbott Handerson Thayer, Victor Vasarely, Alfons Schilling, Marthe Donas, Edmond Van Dooren, Lieven Segers... [tot 29/3]

#### Eupen

□ ikob – Museum für Zeitgenössische Kunst  
 □ 'Brussels and Tel Aviv' – Irmel Kamp [4/2 tot 19/4]

#### Genk

##### CIAP (C-mine)

□ '2020. Nieuwe kansen en uitdagingen' [tot 1/5]

#### Gent

##### AP'ART

□ David Speybrouck en Hilde Van Sumere [16/2 tot 15/3]

##### Design Museum Gent

□ 'Off the Grid. Belgisch grafisch ontwerp uit de jaren 60 en 70 door de ogen van Sara De Bondt' [tot 16/2] □ 'Lina Bo Bardi Giancarlo Palanti. Studio d'Arte Palma 1948-1951' [tot 16/2] □ 'Kleureyck. Van Eycks kleuren in design' [13/3 tot 6/9]

##### Galerie Jan Dhaise

□ Christophe Malfliet [tot 16/2]

##### Herbert Foundation

□ 'Distance Extended / 1979-1997. Part I. Works and Documents from Herbert Foundation' – Harald Klingelhöller, Reinhard Mucha, Jan Vercryse, Thomas Schütte, Martin Kippenberger, Mike Kelley... [tot 7/6]

##### Kiosk

□ 'Cinema' – Ion Grigorescu [tot 2/2]  
 □ 'Territorium' – Philippe Van Snick [15/2 tot 12/4]

##### Kristof De Clercq Gallery

□ 'Verre Banden' – Willy De Sauter, Agnes Maes, Ronald Noorman, Alberto Scodro, J.C.J. Vanderheyden [tot 1/3]

##### Kunsthall Gent

□ 'Spatial Intervention KHG#01' – Olivier Goethals [tot 31/5/2022]  
 □ 'Endless Exhibition' – Prem Krishnamurthy [tot 31/5/2022]  
 □ 'Crisis of Masculinity' – Egon Van Herreweghe & Thomas Min [tot 31/5/2022] □ 'Unreliable sources' – Steve Van den Bosch [tot 31/5/2022]  
 □ 'Everything in this world has two handles' – Rudy Guedji [tot 31/5/2022] □ 'Housebroken' – Nina Beier [tot 31/5/2022] □ 'Keepsake' – Charlotte Stuby [tot 31/5/2022]  
 □ 'Syllabus' – Jesse Jones [24/1 tot 26/4]

##### Museum voor Schone Kunsten Gent

□ 'De Pantoloog (danke Schön)' – Patrick Van Caekenbergh [tot 21/10/2022]  
 □ 'Verticals' – Ria Verhaeghe [tot 21/10/2022]  
 □ 'Van Eyck. Een optische revolutie' [1/2 tot 30/4]

##### SMAK

□ 'Future Sun' – Nashashibi/Skaer [tot 16/2] □ 'Uit de Collectie / noWhere' – Dennis Oppenheim, Paul Thek, Jan Vercryse, Jean-Marc Bustamante... [tot 16/2] □ Charbel-joseph H. Boutros [8/2 tot 10/5] □ 'Museum for a Small City' – Richard Venlet [8/2 tot 24/1/2021]  
 □ 'Uit de Collectie: Panamarenko (werken op papier)' [8/2 tot 24/1/2021] □ 'EXIT' – Kris Martin [7/3 tot 31/5]

##### VANDEHOFVE Centrum voor Architectuur en Kunst / UGENT

□ 'COBRA: fotografie, film en drukwerk' [tot 15/2]  
 □ 'Strike a Pose: negentiende-eeuwse academische naakten in Gentse verzamelingen' – Félix de Vigne, Henri Dillens, Théodore Canneel, Jean Lammens, Jean Delvin... [28/2 tot 19/3]

##### Grimbergen

□ 'Untitled (Sculpture)' – Barry Flanagan [tot 28/12/2021]

##### Volkssterrenwacht Mira

□ 'Lawrence Weiner: Stars don't stand still in the sky' [tot 3/12/2021]

##### Hasselt

##### Cultuurcentrum Hasselt

□ Kris Dewitte [tot 2/2]  
 □ 'Error codes' – Anna Vogel [tot 2/2]  
 □ 'About portraits' – Manfred Jade [tot 2/2] □ Thomas Vandenberghe – Daisuke Yokota – Sybren Vanoverbergh [tot 2/2]

