# DE WITTE RAAF

232

P706236

november – december 2024
jaargang 39



**2** Eén zin uit elk nummer van *Parkett*
**4** *Christophe Van Gerrewey*
De parasieten van *Parkett*
**7** *Alied Ottevanger*
Miriam Cahn
**8** *Stanislaus von Moos*
Fischli & Weiss
**10** *Jozefien Van Beek & Christophe Van Gerrewey*
Gesprek met Julie Peeters
**13** *Koen Brams*
Rémy Zaugg
**15** *Beatriz Van Houtte Alonso*
Herzog & de Meuron
**16** *Stéphanie Savio*
Hannes Meyer en Freidorf
**19** *Vlad Ionescu*
Thierry de Duve
**21** *Peter de Ruiter*
Pamela Phatsimo Sunstrum
**22** *Emiel Roothooft*
De knipoog

**&** 25–44



www.dewitteraaf.be

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

Fischli & Weiss, Unser Buchhalter, Plötzlich diese Übersicht, 1981, Sammlung Goetz, München

## Zwitserland (3)

**In dit derde en laatste themanummer van *De Witte Raaf* staat de kunst- en architectuurproductie in Zwitserland centraal die zich, in de meeste gevallen, in gunstige omstandigheden kan ontwikkelen. In het toneelstuk *Travesties* uit 1974 laat Tom Stoppard hoofdpersonage Henry Carr gesprekken voeren met beroemdheden als James Joyce, Tristan Tzara en Vladimir Lenin, die zich, opmerkelijk genoeg, in 1917 allemaal in Zürich bevinden. Carr heeft even voordien gevochten in de oorlog, en Tzara zegt: 'Je had je tijd toch ook als kunstenaar in Zwitserland kunnen doorbrengen?' Waarop Carr repliceert: 'Mijn beste Tristan, kunstenaar zijn is *per definitie* als leven in Zwitserland tijdens een wereldoorlog.' Welke kunst wordt er gemaakt in een land dat de uitzonderingspositie van kunst – de pretenties, de privileges, de principiële neutraliteit – als het ware symboliseert of zelfs verwerkelijkt?**

**Dat de natuur de cultuur altijd overtreft in Zwitserland, is in elk geval een onjuist cliché. *Parkett*, een van de belangrijkste kunsttijdschriften uit de recente geschiedenis, werd gemaakt in Zürich. Dit nummer opent met 98 aforismen – één zin uit elke *Parkett*, en dus een bloemlezing van de volledige reeks, verschenen tussen 1984 en 2017. Een bespreking van twee boeken over de protagonisten van het tijdschrift, Bice Curiger en Jacqueline Burckhardt, plaatst *Parkett* vervolgens in een ruimer kader, door de vraag te stellen waar critici, curatoren en coredacteuren zich ophouden, ergens tussen de kunstenaar, de markt en het publiek in.**

**De 34 jaargangen van *Parkett* kunnen gelezen worden als feestverslagen – als een weelderig visueel en discursief gevolg van de hedendaagse westerse kunst. In scherp contrast daarmee staat het oeuvre van de Zwitserse kunstenaar Miriam Cahn, van wie momenteel een solotentoonstelling loopt in het Stedelijk Museum Amsterdam. Als een partycrasher bedankte zij al in 1986 voor de eer om in *Parkett* te staan omdat ze het tijdschrift te postmodern vond, en ook haar huidige expo, zoals Alied Ottevanger in een recensie bericht, toont zwaar beproefde zwangere vrouwen, machtsmisbruik en geweld, vluchtelingen, huilende nabestaanden en oorlogsslachtoffers. Heel anders is dan weer het oeuvre van Cahns generatiegenoten Fischli & Weiss, die op een zorgeloze en zondagse manier kunst leken te maken. In een tekst uit 1996 analyseert Stanislaus von Moos hun vroege werk, dat gebaseerd is op even klassieke als tegenstrijdige activiteiten, zoals fabuleren, classificeren, imiteren en wetenschappelijk experimenteren.**

**In een volgende reeks teksten staat exceptionele vormgeving centraal – niet toevallig is Zwitserland een van de weinige landen waarnaar een lettertype is genoemd. De Belgische vormgever Julie Peeters was dit jaar lid van de jury die *The Most Beautiful Swiss Books* mocht uitkiezen, een van de talloze Zwitserse prijzen. In een gesprek met Jozefien Van Beek en Christophe Van Gerrewey brengt Peeters verslag uit over haar ervaringen, en reflecteert ze over criteria en dogma's die kunnen gelden bij het maken van mooie boeken. Koen Brams recenseert een publicatie over het werk van Rémy Zaugg, een moralist met een bijzondere interesse voor perceptie, bekend om zijn vaak puriteinse voorstellen. Zaugg werkte vaak samen met het architectenduo Herzog & de Meuron, over wie Stanislaus von Moos en Arthur Rüegg recent een boek schreven. Die lijvige en rijkelijk geïllustreerde publicatie, waarin enerzijds beeldvorming en anderzijds materialiteit centraal blijken te staan, wordt besproken door Beatriz Van Houtte Alonso. Het themanummer besluit met een historische casestudie over een van de eerste grote collectieve woonprojecten in Zwitserland: Freidorf nabij Bazel, ontworpen door Bauhaus-architect Hannes Meyer tussen 1919 en 1924. Stéphanie Savio interpreteert Freidorf, gebaseerd op het economische model van de coöperatie, als een model of een pars pro toto voor Zwitserland, waar op een haast magische manier individualisme noch socialisme zijn toegestaan.**

***Hors thème* volgen twee langere recensies: Vlad Ionescu bespreekt twee boeken van Thierry de Duve, terwijl Peter de Ruiter schrijft over tentoonstellingen van Pamela Phatsimo Sunstrum. Emiel Roothooft besluit – een nieuwe episode in een cultuurfilosofie van het kijken, na reflecties in nummer 228 over 'de glazige blik'– deze aflevering van *De Witte Raaf* met een knipoog.**

**Christophe Van Gerrewey**

# Eén zin uit elk nummer van *Parkett*

1 (1984). *Parkett* wil partijdig en waaghalzerig explosieve 'niet-actualiteiten' cultiveren en in alle kalmte altijd ter plekke zijn waar er iets beweegt. **Bice Curiger, 'Lieve lezer'.**

2 (1984). Museummedewerkers, gemeentebesturen, verzamelaars, critici, kunsthistorici en het publiek bepalen de sociale structuur rond het fenomeen 'kunst', met de kunstenaar in het midden – want het is zonder twijfel de kunstenaar die de draaiende motor, de levendige kracht is, op wie al de rest zich richt. **Jan Hoet, 'Cumulus... uit Europa'.**

3 (1984). Maar die duizeling zakt nooit van mijn hoofd naar beneden, langs mijn tong, mijn ingewanden, mijn meest intieme delen, naar mijn tenen en verder neerwaarts – zoals dat wel gebeurt wanneer ik geconfronteerd word met jouw werk. **Anna Tilroe, 'Brief aan Martin Disler'.**

4 (1985). Net zoals een oester een vreemd deeltje nodig heeft om een parel te vormen. **Meret Oppenheim, 'De brieven tussen Bettina Brentano en Karoline von Günderrode'.**

5 (1985). Als van taal uitspraken over kunst worden verwacht, dan moet die taal transparant blijven. **Alexander van Grevenstein, 'Cumulus uit Europa'.**

6 (1985). Zijn gedichten, vaak in die laconieke stijl, zijn korte dialogen over monstruositeiten, in een onverschillige toon. **Antje von Graevenitz, 'Armando, de dichter'.**

7 (1986). Hij maakte het zelfs onmogelijk om te raden welke droom van eenheid hij uitgesloten had. **Carter Ratcliff, 'Hoe de schilderijen van Brice Marden te bestuderen'.**

8 (1986). De tentoonstellingsmaker moet zichzelf proberen vergeten en doen alsof niemand verantwoordelijk was voor de installatie van de presentatie, alsof het werk als vanzelf de eigen tentoonstelling heeft georganiseerd. **Rémy Zaugg, 'Reizen heen en weer. Gesprek met Siegmar Gassert'.**

9 (1986). Wie de traditie van de abstracte kunst allervitaalst verbindt met representatie zal begrijpen dat dit geen regressie naar toegeeflijke figuratie hoeft te impliceren. **David Shapiro, 'Over de kunst van Francesco Clemente'.**

10 (1986). Maar spel is de essentie van alles dat echt ernstig is, en geen andere hedendaagse kunstenaar heeft de gelijkheid en de onlosmakelijke verbinding tussen deze twee termen duidelijker gemaakt, terwijl er evenmin iemand anders zoveel manieren gevonden heeft om buitenstaanders te strikken in de ontologische bewegingen die dit besef veroorzaakt. **Robert Storr, 'Nergensman. Bruce Nauman'.**

