

2 Berthe Morisot
Kritiek en complimenten
5 Christophe Van Gerrewey
buren. Kijken kijken kijken
7 Laura Herman
Ingel Vaikla. Op de grens
tussen twee werelden
8 Daniël Rovers
Neo Matloga. Verknijpt geluk

10 Kim Gorus
Ariane Loze. Les mots font mal
11 Stefaan Vervoort
Elias Cafmeyer. Slim naar
Antwerpen
13 Koen Sels
Daan Gielis. Tears, stupid tears
17 Enis Maci
Over het biechten

18 Pascal Gielen
Laten we proberen onze
fundamentele ambigüiteit te
aanvaarden. Over de kwestie
'identiteitspolitiek'
21 Marc Kregting
Snuisterstijl

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.
afgiffekantoor Brussel X
toegelaten gesloten verpakking Brussel X 3/187

& 27–48

Jonge kunstenaars (2)

Hoe zullen toekomstige generaties op onze tijd terugkijken? In de roman *Agency*, begin dit jaar verschenen, schrijft William Gibson over de tweeëntwintigste eeuw: bijna alle organische leven is uitgestorven, en de lucht moet onophoudelijk schoon worden geschraapt. Dankzij een mysterieuze server in China is het mogelijk om elektronisch contact te leggen met het verleden. 'Moeilijk te geloven dat ze niet onophoudelijk gelukkig waren, als je ziet wat ze nog allemaal hadden,' zo zegt iemand uit de toekomst over mensen in het verleden – over ons. 'Tijgers, bijvoorbeeld.' In het licht van wat nu nog voorhanden is, maar zal of kan verdwijnen, leven we vandaag in het paradijs. Misschien zijn ook kunstenaars, en jonge kunstenaars in het bijzonder, zoals tijgers, die wij als vanzelfsprekend beschouwen, maar waar de toekomst ons om zal benijden.

In die optiek bevat dit nummer van *De Witte Raaf* korte dosissen geluk, in de vorm van zes teksten over het werk van jonge kunstenaars, geboren rond 1990, en werkend in de Lage Landen sinds ongeveer 2008. Het nummer opent met brieven van een jonge kunstenaar uit de negentiende eeuw: Berthe Morisot, die in 1865 door haar zus Edma werd geportretteerd, staand voor het schilderdoek. In 1869 trouwt Edma, en met pijn in het hart zegt ze haar kunstenaarsbestaan vaarwel. Berthe zet door, ook wanneer ze in 1874 trouwt met de broer van Édouard Manet. Jong zijn en kunstenaar zijn, zo tonen deze brieffragmenten, is niet veel anders dan jong zijn tout court – alleen krijgt de jeugd, en de maatschappelijke druk die ze ervaart, op een andere, blijvende en publieke manier vorm.

Het nummer besluit met drie essays. Enis Maci, geboren in Duitsland in 1993, schrijft over biechten – een opluchtend privilege waar we vorige eeuwen om kunnen benijden. Marc Kregting gaat na hoe jonge schrijvers vandaag in het Nederlandse taalgebied essayeren, en met elkaar en hun lezers communiceren. En Pascal Gielen schrijft over identiteitspolitiek, en geeft voorbeelden over hoe kunst ertoe kan aanzetten om – in de woorden van Simone de Beauvoir – 'onze fundamentele ambigüiteit te aanvaarden'. Ambigüiteit en onvoorspelbaarheid: het zijn sleuteltermen voor jonge kunst, net als voor de tijger die in een nagelaten fragment van Kafka bij een beroemde dierenstemmer wordt gebracht – om dan, superieur en onaangetaan, te geeuwen, en onmiddellijk op eigen kracht in slaap te vallen.

Christophe Van Gerrewey



Kritiek en complimenten

BERTHE MORISOT

Berthe Morisot wordt geboren in een welgestelde familie in Bourges op 14 januari 1841. Vanaf haar zestiende krijgt ze samen met haar twee jaar oudere zus Edma privélessen schilderkunst. Hun leraar, Joseph Guichard, neemt hen mee naar het Louvre om Titiaan en Veronese te kopiëren. In 1863 besluiten Edma en Berthe om landschappen te schilderen, en Guichard raadt hun aan les te volgen bij Jean-Baptiste Camille Corot, die hen introduceert bij landschapsschilder Achille Oudinot. Nog in hetzelfde jaar stellen beide zussen tentoon op de Parijse Salontentoonstelling. In de lente van 1864 huren ze een landhuis in Normandië om er samen te schilderen. In 1865 laat hun vader een atelier voor hen bouwen in de tuin van het ouderlijk huis in de Rue Franklin in Parijs, en nemen ze voor de tweede keer deel aan de Salon. In 1868 ontmoet Berthe Édouard Manet, die haar vraagt om te poseren voor het schilderij *Le Balcon*. Begin 1869 trouwt Edma met Adolphe Pontillon, een marineofficier. Ze staakt haar schilderactiviteiten en verhuist naar het platteland. Voor het eerst moeten de twee zussen – Berthe is nu 28, Edma 30 – elkaar voor lange tijd missen, en beginnen ze een briefwisseling. Hieronder volgt een selectie uit de brieven die Berthe in de loop van 1869 aan haar zus schrijft.

19 maart 1869

Als we zo door blijven gaan, mijn liefste Edma, dan zijn we niets meer waard, jij huilt als je mijn brieven ontvangt en ik, ik deed precies hetzelfde vanochtend; jouw zo hartelijke maar ook zo melancholische berichten, de vriendelijke woorden van je man hebben me in huilen doen uitbarsten; maar ik zeg het je nog een keer, dit dreigt een ongezonde gewoonte te worden; we verliezen wat ons nog rest aan jeugd en schoonheid; voor mij is dat niet belangrijk, maar voor jou ligt dat anders.

Ja, ik vind dat je kinderachtig doet; dat schilderen, dat werk dat je betreurt, is de oorzaak van heel wat zorgen, heel wat gedoe, je beseft het net zo goed als ik en toch, kind dat je bent, huil je om iets dat je kortgeleden nog zo deprimeerde. Komaan, je hebt het heus niet zo slecht getroffen, er valt je heel wat genegenheid te beurt, van een toegewijd hart dat helemaal voor jou is, wees niet ondankbaar voor je lot, denk eraan dat eenzaamheid heel treurig is; wat men ook zegt, wat men ook doet, een vrouw heeft enorm veel affectie nodig; terug willen plooiën op jezelf, dat is het onmogelijke proberen.

Och, wat zit ik je hier de les te spellen! Dat wou ik nochtans helemaal niet; ik heb enkel gezegd wat ik denk, wat me waar lijkt.

23 april 1869

Ik ben niet veel vrolijker dan jij, mijn liefste Edma, waarschijnlijk zelfs veel minder vrolijk; hier zit ik dan, gevangen door mijn ogen; dat had ik niet verwacht en ik merk dat mijn geduld heel beperkt is. Ik tel hoe de dagen voorbijgaan zonder iets te kunnen doen; ik voorzie heel wat rampen, zoals de eerste mei hier nog steeds te moeten doorbrengen met lapjes op mijn ogen.

Maar laten we het over jou hebben; het doet me plezier te geloven dat je alle redenen hebt om hoop te koesteren; ik weet het niet, maar ik geloof in je voor gevoel; in elk geval, ik verlang het met heel mijn hart, want ik begrijp dat iemand zich niet meteen kan schikken in een leven in de provincie en het hebben van een huishouden; daarvoor moet je toch enige hoop in het hart dragen. Adolphe zou zich er zeker over verbazen om mij zo te horen praten; mannen geloven nogal makkelijk dat ze het leven van een ander meteen volledig opvullen; maar ik, ik geloof, hoeveel affectie een vrouw ook kan hebben voor haar man, dat breken met het beroepsleven nooit zonder moeite gaat; gevoelens zijn allemaal mooi en wel, op voorwaarde dat je er iets aan kan toevoegen om je dagen mee te vullen; en dat iets, dat zie ik voor jou weggelegd in het moederschap.

Huil niet om de schilderkunst; ik geloof niet dat ze het waard is om spijt over te hebben.

25 april 1869

Ik heb er spijt van dat ik je geschreven heb op zo'n vervelende en ontmoedigende manier.

Vandaag, nu ik mijn oog weer voorzichtig kan openen, krijg ik opnieuw een beetje zin in het leven en ik verwijt het mezelf dat ik me zo heb laten gaan, met die voor mij zo typische manier om te gaan klagen.

Ik zie na je brief van gisteren dat jullie van dezelfde zon genieten als wij en dat jullie ervan weten te profiteren; de lente is iets prachtigs en laat zich heerlijk voelen, zelfs in een smal hoekje van de aarde zoals de tuin; de seringen staan in bloei, de kastanjebomen bijna; ik zou ze meteen bewonderen; mijn vader die naar me luisterde heeft mijn enthousiasme in de kiem gesmoord door onmiddellijk op het einde van al die pracht te zinspelen. Ik vraag me af wat ik van mijn zomer zal maken; ik kom graag bij je langs op voorwaarde dat ik (1) jullie niet stoort; (2) de mogelijkheid vind om te werken.

Mijn lediggang begint me zwaar te vallen; ik kijk ernaar uit om iets te maken dat een beetje goed is; ziedaar een zorg waar jij verlost van bent! Sinds je vertrek heb je geen schilder meer gezien. Eigenlijk leef ik even ver van Parijs als jij. Morgen is de opening van de tentoonstelling van de kring; ik wou een briefje schrijven naar Manet om hem te vragen me een kaartje te sturen; ik heb lang getwijfeld of ik dat zou doen en nu blijkt dat het toch volslagen nutteloos was geweest omdat mijn ogen me niet eens toestaan het huis te verlaten... Ik verplaats me vaak genoeg in jullie kleine woonkamer en ik probeer erachter te komen of je blij bent of triest; een beetje van de twee, lijkt me; heb ik ongelijk?

2 mei 1869

Het eerste wat we gezien hebben [op de vernissage van het Salon] toen we de grote trap opgingen was het schilderij van [Pierre] Puvis [de Chavannes]; dat zag er goed uit. Jacquemard stond ervoor en hij leek het oprecht te bewonderen; wat hij minder leek te bewonderen, dat was mijn persoon – niets erger dan oude aanbidders! Hij heeft mij dus snel laten staan; daarna hebben we Carolus Duran ontmoet samen met zijn vrouw; hij begon meteen uit alle macht te blozen; ik heb hem de hand gedrukt en hij durfde me zelfs geen woord te zeggen. Zijn echtgenote is een grote en mooie vrouw. Hij toont een portret van haar, dat, denk ik, een succes zal worden, hoewel het nogal vulgair is. Het is niet barslecht, maar ik vind het geaffecteerd en plat. Je begrijpt dat het een van mijn eerste zorgen was om me naar zaal M te begeven. Daar trof ik Manet aan, hoed op zijn hoofd in het volle zonlicht, met een verbijsterde blik; hij smeekte me om zijn schilderij te gaan bekijken want hij durfde zelf geen stap vooruit te zetten. Nooit eerder heb ik zo'n expressieve gelaatsuitdrukking gezien; hij lachte, zag er ongerust uit, en verzekerde me dat zijn schilderij zeer slecht was maar dat hij tegelijkertijd veel succes zou hebben. Ik vind echt dat hij een charmant karakter heeft, dat me oneindig goed bevalt. Zijn schilderijen wekken zoals steeds de indruk van wild fruit, dat zelfs nog een beetje groen is. Het is niet zo dat ze me niet bevallen, maar ik hou meer van het portret van Zola.

Ik ben [op het schilderij *Le Balcon* van Manet] eerder raar dan lelijk [afgebeeld]; het schijnt dat het epitheton *femme fatale* onder de nieuwsgierigen de ronde heeft gedaan... Maar ik beseft dat als ik je over alles tegelijk vertel, over de mensen en over de schilderijen, dat ik al mijn papier zal opgebruiken, dus ik beloof je dat ik mijn impressies over de schilderkunst voor een andere keer zal houden, vooral omdat ik de werken niet goed heb kunnen bekijken; ik heb wel naar onze vriend [Henri] Fantin[Latour] gezocht; hij slaat een enigszins triest figuur met een kleine onbeduidende schets die op een ongelooflijke hoogte is opgehangen; ik heb hem ontmoet; hij is verdwenen nog voor ik een woord kon zeggen over zijn tentoonstelling; ik weet niet of hij mij in het bijzonder ontvluchtte of dat hij zich bewust was van de geringe kwaliteit van zijn werk. Ik geloof beslist dat zijn herhaalde bezoeken aan het Louvre en aan de kliek van juffrouw Dubourg hem geen goed doen.

Meneer [Edgar] Degas leek tevreden, maar raad eens voor wie hij mij heeft laten staan? Voor juffrouw Lille en juffrouw Loubens! Ik geef toe dat ik wat gepikeerd



Edma Morisot, Portrait de Berthe Morisot peignant, 1865, privécollectie

ben om te zien dat een man die ik als een grote geest beschouw me achterlaat om een beetje fideel te gaan doen tegen twee dwaze wichten.

Ik begon het gevoel te krijgen dat deze bijeenkomst te wensen overliet; een uur lang sleurde Manet zijn vrouw, zijn moeder en mij van hot naar her, tot ik plots tegen Puvis de Chavannes opbotste. Hij leek verrukt me te zien, en hij zei me dat hij vooral omwille van mij was gekomen, omdat hij bang begon te worden dat hij me niet meer zou aantreffen bij de Stevens, en hij heeft toestemming gevraagd om mij een ogenblik te vergezellen. Ik wou zijn schilderijen bekijken; hij zei me met veel nadruk: 'Ik smeeke u, laten we gewoon wat babbelen, we hebben nog tijd genoeg om schilderkunst te bekijken!' Zo'n gesprek zou me misschien hebben kunnen bekoren als ik me niet op elk moment omringd zag door bekende gezichten; bovendien had ik de Manets volledig uit het oog verloren, waardoor ik in nog grotere verlegenheid verkeerde; het leek me weinig gepast om in m'n eentje rond te lopen. Toen ik Manet eindelijk weer terugvond, heb ik hem gezegd wat ik van zijn gedrag vond; hij heeft mij geantwoord dat ik wat hem betrof op alle mogelijke toewijding kon rekenen, maar dat hij er niet aan dacht om ooit de rol van babysit te spelen.

Je vraagt je waarschijnlijk af wat er in de tussentijd van moeder is geworden; zij vreesde dat ze hoofdpijn zou krijgen en ze is op een sofa een beetje gaan rusten, waar ik haar van tijd tot tijd even kwam opzoeken. Ik heb Puvis aan haar voorgesteld; ze genoot al van een gesprek met vadertje Riesner. We zijn allemaal samen nog eens naar het schilderij van Manet gaan kijken, en daar troffen we meneer [Achille] Oudinot aan, die een spreekbeurt aan het geven was. Het leek alsof hij ons niet zag, maar vind je niet dat deze ontmoeting nogal speciaal was? Ik heb over alles gepraat, behalve over de schilderijen; heb geduld, ik zal op mijn manier verslag uitbrengen over de Salon. Ik moet maandag terug; ik heb bijna zoiets als een rendez-vous met Puvis; wij hebben afscheid genomen met een handdruk en hij heeft beloofd mij op te zoeken.

5 mei 1869

Ik heb maandag Carolus Duran ontmoet; het leek me stom om hem niet te complimenteren met zijn schilderij, dat een zeker succes gehad lijkt te hebben. Maar hij leek heel verbaasd over mijn vriendelijkheid en hij reageerde met een stroom van complimenten over het schilderij van Manet. Meneer Degas heeft een heel mooi klein portret van een heel lelijke vrouw in het zwart gemaakt, met een hoed op haar hoofd terwijl ze haar sjaal laat vallen; dit alles tegen een schijnbaar heel heldere achtergrond met een hoek van een schouwmantel in halftinten; het is heel subtiel en gedistingeerd. Antonin maakt geen slechte indruk hoewel zijn werk vreselijk slecht gepositioneerd is, maar de landschappen vervelen me; al heb ik er één gezien van [Stanislas] Lépine dat me heel erg beviel; het toont, zoals altijd, de oevers van de Seine langs de kant van Bercy. Die van meneer Oudinot heb ik niet gezien. Die van vader en zoon Daubigny vervelen me en lijken me banaal en zwaar, etcetera, etcetera... Corot is zoals steeds poëtisch; ik denk dat hij die studie die we bij hem thuis zo bewonderd hebben, in het atelier verprutst moet hebben.

De grote [Frédéric] Bazille heeft iets gemaakt dat ik erg goed vind; het is een klein meisje in een heel lichte jurk, gezeten in de schaduw van een boom waarachter een dorp te ontwaren valt; er is veel licht en veel zon. Hij zoekt waar wij zo vaak naar gezocht hebben: een figuur in de open lucht plaatsen, en deze keer lijkt het me dat hij daarin geslaagd is.

Nu hou ik ermee op, en ik moet lachen om mijn kritiek. Ik vermoed dat onze vrienden nog harder zouden lachen als ze zagen hoe ik kritiek en complimenten uitdeel. Ik heb [Félix] Bracquemond ontmoet, die heel beminnelijk was, die mij heeft gecompimenteerd met mijn tentoonstelling verleden jaar en me heeft verweten dat ik dit jaar niet meedeed; het schijnt dat ook hij een schilderij toont; ik zal het gaan bekijken en je mijn mening geven.

Het werk van Fantin is overduidelijk zwak; het heeft iets weg van Veronese en het coloriet moet van nabij gezien een zekere

kwaliteit hebben, maar het hangt zo hoog dat je slechts kunt oordelen over de betekenisloosheid van de compositie: het is een vrouw omgeven door andere fantasiekostuums à la Titiaan of Veronese, en het heet *Le lever*. De Tissots dreigen geheel de Chinese toer op te gaan en de Toulmouches zijn niet om aan te zien.

11 mei 1869

Ik heb mijn kans [op een huwelijksaanbod] laten schieten, liefste Edma, en je mag me feliciteren dat ik me zo snel van al die gemoedsonrust heb verlost. Ik denk dat ik ziek zou zijn geworden als ik op dat ene moment juist voor meneer D- zou hebben gekozen. Gelukkig heeft die meneer zich van zijn meest groteske kant laten zien; ik verwachtte dat niet en ik was erg geschrokken, maar helemaal niet teleurgesteld!!! Omdat ik me nu van elke zorg bevrijd heb, kan ik mijn reisprojecten weer oppakken, die ik om eerlijk te zijn nooit had opgegeven. Ik reken nu beslist op mijn verblijf in Lorient om iets waardevols te kunnen doen. Ik heb helemaal niets gedaan sinds je vertrokken bent en daar begin ik nu spijt van te krijgen. Nooit hebben mijn schilderijen me zo tegengestaan als in de afgelopen dagen. Ik zit op mijn sofa en ik word misselijk van al dat geklieder. Ik ga proberen om moeder en [zus] Yves te schilderen achteraan in de tuin; je ziet, ik doe niet meer dan steeds weer hetzelfde opnieuw te beginnen. Gisteren heb ik een boekje van papavers en sneeuwballen klaargezet, en ik kon het niet opbrengen er een begin mee te maken.

Op basis van wat je gezegd hebt, begrijp ik dat de bloemen die je geschilderd hebt zeer goed moeten zijn. We zijn woensdag bij de familie Stevens geweest. Yves heeft haar zinnen gezet op meneer Degas; hij heeft haar toestemming gevraagd om haar portret te schilderen. Hij praat voortdurend over jou, vraagt naar nieuwtjes en hij permissieert het zich te suggereren dat ik je op de hoogte zou houden over zijn nieuwe favorieten. Als je denkt dat ik je een bespreking hebt aange-reikt van de tentoonstelling, dan is dat niet meer dan vriendelijkheid van jouw kant. Mijn zicht erop is zo slecht dat het me moeilijk lijkt er rekenschap over af te leggen. Vrijdag heb ik met interesse de twee doeken van juffrouw Callart bekeken; ze leken me minder goed dan die van verleden jaar, hoewel het onderwerp ongeveer hetzelfde is.

Nog niet één keer ben ik naar het Salon geweest zonder meneer Oudinot te ontmoeten in zaal M; laatst, toen we hem passeerden, vroeg Puvis me met verbazing of hij niet mijn oude leraar was; ik vermoed dat hij daarover roddels heeft opgevangen. Je hebt groot gelijk te denken dat hij niets bijzonders heeft; ikzelf zie absoluut niets anders dan middelmatigheden, maar misschien ben ik te streng? Ik hoor deze heren van tijd tot tijd hun bewondering uitdrukken zonder dat ik het ermee eens ben, zonder dat ik er ook maar iets van begrijp. Heb je het grote artikel van Charles Blanc gelezen over [Paul] Chenavard? Ik zal je maar geen beschrijving geven; het is zeker het werk van een intelligente man, maar veel te klassiek voor mij. Meneer Riesner bewondert er bepaalde aspecten van. Ik ben thuis de enige die van de schilderijen van Puvis houdt; de anderen vinden ze vervelend, koud, enfin, je zal ze zien in Marseille en me je mening geven. Wat me doet geloven dat mijn smaak niet helemaal is geperverteerd, is dat ik gehoord heb dat Fantin ze ook erg bewondert. Ik kom hem nergens tegen, die lieve Fantin, en met hem een beetje babbelen zou me nochtans goed doen, om toch een beetje meer zin in het leven te krijgen!!!

Je boft wel dat je Rosbras weer bezocht hebt, mijn liefste Mamie; ik, ik zie niets terug behalve de regen die in bakken naar beneden valt; ik loop rondjes; ik zeg wel twintig keer per dag dat ik me verveel. Ziedaar mijn leven: het is beschamend hoe zwak mijn geest is, maar wat kan ik doen? Ik heb net mijn papieren op orde gebracht, een pakje brieven van meneer Oudinot herlezen; sommige zijn echt om je te bescheuren zo grappig; ik had het niet kunnen geloven dat hij zo komisch kon zijn. Ik zou graag mijn antwoorden hebben; met de volledige correspondentie zou je je eenvoudigweg kapotlachen. Dit soort afleiding laat zich helaas niet elke dag herhalen, ze heeft me (vroeger) heel wat tranen gekost. Nu, nu vind ik me eerder dwaas, nogal onnozel, om zoveel over zo weinig gehuild te hebben. Er zitten



Berthe Morisot, Jeune femme à sa fenêtre (Portrait de Mme Pontillon), 1869
National Gallery of Art, Washington

zinnen vol wanhoop tussen die gewoon grotesk zijn en die ik toch heel ernstig nam. Mijn god, wat zijn vrouwen dom! Maar ik geloof dat ik op dat vlak alle records gebroken heb... Heeft de reis naar Rosbras je niet te veel vermoeid? Het spijt me dat ik daar niet samen met jou kon zijn. Ik hou van die streek, maar ik zou Corentin gemist hebben. Het verbaast me te horen dat onze schilderijen niet zo slecht zijn, daar heb ik nogal over gepekerd. Is de kunstliefhebber in Pont-Aven de man die we ook zagen bij Stevens? Je zegt niets over het weer; wij hebben hier angstaanjagende onweders; 't is alsof we aan de kust zitten, en je hoort over niets anders praten dan over rampen.

18 mei 1869

Wat je vriend Degas betreft, ik vind hem allesbehalve een aantrekkelijk figuur; hij is geestig, maar daarmee is dan ook alles gezegd. Manet zei me gisteren heel puntig: 'Het ontbreekt hem aan naturel; hij is niet in staat om van een vrouw te houden, en nog minder om het haar te vertellen of om er iets aan te kunnen doen.' Die arme Manet zit in de put; zijn tentoonstelling wordt zoals gewoonlijk door het publiek nauwelijks op prijs gesteld, maar dat blijft voor hem altijd weer een nieuwe bron van verbazing; en toch heeft hij mij gezegd dat ik hem geluk breng, en dat er een bod is gedaan op *Le Balcon*; ik wens het hem toe, maar ik ben



Berthe Morisot, Vue du petit port de Lorient (Marine), 1869
National Gallery of Art, Washington

willen schilderen, alles op een wit doek, wat me afgrijselijk veel moeite heeft gekost, met onbeduidend resultaat. Dit soort oefening verveelt me enorm...

Ik heb je vriend Fantin gezien en die heeft naar je gevraagd, hij is kwaadaardiger en lelijker geworden dan ooit tevoren. Toen ik hem zowat iedereen te kakken hoorde zeten, moest ik denken aan wat meneer Degas over hem heeft gezegd en ik vond dat hij geen ongelijk had door te beweren dat Fantin even zuur wordt als een oude vrijster... We hebben donderdagavond samen doorgebracht bij Manet, die een dulle bui had; hij debiteerde honderden buitenisigheden, de ene nog komischer dan de andere. Een kwartier lang heeft hij al zijn bewondering toegespitst op juffrouw Gonzalès, maar zijn portret van haar vordert nog altijd voor geen meter; hij heeft me gezegd dat ze al voor de veertigste keer poseert en dat hij haar hoofd alweer heeft uitgewist; hij is de eerste om daar om te lachen...

Ik heb vandaag bezoek ontvangen van Puvis de Chavannes; hij heeft gezien wat ik in Lorient gemaakt heb en hij leek het niet te slecht te vinden; zeg aan Adolphe dat toen hij de pier bestudeerde, Puvis me complimenteerde met mijn kennis van het perspectief en dat ik natuurlijk zijn lof toegezwaaid aan wie er recht op heeft...

De Manets zijn ons dinsdagavond komen bezoeken, en we hebben het atelier bezocht; tot mijn grote verbazing en tevredenheid heb ik de grootste loftuitingen ontvangen; het ziet er naar uit dat het beslist beter is dan Éva Gonzalès. Manet is veel te rechthoekig om daarover misverstanden te laten ontstaan, en ik ben zeker dat het hem erg beviel; alleen herinner ik me ook wat Fantin gezegd heeft: 'Manet vindt de schilderijen van mensen die hij graag ziet altijd goed,' en daarna zei hij me dat ik mijn schilderijen af moet maken, maar dat vind ik makkelijker gezegd dan gedaan... Hij overdrijft natuurlijk altijd, nadat hij me heel onaangename dingen heeft verteld, kondigt hij het succes aan voor mijn volgende tentoonstelling... Nadat er mij gezegd is dat ik zonder het te weten meesterwerken heb geproduceerd in Lorient, heb ik ernaar staan staren, en nu voel ik me tot niets meer in staat. De kleintjes van Delaroche zijn driemaal daags gekomen om te poseren; het is een nachtmerrie, daarna heb ik niets meer over hen gehoord en daarom hoop ik dat ze in Houlgate zijn en dat ik mijn pogingen kan staken. Het is duidelijk dat ik veel te nerveus ben om iemand te laten poseren, het maakt niet uit wie, en al die raadgevingen van iedereen, daar raak ik door geobsedeerd, en dan walg ik van alle dingen, zelfs nog voor ze op hun plek staan...

Manet heeft mij op het hart gedrukt om het portret dat ik van jou gemaakt heb een beetje te retoucheren, dus zodra je hier bent, zal ik je vragen om te poseren zodat ik het hoofd opnieuw kan tekenen en om een paar details toe te voegen aan de zoom van de jurk, en dat is dan alles. Hij verzekert me dat mijn tentoonstelling zal slagen en dat ik me niet zo mag kwellen, en onmiddellijk daarna voegt hij eraan toe dat ik geweigerd zal worden; ik wou dat ik me over al dat gedoe geen zorgen meer moest maken.

In 1874 neemt Berthe Morisot deel, als enige vrouw, aan de eerste tentoonstelling van de impressionisten. In december treedt ze in het huwelijk met Eugène Manet, de broer van Édouard. In 1878 wordt haar enige kind Julie geboren. Morisot blijft schilderen en stelt tot 1886 tentoon op haast alle exposities van de impressionisten. Ze overlijdt op 2 maart 1895. In 2018 en 2019 was een retrospectieve van haar werk te zien in Québec, Philadelphia, Dallas en Parijs.

Inleiding en vertaling uit het Frans:
Christophe Van Gerrewey

Een selectie uit de briefwisseling van Berthe Morisot verscheen in: Denis Rouart (red.), *Correspondance de Berthe Morisot avec sa famille et ses amis Manet, Puvis de Chavannes, Degas, Monet, Renoir et Mallarmé*, Parijs, Éditions des quatre chemins, 1950.

Nocturnes bij Herbert Foundation

In het kader van de huidige tentoonstelling *Distance Extended / 1979–1997. Part I*, organiseert Herbert Foundation vanaf heden elke eerste donderdag van de maand, een nocturne. Wij verwelkomen u graag op onderstaande data:

- donderdag 2 april, 17:00 tot 21:00
- donderdag 7 mei, 17:00 tot 21:00
- donderdag 4 juni, 17:00 tot 21:00

Voor een bezoek tijdens een nocturne geldt ons standaardtarief of kunt u gebruik maken van de Fibonacci kortingskaart. Geen reservatie noodzakelijk.



Uitnodigingskaart Bruce Nauman, 'Prints & Multiples', Museum van Hedendaagse Kunst, Gent, 1991

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

buren. Kijken kijken kijken

CHRISTOPHE VAN GERREWEY

Een passage uit *Heer vrouw boer*, een roman van Vladimir Nabokov uit 1928, kan model staan voor talloze beschrijvingen van een man die naar een vrouw kijkt – zo vervuld van verlangen dat hij gaat hopen op iets dat niet aantrekkelijk aan haar is.

Nu en dan had hij de indruk dat hij inderdaad de reddende smet had gevonden – een harde lijn bij haar mond, een pokput boven een wenkbrauw, een te uitgesproken tuiten van die volle lippen en profiel, een donkere zweem van dons erboven, vooral zichtbaar als de make-up verdween. Maar een wending van haar hoofd of de geringste verandering in haar gelaatsuitdrukking verleende haar gezicht opnieuw een dusdanig aanbiddelijke bekoring dat hij nog dieper weggleed in zijn persoonlijke afgrond. Door middel van die snelle blikken maakte hij een complete studie van haar, volgde en voorvoelde haar gebaren, voorvoelde de banale maar voor hem unieke beweging van haar alert geheven hand als een kant van een kammetje zijn greep op haar zware wrong verloor. Het ergst martelde hem de bevalligheid en kracht van haar naakte witte hals, die weelderig fijngetekende oppervlakte van haar huid en de modieuze glimp van bloot die dunne korte rokken herhaaldelijk boden.

Het is een schijnbaar vanzelfsprekende en eeuwenoude situatie, van een als natuurlijk ervaren maar cultureel bepaald gebruik: een man kijkt naar een vrouw, en niet omgekeerd. Dat zogezegd neutrale eenrichtingsverkeer heeft verstrekking gevolgen gehad, simpelweg omdat de verhouding tussen de ene helft van de westerse bevolking en de andere er nog altijd door 'geregeld' wordt. Het gaat om een regel die het rad van talloze industrieën in gang heeft gezet – entertainment, cosmetica, media, mode, kunst – en die bovendien uitermate winstgevend is gebleken. Toch zijn de principes en de consequenties pas in de jaren zeventig van de twintigste eeuw getheoretiseerd, onder meer in het tweede hoofdstuk van *Ways of Seeing* van John Berger uit 1972, vertaald in 1974 als *Anders zien*.

Een vrouw is gedwongen zichzelf voortdurend in het oog te houden. Zij wordt bijna voortdurend vergezeld door het beeld dat zij van zichzelf heeft. Of zij nu door een kamer loopt of huilt bij de dood van haar vader, zij kan nauwelijks vermijden zichzelf te zien lopen of huilen. Van kinds af aan heeft men haar geleerd en ingeprent, dat zij zich voortdurend in het oog moet houden. [...] Men zou dit alles kunnen vereenvoudigen als volgt: *mannen handelen en vrouwen verschijnen*. Mannen bekijken vrouwen. Vrouwen bekijken zichzelf als wezens die bekeken worden.

Na de verschillende feministische golven mag dit in de eenentwintigste eeuw als bekend verondersteld worden, zij het met paradoxale implicaties. In 2007 maakte multinational Unilever een onlinefilmje van 74 seconden, met als titel *Onslaught* (in het Nederlands: *Woeste aanval*). Het begint met het kalme beeld van een jong, glimlachend meisje met rossig haar – rechts achter haar oor geschikt, links door een speld in model gehouden. Begeleid door een opzweepende soundtrack volgt een razendsnel bombardement van beelden van vrouwelijke gezichten en lichamen, ontleend aan de reclame-industrie. Na een volle minuut keert het meisje terug, samen met de boodschap: 'Talk to your daughter before the beauty industry does.' De clip was publiciteit voor Dove, een cosmeticamerk dat wordt aangeprezen als 'zacht' en 'niet agressief': 'verzorgingsproducten om er mooi uit te zien en je mooi te voelen'. 'Al meer dan tien jaar', zo schrijft Dove op de eigen website, 'maken we van schoonheid een bron van zelfvertrouwen in plaats van een reden voor onzekerheid.'

Vrouwelijke schoonheid is een maatschappelijke verplichting, en er bestaan dui-

zenden 'verantwoorde' producten om er vol zelfvertrouwen en zelfbewustzijn gevolg aan te geven. Een dergelijke contradictie, als het al geen *catch 22* is, vormt een leidmotief in het jonge oeuvre van buren, zeker in het recentste werk. Buren werd opgericht als collectief in 2012 door Melissa Mabesoone (1988) en Oshin Albrecht (1986), hoewel ze het merendeel van hun werk als duo gemaakt hebben. Hun naam alleen al is briljant, als een magneet van betekenissen en associaties die in gedachten een oeuvre doet ontstaan nog voordat er van werk of productie sprake is. De vindplaats van de term *buren* – een werkwoord, dat dus als infinitief moet worden uitgesproken, met de klemtoon op de eerste lettergreep – was voor Mabesoone en Albrecht een niet geheel onverdachte en enigszins tautologische tekst: het essay 'Bouwen Wonen Denken' uit 1951, waarin Martin Heidegger zich de vraag stelt wat mensen doen wanneer ze wonen, en wanneer ze proberen ruimte te maken voor die activiteit.

Wat betekent nu bouwen? Het Oudhoogduitse woord voor bouwen, 'buan' betekent wonen. Dit zegt: blijven, zich ophouden. De eigenlijke betekenis van het werkwoord bouwen, namelijk wonen, is ons verloren gegaan. Een verborgen spoor ervan is nog in het woord 'buur' te vinden. De buur is de 'nabuur', de 'nagebuurt', degene die in de nabijheid woont. De werkwoorden buri, büren, beuren, beuron spreken alle van wonen, van woonplek. Nu zegt ons weliswaar het oude woord buan niet slechts dat het bouwen eigenlijk wonen zou zijn, maar het geeft ons tevens een wenk hoe we het daardoor bedoelde wonen moeten denken.

Het nadenken over ruimtes, over de betekenis van gebouwen en plekken, en het zichtbaar maken van de implicaties van ruimtes op het wonen en op menselijk gedrag, is iets dat buren niet alleen deelt met Martin Heidegger, maar ook met Daniel Buren, die met zijn bekende streepmotief institutionele kunstruimtes 'in de verf gezet' heeft, door muren van musea en galeries tot het onderwerp van zijn artistieke interventies te maken. Buren (Mabesoone en Albrecht)



buren, buren by buren, 2013

bestedt vooral aandacht aan de huiselijke en dus aan de private sfeer, met dien verstande dat het private, pakweg sinds de Tweede Wereldoorlog, zodanig gemediatiseerd, gethematiseerd en gecommmercialiseerd is, dat het een publiek karakter heeft gekregen. Eén manifestatie van die evolutie is *buren*, de naam die in Vlaanderen wordt gegeven aan de Australische soapserie *Neighbours*, over de bewoners van Ramsay Street, een doodlopende straat in een fictieve voorstad van Melbourne, gestart in maart 1985. Het is niet toevallig dat de naam van buren, bijvoorbeeld op de website, vaak wordt geschreven in de gearbrushte letters die tot 2010 gebruikt werden als logo voor de tv-reeks.

Waar houden mensen, en vrouwen in het bijzonder, zich mee bezig als ze *buren* – als ze wonen of 'gewoon' verblijven in de nabijheid van een ander? En met wiens blik beoordelen ze wat ze zien, en wat ze vermoeden dat een ander ziet? In het eerste werk van buren, de als een principiële verklaring

getitelde performance *buren by buren* (2013), is het antwoord ogenschijnlijk eenvoudig: ze richten een ruimte opnieuw in, en wat het publiek te zien krijgt, zijn twee vrouwen die naar elkaar kijken in het volle besef dat er anderen meekijken, met een blik die nog steeds facetten deelt met de traditionele *male gaze*.

Uit mijn kinderjaren herinner ik me visities, samen met mijn moeder, aan tantes of buurvrouwen die, tot ons beider verbazing, hun interieur in vaak niet geringe mate hadden omgegooid. De vraag die daarbij werd gesteld was, hoewel taalkundig foutief, haast heideggeriaans van aard: 'Heb je verhuisd?' Ook mijn moeder verhuisde, tot ergernis overigens van mijn vader, nu en dan zonder van plek te veranderen, gewoon door het meubilair te herschikken. In *buren by buren*, net als in *Have you rearranged the flowers?* uit 2014, doen Mabesoone en Albrecht precies dat: ze betreden met z'n tweeën een ruimte en, zoals dat dan heet, 'gaan er creatief mee aan de slag'. De rekwisieten en de meubelstukken die ze gebruiken, en de gebaren of bewegingen die ze maken, zijn echter allesbehalve doorsnee. Ze zijn bovendien volstrekt nutteloos: het gaat om buigbare stokken, doorzichtige paravents, stukken gekleurd textiel, hoepels en holle zuilen; of om gebruiksvoorwerpen die niet echt of slechts oneigenlijk ingezet worden, zoals een teiltje, een badmintonracket, een zwemband of een set oranje verkeerskegels. In een breekpunt in de performance lijken de twee vrouwen te beseffen dat ze al deze spullen op hun lichaam kunnen dragen. Er ontstaat een schoonheidswedstrijd die in slapstick uitmondt, en die toelaat om buren met een ander duo te vergelijken: ook Laurel en Hardy konden in een handomdraai de eenvoudigste situaties in het honderd laten lopen. Het universum waarin buren zich ophoudt, is echter veel meer cultureel verzadigd dan dat van Laurel en Hardy, die werkten en leefden in de eerste decennia van wat achteraf het mediatielperk is gaan heten. De ruimtes van buren zitten overvol met vaak goedbedoelde maar uiteindelijk absurde producten uit de welvaartstaat – met designobjecten die ondanks of juist door hun minimale ontwerp het dagelijks leven in hoge mate vormgeven. Altijd weer biedt zich een ander origineel voorwerp aan waarmee activiteiten nog meer bijzonder kunnen worden dan ze schijnbaar al waren: een lichtpaars teiltje is niet alleen, op het hoofd van Albrecht, een schattig hoofddeksel, verborgen onder een T-shirt lijkt je er ook meteen zwanger mee. Een anonieme toeschouwer van *buren by buren* noemde de performance na afloop – zeer treffend – een kruising tussen werk van Jacques Tati en Chantal Akerman.

In 2014 maakt buren na een residentie in de Bijlmer de vijftig minuten durende film *Parkways*, die zich afspeelt in en rond een park in die Amsterdamse wijk, en waarin verschillende personages en performers, dus niet alleen Mabesoone en Albrecht, zich op idiosyncratische manieren in hun omgeving ophouden. Het resultaat is een eerder anekdotisch en weinig geconcentreerd werk dat zich nog het best laat bekijken als een omvangrijk manuscript – als een verzameling ideeën die buren in latere projecten verder zou uitwerken, in een beter geregisseerde en gecontroleerde vorm. Enkele scènes uit *Parkways* werden zelfstandige werken: *Concrete* en *Marble* zijn promofilmjes waarin bouwmaterialen worden aangeprezen die qua luxe elkaars tegengestelden zijn: beton valt te associëren met brutalistische sociale woningbouw, terwijl marmer voor de wand- en vloerbekleding van somptueuze villa's wordt gebruikt. De identificatie met wooncultuur wordt op de spits gedreven en tot een kernzaak gereduceerd. Wanneer Albrecht een betoncilinder streelt of Mabesoone, in pyjama met marmerpatroon, verleidelijk en traag van een marmeren trap glijdt, is er sprake van 'een verlangen om iets te onttrekken aan de halsstarrige stilte van het materiaal of het oninteressante onderhoudsgemak van een gebouw', zoals Mihnea Mircea het schreef in een recensie van de tentoonstelling *Listen to the Stones, Think Like a Mountain* in Galerie Tatjana Pieters, waarvan *Marble* en *Concrete* in 2015 deel uitmaakten. De beelden heb-



buren, Have you rearranged the flowers?, 2014



buren, Concrete, 2015

ben een tactiele, zintuiglijke en licht erotische lading, en de spanning komt voort uit de afstand tussen publicitaire clichés en de ongebruikelijke producten die worden aan-geprezen.

Marble onthult een andere manier waar-op ruimtes bezet kunnen worden, namelijk wanneer een individu letterlijk in een interieur probeert op te gaan, door mimicry. Het is deze vorm van nabootsing die in de schampere uitdrukking 'samenvallen met het behangpapier' wordt gelijkgesteld aan verdwijnen – de verlegen hoop onzichtbaar te worden, niet op te vallen, en dus ook niet langer over een bestaansreden te hoeven beschikken. Met superieure ironie kleden beide leden van burens zich in 2015 in een jurk gemaakt door Sofie Van Aelbrock, uit een stof met brede rood-witte strepen. Ze dragen nu het patroon waarmee Daniel Buren wereldberoemd werd, maar tijdens de performance *Rumours of Rooms* zijn zij het zelf die het publiek een kruising tussen een rondleiding en een musical voorschotel-ten, in de ambtswoning van de gouverneur van de provincie Oost-Vlaanderen in Gent. Burenstrepen garanderen natuurlijk alles-behalve onzichtbaarheid – ze bestaan juist om mee op te vallen. De rol van hostess – een gastvrouw die niet voor of als zichzelf optreedt, maar erop moet toezien dat bezoekers zich zo comfortabel mogelijk voelen, en de hogere instanties die hen ontvangen niets te verwijten hebben – zorgt ervoor dat de performers zowel onderwerp als medium worden, waarmee ze een al dan niet fictief verhaal over de gouverneurswoning vertel-len.

Vier jaar later, in mei 2019, worden de jurken weer uit de kast gehaald, met een kunsthistorische kortsluiting tot gevolg. Ter gelegenheid van het twintigste jubileum van het S.M.A.K. in Gent wordt Daniel Burens bijdrage aan *Chambres d'Amis* uit 1986 heropgebouwd in de inkomhal van het Museum voor Schone Kunsten. *Le décor et son double* van Buren bestaat uit twee bijna identieke delen: een gastenkamer in de woning van verzamelaars Annick en Anton Herbert, voor de helft bekleed met fuchsia streepjesbehang, én een replica van die gastenkamer in het museum, waarvan de andere helft met hetzelfde patroon is 'versierd'. Tijdens het feestweekend in 2019 neemt Mabesoone plaats in het interieur van de nagemaakte gastenkamer, terwijl Albrecht zich aan de buitenkant bevindt, in de museumzaal. Bezoekers wordt verzocht brieven van het ene lid van burens aan het andere over te maken, en dus mee te nemen van binnen naar buiten, en vice versa. De scheiding tussen het museum en de privé-woning die Daniel Buren in 1986 zichtbaar maakt zonder ze op te willen of kunnen hef-fen, wordt in *Written like Buren* door burens nogmaals vertaald in de positie van twee in burenstrepen gehulde lichamen, maar ook in de geschreven woorden die ze tot elkaar richten met behulp van het publiek. Het is wachten op een volgend jubileum waarin burens ook de echte gastenkamer kan betreden, en waarin Daniel Buren en burens elkaar ontmoeten.

In 2016 en 2017 verblijven Mabesoone en Albrecht als duo aan het HISK in Gent. Het meest directe resultaat is het boek *Confusion of Tongues*, dat in de lente van 2017 verschijnt bij Posture Editions, en de performance *Blue Skies Forever*, waarvan in de herfst van 2017 een try-out wordt opgevoerd op het Playground Festival in het STUK in Leuven. *Confusion of Tongues* verhoudt zich tot *Blue Skies Forever* als het fotoalbum van weleer tot de reis die er normaal gezien aan vooraf zou gaan, hoewel de beelden in dit geval bij het ontwikkelen zijn verwisseld met de kiekjes van een zonderling. Het boek bevat, cover inbegrepen, 26 kleurenfoto's van stillevens van moeilijk te plaatsen interieurs vol verschillende voorwerpen en snuisterijen, zoals vaasjes in de vorm van laarsjes, een zandloper, gordijnen, draperieën en jaloezieën, *toile cirée*, een groot uitgevallen houten wasknijper en zelfs twee opengesneden, maar ongefileerde vissen. Op sommige foto's komen deze voorwerpen in contact met delen van een lichaam: handen met gelakte nagels, voeten, vingers, vrouwenknieën en lange haren. Zowel de lichaamsdelen als de dingen worden vastgegrepen, getoond of gebruikt zonder te worden misbruikt: een hand in een roze handschoen vingert een donkergroen blad van een plant dat als een tongpunt tussen witte jaloezieën tevoor-

buren, *Marble*, 2015buren, *Written by Buren*, 2019

schijn komt; in een verstrengeling van in totaal vier boven- en onderbenen blijft onduidelijk welke voeten (in roze muiltjes met glitterhakken) bij welke benen horen; twee hoofden dragen groene, wit afgelijnde, hoekige houten kubusmaskers waaruit slechts een neus, of een neus en mondfragment, tevoorschijn komen. Zoals de titel van het boek aangeeft, is *confusio linguarum* of spraakverwarring het doel: vastgeroeste betekenissen van beelden en portretteringen worden losgewrikt, om een andere visuele taal tot stand te brengen die op een heel eigen, maar totaal onnavolgbare manier gesmeerd loopt. Verdinglijking en personificatie spelen haasje-over, en alles lijkt op een vreemde manier niet alleen aan te raken maar ook te interpreteren.

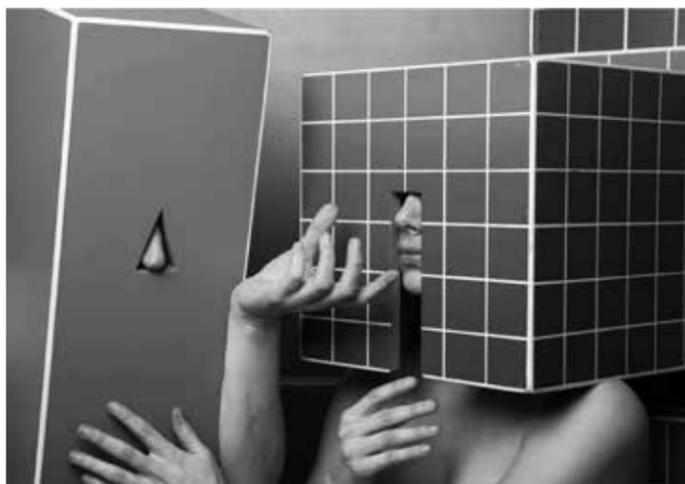
Met *Confusion of Tongues* maakt burens een visueel vocabularium dat wordt ingezet in de performance *Blue Skies Forever* – hun meest voldragen werk, waarmee ze tussen 2017 en 2019 toerden in België en Nederland. De groene maskers fungeren als een soort avatar, een wapenschild waarmee een superheld vecht en geïdentificeerd kan worden. Het vertrekpunt van *Blue Skies Forever* is de video *Ever is Over All* van Pipilotti Rist uit 1997, waaruit in 2016 verschillende scènes worden overgenomen in de videoclip voor *Hold Up* van Beyoncé. In *Ever is Over All* loopt een jonge vrouw over straat die de ruiten van geparkeerde auto's

stukslaat terwijl een politieagente glimlachend toekijkt. Buren distilleert hieruit twee personages: Dorothy, het hoofdpersonage uit *The Wizard of Oz*, dat net als Rist roze schoenen draagt in de boekverfilming uit 1939, en Officer. De achtergrond – die van het podium, maar ook van een denkruimte – is een collage van knipsels, foto's, tekstfragmenten en tekeningen, als een *internet search* met de namen Dorothy en Officer als startpunt. Het architecturale interieur uit de eerste voorstellingen van burens wordt een meer denkbeeldige omgeving, als 'een weefsel van citaten, afkomstig uit de duizend en één brandpunten van de cultuur', om 'De dood van de auteur' van Roland Barthes te citeren. De leeswijze en de theorie van Barthes kan zeker naast het werk van burens gezet worden, ook omdat in hun werk de auteur uiteindelijk niet wordt doodverklaard: dat alles wat we zijn en doen door de cultuur en de maatschappij is ingegeven, laat onverlet dat we nog altijd een positie kunnen innemen, eigenschappen kunnen verwerven, en een leven kunnen leiden. Toegepast op de representatie van de vrouw, zorgt dat in *Blue Skies Forever* voor een plotloze caleidoscoop van vaak komische, soms onheilspellende, maar nooit meteen herkenbare scènes – de licht *creepy* opvoering van *I'm on Fire* van Bruce Springsteen uit 1984 is een hoogtepunt. Al dat bronmateriaal wordt hervormd, herbe-

keken en toegeëgend, en in dat proces komt wel degelijk, in tegenstelling tot de postmoderne vormexercities van weleer, iets nieuws tot stand, iets onbepaalds, iets dat het begin van een nieuwe manier van denken of kijken kan zijn. Dat is, zeker in het geval van *Blue skies forever*, een vorm van feminisme, maar dan wel als voorlopig antwoord op een universeel probleem, ingegeven door het besef dat leven neerkomt op het voeren van een voortdurend innerlijk gesprek met slechts één onderwerp: wat zou ik willen, wat wil de wereld van mij, welk traject heeft de maatschappij voor mij in petto, en kan ik daar op een of andere manier aan ontsnappen?

Een vergelijking met een ander mannelijk duo kan dat verhelderen, en kan ook tonen hoe burens niet alleen culturele of identitaire categorieën door elkaar schudt, maar ook grenzen overschrijdt tussen genres, en tussen artistieke gewoontes en gemeenschappen. In 1969 voeren Gilbert & George voor het eerst *The Singing Sculpture* op: gehuld in een maatpak, en met zilver geschilderd gezicht, staan de twee mannen op een tafel, in een galerie of een museum, en zingen *Underneath the Arches*, een nummer uit 1932 over dakloze mannen die onder een brug slapen. Gilbert & George proberen in hun werk zichzelf uit te wissen, door als robotten of marionetten op te treden, door afstand te doen van hun persoonlijkheid en identiteit, maar zonder de strijd op te voeren die met een dergelijk identiteitsverlies gepaard kan gaan. Het resultaat is, in verschillende betekenissen van de term, conservatief: Gilbert & George doen niet alleen, als kunstenaars, altijd min of meer hetzelfde, ze geven in hun werk de maatschappij ook weer zoals die is, en dus niet zoals ze zou kunnen of zelfs moeten zijn. Als performers hebben ze zich aangepast aan maatschappelijke en artistieke regels – sterker nog, ze lijken door die regels te zijn voortgebracht, als een binding uit een chemische reactie. De oneindige, schier inwisselbare beeldproductie van Gilbert & George is daarvan het meest directe gevolg, net als het feit dat *The Singing Sculpture*, een paar vroege festival-optredens buiten beschouwing gelaten, vrijwel meteen en zonder wrijving te veroorzaken onderdeel is geworden van het museum- en galeriecircuit.

Buren brengt eveneens vervreemding tot stand bij de toeschouwers, maar die komt niet voort uit generieke omstandigheden, zoals bij Gilbert & George, maar juist uit een singuliere omgeving en situatie. Een vrouwelijk duo is (of was) een zeldzaamheid, niet alleen in de beeldende kunst maar in de westerse cultuur in het algemeen. Als twee vrouwen een verbond sluiten, doorbreken ze de logica van de *male gaze*, gewoon door te bewijzen dat vrouwen niet automatisch, in hun strijd om te *pleasen*, elkaars concurrenten moeten zijn. Het verklaart ook waarom de performers van burens, net als Gilbert & George, weliswaar een beeld van zichzelf maken, maar in plaats van een te bestendigen – en te vermarkten of te consumeren – eindpunt, is dat bij hen een overhoop te gooien vertrekpunt: een startschot gegeven door een machinegeweer. Die complexe positie – van beeldende kunstenaars die geen 'gesneden beelden' willen maken, om het Bijbels uit te drukken – wordt nog versterkt in de voor België unieke manier waarop zij zich, soms ook noodgedwongen, voortbewegen tussen podiumkunst en beeldende kunst – en tussen theater, sculptuur en performance. Hun werk is op vele verschillende plekken te zien geweest: in musea, galleries, kunstencentra, historische

buren, *Confusion of Tongues*, 2017



buren, Blue Skies Forever, 2018



gebouwen, tijdschriften (in een nummer van *nY* uit 2016), op festivals, ansichtkaarten, in videoclip (zoals voor *Strangers* van Brik Tu-Tok uit 2019) en in boekvorm, maar altijd vraagt het om aandacht voor de ruimte waarin het tot stand komt, en om een kijken dat oog heeft voor de eigen condities.

Enkele jaren geleden lanceerde een mannelijke deelnemer aan een van de vele tele-

visieprogramma's waarin menselijke relaties voor het oog van de camera op de proef worden gesteld, een opmerkelijk onderscheid. 'Je hebt kijken', zo suggereerde hij om de blikken te vergoelijken die hij op andere vrouwen dan zijn partner placht te werpen, 'en je hebt kijken kijken.' Die dubbele herhaling wees op een blik met meer dan bovengemiddelde interesse, als van een roofdier dat op het punt staat een duik-

vlucht in te zetten. Tot dat *kijken kijken*, en tot de ontroef die erop volgt, zou de kandidaat zich naar eigen zeggen nooit schuldig maken. Met die uitspraak leek hij te vergeten dat hij zich voor dit televisieprogramma had ingeschreven, en dat zijn daden al in het script waren vastgelegd: de kijker moest het spektakel worden vergund van de weinig fraaie maar onveranderlijke manier waarop een man met vrouwen omgaat, net

zoals het medium televisie zelf, in meer of mindere mate, de ene mens reduceert tot een wolf voor de andere mens.

Het werk van Buren inspireert tot een geheel ander alternatief – iets als een *kijken kijken kijken*, van een man naar een vrouw, van de ene mens naar de andere, maar ook naar alles wat zich rondom bevindt. Het is een kijken dat allesbehalve tot een staat van onschuld is teruggebracht, maar waarin een verhoogd zelfbewustzijn over wat vooraf bepaald is niet tot apathie of inertie hoeft te leiden. De voorwaarde voor een dergelijk kijken is dat alle regels, rechten, plichten, wetten, gebruiken, dogma's, doxa's en codes van onze maatschappij en onze cultuur niet zozeer verdwijnen, als wel traag en roterend in de lucht komen te hangen, als voorwerpen in de cabine van een ruimteveer waarin geen zwaartekracht meer heerst. Alles is hetzelfde, en toch is bijna alles anders. De als deterministisch te ervaren bevindingen van het structuralisme, om het in theoretische termen uit te drukken, blijven *waar*, maar *ze* verliezen aan starheid, en lijken niet meer onontkoombaar. Met de kaarten die door het lot en de geschiedenis geschud en gedeeld zijn, valt er, zo suggereert het werk van Buren, wel degelijk te spelen. De woorden van het scenario van ons leven kiezen we niet zelf, maar de zinnen wel.

Ingel Vaikla. Op de grens tussen twee werelden

LAURA HERMAN

'De kunst waaraan de film het meest doet denken, is architectuur,' stelde de Franse regisseur René Clair. Hij was lang niet de enige om dit verband te leggen: sinds de geboorte van de zogenaamde zevende kunst lijkt het alsof de architectuur haar bij de hand heeft genomen en nooit meer heeft losgelaten. Negentiende-eeuwse ruimtes, plaatsen van transit en passage, bereidden de toeschouwer voor op de komst van het bewegend beeld, en in *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film* beschrijft Giuliana Bruno hoe zowel cinematografische representaties als architectuur zelf op hun beurt de beeldvorming van de stad en de wereld bepalen. Zowel film als architectuur geven vorm aan de ruimtelijke verbeelding en kleuren het geheugen.

De in Estland geboren Ingel Vaikla (1992) stelt filmprogramma's samen en maakt beeldend werk waarin ze architectuur – vaak als symbool voor vervlogen (sociale) idealen – cinematografisch verkent. Haar praktijk moet geplaatst worden tegen de achtergrond van de postcommunistische Baltische staten, die er in 1991 in geslaagd zijn zich voor de tweede keer te ontworstelen aan de macht van de Sovjet-Unie. Als 'film een kunst van het geheugen is', zoals Bruno stelt, dan is het niet verwonderlijk dat voor Vaikla de camera het geschiktste instrument is om vanuit het heden de confrontatie met verleden en toekomst aan te gaan. De strijd om de herinnering, en hoe die zich materialiseert in architectuur, speelt in haar werk een belangrijke rol. Film is het medium bij uitstek om de overlappenden en spanningen van het collectief en individueel geheugen te vatten.

Als kind van het zogenaamde 'Nieuwe Oosten' werd Vaikla, wellicht zonder het zelf ten gronde te beseffen, een getuige van wat op de ruïnes van het Sovjet-tijdperk ontstond. Ze werd één jaar na de herwonnen onafhankelijkheid van haar land geboren; ze heeft als millennial slechts vage herinneringen aan de in de jaren negentig haastig ingevoerde veranderingen in de republiek Estland: de introductie van een liberaal, westers georiënteerd beleid, met een snelle toetreding tot de Europese Unie als doel. Het ideologisch geweer moest van schouder veranderd, met weinig tijd om de eventuele wonden te helen die het socialistisch systeem had geslagen. Zeker voor voormalig socialistische landen blijft wat moet worden bewaard en doorgegeven, en op welke manier, een heikel vraagstuk, en zoals elk nieuw politiek systeem, wilde Estland negatieve herinneringen aan het recente verle-



Ingel Vaikla, The House Guard (Majavalvur), 2015



Ingel Vaikla, Roosenberg, 2017



den doelbewust uitwissen. Het herschrijven van het collectief geheugen gaat dan onvermijdelijk gepaard met de verwaarlozing van materieel bewijs, en de nalatenschap blijft voor de jongere generaties vaak opaak en ontoegankelijk. Hoe betekenis te verlenen aan bepaalde aspecten van dit erfgoed – dat is een terugkerende preoccupatie in Vaikla's werk.