##### Modemuseum Hasselt

□ 'SMUK. Decoratie in de mode: een show-off' – Patou, Gucci, Balmain, Ann Demeulemeester, Iris van Herpen, Alexander McQueen... [tot 8/3]

#### Hornu

□ Centre d'Innovation et de Design – CID  
 □ 'Nature Morte/Nature Vivante' [tot 8/3]

##### MAC's – Grand-Hornu

□ Matt Mullican [16/2 tot 18/10]

#### Ittre

##### Musée Marthe Donas

□ 'Collection: Marthe Donas'

#### Jabbeke

##### Permekemuseum

□ 'Grote Marine' – Constant Permeke [tot 5/4]

#### Kemzeke

##### Verbeke Foundation

□ 'Collage Museum: Frans Neels, Jos Deenen, coupee collage collective BCC #2, mailart, nieuwe aanwinsten' [tot 5/4]  
 □ 'Projecten' – Donatella Bianchi, Philippe Druet, Ewerdt Hilgemann, Jordy Koevoets, Thijs Van der Linden, Michiel Van Overbeek, Frans Van Praet... [tot 5/4] □ 'Boekpresentaties' – Ewerdt Hilgemann, Frans Neels, Paul De Vylder [tot 5/4] □ 'Machinations' – Paul De Vylder [tot 5/4]

#### Kortrijk

##### Texture – Museum of Flax and River Lys

□ 'Textile as Resistance. Exhibition under the lead of Samira Bendadi, Mashid Mohadjer, Elisa De Wyngaert' [tot 16/2]

#### La Louvière

##### Centre de la Gravure et de l'Image imprimée

□ 'Entre chien et loup' – Kiki Smith [tot 23/2]

#### Leuven

##### Cera

□ 'Een eigentijdse blik op een eeuwenoud medium – 5 Schilders: nieuwe aanwinsten uit de Cera-collectie' – Nel Aerts, Laurent Dupont, Vincent Geyskens, Emmanuelle Quertain, Michael Van den Abeele [tot 31/1]

##### M Leuven

□ 'M-collectie. De kracht van beelden' [tot 19/4] □ 'M-collectie. Alles voor de vorm' [tot 30/5/2021] □ 'M-collectie. Verzamelen is een kunst' [tot 19/4] □ 'Waaizin – Students at M' [tot 24/1/2021] □ 'M-collectie. De taal van het lichaam' [tot 19/4] □ Béatrice Balcou [tot 26/1] □ 'Borman en Zonen' [tot 26/1] □ Nel Aerts [tot 15/3] □ Kiluanji Kia Henda [21/2 tot 28/6]

##### Stuk – Huis voor dans, beeld en geluid

□ 'Artefact 2020 : Alone Together' [13/2 tot 1/3]

#### Liège

##### La Boverie

□ 'Ceci n'est pas un corps. Hyperrealism Sculpture' – George Segal, Ron Mueck, Maurizio Cattelan, Berlinde De Bruyckere, Duane Hanson, John De Andrea... [tot 3/5]

#### Lovenjool

##### The White House Gallery

□ 'Time, after Time?' – Carlos Caballero & Maria Kley [tot 16/2]

#### Mechelen

##### Cultuurcentrum Mechelen

□ Tim Volckaert [16/2 tot 26/4]

##### De Garage, ruimte voor actuele kunst

□ Koen van den Broek [tot 1/3]

##### Galerie Transit

□ 'The Beautiful Colonizer' – Nikita Kadan [9/2 tot 15/3]

#### Merksem



□ 'The Last Judgement Sculpture der Sammlung Würth' – Anthony Caro [tot 12/7] □ 'The Life of Raphael. 12 Etchings by Johannes Riepenhausen' [tot 26/4]

#### Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart

□ 'Preis der Nationalgalerie 2019' – Pauline Curnier Jardin, Simon Fujiwara, Flaka Haliti, Katja Novitskova [tot 16/2] □ 'Bergama Stereo' – Cevdet Ereğ [tot 8/3] □ 'The Voice Before the Law' – Lawrence Abu Hamdan [tot 19/2] □ 'Time for Fragments. Works from the Marx Collection and the Collection of the Nationalgalerie' [tot 4/10]

#### Haus der Kulturen der Welt

□ 'transmediale 2020. End to End' [28/1 tot 1/3]