11 (1986). Water stroomt als een waterval over naakte vrouwen in stomende, softfocus wellust. **Rosetta Brooks, 'Leven in het donker. Troy Brauntuch'.**

12 (1987). Omdat zijn metafysica geworteld is in wat actueel en materieel is, schuwt zijn kunst metamorfose (die kunstgreep die het ene ding in het andere transformeert en het een nieuwe identiteit verleent – zoals Picasso deed met het fietszadel en het stuur die zijn stierenkop omvatten) net als handhavingen van de transcendente aard van kunst, haar vermogen om wat onbetekenend is te verheffen naar een hogere orde dankzij de macht van de verbeelding van de kunstenaar. **Lynn Cooke, 'Het narrenschip. Bill Woodrow'.**

13 (1987). Een koppel slangen, doodgewoon – dagelijks gevoed met een muis uit Münster – kijkt en monstert maand na maand alles wat komt en gaat. **Rebecca Horn, 'Het tegenbewegende concert. Beschrijving van een installatie'.**

14 (1987). Vrede, dat weten we toch allemaal, is een voortzetting van oorlog gevoerd met andere middelen! **Bernard Marcadé, 'Een spelbreker in dialectische speculatie. Ian Hamilton Finlay'.**

15 (1988). Hoewel het ene beeld kan veranderen of tot een ander beeld kan leiden, is het allesbehalve zeker dat dit ook zal gebeuren. **Alain Cueff, 'De ruimte van transitieve beelden. René Daniëls'.**

16 (1988). En als het enige overgebleven relict van het traditionele theater is het enkel nog de functie van de acteurs die overblijft om opnieuw gedefinieerd te worden. **Hans-Thies Lehmann, 'Robert Wilson, scenograaf'.**

17 (1988). Het is, zo je wil, een manier om onze persoonlijkheden te neutraliseren, om ons zoveel mogelijk te depersonaliseren en ons te transporteren naar een sfeer die onder kosmische invloed staat, waar onze identiteiten ophouden te bestaan en we deel worden van het grotere geheel. **Paul Groot, 'Matt Mullican'.**

18 (1988). Ik denk dat kunstenaars verondersteld worden andere mensen te laten lijden. **Mike Kelley, 'De kunstenaar als model voor het lijden? Een rondvraag van *Parkett*'.**

19 (1989). De kunstenaars van vandaag moeten niet langer iets handhaven dat niet gehandhaafd kan worden; ze handelen als consumenten, politici, groepen verenigd door gedeelde belangen, die bestaande vormen kortsluiten met iets anders, iets dat buiten de kunst ligt – in het beste geval: de waarheid. **Diedrich Diederichsen, 'Dat koop ik'.**

20 (1989). Hier ligt, voor mij, de ware aard van de tegenstelling tussen kunstreportage en kunstkritiek: reportages definiëren objecten door hun ruilwaarde, kritiek door hun gebruikswaarde. **Dieter Schwarz, 'Cumulus uit Europa'.**

21 (1989). De verhulling zelf van gezicht en ogen maken het beeld zichtbaar van een geliefd wezen dat een beslissende rol speelt in het maken van een bij uitstek mannelijk werk – net als in de vraag of de verondersteld auteur van dat werk moet bestaan of niet bestaan. **Patrick Frey, 'Ada, de beeldvrouw van Katz'.**

22 (1989). Dus het is niet zozeer de fotografie die bijzonder medeplichtig of gemeen is – elke representatie is even schuldig. **T.J. Clark, 'Jeff Wall. Drie fragmenten uit een discussie'.**

23 (1990). De rede: een meedogenloos scalpel dat in onze hersenen pulkt en ons dwingt de idiotie te onderkennen van het merendeel van onze 'rationele' aannames tot nog toe. **Joyce Carol Oates, 'Rede Kunst. Richard Artschwager'.**

24 (1990). Rationeel gekozen doelen, obsessies en economische, subjectieve of historische neigingen raken verstrikt in een dynamische context die alleen een kunst erkent die wordt voortgedreven door bekommernis om de arme, vuile, genegeerde, achtergelaten delen van de kunst, en met de vragen die voortkomen uit hun dynamiek, eerder dan om de vooruitgangsgerichte kwesties en principes die intrinsiek zijn voor het kunstsysteem. **Jutta Koether, 'C-Cultuur en B-Cultuur. Jeff Wall'.**

25 (1990). Het is een illusie, natuurlijk, maar een illusie die zichzelf altijd onthult, en in die revelatie wordt de traditionele moraliteit van het trompe l'oeil binnenstebuiten gekeerd. **Dave Hickey, 'Leven in het grote licht. James Turrell'.**

26 (1990). Wie bang is, geniet overduidelijk van het consumeren van onbevreesdheid. **Wilfried Dickhoff, 'We zijn niet bang. Günther Förg en Philip Taaffe'.**

27 (1991). Het is de prijs die kunst moet betalen om de dood te overleven: individuele mythologieën die de mythes van jeugd en heldendom ondermijnen en vermoorden. **Harald Szeemann, 'De bron van de jeugd. Louise Bourgeois en Robert Gober'.**

28 (1991). Inderdaad: ik zou willen beweren dat, tot voor kort, niemand ooit zo gekeken heeft, en ik denk dat een dergelijke blik binnenkort zeldzaam zal zijn. **Ulrich Loock, 'Tijd van schilderen, tijd van representatie. Franz Gertsch'.**

29 (1991). Bij het opstijgen naar dat pantheon waar, zoals we allemaal weten, genie geen gender heeft, wordt uiteindelijk dit afgebogen in de kritiek – als het al niet helemaal gedegradeerd wordt tot kritische vergetelheid: al die elementen in het werk die er net de differentie van uitmaken. **Abigail Solomon-Godeau, 'Geschikt om te framen. De kritische omwerking van Cindy Sherman'.**

30 (1991). De burgers aan het einde van de twintigste eeuw zijn wellicht getuige geweest van de volwassenwording van het scepticisme. **G. Roger Denson, 'Sigmar Polke, scepticus en sofist, twijfelt'.**

31 (1992). Net zoals een door de zon beschenen object een schaduw werpt, zo zal het oeuvre van elke kunstenaar, als het substantieel is, een oeuvre met gedupliceerd werk meedragen, aangewakkerd door de zoeklichten van publieke aandacht. **Camiel van Winkel, 'Rood, geel en blauw. Een zoektocht naar wat echt is'.**

32 (1992). Een wanhopig verlangen een zin voor werkelijkheid vast te houden leidt tot een situatie waarin het hele idee van een zin voor werkelijkheid in vraag wordt gesteld. **Liam Gillick, 'Werk maken en het je rug toekeren. Bethan Huws'.**

33 (1992). De uitnodiging bestaat erin te onderzoeken wat het precies is dat maakt dat deze objecten de individualiteit van hun maker *overschrijden*, niet het minst wanneer een dergelijke notie enkel in termen van gender wordt begrepen. **Anne M. Wagner, 'Hoe feministisch zijn de objecten van Rosemarie Trockel?'**

34 (1992). Seks is veranderd in tekens van seks en deze tekens zijn daarna losgemaakt van betekenis; ze worden gewoon herhaald. **Kathy Acker, 'Rode vleugels. Over *Spiritual America* van Richard Prince'.**

35 (1993). Iets dat te maken heeft met het repetitief slaan van ledematen, zo hard mogelijk, tegen de vloer, of van ledematen gewikkeld rond stoelen – in essentie de volledige verlatenheid van het lichaam – is ook intens seksueel. **Roselee Goldberg 'Anne Teresa De Keersmaeker in New York 1991/92'.**

36 (1993). Radicaal zijn is makkelijk, mooi zijn is dat niet. **László F. Földényi, 'Vagevuur van de zintuigen. Rudolf Schwarzkogler (1940-1969)'.**

37 (1993). Als er nog altijd zoiets bestaat als een aristocratisch principe in de schilderkunst, dan is het dit: geweld tonen zonder gewelddadig te zijn. **Hans Rudolf Reust, 'Stille muziek. Luc Tuymans'.**

38 (1993). Als er zoiets bestaat als een utopisch penthouse voor onze fantasieën, dan zijn dit de voorsteden ervan. **Ingrid Schaffner, 'Draai 970-MUSE. De pornografische spiegel van Marlene Dumas'.**

39 (1994). De interactie van de delen binnen een geheel is de essentie van een compositie, en generaties lang werd ons aangeleerd dat een goede compositie geïdentificeerd wordt door eenheid, integriteit en – een natuurlijk resultaat van de eerste twee – de blijvende kracht ervan. **Susan Tallman, 'Sociale werken. Felix Gonzalez-Torres'.**

40/41 (1994). Ooit was het mogelijk deze informatie in de Bijbel terug te vinden – nu gaan mensen ernaar op zoek in tentoonstellingscatalogi. **Boris Groys, 'Gesimuleerde readymades. Peter Fischli en David Weiss'.**