Dat het behoud van cultureel erfgoed niet hoeft te betekenen dat er automatisch vastgehouden moet worden aan het verleden, of dat de oorspronkelijke functies moeten worden behouden, was een van de belangrijkste stellingnames van het team van het Ests paviljoen op de dertiende editie van de architectuurbiënnale van Venetië in 2012. Met *How Long is the Life of a Building?* legde het team, waar Vaikla deel van uitmaakte, zich toe op de vraag naar duurzaamheid en naar de toekomst van historisch beladen plaatsen en gebouwen, met als belangrijkste casus het verlaten complex Linnahal in Tallinn. In 1980 vonden de 22e Olympische Zomerspelen in Moskou plaats, maar de zeilwedstrijden werden aan de Baltische Kust

gehouden. Voor deze gelegenheid werd het V.I. Lenin Paleis voor Cultuur en Sport gebouwd, later omgedoopt tot Linnahal. Architectuur herinnert aan het ideologisch gedachtegoed en aan de bijhorende regimes, zo werd betoogd, maar biedt ook ruimte voor toe-eigening, en dus voor verandering.

Deze casus diepte Vaikla verder uit in haar film *The House Guard (Majavalvur)* (2015), een dubbelportret van de Linnahal en van conciërge Peeter. De vereenzaamde Peeter blikt nostalgisch terug op het glorieuze verleden van wat ooit een levendige congres- en sporttempel is geweest; het gebouw blijft koppig aanwezig als symbool van een tijdperk. Linnahal is geen 'postmoderne gaskamer', zoals Johnny in *Naked* van Mike Leigh uit 1993 een verlaten kantoorgebouw nihilistisch omschrijft in een gesprek met de conciërge. Het is eerder een postmodern monument, dat zich in Vaikla's film manifesteert als ruimte vol collectieve en individuele herinneringen. Die gecompliceerde hedendaagse status van 'monument', sinds 2009 desondanks aan verval ten prooi, duidt niet alleen op het verlies van

praktische bruikbaarheid, maar ook op het controversiële verlangen tot behoud en bescherming. Hierin zijn Peeter en de Linnahal tot elkaar veroordeeld.

De artistieke scene in Estland, een land met nauwelijks meer inwoners dan Brussel, is hecht en kleinschalig; het mag daarom niet verbazen dat Vaikla al op twintigjarige leeftijd het team van curatoren van het Ests paviljoen mocht vervoegen. In 2014 besloot Vaikla haar blik op de wereld te verruimen. Dankzij een Erasmusuitwisseling kon ze een semester lang fotografie studeren aan de LUCA School of Arts, al was Brussel niet haar eerste keuze. Tegen haar verwachtingen in voelde Vaikla zich sterk tot de Europese hoofdstad aangetrokken, die door een diverse en dynamische demografie in scherp contrast staat met het op nationale identiteit gebrande Estland. In 2015 keerde ze naar België terug om film te studeren aan de School of Arts in Gent, waarna ze een postgraduaatopleiding volgde aan het Hoger Instituut voor Schone Kunsten (HISK), eveneens in Gent. Het is in die periode dat Vaikla de film *Roosenberg* maakte, die in



Ingel Vaikla, Double Exposure, 2019

2017 in première ging op het International Documentary Filmfestival Amsterdam. De kunstenaar documenteert op affectieve maar evenzeer afstandelijke wijze de laatste momenten van de benedictijnse zusters Amanda, Godelieve, Rosa en Trees in de Abdij Roosenberg in Waasmunster, waar de vier kloosterlingen sinds de bouw van de abdij hun leven leidden. De architectuur van die abdij, alsook het meubilair en de religieuze kledij, werd in 1975 ontworpen door architect en monnik Dom Hans van der Laan, volgens zijn zelf ontwikkelde harmonische theorie. Het gebouw, gekenmerkt door esthetische eenvoud en harmonieuze samenhang tussen licht en ruimte, en tussen binnen en buiten, kreeg in 2016 een nieuwe bestemming als studie- en conferentiecentrum rond zingeving, architectuur en kunst van de KU Leuven.

Gedurende vier maanden verbleef Vaikla in de abdij om zich het ritme van de zusters toe te eigenen. Net zoals in *Die große Stille* (2005) van Philip Gröning, een film die zich afspeelt in een klooster in Grande Chartreuse, wordt in *Roosenberg* geen woord gesproken. Het zijn de repetitieve rituelen – het gezamenlijk zingen van de psalmen, het nuttigen van de maaltijden – die het cyclische bestaan van de zusters in de abdij bepalen. Door contrasten in beeld te brengen, gecreëerd door het veranderende licht in de loop van de dag, en door geluiden van gemompel en geschuiffel te laten horen, probeert Vaikla de zintuiglijke ervaring van het gebouw waarneembaar te maken. De enige woordelijke toevoeging aan het beeld is een brief aan de zusters, die door middel van ondertitels verschijnt. Vaikla schrijft: 'Jullie tempo en ritme worden de trage ademhaling van de ruimte. Jullie bewegingen houden de plek levend.' De zusters zijn intussen verdwenen, maar het is ook de herinnering aan hen die deze plek betekenisvol houdt.

Net als in *The House Guard (Majavalvur)* is het in *Roosenberg* vooral de overgang naar een nieuwe tijd waar het Vaikla om te doen is: de transitie van religieus naar seculier,

van bewoond door de zusters tot beheerd door een academisch instituut. En net zoals Peeter onafscheidelijk verbonden met de Linnahal lijkt, verschijnen ook in deze film de zusters als menselijke uitbreidingen van de architectuur. Door trage camerabeweging en lange shots krijgt de architectuur de aura van een tijdloos universum waarin de vier zusters, ondanks hun eenvoudige leven in perfecte harmonie met de sobere architectuur, slechts passanten blijken te zijn. Architectuur bestaat, zoals film, in de dimensie van tijd en bij gratie van beweging, maar in Vaikla's films kent de architectuur zelf – haar vorm en materialiteit – een permanent karakter. Hoewel Hans van der Laan de architectuur ontwierp in functie van een specifiek doel, blijkt de abdij resistent tegen én ontvankelijk voor de veranderingen van de tijd. Zowel in *Roosenberg* als *The House Guard (Majavalvur)* zijn het niet de gebouwen, maar de personages die hen bevolken die de ruimtelijke en sociale spanningen door het verstrijken van de tijd voelbaar maken.

Inmiddels verblijft Vaikla bijna vijf jaar in België, maar keert ze nog geregeld terug naar Tallinn, waar ze filmprogramma's samenstelt. Zo wil ze onder meer een platform bieden aan videokunstenaars en filmmakers uit de voormalige Sovjet-Unie en uit de Oost-Europese satellietstaten. Hoewel Estland dankzij de snelle toetreding tot de Europese Unie artistieke vrijheid heroverde, wordt de rijke geschiedenis van het land op het vlak van experimentele film verwaarloosd. Het Estse Ministerie van Cultuur mocht dan wel in 1997 een stichting oprichten om de filmindustrie te ondersteunen, de werelden van film, videokunst en experimentele film blijven strikt gescheiden. Via zorgvuldig samengestelde filmprogramma's laat Vaikla het publiek kennismaken met de gevarieerde beeldtaal van kunstenaars afkomstig uit Estland en Oost-Europa, zonder daarmee de Oost-Westtegenstellingen te willen bestendigen. Haar doel is bovenal om clichés en stereotyperingen, als

gevolg van het dominante westers perspectief, onderuit te halen. Zo toonde Vaikla in het filmprogramma *East from West* als deel van de kunstbiënnale Tallinn Photomonth naast de kortfilm *511 paremat fotot Marsist* (1968) van de Estse meester van de *cinéma vérité* Andres Sööt ook recentere films zoals *Revisiting Solaris* (2007) van de Litouwse kunstenaar Deimantas Narkevičius, een verfilming van het hoofdstuk in het scenario dat bij Tarkovski niet aan bod kwam. Met *Podwórka* (2009) van de Amerikaanse kunstenaar Sharon Lockhart bracht Vaikla onder de aandacht hoe de erfenis van het socialistische modernisme niet op gratuite wijze verheerlijkt wordt of gedemoniseerd, maar nieuwe bestemmingen krijgt dankzij spontaan gebruik door huidige generaties. In de Poolse stad Łódź geven kinderen aan plekken in de stedelijke omgeving nieuwe functies: het worden gymzalen, zandbakken en voetbalvelden.

Iets gelijksoortigs als de positieve beeldvorming in *Podwórka* doet zich voor in Vaikla's recentste werk. *Double Exposure*, de video-installatie die ze toonde tijdens de afstudeertentoonstelling van het HISK in het najaar van 2019, is het resultaat van een terugkeer naar Oost-Europa, waar ze onderzocht hoe architectuur heeft bijgedragen aan de constructie van haar eigen identiteit. Dit onderzoek voltrok zich in Oekraïne, omdat haar geboorteland een te persoonlijk onderwerp zou zijn, en haar blik zou kunnen vertroebelen. Vaikla's films doen op het eerste gezicht nostalgisch aan, maar door voldoende afstand te creëren, spreekt uit haar werk een verlangen om te achterhalen waar historische en hedendaagse betekenissen van plaatsen elkaar snijden.

In Oekraïne bezocht Vaikla Slavoetytsj, een stad die na de kernramp van Tsjernobyl in 1986 werd gebouwd volgens een welbepaald plan, op enkele jaren tijd. Hoewel Vaikla nooit eerder een voet in Oekraïne had gezet, be kroop haar bij aankomst een unheimisch gevoel van herkenning: ze had het gevoel een plek te betreden waar ze

intiem vertrouwd mee was, en die toch uitermate vreemd bleef. Is het mogelijk om heimwee te hebben naar het verleden, of naar de droom van wat het verleden had kunnen zijn, via een plek waar je nooit bent geweest? De bouw van Slavoetytsj werd uitgevoerd door acht Sovjetrepublieken, waaronder Estland, met evenveel wijken met verschillende stijlen tot gevolg. Dergelijke geplande steden werden het uithangbord voor de homogene socialistische levensstijl en cultuur. De titel van het werk verwijst naar Svetlana Boyms omschrijving van nostalgie als een 'dubbele belichting, de superpositie van twee beelden: van binnen en buitenland, van verleden en heden, van droom en dagelijks leven'. De film combineert beelden van Oekraïense jongeren die zich de infrastructuur van de stad toe-eigenen om samen te kunnen trainen, met beelden van communistische propaganda. Waar in Sovjettijden het lichaam werd ingezet als een strategisch element door het communistische staatsapparaat, trainen jongeren vandaag hun lichaam als manifestatie van het toenemend individualisme.

Naast *Double Exposure* was in het HISK een schaalmodel te zien van het huis van Vaikla's overgrootvader (*E16*, 2019), een plek uit haar kindertijd waar ze nog vaak van droomt. Allesbehalve een mooie woning was het toch een plaats waar ze graag kwam, wellicht door de manier waarop het leven binnen de muren van het huis werd ingericht. Als volwassen vrouw keerde Vaikla er nooit meer terug, maar vele jaren later werd ze door de ouders van haar vriend in een exacte kopie onthaald. Het huis dat ze als kind gekend had, was niet door haar overgrootouders in de jaren zeventig gebouwd naar een eigen en uniek ontwerp, zoals ze altijd zelf had gedacht, maar maakte deel uit van het grote socialistische woonproject E16 – het soort project dat vaak ingeplant werd in gebieden haast zonder voorgeschiedenis of lokale identiteit. Ook hier wordt de spanning tussen het individuele en het collectieve op de spits gedreven: het huis van Vaikla's overgrootvader, dat het unieke decor was voor persoonlijke herinneringen en dromen, moet bij nader inzien hetzelfde decor zijn geweest voor de herinneringen en dromen van zoveel generatiegenoten. Net zoals bij *Double Exposure* lijkt Vaikla zich op de grens tussen twee werelden te bevinden. Met één voet staat ze in het huis van weleer en houdt ze vast aan herinneringen; met de andere voet bevindt ze zich in een architectuur die gestandaardiseerd en onpersoonlijk is, maar waarvan ze nu beseft dat er toch verbeelding door kan ontstaan.

Tot 21 maart loopt in de Beursschouwburg in Brussel *Shapes and Distances*, de eerste solotentoonstelling van Ingel Vaikla in België.

Neo Matloga. Verknijpt geluk

DANIËL ROVERS

Neo Matloga (1993) schetst op elk van zijn doeken met houtskool, inkt en pastel de suggestie van een thuis, een plek die aan minstens één persoon geborgenheid bieden kan. Soms volstaat een eenvoudige arcering om de beslotenheid van een huiskamerwand op te roepen, soms biedt een bank, een platenspeler, een kamerplant of een ingelijst schilderij de vastigheid van een alledaags huiselijk decor. In deze interieurs, onder meer door het kleurgebruik moeilijk in de tijd te plaatsen, treden Matloga's hoofdfiguren op in scènes uit een alternatief, eigen bestaan.

Het zijn geen 'zuivere' schilderijen die Matloga maakt, maar collages: gezichten, lichamen en voorwerpen bestaan uit of bevatten (al dan niet vergrote) fotofragmenten die met een laklaag rechtstreeks op het doek zijn aangebracht. Matloga's werk is verbonden met zijn verhuizing uit Zuid-Afrika naar Nederland en zijn residentie, van 2016 tot 2018, in De Ateliers – de plek waar hij zich sterker dan ooit verbonden

voelde met Mamaila, de plaats in de provincie Limpopo waar hij opgroeide, ongeveer vierhonderd kilometer ten noorden van Johannesburg. In Amsterdam ontwikkelde hij, in een periode waarin hij niet wist hoe het verder moest met schilderen, zijn collagetechniek in zwart-wit. Zijn werk vond veel weerklank en werd opgenomen in diverse internationale collecties. In 2018 won hij de Koninklijke Prijs voor Vrije Schilderkunst, een jaar later werd hij genomineerd voor de Volkskrant Beeldende Kunst Prijs, en liep in het Fries Museum de solotentoonstelling *Neo to Love*.

Meestal is meteen duidelijk welk deel van Matloga's doeken schildering is en welk deel fotografie (zeker als door de uitvergroting de pixels zichtbaar zijn), maar af en toe valt moeilijk vast te stellen of er een penseel of een schaar werd gebruikt. Een wonderlijk moment, wanneer je niet meer weet wár je naar kijkt: is het geschilderd, of is het door diezelfde schilder uitgeknipt en opgeplakt, nadat het ooit door een fotograaf is gefotografeerd? Een andere vraag die de gezichten op Matloga's doeken opwerpen, samengesteld als ze zijn uit verschillende ogen, oren,

neuzen en monden, is hoeveel verandering een gezicht verdraagt voordat het iets anders wordt. Valt er nog een blik in zo'n samengesteld gezicht te herkennen? Blijft in zo'n groteske combinatie van ogen, een uitgeknipte neus en een gemonteerde mond, de menselijke blik aanwezig, en spreekt uit die blik zoiets als een 'ziel'?

Volgens Bart Verschaffel, in zijn 'Kleine geschiedenis van het portret' (*De Witte Raaf*, nr. 82), is het niet onbelangrijk dat we ons bij elk geschilderd of gefotografeerd portret bewust blijven van het feit dat hier geen mens van vlees en bloed voor ons verschijnt, maar eenvoudigweg een *ding*. En in dat ding treedt op wat Deleuze en Guattari 'gezichtelijkheid' hebben genoemd: het idee van subjectiviteit (of een ziel) dat alleen al ontstaat als een eenvoudig wit vlak doorboord wordt, en er een gat – en dus een diepte – zichtbaar wordt. Verschaffel benadrukt dat bij zo'n kunstmatige blik niet alleen het gapen van een gat (de donkere kraters van de pupillen) moet worden benadrukt, maar ook het *priemen* van de ogen: 'De blik is een *fascinans* die het gezicht bewaakt, zoals het fallusbeeldje op de gevel de Romeinse huizen bewaakt en

beschermt door de gevaarlijke en possessieve 'eerste blik' te fascineren en van het huis af te leiden.' Dat priemen van de blik maakt het moeilijk, zo niet onmogelijk, om heel lang in iemands ogen te kijken tijdens een gesprek; juist het verbreken van oogcontact houdt de conversatie aan de gang. Je kunt niet tegelijk in iemands ogen kijken en iemands gezicht bekijken, en het is juist een portret – een kunstmatige vinding – dat de mogelijkheid biedt om gezicht én blik in hun samenhang te zien.

Het effect van de priemende blik in Matloga's werk is bijzonder sterk. Zelfs wanneer, of juist omdat de – uitgeknipte, van elkaar verschillende – ogen geen gezamenlijke focus hebben, kijken ze de beschouwer vanaf elke hoek in de zaal aan. De figuren weigeren te stollen tot eenvoudig getekend of geschilderd materiaal; er huist daar op het doek een niet weg te kijken levende aanwezigheid...

In *Madam le Sir* (2019), een beeld van een man en vrouw die met elkaar dansen, vallen meteen de ogen van de vrouw op: twee gefotografeerde, duidelijk verschillende ogen, die als het ware haaks op haar gezicht



Neo Matloga, Madam le Sir, 2019

staan. Hoewel het onmogelijk is dat die ogen ons aankijken, lijken ze dat toch te blijven doen – het gevolg van een oude compositorische truc, door het rechteroog van de vrouw precies op de middellijn van het beeld te plaatsen, zoals Leonardo al deed toen hij de *Mona Lisa* schilderde. Kennelijk is onze wil tot oogcontact zo groot dat de blik van de vrouw wordt omgebogen, wat voor een lichte duizeling zorgt zodra je dat beseft. In het gezicht van de man, dat we in profiel zien en dat naar de vrouw is gericht, is één oog zichtbaar, en dat oog wijst naar rechts; de man kijkt dus weg van de vrouw, zoals overigens ook zij van hem wegstijgt. Hij gaat in het zwart gekleed, zij draagt een witte jurk, en wat opvalt zijn de handen, deels geschilderd, deels uitgeknipt, die de indruk wekken dat hier een vierarmig wezen is opgestaan, een 'Mevrouw de Meneer'. Vooral de mannelijke handen aan de linkerzijde lijken groot en machtig. Hij moet de dans leiden, maar zijn reikende gebaar beeldt ook onmacht uit. Er schuilt iets verontrustends in dit samenzijn, dat de mogelijke romantiek eerder bevreemdt dan afbeeldt. De partners hebben oog voor alles en iedereen, behalve voor elkaar.

Gae (2019 – de titels van Matloga's werk zijn veelal in het Sepedi, zijn moedertaal) toont een ander samenzijn. De twee afgebeelde figuren zijn met gesloten ogen verward in een kus, en de man zoent de vrouw in de hals terwijl ze elk een flesje – zeg maar gerust fles – bier vasthouden, op de drempel van een woning. Hier geen priemende blik, de beschouwer kan met voyeuristisch genoegen toekijken terwijl het stel zich overgeeft aan de kus. De hoofden zijn samengesteld uit fotofragmenten: het oor van de man en de ogen en neus van de vrouw zijn een tint lichter dan de huid van hun wangen en hals. Het zou kunnen dat het oor van de man en de ogen en neus van de vrouw aan eenzelfde gezicht zijn ontleend, en ze dus, op een soortgelijke manier als het koppel in *Madam le Sir*, een twee-eenheid vormen.

Gae is een tweeluik van aaneengesloten doeken, met links man en vrouw, en rechts een buitenmuur, een half openstaand raam en het huisnummer, en op de stoep (het beeldfragment van) een cactus. Het is een huiselijk én romantisch tafereel, benadrukt door de deurmat met aan de ene kant het woord *Welcome* en aan de andere kant, gespiegeld, *Goodbye*. Bij de geschilderde stoeprand is de inkt uitgelopen, en deze hele

scène lijkt razendsnel op doek gezet, wat de vluchtigheid ervan benadrukt, als van een droomfragment dat op een vroege ochtend uit de nog verse herinnering is vastgelegd. Liefde is in de avondzon een biertje drinken op de drempel van je eigen huis, zou je (sentimenteel) concluderen, terwijl dat bier niet zonder politieke betekenis is: voor zwarte Zuid-Afrikanen was het onder de apartheid verboden om door blanken gebrouwen pils uit flessen te drinken.

Huiselijke romantiek, in alle openheid beleefd, buiten op de stoep, is dus het thema. Matloga heeft in een interview gezegd dat het geluk thuis met familie en vrienden reëler was dan alle sociale en raciale spanningen in Zuid-Afrika. Met zijn collageschilderijen wil hij een 'archief van zwarte liefde' aanleggen, een weigering de rol op te nemen van activistisch of politiek expliciete kunstenaar, vanuit de eenvoudige constatering dat ook zwarte gezinnen gelukkig waren. Op de vraag waarom hij alleen maar zwarte mensen schildert, die hem in Nederland vaak werd gesteld, reageerde hij vooral met irritatie. Had iemand Rembrandt ooit gevraagd waarom hij (bijna) alleen maar witte mensen schilderde?

Het neemt niet weg dat zijn werk wel degelijk een politieke betekenis heeft. (Van Esiri Erheriene-Essi, eveneens voormalig resident aan de Ateliers, is de uitspraak dat het helaas waar is: het alledaagse zwarte leven afbeelden is een politieke daad.) Matloga heeft ook gezegd, over de serie *Black collages*, dat hij zich in deze groteske werken de racistische blik probeert toe te eigenen, de wit-superieure blik die het zwarte gezicht en lichaam als een afwijking, een inferieure vorm ziet. Het is een beladen uitspraak die wellicht aan de basis lag van de door het Fries Museum geleverde zaaltekst voor *Neo to Love*: Matloga ondervraagt met deze nieuwe reeks werken 'wat we als normaal of exotisch' ervaren, met 'exotisch' als eufemisme voor wat níet normaal is, en wat 'we' als inherent vreemd ervaren. Directer geformuleerd: wat zie je als je naar Matloga's figuren kijkt, zijn dat mensen of monsters? De zaaltekst besloot: 'Tegelijk vult zijn werk een hiaat in de Nederlandse kunstgeschiedenis.' Die frase is tegelijk begrijpelijk én absurd, want hoe zou een contemporaine Zuid-Afrikaanse kunstenaar een hiaat in de Nederlandse kunstgeschiedenis kunnen vullen? De onderliggende bedoeling is duidelijk: er moet meer kunst van niet-witte kunstenaars in Nederlandse musea han-

gen. Maar blijft Nederland op die manier niet ook buiten schot? De vraag die eveneens gesteld kan worden, heeft veel directer met (kunst)geschiedenis te maken. Zou een voormalige kolonisator – 'apartheid' is en blijft een Nederlandstalige term – zich niet beter bewust worden van hiaten in de eigen (kunst)geschiedenis, zonder die blinde vlekken meteen teniet te willen doen op grond van een algemene en instrumentele progressiviteit?

Een interessante, leerzame casus wat dat betreft is de tentoonstelling *Welcome Today* die Ad van Denderen vorig jaar in samenwerking met Lebohang Tlali maakte in het Stedelijk Museum Amsterdam. Uitgangspunt was het fotoboek *Welkom in Suid-Afrika* uit 1991, waarin Van Denderen de laatste dagen van het apartheidregime in het mijnbouwstadje Welkom documenteerde in ontluisterende zwart-witfoto's van, om het schematisch te stellen, enerzijds halfnaakte lijven van zwarte mijnwerkers in de acclimatisatieruimte van de mijn, en anderzijds witte schooljochies in korte broek op de schietbaan, gezamenlijk opgeleid tot scherpschutter. Tlali groeide op in Welkom, en het fotoboek, dat hij pas als student onder ogen kreeg, leerde hem veel over zijn verleden. Tegelijk miste hij een wezenlijk deel van het alledaagse leven zoals hij zich dat herinnerde, en die waardering én kritiek vormde de basis van de nieuwe tentoonstelling. *Welcome Today* toonde daarom ook familiekiekjes (in kleur) van zwarte Zuid-Afrikanen in de jaren negentig, net als werk dat de fotografiestudenten van Tlali in Welkom maakten. Het geëngageerde (en knappe!) reportagewerk van Van Denderen kwam in perspectief te staan, en de fotograaf oordeelde dat de kleurenfoto's die hij recent had gemaakt in Welkom veel minder 'eenduidig' en confronterend waren dan zijn vroeger werk, waar hij deels afstand van nam. Dat is het 'risico' van strijdbaar engagement in de beeldvorming: met het tonen van ongelijkheid bestaat het gevaar

anderen in de rol van slachtoffer vast te pinnen.

Matloga heeft een eigen, radicale manier gevonden om het archief, het collectieve geheugen op te schudden en opnieuw vorm te geven. Hij voegt geen nieuwe foto's toe, maar scheurt oude foto's uit en verknijpt ze om nieuwe figuren te maken. Een belangrijke bron is *Drum*, eind jaren vijftig en begin jaren zestig het eerste tijdschrift gericht op zwarte Zuid-Afrikanen. Een talentvolle groep zwarte journalisten, onder wie Can Themba, Lewis Nkosi en Todd Matshikiza, die bekendstonden onder de naam 'Drum Boys', schreef in het blad over de ontluikende stedelijke cultuur van de townships.

Matloga heeft het werk van deze auteurs uitdrukkelijk genoemd als inspiratiebron, en dan met name het kortverhaal *The Suit* van Can Themba uit 1963. Het verhaal speelt zich af aan het begin van de jaren vijftig in Sophiatown, een township van Johannesburg dat in 1954 gesloopt zou worden om plaats te maken voor een wijk voor louter blanken. Een man brengt zijn vrouw ontbijt op bed, waar hij vooral veel genoegen in schept omdat hij nu liever in alle vroegte zijn vrouw bedient dan straks zijn blanke bazen. Bij de bushalte, op weg naar het werk, slaat zijn geluksgevoel in één klap om: een kennis vertelt hem dat zijn vrouw al maanden vreemdgaat. Wanneer hij terug naar huis wandelt, treft hij inderdaad een naakte man aan in bed, die het hazenpad kiest met achterlating van zijn nette pak. De bedrogen echtgenoot bedenkt ijzig kalm een gepaste straf: overal waar zijn vrouw gaat, moet ze dat maatpak met zich meedragen, als veruitwendiging van haar bedrog en haar schuld. De vrouw zoekt soelaas bij een christelijke club van getrouwde vrouwen, waar ze zonder dat pak naartoe denkt te kunnen gaan. Als ze haar nieuwe vriendinnen thuis uitnodigt, dwingt haar echtgenoot haar het pak toch een plek aan tafel te geven, waarna hij het op een drinken zet in de illegale buurtkroeg. Wanneer



Neo Matloga, Gae, 2019



Neo Matloga, Nka nako go motseba, 2019

hij 's nachts thuiskomt treft hij zijn vrouw aan, levenloos, arm in arm met het pak, waaruit ze een 'laatste rest van liefde leek te willen putten'.

The Suit gaat over het moment waarop huiselijk geluk omslaat in huiselijk geweld. Indien Matloga een archief van liefde heeft aangelegd, dan kan het niet anders of hij is ook gestuit op jaloezie, pesterijen en huwelijksstrijd. En misschien schuilt dat geweld al in de collage-techniek: met een schijnbaar eenvoudige ingreep worden lichamen die zichtbaar niet 'bij elkaar horen' tot één geheel gesmeed, met onherroepelijk een satirisch effect.

De eerste collages van de dadaïsten werden vaak zo geïnterpreteerd. Raoul Hausmann en George Grosz staken de draak met de burgerlijkecultuur van de Weimarrepubliek, en later met het steeds openlijker militarisme van Pruisen. Hannah Hoch bracht meer specifiek de patriarchale tendensen in de republiek aan het oppervlak, zoals van haar ex-minnaar Hausmann. Met het hele arsenaal aan afbeeldingen van de in die tijd opkomende populaire damesbladen, en met

een tekenstift en een schaar, kon die hele glanzende orde teniet worden gedaan, en voor subversieve doeleinden ingezet. Toch was Hoch ook gefascineerd door de beelden waarmee ze werkte, wat duidelijk wordt in een serie als *Aus einem ethnographischen Museum* (1926), waar ze knipsels van de 'New Woman' uit de diverse bladen combineerde met maskers en beelden uit volkenkundige musea in Berlijn en Leiden. Uit dit werk spreekt evengoed bewondering voor de verschijning van vrouwen in magazines, voor de macht die ze ogenschijnlijk bezitten, even kunstmatig en krachtig als een eeuwenoud masker uit een vreemde cultuur.

Richard Hamiltons beroemde *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* uit 1956 is een ander voorbeeld van het satirische effect van de collage-techniek. Wat achteraf een groteske verbeelding lijkt van een modernistische droom, was oorspronkelijk een montere blik op de toekomst, waaruit de bewondering van de kunstenaar sprak voor (Amerikaanse) uitvindingen (de stofzuiger!) die het alledaagse leven zo comfortabel hadden gemaakt. Een

collagekunstenaar die inhoudelijk – en formeel, want hij schilderde op doek – aansluit bij Matloga is Romare Bearden, die zijn opleiding onder meer kreeg van de naar Amerika gevluchte Grosz. Voor Bearden stond de humanistische en verbindende kwaliteit van zijn werk voorop, en dan vooral de verbinding binnen de Afro-Amerikaanse gemeenschap in de VS. Hij zocht in de snelheid van de collage de geest van de improvisatie in de jazz. Een werk als *The Block* (1971), waarvan een latere versie momenteel te zien is op *Tell Me Your Story* in Kunsthal KAdE in Amersfoort, is een poging om achter de façades van armere buurten in de grootstad de menselijkheid te tonen, waar de arbeidersklasse (zwart en wit) elke week moet zorgen dat er brood op de plank komt, en geld om de *landlord* te betalen.

De affirmerende, humanistische intentie in het werk van Matloga sluit echter een satirisch effect niet uit. *Nka nako go motseba* (*Neem de tijd om haar te leren kennen*, 2019) toont een vrouw en drie mannen. Een van hen draagt een baret, attribuut van de kunstenaar of artistieke keling. De vier voeren een

levendig gesprek aan een tafel, met een tafelkleed dat uit minstens zoveel delen lijkt te bestaan als de afgebeelde figuren. Dit zijn vier jonge kunstenaars, die elk het hoogste woord voeren, die zo jong en uitgelaten zijn dat ze niemand in de wereld nodig hebben, die graag hun eigen stem horen, maar hier, op dit schilderij, voor een moment lachend tot zwijgen zijn gebracht.

In interviews heeft Matloga benadrukt dat het werk hem makkelijk afgaat, dat hij zich een medium voelt van een macht die groter is dan hijzelf: 'Ik heet Neo, wat gave betekent. Mijn tweede naam betekent beeld.' En ook: 'Wanneer ik een schilderij maak, bid ik. Dat gaat heel natuurlijk: ik heb mijn kwasten vast, zoek mijn verf, houtskool en collages bij elkaar en pats-boem, binnen die paar seconden heeft het gebed zich al voltrokken.'

Neo Matloga's tentoonstelling *Back of the Moon* loopt van 9 mei tot 19 juni in Stevenson Gallery, 46 7th Avenue, Johannesburg.

Ariane Loze. Les mots font mal

KIM GORUS

Hoewel Ariane Loze (1988) opleidingen volgde in de dramatische kunsten aan het RITCS en in performance en scenografie bij a.pass in Brussel, circuleren haar films en performances vrijwel exclusief in musea en galleries, in de context dus van de beeldende kunst. Ze toonde de afgelopen jaren werk in onder meer De Appel in Amsterdam, het Salon de Montrouge in Parijs en Kanal Centre Pompidou in Brussel. Naar eigen zeggen kwam ze vrij toevallig bij de beeldende kunst terecht, namelijk na een residentie in het Hoger Instituut voor Schone Kunsten (2016-2017) in Gent, en ook omdat haar sterk narratieve video's geen ingang vonden in de wereld van de experimentele film. Haar inspiratie haalt ze niettemin vooral uit een breed spectrum aan films. De referenties aan de cinema zijn legio: gaande van de *film noir* (Carol Reed, Alfred Hitchcock) en de *nouvelle vague* (Jean-Luc Godard) tot Buster Keatonachtige slapstick en dystopische sciencefictionfilms à la Fritz Lang.

Lozes oeuvre bestaat grotendeels uit performances en films, die ze samenbrengt onder de noemer MÔWN ('Movies on My Own'). Een van de meest in het oog springende kenmerken van MÔWN is dat alle personages, op een zeldzame uitzondering na, vertolkt worden door Loze zelf. Die personages zijn vaak inwisselbaar, aangezien ze uiterlijk slechts minimaal verschillen door een ander kapsel (los of opgestoken haar) of andere accessoires en kledingstukken (met of zonder zonnebril, sjaal, muts, kleedje of jas). Ze zijn expliciet spiegelbeelden van elkaar, en gaan soms zelfs in elkaar over. Zo beroept Loze zich in vroege werken op 'goedkope' trucjes uit de solo-slapstick, bijvoorbeeld door een ander personage te suggereren aan de hand van louter een paar laarzen (*Pursuit*, 2009). In *The Gulls* (2009), een film die geënt is op Alfred Hitchcocks *The Birds*, trekken de twee protagonisten (beiden gespeeld door Loze) gaandeweg een aantal kledingaccessoires uit, waardoor ze aan het einde van de film visueel identieke kopieën worden van elkaar – een verwijzing naar Hitchcocks spel met dubbelgangers en cameo's.

Toch is er absoluut geen sprake van versmelting in het spiegeluniversum van MÔWN. Alle, ietwat houtserig uitgebeelde personages worden consequent apart in beeld gebracht, wat hun isolement nog versterkt. Het brengt ook een bevreemdend element in het actiespel: conversaties spelen zich af in een vacuüm, de spreker richt haar blik in het ijle. De opsplitsing in meerdere personages zorgt bij momenten voor absurdistische, humoristische situaties, zoals wanneer Loze strandtennis speelt met zichzelf en zowel de twee tennisspelers als de verschillende omstanders uitbeeldt (*Passage to the Sea*, 2010). In tegenstelling tot de



Ariane Loze, Art Therapy Session #1, 2017

Frans kunstenaar Philippe Parreno, die zijn praktijk definieert als een 'esthetica van allianties', omdat hij voortdurend in dialoog treedt met andere kunstenaars en wetenschappers, zou je Lozes werk kunnen omschrijven als een 'esthetica van de ont-hechting'. De fragmentatie van de vele Lozes benadrukt het pijnlijk onvermogen tot dialoog en communicatie, al weerhoudt het de personages er niet van om telkens opnieuw het gesprek aan te gaan.

De wereld van Loze wordt zowel voor als achter de camera exclusief bevolkt door (meerdere versies van) de kunstenaar zelf. Dat zou je kunnen zien als een feministisch statement, of als een extreme vorm van narcisme. Het vrouwelijk individu treedt naar voren in tal van alternatieve, gespiegelde variaties, vrouwen die ellenlange, al dan niet innerlijke gesprekken met elkaar voeren. De discussies leggen soms onderhuidse wrevel bloot, maar blijven ijsig beheerst en leiden nooit tot een duidelijke conclusie. Mogelijke gedachten krijgen een stem, maar er is geen ruimte voor diepgaande interactie of emoties. Loze schotelt de toeschouwer tragikomische 'microficties' (aldus kunstcriticus Florian Gaité) voor, maar ontnemt of onthoudt diezelfde toeschouwer elke mogelijkheid tot catharsis. Op de achtergrond wordt vaagweg verwezen naar mechanismen die de afzonderlijke personages overstijgen, van familiale intriges tot wereldse machten, of meer duistere krachten als verraad of fysieke lust. Alles en iedereen is onderworpen aan een anoniem systeem dat controle uitoefent en ons smalend, zoals expliciet gethematiseerd wordt in de film *Subordination* (2015), tot slaaf maakt.

Waar Loze in haar vroege werk vooral speelt met filmische clichés als de erotische thriller (*St Erme*, 2008) of het thema van de vampier (*Horror*, 2008), zoeken haar recen-

tere films eerder aansluiting bij de macht die uitgaat van ons socio-economisch bestel. In *NEIN WEIL WIR* (2019) wordt onze maatschappij verbeeld als een zinkende vloot in noodweer, bestuurd door een kleine elite die een louter marktgerichte logica hanteert. In een verduisterde kamer lezen enkele aanwezigen citaten voor van auteurs die beschouwd kunnen worden als grondleggers van de westerse democratie, zoals Montesquieu, en van auteurs die zich kritisch verhouden tot de huidige neoliberale maatschappij, zoals filosoof Ivan Illich – 'Entre l'égalité des chances et la vitesse, il y a corrélation inverse', of dichter-filosoof Günther Anders – 'Täglich steigt aus Automaten / immer schöneres Gerät. / Wir nur blieben ungeraten, / uns nur schuf man obsolet. // Viel zu früh aus dunklem Grunde / vorgeformt und abgestellt, / stehn wir nun zu später Stunde / ungenau in dieser Welt'. Als het licht dooft, eindigt de film met een geluidsoptname gemaakt op het gestrande cruiseschip Costa Concordia, waaruit af te leiden valt dat kapitein Francesco Schettino het schip vroegtijdig heeft verlaten. *NEIN WEIL WIR* toont een grimmig beeld van een ontmenselijke samenleving, waarin ook de minderheid aan kritische stemmen niet kan opboksen tegen de heersende, destructieve machtsstructuren. De voorgelezen woorden klinken hoopvol, maar zijn ontdaan van reële daadkracht. Buiten raast de apocalyptische storm onverminderd voort.

In een aantal werken hekelt Loze de mechanismen van de kunstwereld zelf. In *Art Therapy Session #1* (2017) creëert ze een fictief gesprek tussen zes 'hypothetische' deelnemers aan het Curatorial Programme van De Appel. De deelnemers – uitgerust met de obligate rode lippenstift of intellectueel ogende designbril – voeren een dovemansgesprek en koketteren met citaten

van onder meer Hannah Arendt en antropoloog Michael Taussig. De citaten worden uit hun context gerukt en gerecupereerd, waardoor ze hun oorspronkelijk engagement en scherpte kwijtraken. In *L'archipel du moi* (2018), een film die Loze maakte in opdracht van Kanal Centre Pompidou, neemt ze de voormalige functie van dat museum (showroom van Citroën, tevens werk- en opslagplaats) als uitgangspunt voor een parodie op musea en collectievorming. Het industriële pand wordt het decor van een fabriek waar aan de lopende band Ariane Lozes geproduceerd worden, figuren die almaar 'weerbaarder' en 'robuuster' worden. Een nieuwsgierige bezoeker krijgt een rondleiding door alle afdelingen van het gebouw. Een indrukwekkende reeks Loze-'exemplaren' passeert de revue, exemplaren die zich in verschillende, minder zichtbare afdelingen van het museum bevinden, zoals de stock, die uitgeleende werken en het restauratieatelier. De door een luidspreker gescandeerde zinnen – 'Adaptez vos principes aux circonstances', 'La nature nous a créés avec la faculté de tout désirer et l'impuissance de tout obtenir' – zijn onder andere ontleend aan Machiavelli, Joseph Goebbels en Confucius. Ze herinneren aan de van emotie verstoken wereld in Godards *Alphaville*, een film waaraan Loze ook al refereert in het vroege werk *Betaville* (2009). Het schetst een beeld van een (museum)wereld waarin economische winst en efficiëntie vooropstaan, en uitbuiting en misbruik achter de blinkende 'showroom' schuilgaan.

Hier en daar lijkt Loze de draak te steken met dit fel bekritiseerde Kanal-project, de opdrachtgever van het werk. Een hysterisch Loze-exemplaar blijkt bijvoorbeeld afkomstig uit 'het filiaal in Parijs'. De anders zeer ernstige gids neemt de slappe lach van het model meteen over: 'Het werkt aansteke-

Ariane Loze, *L'archipel du moi*, 2018Ariane Loze, *L'archipel du moi*, 2019Ariane Loze, *L'archipel du moi*, 2020Ariane Loze, *Profitability*, 2017

lijk' En ook Lozes eigen werk wordt niet gespaard. Wanneer de gids een zoveelste model toont aan de bezoeker, geeft ze toe dat 'de basis van onze modellen niet heel veel variaties kent'. Een gelijkaardige meta-commentaar klinkt in *Profitability* (2017), een film die draait om Ariane Loze International, een productiebureau dat in het slop zit en potentiële investeerders moet overtuigen van de economische return van het 'product'. De investeerders zijn evenwel kritisch over het strategisch plan van het bureau: 'Het product veroudert, onvermijdelijk, en we moeten ons voorbereiden op haar recyclage.' De ironische commentaar op het eigen werk voegt een extra laag toe aan de reeds naar binnen gekeerde narratieve structuur van MOWN.

In een van Ariane Lozes recentste films, *Inner landscape* (2018) stelt een personage: 'We gaan alles herbeginnen. Niet één woord zal dezelfde betekenis hebben als voordien. Liefde... Werk... Vriendschap... Vertrouwen...' De zin doet opnieuw denken aan Godards *Alphaville* en is tekenend voor het hele oeuvre van Loze, waarin alle personages vast lijken te zitten, en dan vooral in een in zichzelf besloten taal. Net als in een woordenboek – een metafoer die veelvuldig wordt ingezet in Lozes films – leidt het ene woord naar het

andere, maar ontsnapt de ultieme kern of betekenis telkens weer aan zowel acteurs als publiek. Spreken gebeurt dan ook vaak via citaten die ontleend worden aan verschillende 'gezaghebbende' denkers als Arthur Danto, Walter Benjamin, Mao Zedong en Machiavelli. In *Profitability* goochelen de personages met bedrijfstermen als *turnover*, *out-sourcing* en *cost-killing*, en spreken daarvoor in een volstrekt holle taal. In *Anaphora* (2015) zet Loze de literaire stijlfiguur van de anafoor om naar een filmische structuur, een film die meermaals herbegint in steeds andere variaties op hetzelfde, slecht eindigende liefdesverhaal – een knipoog naar Michel Gondry's *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*. In de filmzaal bekijken de personages een parallelle film van MOWN Productions, gemaakt door Ariane Loze, tot een van de toeschouwers opstaat en haar spiegelpersonage uit de (fictie)film neerschiet.

Deze circulaire structuur is niet beperkt tot afzonderlijke werken. De Loze-personages keren terug in verschillende films, soms zelfs in precies dezelfde outfit: een zilverkleurig mantelpak of K-Way regenjas, een opvallende legging met lui-paardprint, een zwart kanten kledje. De belofte van een nieuw begin – 'We gaan

alles herbeginnen' – wordt herhaaldelijk gesuggereerd en vervolgens onderuitgehaald. Zoals een van de personages uit *Inner landscape* schamper opmerkt: 'Ik ben hier al eens geweest... Ik herken het.' In *L'archipel du moi* wordt het talig geheugen van een verward personage gewist in de hoop haar te genezen, want woorden richten schade aan – 'car les mots font mal', en ook hier heeft haar spiegelbeeld een déjà-vu: 'Ben ik hier al eerder geweest?'. Haar verschillende gedaantes functioneren in die zin op dezelfde manier als de uitgeholde taal: hoe meer MOWN-films je bekijkt, hoe meer Loze-versies je ziet, hoe minder betekenis (of identiteit) je er nog aan kunt toekennen.

De talige onthechting van de personages wordt verdubbeld door de architecturale setting waar ze zich ophouden. Ze ontmoeten elkaar in de arena's van de menselijke (non-)communicatie, dat wil zeggen in een concert- of filmzaal, in een kapel, op de treden van een amfiteater of gewoon aan de eettafel. De ruimtes bevinden zich vaak in gebouwen en omgevingen die een zekere rijkdom uitstralen en ontzag oproepen, die het individu daardoor onderwerpen of kleiner maken. Dat kunnen plekken zijn die we associëren met economisch en cultureel kapitaal, zoals de traphal van een heren-

huis (*Les colombes*), de opera (*Like a hand on my wrist*), de Koninklijke Gaanderijen in Oostende (*Passage to the sea*), de Sint-Hubertusgalerij (*Anaphora*) en de Villa Empain (*Décor*) in Brussel. Maar Loze kiest soms ook voor een functioneel en strak modernistisch decor, zoals het Haus der Kulturen der Welt in Berlijn of het Kanal Centre Pompidou. De personages verliezen zichzelf of de ander in de doolhof aan gangen en trappen, en in de wirwar van de taal. In *L'ordre intérieur*, een film die gemaakt werd in een brutalistisch gebouw van het Maison de la Culture in Clermont-Ferrand, versmelten beide labyrinten tot één gebald knooppunt. Wanneer een van de personages ontredderd vraagt aan de infobalie wie de figuren zijn die door het gebouw rennen – 'Wat was dat...? Wie was dat...?', antwoordt de vrouw met bureaucratische finesse: 'Het spijt me, maar die informatie ontbreekt helaas.'

Die fundamentele onbestemdheid is tegelijk de kracht en de zwakte van het werk van Ariane Loze, dat eerder algemeen verwijst naar de ons structurerende systemen van macht en taal, dan naar een concrete sociopolitieke werkelijkheid. Dat lijkt een bewuste strategie. Zo zegt de CEO van Ariane Loze International in *Profitability*: 'Maatschappelijke onderwerpen worden erg gewaardeerd, maar je moet ze kunnen behandelen zonder te vervelen. En wij, wij weten hoe. (...) Het is door herhaling en zelfs overlapping dat kwaliteit naar boven komt.' Loze toont deze principes niet alleen, ze gebruikt ze als basisstructuur voor haar hele oeuvre. Haar films ironiseren de taal van de bureaucratie, van het economisch of cultureel kapitaal, van de politieke macht, door steeds weer te variëren op hetzelfde gespreksformat, zonder daar veel inhoud aan te geven. Het zijn de woorden zelf die schade aanrichten, die werkelijkheden en ficties in het leven roepen, die ons dirigeren, maar die zelf moeilijk te dirigeren of te redigeren zijn. Zoveel talige leegte en verveling gaan op den duur onherroepelijk zelf vervelen. De 'maatschappelijke onderwerpen' die aangehaald worden zijn bovendien soms zo algemeen (klimaatverandering, kapitalisme) dat vrijblijvendheid dreigt. Het samen-zweerderige lachje van de personages is dan alleen nog maar irritant. Tegelijkertijd is die vaagheid natuurlijk juist representatief voor de permanente uitholling van betekenis, die als een rode draad door de films loopt. Dat komt het best tot zijn recht in recent werk, waarin het onbestemde overtuigend gekoppeld wordt aan een concreet uitgewerkt concept, zoals de neoliberale maatschappij als een zinkend schip in *NEIN WEIL WIR*, of – sterker nog – de instrumentalisering van de mens in industriële werkplaatsen, in *L'archipel du moi*. Benieuwd hoe Loze zichzelf in de toekomst verder zal 'recycleren'.

Elias Cafmeyer. Slim naar Antwerpen

STEFAN VERVOORT

Mobiliteit wordt vaak geassocieerd met stedelijke, nationale of internationale infrastructuur, met een netwerk van wegen, en met manieren om lichamen en goederen zo snel en efficiënt mogelijk te verplaatsen. Mobiliteit valt dan samen met de organisatie van verkeersstromen volgens een vooropgestelde hiërarchie. In Vlaanderen is dat het STOP-principe, dat prioriteit toekent aan (in deze volgorde) stappers, trappers, openbaar vervoer en personenwagens. Personen- en goederenverkeer technocratisch en plantechisch regelen is de bevoegdheid van ministers, staatssecretarissen en schepenen, die visies op het mobiliteitsvraagstuk formuleren om problemen 'op te lossen'.

Mobiliteit kan ook anders of breder gezien worden, namelijk als een onontkoombaar maatschappelijke kwestie, die raakt aan de belangen van sociale klassen en die hun verhoudingen – vaak impliciet – vormgeeft. In *Mobiliteit. Landschap van macht en onmacht* uit 1997 definiëren Guy Baeten, André Spithoven

en Louis Albrechts mobiliteit als een socio-economisch en politiek middel, en als een product van klassenstrijd. 'Mobiliteit', zo schrijven ze, 'is macht en onmacht. Mobiliteit gaat over controle, overheersing, onderschikking, insluiting en uitsluiting van mensen. Ons mobiliteitssysteem is gemaakt voor en door welbepaalde bevolkingsgroepen die de machtsposities in onze samenleving bezetten.' Een airbag, bijvoorbeeld, dient eerder dan de samenleving als geheel de belangen van specifieke groepen in de samenleving: tijdens een aanrijding wordt de autobestuurder erdoor beschermd, maar niet de fietser die aangereiden wordt. Mobiliteit heeft ook te maken met stedelijke toegankelijkheid, veiligheid en ontwikkeling. Treinstations, bushaltes, water- en spoorwegen geven de stad vorm en dragen bij tot de stedelijke ervaring. Meer dan een kwestie van organisatie – hoe geraak ik van punt A naar B – is mobiliteit een kwestie van identiteit, kwaliteit en betekenis; mobiliteit tekent letterlijk mee aan de gemeenschap, net als architectuur. En tot slot is er de culturele, antropologische of filosofische lading van mobiliteit – als beweeglijkheid,

ongebondenheid en individuele vrijheid, in de vorm van verplaatsingen die de centrifugale kracht van het sedentaire opheffen en tegelijkertijd definiëren. Mobiliteit gaat om beweging en orde, de verstrooiing van het netwerk en het 'binnen' van de kring, het nomadische en alles wat het nomadische reguleert.

Het werk van Elias Cafmeyer (1990) verkennt op intuïtieve en speelse wijze deze andere aspecten van mobiliteit. Zijn bezigheden thematiseren – impliciet – de starre en vaak paradoxale logica van het mobiliteitsbeleid in Vlaanderen en Antwerpen. Voor *Unipark* (2019) transformeerde Cafmeyer een weidse ruimte op de tweede verdieping van Kunsthal Extra City in Antwerpen tot een parkeergarage. De installatie voorzag in rol-luiken en rood-witte barrières, een betaalautomaat en een blusinstallatie, robuuste kolommen (met de typische, kinderlijke iconen: 'we staan op -1, aan de vlinder'), één bescheiden personenwagen en één motorfiets. Een affiche met tarieven werd opge-maakt in de huisstijl van parkingketen Q-Park, maar met een eigen naam en logo: EC/EliasCafmeyer Parkings. De gesimuleer-

de parking was contradictoerisch: een ondergrondse ruimte op +2, met een wagen – de kleinste auto die Cafmeyer kon vinden, een gestripte en weer in elkaar gezette Subaru Vivio – die de parking niet in of uit leek te kunnen. Ook de herwerking van de Q-Parkaffiche 'op persoonlijke titel' was licht humoristisch maar vooral bevreedend. *Unipark* creëerde een 'situatie' die niet klopt, als een herkenbare, alledaagse en zelfs banale omgeving – parkeergarages zijn vaak de nulgraad van de architectuur – waarvan de vertrouwdheid subtiel in vraag gesteld wordt. Tegelijk is het werk politiek. Favoritisme voor de wagen in Antwerpen en Vlaanderen zal leiden tot nieuwe stadsparking: Koen Kennis (N-VA), de Antwerpse schepen van mobiliteit, lanceerde in 2014 een mak en zwaar gehokeld mobiliteitsplan, dat de automobilist 'niet culpabiliseert'; Vlaams Minister van Mobiliteit Ben Weyts (N-VA) stelde in 2018 dat voetgangers en fietsers niet langer prioriteit zullen krijgen bij nieuwe investeringen en verzaakte de facto het STOP-principe. Het werk van Cafmeyer impliceert echter ook dat toenemende verkeersellende en strenge lage-emissiezones de



Elias Cafmeyer, Unipark Extra City, Kunsthal Extra City, Antwerpen, 2019, foto Tomas Uyttendaele



Elias Cafmeyer, Unconventional Surroundings, Next door by Keteleer Gallery, Antwerpen, 2017



Elias Cafmeyer, Grande Inauguration du nouveau Métropolitain Anversois (exterieur) Front Studio, Antwerpen, 2018



Elias Cafmeyer, Grande Inauguration du nouveau Métropolitain Anversois (interieur) Front Studio, Antwerpen, 2018



Elias Cafmeyer, R37, Ringweg rond Bekegem, Plan B, Bekegem, 2018



Elias Cafmeyer, Havenuitbreiding Brugge, Konvooi, Brugse haven, 2019



Elias Cafmeyer, The world is in fact one big zoological garden / Always straight ahead, the sun will never set, Mariondecannièrre, Antwerpen, 2019, foto Tomas Uyttendaele



Elias Cafmeyer, Untitled (Waving Street Signs), Mariondecannièrre, Antwerpen, 2018 foto Tomas Uyttendaele

wagen ondanks alles uit de stad weren, waardoor parkings nagenoeg leeg en 'stil' zullen blijven. De herwerkte affiche maakte daarnaast de toenemende privatisering van de publieke ruimte tastbaar: ooit was parkeren een publieke aangelegenheid gefaciliteerd door de overheid, die vandaag veelal wordt uitbesteed aan private concerns als Q-Park. Het resultaat is een tamelijk absurde installatie met niettemin een sterke maatschappelijke weerklank.

Unconventional Surroundings (2017) in de Antwerpse Keteleer Gallery omvatte een gelijkaardige transformatie. Cafmeyer herschiep de galerieruimte tot een metrostation met kitscherige tegelwanden, een gesimuleerde lift, een blusinstallatie, twee schermen die haltes aangeven (door de

kunstenaar bij vervoersmaatschappij De Lijn aangekocht), en twee posters ter promotie van kunst en cultuur én van het openbaar vervoer, met publiciteit voor het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (met een Brueghel op de achtergrond) en voor het Rubenshuis (met Willem van Haechts *De kunstkamer van Cornelis van der Geest* uit 1628), en met een slogan die zinspeelt op de langdurige werken aan de Antwerpse Leien, de noord-zuidas van de stad: 'Sta tijdens de werken niet in de file, neem de tram!' Cafmeyer signaleert een verknoping van mobiliteit en cultuurpolitiek, maar stelt ook de vraag wat er precies gepromoot wordt: kunst als toeristische trekpleister, publiek transport als louter een 'oplossing' voor de Leienknip, of een combi-

natie van beide? Cafmeyer heeft in elk geval oog voor de absurditeit van de situatie: het KMSKA – 'dicht maar dichtbij', is de slogan op de poster – is gesloten voor renovatie, maar kan natuurlijk wel 'bereikt' worden. Opnieuw is het werk bevreemdend en humoristisch, en wordt het Antwerpse mobiliteitsbeleid erdoor bekritiseerd: de metrohalte is verlaten, de tram is buiten werking gesteld, of rijdt enkel naar een museum dat al jaren gesloten is.

Ander werk van Cafmeyer thematiseert wat Baeten, Spithoven en Albrechts in hun studie uit 1997 'transportongelijkheid' noemen. *Grande Inauguration du Nouveau Métropolitain Anversois* (2018) is een metro-wagen waarvan het met witte verf bekladderde exterieur contrasteert met het pompeuze

interieur, gevuld met draperieën, klassieke lampen, fauteuils, tafels en zelfs een valse haard. Exterieur en interieur, stedelijkheid en huiselijkheid, de gekleurde buurten van Borgerhout en de witte, Franstalige bourgeoisie in Antwerpen: het zijn spanningen die ook het Antwerpse mobiliteitsbeleid mee bepalen. De installatie zet de dualiteit van Borgerhout in de verf: een diverse en ruig uitzijnde wijk, die vandaag niettemin het doelwit blijkt van projectontwikkelaars die de buurt gentrificeren en 'verwitten'. Evenmin is het toeval dat Cafmeyer het werk maakte bij Front Studio, de residentieruimte van Studio Start vlak bij de 'spookstations' Carnot en Drink van de Antwerpse premetro – ze bestaan, en tram 10 rijdt erlangs, maar ze zijn nooit in gebruik genomen. Waar het tram- en premetronetwerk in Antwerpen de laatste jaren significante uitbreidingen zag, is de verbinding van Borgerhout met de historische binnenstad blijkbaar geen prioriteit.

Voor *R37, Ringweg rond Bekegem* (2018) en *Havenuitbreiding Brugge 2023* (2019) simuleerde Cafmeyer de bouw van een ringweg rond een dorpje in West-Vlaanderen en de uitbreiding en herinrichting van de Brugse haven tot een cruise-terminal. Affiches, een website en een enquête dienden deze infrastructuurwerken aan te kondigen, terwijl het hele verhaal natuurlijk verzonnen was. Ook het buurtprotest was fake: spandoeken op straat en slogans op affiches achter huiskamerramen – 'Wij gaan niet weg!', 'Red het park/Geen haven in Brugge', '20000 auto's meer per dag???' – zetten de geloofwaardigheid van de illusie kracht bij. Cafmeyer lijkt het debat over de vervolmaking van de Antwerpse ring en de uitbreiding van de haven naar een andere stad te exporteren. Het is vooral omdat de schaal niet klopt – Bekegem telt 1082 inwoners, een ringweg rond zo'n dorp zou belachelijk zijn; het dok bestemd voor de cruise-terminal is vele keren te klein – dat dit debat absurdistisch wordt, en op voorhand uitgehold raakt. Enerzijds heeft dat iets cynisch: Cafmeyer thematiseert niet alleen de top-downbeslissingen en de socio-economische logica's achter het mobiliteitsbeleid, maar hij reduceert ook de protestactie of de tegenstem tot een simulatie. Anderzijds pleit hij voor een bewustmaking en een democratisering van het beleid, zonder zich naïef te betonen over vormen van onmacht, die veroorzaakt worden door de exclusie van bepaalde stemmen uit het debat, door de structurele link tussen mobiliteitsbeleid en economische en toeristische belangen, of door de onbereikbaarheid van bepaalde vormen van transport: niet elke Bruggeling kan zich een cruise permitteren.

Met zijn sculpturen legt Cafmeyer de klemtoon op identitaire en sociopolitieke aspecten van mobiliteit. Een digitale lijntekening, *Ring Roads Around Belgian Cities* (2018), toont de omtrek van ringwegen in België, vergezeld van verkeerstechnische codes (de Brusselse R0, de Gentse R4 enzovoorts). Natuurlijk valt geen enkele van deze figuren samen met een zuivere cirkel. Eerder lijken de lijntekeningen op profielen van gezichten, en op die manier op vormen die bijdragen tot de identiteit van de stad. *Untitled (Waving Street Signs)* (2019) is een groep antropomorfe sculpturen gemaakt in metaal: twee figuren opgebouwd als verkeerspalen en -borden, met wuivende 'armen' en een bord-plus-knipperlamp als 'kop'. Eén figuur is grotendeels geel-zwart geschilderd, de voornaamste kleuren van de Vlaamse vlag; de andere is rood-wit met gele accenten. In zijn portfolio verduidelijkt Cafmeyer de knipsoog naar identitaire kwesties: tot 1990 waren alle verkeerspalen in België rood-wit geschilderd; nadien liet Johan Sauwens, lid van de Volksunie en destijds Vlaams Minister van Verkeer en Mobiliteit, de palen overschilderen in geel en zwart – volgens Cafmeyer 'de kleuren van de fascistische vlag van de Vlaamse regio, want de eigenlijke vlag heeft belangrijke rode details'. (Het was Sauwens zelf die in een radio-interview uit 2015 toegaf dat deze herschildering 'ook een vorm van territoriumafbakening' was.) Dit thema wordt nog duidelijker – en daardoor ook leesbaarder, zelfs op beleerende wijze – in *Blacks, Yellows, Reds and Whites* (2019). Twee plaatsen sculpturen suggereren verkeerslichten die tot monsters zijn getransformeerd: één beeld is erg groot en oogt nogal agressief, geschilderd in geel-zwart; de andere sculptuur, in rood-wit, is kleiner en schichtig.