#### KINDL – Zentrum für zeitgenössische Kunst

□ 'Panorama' – Bettina Pousttchi [tot 10/5] □ Natalie Czech / Friederike Feldmann [tot 2/2] □ 'Free Update' – Bjørn Melhus [tot 16/2]

#### KW Berlin

□ 'I Am The Single Work Artist' – Hassan Sharif [29/2 tot 3/5] □ 'Love Song Sing-Along' – Kris Lemsalu Malone & Kyp Malone Lemsalu [29/2 tot 3/5]

#### Martin-Gropius-Bau

□ 'Six Songs, Swirling Gracefully in the Taut Air' – Akinbode Akinbiyi [7/2 tot 17/5]

#### Museum Frieder Burda – Salon Berlin

□ 'I Rise. I'm A Black Ocean, Leaping And Wide' – Sonia Gomes [tot 22/2] □ 'Rwandan Daughters By Olaf Heine' [tot 22/2]

#### Museum für Fotografie

□ 'Ludwig Windstosser (1921–1983). Post-War Modern Photography' [tot 23/2] □ 'Body Performance' – Cindy Sherman, Jürgen Klauke, Robert Longo, Vanessa Beecroft, Yang Fudong... [tot 10/5]

#### Neuer Berliner Kunstverein

□ 'Fassade: In Girum' – Bouchra Khalili [tot 31/8] □ Hito Steyerl [tot 26/1] □ 'Vertical Roll, Left Side Right Side, Double Lunar Dogs, Brooklyn Bridge' – Joan Jonas [tot 24/1]

#### Schinkel Pavillon

□ Danica Barboza [tot 15/3] □ Mohamed Bourouissa [tot 15/3]

#### Tchoban Foundation Museum für Architekturzeichnung

□ 'In the Making. From Drawing to Installation' – Ilya & Emilia Kabakov [tot 23/2]

#### Bonn

##### Bonner Kunstverein

□ 'Wir haben die Schнауze voll' – Jeremy Deller [16/2 tot 26/4]

##### Bundeskunsthalle Bonn

□ 'Bitteschön, Dankeschön – A Retrospective' – Martin Kippenberger (1953-1997) [tot 16/2] □ Beethoven [tot 26/4] □ 'We Capitalists. From Zero to Turbo' [13/3 tot 12/7]

##### Kunstmuseum Bonn

□ 'Some of My Secrets' – Norbert Schwontkowski [tot 16/2] □ 'Labour' – Candice Breitz [20/2 tot 3/5] □ 'Ida Dehmel-Kunstpreis der GEDOK 2020' [5/3 tot 29/3] □ 'paintprintpaint' – Martin Noël (1956-2010) [12/3 tot 14/6]

#### Bremen

##### Kunsthalle Bremen

□ 'Icons. Worship and Adoration' [tot 1/3]

#### Düren

##### Leopold-Hoesch-Museum

□ 'Vom Leben in Industrielandschaften. Eine fotografische Bestandsaufnahme' [tot 16/2]

#### Düsseldorf

##### K20, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen

□ 'Edvard Munch seen by Karl Ove Knausgård' [tot 1/3] □ 'Pablo Picasso. War Years 1939-1945' [15/2 tot 14/6]

##### K21, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen

□ 'I'm not a nice girl!' – Eleanor Antin, Lee Lozano, Adrian Piper, Mierle Laderman Ukeles [tot 17/5] □ 'In order of appearance. Graduates of the Düsseldorf Academy of Arts 2019' [tot 17/5]

##### KAI 10 Raum für Kunst

□ 'In the Spotlight of the Night – Cities never Sleep' – FORT, Klara Lidén, Claus Richter, Tobias Zielony... Featuring 19th-century dioramas [tot 9/2] □ 'Something between us' – Stefan Panhans, Miriam Cahn, Warren Neidich, Andrea Winkler... [6/3 tot 31/5]

##### KIT – Kunst im Tunnel

□ 'Taking Root' – Béatrice Dreux, Natascha Schmittin, Ida Lindgren, Nona Inescu... [tot 26/1]

#### Kunsthalle Düsseldorf

□ 'Bäume / Trees' – Albert Oehlen – Carroll Dunham [tot 1/3]

##### Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen

□ 'Unterhaltung auf Kosten eines Traurigen' – Hedda Schattanik and Roman Szczyński [tot 9/2] □ 'Die Pest' – Alex Wissel [tot 9/2]