42 (1994). Het is een oude stijlfiguur van onze eeuw dat we het zonder de menselijke figuur kunnen stellen om het over mensen te hebben. **Rudolf Schmitz, 'De beteugelde monumentaliteit van het onzichtbare. Rachel Whiteread'.**

43 (1995). Radio is om verschillende redenen een wondermooi medium. **Gavin Bryars, 'Een man in een kamer, gokkend. Juan Muñoz'.**

44 (1995). Kunst als een komma in een leven dat al te vaak lijkt op één lange, voorgeprogrammeerde zin? **Luk Lambrecht, 'Woordlandschappen. Mark Luyten'.**

45 (1995). Als je voor dat soort levendigheid kiest, verklaart dat dan waarom je zoveel verschillende media gebruikt? **Jan van Adrichem, 'Waar zal dat eindigen? Gesprek met Sarah Lucas'.**

46 (1996). Eeuwenlang heeft de schilderkunst geprobeerd optische verschijnselen te imiteren, dus het mag niet verbazen als blijkt dat iets van de afbeelding zich aan de afgebeelde objecten heeft vastgehecht. **Kurt W. Förster, 'Authentieke imitaties van echte replica's. Richard Artschwager'.**

47 (1996). Achter het merendeel van de werkelijk grote en creatieve verwezenlijkingen in wetenschap, filosofie, literatuur en kunst ligt een fundamentele interesse in het wezen van het menselijke bestaan en de voorwaarden voor menselijk gedrag. **Elizabeth Janus, 'De onschuldigen van Thomas Schütte'.**

48 (1996). Bestaat er een niet-geïnstrumentaliseerde of niet-verdinglijkte kant van het sociale object van de taal, of niet? **Catherine de Zegher, 'De O's van Orozco'.**

49 (1997). De tijd is rijp, denk ik, om het aura van kunstwerken ondergeschikt te maken aan hun atmosferische eigenschappen. **Udo Kittelmann, '1 + 1 = 3'.**

50/51 (1997). We hebben de neiging om fotografen te rangschikken naargelang de mate waarin ze zich bewust zijn van de ongeneeslijke corruptie van de fotografie. **Peter Schjeldahl, 'Epifanie. Thomas Struth'.**

52 (1998). In aanraking komen met kunstenaars, dealers, critici en verzamelaars betekent verplicht worden te nippen van de Jumbo Gro van Tex Avery: iedereen – kat, muis, hond, kanarie – probeert iedereen in lengte te overtreffen, met vaak absurd komische proporties tot gevolg, wat een pijnlijke scène is voor mij, zeker als ik niet de grootste kan zijn. **Jean-Claude Lebensztejn, 'Zeeziekte. Malcolm Morley'.**

53 (1998). Als je het woord *hijacking* ingeeft op internet, of je zoekt naar beelden op www.footage.net, dan krijg je zoveel informatie dat je niet meer weet waar te beginnen. **Johan Grimonprez, 'Geïnterviewd door Catherine Bernard'.**

54 (1998). We hebben de constante aanwezigheid nodig van anderen zonder dat we hen willen erkennen als individuen. **Arthur C. Danto, 'Het Gesamtkunstwerk van Beat Streuli'.**

55 (1999). Het subject wordt pas tastbaar als een bundel constellaties, concepten en dramaturgieën, opgebouwd uit meerdere elementen, die vooreerst in relatie staat tot mediale representaties. **Beatrix Rüf, 'Hybride werkelijkheden. Eija-Liisa Ahtila'.**

56 (1999). We denken niet na over muren, en we hangen schilderijen aan de muur zodat we er niet naar moeten kijken. **Briony Fer, 'De muren van Ellsworth Kelly'.**

57 (1999). We bevinden ons in de heel reële wereld van vandaag, hier aan het eind van de eeuw. **Christine Van Assche, 'Doug Aitken, de *Stalker* van het fin de siècle'.**

58 (1999). We kunnen niet langer doen alsof we zonder omweg objecten produceren die, op basis van hun eigenschappen en los van de plaats die ze bekleden, kunstwerken 'zijn'. **Slavoj Žižek, 'Modernisme en het stalinistische sublieme'.**

59 (2000). We erkennen nu, met enige vertraging, een hele reeks verbazingwekkend originele kunstenaars die vrouwen waren. **Griselda Pollock, 'Drie gedachten over vrouwelijkheid, creativiteit en verstreken tijd. Yayoi Kusama'.**

60 (2000). Goede kunst, zowel vanuit het standpunt van de kunstliefhebber als van de theoreticus, is kunst die op mysterieuze wijze een antwoord in zich lijkt te dragen op een vraag die we nog niet kennen. **Thierry de Duve, 'Interview door Cay Sophie Rabinowitz, Brussel, 3 april 2000'.**

61 (2001). Het is vandaag duidelijk dat globalisering van de stad het monument van onze tijd gemaakt heeft. **Okwui Enwezor, 'Fasen van een monument. Liisa Roberts'.**

62 (2001). Hoe meer de wereld wordt gekortwiekt, hoe meer de volharding ervan gesignaleerd wordt. **Adrian Searle, 'Betwijfel de dag. Thomas Demand'.**

63 (2001). Je kan een soort van leibniziaans cureren bedenken, een inrichting van tentoonstellingen die de galerijruimte toestaat het geheel te weerspiegelen, niet door de ruimte vol met objecten te proppen, maar eerder door te tonen dat alles eigenlijk al aanwezig was, opgeplooid in een oneindig gecompliceerde, labyrintische ruimte. **Daniel Birnbaum, 'Van de White Cube naar Super Houston. Vijf tentoonstellingen in Portikus Frankfurt'.**

64 (2002). Veel mensen in de kunstwereld, en vooral kunstenaars, betreuren het dat er vandaag haast geen simpele, alledaagse tentoonstellingen meer zijn. **Rudi Fuchs, 'Rondvraag. Leren van 'documenta''.**

65 (2002). Van de juiste afstand bekeken wordt elk schilderij vlak. **Bart Verschaffel, 'Vieze prentjes. Michael Raedecker'.**

66 (2002). Het laat niet alleen toe om het werk te maken, maar blijft bovendien zichtbaar in het resultaat. **Daniel Buren, 'Gesprek met Pierre Huyghe'.**

67 (2003). Misschien dat ons tijdperk vol digitale reproductie en een overdaad aan toegankelijke, supersnelle en onvermijdelijke visuele informatie de nood veroorzaakt om beelden te isoleren, om terug te keren tot uitgesproken representatie, en om stil te blijven staan bij betekenis, circulatie, vertaling en hercontextualisering. **Lauri Firstenberg, 'Notities over vernieuwde appropriationismen'.**

68 (2003). Uiteraard, met dank aan satelliettelevisie en zenders als CNN, heeft de wereld het grootste deel van het voorbije decennium gespendeerd aan het kijken naar journalisten in kogelvrije vesten die verslag uitbrengen van oorlogsgebieden zoals Bosnië. **Douglas Fogle, 'De westerse toerist. Franz Ackerman'.**

69 (2003). De kunstwereld heeft iemand nodig om het illusoire tapijt van een nieuwe consensus uit te rollen. **Yuko Hasegawa, 'Rondvraag. De aandachtseconomie'.**

70 (2004). Zestig seconden helpen om van video het waarlijk democratische instrument te maken dat het van in het begin al claimde te zijn. **Tineke Reijnders, 'Een heel leven in één minuut'.**

71 (2004). Pogingen om bizarre of verrassende fenomenen te verbergen of te onderdrukken zijn in toenemende mate gebruikelijk geworden. **Wayne Baerwaldt, 'Vrijheid in de vrije ruimte. John Körmeling'.**

72 (2004). Uiteindelijk is dat de schandalige grap die alle kunst kenmerkt: je wil het kunstwerk bezitten, het intellectueel en materieel overnemen; maar de eigenlijke kwaliteit die iets tot kunst maakt kan je je niet toe-eigenen, noch als kennis noch als product, en alleen maar ervaren, keer op keer, op nieuwe manieren. **Juliane Rebentisch, 'De fetisjkunst van Monica Bonvicini'.**

73 (2005). De oorsprong van historisch besef is tegelijkertijd een staat van ahistorische ervaring. **Jan Verwoert, 'Aan de randen van de geschiedenis. Anri Sala'.**

Franz West, 2 x 20 Years of Parkett, 2004, editie voor Parkett, nr. 70

74 (2005). In kunst, massacultuur, politiek, relaties tussen de geslachten – waar het ook is dat de revolutie start, het lijkt nooit echt ergens heen te gaan. **Dominic van den Boogerd, 'Aan het werk. Lucy McKenzie'.**