Elias Cafmeyer, Untitled (Project Proposal II), 2016



Elias Cafmeyer, Solid Leftovers, CC252, Ekeren, 2017



Elias Cafmeyer, Untitled (Viaduct), Capital M, UA Campus Rodestraat, Antwerpen, 2017

Cafmeyer realiseerde de sculpturen in juni 2019, een maand nadat meer dan veertig procent van de Vlamingen nationalistisch of extreemrechts stemden bij federale en gewestelijke verkiezingen.

Cafmeyer woont en werkt vandaag in Brussel, maar hij studeerde aan Sint Lucas Antwerpen. Hij realiseerde het gros van zijn werk in (of in de omgeving van) Antwerpen en thematiseert de Antwerpse mobiliteit. Deze context is ook belangrijk omdat zijn werk aansluiting vindt bij dat van een oudere generatie Antwerpse kunstenaars. Cafmeyers fascinatie voor mobiliteit doet denken aan het werk van Luc Deleu–T.O.P. office, waarin mobiliteit en infrastructuur in al hun complexiteit belicht worden. Deleu deed onder meer voorstellen voor het afschaffen van het verkeersreglement, voor verkeersvrije namiddagen, voor het doven van verkeerslichten of voor het klasseren van het openbaar vervoer als monument (*Voorstellen*, 1972-1980); hij voerde campagne voor mobiel wonen (*Mobile Medium Architecture Promotion*, 1973, of *Antwerpen Woonwagenstad*, 1977); hij onderzocht de relatie en de discrepantie tussen de schaal van (verkeers)infrastructuur en die van de mens (*Installatie met 2 lichtmasten*, 1985/1991, of *Demonstratie van Schaal en Perspectief met 2 liggende hoogspanningsmasten*, 1986); en hij maakte ontwerpen voor minder abstracte signalisatie (*Signposting Amsterdam*, 1988, of *Signposting Geneva*, 1992) en voor zichtbare stedelijke mobiliteit (*Station Europa Centraal (TGV-luchtlijn Brussel)*, 1986-1989, of *Antwerp, Your Next Cruise Stop!*, 1990). Uiteraard zijn er verschillen: de theatrale, eerder scenografische aanpak van Cafmeyer is (vaak) suggestiever en meer beeldend dan de directe, ontwerpmatige praktijk van Deleu. En toch zijn er gelijkenissen. Cafmeyers project *Untitled (Project Proposal II)* (2016) is duidelijk schatplichtig aan Deleus *Schaal en Perspectief*-reeks: twee 'Vlaamse' lantaarnpalen worden ontdaan van hun lichten en in het atrium van Sint Lucas Antwerpen

gepresenteerd, één paal horizontaal op de grond, de andere hangend aan de balustrade van de eerste verdieping. Ook de grafiek van Belgische ringwegen herinnert aan Deleus morfologische *mapping* van stedelijke, nationale en internationale vormen van infrastructuur, onder meer, sinds 2006, in *Urban Space: Analysis*. Het is een verlicht begrip van mobiliteit dat het werk van Cafmeyer en Deleu verbindt: mobiliteit is geen zuiver plantechische zaak, maar een vorm en een verschijning die op verschillende manieren raakt aan de stad en het leven van mensen.

Een tweede en zeker zo pertinente vergelijking kan gemaakt worden met het werk van Guillaume Bijl. Sinds de late jaren zeventig heeft Bijl galerie- en museumruimtes getransformeerd tot 'functionele' en banaal aandoende omgevingen, zoals een frituur (1983), een wasserette (1985), een decor van een TV-quiz (1993) of een hondenkapsalon (2016). Deze *Transformatie-Installaties* zijn herkenbaar omdat ze nauwgezet gemaakt en geloofwaardig zijn. Bijls omgevingen zijn echter ook verlaten, en ze doen – ook omdat ze naar het museum 'verplaatst' zijn – vreemd en vaak onzinnig aan. De maatschappijkritische aard van Bijls werk wordt al te vaak over het hoofd gezien. Vooral de vroege transformaties maken deel uit van een 'kunstliquidatieproject', een fictief overheidsdecreet dat de kunst als overbodig en sociaal irrelevant bestempelt, en waarin wordt geponeerd dat publieke en private ruimtes gereserveerd voor de kunst herbestemd moeten worden voor 'functionele' doeleinden. Bijls oeuvre is een wrang commentaar op hoe functionalistisch denken, veelal ingegeven door commerciële logica's, de kunst onder druk zet. Zoals John C. Welchman terecht heeft aangeduid, was Bijls keuze voor een rijkschool als allereerste *Transformatie-Installatie* niet toevallig. *Autorijschool Z* (Ruimte Z, Antwerpen, 1979) presenteerde de rijkschool als een instituut dat een brede laag van de bevolking disciplineert, van bakkers en advoca-

ten tot kunstenaars. Gold de auto in de jaren zeventig nog als ideaal van vrijheid – bijvoorbeeld in Deleus *Mobile Medium Architecture Promotion* en in het latere werk van John Körmeling – dan thematiseert *Autorijschool Z* hoe instituten, regelgevingen en systemen de strijd aangaan met zulke vrijheid, die ook als metafoor voor de vrijheid van de kunst gezien kan worden. Mobiliteit als aspect van een kapitalistische infrastructuur is een belangrijk thema in Bijls werk: van de auto in *TV Quiz Decor* (1993) tot *Travel Agency* (1986/2008), *Caravan Show* (1989), *Central Airport Basel* (1996) en *Der Mensch überwindet Distanzen* (1993), een fictief museum met auto's, motors, treinen en vliegtuigen.

Het simuleren van 'functionele' omgevingen in galleries of musea, en het tongue-in-cheek presenteren van banale ruimtes als 'hoge' kunst staan centraal in het werk van zowel Cafmeyer als Bijl. Die laatste vertrekt echter vanuit de traditie van de readymade en gebruikt de simulatie als decor of interieur, als een 'gesloten' ruimte die haaks staat op de 'openheid' van de kunst. Cafmeyer daarentegen werkt meer als beeldhouwer en lijkt vooral geïnteresseerd in fragmentaire objecten, ruimtes en processen. *Untitled (Viaduct)* (2017), zijn afstudeerwerk, is een verkleind en versmald fragment van een viaduct, handgemaakt uit hout en geschilderd in grijs tinten. De brug werd tussen twee gebouwen geïnstalleerd, steunend op één pilaar; ontoegankelijk en daardoor misschien ook imaginair, werd dit werk een *beeld* waarvan de verdichting en de gemaaktheid manifesteren en operatiever is dan bij Bijl. De karakteristieke verwijzen subtiel naar de ontoegankelijkheid van de stad en de verkeerscongestie tijdens de Leienknip, en misschien ook naar de nog te bouwen, en in die zin imaginaire bruggen van het Oosterweelproject. Iets gelijkaardigs geldt voor *Solid Leftovers* (2017). Drie gebouwde 'stukken' publieke ruimte worden geïnstalleerd in een park nabij het Cultureel Centrum van Ekeren: een geasfal-

teerde achthoek met groene pilaartjes en een lantaarn; een driehoek met kasseien en een geel lichtpaaltje, als signalisatie bij de splitsing van een rijweg; en een rechthoek met straattegels, een (bestaande) vuilnisbak en een advertentiebord. Deze stenen, 'solide' fragmenten, die ook dienstdoen als lichtbakens, doen denken aan Bijls *Sculptures Trouvées* (1987-1994), buitensculpturen waarin lantaarns, bloemenperken, bankjes en een occasioneel decoratief element als ensembles en in zekere zin als 'interieur' getoond worden. Maar waar Bijl weinig of geen uitspraken doet over de publieke ruimte, die hij niettemin simuleert, daar is Cafmeyers werk maatschappijkritisch: *Solid Leftovers* toont de zeldzame stukjes stad die onbezet zijn door het kapitaal – de waarde-loze en disfunctionele ruimtes die ontsnappen aan regulatie en controle. Cafmeyer liet zich inspireren door de *leftover spaces* gekocht en gefotografeerd door Gordon Matta-Clark in New York in de jaren zeventig, maar ook het concept van de publieke ruimte zoals onderzocht en omschreven door Wim Cuyvers (als tegendeel van de private ruimte), of de *non-lieux* getheoretiseerd door Marc Augé (als tegendeel van de antropologische 'plaats'), spelen hier een rol.

Cafmeyers praktijk lijkt uiteindelijk de navelstaarderij van de Antwerpse en Vlaamse mobiliteits- en cultuurpolitiek een kritische spiegel voor te houden: Antwerpen en Vlaanderen zijn vooral met zichzelf bezig, terwijl de wereld blijft draaien. Zoals stilstand zich verhoudt tot mobiliteit, zo staan de Antwerpse en Vlaamse besognes tot de wereld. Het is echter ook mogelijk dat Cafmeyer die bovenlokale vragen simpelweg nog dient te stellen. Zijn jonge oeuvre is geworteld in Antwerpen, en dat is prima. Toch stelt zich de vraag hoe de maatschappelijke kwesties aan de basis van zijn werk zich verhouden tot de bredere problematiek en dynamiek van mobiliteit, zowel in historische als sociale en geopolitieke zin. Hoe kan kunst omgaan met de complexiteit van het mobiliteitsvraagstuk *vandaag*? Hoe is de blik op de auto, als ideaal van vrijheid, getransformeerd? Hoe kan er worden omgegaan met drastisch gewijzigde concepten van stedelijkheid en lokaliteit? Of anders gesteld: hoe verhouden kwesties in Antwerpen zich tot de geschiedenis en de wereld, waarin de stad en de Vlaamse regio zich onvermijdelijk inschrijven, onder meer op het vlak van mobiliteit? In zijn expositie in de Antwerpse galerie Marion De Cannière in 2019 tastte Cafmeyer zulke kwesties voor het eerst af. Naast *Untitled (Waving Street Signs)* toonde hij een wereldbol met geaccentueerde snelwegen (*Always Straight Ahead, The Sun Will Never Set*) en een collage van wereldkaarten waarvan de snelwegen abstracte dierenfiguren uitbeeldden (*The World is In Fact One Big Zoological Garden*). Deze werken zijn slim, consequent en poëtisch, en opnieuw vallen er echo's met de praktijk van Cafmeyers voorgangers te traceren. Het zijn voorafspiegelingen van toekomstig werk waarin de voorgaande vragen gesteld en misschien zelfs beantwoord worden.

Deze tekst maakt deel uit van een bredere reflectie over stad en mobiliteit in het werk van jonge kunstenaars (in België), in opdracht van Kunsthal Extra City Antwerpen.

Daan Gielis. Tears, stupid tears

KOEN SELS

Beelden uit de tentoonstelling *You won't get what you want* van Daan Gielis (1988) hadden ons al online bereikt voor we in september De Garage in Mechelen bezochten. Ik was er samen met een vriendin, en vooral het neonwerk *Happy Sad*, een kruising van een smiley en een zogeheten frownie (een droevige smiley), was ons bijgebleven, het was al te zien geweest op de papieren uitnodiging. De glimlach werd doorsneden door een droevige mond. Ik dacht onwillekeurig aan de herschikte smiley die in 2016 op de cover van een nummer van nY stond, toen

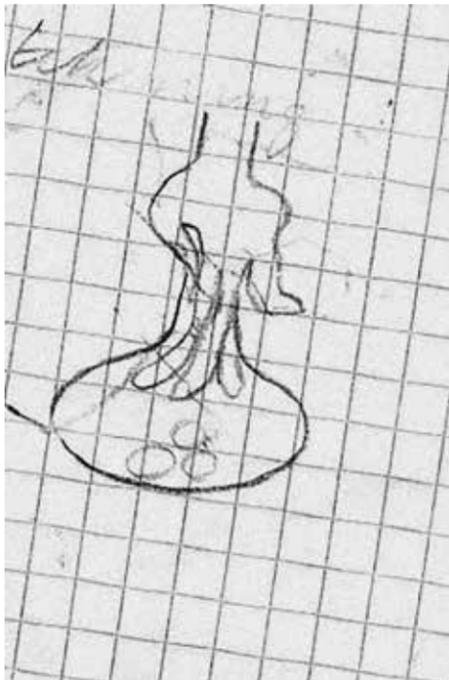
ik nog redacteur was van dat tijdschrift: de smile stond daar boven de ogen, maar als je het beeld omkeerde was het een droevig gezicht. Dat nummer ging over de studie *Cruel optimism* van Lauren Berlant, die beschrijft hoe allerlei ontmantelde fantasieën over het goede leven ons vandaag lijken te verstrikken in double binds en paradoxen. Een relatie van wreed optimisme, zo schrijft Berlant, ontstaat wanneer iets wat je verlangt eigenlijk een obstakel is om te floren. Het beeld op die cover was een betere grafische verwerking van het idee (of was het een gevoel?) dat ook dit kunstwerk leek te willen verbeelden.

Het doel in Mechelen was werk te bekij-

ken van een jonge kunstenaar van wie ik vermoedde dat hij relevant, hedendaags of zelfs representatief voor zijn generatie zou kunnen zijn. Tegelijk hoopte ik ook te ontdekken hoe hij dat juist *niet* was. Misschien had ik liever iets willen schrijven over het werk van degene met wie ik de tentoonstelling bezocht, Sophie Anson, maar dat kon ik niet zo gemakkelijk plaatsen in het heden, omdat het gebaseerd is op een tekenmethode – ze maakt potloodtekeningen waarvoor ze, met behulp van sjablonen en andere hulpstukken, fragmenten van zowel cartoons als oude meesters kopieert. En bovendien: bijna niemand kent haar werk, en ikzelf ken haar te goed, al zou dat net ook

een reden geweest kunnen zijn om het wel te doen.

Met Gielis' werk had ik in ieder geval affiniteit. Om te beginnen deelden we tienerjaren waarin subculturen een belangrijke rol speelden, en dan met name hardcore, een uit de punk gegroeide, sinds de jaren tachtig vaak gemuteerde en vandaag wellicht uitstervende of al uitgestorven way of life – geen lifestyle! – voor voornamelijk jongens. Ik herkende me ook in zijn blijkbaar moeilijk te overwinnen teleurstelling in wat ons beiden ooit verkocht moet zijn geweest als 'echt'; de tekst op de website van De Garage had het over 'het samenvallen van geluk en teleurstelling, gefrustreerde verlangens die



Sophie Anson, schets, 2019

zelf weer tot nieuwe verlangens leiden, een underground cultuur die authentiek blijft terwijl ze zichzelf in de uitverkoop zet'.

De Garage was nog gesloten toen we aankwamen, dus dronken we koffie en bespraken wat we op de website over de tentoonstelling hadden gelezen. Sophie en ik spraken over die wat hoogdravende aankondiging en over de waarde van persoonlijke gevoelens, over wat je een opbod van subjectiviteit zou kunnen noemen, of als je het gemener wilde zeggen: een opbod van mensen die hun eigen bijzonderheid in de etalage zetten, waardoor juist bijzondere gevoelens of gedachten bij voorbaat aan waarde inboeten. Dit alles leek samen te hangen, zei ik, met een fantasie van het kunstenaarschap als het beste, vrijste en boeiendste leven, en met de invloed van het internet en de sociale media op zulke kunstenaarslevens: de vormen en scenario's die ze aanboden, en de koppeling die werd aangebracht tussen een persoonlijk 'verhaal' en de goedkeuring van een netwerk aan 'vrienden'. 'Like tears in the rain', zei Sophie, een verwijzing naar de slotscène van *Blade Runner*, waarin de tranen van de androïde Roy Batty worden weggespoeld door de stromende regen ('All these moments will be lost in time like tears in rain. Time to die...'). Met andere woorden: wat is de waarde van de eigen tranen in een wereld waarin een stortvloed van emoties over ons wordt uitgestort? En zijn die tranen wel een teken van menselijkheid, of worden individuele emoties hier geactiveerd door een op een mens gelijkend systeem? Kunnen we dit onderscheid nog wel maken?

Waarom ook neon, zo vroegen we ons af, het lijkt zo standaard en willekeurig en al te vaak gedaan en behorend tot een tijd van Hollywood en straatreclame, en ik dacht er automatisch bij: 'Good Old Neon'. Dat verhaal van David Foster Wallace is gebouwd op precies zo'n double bind als Berlant die omschrijft: die van het nooit te bevredigen verlangen (het recht!) om echt gezien en gewaardeerd te worden ('Admired, approved

of, applauded, whatever', zo zegt het wanhopige hoofdpersonage). De motor van de vertelling is de zogeheten *fraudulence paradox*, een typisch wallaciaanse circulaire redenering: hoe meer tijd en moeite je steekt in aantrekkelijk of indrukwekkend zijn, hoe meer je jezelf een bedrieger voelt, waardoor je des te meer gaat proberen om aantrekkelijk of indrukwekkend te zijn. Door jezelf afhankelijk te maken van het oordeel van de ander, kan die ander bovendien nooit écht een ander zijn; hij blijft jouw eigen spiegel – een oordelende spiegel ook, waarin degene die kijkt steeds een 'fraud' moet lijken. 'Good Old Neon' is een neurotische tekst vol herhalingsdwang, waaruit de verteller/auteur alleen lijkt te kunnen ontsnappen door te zwijgen: 'Not another word', zo luiden de laatste woorden van het verhaal. De paradoxen waar Gielis met zijn verlangen naar authenticiteit bij uit scheen te komen, leken zowel structureel als inhoudelijk sterk op die waarin Wallace zich in 2004 had vastgereden.

Ik ben geboren in 1982, Daan Gielis in 1988. Wat is er, als we abstractie mogen maken van persoonlijke verschillen, in die zes jaren gebeurd? Dat vroeg ik aan Sophie, geboren in 1987, terwijl ik met twee vingers een suikerklontje probeerde op te diepen uit een vaasje met een te nauwe opening. Sophie, met haar eigengereide gevoel voor de slapstick van lichamen die altijd zullen proberen wat ze net niet kunnen en die zo hun grenzen leren kennen, lachte me hartelijk uit en tekende een kleine schets van die hopeloze poging: een *comic relief* die me terugbracht naar de wereld, een koffiebar waar sp.a-politica Caroline Gennez vergaderde, klaar nu om de tentoonstelling welwillend tegemoet te treden, als tijdgenoot.

Kun je een generatie wel bekritisieren? Kun je een generatie beoordelen op haar generische kenmerken? Is er in dat hele concept – een groep mensen geboren tussen dit en dat jaar – niet iets inherent ridicuuls? Dat iemand op een bepaald moment ter wereld kwam, valt hem of haar natuurlijk niet te verwijten. Wie representeert zijn tijd volledig? Is de handpop van de geschiedenis wel een mens, met een geest en een geweten? Toch is het verleidelijk, als je een beetje ouder wordt en grotere historische bewegingen lijkt te hebben meegemaakt, om je over te geven aan kritiek op een jongere generatie. Bret Easton Ellis, een beroemd lid van wat Generatie X heette, lijkt te denken dat dat kan. In zijn boek *White* richt hij zich tot de watjes van wat hij 'Generation Wuss' noemt. Ellis verwijt ze hun kwetsbaarheid, hun hypersensitieve, politiek correcte denken en hun onvermogen om met andere, vooral rechtse standpunten om te gaan. Volgens Ellis' is dat zo gekomen omdat zijn eigen generatiegenoten hun kinderen te veel hebben gepamperd en eindelijk hebben bevestigd in hun individualisme en narcisme. 'En Generatie Watje reageerde door zich in sentimentaliteit storten en slachtofferverhalen te verzinnen in plaats van de kille realiteiten onder ogen te zien en ermee te worstelen en ze te boven te komen en dan door te gaan, beter voorbereid om verder te varen door een vaak vijandige en onverschillige wereld die het geen ruk kan scheleken of je bestaat.'

Het is een gemakzuchtige analyse, die door Andrea Long Chu in *Bookforum* werd omschreven als een klassiek geval van de pot en de ketel. Want natuurlijk is het Ellis zelf die in dit boek niet ophoudt met zeuren, en die geen kritiek kan verdragen: omdat hij nooit is opgegroeid, zo beweert Long Chu, houdt Ellis vast aan de hoop dat iemand anders dat in zijn plaats zal doen. En wanneer jongeren daar evenmin in slagen, wordt hij kribbig, laatdunkend, gauw beleedigd – kortom: zelf opnieuw een kind. Bovenal is Ellis' kritiek een als rebelle verpakt conservatief verhaal. Zijn cynisme leert jongeren hooguit (net als hij) hun emoties te negeren, en dat in tijden die misschien niet schokkend veranderd zijn, maar die wel smeken om verandering.

You won't get what you want. Je kunt niet altijd krijgen wat je wilt, zouden The Rolling Stones zeggen. Maar als je een poging doet, kun je soms wel vinden wat je nodig hebt. De titel van Gielis' tentoonstelling was resoluter: je *zult* niet krijgen wat je wilt. Ellis zou het hem ingefluisterd kunnen hebben, maar dat heeft de kunstenaar er niet toe gebracht om zijn pijn en tranen te verbijten. Tijdens de tentoonstelling sijpelde er onophoudelijk vanaf de plafonds water langs terracotta druppels die aan ijzeren kettingen boven drie bakstenen vergeetputten hingen. De putten stonden centraal in de smalle ruimte en maakten deel uit van wat één installatie of machine leek.

Aan de langste muur tegenover de ingang eiste het (hierboven genoemde) grote neonwerk alle aandacht op. Er waren ook kleinere edities van de neonversie te koop, zodat de indruk werd gewekt dat het om een logo ging – een beeld dat erg leesbaar is en dat ook buiten de context van de tentoonstelling, online, meteen werkt. Aan de muren waren winkelszakken genageld met daarin gloednieuwe onderdelen van skateboards. De reeks droeg de titel *Unrelentingly gnarly*, een verwijzing naar een in memoriam in de *New York Times* over de in 2019 overleden Jake Phelps, jarenlang redacteur van het skateboardmagazine *Thrasher*. De skateboardmerken op die onderdelen drukten een hele gevoelswereld van jongensachtige, antiautoritaire verlangens uit: Anti-Hero, Zero. Bovenop een draagtas op de vloer lag – weerloos of horrorachtig – het hoofd van de kunstenaar. Het verwees naar de print op een van de skateboards, een ets van Gustave Doré bij Dantes *Goddelijke komedie*, waarop de twaalfde-eeuwse Franse baron en troubadour Bertran de Born zijn afgehakte hoofd vasthoudt. Daarboven de merknaam, in gotische letters: Deathwish. De zaaltekst (geschreven door Bram Ieven) meldde dat het een verwijzing naar de onthoofde revolutie betrof, maar je kon er evengoed de kwetsbaarheid van de kunstenaar in verbeeld zien. Een afgietsel, één op één, maar ook een dramatisch masker – van een poseur? De horror en de *dark side* bedreigden het verzet evengoed van binnenuit als van buitenaf.

De referentie in de titel *You won't get what you want* is in dit opzicht veelzeggend. The Stones zijn iconisch voor de generatie van de babyboomers en ze leverden de soundtrack voor de explosie van een jongerencultuur die getekend werd door de onverzadigbare droom van *satisfaction*. Het officiële verhaal wil dat de witte, mannelijke mid-

denklassesubculturen – skaten, maar zeker ook de daarmee verbonden punk en hardcore – in de late jaren zeventig ontstonden als een reactie op de zich in masturbatoire solo's verliezende vrijheidsdrang van de rockers van weleer. De vroege hardcore was daarin radicaal negatief: 'I've got no values / nothing to say', beweerde Black Flag in 1980. Al snel zou ze onder meer muteren tot de politiek geëngageerde, radicaal anti-consumentistische *straight edge*, een sub-subcultuur voor jongeren die het 'rechte pad' wilden bewandelen. Voor de vroege generatie betekende dit vooral geen drugs of alcohol, in de jaren negentig kwamen daar ook veganisme en dierenrechtenactivisme bij.

'And I would lay down my life to birth a new generation of a righteous culture', zo schreeuwden de fundamentalisten van Shai Hulud in het nummer *A profound hatred of man* uit 1997. Recupereer dat maar eens, zou je denken. Maar bij Gielis, kind van de jaren negentig, was er veeleer sprake van continuïteit of herhaling: de negativiteit (Zero! Anti-Hero!) bleek niet opgewassen te zijn geweest tegen eenzelfde onderscheidingsdrang en individualisme, die tot uiting kwam in merken op een t-shirt. De 'juiste soort pijn' noemde Mark Greif de punk in een essay uit *Against everything* (2016). Maar zelfs de pijn en horror konden worden losgekoppeld van hun inhoud, om zo willekeurige en lege tekens te worden: instrumenten om te differentiëren, om identiteit te produceren. Ze pasten met andere woorden heel goed binnen de geatomiseerde hokjesgeest van de jaren negentig, toen heel wat jongens die niet *gewoon* wilden zijn dan maar iets werden wat op een heel specifieke manier *anders* was: skater, punker, hipopper, gabber...

Het is misschien niet helemaal paranoïde om te besluiten dat de hardcore in al zijn negativiteit altijd al niet meer dan een systeemeffect was: een levensstijl die vooral was wat ze was omdat ze perse niet iets anders wilde zijn. Hamerde de *straight edge* – die me dan wel aantrok, maar waar ik als *pothead* nooit heb willen of kunnen bijhoren – juist daarom zo op het streven naar oprechtheid en zuiverheid? En toch is het ook wél paranoïde, want ook negativiteit schept verbanden, zoals de affiniteit waarvan deze tekst vertrekt. Ze creëert een positie, hoe lokaal en subjectief ook, en biedt zo houvast tegen krachten die elke vorm van subjectiviteit belagen. Bovendien hoeft die positie je niet definitief te verankeren – en hoeft deze minigeschiedenis van verzet en recuperatie dus niet zomaar nutteloos afval te zijn, een opeenstapeling van mislukkingen.

Ik zag Gielis' werk voor het eerst in 2016 in Lier, op een groepstentoonstelling rond geluidswerken getiteld *Dopplereffect*, georganiseerd door kunstenaarsinitiatief De Voorkamer. Gielis had een podium gebouwd met daarboven een banner van de fictieve hardcoreband Koud Pijn, een obscure verwijzing naar de Brusselse *straightedge metalcore* van Arkangel. Het waren aanvankelijk helden van de *scene*, maar de band viel al snel van zijn voetstuk toen het gerucht ging dat de bandleden vlees aten en alcohol dronken; op concerten droegen vroegere adepten banners met de boodschap 'Hope you die by overdose', een verwensing die de band in 2004 zou gebruiken als titel van



Daan Gielis, Happy Sad, 2019, foto Wedocumentart



Daan Gielis, You won't get what you want, 2019, foto Wedocumentart



Daan Gielis, You won't get what you want, 2019,
foto Wedocumentart



Daan Gielis, Unrelentingly gnarly, 2019,
foto Wedocumentart



Daan Gielis, Shoot To Thrill Series v.II (CQC EC), 2015,
foto Wedocumentart

hun tweede album. Ook in deze installatie van Gielis waren traantjes te zien: ze vormden het logo van Koud Pijn en waren afgedrukt op de banner en op een stapeltje T-shirts dat was uitgestald op een tafeltje met merchandise. Een concert vond er niet plaats, maar de kamer werd wel gevuld met een brommende waas van *distortion* en feedback, meer een zinloze nagalm dan de voor hardcore zo typerende aanzwellende anticipatie op louterend geweld. Het leek alsof de toeschouwer hier altijd al te laat was.

Aan een ander werk van Gielis ben ik in Antwerpen vaak voorbijgewandeld, namelijk de graffiti die op de gevel van Kunsthal Extra City staat. Gielis spoot er in 2015 in zwarte verf de letters CQC op de muur. De snel aangebrachte, hoekige letters verwijzen naar de Pichação, een politiek geladen vorm van graffiti uit Brazilië. Ze suggereren door hun trashy beeldtaal meteen verzet, maar de afkorting heeft geen revolutionaire inhoud, sterker nog, ze verbeeldt vooral een gebrek aan inhoud. CQC: *c'est que c'est*, het is wat het is. Je kunt dat grafisch interessante, catchy letterwoord lezen als een teken dat op tautologische wijze slechts zichzelf wil zijn (de tentoonstellingsbrochure in Mechelen verwees naar Frank Stella's uitspraak 'What you see is what you see'), maar doordat hier tegelijk zo nadrukkelijk met de beeldtaal van een tegencultuur wordt geflirt, lees ik het als een moedeloze bevestiging van de status quo. Die lezing wordt versterkt door de institutionele context, die een dergelijke ingreep helemaal niet ongenegen is. Die twee C's die die ene Q insluiten roepen het beeld van een spiegel op, een circulaire dynamiek waarin alleen maar plaats is voor precies hetzelfde.

De tentoonstelling in Mechelen leek die strekking te herhalen in een andere vorm. Waren die tranen niet de zoveelste materialisatie van een ijle denkbeweging, een paradox waaruit je niet kunt ontsnappen doordat je steeds in dezelfde termen blijft denken? Waren ze niet ook te illustratief: veeleer de representatie van een probleem dan het onverwachte resultaat van een artistieke methode, van een experimentele, nieuwe verbanden scheppende, altijd ook onpersoonlijke omgang met materialen? Als de tranen een impasse *illustreerden*, bestendigen ze dan niet formeel een situatie die we eigenlijk allemaal al kennen? In het beste geval zou dit werk dan een teleurstelling verbeelden waarin we ons tenminste kunnen herkennen, 'a broken home, a broken heart' misschien, om het met Hüsker Dü te zeggen, maar wel het *thuis* dat we al kennen.

Deze lezing dringt zich op, maar ze is niet bevredigend of compleet. Ze houdt immers niet genoeg rekening met Gielis' specifieke

historische kader en de manier waarop hij zich de beeldtaal van de popcultuur toe-eigent. Want zijn die dikke druppels wel tranen, of zijn het in sculpturen vertaalde icoontjes? Zijn ze met andere woorden wel naïef illustratief, of zoekt Gielis juist de spanning van het opzichtig aandoenlijke en onhandige? Simplificatie, een terugkeer naar (vaak eeuwenoude) iconografie, een gezochte naïviteit, soms zelfs ronduit meligheid: het zijn tendensen die bij veel jonge kunstenaars zichtbaar zijn. Niet de zoveelste 'radicale' ontmanteling van het ooit zo gewantrouwd cliché en sentiment lijkt daarbij het doel, maar de zoektocht naar een andere, niet per definitie negatieve houding tegenover het eenvoudige, gevoelige, kwetsbare, lieve, schattige...

Je zou dat zelfbewuste toegeven aan kitsch en pathos – David Foster Wallace schreef in 'Good Old Neon' over 'de tranen van een clown' – kunnen begrijpen als een ontremming, een reactie op de artistieke taboes van de vorige generatie. Maar het lijkt me belangrijk om die verschuiving ook te bekijken in het licht van de onlinebeeldcultuur. Die heeft namelijk tal van visuele middelen voortgebracht om zonder woorden gevoelens uit te drukken, van selfies over gif's tot emoji's en memoi's. De smiley is van al deze middelen het archetype: perfect abstract, universeel en onpersoonlijk, maar juist daardoor zeer efficiënt, toepasbaar en personaliseerbaar.

Als ik al scrollend mails en andere berichten overloop, dan krijg ik het idee dat de opkomst van de emoticon ervoor heeft gezorgd dat communicatie niet meer volledig is zonder een of andere uiting van *gevoel*. Zelfs mails van collega's gaan bijna standaard vergezeld van een lach of een knip-oog, alsof ik zonder tegenindicatie weleens zou kunnen vermoeden dat het bericht genereerd werd door een droog en onpersoonlijk systeem. De interessante vraag is hier niet: hoe *fake* zijn al die ideogrammen in het licht van onze 'ware' ervaringen? Maar wel: hoe verhouden particuliere lichamen zich tot de generische universaliteit van de emoticon? Welk (on)vermogen, welk plezier, welke frustratie en welke weerstand worden we gewaar wanneer we geleefde ervaringen verbinden met noties als *happy* en *sad*? Het is veelzeggend dat je die woorden niet zomaar kan vertalen naar bijvoorbeeld *blij* en *droevig*, zonder hun gevoelswaarde of functie te veranderen. In *happy* en *sad* geloof je niet, die voer je op. Ze zijn niet representatief maar performatief. Iedereen snapt wel dat die emoticons ontorekend zijn om onze gevoelens weer te geven, maar dat betekent niet dat ze die niet vormen – misschien vergelijkbaar met hoe ouders de lichamelijke toestanden van hun voorlopig nog taallose of -arme peuters

voor hen vertalen in woorden, en zo transformeren tot intelligibele emoties, die kinderen vervolgens ook zelf kunnen spelen: 'Je bent beetje droevig, hè?'

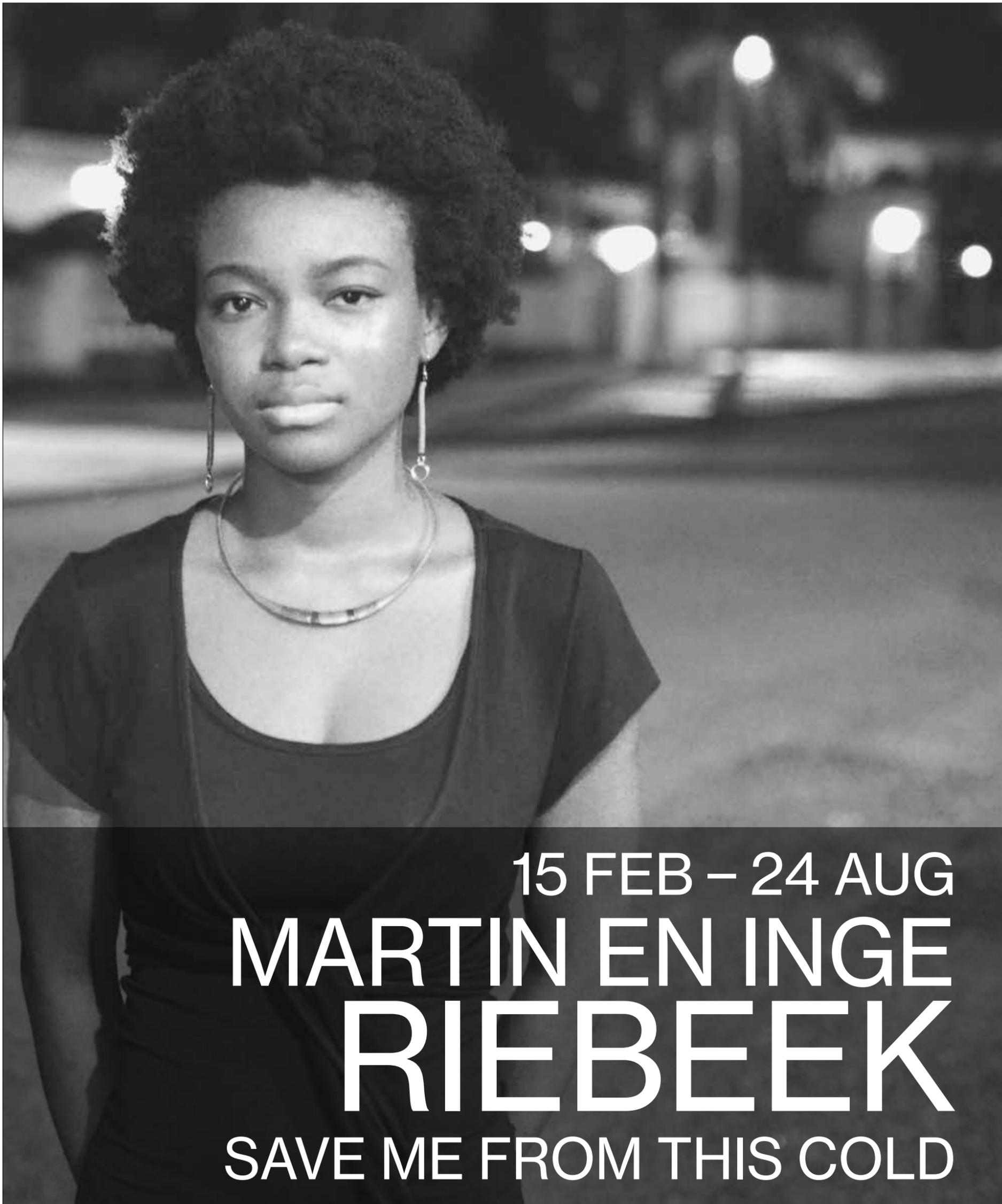
De werken van Gielis verbeelden geen gemengde gevoelens, maar vertonen een spreidstand tussen de bipolaire tekens *happy* en *sad*. Ze lijken elkaar niet alleen te voeden maar hollen ook iets uit, een dimensie die alleen maar onbegrijpelijk lijkt te worden onder de druk van die tekens. En onder die spreidstand (als ik deze ruimtelijke metafoor volg) bevindt zich dan een afrond van niet in eenvoudige posities verdeelde lichamelijkeheid. In het hartje dat we sturen aan degene van wie we houden: een bloed pompend orgaan, dat sneller gaat slaan bij een aanraking. Als hedendaags popkunstenaar is Gielis er niet op uit om zich in een onpersoonlijke lichamelijke ervaring te storten, huilen is hier geen daad van transgressie, tranen zijn hier geen excretie; ze zijn een bekend teken dat staat voor een bekend gevoel. Uit zijn werk spreekt een dubbelzinnige gehechtheid aan het al te eenvoudige dat voorhanden is om iemand te worden: een tegencultuur, een beeld van wat revolutie is, een kunstenaarschap dat gehecht is aan het nieuwe en het hedendaagse. Ook al geloof je er niet (meer) in, ze scheppen via een omweg persoonlijkheid en individualiteit, en bieden zo houvast tegen desintegratie. Tegelijk lijken ze een depressieve dynamiek gaande te houden, die in de kringloop van tranen wordt verbeeld.

De volgende vraag zou dan kunnen luiden wat 'The value of depression' is, naar een artikel uit 1964 van de Britse psychoanalyticus D.W. Winnicott, die de kiem van genezing in de depressie zelf situeerde. Voor Winnicott was depressie verbonden met de ontwikkeling van een innerlijk en de (relatieve) zelfstandigheid die daarmee gepaard gaat. Pas wanneer een kind zichzelf als eenheid kan zien, kan het depressief worden. Winnicott noemde de depressie dan ook 'een triomf van integratie': hoe pijnlijk ze ook is, ze wijst erop dat de structuren van het ego een crisis kunnen overleven. Tegenover de onthechting staat een hechting aan nieuwe objecten. Zouden turbulenties in de innerlijke economie niet kunnen leiden tot andere, stabielere relaties? Kunnen tranen niet ook een grens markeren? Is het soms niet gewoon *genoeg* geweest?

'Time is a matter of fact / And it's gone and it'll never come back / And mine, it's wasted all the time / Tears, stupid tears, bring me down', zong de onlangs overleden Daniel Johnston in 1990. In wat ooit het historische jaar 2019 zal zijn, liet Daan Gielis tranen stromen en hij pompte ze voor het vat kon overlopen steeds weer op, om ze opnieuw te laten druppelen, in een eeuwige, zichzelf voedende beweging: de geschiede-

nis verspild aan tranen, stomme tranen. Zo zou althans de geschiedenis vanuit het subject bekeken kunnen worden geformuleerd. Maar volstaat die constatering? Is er niet gewoon te veel dat je vanuit het bouwwerk van die analyse niet kan zien, een hele dimensie van zintuiglijke reacties en ervaringen? Moet een beeldend kunstenaar niet juist opnieuw leren kijken, en zich openen voor onvermoede verbanden, voor samenhangen die nog niet tot het systeem behoren? Neonlicht, langzaam gesijpel, natte stenen, in plastic folie verpakt en met inkt bedrukt hout: ze werden hier opgenomen in een gesloten circuit, maar misschien was er ook de belofte dat ze daaruit bevrijd konden worden?

In de vaste collectie van het Middelheim zit een bijzondere sculptuur van de Nederlandse kunstenaar Henk Visch: drie hoogst gestileerde druppels in rode polyester, die op Visch' tentoonstelling in 1996 dagelijks werden verplaatst en die vandaag een wat trager nomadisch leven leiden in het park. De druppels lijken op de grond tot stilstand gebracht, voor ze uiteen zullen spatten. Ze zijn opgesteld in een statige, herkenbare formatie, als waren ze de drie graten, zo merkte Etienne Wynants destijds in *De Witte Raaf* (nr. 62) op, klaar om ons de genade van de verbeelding te schenken en te verlossen van het heden. Het is vooral de titel die doet vermoeden dat het om tranen gaat: *Morgen is alles anders*.



15 FEB – 24 AUG
**MARTIN EN INGE
RIEBEEK**
SAVE ME FROM THIS COLD

STEDELIJKMUSEUMBREDA.NL

**Stedelijk
Museum
– BREDA**

Over het biechten

ENIS MACI

Na de vlucht van mijn oom uit de geruisloos in elkaar stortende Volksrepubliek werd mijn grootmoeder op de buitengewone vergadering van het staatsbedrijf *Bouwen en Wonen* op het podium geroepen om rekenschap af te leggen. Dit spelletje werd zelfkriek genoemd, en iedereen die ook maar iets wilde bereiken, kende de spelregels.

Nadat mijn grootmoeder had verklaard dat ze, hoewel haar zoon op een listige manier zijn plan ten uitvoer had gebracht terwijl zij op reis was, alle verantwoordelijkheid op zich nam voor het feit dat het zover had kunnen komen, omdat ze als socialistische moeder bij het opvoeden van tenminste dit ene kind ernstig tekortgeschoten was, omdat ze ernstig gefaald had en dat speet haar zeer, nadat ze dat alles gezegd had knikten de aanwezigen heel ernstig maar vooral verveeld, en gingen weer aan het werk. Zes maanden later werd het bedrijf samen met het complete systeem opgedoekt.

In de kerk van Mariahilf, in de gelijknamige winkelstraat, staarde ik lang naar een kartonnen display die me erover informeerde dat 2015 door zijne heiligheid Paus Franciscus officieel tot het jaar van de barmhartigheid was uitgeroepen. Hoe zit het met de jaren daarvoor, vroeg ik me af. Daarop volgde een uitgebreid herderlijk schrijven waarin de verschillende vormen van barmhartigheid uitgelegd werden. Wat me bijzonder raakte: barmhartigheid betekent ook dat je lastige mensen moet verdragen.

Ik wandelde voorbij de kerkbanken, wierp een blik op het gekleurde glas en stelde vast dat de biechtstoelen leeg waren.

De slechte gedachten, die alleen zijdelings met de slechte woorden verwant zijn, waarover ik al vaak als in een bekentenis heb willen spreken, komen langzaam naar binnen gekropen. Het begint met een gedachte over het bestaan van slechte gedachten, of anders gezegd: over iets onbelangrijks, iets *out of place*; het begint met een kiemcel, die eigenlijk een eetcel is, met als gevolg: de overblijfselen van mijn soevereiniteit, als een doorgebroken dijk.

Daarop volgt een temperatuurstijging en aan het eind kunnen de gedachten van schaamte niet meer door de mond uitgesproken worden.

Daarop volgen ineffectieve denkverboden en een door de waan gesterkte doelgerichtheid. Tot de relevante thema's behoren doorgaans: ziektes, plotselinge, schokkende overlijdens, de onmogelijkheid van zelfmoord met het oog op het gebrek aan zekere informatie over een mogelijk leven na de dood, duistere seksuele praktijken en leugens, en dan vooral de zorg dat reeds geuite leugens als zodanig kunnen worden ontmaskerd, en ten slotte: fundamentele vragen over wat echt is.

Rij ik door Schöneberg, Charlottenburg en Mitte met de U-Bahn, dan vrees ik een islamitische aanslag, rij ik door Neukölln, Kreuzberg en Wedding, dan ben ik bang voor een aanval van rechts-radicalen. Ik fiets.

Wat is er zo bijzonder aan een geheim, wat is het toch dat niemand een geheim een geheim kan laten zijn, dat het verraden wordt? Gold niet altijd al dat je ten koste van alles moest vermijden als verrader te boek te staan?

Heel Amerika is het erover eens: Hillary Clinton heeft juist gehandeld, want Bill Clinton heeft dan misschien zijn pik laten



afzuigen, maar daar heeft hij spijt van, en wie berouw toont, die wordt vergeven. De nabestaanden van slachtoffers vergeven de moordenaars, voordat ze de gifspuit in hun arm geramd krijgen. Beyoncé's album *Lemonade* gaat over de pijn van zwarte vrouwen en over de zangeres die haar man ten slotte, natuurlijk, vergeeft. Is God dan toch een Amerikaan?

Wat de meerwaarde van het vertellen is, die vraag blijft onbeantwoord. Daarin ligt precies het gevaar.

Een priester neemt, zo heb ik inmiddels begrepen, een andere priester de biecht af, elke biechtvader heeft zijn eigen biechtvader, in een oneindige keten, een biechtparade, die zelfs bij de heilige vader niet afbreekt: een pseudo-egalitair moment van de eerste orde.

Al vanaf het begin wist ik dat ik deze overpeinzingen niet zou kunnen afmaken zonder de daad bij het woord te voegen. Elke plek die in aanmerking komt, heeft iets dat ervoor pleit. En toch ben ik nog niet te biecht gegaan. Niet in de naar aanleiding van de Kirchentag gebouwde kerk aan de Wilhelm-Leuschner-Platz in Leipzig, die leeg blijft bij gebrek aan Saksische katholieken. Niet in Wenen, waar de ontsteltenis van de biecht, de ontsteltenis überhaupt van een volkomen katholiek land je al vanaf de kerkportalen aan komt waaien. Niet thuis in Gelsenkirchen, waar uit de vertrouwd-vreemde wierrookwalmen de geest van Heinrich König tot ons spreekt, martelaar, staatsvijand, in een kamp doodgespoten.

Platz der Friedlichen Revolution, wordt telkens weer onvermoeibaar in de tram omgeroepen, al zes jaar lang hoor ik eenmaal per dag *Friedlichen Revolution*, een oxymoron, dat welbeschouwd tot de meer tragische leugens van de Duitse *nation building* behoort. Ik zat een keer in een omgeleide tram, waardoor de bestuurder zelf de haltes aankondigde, het was een zondagochtend rond tien, met een rauwe stem kondigde hij terwijl ik de Augustplatz verwachtte de Karl-Marx-Platz aan, een paar jonge gasten in jacks van The North Face schrokken op, de rest van de passagiers wist ervan.

Toen Angela Merkel gevraagd werd hoe ze zich voelde toen ze tijdens het CDU-partijfinancieringsschandaal Helmut Kohl openlijk had laten vallen, antwoordde ze: ik ben niet bang, ik heb geen slecht geweten, en medelijden is ook al niet het juiste woord.

De oudste vrouw in de luchthaven zegt, zegt steeds opnieuw, ze zegt het vermoedelijk al sinds 1990, en ze heeft het waarschijnlijk al in 1970 gezegd, ze zegt, zoals haar moeder en de moeder van haar moeder het al eerder gezegd hebben, ze zegt onder het kapitalisme hetzelfde wat ze onder het socialisme heeft gezegd, deze vrouw zegt: *Ne nuk e kena haberin*, wat niet alleen 'we weten niet wat er speelt' betekent, maar ook, woordelijk, 'we hebben geen bericht' of 'we hebben geen nieuws', waarbij 'haber', zoals zoveel andere begrippen die we gebruiken, geen Albanees maar een Turks woord is, dat dus bericht of nieuws betekent, en in die vorm ben ik het voor het eerst tegengekomen in een stukgelezen *Hürriyet* in de dönerzaak waar we lang boven hebben gewoond, in een straat, die vernoemd is naar een van de grote sociaaldemocraten, in een huis waarin geen enkele Duitser woonde, hoewel het een mooi gebouw was, met balkons die op het westen uitkeken, gelegen aan een uitloper van de voetgangerszone, vijf minuten lopen tot het muziektheater en vijf tot de bibliotheek en tien tot het stadspark en nog minder minuten tot een paar mooie, oerdegelijke en slechts sporadisch geopende etablissementen, waar mijn moeder vaak afsprak om een Bitburger te drinken met Bridget, die een opleiding had gevolgd als verpleegster maar al decennia niet meer als zodanig actief was, die uit een generatie Ierse vrouwen stamde die geëmigreerd waren en dus als voormalige bewoner van een eiland, van een gedeeld, gekoloniseerd land, wel enige verwantschap met mijn moeder had. Bridget had destijds Duits geleerd samen met mijn moeder, aan de volksuniversiteit bij Elke, een goudeerlijke, goede vrouw die nog tot op vandaag in de brievenbus van haar met klimop overwoekerde stulp aan de landelijke rand van het Ruhrgebied, waar het 's morgens vaak naar mest ruikt, een of andere nazidreigbrief vindt omdat ze actief is, omdat ze doorgaat. Elke, die als meisje door het lerarenkorps werd uitgelachen en dom werd genoemd, die uit een stabiel, sociaaldemocratisch gezin komt en die een uit overtuiging niet-praktiserende theologe is geworden; Elke, van wie ik leerde – zonder dat we daar ooit over hadden gesproken – dat de vraag of je zelf kinderen wilt in een wereld als de onze absoluut een morele vraag is, een vraag die je met nee kunt en misschien wel moet beantwoorden; Elke en Gerhard, die als leraar werkt en veel meer dan een leraar is, die een subtiel, inktzwart gevoel voor

humor heeft; Elke en Gerhard, die oog voor anderen hebben, die elk jaar een Duitse kerstschaal meenemen vol mandarijnen en noten en kleine Nicolaasjes en engelen en – in mijn kindertijd – ook ecologisch verantwoord speelgoed van hout, dat ik meteen bij mijn postcommunistische plasticwereld betrok, door op het miniatuurweefgetouw bonte tapijtjes te weven, een soort designer-kokerjurkjes, die mijn carrièrebarbies voortaan droegen, als ze het land regeerden of hun nachtclubs manageden.

Het is tweede kerstdag, en zelfs Wikipedia slaagt er niet in om daarvan de betekenis echt duidelijk te maken, wat me al een keer in een maalstroom van zoekopdrachten gestort heeft naar het woord dat vlees werd, aldus Johannes, waarbij vlees naar 'mens' verwijst en het woord naar 'God', zoveel heb ik nog begrepen; het is de tweede vrije dag van kerst en ik schrijf uit de encyclopedie over: voor Meester Eckhart is de menswording van God geen eenmalige gebeurtenis, de vader baart zonder ophouden zijn zoon, hij baart mij als zijn zoon en als dezelfde zoon – omdat ik dat misschien nog gebruiken kan, omdat die permanente geboorte me interessant lijkt, want mijn terugkerende nachtmerries van aanhoudende geboortes, die uitmondten in het weggelaten en per ongeluk laten verdorsten van de droomzuingeling, zijn weliswaar voorbij (ben ik dan eindelijk volwassen, klaar om te baren?) maar nog niet vergeten; het is de tweede vrije dag van kerst en net als elk jaar kan ik de zinnen nog zo vaak lezen, maar het verschil in uitleg van de katholieken, de unitariërs en ook de getuigen van Jehova laten hier geen helder licht schijnen, dus klap ik de laptop dicht en besluit om straks naar zolder te gaan, waar tussen de *Digitale belastingaangifte voor dummies 2008* en het oude idioomopschrijfboekje van mijn vader nog de *Traduzione del Nuovo Mondo delle Sacre Scritture* staat, de bijbel van de getuigen van Jehova in het Italiaans, die mijn ouders kort na mijn geboorte werd overhandigd door een stel vriendelijke, oudere Italiaanse Jehova's in Gelsenkirchen, het soort boek dat vandaag nog Albanese op de Sonnenallee door ijverige missionarissen in handen gedrukt krijgen. Daar was ik zelf getuige van, het was in de zomer van 2015 en de Sonnenallee was de eerste plek in Duitsland waar ik Albanese mannencafés en restaurants zag die niet deden alsof ze Italiaans waren, en daar dus ook die Duitse senioren, in aardtinten gekleed, met hun heilige boodschappentrolleys, tot de nok toe gevuld met *Ontwaakt!*, met *Zgjhuni!* en een paar exemplaren van *ظقي يتس!* Een nog hogere oplage wereldwijd dan *Ontwaakt!* bereikt overigens alleen *De Wachtstoren*. Het is tweede kerstdag en ik ben afgeleid van God en de wereld.

Vertaling uit het Duits: Daniël Rovers

Oorspronkelijk verschenen in de essaybundel *Eiscafé Europa* van Enis Maci (1993), Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 2018.

Laten we proberen onze fundamentele ambiguïteit te aanvaarden

Over de kwestie ‘identiteitspolitiek’

PASCAL GIELEN

Essays d'assumer notre fondamentale ambiguïté.

Simone de Beauvoir, 1947

Liberalen, sociaaldemocraten, fascistena... Wat een eensgezindheid in de consolidatiepoging. Wat een eensgezindheid in het beleid. Wat een eensgezindheid in het vocabulaire: 'Identiteitspolitiek!'

Willem Schinkel en Rogier van Reekum, 2019

De kracht van identiteitspolitiek, of die nu vanuit feministische, etnische of nationalistische hoek komt, is dat ze energie voor civiele strijd en politieke actie genereert. Wie merkt dat haar of zijn eigenheid niet wordt erkend of dat die zelfs niet eens wordt herkend voelt nu eenmaal een drang naar articulatie en identificatie. Zo zijn slogans als 'Black Lives Matter', 'Baas in eigen buik', maar ook 'Leuven Vlaams' het resultaat van een queeste naar uitdrukkingen om zichzelf te betekenen. Cultuur en alleen cultuur biedt het tekenreservoir om zo een zingevingsproces op gang te trekken. Daar gaat echter altijd een nog ongedefinieerd en dus ook nog onduidelijk gevoel van onbehagen, weezin of soms zelfs depressie aan vooraf. Onderdrukking, ook collectieve verdringing en repressie belemmeren wie gemarginaliseerd is om emoties scherp te krijgen. De transformatie van onduidelbare affecten (dat wil zeggen gevoelens waarvan de oorsprong moeilijk te achterhalen zijn, maar ook van welgerichte passies zoals de liefde) naar een heldere verwoording gaat grotendeels gelijk op met wat Karl Marx ooit de overgang van *Klasse an sich* naar *Klasse für sich* noemde. Hoewel de sociale klassentheorie vaak wordt ingezet om op de problematische kant van identiteitspolitiek te wijzen, beroept de klassenstrijd zich namelijk op een gelijkaardig mechanisme. Komt klassenbewustzijn immers niet net tot stand door middel van de articulatie van een eigen identiteit, hoe internationaal die ook moe zijn? De *Klasse an sich* kan zich slechts uit haar onbehaaglijke situatie redden wanneer ze zich, aldus Marx, vooreerst weet te benoemen en uit te drukken. Net zoals articulatie en identificatie is expressie een cruciale stap in iedere emancipatieslag.

De afgelopen eeuw valt de problematiek van identiteit en identificeren niet uit het maatschappelijke debat weg te denken. Over hoe dergelijke identiteitslogica's precies werken bogen zich al meerdere humane wetenschappen, gaande van de filosofie, semiotiek, de psychoanalyse, de antropologie en sociologie tot en met cultural studies. Op z'n minst twee noties daarin zijn nu verhelderend, met name Jacques Derrida's 'différance' (1967) en Paul Vandenbroecks 'negatieve zelfdefiniëring' (1987). Zoals bekend duidt Derrida's lichte wijziging van het woord 'différence' in het Frans op zowel 'uitstel' als op 'verschil'. De betekenis van een woord ontstaat slechts in het uitstel waarbij het ene woord na het andere verschijnt, én in het onderscheid met voorgaande en volgende woorden. Betekenis komt met andere woorden slechts relationeel tot stand en is dus een zaak van conventie, geen kwestie van essentie of substantie. Ruimer geformuleerd: het is geen zaak van natuur, maar van cultuur, en de relatie tussen betekenaar en betekende is daarmee arbitrair. Dat zijn de ondertussen vaak geciteerde, ook ietwat versleten inzichten van de semiotiek. Toch blijft het begrip van het formele spel tussen betekenaar, betekende en betekenis erg waardevol om de mechanismen van een identiteitspolitiek te begrijpen. Judith Butler onderbouwde er in *Gender Trouble* haar constructivistische theorie over het verschil tussen vrouwen en mannen mee. Het biologische genderverschil verbleekt in het onderscheid tussen

bijvoorbeeld culturele, feminiene en masculiene karaktertrekken, matriarchale en patriarchale structuren. En dus kan een man feminien handelen en een vrouw een patriarchale organisatie bestieren, zoals onder anderen Margaret Thatcher dat deed. Misschien ten overvloede: identiteit is geen kwestie van natuur, maar van cultuur. Dat betekent ook: ze is altijd relatief, want slechts mogelijk dankzij de relatie met andere identiteiten.

Via de analyse van de schilderijen van onder anderen Jheronimus Bosch en Pieter Bruegel de Oude voegt Paul Vandenbroeck daar midden jaren tachtig nog een belangrijk inzicht aan toe. Een betekenis wordt niet enkel opgebouwd in het formele verschil met een andere betekenis. Zeker wat identiteitsvorming betreft gebeurt het maken van een onderscheid veelal op een negatieve en normatieve manier, wat Vandenbroeck 'negatieve zelfdefiniëring' noemt. Daarbij gaat men zijn eigen identiteit definiëren door een ander negatieve eigenschappen toe te schrijven om vervolgens van zichzelf een omgekeerd en positief spiegelbeeld te construeren. Identiteitsconstructies komen met andere woorden niet alleen tot stand in een onderscheid tussen onszelf en de ander, maar ook tussen een betere 'wij' versus een slechtere of minderwaardige 'zij'. Op z'n minst ervaart men de eigen waarden en normen voor zichzelf beter of 'passender' dan die van de ander. Het multiculturele discours teert deels op de laatste redenering: ieder heeft recht op zijn eigen waarden, normen en levensstijl, zolang ik de mijne en wij de onze maar mogen koesteren, of zolang onze waarden maar niet in gevaar worden gebracht. Maar hoe negatief of anders men de ander ook afschildert teneinde de eigen identiteit zowel af te zonderen als te bevestigen, de referentie aan de ander blijft altijd in de eigen identiteit verankerd. Zoals 'wij' niet zonder 'zij' kan, zo kan het woordje 'wo-man' niet zonder de stam 'man'. Of met psychoanalytica Julia Kristeva in *De vreemdeling in onszelf*: de ander zit altijd al in onszelf, wij zijn onze eigen vreemdeling. Dat wat we niet willen zijn maakt paradoxaal altijd al deel uit van onszelf, hoezeer we ons best ook doen om dat te verdringen. Dit betekent bijvoorbeeld dan dat in iedere vrouw ook een man zetelt, het Christendom ook de Islam insluit, democratie niet zonder een ondemocratisch moment bestaat, de grondwet niet zonder aleggale grondwetgevers kan, een socialist ook (al dan niet stiekem) liberale idealen koestert. Zoals de actor-netwerktheorie van Bruno Latour leert: we zijn geen of-ofwezens maar en-en-gedochten. Kortom, ambiguïteit is de regel, wie weet zelfs onze ware 'natuur', en bijgevolg is een unieke identiteit slechts cultuur. Of wat poëtischer geformuleerd: de wereld bestaat uit monsters, en zuivere wezens behoren enkel tot het domein van het imaginaire. Alleen in fictie en kunst flaneert de pure vorm, alleen in de wiskunde overleeft de zuivere formule. De empirie kent daarentegen veel ruis. De realiteit is altijd complexer, paradoxaler, misschien ook wel veel vuiler, maar in ieder geval ambiguer dan we willen denken.