##### Museum Kunst Palast

□ Norbert Tadeusz (1940–2011) [tot 2/2] □ 'Angelika Kauffmann (1741–1807). Künstlerin, Powerfrau, Influencerin' [30/1 tot 24/5] □ 'Peter Lindbergh: Untold Stories' [5/2 tot 1/6] □ 'Sichtweisen. Die neue Sammlung Fotografie' [19/2 tot 17/5]

##### NRW-Forum Düsseldorf

□ 'Bieke Depoorter 2015-2019' [tot 16/2] □ 'junge deutsche fotografie 2019/2020' [tot 16/2] □ Martin Schoeller [28/2 tot 17/5]

#### Essen

##### Museum Folkwang

□ 'I was a Robot. Science Fiction and Pop Culture' [tot 15/3] □ 'The Assembled Human' – Eadweard Muybridge, Friedrich Kiesler, Fernand Léger, Paul Thek, Harun Farocki, Alexandra Bircken... [tot 15/3] □ 'Intimacy with Things' – Aenne Biermann (1898–1933) [21/1 tot 1/6] □ Mario Pfeifer [13/3 tot 24/5]

#### Esslingen

##### Galerie der Stadt Esslingen – Villa Merkle/Bahnwärterhaus

□ 'We grew some eyes. Master pupils of the Weißenhof Programme of the Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart' [31/1 tot 23/2]

##### Frankfurt am Main

##### Deutsches Architektur-Museum – DAM

□ 'Paulskirche – A monument under pressure' [tot 16/2] □ 'The Playground Project. Architecture for children' [tot 21/6] □ 'Böhm 100. The Concrete Cathedral of Neviges' [tot 26/4] □ 'DAM Preis 2020. The best 26 buildings in-from Germany' [31/1 tot 10/5]

##### Frankfurter Kunstverein

□ 'Trees of Life – Stories for a Damaged Planet' – Sonja Bäumel, Edgar Honetschläger, Dominique Koch, artist collective Studio Drift, with objects from the Senckenberg Collections [tot 16/2]

##### Museum für Moderne Kunst MMK

□ 'MUSEUM' – Rosemarie Trockel, Marcel Broodthaers, Ryan Gander, Hans-Peter Feldmann, Fischli/Weiss, Tony Conrad, Tracey Emin, Jana Euler... [tot 16/2]

##### Portikus

□ 'Cloudy with a Chance of Coconuts' – Shireen Seno & John Torres [tot 2/2]

##### Schirn Kunsthalle Frankfurt

□ 'Unexpected Unexplained Unaccepted' – Richard Jackson [6/2 tot 3/5] □ 'Fantastic Women: Surreal Worlds from Meret Oppenheim to Frida Kahlo' [13/2 tot 24/5]

##### Städel Museum

□ 'Making Van Gogh – A German Love Story' [tot 16/2] □ 'Great Realism & Great Abstraction. Drawings from Max Beckmann to Gerhard Richter' [tot 16/2]

#### Freiburg

##### Kunstverein Freiburg

□ 'Der nächste freie Mitarbeiter wird sich kümmern' – Stephan Janitzky & Sebastian Stein [25/1 tot 8/3]

#### Hamburg

##### Bucerius Kunst Forum

□ 'David Hockney. Die Tate zu Gast' [1/2 tot 10/5]

##### Deichtorhallen

□ Paolo Pellegrin [tot 1/3] □ 'Installations from 25 Years of the Falckenberg Collection' [tot 24/5] □ 'Now! Painting in Germany Today' [14/2 tot 17/5] □ 'Quadro' – Kerstin Brätsch, Kati Heck, Stefanie Heinze, Laura Link [14/2 tot 17/5]

##### Hamburger Kunsthalle

□ 'Rembrandt. Masterpieces from the Collection' [tot 9/2] □ 'Unfinished Stories. Stories from the Collection' [tot 30/8] □ '100 Years of the Hamburg Secession Encounters with the Collection' [tot 9/2] □ 'Impressionism. Masterpieces from the Ordrupgaard Collection' [tot 1/3] □ 'Oryya, Fragonard, Tiepolo. The Freedom of Imagination' [tot 13/4] □ 'Mourning. On Loss and Change' – Khaled Barakeh, Maria Lassnig, Ragnar Kjartansson, Bas Jan Ader, Helen Cammock... [7/2 tot 14/6]

##### Kunsthau Hamburg

□ 'Return Codes – Eine Ausstellung des Berufsverbands bildender Künstler\*innen Hamburg' [28/1 tot 8/3]