75 (2005). Met alle respect voor Jean Baudrillard, maar zouden we dit kunnen zien als een voorbeeld van een simulacrum dat letterlijk aan het origineel voorafgaat? **Michael Lobel, 'Ongepaste toe-eigening. Elaine Sturtevant'.**

76 (2006). De geschiedenis is een verzameling van verschillende manieren van kijken. **Madeleine Schuppli, 'Vliegen in amber. Julie Mehretu'.**

77 (2006). Van zodra mensen hun huidige levenswijze niet langer vanzelfsprekend als de enig mogelijke beschouwen, opent hun bewustzijn zich voor een nieuwe reeks mogelijkheden; ze beseffen dat een andere wereld mogelijk is en dat andere vormen van subjectiviteit beschikbaar zijn. **Chantal Mouffe, 'Carsten Höller en het Boudewijnexperiment'.**

78 (2006). Het is daarom dat populisme zich voordoet in kunstinstituten die om aandacht willen vragen: veel kunst is er simpelweg niet heel goed in om aandacht voor zichzelf te creëren, dus zijn andere strategieën nodig. **Charles Esche, 'Herwaarnemingen. Olaf Nicolai'.**

79 (2007). Het is eigen aan de ecologie van de informatiemaatschappij dat media altijd terug zullen komen om te spoken, zelfs als de mechanismen die hun productie aansporen of de databank van beelden onophoudelijk beweren geen fysieke lading dragen. **Pamela Lee, 'Over het overleven van beelden. Jon Kessler'.**

80 (2007). Hier, waar alles zichtbaar is, hier is leegte niet niets; het is iets dat van tel blijkt. **Pamela Echeverría, 'Space escondido. Dominique Gonzalez-Foerster'.**

81 (2007). Meestal voel ik gêne wanneer ik naar mijn kunstwerken kijk of erover praat, maar op een dag word je beroemd, iets waar ik evenmin voor gevochten heb. **Ai Weiwei, 'Gesprek met Jacques Herzog'.**

82 (2008). Alleen wanneer kunst de transformatie van een doorleefde ervaring bewerkstelligt, kan de allegorie echt worden en de zoektocht naar een oorsprong stopgezet. **Adam Szymczyk, 'Een echte allegorie en de oorsprong van de wereld. Paweł Althamer'.**

83 (2008). Aan het einde van je dagen moet je een uitzicht hebben – geen helder uitzicht, maar toch een uitzicht. **Tacita Dean, 'Je kan niet naar huis. Robert Frank'.**

84 (2008). Het probleem is niet dat kunstkritiek conceptueel te complex is, maar integendeel dat de poëtica en de esthetiek ervan – zelfs wanneer de kritiek vermoedelijk het meest theoretisch wordt – te vaak opzettelijk worden belemmerd, gemarkeerd door een gevaloriseerd onvermogen om te reageren op hoe betekenis werkelijkheid wordt dankzij meervoudige, onverenigbare of overlappende discoursen – 'verwantschap', in de termen van Shaw – binnen één enkel werk. **Charles Bernstein, 'Loopt de kunstkritiek vijftig jaar achter op de poëzie?'**

85 (2009). Terwijl de figuratieve strekking getint is met melancholie en een vorm van nostalgie, en de abstracte strekking gekarakteriseerd kan worden door decoratieve elegantie, zijn beide toch afhankelijk van een conceptuele basis die de makers distantieert van hun productie. **Anne Pontégnie, 'Schilderen zonder te stoppen. Josh Smith'.**

86 (2009). Ik kan me gewoonweg niet voorstellen dat mensen vandaag in staat zijn, laat staan dat ze het zouden willen, om onophoudelijk toe te laten dat hun subjectiviteit wordt gedefinieerd, zonder dat ze toegang hebben tot een dimensie van radicale negatie in hun dagelijkse leven. **Benjamin H. Buchloh, 'Co-existentie, ja – gelijkwaardigheid, nee. Gesprek met Francesco Bonami'.**

87 (2010). Als de wereld rondom ons bestaat uit een reeks schermen of oppervlakken waarop de boodschappen van het consumentisme worden geprojecteerd, dan is het ons intieme contact met de materiële korrel van die oppervlakken die de sleutel biedt tot veel van wat we begrijpen. **Michael Archer, 'De maan werd vuurrood. Cerith Wyn Evans'.**

88 (2011). Wanneer in het hedendaagse kunstdiscours de vraag wordt gesteld naar het politieke potentieel van kunst (en soms lijkt het alsof er niets anders gevraagd wordt), dan is het de belangrijkste tendens, minstens sinds de jaren negentig, om het onderscheid tussen beide bepalende termen in vraag te stellen: om 'de lijn tussen kunst en leven te vervagen', zoals dat dan heet. **Carrie Lambert-Beatty, 'Essentieel vreemd. Paul Chan'.**

89 (2011). Maar wanneer het abstracte denken actief is in de kunst in plaats van in de filosofie, dan kunnen relaties niet anders dan zich vermenigvuldigen en bevriezen in de objectvorm. **Marina Vishmidt, 'Toch moet ik nog schrijven om het schrijven te verbergen. Haegue Yang'.**

90 (2012). Misschien zijn gender en genre ondeelbaar. **Jaleh Mansoor, 'Schilderen, plooien. R.H. Quaytman'.**

91 (2012). 'Documenta is een gemoedstoestand,' zo lees ik opnieuw, en heel kort vraag ik me af waarom ik dan vijfduizend kilometer heb moeten vliegen om dat te kunnen zien. **David Velasco, 'Uit de rol gevallen. Jérôme Bel, *Disabled Theater*'.**

92 (2013). Hij heeft al lang geleden besloten dat identiteit als constructie geen adequaat politiek, intellectueel of artistiek kader aanreikt, en hij weigert het label van inheemse of minderheidskunstenaar, omdat hij dat beperkende adjectief beschouwt als een stempel van ongelijkheid. **Dirk Snauwaert, 'Een gezicht van steen. Jimmy Durham'.**

93 (2013). Immigratie krijgt de schuld voor de lauwe economische groei van 0,6 % in Zwitserland in het eerste kwart van het jaar (vergeleken met 1,1 % in 2012), net als een oververhitte vastgoedmarkt. **David Breslin, 'De restauratieact van Valentin Carron'.**

94 (2014). Beelden van gecontroleerde explosies zijn eerst en vooral tekenen van de fundamentele vloeibaarheid van kapitaal, van de manier waarop het vastgezette vormen achterlaat van zodra winstgevendheid een verschuiving in geografische locaties dicteert – en zelfs de meest duurzame betonnen structuren kunnen het begeven wanneer de economie hun overbodigheid dicteert. **Tom McDonough, 'Gecontroleerde explosie. Cyprien Gaillard'.**

95 (2014). Zowel kunst als religie beloven een soort van transcendentie die berust op blind vertrouwen, op het geloof dat de wereld anders kan zijn, en beter kan worden, en dat de toekomst een plek kan zijn waarin samenlevingen eerlijker en rechtvaardiger worden, dat de toekomst überhaupt bestaat en dat we een actieve rol kunnen spelen in het kneden en vormgeven van de structuur ervan. **Kaelen Wilson-Goldie, 'Verloren en gevonden. Wael Shawky'.**

96 (2015). De vraag rijst echter of het mogelijk is zich een esthetiek voor te stellen (misschien in de bredere zin van 'stijl') die geen centrum heeft waarin de menselijke geest zich bevindt. **Nicolas Bourriaud, 'Kunst als virus. Pamela Rosenkranz'.**

97 (2015). De software voor tekstverwerking van een schrijver, de software voor montage van een filmmaker en de software voor grafisch ontwerp van de beeldende kunstenaar zijn allemaal varianten van elkaar geworden; typemachine, Steenbeck en tekentafel zijn vervangen door hetzelfde toetsenbord, scherm en dezelfde muis. **Ed Halter, 'Nawerkingen. Hito Steyerl'.**

98 (2016). Maar het is misschien wel de collectieve aanwezigheid van het publiek – hoe beladen of gecompromitteerd de vorm ook moge zijn – die de kern is van wat een museum bezield maakt, en niet performance (of fotografie, sculptuur, schilderkunst, of wat voor medium dan ook). **Claire Bishop, 'De dood staat haar goed. Maria Hassabi in het museum'.**

99 (2017). De uitdaging bestaat erin zich te concentreren op het vertellen en het navertellen; op gespin en verduistering, op graden van waarachtigheid, en op de tegenstellingen en leugens die verloren raken tussen tweets en updates. **Sven Lütticken, 'Irakees gefluister. Omer Fast'.**

100/101 (2017). Dus het verlies van een tijdschrift als fysieke entiteit brengt ook een soort van geheugenverlies met zich mee. **Jacqueline Burckhardt, 'Rondetafelgesprek in Berlijn'.**

Selectie en vertaling:
Christophe Van Gerrewey

---

***Parkett* werd in 1984 opgericht door Jacqueline Burckhardt, Dieter von Graffenried, Walter Keller, Peter Blum en hoofdredacteur Bice Curiger. Het laatste nummer verscheen in 2017 met als titel 'Expanded Exchange'. Alle nummers van *Parkett* zijn te consulteren op de website *E-Periodica*.**

# De parasieten van *Parkett*

CHRISTOPHE VAN GERREWEY

Kritiek moet uiteindelijk niet oordelen, maar de relativiteit van elk oordeel bevestigen. Dit is wat Niklas Luhmann schrijft in *Die Kunst der Gesellschaft* uit 1995:

> In plaats van via (vervulbare) eisen gerechtvaardigd te worden door de hogere klasse, wordt kunstkritiek [in de achttiende eeuw] een parasiet die zich voedt met de relatie tussen kunstenaar en toeschouwer (koper). De kritiek neemt als het ware de onzekerheden die binnen deze relatie ontstaan over, door ze te verwerken in het kunstsysteem zelf.