Waarom politiek niets met relativisme kan

Tegenwoordig heeft iedere identiteitstheorie dit relativisme nodig om haar eigen intellectuele geloofwaardigheid te redden, net zoals Butler met een flinke dosis constructivisme het feminisme weer op de academische kaart zette. Het hoedt iedere identiteitsaanspraak voor essentialisme, substantialisme, naturalisme en fundamentalisme. Wat in de theorie relatief gemakkelijk te construeren valt, blijkt echter in het alledaagse sociale leven soms moeilijk haalbaar. 'Het is lastig om de kenmerkende elementen van groepsaffiniteiten te benoemen zonder ze te essentialiseren', aldus de feministische politoloog Iris Marion Young. En zeker in de



Erdem Gündüz en omstanders op het Taksimplein, 17 juni 2013

politiek breekt steeds het moment aan waarin het onderscheid tussen wij en zij essentialistisch wordt en de altijd bestaande, reële ambiguïteit wordt verdrongen. Dan Webb stelt, in navolging van Chantal Mouffe en Jodi Dean, dat dit zelfs de essentie van politiek is. Die kan volgens hem niet bestaan zonder uitsluiting, zonder het gegeven dat wat 'wij' voor onszelf wensen en willen, datgene is wat niet voor 'hen' geldt. Dat is het fundament van het huidige inburgeringsbeleid in de *Global North*. 'U kan pas van onze welvaart genieten wanneer u onze waarden en normen onderschrijft.'

'U' moet kortom precies als 'ons' worden, waarmee integratie de facto met assimilatie samenvalt. Het hoeft dan ook niet te verwonderen dat tegenwoordig liberale filosofen zoals Francis Fukuyama zonder blozen de notie assimilatie in plaats van integratie in de mond nemen. Daarbij dient de ander (de immigrant) de nationale waarden en normen te onderschrijven om gebruik te kunnen maken van de sociale voorzieningen die een staat aanbiedt. Indien 'de anderen' dat niet doen, zullen ze immer buitengesloten blijven. Politiek kan blijkbaar niet zonder het moment waarop ze een essentialistische lijn tussen wij en zij, links en rechts, progressief en conservatief trekt. Politiek teert op het momentum waar men de eigen rangen sluit en iedere ambiguïteit buitensluit. Dan Webb schrijft:

Political decisions are always decisions of how power will be exerted, employed, or withheld. The moment of decision, a necessary prerequisite for political action, announces an antagonism, an 'us versus them', and a willingness to avow the symbolic violence.

Concrete politiek heeft dus weinig aan constructivistische en andere postmoderne denkoefeningen. Men kan nu eenmaal moeilijk gaan balanceren tussen feminiene en masculiene karaktertrekken voor het evenwichtig samenstellen van pakweg een bestuursorgaan of een politieke partijtop. En men kan een organisatie en beslissingsprocessen wel 'depatriarchaliseren', maar zo'n proces is vrij absurd wanneer die organisatie een exclusieve mannenclub is en blijft. Alledaagse identiteitspolitiek valt met andere woorden steeds terug op substantiële en soms ook wel natuurlijke onderscheidingen om een harde lijn te kunnen trekken. Hoe kan men anders een quotum van vijftig procent vrouwen afdwingen? In de gelijkheidsstrijd heeft men nu eenmaal bijzonder weinig aan het theoretische gegeven dat wij ook al in de ander aanwezig zijn, en omgekeerd de alteriteit altijd ook in ons huist. Dat is een te soft, te ethisch argument dat in de politiek eenvoudigweg niet werkt. Nogmaals: politiek kan niet zonder een moment van verharding, 'substantialisering' of minstens essentialisering. En dat gaat ook op voor louter culturele constructies zoals anderstaligheid, culturele diversiteit of nationale identiteit. Om te kunnen beslissen, om wetgeving en maatregelen te kunnen nemen moet politiek altijd de knoop doorhakken. Wie is economisch vluchteling en wie is politiek vluchteling? Wie is ingeburgerd en de taal voldoende machtig en wie niet? Wie leeft onder de armoedegrens

en wie niet? Ieder onderscheid is gradueel en voor interpretatie vatbaar, maar in de uiteindelijke politieke beslissing tussen 'jij wel en jij niet' wordt zonder meer een harde grens getrokken.

Het scharniermoment voor identiteitspolitiek

Wanneer politiek niet zonder essentialistische aanspraken kan, geldt dat evenzeer – en misschien nog wel meer – voor identiteitspolitiek. Hoezeer de feministische, postkoloniale of subalterne studies de relativiteit van identiteitsconstructies ook onderlijnen, zowel de activist als de politicus zal uiteindelijk toch naar vermeend essentiële kenmerken moeten grijpen om tot emanciperende maatregelen te komen. Gelijkelijk nastreven kan nu eenmaal niet zonder eerst aan te wijzen wie ongelijk behandeld wordt, kan dus niet zonder een substantieel verschil (in bijvoorbeeld kleur of geslacht) ter sprake te brengen. En ook al weet de progressieve academicus maar al te goed dat ook die indeling een kwestie van interpretatie is, de vlottende betekenaar zal altijd moeten stollen tot een vaste betekenis om tot een politieke daad te komen. Dat onvermijdelijke stollingsproces maakt echter dat iedere emancipatiestrijd ook altijd een conservatieve of behoudsgezinde reflex riskeert. De emancipatie van een bevolkingsgroep kan immer omslaan in 'eigen volk eerst'-retoriek, antiracisme in racistisch antiracisme (zie Sartres *Black Orpheus* uit 1976), gemeenschapsvorming in gated communities, feminisme in gynocentrisme, de revolutionair in een reactionair, openheid in dogmatiek, emancipatie in protectionisme, geloof in fundamentalisme en liefde in obsessie. De scheidingswand tussen die twee polen wordt soms heel erg dun en er vallen altijd historische scharniermomenten aan te wijzen waarop de emancipatievoorvechter zich net op dezelfde manier begint te gedragen als de vijand die hij bestrijdt. Juist dat moment is nu interessant: de fase waarin kritische analyses op basis van culturele en dus relatieve kenmerken omslaan in substantiële en 'genaturaliseerde' aanspraken. Het gaat dan niet zozeer om de omslag, maar het momentum net daarvoor. Een mogelijke hypothese luidt namelijk dat we juist op die onbesliste of entropische plek een andere politiek dan die op identiteit berust kunnen aantreffen.

Ambiguïteit dringt zich op wanneer we het andere in onszelf ontdekken. We kunnen het niet meer negeren, maar weten er ook (nog) geen raad mee. We krijgen de ander met andere woorden nog niet gearticuleerd, gedefinieerd of gelabeld. Op politiek vlak duidt dat op een liminale periode van wat Antonio Gramsci ooit 'een organische crisis' noemde. Zo'n crisis dient zich volgens Gramsci aan wanneer een oud (politiek) systeem terminaal is, terwijl een nieuw systeem nog niet tot wasdom kan komen. Het betreft een interregnum waarbij een soort bestuurlijk vacuüm ontstaat waarin allerhande ecologische, economische, politieke en sociale crisissen elkaar in razend tempo opvolgen en waarbij de oude ideologie alsmar meer faalt en geen enkele aanvaardbare, geloofwaardige oplossing biedt. Een nieuw politiek paradigma kan evenmin oplossingen aandragen, omdat die simpelweg nog niet goed onder woorden kan worden gebracht. Dat komt onder meer omdat zo'n verwoording wordt belemmerd door de representanten van het oude systeem; repressie werkt articulatie tegen. Het is ook tijdens zo een organische crisisperiode dat een emancipatiestrijd gemakkelijk kan omslaan in wat Gramsci 'caesarisme' noemt.

Het interbellum was zo'n periode. Bevinde we ons vandaag in een gelijkaardig tijdsgewricht? Het neoliberalisme weet met de bijbel van de vrije markt in de hand steeds moeizamer antwoorden te bieden op de ecologische en sociale problemen die het zelf heeft gegenereerd. Tegelijkertijd blijft de

articulatie van een volwaardig en geloofwaardig alternatief voorlopig uit, hoe hard progressief of politiek links ook haar best doet – de meerderheid van de kiezers wereldwijd blijkt er in ieder geval moeilijk van te overtuigen. Dat schept het momentum waarop figuren als Viktor Orbán, Recep Tayyip Erdogan, Jair Bolsonaro of Donald Trump zich aandienen. Na een kleine eeuw begint de motor van de liberale revolutie (alweer) te sputteren, waardoor reactionaire en autoritaire ideeën opnieuw floreren. Het succes van de genoemde heren kan alvast begrepen worden als een symptoom van de onzekere en ambigue fase waarin we zijn beland. Juist het feit dat een handvol extreem conservatieve politieke figuren de zaak angstvallig en krampachtig proberen dicht te timmeren, levert wellicht het beste bewijs dat we ons de facto in een staat van entropie bevinden. Iedereen weet dat er dringend beslissingen moeten worden genomen, iedereen weet dat we een andere kant moeten uitgaan, maar toch blijven we aanmodderen in een staat van besluiteloosheid en halve maatregelen. Het is in deze periode van 'organische crisis' dat de zogeheten millennials opgroeien en aan hun leven en loopbaan proberen te werken.

Eigen aan periodes van organische crisis is dat een caesarisme zich opdringt terwijl andere politieke mogelijkheden worden verdronken. Terwijl de polarisatie groeit en de kloof tussen ideologische kampen almaar dieper wordt, verdampert paradoxaal de kans op echt radicale alternatieven. En de opposerende partijen zetten de hakken in het zand door onder andere hun eigen identiteit te essentialiseren. Zoet multiculturalisme valt uit elkaar in bitter strijdende monoculturen, want net zoals het monoculturalisme nam het multiculturalisme geen vrede met ambigüiteit. Traditioneel zijn fases van organische crisissen electoraal slechte tijden voor schipperende centumpartijen. Ieder zoekt een uitweg in zijn eigen gelijk, waarbij de doxa's en dogma's aan beide kanten aanscherpen. Eigen aan dergelijke periodes is echter ook dat zich onder de radar een steeds groter liminaal rijk van (voorheen) ondenkbare mogelijkheden en zowel ideologisch als wettelijk verboden praktijken ontvouwt. Het betreft een zone waar het vertrouwde kompas voor begrip als rechts en links, conservatief en progressief, lokaal en globalisme doldraait, doordat die politieke vectoren niet meer werken, om met Bruno Latour te spreken.

Het is precies dit 'grijze', alegale terrein waar een ambigue politiek een vruchtbare bodem vindt, en waar werkelijk nieuwe systemen worden voorbereid. Het is wellicht niet toevallig ook het gebied waarop uiteenlopende maatschappelijke posities elkaar ontmoeten en waar het onderscheid tussen professies vertroebelt. Zowel leken als experts, zowel grassrootsbewegingen als vaste instituties bevinden er zich in dezelfde situatie, omdat het terrein voor iedereen even onbekend is, en de toekomst even onzeker. Millennials groeien op in een periode waar kunstenaars politici worden, rechters als activisten gaan opereren, politici de rol van hulpverleners op zich nemen, medici zich ontpoppen als verzetsstrijders en 'objectieve' wetenschappers naar voren stappen als moraliserende opiniemakers. Positionele verwarring en vloeibare identiteiten zijn uiteraard van alle tijden, maar in tijden van organische crisis neemt de intensiteit ervan toe. Terwijl er bovengronds almaar meer in beton wordt gegoten, groeit ondergronds de heterogeniteit en vloeibaarheid. Dat betekent dus ook dat identiteiten (ook beroepsidentiteiten) transformeren en soms zelfs geheel onbepaald worden. Wat eerder onverzoebare ideeën en praktijken leken, smelten tijdens Gramsci's organische crisisperiodes samen tot de meest vanzelfsprekende conglomeraten. Wat bovengronds slechts paradoxaal en contradictoer lijkt, groeit ondergronds uit tot het moment dat die aanwassende kluwen niets anders kan dan de vloer openbreken.

Esthetische ambigüiteit

Het hoeft niet te verwonderen dat in dergelijke periodes vaak kunstenaars op de voorgrond treden. Ze zijn namelijk vaak bijzonder getalenteerd en goed getraind in zowel het scheppen van als het omgaan met ambigüiteit. Ze doen dat bijvoorbeeld via het ontwerp van een beeldtaal (of een beeldende

taal) die voor meerdere interpretaties vatbaar is. Kunstenaars die te eenduidig zijn of die een al te heldere boodschap brengen, krijgen doorgaans de kritiek te verduren 'slechte' of eenvoudigweg 'geen' kunst te maken. Net als 'eenduidigheid' fungeert 'boodschapperigheid' nog steeds als een krachtig scheldwoord binnen de kunstkritiek. Wellicht willen daarom nogal wat kunstenaars hun werk niet uitleggen, willen ze de betekenis ervan 'openlaten'. Ambigüiteit staat binnen de hedendaagse professionele kunstwereld tot op zekere hoogte gelijk aan kwaliteit. In dat opzicht verschilt kunst nogal van politiek, waar ambigüiteit eerder een negatieve bijklank heeft. Voor de politologie wijst 'ambiguity politics' met name op het fenomeen waarbij politici niet het achterste van hun tong laten zien met als doel electoraal verlies te vermijden. Vaak verzwijgen beroeps politici hun persoonlijke overtuiging of hun voorkeur voor de aanpak van bepaalde maatschappelijke problemen omdat ze weten dat dergelijke opvattingen niet erg populair zijn en dus niet op een ruime electorale bijval kunnen rekenen.

Esthetische ambigüiteit zou van eenzelfde 'tactiek' beschuldigd kunnen worden. Wil wie meerdere interpretaties mogelijk maakt niet ook een groter en diverser publiek van kunstliefhebbers aanspreken? Cultuursociologisch onderzoek (Bourdieu) leert echter dat slechts een klein deel van een bevolking zich voelt aangesproken door een spel van ambigue betekenissen en identiteiten. Een ruime meerderheid mijdt juist heterogeniteit. Dat is spijtig, want wetenschappelijk onderzoek van Else Frenkel-Brunswick wees op een stevig positieve samenhang (maar geen causaliteit) tussen het kunnen omgaan met ambigüiteit en met dubbelzinnige beeldtaal enerzijds en openheid voor de ander anderzijds. De kans dat iemand die kan omgaan met ambigue codes en informatie er een racistisch waardepatroon op na houdt, is significant kleiner dan bij iemand die hier wel moeite mee heeft. Wie met ambigüiteit kan leven heeft minder nood aan samenhang, of begrijpt beter dat de wereld vol paradoxen en contradicties zit. Hij of zij hoeft kortom niet volledig vat op de wereld te hebben om er gelukkig te kunnen leven.

Dat maakt het de moeite waard om te onderzoeken of ambigüiteit niet ook actief politiek kan worden ingezet. Voor de goede orde: het gaat dan niet meer om het verzwijgen van de eigen overtuigingen, maar om een politiek handelen dat actief leert omgaan met ambigüiteit en daardoor de mythe van een transparante identiteit doorprijkt. En om te begrijpen hoe zo'n handelen eruit zou kunnen zien, valt een kijkje in de kunstwereld aan te bevelen.

Een man op een plein en een diep gat

Op 17 juni 2013, zes uur 's avonds, neemt de Turkse performancekunstenaar Erdem Gündüz zich voor om een maand in zijn eentje stil te staan op het Taksimplein, starend naar het onderbroken afgebroken Atatürkkultuurcentrum. Aan de gevel van het centrum hangt een banier met daarop de afbeelding van Mustafa Kemal Atatürk, de man die ooit van Turkije een seculiere staat maakte. Gündüz onderneemt zijn actie op dezelfde dag dat de Erdoganregering elk verder protest verbiedt, na zware rellen in het Gezipark. De performer staat dus niet alleen letterlijk in het aangezicht van Atatürk, hij staat ook symbolisch pal tegenover het caesarisme dat Erdogan in Turkije belichaamt. Gündüz heeft geen spandoek, scandeert geen slogans en gehoorzaamt netjes aan het samscholingsverbod door alleen op te treden. Dat alles maakt zijn actie hoogst ambigü voor zowel toevallige voorbijgangers als voor de politie. Is dit protest kunst of een betekenisloze handeling van een doorgedraaid iemand? Moet de politie ingrijpen? Kan en mag ze dat rechtmatig doen?

Het duurde hoe dan ook een tijdje vooraleer omstaanders de performer opmerkten en erover begonnen te twitteren, waardoor de politie begreep dat er iets aan de hand moest zijn. Om twee uur 's nachts grepen de autoriteiten dan uiteindelijk toch in, met als reden dat de medestanders rond Gündüz samschoolden. Pas toen werd zijn actie als protest geïdentificeerd. De actie van de Turkse performer kon duren zolang zijn identiteit vloeibaar bleef. Kunstenaar, activist of gek?



De website HolidayHole.com van Cards Against Humanity, 2016

Gündüz' al dan niet politieke, al dan niet artistieke, al dan niet hopeloze daad leert ons echter iets over de trekken van een mogelijke ambigüiteitspolitiek. Uit zijn performance kunnen we op z'n minst afleiden dat die speels, gevarieerd en misschien zelfs een tikkeltje erotisch moeten zijn. Dat Gündüz speelt, mag duidelijk zijn, meer zelfs, hij brengt een van de ondertussen welgekende artistieke trucs van de conceptuele dans buiten de muren van het theater, door namelijk *stil* te staan. Dat spel met de regels van de kunst, het breken met de conventie dat er in een dansvoorstelling nu eenmaal gedanst moet worden, zet Gündüz in op publiek terrein. Hij protesteert zonder te protesteren, beter gezegd, de performer laat de codes van de actievoerder achterwege teneinde zijn actie te laten slagen. Net zoals de conceptuele choreograaf ooit een danspubliek wist te irriteren, zo doet Gündüz dit nu ook met toevallige passanten op een plein, en zeker ook met de politie. Die speelsheid steekt scherp af tegenover het serieus waarmee een activist zich doorgaans vastbijt in zijn eigen zaak, zijn eigen gelijk en eigen identiteit. Ook Gündüz vecht verontwaardigd tegen de politieke situatie, maar hij stelt daar geen eigen gelijk tegenover. Tijdens de actie weigert de performer bijvoorbeeld te spreken en zich te identificeren. Tegen de BBC zegt hij achteraf: 'I'm just one protester, I'm just one artist... I'm nothing.' Gündüz voert oppositie, wijst een duidelijk vijandig 'zij' aan zonder zijn eigen politieke kleur scherp te stellen. Die speelsheid zorgt er tegelijkertijd voor dat zijn identiteit variabel blijft en die variabiliteit bepaalt op zijn beurt weer dat het spel kan worden blijven gespeeld. Hij is niet óf kunstenaar óf activist óf gestoord, maar én kunstenaar én activist én gek én... niets. Juist dat monsterlijke geeft zijn actie ook een erotische aantrekkingskracht. Het onuitgesprokene, niet stellige, maakt nieuwsgierig en is *aantrekkelijk*. Terwijl identiteitspolitiek bij regelmaat mensen afstoot door een principiële opstelling, door te 'drammen', verleidt ambigüiteitspolitiek door verwarring te zaaien. Ze speelt in op het plezier en de opwinding die ontstaat wanneer je uit de veilige routine wordt getrokken, wanneer omstaanders met iets vreemds, onbegrijpelijk of verrassends worden geconfronteerd. Omdat men van het ambigue nog niet weet wat te verwachten, krijgt men juist de neiging er mee te flirten.

Een gelijkaardige speelsheid kenmerkte de Holiday Hole-actie van Cards Against Humanity op vrijdag 29 november 2016, oftewel: *Black Friday*. Het collectief kondigde aan die dag ergens in Amerika een zinloos gat te graven indien mensen daar via het internet voldoende geld voor boden. Uiteindelijk bracht de actie meer dan honderdduizend dollar in het laadje, waarmee de graafmachines niet alleen vrijdag, maar ook zaterdag en zondag aan het werk konden blijven. De aangekondigde 'ludieke' actie wekte een enorme nieuwsgierigheid op en zette velen aan om er met baar geld mee te flirten; er waren donaties van boven de duizend dollar. Nog meer dan bij Gündüz blijft de politieke boodschap van de graafactie echter hoogst ambigü. Uiteraard kunnen we er allerhande eenduidige interpretaties op loslaten. Staat het graven van een gat niet voor het graf dat de consumptieverslaafde mensheid voor zichzelf aan het graven is? Gaat het om de mentale afgrond waar het neoliberalisme ons naartoe leidt? Of was hier sprake van een klimaatactie? Toen Cards Against Humanity gevraagd werd of er een diepere betekenis aan hun actie kon worden toegekend, luidde het antwoord echter simpelweg 'no'. Gevraagd naar wat het publiek terugkrijgt voor een donatie voor de graafwerken, was het antwoord haast nihilistisch: 'A deeper hole.' Toch mijdt het collectief niet iedere beteke-

nis. Op de vraag waar ze het gat aan het graven waren, luidde het antwoord: 'America. And in our hearts.' En de nuchtere vraag wat er zou gebeuren wanneer ze op heet magma zouden stoten, leverde de reactie op: 'At least then we'd feel something.'

Of deze ambigue esthetiek en politiek representatief is voor actievoerende kunstenaars van de millenniumgeneratie zou nog empirisch bewezen moeten worden. Gündüz, geboren in 1979, behoorde niet tot die generatie, al was hij redelijk jong toen hij op het plein besloot stil te gaan staan. Wat dit soort acties vooral laat zien is dat er ondergronds nieuwe praktijken worden ontwikkeld terwijl bovengronds ook de kunstwereld symptomen van de eerder geschetste organische crisis vertoont. Bovengronds zien we de stellingen immers verharderen met veel gedoe op biënnales en andere kunstmanifestaties over radicale politiek, feminisme en postkolonialisme. Het valt nog moeilijk te ontkennen dat identiteitspolitiek en andere 'linkse' thema's erg modieus zijn binnen het hedendaagse artistieke gebeuren. Politiek geëngageerde kunst 'verkocht' het afgelopen decennium alvast erg goed. Maar ook hier dreigt het gevaar dat deze absoluut noodzakelijke strijd van vrouwen en minderheden het historisch scharnierpunt bereikt waarop emancipatie omslaat in doxa, essentialisme en zelfs fundamentalisme. De speelsheid van Gündüz en Cards Against Humanity lijkt de tegenstander – de kapitalist, de macho, de racist – veeleer uit te dagen dan te verjagen. Ze lijken daarmee de verharde opposities open te willen wrikken en de mogelijkheid op dialoog open te houden. Hun ambigue praktijk opereert in een tussengebied van nieuwe mogelijkheden, een wereld zonder vaststaande feiten en (politieke) identiteiten, een wereld van rammelende causaliteiten.

Literatuur

- Simone de Beauvoir, *Pour une morale de l'ambigüité*, Parijs, Gallimard, 1947.
- Pierre Bourdieu, 'Les fractions de la classe dominante et les modes d'appropriation des oeuvres d'art', *Information sur les sciences sociales*, nr. 3, 1974, pp. 7-32.
- Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York/Londen, Routledge, 1990.
- Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Parijs, Seuil, 1967.
- Else Frenkel-Brunswick, 'Intolerance of Ambiguity as an Emotional and Perceptual Variable', *Journal of Personality*, nr. 1, 1949, pp. 108-143.
- Francis Fukuyama, *Identity. Contemporary Identity Politics and the Struggle for Recognition*, Londen, Profile Books, 2019.
- Pascal Gielen (red.), *No Culture, No Europe. On the Foundation of Politics*, Amsterdam, Valiz, 2015.
- Antonio Gramsci, *Prison Notes*, New York, Columbia University Press, 1992.
- Julia Kristeva, *De vreemdeling in onszelf*, Amsterdam, Contact, 1991.
- Bruno Latour, *Wij zijn nooit modern geweest*, Amsterdam, Van Gennep, 1994.
- Bruno Latour, *Waar kunnen we landen? Politieke oriëntatie in het Nieuwe Klimaatregime*, Amsterdam, Octavo, 2017.
- Karl Marx, *Capital. A Critique of Political Economy, Volume 1*, New York, Vintage Books, 1974.
- Jean-Paul Sartre, *Black Orpheus*, Parijs, Présence Africaine, 1976.
- Willem Schinkel, Rogier van Reekum, *Theorie van de kraal. Kapitaal, ras, fascisme*, Amsterdam, Boom, 2019.
- Paul Vandenbroeck, *Beeld van de andere, vertoog over het zelf. Over wilden en narren, boeren en bedelaars*, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1987.
- Dan Webb, *Critical Urban Theory, Common Property, and 'the Political'. Desire and Drive in the City*, New York/Londen, Routledge, 2017.
- Iris Marion Young, *Justice and the Politics of Difference*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2011.

Met dank aan Marlies De Munck voor het commentaar en het voorbeeld van Cards Against Humanity.

Dit is een bewerkte versie van een Engelstalige tekst die binnenkort verschijnt in: Nav Haq, Pascal Gielen (red.), *The Arts of Ambiguity. Addressing and Understanding Monoculture*, Amsterdam, Valiz, 2020.

Amsterdam Galleries

GALERIE ONRUST

t/m 18/04

HEAT

Han Schuil

Planciusstraat 7

020.420.22.19

do–za: 13:00–18:00

(en iedere dag op afspraak)

www.galerieonrust.nl

SLEWE GALLERY

t/m 28/03

Jerry Zeniuk, Paintings

04/04–02/05

Martin Gerwers, New Works

23/04–26/04

ART COLOGNE

09/05–13/06

Paul Wallach

Kerkstraat 105 A

020.625.72.14

woe–za: 13:00–18:00

www.slewe.nl

EENWERK

28/03–25/04

AB VAN HANEGEM – DIZZINESS AS ILLUSION

Nieuw werk. Essay by Han Schuil

02/05–23/05

WOODY VAN AMEN – SOME LIKE IT HOT

Nieuw werk

Koninginneweg 176 A

062.299.87.72

don–zat: 13:00–18:00

(en op afspraak)

www.eenwerk.nl

ANDRIESSE EYCK GALERIE

t/m 18/04

CAREL BLOTKAMP - SHINE

p. struycken, bert boogaard, rory pilgrim,
daan van golden, natasja kensmil

Leliegracht 47

+31(0)20.623.62.37

wo–vr: 11:00–18:00

za: 13:00–18:00

(en op afspraak)

www.andriesse-eyck.com

GALERIE VAN GELDER

Verlengd t/m 29/03

in GvG

GOOD MORNING, MR RECYCLOPS!

Siegfried Cremer

04/04–20/05

CHANGE IS GOOD

group exhibition with various artists

Planciusstraat 9 A

020.627.74.19

di–za: 13:00–17:30

www.galerievangelder.com

GALERIE RON MANDOS

t/m 28/03

NORDIC NOIR

Renie Spoelstra

LOST IN TIME

Pavel Grosu

04/04–16/05

THE BEGINNING

Koen van den Broek

23/04–26/04

ART BRUSSELS

Hans Op de Beeck, Renato Nicolodi,

Anthony Goicolea, Muntean/Rosenblum,

Ryan McGinness

Prinsengracht 282

+31(0)20.320.70.36

woe–zat, 12:00–18:00

www.ronmandos.nl

THE MERCHANT HOUSE

Verlengd t/m 17/04

OF THE WORLD WE SHARE: TEN WORKS IN SLOW TIME

Craigie Horsfield

13/03–31/05

ACTS OF DRAWING. TENTOONSTELLING

EN BOEKPRESENTATIE

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

Snuisterstijl

MARC KREGTING

1.

In 2018 verscheen de bloemlezing *De wereld in jezelf. De Nederlandse en Vlaamse literatuur van de 21ste eeuw in 60 essays*, samengesteld door Nina Polak en Joost de Vries. Ik signaleerde dat daarin een essay uit 2008 van babyboomer Gerrit Komrij (1944-2012) wat de alinealengte betreft afwijkt.¹ Door de chronologisch ordening van de bloemlezing valt op dat zijn alinea's drastisch korter zijn dan die van de omringende teksten. Zo neemt hij in 2008 een voorschot op de recentste essays, waarmee de bloemlezers ruim baan geven aan een generatie schrijvers wier opa Komrij had kunnen zijn. Formeel beweegt hij zich door een gerekte bladspiegel naar de rand van het fragmentarische, om als spraakmakend auteur alvast kwantitatief aan de vraag te voldoen. Bij Polak en De Vries' generatie lijken essays op gelegenheidsstukken, bestaand uit genummerde deeltjes waarin de breuken worden gemotiveerd door wat er rond de aanvraag is gebeurd, te binnen geschoten en gelezen. Gesnuisterd, feitelijk. Behalve die aanpak frappeerde me de uitwerking. Niet alleen kan er met één citaat een boek verschijnen en verdwijnen, de stijl waarmee de delen bijeen moeten worden gehouden is notitieachtig en zelfgericht. Is dat nog komrijesk? Het vreemde verband had me door een Kanaaltunnel laten reizen, in een continuüm tussen twee landen waarvan ik wist dat ze verschillen. Om de bewegingen in het klassieke modernistische essay te markeren gaf mijn kritiek een hyperlink naar de fameuze tekst over het fragmentarische door Jacques Vogelaar, geboortejaargenoot van Komrij, die niet minder dan een literair-maatschappelijk herstelprogramma behelste.²

Nina Polak werd geboren in 1986, Joost de Vries in 1983. Er tekenen zich contouren af van een communicatiestijl, die de jongste essayisten in hun bloemlezing tentoonspreiden. Over wie gaat het? Er zijn al meer etiketten uit de printer gerold: generatie Y (geboren tussen 1981 en 1996), millennials (1980-2000), de grenzeloze generatie (1986-2004).³ Ook de periodisering varieert dus. Als vroegste jaar kan 1982 gelden, conform aan een zelfpresentatie van generatietijdschrift *Das Magazin*.⁴ Voor het eindjaar blijft men het best binnen de afgelopen eeuw. De zogeheten kinderen van de jaren negentig lieten zich destijds, na de Val van De Muur, in slaap sussen door het postideologische compromis, terwijl de generatie van Greta Thunberg (2003) zich resoluut altruïstisch toont. Geïnspireerd door deze Zweedse activiste spijbelden scholieren voor het klimaat, van wie Anuna De Wever (2001) en Kyra Gantois (1999) zichzelf positioneerden als lagereschoolkinderen ten tijde van de ramp in Fukushima, in 2011.⁵

De snuisterstijlgeneratie is al aan het ouderschap begonnen. Ze heeft in haar vormende jaren geen groot evenement bewust meegemaakt, dus geen Tsjernobyl (1986) en zelfs geen Val van De Muur (1989). Wel is met de papelepel ingegoten dat de overheid een bron van falen en verspillen is, slechts droog te leggen door deregulering en privatisering. Bij die centrifugale vaart horen twee Europese verdragen die in de prille jeugd van dezelfde lichte tot stand kwamen, namelijk van Schengen (1985) en Maastricht (1992), waardoor naties hun grenzen en eigen munt opgaven. In haar leertijd kende ze ook Erasmusuitwisselingen (vastgelegd in 1987). Buitenlandse universiteiten waaraan deze schrijvers allerlei stu-



dies hebben gevolgd, meerdere talen waarin hun teksten beschikbaar blijken – hun onbekommerde zelfweergave weet er raad mee. Maar dan hanteer ik al een literair perspectief.

Vrij Nederland repte in 2017 van de *late-generatie*, wat materieel comfort impliceert. Samensteller Jeroen Vullings las bij hen een 'simpele, alledaagse, bijna bijzinloze stijl', een verkorting die senior uitgeefster Tilly Hermans weet aan bij hen ingeburgerde e-readers (de eerste Kindle dateert van 2007). Vandaar dat de aanduiding *screenagers* soms opduikt. Vrijblijvend en feestelijk klinkt de betiteling 'confettigeneratie' uit 2010, terstond overgenomen door Daan Heerma van Voss (1986) en Daniël van der Meer (1985) in het interviewboek *De kloof*, dat nochtans afstanden tussen categorieën als 'autochtoon' en 'allochtoon', 'burger' en 'politiek' en tussen 'jong' en 'oud' wilde overbruggen.⁶

De aanpak van de jongste essays in *De wereld in jezelf* leidde me dan wel naar Komrij, hun bravoure deed nog sterker denken aan de Amsterdamse nieuwswebsite *De Correspondent*, waarvan het beeldmerk lijkt op dat van *Van Dale* en waaraan Nina Polak verbonden is. Die link tussen literatuur en journalistiek is voor millennials vanzelfsprekend, omdat 'auteur' een containerbegrip werd en de schotten tussen fictie en non-fictie omvielen.⁷ De bloemlezing herbergde ook heel wat stukken die op *De Correspondent* hadden gestaan. Ze ontplooiden eenzelfde toon, en een ondernemingsgeest die zowel het (grotendeels gesneefde) investeringsavontuur *The Correspondent* begeleidde als internationale interventies van Rutger Bregman (1988), correspondent Vooruitgang. Aan zijn recentste boek *De meeste mensen deugen*, nummer drie op de lijst bestverkochte titels van 2019, vielen ook neerlandica Lotte Jensen rudimentaire stijlfiguren op, plus een schaamteloze zelfpresentatie.⁸



In een selectie uit stukken op de website, *Dit was het nieuws niet* (2018), komt die bravoure tot wasdom. Exclusiviteit garandeert een hele afdeling gewijd aan 'Mensen die een podium verdienen', onder wie vluchtelingen, een eigenzinnige voetbaltrainer en demente bejaarden. Mitraillerend zijn de schetsen van clichédenkbeelden over een onderwerp die bij 'de' Nederlander de overhand zouden hebben, waarna nuance en werkelijkheid onthuld worden. Bij dat voorrecht hoort het motief van het verkeerde pad, door de ik-auteur ingeslagen, onkundig van vooronderstellingen, tot zich door inkeer de goede weg openbaart. De omgang van *Correspondent*-auteurs met bronnen getuigt sowieso van lef. Jelmer Mommers (1987), correspondent Klimaat & Energie, refereert aan een Nederlandse tekst van een internationale bekendheid op de site: 'Wat een eer: de Amerikaanse topauteur Rebecca Solnit draagt bij aan onze afhankelijkheidsverklaring. Met een duizelingwekkend sterk essay over de onzichtbare verbindingen tussen alle sociale bewegingen van de wereld.' Helemaal onderaan, bijna 5000 woorden

later, staat dat het een vertaling is van een bijna drie maanden oud opiniestuk op *The Guardian*. Als zoveelste medium verklaart *De Correspondent* de oorlog aan 'de waan van de dag'.

Bravoure, ten slotte, toont zeker de inleiding van *Dit was het nieuws niet*, verzorgd door medeoprichter Rob Wijnberg (1982): De verhalen in dit boek zijn verenigd door het geloof dat het ook anders kan. Dat het lot van de mens het meest gebaat is bij het delen van kennis en ervaringen in plaats van verontwaardiging en angst. Samen kunnen we de wereld begrijpen. En een wereld die je kunt begrijpen, kun je ook veranderen. Samen kunnen we nog steeds vooruit.



Die genre-aanduiding *verhalen*, conventioneel in de journalistiek, veronderstelt plot en spanning, plus suggesties die met literatuur te verbinden zijn: speurzin, kritiek, singulariteit. Toch ontbreekt iets essentieels, dat het citaat hopelijk laat zien. Wijnbergs bravouretaal dreunt van de anaforen. Het bijbehorende schrijverstype ontplooit een drievuldigheid van vader, schoolmeester en dominee.⁹ In hun rooskleurige maar moralistische kritiek worden zij verondersteld te drammen met een zogeheten geheven vingertje. Dat dit geen standaardeffect hoeft te zijn, bewijst buiten deze bundel Rebekka de Wit (1985), los medewerker van *De Correspondent*. In een verhalend essay dat pleit vóór naïviteit en dat is opgenomen in haar boek *Afhankelijkheidsverklaring* uit 2019, stilt ze een passage zo: 'Ik zei natuurlijk niet dat het door fraude komt dat de verzekeringspolis zo hoog ligt. Dat het door fraude komt dat de voorwaarden om iets terug te krijgen zo streng zijn dat je net zo goed niet meer verzekerd kunt zijn. Dat het door fraude komt dat je in een situatie belandt waarin je bent beroofd en vervolgens als een crimineel ondervraagd wordt. Dat zei ik allemaal niet.' Hier scheiden de ik-zinnen rond de opstandige anaforen werkelijkheid van cynisme. Dat sorteert een tragikomisch effect, terwijl De Wits nog altijd stichtelijke boodschap verwant blijft met die van de nieuwswebsite.

Dit was het nieuws niet bevat een ruime afdeling 'Ideeën die de wereld kunnen veranderen', met bijdragen van onder meer Bregman en Polak. Die onverbloemde ambitie moet worden vastgelegd ten gunste van deze generatie. Anders dan haar voorgangers, wier economische vooruitzichten beter waren én wier vocabulaire kon uitpuilen van 'structuren' en 'systemen', tracht ze iets te bewerkstelligen voorbij 'de status quo'.

2.

Wijnbergs dreun kan veroorzaakt zijn door de oorsprong van zijn tekst, een videoboodschap. Zijn andere berichten wijken af. Expliciet vertolken bovendien alle contribuanten aan *Dit was het nieuws niet*, inclusief de correspondent die zich ontfermt over 'de sleutelwoorden van onze tijd', niet minder dan een 'missie' die ultra-optimistisch is. Die grondhouding ergerde Willem Schinkel (1976). Deze progressieve socioloog was voor de site even gastcorrespondent Politisering, trok zich wegens tijdgebrek terug maar laat inmiddels in zijn boek *Politieke stenogrammen* weten: 'Optimisme, net als hoop, ontslaat van de plicht tot handelen, maakt passief in afwachting van een toekomst waarin de benodigde praxis als vanzelf zal ontstaan.' Hij noemt *De Correspondent* als voorbeeld van een 'techniek van algehele pacifi-



catie'. Dan gaat het om het basisinkomen, het paradepaardje van Rutger Bregman, waarbij Schinkel meermaals principiële bedenkingen uit. Ze komen neer op het verwijt in te haken bij neoliberale kostenbesparingen, door 'betaalbaar' te willen zijn en bureaucratie te verminderen. Volgens Schinkel gaat het basisinkomen voorbij aan klasse en collectiviteit door individuele beginkapitalen te verstrekken en vergroot het zelfs digitale bestuurbaarheid met statistieken.¹⁰

Schinkels politiek wil 'links van links' geraken door liefde als basis te nemen. Bij *De Correspondent* is er dan werk aan de winkel. Auteurs in *Dit was het nieuws niet* refereren aan mensen met 'waar' in plaats van met 'wie'. Dat is minder stijf en vergroot de leesbaarheid. Maar formeel worden mensen dan dingen, zodat deze correspondenten zich als taalgebruikers bekennen als entrepreneur. Wordt het betalende publiek daarom aangeduid als medestander die 'feedback' en deskundige tips geeft? Dat de verhoudingen bij deze gedeelde kennis complexer zijn, bewijst Wijnbergs voorwoord. Het opent met een gebiedende wijs. Een schrijftruce om lezers bij de tekst te betrekken, maar evengoed een voertuig waarin de auteur aan het stuur zit. Verschillende alinea's begint Wijnberg met de bijwoorden 'daarom', 'daardoor', 'daarnaast', 'zodoende', 'zo', 'toch', 'uiteindelijk' – die onverbidde richting bepalen. Verder bevat het voorwoord de aansporing *samen* en het pronomen *we* zo geregeld, dat de vraag opdoemt uit wie dit gehoor bestaat. Het colofon van *De Correspondent* toont een overwegend wit medewerkersbestand tegenover de verzekering 'inclusief' en 'divers' te zijn.

Natuurlijk serveert dit taalgebruik een wereldbeeld. Als student filosofie begon Wijnberg als columnist bij gezondverstandkrant *De Telegraaf* en debuteerde met het generatieportret *Boeiuh!* (2007). De titel citeert een uitroep die minimaal betrokken is bij pakweg oorlogen, radicale geloofsbelijdenissen en reactionair denken. Veeleer drukt 'boeiuh' het laatste restje idealisme de kop in. Het zou getuigen van een onpraktische ideologie en een contra-engagement opleveren. Wijnbergs anaforen waren toen nog cursivering: 'De wereld *kunnen* redden is een illusie, de wereld *willen* redden zelfbedrog.' Escapisme? Wijnberg voelde voor 'het liberalisme van persoonlijke verantwoordelijkheid, redelijkheid en zelfvertrouwen, van logisch en pragmatisch denken, van de middenweg waar onze samenleving zo naarstig naar op zoek is'. Als debuterend auteur huldigde hij dus een ander uitgangspunt over maakbaarheid dan als hoofdredacteur van *De Correspondent*. Maar zijn inleidende memoire in *Dit was het nieuws niet* vermeldt louter zijn werk bij de ochtendkrant *nrc.next* vanaf 2006. Die lightversie van het prestigieuze *NRC Handelsblad* zocht een leespubliek van jongeren die tegen de informatie-overload niet 'chilluh' riepen. Wel waren ze infotainment beu. Hun te omhelzen motto was 'meer weten in minder tijd'. Soelaas zag Wijnberg in duiding, mede door berichten van voorgeschiedenis te voorzien. *De*





Correspondent, dat hij in 2013 startte, zou fundamenteel zijn omdat het ander nieuws belicht dat niet zozeer recent als wel relevant is. Zo moet het bij lezers pessimisme en wantrouwen wegnemen en zou het een rationeel vooruitgangsgeloof inplanten. Hun ogen zien op de site alvast geen advertenties meer.

Aan rendement kleven toch stillere eisen. Ongewild bewijst Wijnberg dat in *Dit is het nieuws niet*, waaraan hij ook een overzichtsartikel bijdroeg. Hij behandelt er het begrip waarheid van de derde eeuw voor Christus tot heden, verdeeld over vier periodes waarbij onze tijd valt onder 'vanaf 1960'. Apart is dat hij een bijbehorende tijdgeest van 'maakbaarheid' situeert tussen de zestiende en twintigste eeuw, waarna 'ironie' de scepter overneemt. Voor het laatste stukje regeert dan 'winstbejag'. Terwijl de waarheid uit het vroegste tijdperk volgens Wijnberg de metafoer 'preek' verdient, kampen we heden met de 'pitch', een instrument bedoeld om te overtuigen en medestanders te krijgen. Zo was er het Amerikaanse avontuur dat moest uitmonden in *The Correspondent*. De succesvolle site met al 52 werknemers wilde landsgrenzen doorbreken omdat problemen en machtsconcentraties dat evenzeer doen en het Engels een veel groter bereik heeft. Een kantoor in Brooklyn was, om medeoprichter Ernst-Jan Pfauth (1986) in het nawoord van *Dit is het nieuws niet* te citeren, een 'enorme uitdaging'. Aan 'een redacteur van een van de beroemdste Amerikaanse late-nightshows' brengen hij en Wijnberg ter plaatse 'onze pitch'.

De pitch is een ondernemersspecialisme dat bij puristen tussen 30 en 120 seconden duurt – de tijd die een lift nodig zou hebben tussen de bovenste verdieping en begane grond in een handelsgebouw. Aan een investeerder wordt dan een waarheid over een product of dienst onthuld waarin diens doelgroep hooglijk geïnteresseerd zal zijn en waarvan de geldschietter zelf dus profijt zal hebben. De pitch berust op presentatie, bondigheid en verkoop. Zo dekt dit fenomeen een deel van de snuisterstijl. Bregman onthulde dat hij *De meeste mensen deugen* samen met Wijnberg zou schrijven. De *Correspondent*-stichter kwam echter niet verder dan de eerste drie alinea's. Treffend vertelde Bregman eind 2019 daarover in een interview met *NRC Handelsblad*: 'Rob schreef een pitch, maar kreeg het te druk. Die pitch was te goed om weg te gooien.'



Dit specialisme heeft directe gevolgen voor de zichtbaarheid. Terwijl journalisten in de jaren zestig de markt verbreedden met *facti-on*, geïnspireerd door de Nieuwe Zakelijkheid, en er een eer in stelden helemaal uit reportages te verdwijnen, zijn ze nu prominent aanwezig in hun verhaal, als mensen van vlees en bloed wier emoties evengoed recht van vermelding hebben.¹¹ *Dit is het nieuws niet* bevat een bijdrage over het levensgevaarlijke land Jemen die bijna uitsluitend handelt over even hardnekkige als innemende pogingen van Lennart Hofman (1984), correspondent Vergeten Oorlogen, om contact te krijgen met mensen ter plekke en er te geraken. Bijna twee jaar en veel geld vergde dat. Elf van zijn vijftien pagina's gaan erover, inclusief geciteerde en gedateerde whatsappjes, om in het restant te

berichten over een vroegochtendlijke aankomst te Jemen en het besef er voor zonsopgang weg te moeten. Hofman vermoedt bij de bewoners van de geschonden hoofdstad permanent 'een nachtmerrie', maar hij kampt er evenzeer mee in logistieke én metaforische zin.

Voor wat zijn taalgebruik betreft verschilde Gerrit Komrij van de snuistergeneratie. Hij argumenteerde met beeldspraak, in zinnen waarvan de lengte afhing van wat er uit het zinnebeeld te halen viel. Daarbij trok hij uiteenlopende registers open en wist, hoe zonderling de redentatie ook, lezers esthetisch te verrassen. Dat zo'n idiosyncratische stijl zeldzamer werd en auteurs inwisselbaar lijkten, is een gewaarwording die al langer bestaat. Vlak voor de eeuwwisseling beklagde P.F. Thomése (1958) zich over de eis een boek voor een derde publiekelijk samen te vatten.

Het kan pas succes hebben wanneer het in een andere vorm niets van zijn betekenis verliest. [...] Een schrijver die gehoord wil worden, zal er daarom goed aan doen zich niet in eigen, maar bij voorbaat in andermans woorden uit te drukken. Zijn idioom moet flexibel zijn, dat wil zeggen, het moet het soort wendingen en uitdrukkingen bevatten dat 'iedereen' gebruikt. Gebruikstaal, mededelingenproza. Een 'vlotte stijl' heet dat dan. Of een 'toegankelijke stijl'. Daar tegenover staat de 'literaire' taal, ook wel 'gekunsteld' genoemd. Deze taal wordt in mindere of meerdere mate ontoegankelijk geacht.¹²



Snuisterauteurs stileren door de band genomen registerneutraler, afgebetener, voor mijn part journalistieker, met inderdaad mededelende hoofdzinnen waarbij afwisseling moet komen van de woordvolgorde. Dat heeft iets grappigs, omdat de grootste stijlinvloed in de naoorlogse Nederlandse literatuur kwam van Gerard Reve (1923-2006), wiens taal eindeloos vertakte in archaïsche bijzinnen. Globaal gesproken is er afscheid genomen van het modernisme wegens te formalistisch. Dat geschiedde allicht onwillekeurig, maar valt bijvoorbeeld nog te achterhalen via Philip Huff (1984), die memoereerde hoe aan het eind van zijn studententijd voor hem Virginia Woolfs meanderende zinnen, met monologue intérieur en 'weinig alinea's', afweken van wat uit gewinning zijn voorkeur had gekregen. Dat de afgebeten hoofdzin een grotere *Anklang* kreeg, is al opgemerkt voor de generatie die aan snuisterauteurs voorafging. Christiaan Weijts (1976) trachtte zich daarvan te onderscheiden, toen hij te hoop liep tegen collega's die er trots op zouden zijn slechts de universiteit van het leven te hebben doorlopen.¹³ *De Correspondent* bewijst echter dat academici evenzeer zo stileren. Ook vergat Weijts de invloed die uitgegaan is van de jong gedebuteerde Arnon Grunberg (1971). Besmettelijk bleken diens korte, hyperlogische zinnetjes met een absurdistische toets. Ze richten zich op het effect omdat ze vol herhalingen zitten en worden opgediend in dialogen en in extreem korte, soms eenregelige alinea's.¹⁴

Volgens mij worden zulke taalveranderingen al langer niet meer onderkend, ook niet door een beroepskaste.¹⁵ Ook blijken ze allerminst vernieuwend. De recentste innovaties van het Nederlands komen van tweedetaalgebruiker Hafid Bouazza (1970), geboren in Marokko, en van autodidact J.Z. Herrenberg (1961). Zij grossieren in verlorene gewaande woorden en neologismen waarover vlot het gekunsteldheid-verdict valt te vellen. Anders vernieuwend blijkt de website *Geenstijl*, die in haar volstrekt eigen jargon manisch afzeikerig en bovenal conservatief is. Paradoxaal vind ik daarom, generaliserend, dat bij millennials een progressief gedachtegoed wordt geventileerd in povere taal.



De taalverdunning heeft te maken met een infrastructurele expansie die ik vermeldde: het domein van de fictie wordt gedeeld met de non-fictieauteur. Veelal gerijpt in wetenschap en/of cultuurbijlagen is deze interessant voor uitgevers, want trekt veel lezers, inclusief snobs en intellectuelen die overweldigd door de hoeveelheid fictie de vlucht naar voren nemen en 'dan nog liever kennis opdoen'. Inwisselbare taal helpt vervolgens essentiële bemiddelaars, zoals Matthijs van Nieuwkerk (1960) in het televisieprogramma *De Wereld Draait Door*, om een product aan te prijzen. Er moet gewinning zijn opgetreden aan deze elementaire stijl, met soms regelrecht tweedehands taalgebruik. Bij die afwezigheid van een zintuig voor betekenisloosheid kan internet hebben geïnterferreerd. Het leent zich voor copy-pasteoperaties en de millenniumgeneratie is van kinds af gewend taal te verplaatsen. Dan onderscheidt ze het origineel mogelijk minder vlot van de kopie.

3.

Is elementaire taal waarlijk standaard geworden? Een onmogelijke vraag. Ik doe een steekproef met non-fictie van een binnenlandverslaggever bij *NRC Handelsblad*, die geschiedenis en journalistiek studeerde aan de Universiteit van Amsterdam. Eerst kreeg het een nominatie voor het Boek van de Maand bij *De Wereld Draait Door* en werd het bekroond met de Brusseprijs voor de beste Nederlandstalige journalistiek. Daarna haalde het als 'een indrukwekkend gedetailleerd boek, dat ondanks het non-fictielabel weggleest als een aangrijpende, meeslepnde thriller' de shortlist van de BookSpotprijs, ooit controversieel onder de naam AKO-literatuurprijs.¹⁶ Het boek zal worden verfilmd en is al voor toneel bewerkt.

Het gaat om *Laura H. Het kalifaatmeisje uit Zoetermeer*, geschreven door Thomas Rueb (1986) en verschenen bij Das Mag in 2018. Hij reconstrueert hoe de jonge vrouw Laura als IS-weduwe in Irak de wereldpers haalde. Daartoe betoont hij zich een ware snuisteraar. (Volgens *Van Dale* is snuisteren een vlamisme. Nederlanders zeggen er 'snuffelen' tegen, in één specifieke betekenis: 'bedrijvig zoeken, nieuwsgierig doorkijken, zoeken naar wat de belangstelling wekt'.) Rueb werkt met korte gedateerde hoofdstukken, afgewisseld met e-mails, chats, anonieme processteksten en dito krantenberichten. In de laatste twee genres staat geregeld '[sic]' bij onjuistheden of spelfouten. Zulke fouten laat hij in de mails ongecorrigeerd, wat de authenticiteitsillusie verhoogt en de maatschappelijke sensatie weerstreeft dat de vrije meningsuiting, zeker over dit thema, censuur ondergaat. Tegelijk is Rueb hyperdiscrict door over achternamen, na de initiaal, zwarte blokjes te leggen. Een laatste draad in het boek gaat om hemzelf, journalist die een heuse schrijver wordt: 'Mijn stem slaat over van opwindung.'



Bij al die taalinvloeden blijft ongewis wie welke stijl hanteert en of er überhaupt stijlen zijn. Een Amerikaans meisje zegt: 'We gaan elkaar terugvinden'; Laura meldt: 'Het gaat allemaal goed komen'; en onder tussen leeft de verteller zich in haar in:

De kamer die ze hebben gekregen is vies. De vloer plakt. Zo gaat dat natuurlijk niet. Laura sleept een teil water met zeep de trap op en kiepert die leeg over de vloer. Pas dan realiseert ze zich dat ze niet heeft bedacht hoe ze de laag zeepwater weer weg krijgt. Ze heeft geen trekker. Wat nu? De oude stress komt weer terug. Ze kan ook niets! Achter zich hoort ze voetstappen op de trap. Ibrahim. Hij komt binnen met een lach op zijn gezicht.

Over Ibrahim, dan nog IS-strijder in opleiding, weet de verteller meteen: 'Zijn training straks gaat alles veranderen.' Een alinea later ligt de aandacht bij Laura: 'Ze gaat niet een bus met IS'ers laten stoppen omdat zij zo nodig naar de wc moet. [...] Au, au, au. Nee, dit gaat ze niet volhouden.'

Dit lijkt me toch jeugdboekstijl, temeer omdat de zelfreflectie van de verteller niet heel anders dan die van Laura klinkt: 'Zoals ik me voel, deze eerste tellen op straat in Mosul, heb ik me nooit gevoeld. Ik raak meteen overprikkeld. Ik weet niet wat ik hier wel en niet kan doen. Kan geen inschatting maken van wat veilig, doodnormaal of volstrekt stompzinig is. Kan ik hier gewoon een beetje op eigen houtje rondlopen? Foto's maken? Mensen aanspreken?' Mij verwondert het niet dat de verantwoording van het boek bijna letterlijk herhaalt wat de ik-verteller in de epiloog over zichzelf heeft gezegd.

Nog een voorbeeld, waar Rueb probeert Laura's gedachten te beschrijven, door tegenstrijdige gevoelens over haar agressieve, onberekenbare echtgenoot te formuleren:

Ze neemt een voorbeeld aan haar dochtertje. Ze leert afwezig te zijn. Ze is geen mens maar een robot, mechanistische onderdelen die zelfstandig hun werk doen zonder einddoel, twijfel of pijn. Slapen, koken, wassen, slapen. Als hij haar slaat vecht ze niet meer terug. De dagen vloeien in elkaar over. [...] Hij is een roofdier dat je niet in de ogen mag kijken. Als hij doorslaat, zoals die keer dat ze een druppel saus morste op het tafellaken, op enkele centimeters van zijn hand, kijkt ze naar de grond en zwijgt. Wat hij ook doet of zegt, ze ontwijkt zijn blik. Ibrahim duwt zijn vuist tegen haar wang, dreigend maar zachtjes. Hij zet meestal niet door.



Zulke taal infecteerde toenmalig *NRC*-hoofdredacteur Peter Vandermeersch (1961) op de achterflap: 'Wat een meeslepnd boek! Zo dicht bij de rauwe werkelijkheid van het kalifaat kwam ik nooit.' Het lijkt net alsof *Laura H.* een werkschrift is, met allerhande aantekeningen, waaruit door schrappen, verplaatsen en herformuleren een boek tevoorschijn moet komen. In zijn bespiegelingen over het ambacht presenteert Rueb zich dan ook als een gezel die, in de geest van de vroege Wijnberg, louter cursieven heeft om zijn punt te maken:

Dit is het huis waar Laura en Ibrahim hebben gewoond. De geschiedenis is in mijn hoofd onherroepelijk vervormd tot een soort fictie. Mijn inkleuring van andermans vertelling. Ik ken de feiten, de gebeurtenissen – maar het *beeld*, het tastbare decor waartegen die feiten zich hebben voltrokken, had ik nooit kunnen bedenken. Ruiken, horen hoe mijn voetstappen echoën tegen de vloertegels. Ik wist het, natuurlijk, maar nu ik er zelf ben overweldigd het me: dit is allemaal *echt*.¹⁷

De behoefte om aan het cliché te ontsnappen bestaat, maar de vaardigheid daartoe ontbreekt. In kranten is uitgerekend beeld de drager van informatie geworden, als zijn-

de het meest werkelijkheidsgetrouw en dus echt, terwijl de overgebleven tekst in omvang werd gereduceerd en verhakfeld over rubrieken. Maar elementair geworden taal is desgewenst ook te verklaren uit ontwikkelingen in het onderwijs. Toen er hoogopgeleide docenten voor de klas stonden in plaats van zij-instromers en assistenten, bestond de ontlezing (een term die verwijst naar de gekelderde leesvaardigheid én de verminderde hoeveelheid tekst die wordt geconsumeerd) echter al.¹⁸ Inmiddels heten registerrijke romans van Multatuli en Couperus zo onbegrijpelijk krullendraaierig dat ze, pragmatisch, hertaald en verkort op de markt gebracht zijn. Ter discussie staat de verengelsing in het hoger onderwijs, die studenten kwantitatief minder met geschreven Nederlands confronteert en kwalitatief meer met imperfecte spreektaal.

Verder heeft de digitalisering restricties met zich meegebracht. In een beetje sms of mail willen emoji's registers vervangen. Het blijkt dat een weblog kortere alinea's vergt, en om surfers, in principe onbekenden, niet weg te jagen moet de omvang van postings beperkt zijn. Deze presentatieoptie werd in Nederland aan een groot publiek uit de doeken gedaan door Ernst-Jan Pfauth in ervaringsdeskundige boeken.¹⁹ Inmiddels is het weblog ingehaald door andere, nog intiemer ogende podia. Zoals Facebook, dat meteen een ander idee van lezers geeft omdat het zich voor zelfverkozen *friends* onttrekt aan het publieke debat. En natuurlijk microblog Twitter, waar het door het geringe aantal beschikbare tekens zinloos lijkt te argumenteren en waar vereenvoudiging poëticaal wordt, ook in zogeheten draadjes.²⁰ Multitasking, de veronderstelde hoofdbezigheid van een eenentwintigste-eeuwse mens, verdraagt bovendien geen complexe zinnen. Deze franjeloosheid is dienstbaar aan het kleine scherm van de smartphone waarop jongeren het meeste lezen. En aan een concentratie die snel weg zou ebben – waar snuisteren een lapmiddel is.



Recente studie naar bekorting en versimpeling van zinnen, waarbij een halve eeuw Nederlands in krant en proza data-analyse onderging, suggereert niettemin dat het met de taalvershraling meevalt. Wel bemerkten de onderzoekers dat kranten complexere taal bieden dan romans, terwijl de moeilijkheidsgraad van geschreven media afnam. En op een paar syntactische aspecten bleek taal toch genivelleerd: 'Onze conclusie over het taalgebruik in de romans is dat tussen 1955 en 2005 de zinnen iets minder complex worden: ze worden korter, bevatten minder nevenschikte deelzinnen (maar niet minder bijzinnen) en minder attributieve adjectieven.'²¹ Overigens kwam het onderzochte materiaal uitsluitend uit Noord-Nederland en was er geen aandacht voor metaforen en andere vormen van literariteit, zoals toespelingen en ironie door registerwisselingen waarin het auteursstandpunt lastig valt te achterhalen.