#### Kunstverein Hamburg

□ 'Horizontal Darkness in Search of Solidarity' – Oscar Murillo [tot 26/1] □ 'Ars Viva 2020' – Karimah Ashadu, Thibaut Henz, Cemile Sahin [15/2 tot 17/5] □ 'The Curfew Sirens' – Matheus Rocha Pitta [15/2 tot 17/5]

#### Hannover

##### Kestner Gesellschaft

□ Eva Kotátková [tot 9/2] □ Hassan Khan [tot 9/2]

##### Kunstverein Hannover

□ 'Sache: Gallery of Material Culture' – Koenraad Dedobbeleer [tot 26/1] □ 'Beyond the Black Atlantic' – Sandra Mujinga, Paulo Nazareth, Tschabalala Self, Kemang Wa Lehulele [15/2 tot 26/4]

##### Sprengel Museum Hannover

□ 'Elementarteile. Grundbausteine des Sprengel Museum Hannover und seiner Kunst' [tot 31/12/2021] □ Fred Stein (1909-1967) [tot 26/1] □ 'Selbstsicht. Porträt-Identitäten' [tot 26/1] □ Jussuf Abbo [tot 29/3] □ Mika Rottenberg [8/2 tot 10/5] □ 'Kleine Geschichte(n) der Fotografie, #2' [19/2 tot 24/5] □ 'Night Watch' – Ian Woblin [19/2 tot 24/5]

#### Karlsruhe

##### Badischer Kunstverein

□ 'If It's For The People, It Needs To Be Beautiful, She Said' – Jeremiah Day [7/2 tot 19/4]

##### Zentrum für Kunst und Medientechnologie – ZKM

□ 'ZKM Gameplay. The next level' [tot 31/12/2021] □ 'Writing the History of the Future – The ZKM Collection' [tot 28/3/2021] □ 'Respektive Peter Weibel' [tot 8/3] □ 'Perpetuum mobile' – Michael Bielicky [tot 8/3] □ 'The Whole World a Bauhaus' [tot 16/2] □ 'bauhaus.film.expanded' [8/2 tot 17/5]

#### Köln

##### Kölnischer Kunstverein

□ Tony Conrad [15/2 tot 3/5]

##### Museum Ludwig

□ 'Lucia Moholy. Writing Photography's History' [tot 2/2] □ 'Zwei Dekaden MCMXCIX–MMXIX' – Wade Guyton [tot 1/3] □ 'The Complete Editions. Ulrich Reinighaus Donation' – Blinky Palermo [tot 3/5]

##### SK Stiftung Kultur

□ 'Tanzmuseum des Deutschen Tanzarchivs Köln: Tanz! Kritik! Von Kritikern, Pärstern und Liebenden' [tot 26/1] □ 'Hochbunker. Photographien von Architekturen und Artefakten' – Boris Becker [tot 9/2]

##### Wallraf-Richartz-Museum

□ 'Inside Rembrandt. 1606-1669' [tot 1/3] □ 'Armor ist ewig – Trilogie I. Liebeslektüre zur Rubenszeit' [14/2 tot 14/5]

#### Krefeld

##### Haus Esters/Museum Haus Lange

□ 'Alternatives for Living. Blueprints for Haus Lange Haus Esters' [tot 26/1] □ 'The Romantic Trail and the Concrete House' – Sharon Ya'ari [8/3 tot 30/8]

##### Kaiser Wilhelm Museum

□ 'Von Albers bis Zukunft. Auf den Spuren des Bauhauses' [tot 26/4] □ 'Folklore & Avant-garde. The Reception of Popular Traditions in the Age of Modernism' [tot 23/2]

#### Leverkusen

##### Museum Morsbroich

□ 'Liebes Ding' – Melanie Bonajo, Thomas Bayrle, Karsten Bott, Min Oh, Danielle Dean... [26/1 tot 26/4]

#### Mannheim

##### Kunsthalle Mannheim

□ 'Focus Collection: John Bock' [tot 1/10] □ 'Gustav Seitz. Sculpture' [tot 1/3] □ 'Tiny Supernova' – Wolfgang Ganter [24/1 tot 29/3] □ 'Biennial for Contemporary Photography – Walker Evans Revisited' [29/2 tot 26/4]

##### Mönchengladbach

##### Museum Abteiberg

□ 'Libertine' – Jutta Koether [tot 16/2]