Dat klinkt paradoxaal: als er iets is dat systemen niet verdragen, dan is het toch onzekerheid – het besef dat de manier waarop de dingen georganiseerd zijn hoogst relatief is? Alles wat is, had ook anders kunnen zijn – en zou in de meeste gevallen anders *moeten* zijn. Dat ongemakkelijke inzicht is een min of meer vaststaand onderdeel van de moderne kunst geworden. De kunstwereld blijft draaien zolang het toegestaan is het draaien ervan te problematiseren. Omdat dit ook geldt voor de wereld in het algemeen, wordt dat een verantwoording voor het bestaan van kunst. 'Kunst is maatschappelijk protest tegen de maatschappij,' schreef Adorno in *Ohne Leitbild* uit 1967; dat er niet alleen kunst maar ook kunstkritiek bestaat, laat toe de moderne kunst 'moedig' uit te roepen 'tot paradigma van de moderne maatschappij', zoals Rudi Laermans een kerngedachte van Luhmanns *Die Kunst der Gesellschaft* samenvatte (*De Witte Raaf*, nr. 74).

Die moed en dat zelfvertrouwen zijn geen verworvenheden. In het bovenstaande citaat wordt de metafoor van de parasiet op een positieve manier gebruikt, zoals Michel Serres dat deed in *Le Parasite* uit 1980, waarnaar Luhmann verwijst. Parasieten creëren de diversiteit en de complexiteit die het denken en het leven nodig hebben; ze maken het systeem minder systematisch en daarom beter. Desondanks is parasitisme, biologisch beschouwd, geen symbiose. Ook het coronavirus is een parasiet. De onzekerheid, de reflexiviteit of de contingentie die de kritiek aan de kunst aanreikt – en die kunst op haar beurt aan de maatschappij verstrekt – kan als een zegen, maar evengoed, of makkelijker, als een pest beschouwd worden, zij het als een variant die vooralsnog niet dodelijk is gebleken. Wie de kunstkritiek – als pars pro toto voor alles wat niet zomaar spoort, binnen de kunsten en elders – aan de kant wil schuiven, heeft met dat beeld van de parasiet een wapen in handen. En toch blijft het een geuzennaam die door critici, historici, journalisten, tijdschriftredacteurs, curatoren en sociologen – of, algemener, door alle niet-kunstenaars binnen de kunsten – kan worden gehanteerd. Dit is een citaat uit het boek *Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit* van Walter Grasskamp uit 1989.

> De kraampjes van kunsttijdschriften nestelen zich als kleine parasieten in de opperhuid van de kunstbeursolifant, bloedzuigend om zich te informeren en om advertenties te verwerven in min of meer aanzienlijke verhoudingen, om dan al slingerend mee te rijden wanneer de kolos zich verplaatst, alsof zij het waren die de richting aangeeft waar de olifant voor gekozen heeft. En toch blijven ze zitten na de zoveelste koerswijziging en na de bijsturing die ook nog eens daarop volgt. […] Het kan de kolos geen barst schelen. Hij maalt niet in het minst om de symbiotische bijdrage die geleverd wordt door die kleine, meereizende groep die, gewoonlijk voorzien van belachelijk weinig financiële bagage, zich comfortabel schuilhoudt in een van zijn poriën.

De toon is sarcastisch, maar het citaat bevestigt de thesis van Luhmann. De parasiet onderwerpt zich aan de almacht van de olifant zonder er wezenlijk aan bij te dragen, en vindt daarin een bestaansreden, zonder dat het voortbestaan van de olifant in het gedrang komt.

Het citaat van Grasskamp werd in december 1989 gebruikt in een artikel in *Artforum* van Bice Curiger, die in 1984 het kunsttijdschrift *Parkett* mee had opgericht. 'Alle grapjes terzijde,' zo schreef Curiger in haar tekst 'Critical Reflections' vlak na het citaat van Grasskamp, 'is er voldoende reden om pessimistisch te zijn.'

Peter Fischli, Saus und Braus, 1980

> En ik geloof dat het tijd is om al onze energie te stoppen in het verzekeren van een nieuw prestige voor de kunstkritiek. […] Waar is de energie om van de rug van de olifant naar beneden te klimmen, op zoek naar de kunst waar we zoveel om geven – met alle middelen aangereikt door de modernistische ideeën, en met alle mogelijkheden tot vragen stellen gecreëerd dankzij postmoderne inzichten?

Dat deze vraag niet zonder antwoord of gevolg bleef, beweert Curiger dertig jaar later in een vervolgtekst, gepubliceerd op 20 maart 2023 in de *Neue Zürcher Zeitung*, met als stellige titel: 'Es gibt keine Kritiker mehr'. Ze richt zich op de Zwitserse kranten, maar heeft het ook over een structureel probleem van de Zwitserse cultuur. Reeds in 1970, zo vermeldt Curiger, publiceerde schrijver Paul Nizon – ooit nog kunstcriticus voor de *Neue Zürcher Zeitung* – met het boek *Diskurs in der Enge* een 'culturele noodoproep'. Ook hij leed onder 'de ondraaglijke grenzen van Zwitserland, met een klimaat dat uitzonderlijke presentaties niet naar waarde weet te schatten'. Nizon emigreerde in 1977 naar Parijs.

Wat de verbittering van Curiger vooral suggereert, los van de situatie in Zwitserland, is dat de olifant de parasieten van zich heeft afgeschud. Bevrijd uit zijn vel, blijken ze niet levensvatbaar. Het artikel uit 2023 zet alleszins haar tekst uit 1989 in perspectief, net omdat ze toen wel degelijk in staat was om *Parkett* te maken. Historische voorbeelden van cultuurpessimisme hebben vaker het voordeel dat ze hun eigen ontkenning bevatten. Voor Curigers carrière zouden velen meerdere moorden plegen, zo toont een recent boek waarin wordt teruggeblikt op haar leven en werken. *C is for Curator. A Life in Art* werd geschreven door kunsthistoricus Dora Imhof, twintig jaar jonger dan haar onderwerp, en het staat toe om na te gaan hoe een Zwitserse vrouw vanaf de jaren zeventig zich op prominente wijze heeft voortbewogen in een heel bijzonder district van de kunstwereld, maar dan zonder zelf kunst te maken. Hetzelfde geldt, opmerkelijk genoeg, voor nog een tweede boek, over de bezigheden van Jacqueline Burckhardt, van 1984 tot aan het eind in 2017 coredacteur van Curiger. Zij werd vereerd met de door Theres Abbt en Mirjam Fischer samengestelde publicatie *My Commedia dell'Arte*.

Curiger werd geboren in 1948 in Zürich. Ze was criticus bij de krant *Tages-Anzeiger* en curator in Kunsthaus Zürich van 1993 tot 2013 (als opvolger van Harald Szeemann, met wie ze samenwerkte), waarna ze artistiek leider werd van de Fondation Vincent van Gogh in Arles. In 2011 was ze curator van de 54e kunstbiënnale in Venetië. Burckhardt werd geboren in 1947 in Bazel en promoveerde in 1989 met een proefschrift over Giulio Romano. Ze zetelde in talrijke aankoopcommissies, organiseerde de *Schweizer Landesausstellung* in 2002, cureerde de kunstwerken op de campus van farmagigant Novartis in Bazel (eveneens in de voetsporen van Szeemann), en organiseerde van 2009 tot 2014 een zomeracademie in het Zentrum Paul Klee in Bern.

In 1984 richtten Curiger en Burckhardt *Parkett* op, samen met Walter Keller en Peter Blum, met Dieter von Graffenried als uitgever en met Curiger als hoofdredacteur. Dat van twee 'kunstparasieten' nog bij leven een biografie of (in het geval van Burckhardt) een liber amicorum verschijnt, in een Engels- én een Duitstalige editie, laat het beste vermoeden over de nog steeds beschikbare financiële middelen. In het voorwoord van *C is for Curator. A Life in Art* worden maar liefst acht instituten, waaronder de stad en het kanton Zürich, maar ook de architectuurafdeling van de ETH Zürich en de LUMA Foundation van Maja Hoffmann, bedankt voor 'hun genereuze financiële steun'.