4.

Ironie vergt distantie. Ze goochelt met aanhalingstekens die in de prille jeugd van millennials door het esthetisch postmodernisme tot gek wordens toe werden geïnsemineerd. Nadat in de protestjaren zestig en zeventig religies van een verzuilde maatschappij tegen de vlakke waren gegaan, werd in het decennium daarna het einde van de ideologieën geproclameerd. Wat resteerde was een *wink wink*-levenshouding. Daarmee kunnen millennials niet goed overweg. Joost de Vries situeerde ironie bij oudere generaties en raakte erover in debat met P.F. Thomése. Die beweerde dat zijn jongere collega voor ironie beter online kon gaan, vanwege continu zelfcommentaar, een life-

stylish rollenspel dat pas echt ironisch zou zijn. Volgens Thomése was het bovendien ondoenlijk géén rol te spelen. Wie dat meende te kunnen, zou totalitaire taal uitstoten: 'Ironisch denken betekent herformuleren. Nieuwe woorden vinden. Ironie is derhalve sowieso *conditio sine qua non* voor het schrijven. Maar het is tevens de belangrijkste bouwsteen voor de open samenleving. Zonder ironie raken we verstrikt in de dogma's en propaganda van *final vocabularies*.' De Vries duchtte op zijn beurt oneindige relativering, waardoor niemand zich nog ergens aan zou kunnen committeren.²²

Verwantschap met De Vries' opvattingen toont het lange gedicht 'Vrije encyclopedie'. Daarin komt Maarten van der Graaff (1987) to the point met een afscheid van een esthetisch postmodernisme:

een beetje flirten met de grenzen tussen
hoog en laag
en jij vindt het grappig, want ik doorspek
mijn betoog met
ironische terzijdes. Ik ben een fascinerende
kerel, ik maak mij kwaad,
authentiek kwaad, ik ben heerlijk tegen-
draads,
belezen, zelfverzekerd, bescheiden als
het moet,
ik maak je aan het lachen, ik blijf een
mysterie.



Geschrap in vergelijking met een eerdere blogversie is: 'Opdonderen met je ironie, / er is weinig dat mij op de been houdt.'²³

Deze vorm van zelfpresentatie hangt wellicht samen met het overwicht van sociale media waarmee deze generatie is opgegroeid. Alles aan afstand gaat werktuigelijk op in zelfbeschouwing. Vroegere lichten hadden niet snel, zoals Lynn Berger (1984) deed, de bevestiging van een nieuwe zwangerschap geregistreerd met een foto van de aanstaande vader die het positieve testbuisje toont en de andere hand rond het middel van de oudste telg houdt, waarbij de negen maanden geduid werden als 'een freakshow met mijzelf in de hoofdrol'.²⁴ Al in 2007 verbreedde de CPNB een ironieteken waarmee auteursintenties van dubbelzinnigheid gezuiverd konden worden. Had deze generatie dan niets te bevechten? Juist bij ontstentenis van bindende sociale, religieuze of culturele normen rees een gevoel dat socioloog Hartmut Rosa heeft getypeerd als 'excessief vrij'.²⁵ Daar komt veeleer ernst tegenover te staan, of de hoop iets van een leven te maken.

Is het einde van de ironie het begin van activisme? En is de presentatie daarin wat ze is? Sociale media hebben deze auteurs gewend aan de paradox dat confidenties vallen te delen. In hun boeken ontwikkelen ze de gewoonte bij naam genoemde geliefden, vrienden, collega's en uitgeefmedewerkers dank te betuigen. Die geplogenheid lijkt aan te sluiten bij een these van Polak en De Vries in *De wereld in jezelf*: dat in de eenentwintigste eeuw het essay is veranderd in een memoire. Ze demonstreren dit door hun bloemlezing te openen met een 'beschouwende, betogende, afstandelijke' tekst uit 2001 van Michael Zeeman (1958-2009) en te eindigen met Marjoleine de Vos (1959), 'onderzoekend, meanderend, persoonlijk' in 2015. De bloemlezers verwoorden echter ook hun afkeer van analy-



tische stukken, zeker over literatuur. En dat De Vos overeenkomsten vertoont met hun voorkeurstype verdient nuance. Bijvoorbeeld haar column na de dood van T. van Deel (1945-2019) kende dan wel een innige stijl maar maakte een omtrekkende beweging. Ze citeerde hem pas aan het slot als dichter en verzweeg dat hij haar ex-man was. Ruim een week na diens dood toonde De Vos zich dus veeleer gereserveerd.²⁶

Het klassieke literaturessay neemt de omweg van een leetuur, in De Vos' geval van poëzie die haar voedt met de opdracht 'lees maar er staat niet wat er staat'. Heel anders handelt Philip Huff in een essaybundel die ook over literatuur gaat. In *Het verdriet van anderen* uit 2015 getuigt hij van een intense vertrouwdheid met romans die hem hebben verrijkt. Zijn persoonlijk leven wordt aldus exemplarisch en moet een nut voor de wereld aangeven. Huff leest niet zozeer wat de tekst aan interpretaties biedt, als wel wat deze voor 'slotboodschap' oplevert. Nochtans is een goede lezer volgens hem, steunend op Richard Rorty (die ook door Thomése werd ingeroepen), een ironicus wegens 'radicale en aanhoudende twijfel over zijn wereldbeeld'. Huffs schier therapeutische zoektocht komt voort uit een zware, in eenzaamheid doorstane hartoperatie waarvan, merkt hij op reis in Nieuw-Zeeland en Australië, boeken hem blijven helen. Zijn essaybundel is hybride omdat er een reisverslag in verweven is en lichaamsdiagnose. Toch wordt *Het verdriet van anderen* moeiteloos bijgehouden. Door Huffs authenticiteit, die van het hart simultaan een symbool maakt en garandeert dat andere lezers in principe ook kunnen revalideren van tegenslag.

Ook Bregje Hofstede (1987), tevens activist, gebruikt onverschrokken haar biografie als argument. In de roman *Drift* uit 2018 geeft ze details over haar intieme hygiëne, die een analyse van haar relatie en van man-vrouwverhoudingen kracht moeten bijzetten. Ter vergelijking weer een voorbeeld uit de voorafgaande generatie: Maxim Februari (1963), die al jaren persoonlijke columns schrijft, protesteerde meermaals tegen detailvragen over zijn geslachtsverandering, een fenomeen waaraan hij een boek wijdde dat met charmante ironie grenzen optrok rond privacy.²⁷ Eerder publiceerde Hofstede een boekessay over haar burn-out, met foto's van haar lichaam, waarin ze haar particulariteit veralgemeende. In een combinatie van proza en poëzie probeerde Lieke Marsman (1990) iets minstens zo dappers met haar kraakbeenkanker en beschouwde Eva Meijer (1980) haar nooit helemaal overwonnen depressies en anorexia. Drie voorbeelden van fictieschrijvers die ongekunsteld genregrenzen overschrijden én nog aan het begin van hun oeuvre staan.²⁸



Een onverhuld ik in een sociale omgeving werd aan het eind van de achttiende eeuw voor het eerst geboekstaafd door Jean-Jacques Rousseau in diens *Confessions*. Van zijn openhartigheid distantieert Meijer zich echter expliciet. Zij ambiert geen waarheidsgetrouw beeld van zichzelf te geven of een zelfportret te schetsen. Wel gebruikt ze haar eigen leven 'als lens' voor studie, of, zoals de ondertitel van het boek luidt: *een klein filosofisch onderzoek naar depressie*. Conform de paradox van sociale media wordt ze in haar subjectiviteit objectiever. Autoriteit ontspruit niet meer uit taal, maar uit ervaring. Precies dat kenmerk heeft Polak in *Dit was het nieuws niet* als correspondent Modern Leven gelieerd aan haar generatie. Ervaring gaat voor millennials boven spullen, waarvan de materialiteit valt te vergelijken met taal.²⁹

Huff deelde zijn ervaring van helend lezen. Meijer wist kennelijk dat analyse van haar depressies derden zou interesseren en baten. De hoofdpersoon in *Kamers antikamers*, de recentste roman van Niña Weijers (1987), bewondert een oudere Amerikaanse schrijf-



ster onder meer wegens 'de vivisectie van haar eigen leven'. Het betreft Chris Kraus (1955), wier roman *I Love Dick* uit 1997, net voordat internet bezit nam van huiskamers, het weblog lijkt voor te bereiden.³⁰ Over haar heeft Frank Keizer (1987) beweerd dat haar ik publiek is en zich in de wereld beweegt in plaats van zich daaruit, zoals een structuralistisch schrijversego zou hebben gedaan, terug te trekken: 'Kraus rekent af met privacy, die volgens haar vooral het patriarchaat ten goede komt. Ze laat ook zien wat een roman kan zijn. Niet iets verzorgds, maar een wilde, rommelige zak.'³¹

Wat heeft ironie daar nog te zoeken? In de verzuilde maatschappij formuleerden tussen staat en burger levensbeschouwingen de waarheid, op basis waarvan zich groepen smeeden en contact met andersdenkenden werd gedwarsboomd. Millennials hebben dit nooit meegemaakt. Ook de opstand tegen vastgeroeste waarheden met een stijlfiguur als ironie, die leidde tot lifestyle subculturen, was voorbij toen deze generatie aan het woord kwam.³² Inzichtelijk voor haar verlangens zijn twee recente artikelen uit één *Groene Amsterdammer*. Volgens Daphné Dupont-Nivet en Jaap Tielbeke, beiden uit 1989, houden de kinderen van de jaren negentig er dan wel radicale politieke ideeën op na, maar luidde pas 9/11 hun wake-up call in, tot de beurscrash van 2008 definitieve alertheid te weegbracht. Hoogopgeleide millennials waren demografisch dominant tijdens de Occupyprotesten in 2011. En Kim Schoof (1992) argumenteerde aan de hand van enkele romans dat deze generatie zoekt naar een verhouding tot een nieuwe gemeenschap, een thema waaraan *De Gids* al een themanummer gewijd had in 2017 onder de titel *Wij/Metamorfozen*.³³ Het is even aangrijpend als ontstellend te begrijpen dat mensen rond hun dertigste zulke vragen opwerpen, die de na hen komende generatie van Greta Thunberg zonder omhaal beantwoordt heeft.

Andere confidenties veronderstellen andere ontvangers. Genoemde Maarten van der Graaff somde in een gedicht collega-geestverwanten bij naam op; Maartje Wortel (1982) en Niña Weijers verwijzen in hun recentste boeken naar elkaar, dezelfde gesprekken, dezelfde locaties.³⁴ Wellicht moet dit worden beschouwd als een biotoop, die bezielt en levend houdt. En mocht onderhand de indruk ontstaan dat in deze constructie België geen rol speelt, dan klopt dat. In het nummer *Het literair klimaat 2010-2019* van het tijdschrift *DWB* worden van de nieuwe generatie vijftien namen genoemd. Er zit één Vlaming tussen. Toch heten alle vijftien 'opgegroeid en woonachtig in de Randstad'. Er blijkt een eetclub van te bestaan met vrouwen, die doet beseffen 'hoe De Herenclub van Harry Mulisch voorgoed verleden tijd lijkt te zijn'.³⁵ Enkele buitenlandse, veelal geëngageerde auteurs mogen naast Kraus rekenen op gemeenschappelijke bewondering: Kathy Acker (1947-1997), Joan Didion (1934), Clarice Lispector (1920-1977), Audre Lorde (1934-1992). Bijna allen schrijven in het Engels, door economie en internet de lingua franca geworden, en allen zijn generaties ouder. Een dierbare generatiegenoot blijkt Valeria Luiselli (1983).³⁶

Met al die namen heeft het snuisteren een documentaire status gekregen, die van bui-





tenaf een claustrofobische sensatie kan geven maar van binnenuit een intertekstueel web spint. Lezers hoeven niet langer zoals in de protestjaren te worden ontregeld, maar zijn door het communitygevoel bondgenoten geworden. Door dit type confidenties liggen het persoonlijke en het zakelijke niet langer uiteen bij een eigentijds preken voor eigen parochie, dat in Facebook zijn ideale trainingspodium had. Gangbaar dunkt me de vertrouwelijkheid in een mail die GroenLinks-leider Jesse Klaver (1986) aan het begin van de zomervakantie 2019 naar partijsympathisanten zond:

Het was een succesvol jaar voor Groen Links. We wonnen twee verkiezingen en onze beweging is groter dan ooit. [...] Dat hebben we aan jou te danken. En aan al onze vrijwilligers. Maar ook aan alle donateurs en de meer dan 30.000 mensen die nu lid zijn van onze partij. Nu gaan we het reces in en geloof me, dat kan ik wel even gebruiken na zo'n turbulent jaar.

Ik ga eerst rustig genieten met mijn vrouw Jolein en mijn drie jongens. Daarna gaan we snel weer aan de slag om onze idealen om te zetten in frisse, nieuwe plannen. Plannen om Nederland te veranderen.



Naar mijn indruk wordt het persoonlijke hier gesmoord in korte alinea's en door een wijnbergiaanse retoriek. Waarschijnlijk stond een communicatiemedewerker aan de basis van Klavers mail. Maar wat is communicatie? Ze was in voege tijdens de ontzuiling, toen het persoonlijke politiek werd, omdat erkenning van een tot dan zwijgend gedragen onrecht het doel was. Vanaf het internettijdperk is de norm echter zelfweergave die niet noodzakelijk bevestiging behoeft. De mogelijkheid het ik in een oneindig aantal afleveringen te presenteren weegt zwaarder dan de aloude zoektocht ernaar. Elk verschijnsel fungeert als spiegel voor een natureel gepleegde ontboezeming.

Reve kon onbedaarlijk uitweiden, bewust afgesloten met de frase 'Maar dit terzijde'. Een literaire code, waaruit een schrijversfiguur viel af te leiden die weinig met 'de echte' Reve uitstaande hoofde te hebben. Nu dienen zulke passages vooral om een auteur op te smukken. Zo onderbreekt Tim Fransen (1988) zijn brieven over filosofische thema's, waarbij hij denkers biografisch benadert, chronisch met ontboezemingen en relativeringen tussen haakjes.³⁷ Volgens mij heeft dit niets te maken met 'zich kwetsbaar opstellen' uit de protestjaren, eerder is er verwantschap met het postmoderne deconstructiedenken, waarin steeds de 'eigen vooronderstellingen kritisch ondervraagd' werden. Hoewel daarbij ruimte leek te ontstaan voor het intellect, galmde die frase van genoegen om de eigen schranderheid. Ik zie een lijn lopen tot het *Correspondent*-motief van het verkeerde pad, en een auteur die tot inzicht komt. De deconstructivistische beweging naar de rand van de onbegrijpelijkheid maakt hier wel een bocht van honderdtachtig graden. Begrepen worden staat voorop.

In haar recentste roman *Gebrek is een groot woord* probeert Nina Polak witte privileges te ontmantelen. Ze verstrekt mensen-

rechtenbrandpunten als Lampedusa en besmeurde koloniale beelden, laat protesten tegen 'sexist onderpinnings' én sneert naar 'eerstewereldproblemen', het 'smetloze, progressieve wereldbeeldje' en 'activisme [waardoor] de implicatie [schemert] dat zwakkeren zichzelf niet kunnen verdedigen'. Opnieuw deconstructiedenken, dat elke vooronderstelling meent te kunnen opdelen. Het oogt slim en politiek, maar termen uit het debat kaatsen rond in een spiegelpaleis, eerder dan dat naar een uitgang wordt gezocht. Ze hintten dat stijl meer dan ooit op woordniveau moet worden opgevat.³⁸

Kan de lezer-bondgenoot daarbij alleen ja en amen roepen? In het genoemde *Drift* bekijkt Bregje Hofstede liefde van zoveel mogelijk kanten, waarbij ze zichzelf op krausiaanse wijze als onderzoeksmateriaal inzet. Zij hanteert juist veel metaforen: 'Zolang ik een arm en een been om je heen kon slaan, was ik zo tevreden als een telefoon aan zijn lader.' Maar snuisterstijl heeft talige en methodische facetten die niet tegelijk hoeven op te treden. Hier treffen de methodische. Door *Drift* zijn drie verhaallijnen gevlochten: jeugdherinneringen toegeschreven aan een debutante, dagen uit het leven van deze inmiddels 26-jarige vrouw die haar echtgenoot heeft verlaten, en oude dagboekfragmenten. 'Van de blinkende scherven maak ik het ene na het andere mozaïek, angstig en opgewonden over alle mogelijke vormen.' De ik-figuur is dan ook een zelfarchivaris die zo min mogelijk wegloopt.



Dagboeken zijn haar het dierbaarst. Hofstede vermeldde ze al in haar burn-outessay, als eerste 'verhuizing uit haar lichaam'. Sindsdien registreert ze haar leven met waterbestendige inkt, desnoods ten overstaan van haar geliefde. Haar rugzak met bezittingen na de fysieke scheiding is grotendeels met die dagboeken gevuld, maar er zit ook een 'logboek' tussen, dat van elk kind uit haar familie minutieus was bijgehouden. Vooral de eigen registraties moeten haar aanzetten tot begrip van de gedeelde geschiedenis: 'Al die bladzijden, al die ernstige notities om de liefde te verankeren die ik zojuist heb losgeslagen. Een anker zonder schip is kitsch, een nutteloos gewicht waarvan de onverplaatsbaarheid ineens alleen nog maar onhandig is.' Dat oordeel in de tweede zin vind ik gedeceerd, gelet op de verwarring waarin ze verkeert en die zich kenmerkt door het rondtasten naar beeldspraak. Het actuele leven staat mede in het teken van herlezen, een systematisch snuisteren: 'Dit obsessieve teruglezen van mij betekent ook dat ik met modderpoten door ons verleden banjer om overal aan te wijzen wat er niet precies klopt. Ik ben doorlopend bezig haarscheuren tot breuklijnen te maken met de koevoet van het nu.' Hofstede memoreert geregeld de identificerende leeswoede die ze als kind al ontplooidde.

Als post-postmodernistische auteur is bij haar uniforme authenticiteit, die zou leiden tot een bekentenisroman, een gepasseerd station, ook relationeel: 'Het stelde me gerust dat ik niet zou kunnen zeggen welke versie van jou 'de echte' was: juist het scala dat je besloeg was voor mij een teken dat je werkelijk leefde. Jouw wisselen van rol gaf me het gevoel dat er bij jou ruimte was voor allerlei vormen van mij.' Maar waar voor



Thomése dit noodlot het fundament was voor diens ironie, prikkelt het hier de aandrift zich volledig, schier grimmig uit te spreken. Uiteindelijk ziet Hofstede een grote angst bevestigd dat haar dagboeken vals zijn, of dat zij buiten het papier onecht is geweest. Dat maakt de relatie principieel onkenbaar: 'het punt is dat er altijd een deel van mij was dat niet in wij-vorm kon worden gegoten. Niet eens in ik-vorm, misschien.' Dat laatste werkwoordloze zinnetje beslaat komrijesk een hele alinea. Daarin zou Hofstedes komma haar taalbehandeling als geheel kunnen samenvatten. Ze dunkt me gemanicuurd en ze leidt tot de formulering van de volgende paradox: juist onironisch beschrijven pakt literatuurderig uit.³⁹

In *Gebrek is een groot woord*, de roman van Nina Polak die met haar knisperende stijl als dé stiliste van haar generatie geldt, staat op de eerste bladzijde: 'puberschap puilt zijn poriën uit'. Alliteratie en assonantie en een verplaatst voorzetsel, letterlijkheid die vecht met beeldspraak, het is alsof de auteur al haar gereedschap op tafel legt. Even verderop luidt het: 'Ik ken rouwtijd die zwaar op je weegt en je uitput, lusttijd, die onstuimig om je heen wervelt; zeetijd, die zich loom voor je uitstrekt.' Ik hoop dat ik voorbij het calvinisme ben met de indruk dat alle adjectieven onklaar worden gemaakt door hun naaste werkwoorden. Weijers' *Kamers anti-kamers* herbergt dan weer de dialoogzin: 'Geloof jij, vroeg ik, in zoiets als een omslagpunt? Het moment waarop een personage tot inzicht komt over de aard van de situatie – dat wat Aristoteles de agnitio noemde?' En ook bij haar krijgt interpunctie iets gewilds, doordat ze poëtische uitlatingen tussen haakjes zet: '(Misschien bestond alle taal om eerdere taal te rectificeren – een even ontroerend als doodvermoeiend gegeven.)'



5.

Weijers' hoofdpersoon is ook letterlijk literatuurderig. Aan een universiteit geeft ze de cursus *Lezen als een criticus* die ze voor zichzelf cultuurpessimistisch *Leren lezen op instapniveau* noemt. Ze doet mee aan 'een boekenquiz, een taalquiz en een dictee op tv'. Een bijfiguur in de roman is een dierbare vriend die werkt als redacteur en wiens deskundigheid moet blijken uit het advies nooit het woord 'tegelijk' te gebruiken. Zelf legt de hoofdpersoon passages uit het boek in wording voor aan haar redactrice; anders dan bij Hofstede is wat we lezen een verbeterde versie.

Bij de literatuurcursus adviseert de hoofdpersoon haar schrijvende studenten geen kindertijd en adolescentie te evoceren, noch zelfmoord en smeltende ijsjes. Even vet knipoogt Weijers' hoofdpersoon door aan te raden in fictie geen rol te geven aan huisdieren. Bij haar bijna gelijktijdig verschenen roman *Dennie is een star* meldde Maartje Wortel namelijk dat Wim Brands (1959-2016) haar – vergeefs – had geleerd nooit over een kat te schrijven. Brands deed dat op de opleiding Beeld & Taal aan de Amsterdamse Rietveld Academie. Daar hebben meer schrijvers van deze generatie gestudeerd.⁴⁰ Soortgelijke cursussen worden gegeven aan de ArteZ in Arnhem en

aan de HKU in Utrecht, en daarnaast zijn er in de private sector de Amsterdamse Schrijversvakschool en in Vlaanderen de SchrijversAcademie. Tezamen hebben deze opleidingen gezorgd voor een substantiële aanwas van vooral vrouwelijke auteurs in de Nederlandse literatuur.⁴¹ Uitgeverijen stortten zich evenzeer op deze niche. Er kwam een Querido Academie, een talentpool Lebowski en Das Mag belegde zomerkampen waaruit bijvoorbeeld de succesvolle Lize Spit (1988) voortkwam.

Al deze opleidingen zijn min of meer geënt op een trans-Atlantisch voorbeeld. In de Verenigde Staten kunnen vermogende burgers studeren voor de graad van *Master of Fine Arts in Creative Writing*. Over hun Nederlandse pendanten is bewaard dat ze de literaire elite van morgen voortbrengen. Studenten leren te wennen aan een veranderend medialandschap. Ook blijkt dat degenen die het onverhoopt niet halen aan de slag kunnen als *gatekeepers*, als programmamaker of redacteur die de volgende lichting aan succes zal helpen.⁴²



Bij de expansie van non-fictie hoort dus een institutioneel beloop, de professionalisering van het boekenvak. Ooit konden auteurs bijverdienen bij hun uitgever, bijvoorbeeld als lector, redacteur van het literair huistijdschrift of persklaarmaker. Nu laat die band los. Gangbaar is het fotomomentje met champagne op sociale media, bij de overgang naar een nieuw huis dat de ambities van het oeuvre beter waar zal maken. Lees: het bekwamer weet te pitchen. Schrijvers voelen de markt immers envoged, oplages lopen sterk terug. Maar rond het vak hangt nog iets magisch, expertise kan zo terugvloeien in de niche van *creative writing* zelf. In de snuistergeneratie, die als eerste structureel gebruik heeft kunnen maken van deze opleidingen, hebben heel wat schrijvers een welkome bijverdienste als docent. Anders dan in Amerika werken ze alleen niet in loondienst, maar zijn – in Nederland – Zelfstandigen Zonder Personeel (ZZP'ers). Dit statuut groeide in de flexibiliserende arbeidsmarkt zo spectaculair dat begin 2020 de commissie-Borstlap aan de Nederlandse overheid adviezen gaf die armoede en verkapte werkeloosheid moeten indammen. Lang niet iedereen is kennelijk geschikt voor het pitchmodel. Zeker degenen zonder bijbaan of verdienende partner moeten ook op de markt snuisteren, als cultureel ondernemer. Nog een geluk dat een beetje stad, universiteit of festival pronkt met *writers in residence*. Zij verzorgen gastcolleges of houden een lezing die in boekvorm wordt uitgegeven en in verkorte versie in de krant verschijnt.

In haar burn-outessay dost Hofstede haar generatie uit met een LinkedIn-das boven een Facebookblauw shirt en Twitterblauwe schoenen. Maar alle leeftijden kunnen contacten benutten. Het is in elk geval geen onbenullig detail dat Hofstede zich afvraagt of de boekhouder haar nieuwe wandelschoenen, waarmee ze haar denken normaliter op gang brengt, accepteert als zakelijke kosten, net als haar 'boekenbaljurk'. In Lieke Marsmans tekst over kanker is de marktrealiteit evenmin afwezig. Voor haar eenmanszaak groeien bij ziekte de risico's voor uitkeringsrecht en pensioensparen. De professionalisering hangt dan ook samen met ideologische evoluties. Ze horen bij de





boekstaven ervaring.⁴⁵ Een meer uitzoekende blik had kunnen voorkomen dat het milieu ondergeschikt raakte – het paspoort lag in een vliegtuig. Zou een grammatica op basis van hypotaxis diverse belangen scherper van elkaar onderscheiden?

Foto's: leesclubs van Das Mag in de Lage Landen, 2014-2019

Noten

- 1 "Ruimte in het hoofd". Over de bloemlezing *De wereld in jezelf* van Nina Polak en Joost de Vries. *Neerlandistiek.nl*, mei 2019. Definitieve versie dezelfde maand op mijn digitale Kregtingarchief.
- 2 'Repeterende breuken. Fragmenten over het fragmentarische', in: J.F. Vogelaar, *Terugschrijven. Essays*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1987.
- 3 Maartje Wortel citeert en verantwoordt alle door Wikipedia genoemde kenmerken van 'de grenzeloze generatie' in haar verhalenbundel *Er moet iets gebeuren*, Amsterdam, Das Mag, 2015.
- 4 Het nummer *De Tien* (2014) gold prompt als referentiewerk in Wim Brands' proza-bloemlezing *De Nederlandse literatuur van de 21ste eeuw*, Amsterdam, Atlas Contact, 2015. Zie verder Sven Vitse: '2011: het nulnummer van *Das Magazin* verschijnt', *DWB*, nr. 3, 2019, waarin hij de millennialgeneratie de kern van dit bedrijf noemt.
- 5 *Wij zijn het klimaat. Een brief aan iedereen*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2019, opgetekend door Jeroen Olyslaegers.
- 6 'Confettigeneratie' is oorspronkelijk een term van negentien studenten van de toenmalige Postacademische Dagbladopleiding Journalistiek (PDOJ) aan de Erasmus Universiteit in Rotterdam, die er in juni 2010 een nummer van *HP/De Tijd* aan hadden gewijd.
- 7 Zie mijn studie *De ware marsrichting. Opinismen*, Gent, het balanceer, 2017.
- 8 Lotte Jensen, 'De meeste mensen deugen misschien, maar de zinnen in het boek van Rutger Bregman niet', *de Volkskrant*, 5 november 2019. Zelf liet de auteur in *Trouw* (21 december 2019) optekenen dat hij een neurotische taalperfectionist is, ook bij de Engelse vertaling: 'Alle zinnen moeten goed zijn, elke komma moet op de juiste plek komen te staan.'
- 9 Zie over een opiniestuk van David Van Reybrouck, correspondent Lof, mijn 'Volg de partijlijn' in: *Zilverlingen*, Gent, het balanceer, 2019.
- 10 Schinkels *Politieke stenogrammen* (Amsterdam, De Bezige Bij, 2019) opponeert zo tegen Bregmans *Gratis geld voor iedereen. En nog vijf grote ideeën die de wereld kunnen veranderen* (Amsterdam, De Correspondent, 2014), waarin een herziene versie uit 2019 de ondertitel bijstelde tot *Hoe utopische ideeën de wereld veranderen*.
- 11 Karin De Ruyter (1958) wijst in 'De opmars van 'ik'' als ombudsvrouw van *De Standaard* (19 oktober 2019) dan wel op vakinterne ontwikkelingen, maar suggereert ook dat bij deze aanpak een generatieverschil speelt.
- 12 P.F. Thomése, 'De narcistische samenzwering', *De Revisor*, nr. 1, 1998.
- 13 Philip Huff, *Het verdriet van anderen. Een persoonlijke leesgeschiedenis*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2015. Christiaan Weijts, 'Mannen van weinig woorden', *De Groene Amsterdammer*, 8 november 2017. Weijts noemde Alex Boogers (1970), Henk van Straten (1980), Jan van Mersbergen (1971), Auke Hulst (1975) en Walter van den Berg (1970).
- 14 Zie Battus (1935-2014), 'Herhaal! Herhaal!' in: *Opperlans! Taal- en letterkunde*, Amsterdam, Querido, 2002.
- 15 Zie over de schier bijkomstige taal in een uitstekend ontvangen literaire bestseller: Christophe Van Gerrewey, 'De miserie van 100.000 lieve lezers. *Het smelt* van Lize Spit', *De Gids*, nr. 5, 2016. In 2009 was er wel een morele controverse over de winnaar van de Gouden Boekenuil, Robert Vuijsje (1970) met *Alleen maar nette mensen*. Pendelde de roman in de kritiek tussen 'opvallend goed geschreven' tot 'boodschappenlijstjesachtig gestileerd', de jury had meer gelezen: 'Nederlands dat swingt als een Afrikaanse tiet, een ritme dat strakker zit dan een zwarte bil in een te kleine luipaardlegging, en dialogen die knetteren als de op hol geslagen bedrading in verhitte hoofden.'
- 16 Het pejoratief 'akoïsering van de literatuur' – gemunt door Wilbert Smulders (1950) in *Maatstaf*, nr. 10, 1994 – verwees naar een wedstrijdssysteem met nominatierondes dat ook experimentele teksten wist in te kapselen. De winnende som lag veel hoger dan bij overheids-prijzen.
- 17 Behalve een compleet redactieteam wordt literair auteur Philip Huff door Rueb bedankt hem te behoeden 'voor een hele hoop MAUWY'.
- 18 Ontlezing begon in de jaren zeventig en stabiliseerde voorlopig tussen 2013 en 2016. Van kortere leestijd bij steeds jongere mensen zijn 'uitgebreidere teksten' het slachtoffer. Zie

- J.C. Schaper, A.M. Wennekers en J. de Haan, 'Lezen' in: *Trends in Media/Tijd*, Den Haag, Sociaal Cultureel Planbureau, 19 december 2019.
- 19 Ernst-Jan Pfauth, *Sex, Blogs & Rock-'n-Roll*, Amsterdam, Thomas Rap, 2010 en *Gij zult bloggen*, Amsterdam, Lebowski, 2012. Vergelijk de aanprijzing van het debuut door Matthijs van Nieuwkerk: 'Uitgelezen. Moeiteloos. Met rode oortjes van de nieuwe wereld die ik ontdekte. [...] Pfauth schrijft ijzersterk. Kristalhelder, losjes, bijna ritmisch, zeer persoonlijk en toch niet te ijdel.'
- 20 Filosoof Eric Jarosinski (1971) besloot daarom Twitter te bestoken met nog kortere, ondermijnende aforismen waarvan mooie proeven werden vertaald door Simone van Saarloo en Niña Weijers in *Nein. Een manifest*, Amsterdam, Lebowski, 2015.
- 21 Laurens Ham, Leo Lentz, Henk Pander Maat & Fabian Stolk, 'Zijn romans en kranten sinds 1950 eenvoudiger geworden?', *TNTL*, nr. 4, 2018.
- 22 Joost de Vries, 'Waar we het over hebben als we het over ironie hebben', in: *Vechtmemoires*, Amsterdam, Prometheus, 2014. Debat met Thomése in *De Groene Amsterdammer*, 21 oktober 2015.
- 23 Maarten van der Graaff, *Vluchtautogedichten*, Amsterdam, Atlas Contact, 2013; eerste versie op zijn blog, november 2011.
- 24 Lynn Berger vertelt elders in *De tweede. Over het zijn en het krijgen van een tweede kind*, Amsterdam, De Correspondent, 2019, over 'de nachtelijke voedingen in het blauwe schijnsel van mijn Twitterfeed'.
- 25 Hartmut Rosa, *Leven in tijden van versnelling. Een pleidooi voor resonantie*, Amsterdam, Boom, 2016.
- 26 Marjolaine de Vos, 'Ineens moet je het zó zeggen. Heb lief gehad', *NRC Handelsblad*, 19 augustus 2019. Haar reserve heeft minder met schaamte of discretie te maken dan met een literatuuroppvatting die ze ontleende aan Willem Brakman (1922-2008) en die 'de troost van de vorm' werd genoemd. Zie over Polak en De Vries' andere exemplarische voorbeeld, Marja Pruis' *De Nijhoffs en ik*, mijn 'Teruglezen' op *Neerlandistiek.nl*, januari 2020.
- 27 Maxim Februari, *De maakbare man. Notities over transsexualiteit*, Amsterdam, Prometheus, 2013. Vergelijk zijn beroemde NRC-column 'Nu mijn geliefde dood is, blij ikzelf nog te leven' over zijn *annus horribilis* 2015, waarin zijn geliefde stierf en zijn huis afbrandde. Februari verzekerde daarvan 'geen drama' te maken. Bij bundeling was deze column een 'moordmysterie' geworden over een lijk in een bibliotheek, als titelstuk van *De onbetrouwbare verteller*, Amsterdam, Prometheus, 2019.
- 28 Lieke Marsman, *De volgende scan duurt vijf minuten*, Amsterdam, Pluim, 2018; Bregje Hofstede, *De herontdekking van het lichaam*, Amsterdam, Cossee, 2016; Eva Meijer, *De grenzen van mijn taal*, Amsterdam, Cossee, 2019. Andermaal ter vergelijking: in 1988 schreef de bijna zeventigjarige psychiater P.C. Kuiper over zijn depressie in *Ver heen*, net als in 2008 de bijna zestigjarige literatuurwetenschapper Maarten van Buuren in *Kikker gaat fietsen!*
- 29 Niña Weijers verklaarde weinig te zien in lering of vermaak, de twee polen waartussen de legitimatie van literatuur pendelt. Uit kritiek op de tijdgeest 'waarin er een steeds groter dedain lijkt te bestaan voor alles wat riekt naar elitairisme, ingewikkelde taal en genuanceerd denken' opteerde ze voor 'de niet-reduceerbare ervaring' (*De Gids*, nr. 3, 2016). Vergelijk Marja Pruis' beginselverklaring over de column: 'Ik wil een alleen ik ontmoeten, niet verschanst, ik wil alles weten zonder dat ik het persoonlijk leven krijg uitgeserveerd. Franssen hebben het mooie woord *vécu*: ervaren, aan den lijve ondervonden. Voor mezelf en voor anderen stel ik als eis dat ze hun eigen werkelijkheid hun scenario in trekken.' (*De Groene Amsterdammer*, 24 juni 2015)
- 30 Weijers vroeg Kraus voor *NRC Handelsblad* (3 juni 2016) onder meer of het late succes van *I Love Dick* te maken had met de gegroeide gewenning aan 'radicale vormen van openheid'. De voorafspiegeling van internet in die roman benoemde Fiep van Bodegom (1984) in *De Groene Amsterdammer*, 8 juni 2016.
- 31 Frank Keizer in een briefwisseling met Maarten van der Graaff voor *De Gids*, nr. 5, 2015.
- 32 Merijn Oudenampsen: 'Ironie, nihilisme en politiek' (19 april 2014), te vinden op zijn internetarchief.
- 33 Daphné Dupont-Nivet en Jaap Tielbeke: 'Een gedesillusioneerde generatie komt in opstand', *De Groene Amsterdammer*, 30 oktober 2019. Kim Schoofs, 'Alle geloven uitgeprobeerd', idem.
- 34 Maarten van der Graaff, 'Lijst met mensen op de koude steen', in: *Dood werk*, Amsterdam, Atlas Contact, 2015. *Dennie is een star* en *Kamer antikamers* verschenen met een tussenpoos van drie maanden. Een verhaallijn uit laatstgenoemde roman komt ook voor in *Nachtouders* van Saskia de Coster, eveneens uit 2019.
- 35 Esther Op de Beek en Yra van Dijk, respectievelijk Saskia Pieterse in *DWB*, nr. 3, 2019. Zie mijn 'Moet je entameren leren?', *dehoningpot.blogspot.com*, oktober 2019.
- 36 Persis Bekkering (1987) noemt Lispector 'de grootste auteur van de twintigste eeuw' volgens 'wij ingewijden' (in: *De nieuwe feministische leeslijst*, samengesteld door Marja Pruis, Amsterdam, Das Mag, 2019). Luiselli wordt door Polak en De Vries gezien als voorbeeld van een aanpak: 'het narratief wordt opgeschort voor een essayistisch vertoog'. Als Nederlandstalige equivalenten van dit postmodernistische foeje noemen ze Van der Graaff, Marsman en Weijers, 'toch de succesvollere debutanten van de laatste decennia'.
- 37 Tim Franssen, *Brieven aan Koos. Avonturen van een zolderkamerfilosoof*, Amsterdam, Das Mag, 2018. In de bio staat vermeld dat Franssen 'de studies psychologie en filosofie beide cum laude af[rondde]', terwijl hij eerstgenoemde richting in bachelor blijkt te hebben gevolgd. Zijn propedeuse Nederlands blijkt dan weer niet vermeldenswaard.
- 38 In september 2018 stichtte ik op mijn archiefblog een *Omzeillexicon*, een lijst in aanbouw die woorden en uitdrukkingen verzamelt waaruit betekenis is weggelekt. Zie mijn 'Belanghebbende nederigheid'. Naar een esthetica van het genoeg', *nY*, nr. 38, 2018.
- 39 De jury van de Libris Literatuur Prijs roemt Hofstedes 'ongeevenaard trefzekere stijl'. Volgens Sven Vitse vertoont zij 'bijzondere stilistische finesse' ('Huilen met Huff en Hofstede', www.dwb.be). Hij operationaliseerde daarbij Eve Kosofsky Sedgwick's begrip *reparative reading*, waarmee de tekst wordt aanvaard in al zijn onvolmaaktheid. Zo corrigeerde Vitse zichzelf, na in *De Witte Raaf* ('Alles waar hij bang voor was. Over Vogelaar, Hofstede en Balzac', nr. 178, 2015) haar in een ideologiekritisch, conservatief licht te hebben gelezen.
- 40 De schrijfopleiding aan de Rietveld Academie wordt door Keizer en Van der Graaff positief gewaardeerd, wegens breder dan reguliere opleidingen *Creative Writing* (*Samplekanon*, 29 januari 2015). In de bio van Wortels *Er moet iets gebeuren* staat niet dat ze op de Rietveld Academie zat, wel dat ze 'van de School voor Journalistiek [werd] gestuurd omdat ze te veel verzon'.
- 41 Een greep: Simone Atangana Bekono (1991), Maria Barnas (1973), Bianca Boer (1976), Radna Fabias (1983), Annemieke Gerrist (1980), Fleur van Greuning (1987), Anne Fleur van Heiden (1987), Luuk Imhann (1986), Roxane van Iperen (1976), Asha Karami, Bernke Klein Zandvoort (1987), Alma Mathijssen (1984), Els Moors (1976), Martijn den Ouden (1983), Ester Naomi Perquin (1980), Froukje van der Ploeg (1974), Ineke Riem (1980), Marieke Lucas Rijneveld (1991), Inge Schilperoord (1973), Marijn Sikken (1990), Maartje Smits (1986), Elfie Tromp (1985), Anne Marijn Voorhorst (1992), Dirk Vis (1981), Evelien Vos (1987), Niña Weijers (1987), Maartje Wortel (1982), Kira Wuck (1978).
- 42 René Kooiker, 'De literatuurfabriek: Write Now!, of 'write later'?', *de Nederlandse Boekengids*, nr. 4, 2019. Bij de culturele redacteursfunctie is er nog een opleidingsmogelijkheid op de Universiteit van Amsterdam, die een masterprogramma Redacteur/Editor aanbiedt. Ik vermeld dit eveneens, omdat auteurs vanaf de babyboomgeneratie vaak neerlandistiek hadden gestudeerd. Een overheidsbesogne waarvan dit programma de succesvolste loot is en die door de private sector beconcurrereerd wordt.
- 43 'Accumulatie van tijd': die notie vergroot het inzicht dat Lynn Berger een foto van de aanstaande vader met testbuisje maakte 'om het moment nog een beetje te rekken'. In *De tweede* verbindt zij Luiselli's fragmentarisme, als contrast met romans 'van de lange adem', met het moederschap dat tijd versplintert.
- 44 Zie mijn *Zij zijn niet van Jeremia. Non-ficties*, Nijmegen, Vantilt, 2004.
- 45 Op. cit. (noot 31).



Hedendaagse kunst Gent

Galerie S&H De Buck

Zuidstationstraat 25 09 225 10 81
di, vrij, za 15:00–18:00
gesloten: zon- en feestdagen, januari,
februari, juli, augustus
www.galeriedebuck.be
www.siegfrieddebuck.be

**Hans Defer en Mathieu
Lobelle**
Fotokabinet: **Hanne Lamon**
15/03–11/04

Christina Mignolet
Fotokabinet: **Ingrid
De Mecheleer**
10/05–10/06

Hedendaagse juwelen
en objecten van
Siegfried De Buck
Permanent

Kristof De Clercq gallery

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

Nahum Tevet
Opening 29/03, 15:00–18:00
29/03–03/05

Art Brussels
**Mario De Brabandere, Johan
De Wit, Agnes Maes, Jeff
McMillan, Thomas Müller,
Jürgen Partenheimer en
Tuukka Tammissaari**
23/04–26/04

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

The Sun is My Only Ally
Charbel-joseph H. Boutros
t/m 03/05

EXIT
Kris Martin
t/m 31/05

Uit de Collectie
– Broodthaerskabinet
– Panamarenko (werken
op papier) t/m 03/05
– Museum for a Small
City/Rebuild by Richard
Venlet t/m 24/01/2021
– ONGOING

HISK

Leopoldskazerne, Eekhout 5
09 269 67 60 www.hisk.edu

OPEN STUDIOS 2020
**Dries Boutsen, Nelleke
Cloosterman, Hanane El
Farissi, Katya, Helen Anna
Flanagan, Dani Gherca, Aziz
Hazara, Olivia Hernaiz, Che-Yu
Hsu, Nikolay Karabinovych,
Karel Koplímets, Diego Lama,
Nokukhanya Langa, Gaëlle
Leenhardt, Sandrine Morgante,
Hadassa Ngamba, Štefan
Papčo, Elisa Pinto, Paulius
Šliaupa, Oussama Tabti, Luca
Vanello, Shirley Villavicencio
Pizango**
03/04–06/04, 14:00–20:00

Galerie Jan Dhaese

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

Het lichaam van
Jan Stremes
t/m 26/04

Cyber Bondage paintings
and other works 2009–2019
Steve Schepens
17/05–28/06

KIOSK

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

Territorium
Philippe Van Snick
t/m 12/04

‘Periferie’ Nocturnes:
rondleiding met curator
Wim Waelput en kunstenaar
Heide Hinrichs
19/03
rondleiding en filmscreening
met de studenten Beeld &
Installatie
02/04

Inscriptions
Heide Hinrichs
Opening: 24/04
25/04–12/06

croxhapox

croxhapox.org

thir(s)ty thir(s)ty #1 : Looking
at the letter A
crox 603
croxhapox invites Lore
Smolders invites Eleanor
Ivory Weber, Laure Prouvost,
Leendert Van Accoleyen,
Lieselotte Vloerberghs,
Maarten De Vrieze, Mekhitar
Garabedian, Sjoerd van
Leeuwen
performances:
**Sjoerd van Leeuwen: 03/04,
21:00**
**Eleanor Ivory Weber: 26/04,
15:00–17:00**
Kunsthal Gent, Oud Huis
04/04–26/04
zat–zon 11:00–18:00
Opening: vrijdag 03/04, 20:00

30 jaar croxhapox Gent
5 kunstenaars met een
croxhapox-verleden worden
uitgenodigd als gast-curator
om een presentatie-project te
ontwikkelen met een eigen
selectie van kunstenaars bij
5 partners die optreden als
host.

BEUYS GARDENS - IM
GARTEN BEUYS - IN DE
TUIN VAN JOSEPH BEUYS
crox 585
(ongoing) window project with
newly created art editions:
1. René Van Gijsegem, 2. Joël
Verwimp, 3. Frank&Robbert
Robbert&Frank, 4. Peter
Morrens, 5. Lore Smolders,
6. Ria Bauwens, 7. Sacha Eckes

Kunsthal Gent

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

Cruellest of the Seas
Sanam Khatibi
03/04–24/05

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

Nightlife
Ja Ja Ja Nee Nee Nee
t/m 10/05

Collaborative Speculations
The Post Collective
t/m 10/05

What's in a library? and
other research
Twee-eiige Drieling legal
advisers
t/m 26/04

Fake Calligraphy #4
**Manoeuvre, Maartje
Fliervoet, Ada Van
Hoorebeke, Kato Six and
others**
t/m 22/03

019, RIOT & Les Voizines
presents:
Ghent Art Book Fair / Zine
Happening
25/04–26/04

Art Cinema OFFoff

Lange Steenstraat 14
www.offoff.be

Te gast:
Fiona Tan
17/03, 20:00

Mona Hatoum
23/03, 20:00

The Young and the Beautiful
Eva Beazar, Marie Menken
20/04, 20:00

Bioscopic Books
27/04, 20:00

Moving Word
30/04, 20:00

Première Les Enfants
d'Isadora in Sphinx Cinema
11/05, 20:00

Waregem

BE PART

Westerlaan 17 056 62 94 10
zo–vr 11:00–17:00
op za enkel open voor groepen op
afspraak, gesloten op 12 en 13 april
en 1, 21, en 22 mei 2020
www.bepartexhibitions.be

BREADCRUMBS
**Frank&Robbert
Robbert&Frank**
t/m 01/06

Je vindt ons ook op de
Ghent Art Book Fair op 25
en 26 april in Kunsthal Gent.

Bruthaus Gallery

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

Newspace - Showcase -
Frontspace
Avant La Lettre, Un Dialogue
Sans Mots Entre Trois
**Les Monseigneurs - Damien
De Lepeleire**
curator Wim Lambrecht
t/m 19/04

Extra Muros 1 - Claessens
Canvas Factory
Carbon Copy
Willem Boel
curator Joris Van der Borgh
t/m 19/04

Extra Muros 2 - Glorieux
Space
These Images Will Not Get
Messed Up
Merlyn Paridaen
curator Joris Van der Borgh
27/03–19/04

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**
29/02–29/03

Johan Tahon - STIR
Grafisch werk en klein
sculptuur 1999 - 2020
16/05–21/06

Wetteren

Loods 12

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

NOIRON-YATALL
**Francis Denys,
Ruth van Haren Noman**
Opening: 19/04
19/04–17/05

Deinze

Galerie D'Apostrof

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

**GEOGE MEERTENS Waar
we zijn / Where we are
WIM NIVAL**
08/03–29/03

WOLF, een getekend concert
geïnspireerd door de muziek
van W.A.Mozart
25/04, 20:00 (reserveren gewenst)

DEURLE

Museum Dhondt- Dhaenens

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

Destroyed School Paintings
Gary Hume
01/03–26/04

Big Fish Eat Little Fish
Francis Upritchard
01/03–26/04

Social Cataracts
Oscar Murillo
10/05–14/06



27 Beeldende kunst

Wolfgang Tillmans. *Today Is The First Day*

Paul Willemsen

Eduardo Paolozzi. *The Metallization of a Dream*

Stefaan Vervoort

Ion Grigorescu. *Cinema*

Vlad Ionescu

Adriano Amaral. *new work*

Dominic van den Boogerd

Tell Me Your Story

Machteld Leij

Tullio Crali. *A Futurist Life*

Sébastien Hendrickx

33 Voorstellingen en symposia

Botanical Wasteland

Daniël Rovers

Considering Monoculture

Daniël Rovers

37 Publicaties

Design by Accident

Laura Herman

Bernd Lohaus. *Im Sein Bei*

Christophe Van Gerrewey

Decolonising the Camera

Anne Ruygt

Donald Judd

Wouter Davidts

43 Nieuwsberichten

Wissels

Lezingen

Tentoonstellingsagenda

47 Colofon

204

maart – april 2020
jaargang 34

Beeldende kunst

Today Is The First Day. Omschrijf de productie van Wolfgang Tillmans (1968) gerust als complex. Zijn werk – breedsporig qua onderwerpen, technieken en genres – laat zich moeilijk categoriseren. De problematische plaats van fotografie in een beeldverzadigde wereld raakt hij aan door er een persoonlijke *mindmap* tegenover te stellen. In zijn tentoonstellingen komt dat doorgaans tot uiting in een ruimtelijke installatievorm. Verwacht als antwoord op een algehele beelddeflatie dus geen antilichaam of contrastvloeistof, zoals een activistische, ecologische of absoluut solitaire stellingname waarmee goed en kwaad van elkaar worden onderscheiden. Tillmans opereert zijdelings en associatief. Zijn respons is subjectief en meerstemmig. Om het even wat kan het onderwerp uitmaken van een foto: een rioolrooster waar raten tussen glijpen, nachtelijke bliksemschichten, betogingen, sterrenhemels, appelbloesems, stadsgezichten, omgeboegen bladen papier (de beeldengroep *Paper Drops*), een zopas opgestegen Concorde, of etensresten op een bord.

Ook portretten vormen een substantieel onderdeel van zijn oeuvre. Tillmans komt de verdienste toe om in de jaren negentig, toen hij zijn doorbraak kende, een nieuw soort fotografische subjectiviteit geïntroduceerd te hebben. Het iconische *Lutz & Alex sitting in the trees* (1992) illustreert dat. Twee vrienden van de kunstenaar zitten naakt in een open jas op de takken van een boom. Uit het beeld spreekt ongekunstelde directheid, een non-conformistisch *laissez faire*. Eenzelfde gevoel belichamen zijn shots uit de clubcultuur, het homomilieus en de modewereld: medeplichtigheid tussen fotograaf en onderwerp, een zweem van decadentie en een niet-normatieve levensfilosofie springen in het oog. Tillmans' portretten hebben lak aan academische belichtingstechnieken en gangbare opvattingen over contrast en beeldverval. Met de geportretteerden kan het alle richtingen uit: frontaal poserend, de blik afgewend van de lens, of gevat in close-ups van een zwetend lichaamsdeel, een nek of okselhaar. In zijn excursies naar de modiefotografie voor Vogue of Calvin Klein leidt dit tot schijnbaar onbeholpen, ietwat ruwe en informele, maar onvoorwaardelijk authentieke beelden. Met Juergen Teller en Terry Richardson deelt hij de benadering van het model als persoon, en niet als icoon.

Aan het einde van de jaren negentig krijgen portretten minder voorrang. De kunstenaar, die zich van kindsbeen af interesseert voor sterrenkunde, richt zijn camera onder meer op het hemelgewelf, maar ook het leven als dusdanig, het alledaagse, beschouwt hij, een globetrotter die werkelijk alle uithoeken van de wereld verkent, als een astronomische conditie. Alles is altijd wisselende materie, en het gelijktijdig samengaan van verschillende realiteiten maakt deel uit van die ervaring. Beelden maken is fysiek contact leggen: je fotografeert wat je raakt. Dat 'raken' moet dubbel begrepen worden: alles wat een indruk teweegbrengt, maar ook wat je letterlijk maar slechts kortstondig, in het voorbijgaan, beroert – vergankelijkheid is nooit ver weg. In recente retrospectieven, ook nu in Wiels met zijn eerste Belgische solotentoonstelling, valt op hoe zijn beelden zich nadrukkelijk als tweedimensionaal vlak aandienen, en zelden perspectivisch, en hoe representatie en abstractie dikwijls hand in hand gaan. *Headlight (f)* (2012) is bijvoorbeeld een detailopname van een haaiachtig ogende autokoplamp. Dat koplampen steeds agressiever en feller zijn geworden, is onmiskenbaar, en het manifesteert zich hier als beeld – niet als samentrekking of verbeelding van een proces, maar puur als oppervlakte.

Tillmans tilt fotografie regelmatig tot aan de grens van de zichtbaarheid, niet alleen met foto's van sterrenconfiguraties die interfereren met de limietwaarde van fotografische sensoren, maar ook met *seascapes*, of met ruis die zich manifesteert op een analoog beeldkanaal. In het aftasten van de grenzen van het medium legt hij zich sinds eind jaren negentig in de donkere kamer, of elders in zijn studio, nadrukkelijk toe op niet-lensgebaseerd werk. Sindsdien zag een duizendtal abstracte beelden het licht, gespreid over een vijftal families van beelden en meer dan twintig subgroepen.

Als Tillmans exposeert, maakt de keuze van de werken en hun constellatie altijd benieuwd. In Brussel is dat niet anders. Wiels ruimt twee verdiepingen voor hem in. *Today Is The First Day* – een ietwat paradoxale titel voor een oeuvre dat fotografie niet belijdt als mogelijkhedenvoorwaarde – maakt een zigzaggende beweging door dertig jaar fotografische carrière, aangevuld met minder courant werk zoals clips die Tillmans' muzikale output ruggensteunen. (Als een voormalig adept van de technoscene wierp hij zich in 2015



Wolfgang Tillmans. *Lutz & Alex sitting in the trees*, 1992

© de kunstenaar. Galerie Buchholz, Berlijn/Keulen, Maureen Paley, Londen, David Zwirner, New York, Galerie Chantal Crousel, Parijs



Wolfgang Tillmans. *'Today Is The First Day'*, Wiels, Brussel, 2020
foto Philippe De Gobert

opnieuw op de elektronische muziek, zij het in een meer *easy listening*, zelfs vocale modus.) In het parcours zijn die video's minder geslaagd, en de facto overbodig. De beeldmotieven sluiten aan bij die van de foto's, maar het temporele verloop biedt geen meerwaarde. Met een mix van onder meer portretten, stillevens, politiek geëngageerd en abstract werk is één verdieping vrijelijk retrospectief (en beter geslaagd dan de andere verdieping, waarop fotoafdrukken in een meer gedrongen opstelling worden gelardeerd met videowerken). De associatieve, collageachtige scenografie – zijn waarmerk – sluit aan bij dat vrijelijke karakter.

Tillmans werkt niet binnen het richtsnoer van de neven-geschikte serie. Heterogeniteit kenmerkt zijn opstellingen: inhoudelijk door het combineren van velerlei registers, vormelijk door het spelen met schaal, kleur en verschillende wijzen van afwerking. Zo kunnen afdrukken metersgroot zijn of niet meer dan tien bij vijftien centimeter bedragen, glanzend of mat zijn, ingelijst of niet. Verhoudingen spelen tussen beelden onderling, maar er geldt geen hiërarchie. Tillmans gaat uit van de fysieke impact van formaten, wat bij de kijker tot een deels immersieve ervaring leidt. Een ruimere tentoonstellingszaal toont, in combinatie met uiteenlopende andere formaten, twee immense *Freischwimmer*-inkjetprints uit 2012: uitgespoelde kleurklonters die vloeiend overgaan in ragfijne, haarachtige slierten. Deze lumineuze, abstracte beelden overweldigen. Ze kwamen tot stand in de doka door het manueel experimenteren met vloeistof op lichtgevoelig papier. Wat verderop, minder ontzaglijk, maar als visuele fragmentatiebom lichamenlijc even uitdagend: een muur in een nis met kleinere formaten waarop kriskras gecomponeerd dertig portretten van vrienden te zien zijn, waaronder Lutz en Alex (een opname uit de *climbing tree*-cluster) en kunstenaars als Richard Hamilton of Isa Genzken. En Tillmans zou Tillmans niet zijn, mocht hij in deze opstelling niet ook wat stillevens verweven.

Beelden worden ruimtelijke objecten, en tijdelijke, wisselende realiteiten. Afhankelijk van de context worden ze totaal anders tot leven gewekt. In een boek – een vorm die amputerend werkt – raak je met dit oeuvre moeilijk weg, en de begeleidende publicatie vormt daarop geen uitzondering. In de voormalige brouwerijruimte van Wiels doorstaan Tillmans' fotografische constellaties wel de toets, en met *Sandblasted Wall* (2020), een muur die hij tot op het ruwe beton heeft laten strippen, knipoogt Tillmans en passant naar het gebouw.

Paul Willemsen

→ Wolfgang Tillmans. *Today Is The First Day*, tot 25 mei in Wiels, Van Volxemlaan 254, Brussel.

The Metallization of a Dream. Het werk van Eduardo Paolozzi (1927-2005) kreeg de laatste jaren veel aandacht. In 2017 organiseerden de Whitechapel Gallery in Londen en de Berlinische Galerie een retrospectieve van de veelzijdige maar consequente praktijk van de Schotse kunstenaar.

Hal Foster, die zich al een tijdje concentreert op de art brut en het brutalisme, heeft teksten en lezingen aan Paolozzi's werk gewijd. De inzet van deze aandacht is, ten dele, een revisie. Paolozzi is vooral bekend door zijn werk uit de jaren vijftig en de vroege jaren zestig: enerzijds gegoten bronzen – zoals *St Sebastian I* (1957), *Large Frog* (1958) of *Tyrannical Tower Crowned with Thorns of Violence* (1961) – die het midden houden tussen ruïnes en wankele, antropomorfe sculpturen, en anderzijds *glossy* collages – zoals *Bunk! Evadne in Green Dimension* (1952) of *You Can't Beat the Real Thing!* (1950) – die getuigen van *joie de (sur)vivre*, van geloof in de wederopbouw en hoop in de toekomst. Paolozzi kreeg een dubbel etiket: chroniqueur van gebroken humanisme in de naoorlogse periode, maar ook wegbereider van de pop art.