#### München

##### Alte Pinakothek

□ 'Thinking of the Neue... Masterpieces from the Neue Pinakothek at the Alte Pinakothek and the Sammlung Schack' [tot 31/12/2021] □ 'From Goya to Manet – the 19th century in the alte pinakothek' [tot 24/7] □ 'van Dyck' [tot 2/2]

##### Haus der Kunst

□ 'Markus Lüpertz: The Zone of Painting' [tot 26/1] □ Theaster Gates [tot 19/7] □ 'Interiorities' – Njideka Akunyili Crosby, Leonor Antunes, Henrike Naumann, Adriana Varejão [tot 29/3] □ 'Capsule 11: Sung Tieu' [31/1 tot 21/6]

□ 'Capsule 12: Monira Al Qadiri' [31/1 tot 21/6] □ Franz Erhard Walther [6/3 tot 2/8]

##### Kunstbau München/Lenbachhaus

□ 'Soulmates. Alexej von Jawlenski and Marianne von Werefkin' [tot 16/2] □ 'Radio-Activity. Collective Approaches to Art and Politics' [18/2 tot 23/8]

##### Museum Brandhorst

□ 'Forever Young – 10 Years of Museum Brandhorst' [tot 19/7] □ 'Spot On: Mark Leckey' [tot 31/7]

##### Pinakothek der Moderne / Neue Pinakothek

□ 'Futuro. A Flying Saucer in Town' [tot 22/2/2022] □ 'Reflex Bauhaus. 40 objects – 5 conversations' [tot 2/2] □ 'Sound of Design' [tot 2/2/2022] □ 'Pendulum' – Ingo Maurer [tot 16/2] □ 'Thonet Design' [tot 2/2] □ 'A different perspective. African ceramics from the collection of Franz, Duke of Bavaria' [tot 29/3] □ 'Feelings' – Jan Albers, Tracey Emin, Robert Morris, Rosemarie Trockel, Amelie von Wulffen... [tot 4/10] □ 'Ingo Maurer Intimate. Design or what?' [tot 18/10]

##### Sammlung Goetz

□ 'Tutto. Perspectives on Italian art' [tot 29/2]

##### Villa Stuck

□ Martin Heindel [tot 16/2]

#### Münster

##### Kunsthau Kanne

□ '22. Jahres- und Verkaufsausstellung' [tot 27/1]

##### Kunstmuseum Pablo Picasso Münster

□ 'Beauty is a line – Von Cy Twombly bis Gerhard Richter' [1/2 tot 24/5]

##### Westfälischer Kunstverein

□ 'Between the scenes' – Sonia Kacem [tot 2/2] □ 'Black Wave Cinema' [22/2 tot 22/3]

#### Neuss

##### Langen Foundation – Raketenstation Hombroich

□ Minjung Kim / Park Seo-Bo [tot 29/3]

##### Thomas Schütte Foundation

□ 'Heads' – Thomas Schütte [tot 15/3]

#### Nürnberg

##### Kunsthalle Nürnberg

□ 'Thing 1 + Thing 2' – Cosima von Bonin / Claus Richter [15/2 tot 17/5]

##### Neues Museum Nürnberg

□ 'Out Of Order. Works from the Haubrok Collection, Part 2' [tot 1/3]

#### Remagen

##### Arp Museum Bahnhof Rolandseck

□ 'Artchamber Rai: The Four Elements' [tot 1/6] □ 'Salvador Dalí and Hans Arp. Die Geburt der Erinnerung' [16/2 tot 16/8]

#### Siegen

##### Museum für Gegenwartskunst Siegen

□ 'My Fetish Years' – Lena Henke [tot 26/1]

#### Stuttgart

##### Kunstmuseum Stuttgart

□ André Wischnewski [tot 6/9] □ 'Vertigo. Op Art und eine Geschichte des Schwindels 1520-1970' [tot 19/4] □ 'Der Traum vom Museum 'schwäbischer' Kunst. Das Kunstmuseum Stuttgart im Nationalsozialismus' [1/2 tot 1/6]

##### Staatsgalerie Stuttgart

□ 'Love is in the Bin' – Banksy [tot 29/1] □ 'La Serenissima. Drawing in Venice from the 16th to the 18th Century' [tot 2/2] □ Tiepolo [tot 2/2]

##### Württembergischer Kunstverein

□ 'Temple of Seriousness' – Alexander Kluge [14/3 tot 26/4]

#### Wolfsburg

##### Kunstmuseum Wolfsburg

□ 'Memory is the weapon' – Robin Rhode [tot 9/2] □ 'Data-Verse' – Ryoji Ikeda [tot 29/3]