Imhof plaatst Curiger binnen de 'tweede generatie' curatoren, na de pioniersgeneratie van de jaren zestig. Ze noemt andere vrouwen zoals Iwona Blazwick, Lynne Cooke, María de Corral en Catherine David, en dicht hun meer invloed toe dan critici op 'de publieke perceptie van kunst': 'het waren curatoren en museumprofessionals […] die het discours over hedendaagse kunst en de historiografie ervan hebben aangestuurd'. Als discours begrepen wordt als een communicatieproces waarmee structuren tekstuele betekenis krijgen, is dat twijfelachtig. Het is moeilijk om een artikel, een idee of een concept van Curiger te noemen dat gemeengoed is geworden, en Imhof citeert zelden uit wat zij geschreven heeft. In *My Commedia dell'Arte* zijn een tiental teksten van Burckhardt opgenomen. Voor het merendeel gaat het om diepgaande curatoriële toelichtingen bij kunstwerken die ze 'besteld' heeft, met als bekendste voorbeeld de twaalf glas-in-loodramen die Sigmar Polke in 2009 voltooide in de Grossmünsterkerk in Zürich, een jaar voor zijn dood.

Het toont hoe beiden een belangrijke rol hebben gespeeld in het bemiddelen van kunstenaars en critici, door te garanderen dat ze kunst kunnen maken en tentoonstellen, of teksten kunnen schrijven en publiceren. In een hommage in *My Commedia dell'Arte* vergelijkt kunst- en architectuurhistoricus Kurt W. Forster (aan wie het boek is opgedragen) Burckhardt met de *patrons* of beschermheren van de familie Gonzaga aan wie Giulio Romano en de stad Mantua in de zestiende eeuw zoveel te danken hadden. 'Enkel een soort van slimme 'toneelregie' die kunstenaars samenbracht in een arena,' zo schrijft hij, 'enkel een activiteit schatplichtig aan de 'persoonlijke band' met kunstenaars, en enkel een cultureel en politiek 'objectief' slaagde erin te verhinderen dat het hertogdom verduisterd werd door al de twistzieke hofhoudingen van de Renaissance.' Burckhardt zelf is inderdaad vol lof over de CEO van Novartis, onder wiens patronage ze de campus van Novartis met kunstwerken vulde; de CEO van Ernst & Young, wiens hoofdkwartier ze inrichtte met schilderijen; en de CEO van Nestlé, met wie ze samenwerkte als voorzitter van de Fondation Nestlé pour l'art: 'Hij waarschuwde me dat ik op geen enkele manier moest proberen hedendaagse kunst aan hem uit te leggen, maar ik kon zijn hulp inroepen wanneer dat nodig was.' Het zijn ervaringen die leidden tot haar 'statuswolktheorie': je moet altijd naar de zon reiken, het 'topmanagement', want anders raak je verstrikt in lager hangende nevels. Het is beter een parasiet te zijn op de kop dan in de staart van de olifant.

Veel van hun echte *peers* leerden Curiger en Burckhardt begin jaren zeventig kennen in de talrijke bars in Zürich, een stad waarvan de gentrificatie en de 'schoonmaak' nog een aanvang moest nemen. Zij en hun tijdgenoten vonden elkaar in een voorliefde voor popart en popmuziek, net als in een verlangen naar het buitenland en – in het bijzonder – naar de Verenigde Staten, precies omdat in Zwitserland, ook in de relatief moderne stad Zürich, zo weinig kansen voor nieuwe kunst en cultuur aanwezig waren. In 1974 schreef Curiger een pagina van de *Tages-Anzeiger* vol met 'indrukken over de hedendaagse kunstscène in New York', in een artikel met als titel: 'De prachtigste bloemen groeien op een mesthoop'. In 1975 werkte ze mee aan de even multimediale als feministische tentoonstelling *Frauen sehen Frauen*, waarvoor ze ook de poster maakte, op basis van een zelfportret. In 1976 ontmoette ze Andy Warhol in een galerie in Zürich – er zijn foto's van. In 1977 schreef ze haar eerste artikel over Sigmar Polke, een interview in het Zwitserse tijdschrift *Kunst-Nachrichten*.

In 1980 vormde de tentoonstelling *Saus und Braus. Stadkunst* in de Städtische Kunstkammer zum Strauhof in Zürich een meervoudige doorbraak. De cover van

de catalogus – zwarte silhouetten van een schilder, een muzikant, een filmmaker en een schrijver – werd vormgegeven door Peter Fischli, die een jaar eerder met David Weiss was gaan samenwerken. Het beeld geeft zowel de interdisciplinaire als populaire ambities van de expo weer. 'In Saus und Braus leben' betekent zoiets als een luilekkerleventje leiden – dat ze daartoe voorbestemd waren, wilden de makers van de expo niet langer ontkennen. Hier trad een jonge generatie *Zürcher* naar voren die de zelfgekozen ernst en de gespannen rust van hun stad beu waren, en die zich tegelijkertijd wensten te verzetten tegen een eenvormige, minimalistische en als humorloos ervaren levens- en kunststijl enerzijds, en een technocratische opdeling in afgebakende disciplines anderzijds. Op *Saus und Braus* was voor het eerst werk te zien van Fischli & Weiss, de kunstenaars wier oeuvre Curiger waarschijnlijk nog het meest intensief mee heeft begeleid. Ze stelden hun *Wurstserie* (1979) tentoon – foto's van met worsten en andere huis-, tuin- en keukenobjecten gemaakte taferelen, zoals een brandend appartementsgebouw, een besneeuwd berglandschap of een modeshow. Het toont de speelse aspiraties van deze generatie: van grootse revolutionaire idealen was er geen sprake, en verandering moest zich binnenskamers manifesteren, met reeds in het dagelijks leven voorhanden zijnde elementen. Dit is wat Curiger erover schreef in de catalogus van *Saus und Braus* – de allereerste reflectie over het werk van het duo, in een tekst die tien jaar later het eerste item vormde in de door Patrick Frey samengestelde bloemlezing *Das Geheimnis der Arbeit. Texte zum Werk von Peter Fischli & David Weiss*.

> Hoe aangenaam voor het gemoed zijn eigenlijk een vilten vloerkleed, een eierdoos, stof- en haarballen? Nog altijd 'warmer' en menselijker dan het snelweglandschap dat erdoor wordt gesimuleerd? Een ongeval met auto's als cervela's en mensen als sigarettenpeuken is een leuke grap, omdat afstanden worden gebruikt om goocheltrucjes uit te halen met de scherptediepte van onze psychologische optica. In de geweldige fotobeelden van Fischli & Weiss wordt de feitelijk verstikkende aard van onze situatie net vanuit die ambivalentie abrupt benadert.

Ontsnappen aan die als verstikkend ervaren situatie – of eerder nog: van binnenuit verandering creëren – was ook een van de drijfveren, enkele jaren later, achter de oprichting van *Parkett*. Het idee kwam van Walter Keller, die al in 1978 met een ander tijdschrift was gestart: *Der Alltag. Sensationsblatt des Gewöhnlichen*. Ook betrokken was Peter Blum, die sinds enkele jaren een galerie runde in New York en advertentie-inkomsten wist te verzekeren. Het legde een geopolitieke basis: met Zürich als hoofdkwartier, ook financieel, zou een as tot stand komen tussen de Duitstalige kunstscene in Europa, via Keulen over Zürich en reikend tot in Venetië, om vervolgens de oceaan over te steken tot aan de instituten en beroemdheden in de Verenigde Staten en in New York, waar *Parkett* over een redactiekantoor beschikte. Alle teksten werden zowel in het Duits als in het Engels gepubliceerd, en voor vele kunstenaars maakte het tijdschrift een introductie in Amerika of Europa mogelijk.

*Parkett* was een tijdschrift-in-boekvorm, dankzij het aantal pagina's, maar ook dankzij het hoogwaardige papier, de zorgvuldig geselecteerde illustraties en het drukwerk in kleur. De vormgeving was in handen van Trix Wetter en leek associaties met Helvetica Neue zo veel mogelijk te vermijden, door het gebruik van schreefletters, maar ook door het logo op de cover. Curiger tekende de zeven drukletters zelf, als een wapperende wimpel. Haar moeder borduurde de titel – een idee van de Italiaanse schilder Enzo Cucchi – op een stuk linnen en voegde krulletjes toe aan de letters A, R en T.