Clearing, de galerie die de *estate* van de kunstenaar vertegenwoordigt, toont werken en reeksen die aan bod kwamen in Londen en Berlijn. De nadruk ligt op het midden van de jaren zestig en de vroege jaren zeventig, toen Paolozzi druk experimenteerde met sculpturen uit gegoten, geëxtrudeerde en gelaste stukken aluminium, en met druk- en printtechnieken. Centraal staan twee groepen van drie aluminiumsculpturen, geconstrueerd met eenvoudige elementen. De eerste groep is meer beeldend: frontale, popartachtige werken, samengesteld uit cirkels, driehoeken, rechthoeken, halve of hele bollen en kronkelende buizen. De sculpturen zijn zowel mechanisch als antropomorf: buizen lijken op afvoerpijpen, tentakels of penissen (*Parrot*, 1964); bollen zijn knoppen én borsten (*Giro*, 1964). Het interessantst is *Collage City* (1975): een overmaats telraam met twee gedraaide, aluminium cassettes, steunend op een gigantische glijder die schuin leunt op slangachtige tentakels. De cassettes lijken op printplaten, maar het zouden ook gevels of computerchips kunnen zijn. Het grid van de stad en de kronkelende 'onderwereld'; de printmachines gebruikt voor drukwerk; een mitraillette of een kanon – het zijn maar enkele associaties. *Collage City* doet denken aan Colin Rowsen en Fred Koettters kritiek op modernistische stadsplanning, in hun gelijknamige artikel uit 1975, maar de referenties worden nooit overduidelijk.

De tweede groep sculpturen is abstracter, geassembleerd uit serieel geproduceerde aluminium elementen. *Suwas* (1966) is een slangachtige, deels liggende en deels rechtopstaande 'lijn' van gelaste elementen. *Trishula* (1966) en *Pan Am* (1966) zijn stapelingen die variëren op een 'basislijn' (op elk niveau zijn *units* weggenomen of toegevoegd). Hoewel de werken minimalistisch ogen, staan ze ver af van zowel de cleane, formulaire installaties van Donald Judd of Carl Andre, als van meer 'mechanisch' werk à la Charlotte Posenenske of, later, Rita McBride. Het gaat Paolozzi niet om de eenheid en repetitie van de *Gestalt*, die de compositorische kwaliteit van de schilderkunst werpert, en evenmin om de evocatie van technische installaties. Eerder zijn de werken brutalistisch en structuralistisch: schakelingen zonder begin of eind, systemen die – dat lijkt de belofte – oneindig gewijzigd en uitgebreid kunnen worden. Voor

Affiliated Artists 2020

Wim Cuyvers
Peter Rogiers
Emmanuelle Quertain

Curating the Woodland

Fabrice Samyn,
I am oak (2020 – 2034)

Open Call

General residency
Essay residency

Deadline: May 21, 2020

Period: January – September 2021

Research Exhibition

The story of M.B. as told by Jef Geys

October 4 – November 28, 2020

FRANS
MASEREEL
CENTRUM



Frans Masereel Centrum
Masereeldijk 5, 2460 Kasterlee (BE)
fransmasereelcentrum.be



Eduardo Paolozzi, 'The Metallization of a Dream', Clearing, Brussel, 2020

Paolozzi is assemblage een 'aformele' geste, het principe van de bouwdoos, waarbij het individuele, herhaalde fragment intact en herkenbaar blijft. In die zin rezoneert het werk met de *clip-on* architectuur die in dezelfde periode door Reyner Banham werd beschreven: de relatie tussen sculpturale *unit* en organiserend geheel, tussen fragment en beeld wordt gethematiseerd, zoals in projecten van Archigram, Cedric Price of Alison en Peter Smithson, die tot de Londense Independent Group behoorden, net als Paolozzi, Banham en fotograaf Nigel Henderson.

Naast de sculpturen bevat de tentoonstelling experimenten met drukwerk: zeefdrukken, fotolitho's, -gravures en etsen, en één video waarin drukwerk de hoofdrol speelt. Aan de langse wanden van de grote ruimte hangen reeksen die reflecteren op cybernetica, nieuwe media en beeldcultuur van de *swinging sixties*. *Universal Electronic Vacuum* (1967) bestaat uit dertien zeefdrukken met uiteenlopende beelden en vormen: geometrische patronen, gepixelde Disneyfiguren, omtrekken van vliegtuigen en boten, fotografische details van satellieten, computerchips en Marilyn Monroe. De fotolithoreeks *General Dynamic E.U.N.* (1965-70) reflecteert op dezelfde thema's – mechaniek, Disney, het mediabeeld en het abstracte patroon – maar heeft geen organiserend principe of vast formaat, en ook de kleurtönen en het soort beelden zijn vrijer. De reeks is geconcipeerd als editie, en kijkers wordt gevraagd om de 55 bladen uit een doos te halen, te bekijken en te herschikken. In Clearing worden de vellen echter als apart gekaderde werkjes op de muur getoond. Hoewel de reeks enkel als geheel gekocht kan worden – het is verbluffend dat alle werken, met uitzondering van drie sculpturen, te koop zijn – speelt hier een wrange marktlogica, die de integriteit van Paolozzi's kunst geweld aandoet.

Waar de printreeksen net als de repetitieve aluminiumwerken handelen over de relatie tussen fragment en geheel, vrijheid en controle gaat het drukwerk in de twee kleinere zalen over de relatie tussen mens en machine. De editie *Cloud Atomic Laboratory* (1971) is een sequentie van acht zwart-witfotogravures, die telkens twee beelden omvatten:

een skelet uit metallische delen en een grote, obscure machine; diagrammen en beelden van de American X-15 (een hypersonische NASA-raket die in de jaren zestig snelheidsrecords brak en naar de 'grens' van het heelal vloog), van de Mobot Mark I (een op afstand bediende robot, ontwikkeld voor de atoomsector), of van Robert the Robot, speelgoed uit de jaren vijftig dat uitgroeide tot een cultuurobject. Volgens de literatuur voegde Paolozzi een lijst aan het werk toe die de beelden en bronnen toelicht, maar in de tentoonstelling is daarvan geen spoor. De editie *Conditional Probability Machine* (1970) omvat 24 fotogravures met één tot vier beelden in zwart-wit, gekopieerd uit magazines en wetenschapsbladen: robotten en *crash test dummies*; laboratoria met mensen, apen en ratten; anatomische diagrammen van het brein en reproductieorganen; mechanische extensies van het menselijke lichaam. De techno-sceptische sfeer van de vroege jaren zeventig overheerst, uit een tijdperk waarin de mens steeds vaker tot machine gereduceerd werd, en onder druk kwam te staan van toenemende biopolitieke controle. Tegelijk toont Paolozzi hoe utopische krachten doorwerken: machines en de wetenschap boren een nieuwe wereld aan en prikkelen de verbeelding – niet toevallig bevatten de reeksen beelden van kinderen en van speelgoed. De uitnodiging van de tentoonstelling is een foto van *Suwasa* uit 1972, dat dienstdoet als speeltuin en klimtuig voor kinderen. De *clip-on* architectuur en de *plug-in* sculptuur, en bij uitbreiding de mechanisatie: voor Paolozzi is het spel en fantasie.

Stefaan Vervoort

→ *The Metallization of a Dream. An exhibition of works by Eduardo Paolozzi* liep van 17 januari tot 14 maart in Clearing, Van Volxemlaan 311, Brussel.

Ion Grigorescu. Cinema. Europalia bracht vorig jaar toonaangevende artistieke vertegenwoordigers uit Roemenië naar België, waaronder Ion Grigorescu (1945). Anders dan de jongere generatie schilders die zich verzamelden rond galerie Plan B in Cluj-Napoca, leefde en werkte Grigorescu onder het communistisch regime in Roemenië dat in 1989 na 45 jaar ten einde kwam. De tentoonstelling *Cinema* in Kiosk in Gent werd zorgvuldig samengesteld door Magda Radu, en bood een evenwichtige introductie, met werk uit verschillende periodes en gerealiseerd in uiteenlopende media. *Cinema* vormde in het desalniettemin samenhangende geheel de rode draad, en dan meer bepaald de tijdsdimensie van film ten opzichte van andere soorten beelden. De tentoonstelling omvatte dus niet alleen film, maar ook fotografisch werk, schilderijen en tekeningen, opgebouwd rond twee centrale thema's: de stad onder het communisme en het veranderlijke lichaam.

Het socialistisch realisme was onder communistisch bewind de enige geoorloofde stijl, en bracht een sterk geregisseerd wereldbeeld voort. Met zijn propagandamachine modelleerde Ceaușescu een ideaalbeeld van de socialistische stad. Grigorescu's werk uit de jaren zeventig handelt over dat doorgedreven orkestreren van de openbare ruimte. Onder de noemer *ready-painting* ontwikkelde de kunstenaar zijn eigen versie van het realisme. Aan de hand van 'realogrammen' trachtte hij sociale en politieke onderwerpen op onbemiddelde wijze aan te kaarten, bevrijd van enige persoonlijke signatuur. Het gaat om fotografische reeksen zoals *Electoral Meeting* (1975), waarmee Grigorescu op 6 maart 1975 clandestien een door de staat opgelegde verkiezingsbijeenkomst vastlegde. In plaats van slechts de geregisseerde massa in beeld te brengen, toont hij ook de partijleiders en de leden van de staatsveiligheid (de *Securitate*) die in de foto's niet alleen hun anonimiteit verliezen, maar ook de controle over hun eigen beeltenis.

Momentopnames zoals *The Great Demonstration of 23rd August* (1974) doen het beeld van de homogene menigte imploderen. Het werk bestaat uit stills van televisieopnames van massabijeenkomsten, gemonteerd op twee houten panelen, van het soort dat vaak in scholen en andere openbare instellingen hing in de Socialistische Republiek. Grigorescu toont beelden van (en citeert uit) de toespraak van de leider op 23 augustus 1974, de herdenking van de Roemeense aansluiting bij de geallieerden in 1944, en

Ion Grigorescu, *Dialogue with President Ceaușescu*, 1978

Ion Grigorescu, 'Cinema', Kiosk, Gent, 2020

ongetwijfeld een van de belangrijkste dagen onder het communisme. De 'grote betoging' presenteert deze historische gebeurtenis als een ideologisch spektakel, terwijl de bevrijding van Roemenië natuurlijk ook de onderwerping aan een nieuwe totalitaire orde betekende.

Een gelijkaardige tendens kenmerkt *The Cultural Revolution* (1971). De titel verwijst naar Ceaușescu's poging om een culturele revolutie naar maoïstisch model teweeg te brengen, met grotere controle op cultureel vlak tot gevolg. Grigorescu combineert signalisatie uit de openbare ruimte met tv-beelden en familieherinneringen. De communistische realiteit hing af van een wereldbeeld en van een cultuur waarin na verloop van tijd niemand nog geloofde. Met zijn 'realogrammen' doorprijkt Grigorescu de illusie: hij toont momentopnamen van het leven, bevrijd van het van bovenaf opgelegde narratief.

De tentoonstelling benadrukte de relatie tussen fotografie en schilderkunst. Fotografie is voor Grigorescu een dematerialisatie van het model, en op die manier ook een uitnodiging om materie toe te voegen. Vaak beschildert de kunstenaar foto's met zachte en warme kleuren, zoals in *Marica in Piatra Neamt* (1976). Het pigment voegt aan de foto een andere tijdsdimensie toe, en houdt een tactiele toe-eigening in van het vluchtige medium.

Het spel met tijdsdimensies komt ook tot uiting in het tweede motief in de tentoonstelling, het samenspel tussen lichaam en camera. Werken zoals *Washing* (1976) en *Homage to Muybridge* (1978), gewijd aan de grondlegger van de fotografische techniek, plaatsen het lichaam in relatie tot de film- en fotocamera die de kunstenaar manipuleert en verplaatst. Een constante in Grigorescu's fotografie is het ritme waarmee momentopnames het lichaam moduleren. In de montage *Marica at the Seaside* (1971-74) verschijnt Grigorescu's eerste vrouw in verschillende poses. De afdruk toont het lichaam als de opvolging van tijdelijke overlappingsen eerder dan als eenheid. In recentere video's zoals *Sen/Sleep* (2008) keert de representatie van het lichaam terug, ondertussen oud, maar toch ook atletisch en weerbaar.

De grote afwezigheid in de tentoonstelling was de 16mm-film *Dialogue with President Ceaușescu* (1978), een niet onbelangrijk werk om Grigorescu's omgang met tijd beter te begrijpen. De kunstenaar voert een ingebeeld gesprek met

Institute
for Cognitive
Prosperity
- Noble Ideas and
Undeniable Facts
are Our
Weapons

Solo Exhibition
by Antye Guenther

18.04.–21.06.2020
Opening 18.04., 18.00

Grenouille
du Sang
Group exhibition

A Tale of A Tub
Justus van Effenstraat 44, Rotterdam

08.02-03.05.2020

Charbel-joseph H. Boutros

The Sun is My Only Ally

Catwalk, 2019
metallic structure, wood, paint, museum staff, former exhibition
including different art works by the artist, performance
© Dirk Pauwels

S.M.A.K.



de Roemeense president, vertolkt door Grigorescu zelf. De film begint met de zin: 'Als de mensen niet kunnen regeren, moeten ze op zijn minst kritiek leveren!' De laatste seconden van de film verwijzen naar de tijdsdimensie van elke film, maar evenzeer naar die van communistische propaganda: de camera toont foto's van krantenartikelen die berichten over de efficiënte tijdsbesteding, eigen aan de structuur van communistisch Roemenië. Het raakvlak tussen de tijd van de montage en de economische tijd van het regime, is een belangrijke bekommernis in dit oeuvre.

Grigorescu experimenteert op subtiele wijze met de manier waarop beelden betekenis trachten vast te zetten, maar die betekenis ook kritisch kunnen ontcrachten. Aan de hand van seriële voorstellingen van de geschiedenis tracht hij de gecontroleerde uniformiteit van het communistisch regime te destabiliseren. Toch heeft zijn werk een universele bereik. Het schilderij *Strike at Grivitsa* (1971) gaat over de onderdrukte opstand van spoorwegarbeiders in 1933. Zoals Radu in de inleiding van de tentoonstellings tekst aangeeft, overstijgt de solidariteit met arbeiders dit historisch moment: het werk verwijst evenzeer naar de erbarmelijke omstandigheden van de lagere sociale klassen in de samenleving.

Het werk van Ion Grigorescu is een treffende reflectie op de bemiddelende kracht van beelden. Zijn oeuvre ontplooit zich tussen het lichaam van de kunstenaar en het sociale lichaam, bepaald door verleden en heden. **Vlad Ionescu**

→ Ion Grigorescu. *Cinema* (Europalia Romania) liep tot 2 februari in Kiosk, Louis Pasteurlaan 2, Gent.

Adriano Amaral. In de zalen van Witte de With creëerde de Braziliaanse kunstenaar Adriano Amaral een groezelige omgeving die – net als de raadselachtige Zone in Andreï Tarkovsky's film *Stalker* – lijkt te gehoorzamen aan heimelijke wetten, en die onvoorspelbaar reageert op ieder die er binnentreedt. De bezoeker is er slechts een onderdeel van een even ontzagwekkend als ondoordringend krachtenveld.

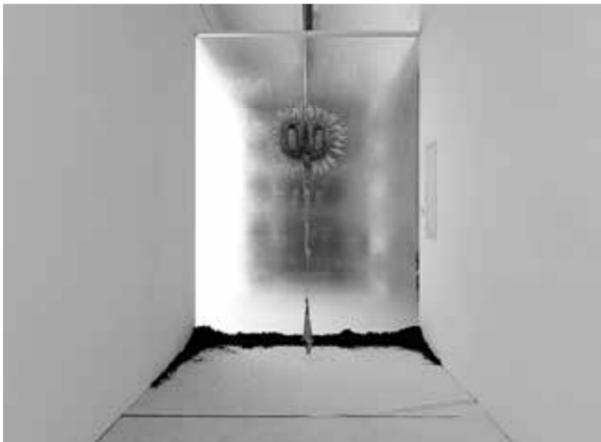
Blikvangers in de eerste twee zalen zijn drie kinetische assemblages die van het plafond tot vlak boven de grond hangen. De sculpturen zijn samengesteld uit metalen stangen, stroomkabels, gevonden kledingstukken, computeronderdelen en dikke, rubberen slangen, waarin mieren en twijgjes te zien zijn. Halverwege hebben zich mosselschelpen vastgezet, en aan de voet zit iets wat lijkt op een uit de grond gerukte boomwortel. Het zijn fragiele, hybride beelden: half synthetisch, half organisch. Onder de eerste sculptuur liggen restanten van een aluminium makreel, aan de tweede hangt een kippenpoot van zachtroze rubber en bij de laatste ligt een schapenvacht. Wanneer je de sculpturen nadert, komt de wortel onverhoeds in beweging en wenden de takken zich van je af. De actie wordt in gang gezet via sensoren, maar omdat er geen patroon in te ontdekken valt, is het alsof de boomwortel op eigen houtje handelt. En waarom ook niet? Dat bomen kunnen communiceren, dat ze insecten herkennen, temperatuurschommelingen onthouden en voedingsstoffen delen is een inzicht gedeeld door wetenschappers.

Aan de wanden hangen paneeltjes, los of in series, in een kleur die doet denken aan een roze, blauw dooraderde huid. Ze zijn opgebouwd uit siliconenrubber, materiaal dat vaak voor prothesen wordt gebruikt, omdat het de soepele stevigheid heeft van menselijk weefsel. Achter het glanzende oppervlak zijn flarden te zien van oproepen om verloren huisdieren op te sporen – een telefoonnummer, een rij emoticons in de vorm van hartjes. Andere panelen hebben een textuur die doet denken aan korstmos of gebarsten, uitgedroogde aarde. Een enkel paneel is bezet met de scherven van een schelp.

De witte vloerbedekking, bezoeid door de voetsporen van bezoekers, strekt zich uit tot in de corridor waar ze deels is bedolven onder een laag zwarte aarde. De gang is afgeschermd met transparant landbouwplastic. Voor dat scherm hangt iets wat lijkt op een voodooachtige totem, gemaakt van hoofdsteunen en omkranst door blauwgroene kippenpotten en duivenpinnen. Ertegenover, hoog op de muur, hangt een soortgelijk figuur, met een kruis van aluminium vissen, een afgodsbeeld uit een onbekende religie.

De laatste en grootste zaal is ingericht als een soort kweekkas. Het licht is gedempt. Glanzende zonnepanelen vormen een opgehoogde vloer, diepaars van kleur. In dat platform is een rechthoekig stuk aarde uitgespaard met daarin een achthoekig bassin. Luchtbevochtigers verspreiden een witte mist die neerslaat op de omringende aarde. Op verschillende plekken woekeren schimmels en ontkiemen frisgroene sprietjes. De installatie is een ecosysteem dat gedurende de tentoonstellingsperiode voortdurend transmuteert. Boven het nevelige bassin hangt een soort maliënkolder. Het is een visnet vol makrelen en sardines, afgegoten in aluminium. Het herinnert aan de merkwaardige geschiedenis van kolonel Aureliano Buendía in Gabriel García Márquez' *Honderd jaar eenzaamheid*. Nadat Buendía zijn zelfmoord op miraculeuze wijze bleek te hebben overleefd, wijdde de kolonel de rest van zijn leven aan de recyclage van vissen van edelmetaal.

Drie videomonitoren die dicht tegen het plafond hangen, tonen gebeurtenissen die als getijden opkomen en verdwijnen, een soort parabel op de eeuwige wederkeer. Kleur is vrijwel volledig uit de beelden verdwenen en langs de randen is het beeld vervaagd. Plaats van handeling is een ruige kust bij nacht, die de hoofdrol opeist. De camera scheert over schuimende golven, jaagt door donker struikgewas, langs boomstammen, glimmend van hars. We zien een gehelmde coureur die op zijn motorfiets over stoffige paden raast en



Adriano Amaral, 'new work', Witte de With, Rotterdam, 2020
foto's Kristien Daem

een school vissen achter zich aansleurt. We horen geritsel en geknispel, zogeheten ASMR-geluiden die zowel psychische als fysieke sensaties kunnen opwekken. Als plotseling *Forever Young* van Alphaville opklinkt, zien we een man die uit een rijdende bestelbus hangt, zijn hoofd verborgen onder het aluminium visnet, achtervolgd door makrelen, baarzen en sardines.

Amaral's wonderlijke beelden komen voort uit intuïtieve experimenten met gewone en ongewone materialen die hun intrinsieke eigenschappen en symbolische waarde weliswaar behouden, maar in hun onderlinge wisselwerking een nieuwe, fantasmagorische werkelijkheid voor ogen toveren. Daarmee bevindt de kunstenaar zich in het gezelschap van Matthew Barney en andere artistieke obscurantisten: meesters van droomachtige werelden waarin het banale bovennatuurlijk wordt en het spirituele concreet. Onwillekeurig herinnert het werk ook aan de tijdelijke installaties van de arte povera uit de jaren zeventig, die van gedaante veranderden onder invloed van omgevingsfactoren als licht, vochtigheid en temperatuur.

Belangrijker dan de historische inbedding is echter de actuele urgentie van deze tentoonstelling. Amaral's bizarre biotoop van infecties, mutaties en resurrecties raakt aan ontwikkelingen op het gebied van artificiële intelligentie, genetische manipulatie en biotechnologie. De toespelingen op zelfdenkende systemen waarop de mens geen vat heeft, deelt Amaral met bijvoorbeeld Anicka Yi en Pierre Huyghe. Dat de grens tussen het natuurlijke en het artificiële steeds verder vervaagt, is voor de Braziliaanse kunstenaar geen reden tot apodictische somberheid, maar een aansporing om de materiële en spirituele aard van de wereld opnieuw te overdenken. Voortdurende mutatie en cyclische beweging maken daar deel van uit. Amaral heeft dat op even sensitieve als intelligente wijze in scène gezet. **Dominic van den Boogerd**

→ Adriano Amaral, *new work*, tot 19 april in Witte de With Contemporary Art, Witte de Withstraat 50, Rotterdam en vanaf 30 mei in Pivô, Avenida Ipiranga 200, São Paulo.

Tell Me Your Story. Bundels broeierig licht omsluiten een zwarte figuur die een trompet triomfantelijk aan de lippen houdt. De gouache van Aaron Douglas uit 1927 van de dag des oordeels (getiteld *The Judgment Day*) zindert van levenskracht en rauwe energie. Het werk staat op de cover van het boek *The New Negro* (1925) van Alain Locke, het lijfboek van de Harlem Renaissance, de artistieke beweging van Afrikaans-Amerikaanse kunstenaars die ontstond in de jaren twintig van de vorige eeuw. Met dit boek begint ook de tentoonstelling *Tell Me Your Story: 100 jaar storytelling in de Afrikaans-Amerikaanse kunst*. Honderd jaar geleden begon de opleving van Afrikaans-Amerikaanse kunst, literatuur en muziek. Na de formele afschaffing (in de praktijk bleven vele zwarten in het Zuiden onderworpen) van de slavernij in 1865 ontvluchtten zwarte Amerikanen het racistische klimaat van het Zuiden, waar zelfs lezen en schrijven hun verboden werd. Gastcurator Rob Perrée laat aan de hand van werk van vijftig kunstenaars de bloei van de zwarte cultuur in het Noorden zien, vooral in de New Yorkse wijk Harlem, en de verdere ontwikkeling van zwarte kunst tot nu.

Een cartooneske plattegrond in de eerste zaal van de tentoonstelling, die chronologisch is opgebouwd in een aantal tijdvakken, toont alle nachtclubs uit die *roaring twenties*, waaronder de beroemde Cotton Club. Er is aandacht voor de opleving van een cultuur van entertainment, maar evengoed voor vlijmscherpe sociale kritiek, zoals in de confron-

terende houtsnedes van Hale Woodruff (1900-1980) die lynchpartijen uitbeelden, en geketende lichamen hangend aan een boom. De sociaalrealistische schilderijen van John Biggers (1924-2001) tonen dan weer het alledaagse bestaan, net voordat de burgerrechtenstrijd in de jaren zestig losbarstte. Biggers schilderde Afro-Amerikanen als betrokken participanten van de samenleving, die de kans dienden te krijgen om zich te ontwikkelen, in de toen nog van overheidswege gesegregeerde samenleving. Hij voegde de daad bij het woord, en richtte in 1949 een kunstopleiding op aan de Texas State University for Negroes in Houston. Naast het werk van Biggers hangen de foto's van James Van Der Zee (1886-1983), die al in de jaren twintig op een vergelijkbaar positieve, optimistische manier het alledaags bestaan in beeld bracht.

De historische insteek van Perrée evolueert naar een hedendaags perspectief via werken van onder meer Betye Saar, Emory Douglas (wiens protestposters in de jaren zestig en zeventig de Black Panthers hun visuele herkenbaarheid gaven) en Faith Ringgold. Ringgold's quilt *Tar Beach* (1990) is een hoogtepunt van de expositie: we zien het leven van een klein meisje zich ontvouwen, dat een aaneenschakeling van mooie momenten lijkt, maar in de teksten die op de quilt zijn aangebracht, schuilt het venijn. Daar lezen we over de problemen van een werkloze vader en een moeder die zich geen raad meer weet. De toon is die van een kind dat zonder enig besef van ongelijkheid registreert wat er om haar heen gebeurt.

Kunstenaars als Kerry James Marshall, Kara Walker en Radcliffe Bailey vormen de brug naar de jongere generatie, onder wie Jordan Casteel. Casteel portretteert de mensen die haar omringen in Harlem. Ze is net van de academie af en haar werken worden grif verkocht, wat de populariteit van jonge Afrikaans-Amerikaanse kunstenaars op de huidige kunstmarkt illustreert. Het bleek zelfs bijna onmogelijk om een bruikleen voor deze tentoonstelling te regelen. De 'Bloom Generation', zoals Perrée haar noemt, toont de hedendaagse Amerikaanse samenleving waarin conflicten voortvloeien uit de segregatie en het slavernijverleden. Dáreece J. Walker schilderde bijvoorbeeld een meterslange fries (*From Ferguson to Baltimore*, 2015) waarin hij het politiegeweld tegen de zwarte Amerikaanse gemeenschap in beeld brengt.

Deze jonge kunstenaars gaan uitdrukkelijk ook op het verleden in. Opvallend vaak bedienen ze zich van het medium fotografie. De vuurrode historische fotografische portretten, gedrukt op glas, van Carrie Mae Weems vormen een reflectie op het slavernijverleden. De portretten van Afro-Amerikaanse vrouwen uit de reeks *From Here I Saw What Happened and I Cried* bevatten eenvoudige woorden als *Kitchen*, *Field* en *House*. Dat waren de plekken die hun werden toegewezen. En toch is er ook hoop. Een oude vrouw met een wit kapje op haar hoofd, een jonge vrouw in een mooie jurk: ze bestaan als individuen bij gratie van de camera. Weems maakt met haar werk het mechanisme van ontmenselijking van tot slaaf gemaakten ijsig tastbaar.

Kunstenaars die in de marge van de kunstgeschiedenis verzeild waren, krijgen in deze tentoonstelling een plek naast bekendere namen zoals Kerry James Marshall, Betye Saar en Romare Bearden. Belangrijk in de totstandkoming van de tentoonstelling was de nauwe betrokkenheid van bruikleengevers, die meer dan 140 werken ter beschikking stelden. Van hen is Walter O. Evans, een voormalige chirurg uit Detroit, de meest in het oog springende; uit zijn collectie komen de meeste bruiklenen en de vitrine aan het begin van de tentoonstelling is gevuld met zeldzame boeken uit zijn bibliotheek: de eerste drukken van de teksten die de Harlem Renaissance inluiden.

Internationaal is een gestage opkomst van grotere en kleinere exposities vast te stellen met werk van Afrikaans-Amerikaanse kunstenaars, zoals bijvoorbeeld de door Engeland en Amerika reizende tentoonstelling *Soul of a*



Aaron Douglas, *The Judgment Day*, 1927

de Nederlandse Boekengids

Ruimte voor kennis en kritiek

'Het is een lang gekoesterde wens in het boekenvak om een Nederlands equivalent te hebben van de beroemde Review of Books uit New York en Londen. Het feit dat dNBg zich in korte tijd ontwikkelt tot een zusje van formaat is indrukwekkend en getuigt van een grote redactionele kracht. De bijdragen zijn doorgaans van een hoog niveau – degelijk, relevant, goedgeschreven, opiniërend en niet zelden behoorlijk kritisch – en de vaak jonge(re) schrijvers tonen zich allerm minst geïntimideerd door hun 'zware' onderwerpen.'

Het Nederlands Letterenfonds



Joris Versteeg over de oorlog in Afghanistan
Wytske Versteeg over kolen, gas en wind
Jaap Goudsmit over ongelijkheid en gezondheid
Jan Overwijk over de grenzen van het kapitalisme

Eva Peek over Serhi Zjadan en Oost-Oekraïne
Yra van Dijk over de neerlandistiek
René Kooiker over creative writing-onderwijs
Daniël Rovers over kunstcritiek

Arjen Mulder over het begin van het leven
Marcel Vonk over de zin en onzin van theoretische natuurkunde

Mirjam Hoijsink over het AfricaMuseum, Tervuren
Michiel Leezenberg over Oriëntalisme na Said

Rosa de Jong over slavernij en emancipatie in Suriname
Jacqueline Klooster over Pat Barker en Madeline Miller
Simone Vermeeren over gebundelde vrouwenlevens
Anne Petterson over de invoering van het vrouwenkiesrecht

Jan Willem Duyvendak over Pieter Hoexum
Patricia de Vries over in real life-fetisjisme
Arjan Post over Abram de Swaan

Paul B. Preciado's Passa Porta-openingslezing
Anneke Brassinga over *De God Denkbaar Denkbaar de God*
Piet Gerbrandy over Don Paterson
Ilse Josepha Lazaroms over literaire roadmaps van liefde en verlies
Herman Stevens over Arie Storm
Guido Snel over Daša Drndić

Maarten Reesink interviewt Frans de Waal
Noortje Jacobs & Ad Maas over het wetenschappelijke tijdschrift
Hans Rümke over vaccinatie
Erik de Gier over J.C. van Markens Delftse arbeidersparadijs

Christien Franken over bibliomemoires
Sabine Lichtenstein over het libretto als gehoorzame dochter én de volledige shortlist van de De Joost Zwagerman Essayprijs 2019

Johan Heilbron over private equity en de HEMA
Merijn Oudenampsen over het ontstaan van het neoliberalisme

Joeri Verbesselt over dystopisch optimisme
Marjolijn Voogel over technologiepolitiek

Miriam Rasch over Proust lezen in de postdigitale tijd

Neske Beks over de vertaling van het n-woord

Piet Gerbrandy over de neerlandistiek

Basje Boer over Jan Arends

Samuel Vriezen over Alain Badiou

Beate Roessler over de digitalisering van de mens

Dirk Vis over Privacy by Design

Anne Beaulieu & Paul Wouters over leven met data

Leen Huet over Saint-Simon

Diederik Burgersdijk over de retoriek van Baudet

Tim Noens over twee vertalingen van Aristoteles' poëtica

Dossier Schrijven in Erdogans Turkije, met Tan Tunali,
Burhan Sönmez, Kerem Eksen, Ece Temelkuran,
Eva Peek & Froukje Santing

Wim Verbaal over Filip De Pillecyn

Arnold Heumakers over doemdenken

Jouke Huijzer over intellectueel verzet

Annelot Prins over popfeminisme

Grâce Ndjako over Fanon en Lumumba

Jesse van Amelsvoort over de subjectivering van de schrijfster

poëzie van Mia You

Persis Bekkering over Astrid Roemer

Dagmar Bosma & Tessel Veneboer spreken Eileen Myles

Renée van Amerongen over genetica

Geerdt Magiels over feiten, intuïtie en cognitie

Rien Vermeulen over lichaam en geest

Kristof Smeyers over Congo in België

Elizabeth Buettner over de koloniale geest

Piet Gerbrandy over Herodotus

Neem of geef een abonnement op
www.nederlandseboekengids.com

dNBg

de Nederlandse Boekengids

Nation. In museaal Nederland bleef die interesse tot nog toe beperkt, maar het tij lijkt met *Tell Me Your Story* te keren: een tentoonstelling waar de intense behoefte voelbaar is om gekend en gezien te worden, om te vertellen en te protesteren, maar ook om te vieren.

Machteld Leij

→ *Tell Me Your Story*, tot 17 mei in Kunsthal KAdE, Eemplein 77, Amersfoort.

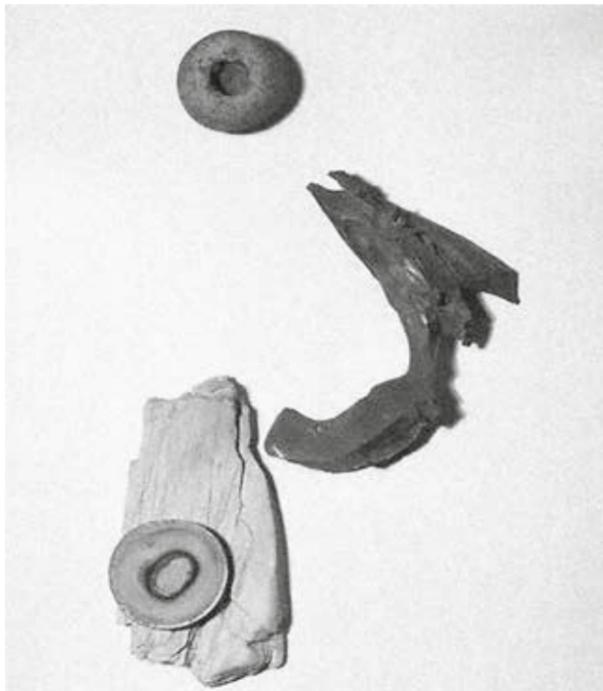
Tullio Crali. A Futurist Life. In de Estorick Collection of Modern Italian Art in Londen loopt een kleine expo rond de schilder Tullio Crali (1910-2000), wiens leven en werk de turbulente twintigste eeuw omspannen, en tot nadenken stemmen over de erfenis van de meest controversiële van alle historische avant-gardes: het futurisme. Crali schopte het niet tot artistieke beroemdheid zoals Filippo Marinetti of Umberto Boccioni. Aan zijn oeuvre ligt het niet – dat laat een spannend denkspoor zien, naast heel wat indrukwekkende doeken. De man kwam simpelweg te laat voor de geschiedenisboeken. Hij werd geboren in het jaar waarin Marinetti zijn manifest publiceerde, en bekeerde zich pas in 1925 (op vijftienjarige leeftijd!) tot het futurisme, die in de jaren na de Eerste Wereldoorlog al aan een 'tweede generatie' toe was.

Het futurisme beoogde een fundamentele politiek-esthetische revolutie met, afgaande op Marinetti's manifest, anti-traditionele, extreem moderne, nationalistische, militaristische en antifeministische trekken. Dat het niet bij gespierde retoriek en gedurfd kunstwerken bleef, toonde de nauwe band met Mussolini's fascistische regime aan – een politieke demarche die de stroming ook esthetisch verdacht maakte. Ondanks die beschadigde reputatie en het opbreken van de beweging na de Tweede Wereldoorlog, en de dood van Marinetti in 1944, bleef Crali zich toch een leven lang futurist noemen. Vandaar de titel van de tentoonstelling: *A Futurist Life*. Wandelend door de drie zalen van het chronologische overzicht bekruipt je de vraag: waarom eigenlijk?

Aanvankelijk was de zelfidentificatie meer dan evident. Een nog wankel jeugdwerk als *Rombi d'aereo* (1927), dat de geïnspireerde tiener met waterverf op karton penseelde, laat zich lezen als *checkbox*-futurisme, helemaal in lijn met Marinetti's befaamde zin: 'Een auto die ratelt als een machinegeweer is mooier dan de Nikè van Samothrake.' Met een vliegtuig in de vlucht toont het een voorliefde voor technologische onderwerpen en het moderne leven; zowel de gekartelde lijnvoering als het heftige kleurgebruik – schakeringen gifgroen in confrontatie met een palet van vermiljoen tot donkerrood – scheppen de indruk van snelheid en geweld. De toeschouwer, achter de staart van het vliegtuig in plaats van op de begane grond, lijkt deel te worden van de actie. De compositie suggereert beweeglijkheid in een stilstaand beeld: de grens tussen object (vliegtuig) en omgeving (de hemel) vervaagt. Die tijdruimtelijke hybridisering doet denken aan wat Boccioni in 1910 over de futuristische schilderkunst schreef: 'een rennend paard heeft geen vier benen, maar twintig.'

Crali spitte zich in zijn jeugd jaren dus toe op een populair genre: de *aeropittura*, enkel krakkemikkig te vertalen als 'lucht-' of 'luchtvaartschilderkunst'. In de negentiende eeuw plaatsten landschapsschilders van de School van Barbizon hun schildersezels nog buiten in openlucht; Crali mocht om inspiratie op te doen gratis mee met de commerciële lijnvluchten van Ala Littoria, en kon later als officieel oorlogskunstenaar plaatsnemen in de cockpit van gevechtsvliegtuigen. (Hoewel de schilder het fascisme na 1945 afzwoer, blijft zijn dienstbaarheid aan het regime een onweerlegbaar feit, zoals een zaalttekst onverbloemd vermeldt.)

Waarmee de jongeman zich werkelijk onderscheidde van de futuristische middelmaat was zijn hoogst originele kleurgebruik, dat ten volle tot ontplooiing kwam toen hij van waterverf en tempera overschakelde op olie. De subtiele kwaliteit ervan blijkt moeilijk reproduceerbaar, afgaande op de teleurstellende kleurprints in de catalogus. Een schilderij googelen is een ramp omdat je tientallen verschillende geschakeerde versies krijgt voorgeschoteld. Een van de mooiste doeken – het affichebeeld – is *Ali tricolori* (1932), een verknipte compositie van opnieuw een vliegtuig in de vlucht, met op de vleugels een cirkelvormige Italiaanse drie-



Tullio Crali, *Sassintesi*, zonder datum

kleur. Het stellige rood-wit-groen van de vlag contrasteert met het zilverkleurige voertuig en de atmosferische tinten blauw en groen. Mijn kleurwoordenschat is ontoereikend voor een nauwkeurige beschrijving, maar vermeldenswaard zijn het beige en verrassend lumineuze lichtgroene vakje in de linkerbenedenhoek, waarschijnlijk fragmenten van een akker, terwijl de rest van het tafereel de hemel en het vliegtuig afbeeldt.

Nog lager, onder het groene stukje akker, toont de typerende simultaneïteit van tijd-ruimteperspectieven zich op bijzondere wijze: het donkergrijze onweer contrasteert met de helderblauwe hemel elders op het schilderij. Meestal ging het de futuristen om de weergave van snelheid, en om de gelijktijdigheid van momenten die seconden (of fracties daarvan) van elkaar verwijderd zijn; door de nevenschikking van weersomstandigheden zit in dit tafereel beduidend meer rek op de tijd. Een drietal meter verderop naar rechts, naast *Ali tricolori*, bevindt zich het enige raam in de expozaal: buiten raast storm Dennis door de stad. Mijn telefoon vertelt achteraf dat er in 48 uur tijd over het hele land evenveel neerslag viel als het maandelijks gemiddelde. In het Verenigd Koninkrijk kan dat tellen. De curatoren leggen geen expliciet verband tussen de klimaatcrisis en het agressieve geloof in moderniteit en technologische vooruitgang van de futuristen, maar om dat zelf te doen heb je Dennis niet nodig.

Na de Tweede Wereldoorlog volgde de *Great Acceleration*, een explosieve groei van menselijke aanwezigheid, activiteit en impact op planetaire schaal. Crali leek zich ondertussen minder en minder thuis te voelen in de moderniteit. Anders dan Marinetti leefde hij lang genoeg om de oorspronkelijke sublieme ervaring van de vliegreis te zien omslaan in de banaliteit van de massaburgerluchtvaart. De romantiek van de avant-garde verdween. In zijn manifest *Arte Orbitale* uit 1969 slaat de futurist-na-het-futurisme een opvallend nostalgische toon aan. Commercialisering heeft de kunst gestript van revolutionaire aantrekkingskracht. Crali pleitte voor 'een kunst die haken en sokkels minacht en die het vrije maar toch onderling afhankelijke leven van de sterren moet leven'. Een deel van zijn aandacht verschoof naar de ruimtevaart. Zijn 'kosmische onderzoeken', zwart-grijs-witte composities van sterrenstelsels, lieten – ogenschijnlijk onfuturistisch – geen ruimteschepen zien; niet de expansie van menselijke aanwezigheid maar net de afwezigheid van de mens; niet het lawaai van motoren maar kosmische stilte.

Nog verrassender waren de *Sassintesi* die Crali vanaf eind jaren vijftig begon te maken: composities van gevonden stenen op wit of zwart geschilderde platen, die naderhand als sculpturale schilderijen aan de muur kwamen te hangen. In

het bijhorende manifest probeert Crali een brug te slaan met de *aeropittura* – een onmogelijke spreidstand. Verderop schrijft hij: 'De mensheid heeft in levende materie een middel gevonden om zich nauw met de natuur bezig te houden; haar krachten intuïtief te gebruiken en te organiseren om nieuwe poëtische werelden te scheppen.' De combinatie van bouwstenen (door de natuur gevormde materialen) en compositieprincipes (geïnspireerd door het zenboeddhisme, met respect voor de 'sympathieën' en 'antipathieën' van elke individuele steen) lijkt een complete antithese van het futurisme. Met de *Sassintesi* richtte de luchtschilder en oude wapenbroeder van Marinetti zijn blik naar de bodem.

Sébastien Hendrickx

→ *Tullio Crali. A Futurist Life*, tot 11 april in Estorick Collection of Modern Italian Art, 39a Canonbury Square, Londen.

Voorstellingen en symposia

Botanical Wasteland. Het duo Boogaardt/VanderSchoot stond met de voorstelling *Headroom* (in samenwerking met Erik Whien), een van de meest vervreemdende en beste stukken die de afgelopen jaren in de Lage Landen te zien is geweest, op de Biënnale van Venetië in 2017, als onderdeel van het dans- en theaterprogramma. Net als eerder werk van Suzan Boogaardt en Bianca van der Schoot brak het stuk met schijnbaar alle hoofdwetten van het conventionele toneel. Er was geen ruimte voor expressief spel, voor uitgesproken dialogen, voor een dramatische verhaelopbouw. In plaats van dit alles: een reeks uitgelichte, door seconden duisternis geritmeerde tableaux van alledaagse voorwerpen, zoals een wasrek, een rode emmer, een kamerplant, na verloop van tijd aangevuld met een vijftal wezenloze menselijke figuren. Die laatsten waren de vijf spelers die latexmaskers droegen van hun eigen gezicht. De geluidsband liet het intensieve in- en uitademen en slikken van een mens horen, waardoor je als toeschouwer de verontrustende ervaring beleefde in andermans hoofd te zijn geplaatst, waar je *live* de beelden van andermans dromen bekeek. Wat betekende dit? Wat voor nachtmerrie werd hier verbeeld? Juist die vragen werden in de loop van deze woordeloze voorstelling volledig opgelost – wat iets anders is dan beantwoord. Liet je het verlangen naar een overkoepelend verhaal los, dan was er genoeg om je mee te identificeren: de hulpeloosheid van de acteurs bijvoorbeeld, of de schoonheid van die eenzame gebruiksvoorwerpen, dat prachtige *objet trouvé* van de rode emmer in de eerste plaats. Zo kwam een nieuwe ruimte bloot te liggen, namelijk een tentoonstellingsruimte: wat tijdens *Headroom* op het podium was verschenen, leek in weinig op theater en maakte eerder deel uit van een gedroomd museum van hedendaagse kunst.

Botanical Wasteland, de recentste voorstelling van Boogaardt/VanderSchoot (ditmaal in samenwerking met muzikantencollectief Touki Delphine), is volkomen verschillend van *Headroom*, maar gemaakt met dezelfde volharding: er wordt een knap spel met (on)zichtbaarheid gespeeld, ondersteund door een indringende soundscape. Het stuk, aangekondigd als 'performance en video-installatie ineen', vindt niet meer plaats op een Bühne, maar in een met doorzichtig gaas afgeschermd 'broeikas' die tot de nok gevuld is met planten, lege groene plastic frisdrankflessen, instrumenten, slangetjes, monitoren en camera's. Het publiek neemt plaats op twee rijen banken aan de vier zijden van dit 'botanische braakland', dat half natuur en half techniek is. Eerst is er nog redelijk zicht op de spelers die verpakt in hun *morphsuits* tussen het groen plaatsnemen, maar na het eerste deel van de voorstelling (de 'zomer'), zakt aan de vier zijden van de kas een projectiescherm naar beneden en worden de spelers bijna volledig – er is soms een glimp van hun voeten op te vangen – afgeschermd van de toeschouwers.

Wat volgt is een live videomontage van de performance die de spelers in hun kas opvoeren, met hulp van de spullen die zich in de ruimte bevinden, en die na gebruik door een kier onder het scherm naar buiten worden gekeild, grofweg zoals de consument gewoon is zijn gebruikte speeltjes af te dan-

Augustas Serapinas The Space Conductors Are Among Us p.2

P/////AKTPOOL
Laura Hogeweg part. 2/3

Opening 28. Mar. 20 – 24 hrs
29. Mar. – 3. May 2020

Zeeburgerpad 53
1019 AB
Amsterdam
www.pakt.nu
P/////AKT



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

Finissage: 15/03, 12:00–18:00
Performance: 15/03, 14:00: Ilke Gers

Nog een universele mens *en*
De kloppende kalender

John Körmeling

Opening: 22/03, 15:00
Finissage en Draaiend Raam: 26/04
22/03–26/04

Ken Verhoeven

Opening: 03/05, 15:00
03/05–21/06

Performance tijdens Antwerp Art
Weekend

**Francesco Cavaliere (uitgenodigd
door Ken Verhoeven)**

17/05, 16:00

Middelheim- museum

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

Collection Pavilion

**In focus: Michel François, Résidence
Terrestre (1995)**
until 19/04

Zooming In / Zooming Out.

On Colonial Monuments

**Matthew Stanard, Sorana Munsya,
Sandrine Colard, Aminata Ndow,
Mohamed Barrie, Bambi Ceuppens a.o.**
Symposium
20/03, 13:00–18:00 (fully booked)

Public Figure #1

Tramaine de Senna
Stadspark Antwerp
15/05–25/10

Axel Vervoordt Gallery

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

J'efface, et cela apparaît

Angel Vergara

Opening: 14:00–18:00
07/03–30/05

Tsuyoshi Maekawa

Opening: 14:00–18:00
07/03–30/05

The Armory show NY

05/03–08/03

Tefaf Maastricht

07/03–15/03

Art Brussels

23/04–26/04

Frieze NY

06/05–10/05

TEFAF Spring

07/05–11/05

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

Double Takes – 25 Years of Collaboration

Marlene Dumas

Opening: 29/03, 15:00–18:00
01/04–02/05

Merry Missiles & Coloured Cones

Michaël Borremans

Opening: 10/05, 15:00–18:00
13/05–27/06

Corridor

Leopoldstraat 55
www.corridorgallery.be
fri–sat, 12:00–18:00
(and by appointment)

nomaade altaars

Charlemagne Palestine

Opening: 17/04, 19:00
17/04–16/05

Keteleer Gallery

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

Die dumme Dänen

Peter Land

tot 03/05

Lawrence Carroll

tot 03/05

Art Brussels

23/04–26/04

Art Cologne

22/04–26/04

Nasan Tur

Opening: 09/05
tot 28/06

BREMDONCK

Bredabaan 93,
Brasschaat

Panamarenko

tot 29/03

Stephan Balkenhol

Opening: 04/04
tot 14/06

Eva Steynen. Deviation(s)

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

Ping Pong

Patrick Keulemans

Finissage: 22/03, 15:00–19:00
20/02–21/03

Canon

**Benoît Felix invites Lore Smolders, Alice
Janne, Jesse Cremers, Atelier Pica Pica**

Opening: 03/04, 17:00–22:00
04/04–02/05

Johannes Ulrich Kubiak

Opening: 10/05: 15:00–19:00
14/05–13/06

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)

Heimo Zobernig

t/m 25/04

SHORT MEMORY

**Lili Dujourie, Hans-Peter Feldmann,
Douglas Gordon, On Kawara,
Richard Prince**

Curated by Ory Dessau
Opening: 14/05, 18:00–21:00
(Antwerp Art Weekend)
15/05–04/07



Boogaerdt/VanderSchoot en Touki Delphine. *Botanical Wasteland*, 2019-2020, foto Mark David

ken. Het zijn hallucinatoire, maar daardoor ook moeilijk duidbare beelden. Figuren met maskers lijken een magische eenwording mee te maken, en een gorilla duikt op, en slokt een mens op met een enorm grote, buigbare plastic buis (de enige keer dat er gelachen wordt). Een digitaal vervormde of gegeneerde stem leest Amerikaanse tekstfragmenten voor over een tuin, de noodzaak om jezelf te veranderen en de mogelijkheid dat in een tuin te laten gebeuren, en de behoefte aan *healers*. In het laatste deel van de voorstelling, de lente, gaan de projectieschermen weer omhoog en verschijnt de broeikas, waar gaten gevallen zijn in het (plastic) bladerdek. Het stuk sluit af met een 'concert' van de pneumatische slangen, een slotakkoord van louter lucht.

Botanical Wasteland is onder meer gebaseerd op ideeën van Donna Haraway en Alberto Villoldo over respectievelijk cyborgs en sjamanisme, zo valt na te lezen op de website van *Future Fossils*, het project waarin Boogaerdt/VanderSchoot de komende jaren willen onderzoeken of er nog plek is voor de mens op aarde, nu die aarde door diezelfde mens dreigt te verstikken. Op de aftiteling op het gaasdoek na de voorstelling worden ook de Q'eros bedankt, een volk in de Peruviaanse Andes met een heel eigen natuurreligie, waarvan het principe de harmonie met de natuurlijke omgeving is. Hebben de spelers in hun afgesloten tuin een sjamanistisch ritueel opgevoerd om de versturende rol van de mens uit te vlakken, door zichzelf in een ding of dier te transformeren? De toeschouwers blijven buitenstaanders in deze performance, die nadrukkelijk door ingewijden (of ingesloten) wordt uitgevoerd. De makers lopen daardoor het gevaar – positiever geformuleerd: ze nemen het risico – in een new-agesfeer te belanden, waar eeuwenoude rituelen op de maat van de westerse mens worden gesneden.

Vorig jaar schreef Rudi Laermans in *De Witte Raaf* (nr. 197) over de ontwikkeling (de laatste jaren steeds meer zichtbaar) waarbij moderne dans uit de black box van het theater naar de white cube van het museum verhuist. Daar zijn voor- en nadelen aan verbonden, maar een nadeel is de verstrooide belangstelling van de museumbezoeker, die even blijft staan kijken bij een performance en dan weer verder wandelt, op weg naar ander vermaak. Een performance die daarentegen in de black box van het theater plaatsvindt, kan toeschouwers langer vasthouden en daardoor meer aandacht genereren. En er zijn tussenvormen te bedenken. Tijdens *Botanical Garden* doofde het licht in de theaterzaal niet volledig; de toeschouwers bevonden zich weliswaar in de zwarte doos van het theater, maar ze konden terwijl ze af en toe naar elkaar keken, of naar hun mobiele telefoon (toch ook een soort projectiescherm), de geprojecteerde voorstelling van Boogaerdt/VanderSchoot bekijken. Een bewuste keuze van de makers: de mens zat hier ook in een beklagdenbank. Het humanisme, zo meldt de website *Fossil Futures*, met typisch menselijke zelfverzekerdheid, heeft afgedaan.

Na afloop van de voorstelling vielen er mooie reacties van mensen uit de zaal op te tekenen: 'Wat de fuck was dit?' En: 'C-c-c-crazy!' En: 'Zou wel een cursus *sound design* bij die Touki willen volgen.' En ook: 'Dat leek wel beeldende kunst!' Dat laatste was als compliment bedoeld, maar zou ook als kritiek kunnen gelden.

Daniël Rovers

→ *Botanical Wasteland* van Boogaerdt/VanderSchoot en Touki Delphine maakte deel uit van de programmering van Theater Rotterdam. Een tweede voorstelling in de reeks *Fossil Futures*, getiteld *Antibodies*, zal te zien zijn tijdens de Operadagen Rotterdam, 21-30 mei.

Considering Monoculture. Van cultuur zijn talloze definities te geven. Ze bevat, bijvoorbeeld, alles waarover gesproken kan worden, inclusief de manier waarop het gesprek wordt gevoerd. Een congres is dus het summum van cultuur: uur na uur bespreken intelligente sprekers alles waarvan beelden of waarover verhalen en verklaringen bestaan. Op het symposium *Considering Monoculture*, georganiseerd door het Van Abbemuseum, het M HKA en de Buren, ging het specifiek over monoculturen, gekenmerkt door sociale, etnische of artistieke homogeniteit. De organisatoren haasten zich om te zeggen dat ze het begrip niet alleen koppelen aan nationalistische of extremistische ideologieën; een monocultuur kan emancipatoire effecten hebben of nastreven. Het voorzichtige, zo niet omzwachtelde taalgebruik wees op gepercipieerde gevoeligheden, en zal ongetwijfeld ook het gevolg zijn van de samenwerking tussen drie instituten. Het onderwerp zal verder worden uitgewerkt in de M HKA-tentoonstelling *Monoculture – A Recent History*.



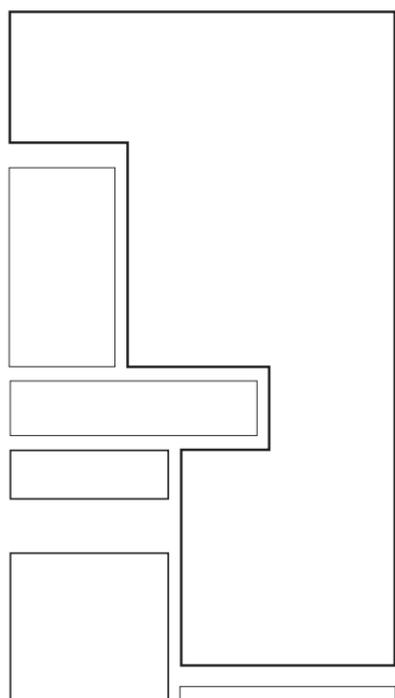
Nicoline van Harskamp. *Englisch MOOC, module 5: professionele taal en kunstjargon*, 2019-2020

Een eerste spreker was Mia Doornaert, columnist en directeur van Literatuur Vlaanderen, zoals het Vlaams Fonds voor de Letteren eind 2019 werd herdoopt. Doornaert stelde zich meteen teweer tegen het centrale onderwerp, volgens haar een contradictio in terminis. Ze stelde – helaas zonder dat idee uit te werken – dat een zekere homogeniteit noodzakelijk is om een samenleving te laten floreren. Haar betoog bestond uit een uitputtend spervuur van opinies, gaande van vrouwenbesnijdenis, het verbranden van weduwen in India, autodiefstal in het Amsterdam van de jaren tachtig, de belachelijke notie van vliegschaamte, de onzinnige nadruk op 'wit' en 'zwart', het 'openstellen' van Europese grenzen, tot aan een pleidooi voor klassieke opvoeringen van Shakespeare en Mozart, want het verleden is immers 'a foreign country'. Dat buitenland moet gerespecteerd worden in zijn anders-zijn, terwijl de niet-metaforische buitenlanden zich beter aanpassen aan de westerse standaard. Kortom: conservatieve strijdpunten, des te meer omdat Doornaert weigert zichzelf als conservatief te zien – ze is feminist pur sang.

Schrijver en curator Olivier Marboeuf noemde Doornaerts betoog een mooi voorbeeld van *white innocence*: het verlangen om gelijkheid te veronderstellen vanuit een zeer bevoorrecht perspectief. Hij benadrukte niet de stichtende, maar juist de gewelddadige werking van de (kapitalistische) cultuur, die altijd afscheidingen aanbrengt, tussen cultuur en natuur, man en vrouw, zwart en wit, niet zelden om de 'zwart' gemaakte pool te exploiteren. Marboeuf greep deels terug op zijn interview met *Rekto:Verso* uit 2019, waarin hij zijn aarzeling, zo niet weerzin uitsprak om betrokken te raken bij de wens van nationaal ondersteunde instellingen om te 'dekoloniseren'. Hij had ze allemaal de deur gewezen, want verandering kan enkel uit de periferie komen. Grote musea en cultuurhuizen hebben de neiging om een paar

ART GALLERY
ANTWERPEN

DE WAEL 15



upcoming shows

Yvan Dérweduwé

vernissage 29.03 > 14.00
Exhibition
29.03 > 26.04.2020

Dirk Vander Eecken

vernissage 03.05 > 14.00
Exhibition
03.05 > 31.05.2020

ANTWERP ART WEEKEND 14.05 > 17.05

Thinking Images

vernissage 07.06 > 14.00
Exhibition
07.06 > 28.06.2020

Art gallery De Wael 15
Leopold De Waelstraat 15
2000 Antwerpen

instagram dewael15_art
facebook dewael15

www.dewael15.art

YVAN DERWEDUWE

V X E X R X S X A X T X I X L X E

VERNISSAGE

zondag > 29.03 > 14.00u - 18.00u

EXPO 29.03 > 26.04.2020

FINISSAGE

zondag > 26.04 > 14.00u - 18.00u

open Friday - Saturday > 14h00 - 18h00
or by appointment > info@dewael15.art

WWW.DEWAEL15.ART

LEOPOLD DE WAELSTRAAT 15 / 2000 ANTWERPEN

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

Different than Usual
Christie van der Haak en gasten
(installatie: vloer en wandpatronen,
werk op papier, ruimtelijk werk, glas)
t/m 22/03

Drawing Now Paris [stand B16]
Paul van der Eerden & Romy Muijers:
Suite Project, Martin Assig, Ronald Versloot
25/03–29/03

Ronald Versloot, Joser Ofer (tekeningen)
05/04–03/05

GALERIE RAMAKERS

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

What We Do Not (want to) See
Gert Scheerlinck, Willy de Sauter,
D.D. Trans, Johan de Wit
t/m 22/03

Drawing Now Art Fair Paris [Stand C2]
Frank Halmans, Pat Andrea, Warffemius
(focus-artist)
Tijdens beurs galerie in Den Haag gesloten
25/03–29/03

Open op afspraak
03/04–12/04

Pop-Up Museum
Jan Cunen Oss, Haagse School x Haagse
Nieuwe, Michel Hoogervorst, Joncquil, Eelco
Brand, Warffemius
Op locatie In Museum Jan Cunen in Oss
18/04–17/05

Sculpture Garden
Met o.a. Joncquil, Reinier Lagendijk, André
Kruysen, Reinoud Oudshoorn, Guido Geelen
Opening 26/04
26/04–31/05

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
t/m 12/04

WEST DEN HAAG

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

Theodore's Dream
Mattia Denisse
t/m 24/05

A Variable Number Of Things
Cesare Pietrousti
t/m 22/02/2022

Rethinking the Embassy
Eindhoven University of Technology
t/m 22/03

Alphabetum VI / Free Emoji
t/m 31/05

**Spinoza and the Arts / Circle #12:
Common Notions**
Reading and discussion hosted
by Baruch Gottlieb
rsvp: www.westdenhaag.nl
22/03

Architectuur rondleidingen
rsvp: www.westdenhaag.nl
Elke zondag

BRUTHAUSGALLERY

www.bruthausgallery.be - Molenstraat 84 b1 - 8790 Waregem

07.03 - 19.04.2020

Newspace - Showcase - Frontspace

LES MONSEIGNEURS - DAMIEN DE LEPELEIRE

AVANT LA LETTRE, UN DIALOGUE SANS MOTS ENTRE TROIS

curator Wim Lambrecht

07.03 - 19.04.2020

Extra Muros 1 - Claessens Canvas Factory

WILLEM BOEL

CARBON COPY

curator Joris Van der Borgh

27.03 - 19.04.2020

Extra Muros 2 - Glorieux Space

MERLYN PARIDAEN

THESE IMAGES WILL NOT GET MESSED UP

curator Joris Van der Borgh

mensen van kleur te benoemen, een paar tentoonstellingen te maken met gekleurde kunstenaars, om vervolgens over te gaan tot de orde van de dag.