##### Kunstverein Wolfsburg

□ 'V für Verantwortung' – Giulia Bowinkel & Friedemann Banz, Stefan Hurtig, Jan Neukirchen, Xin Xin, Pinar Yoldas [tot 2/2] □ 'Lifestyle is negotiable' – Folke Köbberling [27/2 tot 10/5]

#### Wuppertal

##### Von der Heydt-Museum

□ '»Prinz Jussuf von Theben« und die Avantgarde' – Else Lasker-Schüler [tot 16/2] □ 'Welcome Party – die neuesten Werke der Sammlung' – Anne und Patrick Poirier, Dirk Skreber, Tobias Zielony, Tony Cragg... [tot 23/2] □ Oskar Schlemmer [tot 23/2]

## Frankrijk

#### Metz

##### Centre Pompidou Metz

□ 'King Kong «L’Affaire Makropoulos» (2007) de Malgorzata Szczęśniak' [tot 27/1] □ 'Opéra Monde. La quête d'un art total' [tot 27/1] □ 'L'Œil extatique. Sergueï Eisenstein, cinéaste à la croisée des arts' [tot 24/2] □ 'Des mondes construits. Un choix de sculptures du Centre Pompidou' [tot 23/8/2021]

#### Paris

##### 11 CONTI – Monnaie de Paris

□ Kiki Smith [tot 9/2] □ 'Deux ans d'acquisition. Deux ans d'enrichissement et de restauration des collections patrimoniales du Musée du 11 Conti' [tot 23/2]

##### Centre Pompidou

□ 'Calais. Témoigner de la «Jungle»' [tot 24/2] □ 'Points de rencontres – la rencontre entre les artistes, les acteurs économiques et le grand public' [tot 27/1] □ 'Diamond'd' – Jean-Pierre Bertrand [tot 27/1] □ 'Faire son temps' – Christian Boltanski [tot 16/3] □ Pierre Soulages [tot 9/3] □ Yuan Jai [5/2 tot 27/4] □ 'Neurones, les intelligences simulées' [26/2 tot 20/4] □ 'Phase Shifting Index' – Jeremy Shaw [26/2 tot 20/4]

##### Fondation Cartier

□ 'La Lutte Yanomami' – Claudia Andujar [30/1 tot 10/5]

##### Fondation Louis Vuitton

□ 'Inventing a new world' – Charlotte Perriand (1903-1999) [tot 24/2] □ 'Open Space #6' – Meriem Bennani [tot 27/1]

##### Grand Palais







# Colofon

met de steun van de  
Vlaamse overheid en Mondriaan Fonds



## Personalia

**Jan-Willem Anker** schrijft en dicht over klimaatverandering. Recente publicaties: de klimaatkomedie *Vichy* (2017) en de poëziebundel *Ware aard* (2019).

**Koen Brams** is onderzoeker, curator en publicist. Hij is oprichter van The Mobile and Temporary Studio for Research and Production en hoofdredacteur van *Documenten & Argumenten. Tijdschrift over de geschiedenis van het S.M.A.K.*

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

**Christophe Van Gerrewey** is auteur van enkele romans, redacteur van *De Witte Raaf* en professor architectuurtheorie (EPFL Lausanne). In oktober 2019 verschenen *Choosing Architecture* (EPFL Press) en *OMA/Rem Koolhaas. A Critical Anthology* (Birkhäuser).

**Malcolm Harris** is een Amerikaanse auteur en criticus. *Kids These Days: Human Capital and the Making of Millennials* werd gepubliceerd in 2017. Eind februari verschijnt *Shit Is Fucked Up And Bullshit: History Since the End of History*.

**Sébastien Hendrickx** is dramaturg, criticus, docent aan KASK/School of Arts en redacteur van *Etcetera*. Momenteel werkt hij aan *SUICIDE*, een theatervoorstelling over het goede leven.

**Beatriz Van Houtte Alonso** is afgestudeerd als ingenieur-architect aan de UGent. Ze volgt een masteropleiding architectuurgeschiedenis aan de Bartlett School of Architecture in Londen.

**Matisse Huiskens** is kunsthistoricus en hoofdredacteur van *Simulacrum*. Momenteel doet hij onderzoek naar de naoorlogse kunstwereld van Rome.

**Ils Huygens** is curator bij Z33 Huis voor Actuele Kunsten. Ze werkt rond thema's op het snijvlak van kunst, wetenschap en maatschappij.