Aanvankelijk kwam in ieder nummer één kunstenaar aan bod, gaandeweg werden het er meer. In de drie nummers van de eerste jaargang in 1984 waren dat respectievelijk Enzo Cucchi, Sigmar Polke en Martin Disler – een Italiaan, een Duitser en een Zwitser. Een jaar later was Eric Fischl de eerste Amerikaanse kunstenaar in het tijdschrift, met zijn figuratieve, zonnige, heldere schilderijen van suburbaan Amerikaans geluk. De kunstenaars werden uitgenodigd om een editie te maken die afzonderlijk werd verkocht in oplages tussen de vijftig en honderd exemplaren, en om enkele pagina's in het nummer te verzorgen. De leporello van Polke, meer dan vijf meter lang, met foto's van bewerkte fotonegatieven van *Los Desastres de la Guerra* van Goya, gedrukt op zijdepapier met een motief van spinrag, maakt het tweede nummer vandaag tot het duurste op de tweehandsmarkt. De oplage van *Parkett* varieerde van 2000 tot 11.000, verspreid in zestig landen, zodat er maximaal, van alle nummers, ongeveer 700.000 exemplaren circuleren.

Rosemarie Trockel, Portrait of the Artist as a Young Man, 2014, editie voor Parkett, nr. 95

In het lange gesprek met criticus en curator Juri Steiner dat haar boek opent, blikt Burckhardt trots terug op al die voor het tijdschrift gemaakte kunstwerken, bestemd voor privaat eerder dan voor publiek gebruik: 'vandaag kan je nog altijd je appartement in een klein, kostbaar museum voor hedendaagse kunst omtoveren met de edities van *Parkett*'. Van de editie die Sigmar Polke in 1984 maakte, verwant aan de leporello en getiteld *Desastres und andere bare Wunder*, blijft er op de nog steeds actieve website van het tijdschrift één exemplaar beschikbaar voor de prijs van 18.000 euro.

Meer dan de helft van de teksten in *Parkett* ging niet over het werk van de geïnviteerde kunstenaars: in afzonderlijke rubrieken ('Cumulus', 'Les infos du paradis', 'Balkon') werd ook de kunstactualiteit belicht, werden kunstenaars geïnterviewd of boeken besproken. Toch viel *Parkett* vooral te beschouwen als een tentoonstelling of een *Kunsthalle* op papier, en Curiger trad op als curator en redacteur tegelijkertijd. Een onvertogen of negatief woord viel zelden: het tijdschrift stond kunstenaars bij en kwam voort uit enthousiasme. Zoals Burckhardt het omschrijft: 'Ik behoor toe aan een categorie van critici die geïnteresseerd zijn in kunst die een snaar bij je raken. Ik ga mijn energie niet verspillen aan het afkraken van kunst; *that's no fun*.' Volgens de Amerikaanse curator Kathy Halbreich was *Parkett* 'heel erg zoals Bice zelf: elegant, niet ideologisch, een pleitbezorger voor kunstenaars, en intellectueel caleidoscopisch omdat het een aantal perspectieven aanbood over elke kunstenaar door verschillende auteurs. *Parkett* was zeer reflectief, intelligent, maar het was tegen hoogdravende onzin, tegen retoriek.'

Wat er zoal schortte aan het project van *Parkett* werd al in 1986 samengevat door de Zwitserse kunstenaar Miriam Cahn. Curiger had haar uitgenodigd, via een brief, om een 'insert' te maken: tien tot twaalf pagina's, als een 'onafhankelijke, zelfstandige beeldbijdrage ZONDER COMMENTAAR'. Voor eerdere nummers hadden Polke, maar ook Lothar Baumgarten, John Baldessari, Robert Mapplethorpe en Edward Ruscha dergelijke stukken geleverd. Cahns antwoord werd gepubliceerd in 2019 in het boek *Das zornige Schreiben*, samen met andere brieven en geschriften van de kunstenaar. In de biografie van Curiger blijft het onvermeld.

> jammer genoeg ben ik helemaal niet enthousiast over het idee. wat de stijl betreft, is *parkett* het volstrekt tegenovergestelde van wat ik versta onder een kunsttijdschrift. het is ook lichtjaren verwijderd van mijn idee over kunst en kunstenaar zijn. mijn werk komt tot stand tegen de achtergrond van feministische theorieën, maar de technieken en het zelfbegrip ervan zijn tegelijkertijd totaal provisoir. jouw magazine past perfect bij het postmodernisme. het is heel aantrekkelijk vormgegeven (aantrekkelijk in de traditionele, klassieke betekenis), mixt modes met kunst en trends, treedt op als de makelaar van een (artificiële) amerikaans-europese as zonder dat er ook maar één pijnlijke vraag wordt gesteld, het internationale jetsettoerisme danst op jouw dansvloer – waarom niet. nu dat er zelfs een paar verzamelaars mij aan het verzamelen zijn en een paar musea mij aankopen en tentoonstellen, nu komt het plots bij jou op dat ik ook publicaties maak en reeksen in offset direct vanuit het origineel – en nu besef je dat ik heel netjes zou passen in je 'insert'-programma. dat is niet heel erg nieuw/geestig en het is bovendien overbodig vanuit het oogpunt van informatie – ik heb al van die gedrukte stukken gemaakt, en het meest aantrekkelijke, vermoed ik, is dat uit het museum voor moderne kunst in bonn. 'miriam cahn in parkett' (tussen ons tweeën: denk je dat het klopt om mij aan te spreken in dat advertentiejargon?) – al zeker helemaal NIET in een onbecommentarieerd stuk. ik zou nog bereid zijn om een soort van dispuut op te voeren, maar dan zeker niet als een 'insert', en evenmin als een 'leuke' conversatie, en veeleer goed voorbereid (en niet: aantrekkelijk). wat denk je van (gewoon als ogenblikkelijk idee) cahn-stalder-winterler-müller versus curiger-burckhardt-schenker-amann of iets dergelijks? wat zeg je hiervan? niet beledigend bedoeld. groeten, miriam.

Cahn verdween uit de geschiedenis van *Parkett*, maar haar brief wijst zeker op de zorgeloze methode van Curiger en Burckhardt. Als er van problemen of strijd sprake is, dan nooit intern; critici, curatoren noch kunstenaars zijn het ooit oneens; geld houdt op met stinken als het voor kunst wordt aangewend; de kunstwereld wordt een volstrekt vreedzame, utopische republiek, veel intenser, mooier en kleuriger dan de echte, saaie, maar toch ook complexe en conflictvolle wereld buiten. Het blijkt ook uit de essayistische groepstentoonstellingen die Curiger cureerde in Kunsthaus Zürich, zoals *Endstation Sehnsucht* (1994), met onder anderen Sophie Calle en Raymond Pettibon; *Zeichen und Wunder* (1995), rond de Georgische kunstschilder Niko Pirosmani; *The Birth of the Cool* (1997), over Amerikaanse schilderkunst; *Freie Sicht aufs Mittelmeer* (1998), met jonge Zwitserse kunstenaars (de titel verwijst naar het 'platleggen' van de Alpen, zodat de Middellandse Zee zichtbaar wordt en het isolement van Zwitserland doorbroken raakt); of *The Expanded Eye* (2006), over visueel 'experiment' in de hedendaagse kunst. De thema's zijn vaak algemeen en niet erg complex, en er spreekt vooral een groot respect uit voor kunstenaars, en een vertrouwen in het vermogen van kunstwerken om het werk zelf te doen, als ze genoeg plaats krijgen, zorgvuldig gepositioneerd worden, en niet te veel last hebben van elkaar. De etymologische wortels van het woord 'cureren' – verzorgen om te genezen – zijn ver weg; de kunst is niet ziek, volgens Curiger, en waarom zou je aandacht besteden aan de vele ziektes van de wereld als er kunst bestaat?

*Parkett* belichaamt die positie, net als de individuele trajecten van Burckhardt en Curiger. Een zenit in de bezigheden van Burckhardt is de reeds vermelde samenwerking met Polke die afliep in 2009. Zijn glasramen in Zürich kwamen iets later dan de pixelramen die Gerhard Richter in de Dom van Keulen installeerde. Ze hebben, in hun probleemloze, kleurige, paradijselijke schoonheid, niets van de vervreemding of abstractie van Richters *Domfenster*. Het Zwitserse zonlicht dat als een weldadige bron in de Grossmünsterkerk naar binnen valt, hoeft niet gebroken te worden, maar verheerlijkt, versterkt en opgesmukt. Het hoogtepunt in Curigers carrière als curator was de Biënnale van Venetië in 2011, en alleen al de ongelukkig gekozen titel toont aan hoeveel er sindsdien is veranderd. *ILLUMInations* verwijst naar de Europese verlichting, naar de enkel in het Engels bestaande (en voor de Amerikaanse markt geproduceerde) essaybundel *Illuminations* van Walter Benjamin, maar ook naar het blijvende belang van natiestaten. In een recensie van die Biënnale in *Artforum* sprak Claire Bishop over 'een overheersende sfeer van gedempte kalmte' en 'een panorama van goedaardige gelijkmoedigheid', maar ook over 'een vermoeide afkeer van het globale en een nostalgie voor het plezier van bekende entiteiten, die noodzakelijkerwijs lokaler zijn'.