Curatoren en cultuurwetenschappers Luísa Santos en Ana Fabíola Maurício bespraken agrarische monoculturen: na de Tweede Wereldoorlog werden daarmee in Europa voedseltekorten opgelost, maar inmiddels zorgt diezelfde teelttechniek voor ecologische kaalslag. Deze metafoor is ook van toepassing op het artistieke veld, in de bemiddeling door kritiek en musea. Met ooit emancipatoire termen als feminisme, antikapitalisme en postkolonialisme worden oeuvres en werken platgeslagen en tot één simpele *figuur* gereduceerd. Guerilla Girls wordt bijvoorbeeld altijd weer een feministisch collectief genoemd, terwijl deze groep net zo goed tegen sociale verdrukking heeft geageerd. De poster *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?* wordt telkens weer gretig getoond, ook omdat er een naakte vrouw met een spannend gorillamasker op staat afgebeeld.

Jyoti Mistry vertelde over de fantastische tijd die ze doorbracht in het New York van de jaren negentig. Het lukte haar de film *B.E.D.* geproduceerd te krijgen, over een man die zijn eigen bed timmert en zo een *bedding* in zijn leven vindt. Na de première werd haar gevraagd waarom ze, als zwarte vrouw, een film over een witte man had gemaakt. Waarom vergooidde ze tijd en budget aan een bevoorrechte groep die al zoveel aandacht kreeg? Mistry was er, zoveel jaar later, nog steeds onthutst over, en diende de vragensteller van toen alsnog van replek met behulp van James Baldwin en diens roman *Giovanni's Room* – Baldwins uitgever opperde dat hij beter over Harlem dan over homoseksualiteit kon schrijven. Voor haar, een Zuid-Afrikaanse kunstenaar die de afschaffing van apartheid meemaakte, had *B.E.D.* een volledig andere betekenis.

In een laatste sessie ging het over de taal die de monolingvistische basis vormt voor internationale congressen, of die nu door het bedrijfsleven of door musea worden georganiseerd. Filosoof Philippe Van Parijs haalde Bart De Wevers boek *Over identiteit* aan, en weersprak de stelling (ontleend aan John Stuart Mill) dat democratische instituties enkel functioneren bij gratie van een volk dat één en dezelfde taal spreekt. Van Parijs erkende het territorialiteitsprincipe (het is niet meer dan redelijk dat je de taal leert spreken van het land waarin je leeft), maar pleitte tegelijk voor een omarming van het Engels als de lingua franca om binnen België én Europa overleg te kunnen voeren. Vertaalcomputers kunnen bij schriftelijke communicatie uitkomst bieden. In zijn (aanstekelijke) optimisme leek Van Parijs weinig oog te hebben voor de mogelijkheid dat het Engels de monoculturele eigenschap bezit andere talen te marginaliseren en verarmen.

Kunstenaar Nicoline van Harskamp benadrukte het belang van emancipatie van sprekers, zoals zijzelf, voor wie het Engels geen moedertaal is. Zij zouden zich nóóit op een

conferentie moeten excuseren voor hun taal, want dat bevestigt alleen maar de linguïstische dominantie. Er is maar één ding erger dan zulke excuses, namelijk het compliment van een native speaker dat een anderstalige ontzettend goed Engels spreekt. Zelf heeft Van Harskamp naar het voorbeeld van universitaire multinationals een gratis, en prachtig gefilmde onlinecursus opgezet, een MOOC, waarmee deelnemers leren over linguïstische dominantie, fonetiek, en de zin en onzin van International Art English, maar ook hun Engels (beter gezegd: hun *Englises*, in meervoud) en hun talige zelfvertrouwen kunnen verbeteren. De belangstelling is groot, en terecht. In april organiseert Van Harskamp bij Kunst-Werke Berlin een bijeenkomst over deze kwestie.

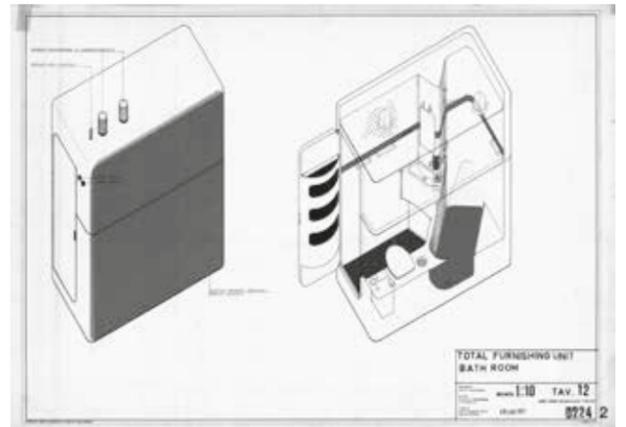
Considering Monoculture, dat werd afgesloten door Chantal Mouffe, bracht een divers gezelschap sprekers samen, met een verscheidenheid aan perspectieven en onderzoeksvelden. Dat hier niet alleen wetenschappers spraken, maar ook kunstenaars, curatoren en auteurs, droeg bij aan de kwaliteit ervan. Dat zo'n evenement ook sprekers trekt die het centrale onderwerp eerder vermijden dan bespreken, is een gegeven. Het uithoudingsvermogen van luisteraars tijdens symposia wordt gewoonlijk op de proef gesteld. Maar na gezamenlijk doorstane ontberingen ontstaat – tijdens de pauzes bij de koffietafel – gemeenschappelijkheid, of een beter inzicht in het meningsverschil. **Daniël Rovers**

→ *Understanding Monoculture* vond plaats op 28 en 29 februari bij de Buren, Brussel. *Monoculture – A Recent History* zal te zien zijn in het M HKA, Antwerpen, van 29 mei tot 13 september.

Publicaties

Design by Accident. De geschiedenis van (industriële) design valt vaak terug op twee sleutelwerken: *Pioneers of the Modern Movement* (1936) van Nikolaus Pevsner en *Mechanization Takes Command* (1948) van Siegfried Giedion. Terwijl Pevsner belangrijke figuren uit de moderne beweging heroïsch historiseerde, schreef Giedion een anonieme geschiedenis en archeologie van techniek. In *Design by Accident. For a New History of Design*, een pleidooi voor de emancipatie van design in vier delen, poneert Alexandra Midal dat de geschiedenis van design accidenteel ontstaan is, en bijgevolg herzien moet worden. De partiële en kunsthistorische benaderingen van Pevsner en Giedion volstaan niet. Design heeft recht op een eigen geschiedschrijving, zo betoogt Midal, die meer is dan een voetnoot bij de architectuur- en kunstgeschiedenis.

In 1969 stelde Verner Panton zich in de catalogus van de openingstentoonstelling van het Centre de création indus-



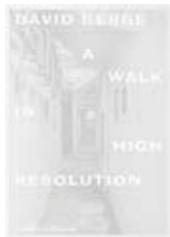
Joe Colombo, Total furnishing unit: Bathroom, 1971

trielle in Parijs luidop de vraag 'Qu'est-ce que le design?'. De verwarrende diversiteit van de antwoorden die sindsdien geformuleerd zijn, illustreert de ambitie van Midal's project. Volgens Joe Colombo is design allesomvattend, en stemt het overeen met 'de realiteit, het leven, de essentie'; voor Fritz Eichler maakt design daarentegen deel uit van 'een natuurlijke evolutie; is het noch goed noch slecht'. Roger Tallon noemt design anoniem, terwijl Andrea Branzi het als een vorm van fictie karakteriseert: de ontwerper is een uitvinder van verhalen en strategieën. Tot vandaag lijkt de definitie van design af te hangen van persoonlijke interpretaties, en het leidt ook in *Design by Accident* bij momenten tot een gebrek aan helderheid.

Midal begint haar zoektocht naar 'een nieuwe geschiedenis van design' met een close reading van Pevsner en Giedion, door na te gaan welke tegenstellingen onopgemerkt bleven, en welke dimensies onderbelicht. Giedion had meer aandacht kunnen schenken aan het werk van Catherine Beecher, die samen met andere Amerikaanse 'feministische' proto-ontwerpers vrouwen en andere slaven trachtte te bevrijden van huishoudelijk werk, via de rationalisatie van het huishouden. Ook Pevsners pioniers worden onder de loep genomen. In het negentiende-eeuwse Engeland streed boegbeeld van de arts-and-craftsbeweging William Morris tegen het burgerlijk liberalisme en de gevolgen van industrialisatie in functie van een antikapitalistisch esthetisch project. Dat leidde in *Pioneers of the Modern Movement* tot een ambivalent portret: als pionier van de moderne architectuur enerzijds (al was Morris een ontwerper, zo benadrukt Midal, geen architect) en als reactionair en vooruitgangspessimist anderzijds, die het belang van de machine onderschatte. Herlezing van Morris' geschriften

Jap Sam Books

Independent publisher of books on art, architecture, visual culture, design, philosophy and theory. 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.] | *Where the River Runs* Rob Perré [ed.] | *David Bergé. A Walk in High Resolution*

Hélène Amouzou
Sofia Tate Avramides
Rokia Bamba
Muhiba Botan
Agnès Lalau
Albertine Libert
Laura Zeye Nsengiyumva
Mireille Asia Nyembo
Pascale Obolo
Marlene Dumas
Ingrid Mwangi Robert Hutter
Ann Veronica Janssens
Zoe Leonard
Nathalie Nijs
Maria Nordman
Pipilotti Rist
Erika Rothenberg
Adriana Varejao
Kara Walker
Debbie Engala, Lauren Lizinde, Luna Mahoux, Leila Nsengiyumva (Nymphose)

20.03 – 18.05.20
Cultuurcentrum Strombeek
Gemeenteplein 1, 1853 Strombeek
www.ccstrombeek.be

Through Her (True Her)

Curatoren: Anne Wetsi Mpoma & Pascale Obolo



Eindelijk
Finally
Enfin

Uedo

Ontdek het nieuwe
huis, 14.03 – 10.05
Hasselt

www.z33.be @z33be #z33be

Huis voor
Actuele Kunst,
Design &
Architectuur

Z33



29.3.-14.6.2020

MIDNIGHT SANDRA V MUJINGA

Vleeshal, Markt 1, Middelburg
 Open: wo-vr 13:00-17:00 &
 za-zo 11:00-17:00
vleeshal.nl

MIDDELBURG
 M
 mondriaan fund

OPENING

28.3.2020, 17:00-19:00



54.
**INTERNATIONALER
 KUNSTMARKT**
 23.–26. APRIL 2020



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

William Kentridge, The Head & The Load / M45BDDMF (detail), 2018. © William Kentridge / Courtesy van de kunstenaar - Graphic design: Les produits de l'épicerie

MEL MÉTROPOLÉ EUROPÉENNE DE LILLE
 Villeneuve d'Ascq
 FONDATION Crédit Mutuel
 beObank
 hille
 GARES & CONNEXIONS
 SNCB mk2 TRISCOULEURS B USC 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.

SINT LUCAS ANTWERPEN

16.05.2020

OPEN DAG

MASTER

Kunst, Ontwerp en Beeld

- in een toegepaste context
- in een autonome context
- in een socio-politieke context
- in een digitale context

ADVANCED MASTER

Research in Art & Design
 in a social-political context

zaterdag 16 mei van 10u tot 17u
 Campus Sint Lucas Antwerpen
 Van Schoonbekestraat 143
 2018 Antwerpen

SINT LUCAS ANTWERPEN
 KdG
 Karel de Grote Hogeschool

brengt aan de oppervlakte dat hij – net als zijn leermeester John Ruskin – industrialisatie en mechanisatie niet verwierp, maar ervoor pleitte om de machine in te zetten in dienst van welzijn en geluk. Ook aan de manier waarop Pevsner het Bauhaus beschreef, voegt Midal nuances toe.

Na de crisis van de moderne beweging en de opkomst van de massaconsumptie, zocht design onder meer aansluiting bij de antifunctionalistische posities van Asger Jorn en de kunstenaarsgroep Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste. De starre relatie tussen vorm en functie werd ingeruild voor een esthetiek van flexibiliteit en tijdelijkheid. Midal besteedt opvallend veel aandacht aan 1969, het jaar waarin Joe Colombo onder invloed van Jorn en Marcuses 'eendimensionale mens' de ontwerper als schepper van de toekomst presenteerde, paradoxaal genoeg onder de noemer 'antidesign'. Volgens Midal was dat een keerpunt: in tegenstelling tot het *controdesign* van de Italiaanse architecten die fantasierijk meubilair ontwierpen of een immateriële praktijk nastreefden, stond antidesign voor de productie van ruimtes in plaats van 'eendimensionale objecten'.

De uitbreiding van design naar alle aspecten van het leven vertaalde zich bij Colombo in geïntegreerde micromilieus gemaakt uit kunststof, die 'het ongekeerde en het toevallige kunnen accomoderen'. Waar in het werk van Superstudio, dankzij het abstracte grid, design nog aan een architecturale logica beantwoordde, fungeerden Colombo's capsules als metaforen voor de autonomie en de suprematie van design. Design kon nu ook als paradigma voor de woonruimte dienen.

Midal spaart kosten noch moeite om Colombo's rol uit te vergroten ten dienste van haar narratief. Zelfs wanneer ze hem bekritiseert om zijn typisch Amerikaanse zucht naar gadgets en gimmicks – wat Reyner Banham *gizmology* noemde – nuanceert ze dit weer als doordachte reactie op de triomfantelijke cultus van technologie en het object. Hoewel ze toegeeft dat Colombo's concept van 'gereedschap' (*attrezzatura*) als alternatief voor het meubel geïntroduceerd werd door architecten als Le Corbusier en Alison en Peter Smithson, blijft ze hem een centrale rol toedichten in de geschiedenis van design als autonome discipline.

Het is tekenend voor het gehele boek: hoewel Midal beweert de historische geldigheid in vraag te stellen van de lineaire opeenvolging van witte, mannelijke Europeanen, komt ze niet verder dan de gevestigde waarden, van William Morris en Walter Gropius tot Manfredo Tafuri, Archizoom en Global Tools, met de onvermijdelijke Joe Colombo in de hoofdrol. Liever dan bestaande analyses met parallelle verhalen te verrijken, bijvoorbeeld door meer vrouwelijke en niet-westerse posities een rol te geven (het hoofdstuk over de huiselijke organisatie bij Catherine Beecher is niet meer dan een schaamlapje), of door de gevaren van een overdreven geloof in design toe te lichten (zoals bij het Manhattan Project van Robert Oppenheimer, de 'vader van de atombom'), lijkt deze reconstructie gemaakt ter meerdere eer en glorie van design.

Het slotdeel van het boek is dan ook een poging tot bewijsvoering: design manifesteert zich als een uitdijende kracht richting allesoverheersende dominantie. Midal hanteert het begrip *Existenzmaximum* om de expansie van design te omschrijven, die anders dan het wagneriaanse gesamt-kunstwerk, de 'totale architectuur' van Gropius of de micro-omgevingen van de radicalen wijst op een 'omgekeerde toe-eigening' van 'alles en overal'. Midal toont hoe het 'invasieve karakter' van design zich doorheen de geschiedenis ontwikkelde, maar de militante manier waarop ze schrijft over de 'superioriteit' van design, de 'annexatie' van kunst en architectuur, en de herconfiguratie van de 'hiërarchische orde', leidt onvermijdelijk tot het vaak gehoorde verwijt (bijvoorbeeld in Hal Fosters *Design and Crime* uit 2002) van koloniseringsdrang. Midal wimpelt dergelijke kritiek eenvoudigweg af als een nijldige reactie op de toenemende onafhankelijkheid van de discipline.

Ondanks de stellige toon, op het agressieve af, laat *Design by Accident* zich lezen als een geconcentreerde en gedetailleerde geschiedenis, waarin Midal vele bronnen helder introduceert. Hoewel het vaker een eerder bedenkelijk pleidooi dan een correctie is op de geschiedenis, verzamelt dit

ambitieuze boek inzichten – nu en dan helaas bij de haren getrokken – over de misverstanden en vooringenomenheden die het design blijven bepalen.

Laura Herman

→ Alexandra Midal, *Design by Accident. For a New History of Design*, Berlijn, Sternberg Press, 2019, ISBN 9783956791437.

Bernd Lohaus. Im Sein Bei. Het is door de kunstgeschiedenis nagenoeg vergeten, maar in 1969 werd er één werk opgenomen van Bernd Lohaus (1940-2010) in de catalogus van *When Attitudes Become Form*, gecureerd door Harald Szeemann in Kunsthalle Bern. Op die beroemd geworden tentoonstelling, die in 2013 door de Fondazione Prada werd gereconstrueerd, was er van de 29-jarige Lohaus niets te zien. Terugblikkend is dat verwonderlijk noch betreurenswaardig: zijn werk is te subtiel om helemaal te kunnen aarden tussen het ontregelende, bij momenten machistische geweld dat het evenement van Szeemann kenmerkte. Toch schreef de Franse essayist Otto Hahn voor de catalogus uit '69 een paar regels die treffend blijven: 'De grond maakt deel uit van de sculptuur. Lohaus weegt op de aarde, hij neemt er bezit van. De stukken hout voegen zich op natuurlijke wijze bij elkaar. [...] Niets is simpel. Het is veeleer een poging om het elementaire terug te vinden, niet zoals de minimal art het gaat zoeken in geometrische koelheid, maar op een meer lyrische wijze, dicht bij de natuur, niet van de bossen, maar van de weg die van het bos naar de fabriek leidt, of naar de haven.'

De karakterisering van Hahn vormt het slot van een essay van Dieter Schwarz, dat deel uitmaakt van een lijvig boek over het oeuvre van Lohaus. *Im Sein Bei* werd eind vorig jaar uitgegeven door de Bernd Lohaus Foundation en Occasional Papers, in een vormgeving van Thomas Desmet, die in 2017 ook de lay-out verzorgde van *Blumen*, een overzicht van de tekeningen en waterverfschilderijen van Lohaus. *Im Sein Bei*, geïnitieerd door Anny De Decker, de weduwe van de kunstenaar, en samengesteld door zijn kinderen Stella en Jonas in samenwerking met de vormgever, is een boek gemaakt met een liefdevolle zorg die het gebrek aan avontuurlijkheid compenseert. Alle uitgangspunten van het werk en alle voorkeuren van de kunstenaar worden erdoor gerespecteerd – deze publicatie zou, met andere woorden, door Lohaus zelf gemaakt kunnen zijn. In zekere zin is *Im Sein Bei* een completere versie van de monografieën die in 1985 en 1995 verschenen, naar aanleiding van overzichtstentoonstellingen in respectievelijk het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel en het M HKA in Antwerpen. Het grootste deel bestaat uit een chronologisch overzicht van werken, tentoonstellingen en gedichten, gemaakt tussen 1964 en 2010, met meestal één afbeelding per pagina. Daarna volgen drie teksten: het reeds vermelde essay van Schwarz (die in 2019 een tentoonstelling curreerde van Lohaus in de Skulpturenhalle van de Thomas Schütte Stiftung in Neuss), en kortere bijdragen van Ulrike Lindmayr en Lorenzo Benedetti. Kunsthistoricus Marie-Pascale Gildemyn sluit het boek af met een proeve van een biografie, samengesteld uit citaten uit bestaande interviews en gesprekken.

Het oeuvre van Lohaus wordt op die manier, in de teksten maar ook door de structuur van het boek, gepresenteerd als een natuurlijk geheel dat getuigt van een consistente aanpak, en van een haast absoluut geloof in de autonomie van de beeldhouwkunst. 'Eigenlijk is het kenmerkend voor zijn oeuvre', schrijft Gildemyn, 'dat er relatief weinig grote omwentelingen in merkbaar zijn.' Waarschijnlijk klopt dat, maar het neemt niet weg dat het oeuvre zelf een gevolg kan zijn van grote omwentelingen. Waarop niet wordt ingegaan in *Im Sein Bei* is Lohaus' besluit om in 1966 – het jaar waarin hij met De Decker trouwde – definitief naar Antwerpen te verhuizen. In de catalogus van het M HKA uit 1995, in een interview met Denis-Laurent Bouyer, sprak Lohaus daar wel over. 'Ik kwam naar Antwerpen in 1966. De huurprijs voor een atelier was er laag, bovendien was ik verliefd. Ik ontmoette vrienden van Anny, Wout Vercammen, Hugo Heyrman, Panamarenko. Bovendien was er een soort koortsachtigheid in mij. Duitsland beviel me niet langer, vooral Düsseldorf was te woelig. Reeds vanaf mijn veertiende begon ik Duitsland te haten en bezwoer ik mezelf nooit



Bernd Lohaus, zonder titel, 1987

een Duitse te huwen, noch er militaire dienst te doen.' Het lijkt onwaarschijnlijk dat de haat van een kunstenaar voor zijn vaderland niet afstraalt op zijn werk, en het plaatst een andere bewering van Gildemyn – 'zijn oeuvre is niet geladen met een politieke of maatschappelijke boodschap' – in perspectief. Gaat het te ver om te suggereren dat Lohaus zich buiten de (Duitse) geschiedenis heeft willen plaatsen, met een oeuvre dat zich onttrekt aan de explicietere posities van bijvoorbeeld Gerhard Richter, of van zijn voormalige leraar Joseph Beuys? En is hij niet vooral op zoek gegaan, als een fenomenoloog, naar de tijdloze en poëtische onschuld van materialen, van balken aangespoeld langs de Schelde, maar ook van alledaagse (voornaam)woorden? Met een zin van Thierry de Duve, in de monografie uit 1985: 'Niets dan woorden en dingen, keistenen in de donkere vijver van twee eeuwen Duitse romantiek.'

Het op elkaar betrekken van woorden en dingen – door hout of andere materialen van inscripties of opschriften te voorzien, overwegend in zijn moedertaal – is iets wat Lohaus trouwens pas vanaf 1970 is gaan doen. Wat betekent het om het woord *spreken* in drukletters met een krijtje op een verweerd, onregelmatig blokje hout van zo'n tachtig centimeter hoog te schrijven (met *gesproken* op de achterzijde – een werk uit 1991), of om *angst* in drukletters in een steen te krassen die deel uitmaakt van een groep blokken, verspreid in 1987 op een open plek in het bos? En hoe vergelijkbaar zijn die werken met Lohaus' bijdrage aan *Over The Edges* in Gent in 2000, toen hij de woorden *wij* en *nous* aanbracht, als huisnummers bijna, op de bakstenen gevels aan drie straathoeken? Die combinatie van woorden en materiaal, van taal en vorm, heeft zijn oeuvre min of meer uniek gemaakt binnen de naoorlogse kunst. Het blijft vragen oproepen, als een poging tot communicatie die tijdloos is, maar die toch ook afkomstig is van een man geboren in Düsseldorf in 1940.

Christophe Van Gerrewey

→ Thomas Desmet, Stella Lohaus (red.), *Bernd Lohaus. Im Sein Bei*, Londen/Antwerpen, Occasional Papers/Bernd Lohaus Foundation, 2019, ISBN 9780995473065.

Decolonising the Camera. Photography in Racial Time. Dekoloniseer de universiteit, het museum, de kunstgeschiedenis. Ook in de kunstwereld klinkt de stem van activisten steeds luider. Maar in hoeverre is er sprake van structurele verandering? En wat zijn de verschillen met eerdere revisies van de kunstgeschiedenis vanuit postkoloniale, feministische en *queer* invalshoeken? Het Britse tijdschrift *Art History* legde deze vragen onlangs voor aan zo'n dertig invloedrijke kunsthistorici. Veel van de ondervraagden benadrukten het belang van een bredere, kritische blik op

B scene
room for art

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

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

meer
info@bscene.be
www.bscene.be

NOW ON VIEW zat 30.01 –
zon 22.03

Frank van der Salm

SPACING IMAGE foto-expositie

NEXT ON VIEW don 02.04 –
zon 31.05

Emmanuelle Quertain schilderkunst in 3D

opening 02.04.2020

CONCEPT BY ARCHITECT LUC BINST & CURATOR LUK LAMBRECHT



VANDENHOVE

Tentoonstellingen

donderdag tot zaterdag, 14u00 - 18u00

Metapictures – curated by W.J.T. Mitchell

27 maart – 4 april

Signe – Trace. Franse (schilder)kunst na 1960 uit de collectie Vandenhove

23 april – 16 mei

Franse tekeningen 1800-1950 uit de collectie Dauginet

Curator: Marc Lambrechts

23 april – 16 mei

Lezingen

Art Matters. A conversation between W.J.T. Mitchell and Anthony Gormley

26 maart 19u00

Inschrijving verplicht via www.ugent.be/vandenhove (vanaf 23 maart)



VANDENHOVE Centrum voor Architectuur & Kunst / UGent
Rozier 1, 9000 Gent ; www.UGent.be/Vandenhove

enter#11

Mall of Europe
Emma van der Put
01.2 – 10.5.2020

SOON Boekpresentatie
16.4.2020 – 19u

met dank aan
onze promotors
Agence Vanbeckevoort
Altius Advocaten
Baelde Advocaten
Bobbejaan Legacy
Fotorama
Futureproofedshop
TODE Management
Quadratum
Wilgelover
Mevr. J. Vanthournout
Dhr. en Mevr. Van Uytfanghe
Dhr. en Mevr.
Vanbiervliet-Bulkens



Mu.
ZEE

enter
← Romestraat 11 - 8400 Oostende - muzee.be

kunst: kennis van de sociaal-politieke context is onmisbaar om het werk en de praktijk van een kunstenaar te begrijpen. De focus van kunsthistorici zou meer moeten liggen op de maatschappelijke factoren die van invloed waren op de productie en receptie van het kunstwerk, zoals discriminatie of fundamentele ongelijkheid. En dat is precies wat Mark Sealy doet in *Decolonising the Camera. Photography in Racial Time*, de handeseditie van het proefschrift dat hij in 2016 verdedigde aan Durham University.

Als curator en onderzoeker is Sealy geïnteresseerd in de relatie tussen fotografie, geweld en mensenrechten. Sinds 1991 leidt hij het Britse fotoagentschap en de bijbehorende galerie Autograph ABP (Association of Black Photographers). Hij maakte spraakmakende tentoonstellingen als *Human Rights Human Wrongs* (2015), schreef met Stuart Hall een boek over fotografie en zwarte identiteit (*Different*, 2001) en in 2013 ontving hij een MBE-award om zijn uitstekende bijdrage aan de fotografie. Een opvallend detail, aangezien *Decolonising the Camera* een harde aanklacht is tegen het Britse rijk en de Europese imperialistische geschiedenis.

In zes hoofdstukken behandelt Sealy de geschiedenis van de fotografie tegen de achtergrond van de politieke ontwikkelingen in Europa, de Verenigde Staten en Afrika. Die geschiedenis is niet los te zien van het imperialisme en koloniale machtsverhoudingen, zo stelt Sealy. Het boek is chronologisch opgezet en voert van het kolonialisme, de Tweede Wereldoorlog en de daaropvolgende onafhankelijkheidsstrijd tot aan de emancipatie van zwarte Britse fotografen in de jaren tachtig en negentig.

Decolonising the Camera past in een bredere trend om de uitvinding van de fotografie niet vanuit artistiek of technologisch oogpunt te beschouwen, maar als onderdeel van de negentiende-eeuwse politieke geschiedenis. Daar is ook het onlangs verschenen *Potential History. Unlearning Imperialism* van Ariella Azoulay een goed voorbeeld van. In vergelijking met het theoretisch-filosofische betoog van Azoulay is het verhaal van Sealy veel toegankelijker. Elk hoofdstuk is opgehangen aan een zorgvuldig gekozen casestudy die hij gedetailleerd analyseert en weegt. Sealy richt zich op de constructie van ras en de scheve machtsverhoudingen in de westerse documentaire traditie. Hij zoomt in op enkele problematische fotografieprojecten, en trekt harde conclusies over de motivaties en vooroordelen van de makers. *Decolonising the Camera* is een aangrijpend betoog over de schaduwkanten van de fotografiegeschiedenis, en een belangrijke aanvulling op de bestaande (overwegend kunsthistorische) kennis van de fotografie.

Sealy maakte gebruik van verschillende beeldarchieven van mensenrechtenorganisaties als Anti-Slavery International, fotoagentschap Magnum en het Imperial War Museum. Het resultaat is een mix van iconische beelden en relatief onbekende (of vergeten) series, gaande van politiek gemotiveerde reportages tot individuele kunstprojecten. Sealy begint zijn betoog met een kritische analyse van het werk van de Britse missionaris en fotograaf Alice Seeley Harris (1870-1970). Aan het begin van de twintigste eeuw fotografeerde zij de verschrikkingen in Congo-Vrijstaat en Belgisch-Congo. Samen met haar echtgenoot en de Britse Congo Reform Association wilde zij het Belgische schrikbewind in de kolonie internationaal onder de aandacht brengen. Seeley Harris' diaserie wordt gezien als de eerste, zeer succesvolle campagne voor mensenrechten in Afrika. Maar dat is niet het hele verhaal. In een uitgebreide analyse laat Sealy zien hoe het project diende om het Belgische regime in een kwaad daglicht te stellen. Niet vanuit het idee van solidariteit met de Congolese bevolking, maar om de superioriteit van het 'beschaafdere' Britse rijk aan te tonen. Koloniale onderdrukking *an sich* werd niet ter discussie gesteld. En zo bouwt Sealy zijn betoog verder uit. Het gaat hem niet zozeer om goed of slecht, maar om het verhaal achter dit soort reportages zo volledig mogelijk te reconstrueren. Wat waren de intenties van de maker, wat was de impact van de foto's en welke denkbeelden spreken eruit? Juist de meervoudige, ambivalente betekenissen van de casestudy's maken van *Decolonising the Camera* zo'n interessant boek.

Belangrijk is dat Sealy beweert geen afgesloten verleden te beschrijven. Hij benadrukt hoe koloniale denkbeelden en verhoudingen doorwerken in het heden. *Decolonising the*



Alice Seeley Harris, Bongwonga-rubberarbeiders, Congo-Vrijstaat, 1904
© Anti-Slavery International en ABP

Camera is zijn poging om de fotografie te verlossen van deze erfenis, middels een kritische deconstructie van het verleden. Zoals hij in de inleiding stelt, is het 'noodzakelijk om fotografie te erkennen als een actieve agent van de westerse koloniserende autoriteit op het lichaam van de Ander, zowel in het verleden als in het heden. Alleen hierdoor kunnen we de complexiteit en politieke impact van foto's in visualisaties van geracialiseerde onderwerpen volledig gaan herkennen.'

Het werk van Sealy is dan ook niet af. Vooral het laatste hoofdstuk 'Rights and Recognition' leest als een aanzet tot verder onderzoek. In dit deel beschrijft Sealy de opkomst van een kritisch tegengeluid in de late jaren tachtig, als reactie op het door Europese fotografen bepaalde beeld van Afrika. Hij schetst de ontwikkeling van *Black British Photography* aan de hand van fotografen als Rotimi Fani-Kayode, Ingrid Pollard en Joy Gregory, en theoretici als Stuart Hall en Kobena Mercer. In ditzelfde hoofdstuk beschrijft Sealy hoe het Westen in de jaren negentig de Afrikaanse fotografie ontdekt. Ook deze – parallelle – ontwikkeling houdt hij kritisch tegen het licht. Als voorbeeld gebruikt hij de herontdekking van de Afrikaanse studiofotografie uit de jaren veertig tot zestig. Verschillende westerse musea kochten de charmante portretten van Malick Sidibé en Seydou Keïta in een poging hun collecties te verbreden. Ondanks de kwaliteit van het werk merkt Sealy op dat deze studiopraktijken vooral de zachte kant van de koloniale tijd laten zien.

Het zijn dit soort analyses die hoognodig zijn in het debat over documentaire fotografie, de canon en de lacunes in museumcollecties. *Decolonising the Camera* kan opgevat worden als een uitnodiging tot verder onderzoek en tot een kritische omgang met de fotografie. **Anne Ruuyt**

→ Mark Sealy, *Decolonising The Camera. Photography in Racial Time*, Londen, Lawrence & Wishart, 2019, ISBN 9781912064755.

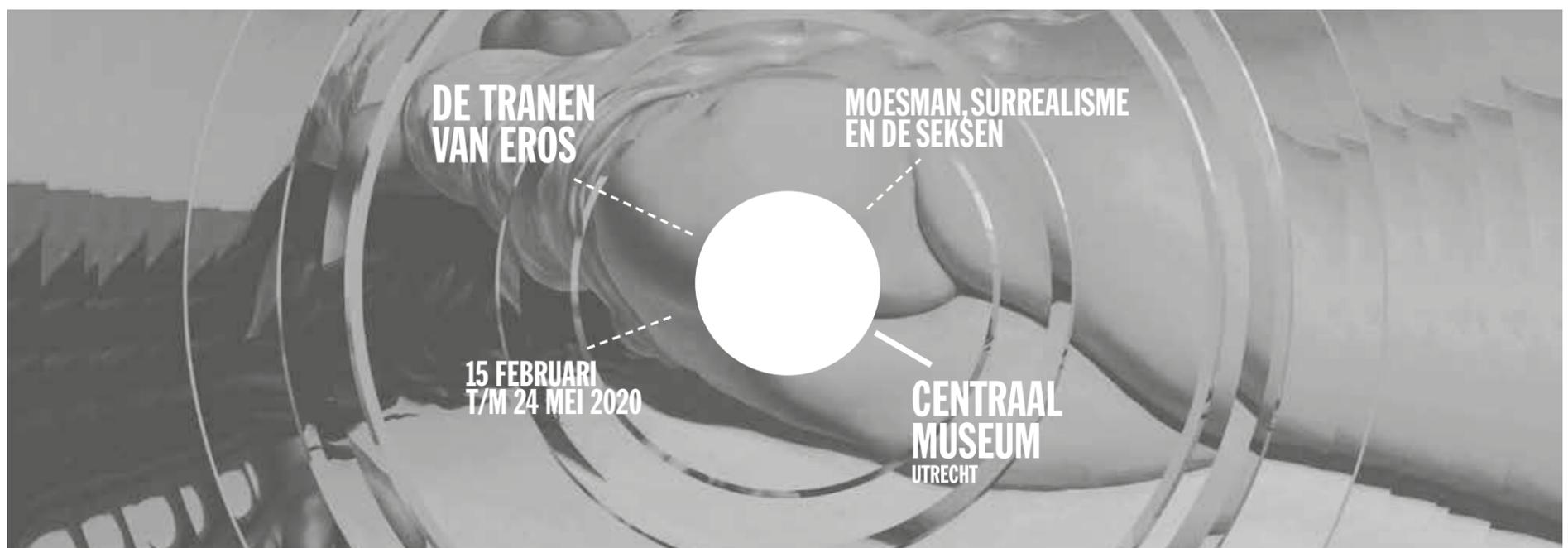
Donald Judd. Wanneer Donald Judd in 1975 naar aanleiding van een retrospectieve in Toronto een eerste volume van een catalogue raisonné van zijn werk opmaakt, dateert hij de officiële start van zijn oeuvre in 1960. Het eerste werk in de catalogus is een relatief klein schilderij van olieverf op doek (*Untitled*, 1960), waarop de kunstenaar met een zestal dikke witte lijnen een dansend patroon uitzet op een doorkaderde achtergrond in lichtblauw en zwart. In het midden van elke witte lijn loopt een dun zwart lijntje. Achtergrond en voorgrond – de gemarmerde textuur en de meanderende lijnen – onderscheiden zich duidelijk van elkaar, maar komen niet van elkaar los binnen de picturale ruimte van het schilderij. Tweeëntwintig nummers verder in de catalogus bevindt zich het befaamde werk waarvoor Judd een aluminium bakpan verwerkte in een met zwarte olie beschilderde masonite plaat (*Untitled*, 1961). Dit 'schilderij' fungeerde niet langer als een portaal naar een andere, achterliggende ruimte, maar als een object op zich, met eigen, concrete eigenschappen. Het werk wordt dan ook vaak als de opmaat gezien voor wat Judd later *specific objects* noemde.

Decennialang heeft bovengenoemde catalogue raisonné het beeld gecreëerd dat Judds vroege werk redelijk snel evolueerde van 'klassieke' schilderijen naar het radicaal nieuwe werk, dat wil zeggen het werk waarmee hij in de Green Gallery in New York eind 1963 bekendheid verwierf. Criticus Roberta Smith, die met Judd op de banken van Columbia University zat in de vroege jaren vijftig, omschreef hem als 'de ex-schilder die wellicht het meest heeft bijgedragen aan de start van het 'de-schilderkunst-is-dood'-mantra van de jaren zestig en zeventig'. De biografie van de kunstenaar wijst echter uit dat die overgang een veel langere aanloopperiode kende, maar het materiële bewijs daarvan werd tot op heden slechts sporadisch getoond. Enkel de Judd-*aficionados* die naar Marfa in Texas afreisden, kregen daartoe de kans. In het Cobb House, een van de vele gebouwen die Judd in het stadje bezat, installeerde hij een uitgekende selectie van schilderijen uit de periode 1956-58. De kunstenaar hield het gros van deze werken – dat vandaag door de Judd Foundation in New York wordt beheerd – in eigen bezit.

In 2018 kreeg het Institute of Contemporary Art in Miami van de Judd Foundation toestemming om voor het eerst een tentoonstelling te maken met veertien van die vroege schilderijen. Het oudste werk in de tentoonstelling was een litho uit 1951, de vroegste schilderijen dateren van 1955. In de catalogus wordt meteen duidelijk dat het werk waarmee in 1975 het officiële oeuvre begon, niet op zich staat. Eind jaren vijftig zien we een kunstenaar die zoekt naar een eigen, schilderijachtige vormtaal. De geselecteerde schilderijen, zo merkt Kirsten Swenson in een van de essays op, worden gekenmerkt door een urgentie over *wat en hoe* er nog te schilderen valt. Judd ontwikkelde zichzelf als kunstenaar in een periode voorbij het hoogtepunt van het abstract expressionisme. De galeries hingen vol met wat Judd later in zijn recensies vaak als tweederangswerk zou bestempelen. Hij wilde iets anders 'maken,' maar hij wist nog niet hoe. De resulterende schilderijen zijn beklijvend en aandoenlijk tegelijk, omdat ze niet de finaliteit van de artistieke zoektocht representeren, maar de zoektocht zelf. Misschien verklaart dat ook waarom Judd deze werken in 1975 buiten beeld hield: ze vertegenwoordigden een periode die hij meende te hebben afgesloten. Ze versterkten niet het beeld van de kunstenaar die radicaal naar de vernieuwing van de geometrische *specific objects* toewerkte. Maar precies daarom, zo stelt Alex Kitnick in zijn essay, zijn deze werken binnen het oeuvre van Judd zo bijzonder.

Een kleine twee jaar voor de langverwachte retrospectieve die in februari in het New Yorkse MoMA is opengegaan, leek de tijd rijp om het beeld van het oeuvre van Judd niet zozeer bij te stellen als wel aan te vullen. De veertien voorheen zelden getoonde schilderijen doen geen afbreuk aan het solide beeld van de kunstenaar dat doorheen de jaren is ontstaan: ze maken het juist rijker en complexer, misschien zelfs een tikkeltje kwetsbaarder. In die zin is het verwonderlijk dat zowel Kitnick als Swenson de werken niet op zichzelf laten bestaan, in het bijzonder de hele vroege werken uit 1955-56, maar ze inschrijven in een teleologisch, kunsthistorisch narratief over het oeuvre van Judd. Kitnick erkent dat de schilderijen 'op velerlei manieren worden tegengesproken door Judds daaropvolgende werk', om vervolgens te stellen dat het latere werk er toch 'veel aan verschuldigd is'. Op haar beurt beweert Swenson dat de schilderijen de 'formatieve basis' leveren voor het latere werk, maar dat ze niettemin 'een einde representeren'. Ze richt haar aandacht op het jaar 1960, maar weet over de lyrische en vlot geschilderde werken die Judd voordien maakte weinig te vertellen. De verdienste van de tentoonstelling en de catalogus schuilt dan ook in het publiek ontsluiten van deze al te lang onderschatte werken, maar het blijft nog wachten op een analyse die ze werkelijk om hun specificiteit erkent en waardeert.

Een boek dat aandacht besteedt aan een ander onderbelicht aspect binnen het oeuvre van Judd is het luxueus uitgegeven *Donald Judd & Switzerland*. Het boek werd gesponsord door de Amerikaanse multinational Montana Tech Components, dat in 2007 Alu Menziken overnam. Met die laatste firma werkte Judd van 1988 tot aan zijn dood in 1994 intensief samen voor de realisatie van verschillende werken in aluminium. Terwijl het boek vooral de resultaten van de vruchtbare samenwerking tussen bedrijf en kunst-



EXPO

BOZAR

CENTRE FOR FINE ARTS
BRUSSELS

26 MAR. –
24 MAY 2020



AH,
QUELLE
AVENTURE !
JACQUELINE
MESMAEKER

PALEIS VOOR SCHONE KUNSTEN
BRUSSEL
PALAIS DES BEAUX-ARTS
BRUXELLES



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

© Photo - Foto: © Jacqueline Mesmaeker



DD/

museum Dhondt–Dhaenens
Museumlaan 14, 9831 Deurle
wo-zo 10:00–17:00

TENTOONSTELLINGEN 01.03–26.04.2020

Gary Hume

Destroyed School Paintings

Francis Upritchard

*BIG FISH
EAT LITTLE
FISH*

za 21 & **BEZOEK** De Woning Van Wassenhove en The Wunderkammer
zo 22.03 Residence

Meer info: museumdd.be



KRIEG

Elfde-Liniestraat 25
3500 Hasselt (BE)
OPEN MA – VRIJ 9u – 18u
www.krieggallery.art

JULIEN MEERT SCREENSAVERS

This is Julien Meert's debut with the moving image and you can see him (literally) breaking a sweat for it!

06.03 – 24.04.2020

OPENING 05.03.2019, 6.30 pm



naar wil etaleren, doet het ook een nobele poging de intensieve relatie tussen Judd en Zwitserland vanuit een breder perspectief te belichten. Zo haalt Gianfranco Verna herinneringen op aan de tentoonstellingen die hij samen met de kunstenaar tussen 1973 en 1994 in zijn galerie inrichtte, en spreekt Ellie Meyer, jarenlang de assistente van Judd, over de samenwerking met Menziken. Zijn goede vriend John Fox Weber en de verantwoordelijke architect Adrian Jolles bespreken de alpijnse villa die Judd tussen 1989 en 1993 in de bergen nabij Eichholtern verbouwde. Waar de eerste uitblinkt in anekdotiek, beperkt de ontwerper zich tot een wel erg droge beschrijving van de uitgevoerde werken.

Tot slot waagt kunsthistoricus Simon Baier zich aan een werkelijk van de pot gerukte bespiegeling over de anarchistische inzet van de analoge productie bij Judd, met David Joselits *After Art* (2013) als leidraad. Het is een absoluut raadsel waarom zo'n pseudokunsttheoretische bijdrage in het boek is beland. Binnen de historische receptie van Judds werk en carrière is er tot op heden opmerkelijk weinig aandacht besteed aan activiteiten van de kunstenaar buiten de Verenigde Staten. Helaas wordt die lacune niet verholpen met boeken waar prenten en persoonlijke herinneringen primeren op historische beschrijving en analyse.

Wouter Davidts

→ Ellen Salpeter, Flavin Judd, Alex Gartenfeld (red.), *Donald Judd. Paintings 1959-61*, München/New York, DelMonico Books, 2019, ISBN 9783791357546.

→ Maximilian Geymüller, Alex Wiederin (red.), *Donald Judd & Switzerland*, Berlin, HatjeCantz, 2019, ISBN 9783775745499.

Nieuws

Melanie Bonajo verzorgt bijdrage Biënnale van Venetië. Op de Biënnale van Venetië in 2021 zal Nederland vertegenwoordigd worden door Melanie Bonajo. Een internationale jury maakte een selectie uit een longlist van kunstenaars en curatoren die zich voor eerdere edities hadden aangemeld, en kozen uit de ingezonden voorstellen unaniem voor Bonajo. De kunstenaar werkt samen met de curatoren Maaïke Gouwenberg, Geir Haraldseth en Soraya Pol. Bonajo 'maakt films over de ontwikkeling en samenhang tussen intimiteit, technologische vooruitgang, stigmatisering rond gender en gelijkheid, feminisme, ecologie en gevoelens van vervreemding', zo meldt het persbericht. Haar werk zal te zien zijn in de Chiesa della Misericordia in de Venetiaanse wijk Cannaregio. Voor het eerst sinds 1954 wordt de Nederlandse bijdrage niet gepresenteerd in het Rietveld Paviljoen in de Giardini. Eelco van der Lingen, directeur van het Mondriaan Fonds, argumenteert dat deze breuk met het verleden nodig is om te herijken en een nieuw uitgangspunt te formuleren. Meer bepaald stelt hij dat de Giardini een afspiegeling is van geopolitieke machtsverhoudingen van weleer. Nederland is het eerste land dat vrijwillig het 'hoofdpodium' van de Biënnale verlaat, al beperkt die beslissing zich tot de komende editie. Het Rietveld Paviljoen zal voor de gelegenheid in gebruik worden genomen door Estland, een nog recente deelnemer die anders nooit tot het centrum van deze kunstmanifestatie zou kunnen doordringen. (venicebiennale.nl)



Melanie Bonajo, Night Soil – Economy of Love, 2015
Courtesy de kunstenaar & Akinci

Vlaamse Cultuurprijzen voor Luc Tuymans en Walter Swennen. De uitreiking van de Vlaamse Cultuurprijzen stond dit jaar in het teken van het protest van de culturele sector tegen de besparingen die door minister-president en minister van cultuur Jan Jambon werden doorgevoerd. De prijs voor Algemene Culturele Verdienste werd toegekend aan Luc Tuymans. De jury loofde hem voor zijn impact op internationaal niveau, maar ook voor zijn generositeit tegenover jonge kunstenaars en kunstinitiatieven. Tuymans was niet aanwezig op de uitreiking. Hij gaf de geldprijs van 20.000 euro door aan het Antwerpse jongerenproject Let's Go Urban. De vereniging, in 2009 opgericht door Sihame El Kaouakibi, organiseert naschoolse creatieve programma's voor stedelijke jongeren vanaf zes jaar. De prijs voor beeldende kunst (10.000 euro) ging naar de schilder Walter Swennen. De jury onderstreepte zijn veelzijdigheid, en apprecieerde zijn radicale en eigenzinnige traject. Door ziekte kon de kunstenaar niet aanwezig zijn, maar in een bericht dat hij liet voorlezen meldde hij het geld te schenken aan de politieke partij PVDA, die door andere politieke partijen als extreemlinks wordt beschouwd en buitenspel wordt gehouden. (ultimas.be)

Mecanoo architecten ontwerpen renovatie Museum Boijmans Van Beuningen. In februari heeft de gemeente Rotterdam bekendgemaakt dat Mecanoo architecten het ontwerp gaat maken voor de grootschalige renovatie en



Mecanoo, restauratie New York Public Library, 2015-2020

vernieuwing van Museum Boijmans Van Beuningen. De beoordelingscommissie, bestaande uit rijksbouwmeester Floris Alkemade, architect André van Stigt, voormalig directeur Rijksdienst voor Cultureel Erfgoed Cees van 't Veen, de directie en experts van de gemeente Rotterdam en Museum Boijmans Van Beuningen, was unaniem in haar keuze. Mecanoo levert een integrale visie en een allesomvattende benadering, waarbij een betere beleving van het museum, de verbinding van het museum met het Museumpark en de stad en de restauratie en verduurzaming van de monumentale bouwdelen centraal staan. Het bureau van Francine Houben heeft niet enkel veel ervaring met het ontwerpen van culturele gebouwen, maar ook met renovaties. Zo is het momenteel verantwoordelijk voor de renovatie van de New York Public Library, een beaux-arts-gebouw uit 1907, en van de Martin Luther King Jr. Memorial Library in Washington, door Ludwig Mies van der Rohe ontworpen rond 1965-1966. (boijmans.nl)

Kunstbeurzen. Traditiegetrouw staan in april een aantal grote kunstbeurzen op het programma. Art Paris met 150 galeries en meer dan 60.000 bezoekers vindt plaats van 2 tot 5 april; Art Cologne met 183 galeries en iets minder dan 60.000 bezoekers vindt plaats van 23 tot 26 april, net als Art Brussels met 160 galeries en een kleine 25.000 bezoekers. Tegenover de grote kunstbeurzen heeft Poppositions als grassrootsinitiatief de voorbije acht jaar een alternatief model willen bieden, waarbij voor elke editie een andere locatie werd gezocht. Met de eerder algemene vaststelling dat de kunstwereld en de stad Brussel de voorbije jaren grote veranderingen hebben ondergaan, kondigde Poppositions in februari aan dat de editie voor 2020 niet zal plaatsvinden. De nieuwe situatie noopt tot een nieuw model, dat nog moet worden ontwikkeld. (poppositions.com)

Wissels

Antony Hudek is nieuwe directeur museum Dhondt-Dhaenens. Antony Hudek (1976, Genève) is benoemd tot Algemeen Directeur van het museum Dhondt-Dhaenens (MDD). Hij neemt de algemene leiding over van Joost Declercq die meer dan tien jaar het museum leidde. Hudek was eerder directeur bij de kunstruimte Objectif Exhibitions in Antwerpen en staat tot op heden aan het hoofd van het internationale postgraduaatprogramma Curatorial Studies, een samenwerking tussen KASK School of Arts, S.M.A.K. en de Universiteit Gent. Hij werkte als curator in het M HKA, in Raven Row en in Tate Liverpool. Hij heeft ervaring als uitgever, curator en onderzoeker, en behaalde een doctoraat in kunstgeschiedenis aan het Courtauld Institute of Art, University of London. Het museum wil in de toekomst een breder publiek aantrekken en het regionale, nationale en internationale bereik vergroten. (museumdd.be)

Mu.Zee stelt waarnemend directeur aan. De sollicitatieronde die Mu.Zee in het najaar van 2019 hield om op zoek te gaan naar een nieuwe algemeen directeur heeft geen geschikte kandidaat opgeleverd. Het museum heeft in afwachting Dominique Savelkoul (1963) als waarnemend directeur aangesteld. Savelkoul studeerde geschiedenis en volgde een managementopleiding. Ze werkte onder meer bij The London Philharmonic Orchestra, The National Gallery in Londen en de RuhrTriennale in Duitsland. In 2011 werd ze transitie-manager voor de fusie van het Koninklijk Ballet van Vlaanderen en de Vlaamse Opera. Meer recent oefende ze dezelfde functie uit voor de fusie van de drie kunststeunpunten (Vlaams Theaterinstituut, Instituut voor Beeldende, Audiovisuele en Mediakunst en Muziekcentrum Vlaanderen). Tot vorig jaar maakte ze deel uit van het kabinet Sven Gatz waar ze als adviseur Kunsten / Buitenlandse Zaken werkte. (muzee.be)

Lezingen

KASKlezingen. Do 19 maart Tom Lambeens over het beeld in de moderniteit en de toenemende hang naar zichtbaarheid; do 26 maart spreken Marion Laval-Jeantet en Benoît Mangin van het Parijse Art Orienté objet over ambacht, recyclage en ecologische bekommernissen; do 2 april de Libanese filmmaker Heiny Srour over de positie, het beeld en de rol van de vrouw in Arabische samenlevingen en de Arabische cinema; do 23 april Amy Franceschini, een van de oprichters van Futurefarmers, een groep kunstenaars,

ontwerpers, boeren en architecten die een gemeenschappelijke interesse hebben in het creëren van participatieve structuren; do 30 april *artist talk* door Leen Voet; wo 6 mei Jonas Staal over zijn werk en de rol van kunst in het zichtbaar maken van onderdrukkende systemen, en van artistieke verbeelding in het ontwikkelen van alternatieve emancipatorische samenlevingsvormen. Telkens om 20u, Campus Bijloke – Cirque, Louis Pasteurlaan 2; Heiny Srour in KASKcinema, Godshuizenlaan 4, Gent. (schoolofartsgent)

Architectuurlezingen in Bozar. Do 19 maart 20u *Schrijvers en architecten. Laveren tussen boeken, tekeningen en gebouwen.* Schrijvers Charlotte Van den Broeck en Walter Van den Broeck gaan in gesprek over hun recentste boeken waarin architecten centraal staan, en architecten Matilde Everaert en Dirk Somers, en architectuuronderzoeker Sereh Mandias pikken erop in; moderator is Gudrun De Geyter. Zo 29 maart 18u vertoning van de film *Rams* van Gary Hustwit over de invloedrijke ontwerper Dieter Rams die ten strijde trekt tegen de overconsumptie. Bozar, Ravensteinstraat 23, Brussel. (bozar.be)

Kunstverein – Hansjörg Mayer. Naar aanleiding van de tentoonstelling *The How and the What* organiseert Kunstverein in samenwerking met Studium Generale Rietveld Academie op vr 20 maart om 16u een gesprek met Hansjörg Mayer en een aantal tijdgenoten over zijn werk en werkmethodes. De namiddag vindt plaats in de Gerrit Rietveld Academie. (kunstverein.nl)

Het Nieuwe Instituut – lezingen. In de reeks *The Hoodie Unravelled* op za 21 maart 19u30 *Decentering the Institution. Challenges, Mistakes & Responsibilities* over diversiteit en inclusiviteit in culturele instellingen, op do 2 april 19u30 *On Redesigning a Classic* over het herontwerpen van de hoodie als tijdloze klassieker. Do 26 maart 10u, in de context van de Nederlandse bijdrage aan de zeventiende Architectuurbiënnale van Venetië, het symposium *Meerstemmige Steden*, waarin gereflecteerd wordt vanuit actueel en historisch perspectief op de toekomst van de stad en de noodzaak om op een fundamenteel andere manier over de waarden achter stadsontwikkeling te denken, in respons op de ecologische en klimaatcrisis. Met bijdragen van onder meer Afaina de Jong en Debra Solomon, verantwoordelijk voor de invulling aan het Nederlandse Paviljoen. Vr 17 april 9u30 het symposium *Nothing is Automatic*, over de verstrengeling van architectuur en automatiseringstechnologie. Het Nieuwe Instituut, Museumpark 25, Rotterdam. (hetnieuweinstituut.nl)

Wiels lezingen. Zo 22 maart 15u30 spreken Pierre Schoentjes, professor Franse literatuur UGent, en Xavier Desmit, mariene bioloog aan het Koninklijk Belgisch Instituut voor Natuurwetenschappen, naar aanleiding van het werk van Thao Nguyen Phan over de invloed van het poëtische beeld op het ecologische discours. Op basis van onderzoek van dezelfde kunstenaar naar de postkoloniale geschiedenis van Vietnam spreken Katarzyna Ruchel-Stockmans, Pamela Nguyen Corey en Silvana Mandolessi op wo 25 maart om 18u30 over de status van het beeld in een postkoloniale context. Do 2 april 19u houdt Christoph Ruys een lezing over het oeuvre van Wolfgang Tillmans. Wiels, Van Volxemlaan 354, Brussel. (wiels.org)

Lezingen in L'ISELP. In de reeks *Au plus près des collectionneurs* zijn op vr 20 maart Odile & François Huet-Repolt te gast; wo 25 maart behandelt kunsthistoricus Pierre-Yves Desaihe het door sociale media gestuurde en daardoor dubbelzinnige engagement van de Chinese kunstenaar Ai Weiwei. Telkens om 18u in L'ISELP, Boulevard de Waterloo 31, Brussel. (iselp.be)

Art Matters in Vandenhove. Do 26 maart 19u gesprek tussen W.J.T. Mitchell en Antony Gormley onder de titel *Art Matters*. Vandenhove Centrum voor Architectuur en Beeldende Kunst, Rozier 1, Gent. (ugent.be/vandenhove)

CIVA – debatavond. Onder de titel *The Urban Metabolism of Forest Trees* spreken Stephan Kampelmann (Sonian Wood Cooperative), Thierry Decuyper (architectenbureau V+) en Frederik Vaes (Leefmilieu Brussel) ma 30 maart om 19u30 over het gebruik van hout als grondstof van eigen bodem. Kanal-Centre Pompidou / HOUSE 3, Akenkaai, Brussel. (civa.brussels)

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 19 maart: Fiona Banner en Roni Horn; do 16 april: *Wat fascineert Willie Doherty in de foto's van Dirk Braeckman?* Telkens om 18u45 in De Pont, Wilhelminapark 1, Tilburg. (depont.nl)

Archipellezingen. Do 23 april Sarah Poot over haar 'alldaagse architectuur'; do 14 mei presenteren architectenbureau Graux & Baeyens en Tim Rogge hun werk binnen de reeks *Jonge Architecten aan het woord*. Telkens om 20u, info over locatie via archipelvzw.be.

Herbert Foundation. Aansluitend bij de tentoonstelling *Distance Extended/ 1979-1997. Part I* organiseert Herbert Foundation op zo 26 april een lezing door Eva Badura-Triska over Heimo Zobernig en Franz West, en op zo 17 mei een gesprek tussen Didier Vermeiren en Michel Gauthier. Telkens om 11u in Herbert Foundation, Raas van Gaverestraat 108, Gent. (herbertfoundation.org)

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 in een wekelijks geactualiseerde agenda op www.dewitteraaf.be.