**Machteld Leij** is kunsthistoricus en publiceert sinds 2004 artikelen en recensies over hedendaagse kunst.

**Noortje de Leij** schrijft aan de Universiteit van Amsterdam een dissertatie over de relatie tussen kunst en sociale kritiek in het Amerikaanse tijdschrift *October*.

**Nicole Montagne** is graficus en schrijver. Ze publiceerde essay- en verhalenbundels. Haar recentste boek, *De verzuimcoördinator*, verscheen in 2018 bij Wereldbibliotheek.

**Eva Van Regenmortel** studeerde geschiedenis en kunstwetenschappen en is sinds 2016 wetenschappelijk medewerker in Design Museum Gent.

**Bas Rogiers** is grafisch ontwerper en coördinator van en docent in de opleiding Grafisch Ontwerp van KASK Antwerpen. Hij werkt aan een doctoraatsonderzoek in de kunsten (*Empty Pages*) over het ontwerp van het conventionele kunstboek.

**Daniël Rovers** is schrijver – meest recent van *Bakvis. Een leesautobiografie* – en redacteur van *De Witte Raaf*.

**Brenda Tempelaar** is kunstenaar en auteur. Ze is initiator van online platform The Long Tail of Art en moderator van het publieksprogramma van P/////AKT in Amsterdam.

**Merel van Tilburg** is universitair docent kunstgeschiedenis aan de Rijksuniversiteit Groningen en is als wetenschappelijk onderzoeker verbonden aan de Université de Genève.

**Johan Velter** studeerde moraalwetenschap, was werkzaam in wat toen nog de (openbare) bibliotheek van Gent was, publiceerde in periodieken, schreef tegen de schenen, verschanst zich in een lemen toren (sfc.d.wordpress.com), geeft boeken uit (druksel.be).

## 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**

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 204	15 maart 2020	15 februari 2020
nummer 205	15 mei 2020	15 april 2020
nummer 206	15 juli 2020	15 juni 2020
nummer 207	20 september 2020	20 augustus 2020
nummer 208	15 november 2020	15 oktober 2020
nummer 209	20 januari 2021	20 december 2020

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](http://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
TRIODOS Nederland	NL73 TRIO 0784 9288 35

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

Tarieven België en Nederland	
Abonnement	€ 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](mailto:info@dewitteraaf.be)  
Verantwoordelijke uitgever: Thomas Olbrechts,  
Kersbeeklaan 113, 1190 Brussel

Thema's van de komende nummers: sport, jonge kunstenaars, redigeren en corrigeren, Zwitserland, belastingen. Bijdragen (ongevraagde inzendingen) over deze en andere onderwerpen kunnen worden ingestuurd via [redactie@dewitteraaf.be](mailto:redactie@dewitteraaf.be).





Xavier Hufkens

6 rue St-Georges | St-Jorisstraat

Louise Bourgeois, Thierry De Cordier  
Roni Horn, Alice Neel, Cathy Wilkes  
*Winterreise*

22 January – 29 February 2020

Michel François

6 March – 25 April 2020

6 rue St-Georges | St-Jorisstraat, 1050 Brussels, Belgium  
www.xavierhufkens.com +32(0)26396730

**TEHCHING HSIEH** TIME - LIFE 16.02.2019 – 16.02.2020

**ALPHABETUM V / TYPOTECTURAL SUITES** RICHARD NIESSEN 29.11.2019 – 23.02.2020

**GRAND OPENING 2020**

OPENINGS: 4 EXHIBITIONS & MUSIC PROGRAM CURATED BY ALEX ANDROPOULOS – GRATIS ENTREE / FREE ENTRV – SATURDAY 22 FEBRUARY 2020 / 19:00 H.

**MATTIA DENISSE THEODORE'S DREAM** 22.02.2020 – 24.05.2020

**CESARE PIETROIUSTI** A VARIABLE NUMBER OF THINGS 22.02.2020 – 22.02.2021

**ALPHABETUM VI / FREE EMOJI** 22.02.2020 – 31.05.2020

**ARCHITECTUUR RONDELEIDINGEN** ELKE ZONDAG RSVP: WWW.ONZEAMBASSADE.NL

LOCATION: FORMER AMERICAN EMBASSY BY MARCEL BREUER – LANGE VOORHOUT 102, DEN HAAG / OPEN: 7 DAYS A WEEK 12:00 – 18:00 H

**West**

WWW.WESTDENHAAG.NL