België

Aalst

Netwerk Aalst

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

Antwerpen

Art gallery De Wael 15

□ Yves Velter [tot 22/3]
□ Yvan Dérweduwé [29/3 tot 26/4]
□ Dirk Vander Eecken [3/5 tot 31/5]
Axel Vervoort Gallery – Kanaal
□ 'Brick Sculptures' – Per Kirkeby [tot 19/9]
□ Angel Vergara [tot 30/5]
□ Tsuyoshi Maekawa [tot 30/5]

B scene

Frank van der Salm [tot 22/3]
□ Emmanuelle Quertain [2/4 tot 31/5]

Bernaerts Gallery

□ Karim Osmani [14/5 tot 7/6]

Corridor

□ Werner Mannaers [tot 5/4]
□ 'nomaade altaars' – Charlemagne Palestine [17/4 tot 16/5]

deSingel Internationale Kunstcampus

□ 'Re-practice Re-visit Re-turn – Back from Japan: de vlyder vinck tallieu. Overeenkomsten en verschillen in de Japanse en Vlaamse benadering van architectuur. 44 duo's' [tot 14/6]
□ 'De Eindhovense School – Een vergeten avant-garde' [tot 14/6]
□ 'Back from Japan: Translations' – Schenk Hattori [26/3 tot 14/6]
□ 'Back from Japan: Meaning' – Sugiberry [26/3 tot 14/6]
□ 'Unfolding the Archives #2 – Juliaan Lampens' [23/4 tot 14/6]

Eva Steylen.Deviation(s)

□ 'PingPong' – Patrick Keulemans [tot 21/3]
□ 'Canon' – Benoît Felix invites Lore Smolders, Alice Janne, Jesse Cremers, Atelier Pica Pica [4/4 tot 2/5]
□ Johannes Ulrich Kubiak [14/5 tot 13/6]

FotoMuseum (FoMu)

□ Stephan Vanfleteren [tot 19/4]

Galerie Annette De Keyser

□ 'connect – disconnect – reconnect' – Nasserma [21/3 tot 20/6]
□ 'Resonance Room 7' – Robert Cash, Nasserma, Oliviero Rainaldi Francesco Russo, ManfreDu Schu, Mariëlle Soons, Lotte Vanhamel [21/3 tot 20/6]

Galerie Annie Gentils

□ 'Momental Reliques in an ever-changing Globe' – Tim Breukers, Ayrton Eblé, Sina Hensel Hannah Mevis, Thomas Swinkels Herman Van Ingelgem [29/3 tot 26/4]

Galerie Micheline Sz wajcer

□ Heimo Zobernig [tot 25/4]

Keteleer Gallery

□ 'BREM DONCK (Brasschaat): Panamarenko' [tot 19/3]
□ Lawrence Carroll [tot 3/5]
□ 'Die dumme Dänen' – Peter Land [tot 3/5]
□ Nasan Tur [9/5 tot 28/6]

Kunsthall Extra City

□ 'Daily Nightshift' – Klara Lidén, Karl Phillips, Fiona Connor, Melanie Manchot, Dennis Tyfus... [21/3 tot 28/6]
□ 'Textiel in Verzet. Een tentoonstelling van MoMu' – Mashid Mohadjerin – Samira Bendadi [21/3 tot 19/4]

LLS Paleis

□ 'Nog een universele mens / De kloppende kalender' – John Körmeling [22/3 tot 26/4]
□ Ken Verhoeven [3/5 tot 21/6]

M HKA

□ 'De Collectie' [tot 5/4]
□ 'Wittebroods-dagen van de zeezeemrmin – Een curatoriale reflectie op 'Ship of Fools / The Dockers' Museum van Allan Sekula (2010–2013)' [tot 26/4]
□ 'Masterblaster' – Tramaine de Senna [tot 26/4]
□ 'Lichtgevoelig. Hugo Roelandt & de jaren '90' [tot 26/4]
□ 'The Greatest Happiness Principle Party' – Alice Creischer [tot 26/4]
□ 'Dooltocht/A desperate quest to find a base for hope' – Els Dietvorst [tot 10/5]
□ 'Panamarenko in 80 jaar rond de wereld' [9/5 tot 30/8]

MAS – Museum aan de Stroom

□ 'Cool Japan' [tot 19/4]
□ 'Elke dag angst V-bommen op Antwerpen, 1944-1945' [27/3 tot 31/5]
□ 'Breaking Boundaries. Antwerpen Olympische stad' [3/4 tot 12/9]

Middelheimmuseum

□ 'New Collection Pavilion / In focus: Résidence Terrestre (1995)' – Michel François [tot 19/4]

Ruimte Morguen

□ 'THIS...' [tot 17/5]

Zeno X Gallery

□ 'Double Takes – 25 Years of Collaboration' – Marlene Dumas [1/4 tot 2/5]
□ Michaël Borremans [13/5 tot 27/6]

Asse

Galerie De Ziener

□ Raf Thys [15/3 tot 19/4]

Brugge

Biekorf Exporuimte

□ 'Ikap-cher] capture' – Eshter Cornelis, Gilles Dedecker, Eva Dinneweth, Alice Vanderschoot, Fricke Verlé [2/4 tot 19/4]

Groeningemuseum

□ 'Van Eyck in Bruges' [tot 12/7]

Poortersloge

□ 'Water Works' – WORKac [tot 7/6]

Sint-Janshospitaal

□ 'MEMLING NOW: Hans Memling in de actuele kunst' – Joseph Kosuth, Kehinde Wiley, Aydin Aghdashloo, Diana Al-Hadid, David Claerbout... [4/4 tot 6/9]

Brussel

ADAM – Brussels Design Museum

□ 'Punk Graphics. Too Fast to Live, Too Young to Die' [tot 26/4]
□ 'Standing Stones' – Eleni Petaloti en Leonidas Trampoukis [tot 27/9]
□ 'Chaise. Stoel. Chair. Defining Design' [13/5 tot 4/10]

ARGOS centrum voor audiovisuele kunst

□ '23 Quai du Commerce, 1080 / 1000 Bruxelles' – Black Speaks Back, Nazanin Fakoor, Roxanne Maillet, Sirah Foighel Brutmann & Eitan Efrat... [tot 29/3]
□ 'If UR Reading This It's 2 Late: Vol 3' – Tony Cokes [26/4 tot 26/7]

Beursschouwburg

□ Ingeel Vaikla [tot 21/3]
□ 'Wie is We?' – Guy Wouéty [3/4 tot 30/5]

Boghossian Stichting – Villa Empain

□ 'Mappa mundi – Hedendaagse cartografieën' – Marcel Broodthaers, Mircea Cantor, Andreas Gursky, Art and Language... [tot 22/8]

Botanique

□ Sébastien Bonin [tot 19/4]
□ Yoann Van Parys [tot 29/3]

BOZAR

□ 'Horta Horizons. Outdoor-installatie van landschapsarchitect Bas Smets' [tot 30/6/2021]
□ Keith Haring (1958-1990) [tot 19/4]
□ 'Henry van de Velde Awards 2020' [tot 29/3]
□ 'Mondo Cane' – Jos de Gruyter & Harald Thys [tot 24/5]
□ 'The World as a pavilion' – Vjenceslav Richter (1917-2002) [tot 19/4]
□ 'The Magician & the Surgeon' – Ana Torfs [tot 31/5]
□ 'Ah, quelle aventure!' – Jacqueline Mesmaeker [26/3 tot 25/5]
□ 'What You Didn't Know Existed. Endangered Food from around the World' [1/4 tot 7/4]
□ 'Next Generation, Please!' [9/5 tot 5/7]

CENTRALE for contemporary art

□ 'Panorama' – Xavier Noiret-Thomé – Henk Visch [23/4 tot 23/8]
□ Max Kesteloot [23/4 tot 14/6]
□ Justine Bougerol [23/4 tot 14/6]

CIVA Stichting

□ 'Kinderstad' [tot 31/12/2021]
□ '7 arts: Belgische avant-garde (1922-1928)' [tot 7/6]

Contretype

□ 'Tel' – Pierre Toussaint [25/3 tot 31/5]
□ 'Beth-el' – Guilyan Pépin [25/3 tot 31/5]
□ 'Tumbleweed' – Johan Poezevara [25/3 tot 31/5]

Etablissement d'en face projects

□ Sara Deraedt [tot 22/3]
□ Bob van der Wal [4/4 tot 17/5]

Fondation A Stichting

□ 'Contadini e Paesani' – Francesco Neri [tot 29/3]
□ 'Some photographs' – Peter Downsborough [26/4 tot 28/6]

Fondation CAB

□ 'Figures on a Ground. Perspectives on minimal art' – Charlotte Posenenske, Ariane Loze, Tauba Auerbach, Julia Mangold, Agnes Martin... [1/4 tot 20/6]

Hopstreet

□ 'In convenience we trust' – Elke Andreas Boon [tot 2/5]
□ 'Window: High Fidelity – part 4' – Egon Van Herreweghe [tot 2/5]

Husk Gallery

□ 'Verge' – Jan Valik [tot 2/5]

IMAL

□ 'Quantum: In Search of the Invisible' – hrm199, Yunchul Kim, Lea Porsager, Suzanne Treister, Semiconductor... [tot 31/5]

ISELP – Institut Supérieur pour l'Etude du Langage Plastique

□ 'some things...' – Gudny Rosa Ingimarsdottir [tot 21/3]
□ 'Point de croix' – Laetitia Bica [tot 21/3]

Jan Mot

□ Chantal Akerman, Manon de Boer [tot 11/4]
□ Andrea Büttner [28/4 tot 23/5]

Joods Museum van België

□ 'Superheroes Never Die. Comics and Jewish Memories' [tot 26/4]
□ 'Horizontal Mattress' – Aviv Szabs [tot 26/4]

KANAL – Centre Pompidou

□ 'It never ends' – John M Armleder [2/4 tot 1/11]

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België

□ 'Bruegel. The Originals. De meesterwerken van Pieter Bruegel de Oude in de KMSKB' [tot 15/9]
□ Anish Kapoor [31/3 tot 30/8]
□ 'Eleuthera' – Sean Scully [31/3 tot 23/8]

La Loge

□ 'Learning from Artemisia' – Uriel Orlow [tot 11/4]
□ Mona Vătămănu and Florin Tudor [1/5 tot 27/6]

La Verrière

□ 'Musa Nuit' – Minia Biabiany [25/4 tot 4/6]

Mendes Wood DM

□ 'In the Sun and the Shade' – Solange Pessoa [tot 4/4]
□ 'The Moral of the Story' – Neil Beloufa [21/4 tot 3/6]

Museum van Buuren

□ Arman [24/4 tot 6/9]

WIELS Centrum voor Hedendaagse Kunst

□ 'Today Is The First Day' – Wolfgang Tillmans [tot 24/5]
□ 'Monsoon Melody' – Thao Nguyen Phan [tot 26/4]
□ 'Writing Is Repetition' – Salome Schmuki [tot 22/3]

Xavier Hufkens

□ Michel François [tot 25/4]
□ Sterling Ruby [23/4 tot 30/5]

Charleroi

BPS 22

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

Musée de la Photographie

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

Deinze

Galerie D'APOSTROF

□ George Meertens & Wim Nival [tot 29/3]

Deurle

MDD (Museum Dhondt-Dhaenens)

□ 'Destroyed School Paintings' – Gary Hume [tot 26/4]
□ 'Big Fish Eat Little Fish' – Francis Upritchard [tot 26/4]
□ 'Social Cataracts' – Oscar Murillo [10/5 tot 14/6]

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 [tot 19/4]
□ Helen Anna Flanagan [5/5 tot 12/7]

Flémalle

La Châtaignerie – Centre Wallon d'Art Contemporain

□ 'INTERMÈDE (un visage de lignes)' – Anne De Gelas [tot 29/3]
□ Pierre Lahaut [4/4 tot 24/5]

Genk

CIAP (C-mine)

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

Gent

AP'ART

□ 'Dit is Belgisch': Werk van Wim Maes in confrontatie met werk op papier van andere Belgische kunstenaars' [19/4 tot 17/5]

Design Museum Gent

□ 'Kleureyck. Van Eycks kleuren in design' [tot 6/9]

Galerie Jan Dhaese

□ 'Het lichaam van' – Jan Stremes [15/3 tot 26/4]

Galerie S & H De Buck

□ Hans Defer en Mathieu Lobelle [15/3 tot 11/4]
□ 'Fotokabinet: Hanne Lamon' [15/3 tot 11/4]
□ Christina Mignolet [10/5 tot 10/6]
□ 'Fotokabinet: Ingrid De Mecheleer' [10/5 tot 10/6]

HISK

HISK open studios 2020 [3/4 tot 6/4]

Herbert Foundation

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

Kiosk

□ 'Territorium' – Philippe Van Snick [tot 12/4]
□ 'Inscriptions' – Heide Hinrichs [25/4 tot 12/6]

Kristof De Clercq Gallery

□ Nahum Tevet [29/3 tot 3/5]

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 [tot 26/4]
□ 'Development programme: Nightlife. Ja Ja Ja Nee Nee / Collaborative Speculations. The Post Collective' [tot 10/5]
□ 'What's in a library? and other research. Twee-eigendrieling legal advisers' [tot 26/4]
□ 'Fake Calligraphy #4' – Manoeuvre, Maartje Fliervoet, Ada Van Hoorebeke, Kato Six... [tot 22/3]
□ 'Cruellest of the

Seas' – Sanam Khatibi [3/4 tot 24/5]
□ 'Spatial intervention KHG03' – Olivier Goethals [3/4 tot 24/5]
□ 'thir(s)ty #1: Looking at the letter A croxhapox presents – curated by Lore Smolders' [3/4 tot 26/4]
□ '019, RIOT & Les Voizines presents: Ghent Art Book Fair / Zine Happening' [25/4 tot 26/4]
□ 'Bioscopic Books' [25/4 tot 31/5]

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' [tot 30/4]

SMAK

□ 'Museum for a Small City' – Richard Venlet [tot 24/1/2021]
□ 'Uit de Collectie: Poetic Faith' [tot 3/5]
□ 'Uit de Collectie: Panamarenko (werken op papier)' [tot 24/1/2021]
□ 'The Sun is My Only Ally' – Charbel-joseph H. Boutros [tot 10/5]
□ 'EXIT' – Kris Martin [tot 31/5]

VANDENHOVE Centrum voor Architectuur en Kunst / UGENT

□ 'Strike a Pose: negentiende-eeuwse academische naakten in Gentse verzamelingen' – Félix de Vigne, Henri Dillens, Théodore Canneel, Jean Lammens, Jean Delvin... [tot 19/3]
□ 'Metapictures – curated by W.J.T. Mitchell' [27/3 tot 4/4]
□ 'Signe – Trace. Franse (schilder)kunst na 1960 uit de collectie Vandenhove' [23/4 tot 16/5]
□ 'Franse tekeningen 1800-1950 uit de collectie Dauginet – Curator: Marc Lambrechts' [23/4 tot 16/5]

Grimbergen

Prinsbos

□ '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

□ 'I see you like this' – Jessica Wilson & Jene Mesotten [15/3 tot 31/5]
□ 'Playground' – Carla Kogelman [15/3 tot 31/5]

KRIEG

□ 'Screensavers' – Julien Meert [tot 24/4]

Modemuseum Hasselt

□ 'SMUK. Decoratie in de mode: een show-off' – Patou, Gucci, Balmain, Ann Demeulemeester, Iris van Herpen, Alexander McQueen... [tot 1/6]

PXL-MAD School of Arts

□ 'Uit de collectie van S.M.A.K.: No More Boring Art!' – curated by Koen van den Broek en Iris Paschalidis' [tot 31/3]

Z33

□ 'The Time of Work' – Francesca Torzo, William Forsythe, les gens d'Uterpan, Christoph De Boeck, Lotte Van den Audenaeren... [tot 10/5]

Hornu

Centre d'Innovation et de Design – CID

□ 'Serial Eater. Food design' [29/3 tot 26/7]

MAC's – Grand-Hornu

□ Matt Mullican [tot 18/10]

Ittre

Musée Marthe Donas

□ 'De la

Watou
Kasteelstraat1 – Pavilion Contemporary Art Watou <div> <div></div> <div>Herman Bellaert [tot 5/4]</div> </div> <div> <div></div> <div>Stijn Cole – Yves Velter [3/5 tot 31/5]</div> </div>
Welle
Galerie EL <div> <div></div> <div>'Wordingen # 2' – Eric De Smet [22/3 tot 25/4]</div> </div>
Wetteren
Loods 12 <div> <div></div> <div>'NOIRON-YATALL' – Francis Denys – Ruth van Haren Noman [19/4 tot 17/5]</div> </div>

Duitsland

Aachen
Kunsthaus NRW Kornelimünster <div> <div></div> <div>'Offenes depot – mit einer Intervention von Martin Pfeifle im Skulpturengarten' [15/3 tot 25/10]</div> </div> <div> <div></div> <div>'Sammlung mit losen enden 04 – mit künstlerischen Interventionen von Tim Berresheim und Julia Bünnagel' [15/3 tot 28/2/2021]</div> </div>
Neuer Aachener Kunstverein – NAK <div> <div></div> <div>'Limbo' – Tom Król [15/3 tot 3/5]</div> </div> <div> <div></div> <div>'Der Wald vor Omas Fenster' – Timur Lukas [15/3 tot 3/5]</div> </div>

Baden-Baden
Museum Frieder Burda <div> <div></div> <div>'Die Bilder Der Brüder. Eine Sammlungsgeschichte der Familie Burda' [28/3 tot 30/8]</div> </div>
Staatliche Kunsthalle Baden-Baden <div> <div></div> <div>'Body. Gaze. Power. A Cultural History of the Bath' [tot 21/6]</div> </div>

Berlin
Akademie der Künste – Hanseatenweg <div> <div></div> <div>'REPERTOIRE' – Arnold Dreyblatt [tot 30/4]</div> </div>
Akademie der Künste – Pariser Platz <div> <div></div> <div>'Bilderkeller. Wandmalereien' – Manfred Böttcher, Harald Metzkes, Ernst Schroeder, Horst Zickelbein [tot 31/12]</div> </div> <div> <div></div> <div>'John Heartfield (1891–1968): Fotografie plus Dynamit' [21/3 tot 21/6]</div> </div>

Berlinische Galerie
<div></div> <div>Bettina Pousttchi [tot 6/4]</div>
<div></div> <div>'"LS" and "S"' – Beate Gütschow [tot 30/3]</div>

'Umbo. Photographer. Works 1926-1956' – Otto Umbehrl (1902–1980) [tot 25/5]

'Im IBB-Videoraum: Gernot Wieland' [tot 30/3]

Gemäldegalerie
<div></div> <div>'Raphael in Berlin. The Madonnas of the Gemäldegalerie' [tot 26/4]</div>
<div></div> <div>'The Last Judgement Sculpture der Sammlung Würth' – Anthony Caro [tot 12/7]</div>

'The Life of Raphael. 12 Etchings by Johannes Riepenhausen' [tot 26/4]

Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart
<div></div> <div>'The Voice Before the Law' – Lawrence Abu Hamdan [tot 29/3]</div>

'Time for Fragments. Works from the Marx Collection and the Collection of the Nationalgalerie' [tot 4/10]

'To Whom It May Concern. Gifts of Paul Maenz' [tot 3/5]

'It Wasn't Us' – Katharina Grosse [24/4 tot 4/10]

'Magical Soup. Media Art from the Collection of the Nationalgalerie, the Friedrich Christian Flick Collection and Loans' [29/4 tot 23/8]

Haus der Kulturen der Welt
<div></div> <div>'Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne – The Original' [2/4 tot 22/6]</div>

KINDL – Zentrum für zeitgenössische Kunst
<div></div> <div>'Panorama' – Bettina Pousttchi [tot 10/5]</div>

'Der unerfreuliche Zustand der Textur' – Isa Melsheimer [22/3 tot 5/7]

Anna Barriball / Dirk Braeckman [22/3 tot 5/7]

KW Berlin
<div></div> <div>'Love Song Sing-Along' – Kris Lemsalu Malone & Kyp Malone Lemsalu [tot 3/5]</div>

'I Am The Single Work Artist' – Hassan Sharif [tot 3/5]

'Mophradat's Consortium Commissions' – Jasmina Metwaly & Yazan Khalili [tot 19/4]

Martin-Gropius-Bau
<div></div> <div>'Six Songs, Swirling Gracefully in the Taut Air' – Akinbode Akinbiyi [tot 17/5]</div>

'Li, Gifts and Rituals' – Lee Mingwei [27/3 tot 7/6]

'Li, Gifts and Rituals' – Lee Mingwei [27/3 tot 7/6]

'The Cool and the Cold. Painting from the USA and the USSR 1960–1990. Ludwig Collection' [25/4 tot 6/9]

Otobong Nkanga [30/4 tot 2/8]

Museum für Fotografie
<div></div> <div>'Body Performance' – Cindy Sherman, Jürgen Klauke, Robert Longo, Vanessa Beecroft, Yang Fudong... [tot 10/5]</div>

'augen / blicke' – Birgit Kleber [tot 29/3]

'Wolfgang Schulz und die Fotoszene um 1980' [4/4 tot 19/7]

Neuer Berliner Kunstverein
<div></div> <div>'Fassade: In Girum' – Bouchra Khalili [tot 31/8]</div>

Schinkel Pavillon
<div></div> <div>'An Elixir of Immortality' – John Miller [4/4 tot 2/8]</div>

Tchoban Foundation Museum für Architekturzeichnung
<div></div> <div>'Zeichnungen für Sankt Petersburg aus der Sammlung der Kunstbibliothek – Staatliche Museen zu Berlin' – Jean-François Thomas de Thomon [tot 7/6]</div>

Bonn
Bonner Kunstverein <div> <div></div> <div>'Wir haben die Schnauze voll' – Jeremy Deller [tot 26/4]</div> </div>
Bundeskunsthalle Bonn <div> <div></div> <div>Beethoven [tot 26/4]</div> </div> <div> <div></div> <div>'We Capitalists. From Zero to Turbo' [tot 12/7]</div> </div> <div> <div></div> <div>'Fragments from now for an unfinished Future. Young scholarship-holders of the Friedrich Ebert Foundation' [20/3 tot 3/5]</div> </div> <div> <div></div> <div>'Fire with Fire' – Julius von Bismarck [27/3 tot 30/8]</div> </div> <div> <div></div> <div>'State of the Arts. Video. Installation. Performance' [17/4 tot 28/6]</div> </div>

Kunstmuseum Bonn
<div></div> <div>'Labour' – Candice Breitz [tot 3/5]</div>

'Kunstpreis der GEDOK 2020: Ida Dehmel' [tot 29/3]

'paintprintpaint' – Martin Noël (1956-2010) [tot 14/6]

'Bonn Art Award 2019: Nico Joana Weber' [22/4 tot 5/7]

Düren
Leopold-Hoesch-Museum <div> <div></div> <div>'Apropos Papier: Plié' – Jimmy Robert [tot 31/5]</div> </div> <div> <div></div> <div>'Bildraum/ Realraum' – Imre Kocsis [tot 22/11]</div> </div>

Düsseldorf
K20, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen <div> <div></div> <div>'Pablo Picasso. War Years 1939-1945' [tot 14/6]</div> </div> <div> <div></div> <div>'Work in Progress' – Charlotte Posenenske [3/4 tot 2/8]</div> </div>

K21, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen
<div></div> <div>'In order of appearance. Graduates of the Düsseldorf Academy of Arts 2019' [tot 17/5]</div>

'I'm not a nice girl!' – Eleanor Antin, Lee Lozano, Adrian Piper, Mierle Laderman Ukeles, Katrin Mayer (display) [tot 17/5]

Thomas Ruff [9/5 tot 16/8]

KAI 10 Raum für Kunst
<div></div> <div>'Something between us' – Stefan Panhans, Miriam Cahn, Warren Neidich, Andrea Winkler... [tot 31/5]</div>

'degree_show – out of KHM' – Céline Berger, Andrés Blazsek, Viktor Brim, Anna Ehrenstein, Kerstin Ergenzinger, ... presents Bas Grossfeldt [tot 17/5]

Kunstarchiv Kaiserswerth
<div></div> <div>'Analogien. Photographische Industrielandschaften, Architekturen und Porträts – Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln' – Bernd & Hilla Becher, Peter Weller, August Sander [tot 20/9]</div>

Kunsthalle Düsseldorf
<div></div> <div>'Subjekt und Objekt. Foto Rhein Ruhr' [21/3 tot 14/6]</div>

Museum Kunst Palast
<div></div> <div>'Artist, Superwoman, Influencer' – Angelika Kauffmann (1741–1807) [tot 24/5]</div>

'Peter Lindbergh: Untold Stories' [tot 1/6]

'Perspectives. The new photography collection' [tot 17/5]

NRW-Forum Düsseldorf
<div></div> <div>Martin Schoeller [tot 17/5]</div>

Essen
Museum Folkwang <div> <div></div> <div>'Intimacy with Things' – Aenne Biermann (1898–1933) [tot 1/6]</div> </div> <div> <div></div> <div>'The Story of S' – Tokyo Rumando [tot 22/3]</div> </div> <div> <div></div> <div>Mario Pfeifer [tot 24/5]</div> </div> <div> <div></div> <div>'Save the Love! International Posters against AIDS' [8/5 tot 16/8]</div> </div>

Esslingen
Galerie der Stadt Esslingen – Villa Merkel/Bahnwärterhaus <div> <div></div> <div>'Bongos at the Lido' – David Rengli [tot 24/5]</div> </div>

Frankfurt am Main
Deutsches Architektur-Museum – DAM <div> <div></div> <div>'The Playground Project. Architecture for children' [tot 21/6]</div> </div> <div> <div></div> <div>'Böhm 100. The Concrete Cathedral of Neviges' [tot 26/4]</div> </div> <div> <div></div> <div>'DAM Preis 2020. The best 26 buildings in-from Germany' [tot 10/5]</div> </div> <div> <div></div> <div>'DIE NEUE HEIMAT (1950-1982). A social democratic utopia and its buildings' [tot 1/8]</div> </div>

Frankfurter Kunstverein
<div></div> <div>'How to Make a Paradise – Seduction and Dependence in Generated Worlds' – Jakob Kudsk Steensen, Elisabeth Caravella, Fleuryfontaine, Kate Crawford & Vladan Joler, Keiken + George Jasper Stone... [27/3 tot 16/8]</div>

Portikus
<div></div> <div>'Liberty' – Laura Langer [tot 12/4]</div>

'Pierre Verger in Suriname' – Willem de Rooij [25/4 tot 21/6]

Schirn Kunsthalle Frankfurt
<div></div> <div>'Unexpected Unexplained Unaccepted' – Richard Jackson [tot 3/5]</div>

'Fantastic Women: Surreal Worlds from Meret Oppenheim to Frida Kahlo' [tot 24/5]

Städel Museum
<div></div> <div>'En passant. Impressionism in Sculpture' [19/3 tot 28/6]</div>

'Städel's Legacy. Master Drawings from the Founder's Collection' [13/5 tot 16/8]

Freiburg
Kunstverein Freiburg <div> <div></div> <div>'In desert times' – The Kalpana [28/3 tot 10/5]</div> </div>

Hamburg
Bucerius Kunst Forum <div> <div></div> <div>'David Hockney. Die Tate zu Gast' [tot 10/5]</div> </div>

Deichtorhallen
<div></div> <div>'Installations from 25 Years of the Falckenberg Collection' [tot 24/5]</div>

'Now! Painting in Germany Today' [tot 17/5]

'Quadro' – Kerstin Brättsch, Kati Heck, Stefanie Heinze, Laura Link [tot 17/5]

'Recommended. Olympus Fellowship' [21/3 tot 14/6]

'Gute Aussichten – New German Photography' [21/3 tot 14/6]

Hamburger Kunsthalle
<div></div> <div>'Eight Centuries of Art. The Permanent Collection of the Hamburger Kunsthalle' [tot 31/12/2023]</div>

'Unfinished Stories. Stories from the Collection' [tot 30/8]

'Goya, 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... [tot 14/6]

'feminine-masculine' – Max Beckmann [3/4tot 2/8]

Kunstverein Hamburg
<div></div> <div>'The Curfew Sirens' – Matheus Rocha Pitta [tot 17/5]</div>

'Rückblick, General Idea, Fin de Siècle' [tot 17/5]

'Ars Viva 2020' – Karimah Ashadu, Thibaut Henz, Cemile Sahin [tot 17/5]

Hannover
Kestner Gesellschaft <div> <div></div> <div>'Herbst im Paradies' – Jean-Luc Mlyayne [tot 17/5]</div> </div> <div> <div></div> <div>'Rauschen' – Katinka Bock [tot 17/5]</div> </div>
Kunstverein Hannover <div> <div></div> <div>'Beyond the Black Atlantic' – Sandra Mujinga, Paulo Nazareth, Tschabalala Self, Kemang Wa Lehulere [tot 26/4]</div> </div>
Sprengel Museum Hannover <div> <div></div> <div>'Elementarteile. Grundbausteine des Sprengel Museum Hannover und seiner Kunst' [tot 31/12/2021]</div> </div> <div> <div></div> <div>Jussuf Abbo [tot 29/3]</div> </div> <div> <div></div> <div>Mika Rottenberg [tot 10/5]</div> </div> <div> <div></div> <div>'Kleine Geschichte(n) der Fotografie, #2' [tot 24/5]</div> </div> <div> <div></div> <div>'Night Watch' – Ian Wiblin [tot 24/5]</div> </div> <div> <div></div> <div>'Ruhige Momente. Interieurs und Stilleben' – Oskar Schlemmer, Anna Oppermann, Richard Hamilton... [22/4 tot 19/7]</div> </div>

Karlsruhe
Badischer Kunstverein <div> <div></div> <div>'If It's For The People, It Needs To Be Beautiful, She Said' – Jeremiah Day [tot 19/4]</div> </div> <div> <div></div> <div>'The Undercurrent' – Rory Pilgrim [tot 19/4]</div> </div>

Zentrum für Kunst und Medientechnologie – ZKM
<div></div> <div>'ZKM_Gameplay. The next level' [tot 31/12/2021]</div>

'Writing the History of the Future – The ZKM Collection' [tot 28/3/2021]

'bauhaus.film.expanded' [tot 17/5]

'Omni-Vermillie. Installation with 3D real-time images and sound' – Anne-Sarah Le Meur [tot 26/4]

'Critical Zones. Observatories for Earthly Politics' [9/5 tot 11/10]

Köln
Kölnischer Kunstverein <div> <div></div> <div>Tony Conrad [tot 3/5]</div> </div>

Museum Ludwig
<div></div> <div>'Schultze Projects #2: Avery Singer' [tot 1/10/2021]</div>

'Bild und Gegenbild. Zur Revision der Sammlung' [tot 29/3]

'The Complete Editions. Ulrich Reininghaus Donation' – Blinky Palermo [tot 3/5]

'Silent Ruins. F. A. Oppenheim Photographs Antiquity February 15 – June 14, 2020' [tot 14/6]

'2020 Wolfgang Hahn Prize' – Betye Saar [22/4 tot 26/7]

'Mapping the Collection: the 1960s and 1970s in the United States' [25/4 tot 23/8]

SK Stiftung Kultur
<div></div> <div>'Portraits of Modernity' – Berenice Abbott [20/3 tot 12/7]</div>

Temporary Gallery
<div></div> <div>'Floraphilia. Revolution of plants' – Ruth Ewan, Candice Lin, Milena Bonilla, Beatriz Santiago Muñoz... [tot 7/6]</div>

Wallraf-Richartz-Museum
<div></div> <div>'Armor ist ewig – Trilogie I. Liebeslektüre zur Rubenszeit' [tot 14/5]</div>

'Poetry of the Sea. Dutch marine painting of the 17th century' [27/3 tot 28/2/2021]

'Oil sketches from the Rococo' – Carlo Carlone [27/3 tot 2/8]

Krefeld
Haus Esters/Museum Haus Lange <div> <div></div> <div>'The Romantic Trail and the Concrete House' – Sharon Ya'ari [tot 30/8]</div> </div> <div> <div></div> <div>'The Memory of Images – works from the collection' – Käthe Kollwitz, Thomas Struth, Luc Tuymans, Jeff Wall... [tot 2/8]</div> </div>

Kaiser Wilhelm Museum
<div></div> <div>'Von Albers bis Zukunft. Auf den Spuren des Bauhauses' [tot 26/4]</div>

Leverkusen

Museum Morsbroich
<div></div> <div>'Liebes Ding' – Melanie Bonajo, Thomas Bayrle, Karsten Bott, Min Oh, Danielle Dean... [tot 26/4]</div>

Lingen
Kunsthalle Lingen <div> <div></div> <div>'Die Cyborgs und ihre Spuren. 1960 bis 2020' – Bettina von Arnim [28/3 tot 17/5]</div> </div>

Mannheim
Kunsthalle Mannheim <div> <div></div> <div>'(Re)discovery – The Kunsthalle Mannheim from 1933 to 1945 and the Consequences' [tot 4/10]</div> </div> <div> <div></div> <div>'Liquiditäts AuraAromaPortfolio' – John Bock [tot 1/10]</div> </div> <div> <div></div> <div>'Tiny Supernova' – Wolfgang Ganter [tot 29/3]</div> </div> <div> <div></div> <div>'Printing Without Ink. Graphic Experiments from 1960' [tot 24/5]</div> </div> <div> <div></div> <div>'Biennial for Contemporary Photography – Walker Evans Revisited' [tot 26/4]</div> </div>

Mönchengladbach
Museum Abteiberg <div> <div></div> <div>'Grief and Hope' – Andrea Bowers [tot 30/8]</div> </div>

München

Alte Pinakothek
<div></div> <div>'From Goya to Manet – the 19th century in the alte pinakothek' [tot 24/7]</div>

'Thinking of the Neue... Masterpieces from the Neue Pinakothek at the Alte Pinakothek and the Sammlung Schack' [tot 31/12/2021]

Haus der Kunst
<div></div> <div>'Theater Gates [tot 19/7]</div>

'Interiorities' – Njideka Akunyili Crosby, Leonor Antunes, Henrike Naumann, Adriana Varejão [tot 29/3]

'Capsule 12: Monira Al Qadiri' [tot 21/6]

'Brainwashed. Sammlung Goetz in Haus der Kunst' [tot 28/6]

'Capsule 11: Sung Tieu' [tot 21/6]

'Shifting Perspectives' – Franz Erhard Walther [tot 2/8]

Kunstbau München/Lenbachhaus
<div></div> <div>'I'm a believer. Pop Art and contemporary art from the Lenbachhaus and the KiCo Foundation' [tot 19/4]</div>

'Brushstrokes The art of putting the right color in the right spot' [tot 3/1/2021]

'Radio-Activity. Collective Approaches to Art and Politics' [tot 23/8]

'It.. Matters' – Sheela Gowda [31/3 tot 26/7]

Museum Brandhorst
<div></div> <div>'Forever Young – 10 Years of Museum Brandhorst' [tot 19/7]</div>

ICA – Institute of Contemporary Arts

□ 'untitled 2019 (the form of the flower is unknown to the seed)' – Rirkrit Tiravanija [tot 6/6] □ '3 & 4 Will. IV c. 73' – Cameron Rowland [tot 12/4]

National Gallery

□ 'Nicolaes Maes: Dutch Master of the Golden Age' [tot 31/5]

National Portrait Gallery

□ 'Hockney: Drawing from Life' [tot 28/6]

Royal Academy of Arts

□ 'Picasso and Paper' [tot 13/4] □ Léon Spilliaert [tot 25/5] □ 'Gauguin and the Impressionists. Masterpieces from the Ordrupgaard Collection' [29/3 tot 14/6]

Tate Britain

□ 'Year 3' – Steve McQueen [tot 3/5] □ 'British Baroque. Power and Illusion' [tot 19/4] □ Aubrey Beardsley [tot 25/5] □ 'Last yearz interesting negro [3/4 tot 10/5]

Tate Modern

□ Dóra Maurer [tot 5/7] □ 'Hyundai Commission: Kara Walker' [tot 5/4] □ Steve McQueen [tot 11/5] □ Andy Warhol [tot 6/9] □ 'BMW Tate Live Exhibition. Our Bodies, Our Archives' – Faustin Linyekula, Okwui Okpokwasili, Tanya Lukin Linklater [20/3 tot 29/3] □ Zanele Muholi [29/4 tot 18/10]

Victoria and Albert Museum

□ 'Wonderful Things: Tim Walker' [tot 22/3] □ 'Cars: Accelerating The Modern World' [tot 19/4] □ 'Display: Concealed Histories: Uncovering the Story of Nazi Looting' [tot 10/1/2021] □ 'Kimonos: Kyoto to Catwalk' [tot 21/6] □ 'Bags: Inside Out' [25/4 tot 31/1/2021]

Whitechapel Art Gallery

□ 'The Return of the Spirit in Painting' – Georg Baselitz, Bruce McLean, Julian Schnabel... [tot 23/8] □ 'Radical Figures. Painting in the New Millennium' – Daniel Richter, Michael Armitage, Cecily Brown, Nicole Eisenman, Dana Schutz, Tala Madani, Sanya Kantarovsky, Ryan Mosley, Christina Quarles, Tschabalala Self [tot 10/5]

Luxemburg**Luxembourg****Casino Luxembourg Forum d'Art Contemporain**

□ 'I'm terribly sorry' – Rachel MacLean [tot 19/4] □ 'Deep/Dark/Dank' – Ben Wheeler [tot 19/4] □ 'Sincerity condition.' – Sophie Jung [tot 7/6]

Mudam Luxembourg

□ 'Prix Baloise 2018' – Suki Seokyeong Kang [tot 1/4] □ 'Recent Donations and Long-Term Loans' [tot 13/4] □ 'Collection presentation: Worlds in Motion' [tot 13/4] □ 'The Last Resort' – Anri Sala [tot 13/4] □ 'The Perceiving Body' – Robert Morris [tot 26/4] □ Jean-Marie Biwer [tot 24/5]

Nederland**'s-Hertogenbosch****Design Museum Den Bosch**

□ 'De poster is dood' – Merijn & Jurriaan Hos, Thonik, Hansje van Halem en Jurriaan Hos, Lesley Moore... [tot 24/5] □ 'Bodydrift – Anatomies of the Future' – Ted Noten, Ana Rejevic, Sara Nuytemans, Lucy McRae, Neri Oxman... [tot 7/6]

Alkmaar**Stedelijk Museum Alkmaar**

□ 'Collectie Paul Rijkens (1888-1965). Wiegman, De Smet, Sluijters' [tot 30/8]

Amersfoort

Kunsthall KAdE – Kunsthall in Amersfoort
□ 'Tell Me Your Story. 100 jaar Afrikaans-Amerikaanse kunst' [tot 17/5]

Amstelveen**Cobra Museum voor Moderne Kunst**

□ 'Intens Mexico: politiek, identiteit, sex en dood' [tot 29/3] □ 'Sigmar Polke v/s Blandzun: Musik ungeklärter Herkunft' [tot 5/4] □ 'Nieuwe collectiepresentatie' [tot 5/4]

Amsterdam**Allard Pierson Museum**

□ 'Via Appia Revisited' – Krien Clevis [tot 31/5]

andriess eyck galerie

□ 'Carel Blotkamp – SHINE' – Carel Blotkamp + p. struycken, bert boogaard, rory pilgrim, daan van golden, natasja kensmil [tot 18/4]

Arti et Amicitiae

□ 'Exploded View' – Krien Clevis [23/4 tot 30/5]

Boekie Woekie

□ 'The How and the What – edition hansjörg' [tot 11/4]

De Brakke Grond

□ 'WELKOM' – Guy Woueté [tot 3/5]

De Oude Kerk

□ 'Poems for Earthlings' – Adrián Villar Rojas [tot 26/4]

EENWERK

□ 'Typepoems, concrete poetry, books. ism Kunstverein & Boekie Woekie' – Hansjörg Mayer [tot 21/3] □ Ab van Hanegem [28/3 tot 25/4] □ 'Some like it hot' – Woody van Amen [2/5 tot 23/5]

EYE Film Instituut Nederland

□ 'Passages' – Chantal Akerman [21/3 tot 31/5]

Fotografie Museum Amsterdam (Foam)

□ 'The Home Place' – Wright Morris [tot 5/4] □ 'Foam 3h: Extendable Ears' – Sheng-Wen Lo [tot 5/4] □ 'On Earth – Imaging, Technology and the Natural World' [20/3 tot 10/6] □ 'Vivian Maier – Works in Color' [10/4 tot 28/6]

Framer Framed

□ 'On the Nature of Botanical Gardens. Contemporary Indonesian Perspectives' – Arahaiaani, Ade Dermawan, Edwin, Elia Nurvista, Sinta Tantra... [tot 26/4]

Galerie Onrust

□ 'Heat' – Han Schuil [tot 18/4]

Galerie Ron Mandos

□ 'Lost in Time' – Pavel Grosu [tot 28/3] □ 'Nordic Noir' – Renie Spoelstra [tot 28/3]

Galerie Van Gelder

□ 'Good morning, Mr Recyclops!' – Siegfried Cremer [tot 29/3] □ 'Change is Good – group exhibition with various artists' [4/4 tot 20/5]

Kunstverein

□ 'The How and the What – edition hansjörg mayer' [tot 25/4]

P/////AKT

□ 'The Space Conductors Are Among Us' – Augustas Serapinas [29/3 tot 3/5] □ Laura Hogeweg [29/3 tot 3/5]

PS

□ 'We Work Together' – Daniel Sturgis [15/3 tot 19/4]

Reutengalerie Amsterdam

□ 'Art on Paper. Group exhibition' [tot 21/3]

Rijksmuseum

□ 'Hoogtepunten van Italiaanse tekeningen in het Rijksmuseum' [tot 24/3] □ 'Caravaggio-Bernini. Barok in Rome' [tot 7/6] □ 'Dankzij Waller 2010-2020.' [tot 7/6]

Slewe Galerie

□ 'Paintings' – Jerry Zeniuk [tot 28/3] □ Martin Gerwers [4/4 tot 2/5] □ Paul Wallach [9/5 tot 13/6]

Stedelijk Museum Amsterdam

□ 'Wim Crouwel: Mr. Gridnik' [tot 22/3] □ 'Prix de Rome 2019' – Sander Breure & Witte van Hulzen, Esiri Erheriene-Essi, Femke Herregraven, Rory Pilgrim [tot 22/3] □ 'The Factory' – Carlos Amoraes [tot 17/5] □ 'Imperial Courts' – Dana Lixenberg [tot 10/5] □ 'Beyond The Image: Bertien van Manen & Friends' [tot 9/8] □ 'The Future is Now' – Nam June Paik [tot 23/8] □ 'Van Thonet tot Dutch Design: 125 jaar wonen in het Stedelijk' [9/5 tot 21/3/2021]

The Merchant House

□ 'Of the World We Share, Ten Works in Slow Time' – Craigie Horsfield [tot 17/4] □ 'Acts of Drawing' – André de Jong [tot 31/5]

Van Gogh Museum

□ 'In the Picture' – Vincent van Gogh, Edvard Munch, Charley Toorop, Paul Cézanne [tot 24/5]

Arnhem**De Kerk – tijdelijke presentatieplek Museum Arnhem**

□ 'City Life. Mensen & de urbane realiteit' – Michael Wolf, Umut Yasat, Susanne Khalil Yusef, Ala Albaba... [tot 17/5]

Kunstruimte NUN hedendaags

□ Frank JMA Castelijnis [21/3 tot 29/3] □ Pier Pennings [4/4 tot 12/4] □ Peter Krijnen [18/4 tot 26/4]

Machinery of Me

□ 'Night Hunt' – Laurence Aëgerter [tot 24/5]

Bergen**Museum Kranenburgh**

□ 'Fabelwezens in een fantastische wereld' – Ludwig Volbeda [tot 22/3] □ 'Blues Before Sunrise' – Iris Kensmil [tot 13/4] □ 'Aat Veldhoen – Levens-kunst' [tot 13/4] □ 'Lucht' – Roger Hiorns, Marinus Boezem, Marina Abramovic & Ulay, herman de vries, Marijke van Warmerdam... [26/4 tot 27/9] □ Irene Kopelman [26/4 tot 27/9]

Breda**Stedelijk Museum Breda**

□ 'Denkbeelden' – Niels Lous [tot 14/6] □ 'Save Me From This Cold' – Martin en Inge Riebeek [tot 23/8] □ 'Zwaar als een vogel' – Sef Peeters (1947-2019) [tot 14/6]

Delft**38CC**

□ 'On Sight' – Inez de Brauw, Caroline Van den Eynden, Sebastian Diaz Morales [tot 26/4]

Galerie De Zaal

□ 'Vermeer – Cézanne' – Sarkis [28/3 tot 3/5]

Den Haag**1646**

□ 'Feline Whispers' – Afra Eisma [tot 22/3] □ 'The Salty Testament' – Agnes Scherer [3/4 tot 17/5]

Fotomuseum Den Haag

□ 'De soep van Daguerre' – Craigie Horsfield, Piet Zwart, Rineke Dijkstra, Awoiska van der Molen... [tot 22/3] □ 'Groeten van het rode autootje/We mogen niet klagen' – Sonja van Hamel [tot 12/4] □ 'Onverwachte ontmoetingen. Schenkingen aan de collectie' [tot 22/3] □ Eddy Posthuma de Boer [tot 26/4] □ 'Beer & Teddy' – Helena van der Kraan [4/4 tot 1/11] □ 'Borealis – Life in the Woods' – Jeroen Toirkens & Jelle Brandt Corstius [9/5 tot 23/8]

Galerie Ramakers

□ 'What We Do Not (want to) See' – Willy de Sautern, Gert Scheerlinck, D.D. Trans, Johan de Wit [tot 22/3] □ kunstenaars van de galerie [19/4 tot 31/5]

GEM Museum voor Actuele Kunst

□ 'Vordemberge-Gildewart Award 2020' [tot 5/4] □ 'Hauruck d'Orange' – Kati Heck [18/4 tot 5/7]

Kunstmuseum Den Haag

□ 'De maatschappelijke ladder' – Jeroen Eisinga [tot 22/3] □ 'Breitner vs Israels. Vrienden en rivalen' [tot 10/5] □ 'A.R. Penck (1939 – 2017) – How it works. Een onderzoek naar de visuele methode van de kunstenaar' [tot 10/5] □ 'Tussen Constructivisme en De Stijl' – Friedrich Vordemberge-Gildewart [tot 21/6] □ 'Lucassen. De gelukkige schilder' [tot 7/6] □ Gerard Verdijk (1934-2005) [tot 13/4]

Mauritshuis

□ 'George Stubbs (1724-1806). De man, het paard, de obsessie' [tot 1/6]

Museum Beelden aan Zee

□ Paul Grégoire [tot 19/4] □ Jacob van der Beugel [tot 28/6] □ 'Mensbeeld/Mensbeest' – Germaine Richier (1902-1959) [tot 7/6]

Nest

□ 'Fluid Desires' – Mimosa Echard, Marie Maillard, Shanta Rao, Maya Rohat... [tot 22/3]

Parts Project

□ 'Werner Cuvelier, 1970 and beyond' [tot 12/4]

Stroom Den Haag

□ 'Our House, Your Home: internationale organisaties nemen tijdelijk de tentoonstellingsruimte over' [tot 31/12]

West

□ 'Rethinking the embassy. Eindhoven University of Technology' [tot 22/3] □ 'Alphabetum VI. Free Emoji' [tot 31/5] □ 'A variable number of things' – Cesare Pietrousti [tot 22/2/2022] □ 'Theodore's Dream' – Mattia Denisse [tot 24/5]

Diepenheim**Kunstvereniging Diepenheim**

□ 'Buiten Westen #2 – Recent afgestudeerde kunstenaars aan kunstacademies in het oosten van Nederland' [tot 1/6]

Dordrecht**Dordrecht's Museum**

□ 'Slow Fashion' [tot 12/4]

Eindhoven**Ixhxb**

□ 'As Good a Place to Start as Any' – Suzie van Staaveren, Marc Nagtzaam, Richard Deacon, Henri Jacobs, Liesbeth Henderickx [tot 4/4] □ 'Groep B' – Robin Waart, gerlach en koop, Daniel Eatock, Willem Oorebeek, Tim Bruggeman [14/5 tot 20/6]

Van Abbemuseum

□ 'The Making of Modern Art – Een verhaal over moderne kunst' [tot 31/1/2021] □ 'The Way Beyond Art' [tot 31/1/2021] □ 'The Tick' – Josefijn Arnell [tot 22/3] □ 'Museumindex – het museum in getallen' [tot 31/1/2021] □ 'Multisensory museum. Experimentele multi-zintuigelijke museumruimte' [tot 31/1/2021] □ 'Supertoll!' – Tijs Rooijackers [tot 1/4]

□ 'Eindhoven bezet. 75 tastbare herinneringen' [tot 10/5] □ 'Vrij schilderen' – Ad Snijders (1929-2010) [tot 18/4] □ 'Een playlist met – Videos uit de Van Abbemuseum collectie' [tot 12/4] □ 'Wrong Book' – Grigory Katsnelson en Katya Efimik [tot 1/5] □ 'A Daily Practice' – Yael Davids [21/3 tot 14/6]

Enschede**Rijksmuseum Twenthe**

□ 'Onzalige bossen – Onzalige tijden' – Geert Voskamp [tot 29/3] □ Ben Akkerman (1920-2010) [tot 24/5] □ 'Picasso & Matisse. Beauty is a line' [tot 24/5]

Tetem

□ 'BodyBuilding' – Hackers & Designer, Kiki Mager, Nazanin Karimi, Helen Pritchard, Femke Snelling, Jara Rocha, Thomas Rustemeyer [tot 14/6]

Gorsseel

MORE – Museum voor modern realisme
□ 'After All' – Jan Beutener [tot 31/5]

Groningen**Groninger Museum**

□ 'In collectietentoonstelling: Memphis Design' [tot 31/12/2021] □ 'Pronkjewails. Design uit heden en verleden – Samenstelling: John Veldkamp' [tot 9/5] □ 'Mondo Mendini' [tot 5/5] □ 'Drukker in oorlogstijd – H.N. Werkman en de Blauwe Schuit' [tot 30/8] □ 'Wat zullen de bureu zeggen? Fotografie uit eigen collectie' [tot 30/8]

Universitair Medisch Centrum Groningen

□ 'Monumento Mendini' [tot 8/4]

Haarlem**Frans Halsmuseum**

□ 'Het fenomeen Hals. Een inkijk in de fascinerende wereld van Frans Hals' [tot 1/1/2023] □ 'Haarlemse Helden. Andere Meesters' [tot 1/7/2022] □ 'BEELDMACHT – Kunst van Kritiek in tijden van TikTok' [tot 24/5]

Nieuwe Vide

□ 'Nieuw Pand' [5/5 tot 5/10]

Helmond**Museum Helmond**

□ 'Maria van Brabant, Keizerin' – Christie van der Haak [tot 25/10] □ 'Lucas Gassel. Meester van het landschap' [tot 7/6]

Leeuwarden**Fries Museum**

□ 'Hindeloopen' [tot 31/12/2021] □ 'Other.Worldly. Hedendaagse Kunst' [tot 3/1/2021] □ 'Tenant of Culture' – Hendrickje Schimmel [tot 17/5] □ '75 jaar vrij' [11/4 tot 6/9]

Keramiëkmuseum Princessehof

□ 'Van Oost en West. De nieuwe presentatie van de vaste collectie' [tot 31/12] □ 'Design #5: Jolan van der Wiel' [tot 25/10] □ 'EKWC@ Princessehof: Tanja Smeets' [tot 3/5] □ 'Falling Feathers' – Jennifer Tee [tot 25/10]

Leiden**Galerie LUMC**

□ 'Taboe of niet? Controverses in openbare kunstcollecties' [tot 27/4]

Maastricht**Bonnevantenmuseum**

□ 'Tierra Firme' – Jan Hendrix [tot 26/4] □ 'The Studio #2: Ethereality' – Morena Bamberger [tot 12/4] □ 'The absence of Mark Manders' [tot 24/5]

Bureau Europa – Platform for Architecture

□ 'Landschap als Cult. Een andere kijk op onze natuur' – Tracy Fullerton, Nieuwe Helden, RAAAF, Jorge Valiente Oriol, WEST8... [tot 3/5]

Marres – Huis voor Hedendaagse Cultuur

□ 'Yes, Please! Een ode aan de erotische fantasie' – De Nieuwe Helden [tot 7/6]

Middelburg**Vleeshal Middelburg**

□ 'Midnight' – Sandra Mujinga [29/3 tot 14/6]

Otterlo**Kröller-Müller Museum**

□ 'De schuilkelder van Helene Kröller-Müller' [tot 1/6] □ 'The Wind Rose' – Susan Philipsz [tot 1/6] □ 'Inopportune: Stage two (2004)' – Cai Guo-Qiang [tot 19/4] □ 'Le rêve, la route, le mur' – Wineke Gartz [tot 29/3] □ 'Parels uit het Verre Oosten' [tot 27/4] □ 'Niet met zoveel woorden' – Marcel Broodthaers, Jenny Holzer, Joseph Kosuth, Niels Post, Guido de Boer, Filip Studios... [tot 10/5] □ 'Work in Progress (1959-2020)' – Ewerdt Hilgemann [tot 23/8] □ 'Accumulation of things' – Anne Geene [17/4 tot 4/10] □ 'Paint it black' – Armando, Ad Reinhardt, Robert Smithson, Louise Nevelson, Jo Baer... [2/5 tot 6/9] □ 'distance = length, length = distance' – Stanley Brouwn [9/5 tot 13/9]

Rotterdam**A Tale of a Tub**

□ 'Wenn ich nicht hier bin, bin ich auf'm Sonnendeck' – Johannes Büttner [tot 5/4] □ 'Grenouille du Sang – group exhibition' [18/4 tot 21/6] □ Antye Guenther [18/4 tot 21/6]

Het Nieuwe Instituut

□ 'The Hoodie' [tot 12/4] □ 'G/D THYSELF: Spirit Strategy On Raising Free Black Children' – The Ummah Chroma [tot 28/6] □ 'Set Stage Screen: Realities of Postproduction' [19/3 tot 28/6] □ 'Atelier Nelly en Theo van Doesburg' [1/5 tot 2/5/2021]

Joey Ramone

□ 'Limpe Fuchs – Organized by DE PLAYER' [20/3 tot 21/3] □ 'Leg Up, Hand Down' – Ilke Gers [4/4 tot 16/5]

Kunsthall Rotterdam

□ 'Meesterlijk! Vier eeuwen teken- en schilderkunst' [tot 29/3] □ 'Extase' – Sanne Sannes [tot 10/5] □ 'Hoek van Holland' – Peter de Krom [tot 24/5] □ Sil Krol [tot 31/5] □ 'Extra Large. Wandkleden van Picasso en Le Corbusier tot Louise Bourgeois' [28/3 tot 1/6] □ 'Black Album / White Cube – A Journey into Art and Music' [18/4 tot 23/8]

Nederlands Fotomuseum

□ 'Museumcollectie: Sterke verhalen' [tot 17/5] □ 'De collectie belicht door Marwan Magroun' [tot 10/1/2021] □ 'De Migrant' – Anaïs López [tot 21/6]

TENT

□ 'Witte de With & TENT: Rotterdam Cultural Histories #17: Kunstenaars als stadsmakers, de casus Kaus Australis' [28/3 tot 1/6] □ 'New Neapolis' – Gyf La Rivière [tot 29/3] □ 'Utopian Redux' – Carly Rose Bedford [tot 29/3]

Wereldmuseum

□ 'Dossier Indië. Anders kijken naar koloniale fotografie. Gasconservator Thom Hoffman' [tot 14/6] □ 'Identities / Contemporary caribbean perspectives' – Sara Blokland, Kevin Osepa, Quinsy Gario, Rachel Morón [tot 30/3] □ 'Een tentoonstelling met posters' – Rory Pilgrim, Chloë Delanghe, Tramaïne de Senna, Vera Gulikers... [tot 26/4] □ 'Een tentoonstelling met

Colofon

met de steun van de
Vlaamse overheid en Mondriaan Fonds



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

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

Thema's van de komende nummers: sport, het banale kunstboek, redigeren en corrigeren, Zwitserland, belastingen. Bijdragen (ongevraagde inzendingen) over deze en andere onderwerpen kunnen worden ingestuurd via redactie@dewitteraaf.be.

Personalia

Dominic van den Boogerd is coördinator artistieke begeleiding en research aan het postacademische kunstenaarsinstituut De Ateliers in Amsterdam en kunstcriticus.

Wouter Davidts doceert aan de vakgroep Architectuur & Stedenbouw en aan de Vakgroep Kunst-, Muziek en Theaterwetenschappen (UGent). Zijn publicaties handelen over het museum, hedendaagse kunst en architectuur.

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 Reader* (Birkhäuser).

Pascal Gielen is hoogleraar cultuursociologie (ARIA – Universiteit Antwerpen) en hoofdredacteur van de boekenreeks *Antennae – Arts in Society* (Valiz).

Kim Gorus is verbonden aan Sint Lucas Antwerpen als docent schrijven en narratologie.

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.

Laura Herman is redacteur van *De Witte Raaf*, curator bij La Loge in Brussel en docent aan de Design Academy Eindhoven.

Vlad Ionescu is postdoctoraal onderzoeker, Faculteit Architectuur en Kunst, UHasselt. Hij werkt rond herbestemming en de correlatie tussen kunst en architectuur.

Berthe Morisot (1841-1895) was een Franse impressionistische schilder.

Marc Kregting publiceerde in 2019 zijn vijftiende boek *Zilverlingen. Taal over taal, 1994-2019* (het balanceer, Gent). Hij is te volgen op <http://dehoningpot.blogspot.com/>.

Enis Maci is een Duitse auteur. In 2018 verscheen de essaybundel *Eiscafé Europa* (Suhrkamp, Berlijn). Sindsdien schreef ze de toneelstukken *Lebendfallen*, *Mitwisser*, *Autos* en *Bataillon*.

Machteld Leij is kunsthistoricus en publiceert sinds 2004 artikelen en recensies over hedendaagse kunst.

Daniël Rovers is schrijver – meest recent van *Bakvis. Een leesautobiografie* – en redacteur van *De Witte Raaf*.

Anne Ruygt is kunsthistoricus en werkt als curator en onderzoeker voor diverse culturele instellingen waaronder het Stedelijk Museum Amsterdam en het Nederlands Fotomuseum.

Koen Sels schrijft fictie en teksten over literatuur en beeldende kunst. In 2019 verscheen zijn tweede roman, *Gloria* (het balanceer, Gent).

Stefaan Vervoort is onderzoeker bij de vakgroep Kunst-, Muziek en Theaterwetenschappen (UGent) en docent aan het Conservatorium in Antwerpen. Hij voltooide een doctoraat over schaalmodellen in de beeldende kunst in New York en Düsseldorf (1966-1984).

Paul Willemsen is curator en criticus. Hij schrijft over fotografie, film en beeldende kunsten.

Praktische gegevens

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

Planning	verschijnt	deadline
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
nummer 210	15 maart 2021	15 februari 2021

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

Abonnement

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

Rekeningnummers	
KBC Brussel	BE33 4222 1816 1146
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
Verantwoordelijke uitgever: Thomas Olbrechts,
Kersbeeklaan 113, 1190 Brussel



Xavier Hufkens

6 rue St-Georges | St-Jorisstraat

44 rue Van Eyck | Van Eyckstraat

Michel François

10 March — 25 April 2020

Sterling Ruby

23 April — 30 May 2020

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

MATTIA DENISSE

THEODORE'S DREAM 22.02.2020 — 24.05.2020

CESARE PIETROIUSTI

A VARIABLE NUMBER OF THINGS 22.02.2020 — 22.02.2021

RETHINKING THE EMBASSY 24.01.2020 — 22.03.2020

ALPHABETUM VI / FREE EMOJI 22.02.2020 — 31.05.2020

SPINOZA AND THE ARTS CIRCLE #12: COMMON NOTIONS

READING AND DISCUSSION HOSTED BY BARUCH GOTTLIEB 22.03.2020 — RSVP: WWW.WESTDENHAAG.NL

ARCHITECTUUR RONDELEIDINGEN ELKE ZONDAG RSVP: WWW.WESTDENHAAG.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