Hetzelfde kon op dat moment al over *Parkett* gezegd worden, dat in 2014 dertig jaar bestond – hoelang tijdschriften kunnen overleven zonder, als virussen, in iets geheel anders te muteren om de resistentie van de wereld te blijven verschalken, is een moeilijke vraag. Maar dat *Parkett* in 2017, toen het laatste nummer verscheen, en ook nog vandaag, oneigentijds werd, ligt om vele redenen voor de hand. Om te beginnen lijkt het alsof kunstenaars geen 'middenveld' meer nodig hebben en hun promotie zelf kunnen verzorgen, al was het maar aan de hand van een echte monografie, waarin niet ook de ondertussen steeds meer als concurrenten ervaren collega's aan bod komen. Uiteraard heeft de opkomst van het internet de zogezegd kosteloze verspreiding van informatie met zich meegebracht, ten nadele van papier en drukwerk. Daarmee samenhangend werd het steeds ouderwetser om nog een dialoog tot stand te willen brengen tussen West-Europa en de Verenigde Staten, als het al geen tevergeefse poging was om de notie van 'het Westen' ongeschonden in leven te houden. Een tijdschrift wordt niet alleen door ons aller 'schermtijd' bedreigd, er wordt ondertussen ook van verwacht dat het de totalitaire veelstemmigheid, toegankelijkheid en alomvattendheid van het internet, en dus inderdaad van 'onze tijd', probeert te imiteren.

Natuurlijk is ook Zwitserland veranderd, alle isolationisme ten spijt. 'In een land waarin welvaart pragmatisme voortbrengt, hebben artistieke expressie en intellectuele stimulatie geen prioriteit,' zegt Burckhardt in *My Commedia dell'Arte*. In de strijd om die uitzonderlijke welvaart te behouden, in de economische crisis die sinds 2008 voortduurt en alleen maar erger wordt, wordt kunst ook door de vrijgevige CEO's van weleer als een overbodige luxe beschouwd. Wanneer de artistieke 'grondstroom' bovendien niet meer samenvalt met het postmodernisme, maar met een zelfkritische, onttoverde, door en door negatieve kijk op zowel kunst als maatschappij, dan wordt die luxe begrijpelijkerwijze als ronduit schadelijk ervaren. Ook in die langs alle kanten toxische situatie blijft kunst dus het paradigma van de maatschappij. De zieke en vermoeide olifant is zijn parasieten moe, die van de weeromstuit harder dan ooit proberen te bijten.

---

**Theres Abbt, Mirjam Fischer (red.), *My Commedia dell'Arte. Jacqueline Burckhardt*, Zürich, Edition Patrick Frey, 2024, ISBN 9783907236710; *Dora Imhof, C is for Curator. Bice Curiger. A Life in Art*, Keulen, Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, 2022, ISBN9783753301464. Van beide boeken verscheen ook een Duitstalige editie.**

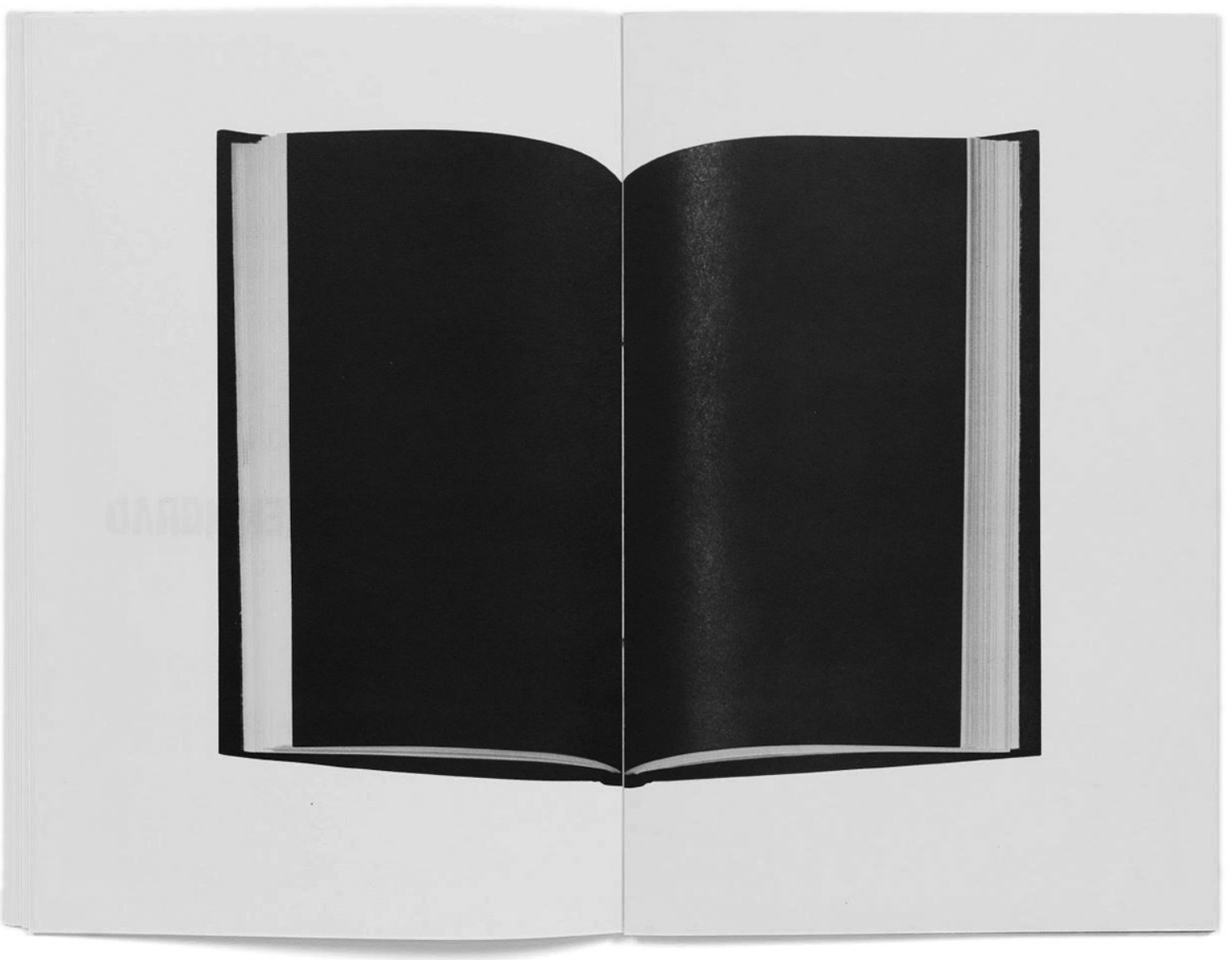
# *Sumptuous Allegories of Nothingness*
# De boekbewerkingen van Rodney Graham

# *Avis au lecteur*
# De boekwerken van Jan Vercruysse

## 27 oktober 2024 – 27 juli 2025

Bezoekmogelijkheden

– wekelijks op vrijdag, zaterdag en zondag van 14:00 tot 18:00
– info en reservaties voor groepsbezoeken via reservation@herbertfoundation.org



Herbert Foundation
Coupure Links 627 A, Gent
t: +32 456 21 63 57
contact@herbertfoundation.org
www.herbertfoundation.org

Jan Vercruysse, *Spleen de Hambourg* (1983), 1985, binnenwerk. Foto Kristien Daem

# Goed of niet goed, dat interesseert me niet

ALIED OTTEVANGER

Miriam Cahn. Reading Dust, Stedelijk Museum Amsterdam, 2024, foto Peter Tijhuis

Met de grote tentoonstelling *Reading Dust* in het Stedelijk wordt Miriam Cahn, geboren in Bazel in 1949, door directeur Rein Wolfs op het Nederlandse erepodium van de hedendaagse kunst getild. Voor Wolfs, die de expo zelf cureerde, is zij de kunstenaar die in haar tekenachtige schilderijen op indringende wijze actuele conflicten toont. We zijn er weliswaar aan gewend deze scènes van geweld en machtsmisbruik, van slachtoffers en vluchtelingen, dagelijks in foto's en films te zien, maar Cahn toont die wrede, genadeloze realiteit door middel van de schilderkunst, en dat is toch anders. Wolfs benadrukt de ernst waarmee Cahn misstanden aan de kaak stelt.

Daar werd bij het begin van haar loopbaan anders over gedacht, toen haar werk werd weggezet als niets voorstellend dramatisch gekras. Het debuut van Cahn in Nederland viel samen met haar deelname aan *Feministische Kunst Internationaal* in november 1979 in het Kunstmuseum in Den Haag, een expo die tot eind 1980 in Nederland rondreisde. Met uiteenlopend werk van kunstenaars die streden voor een gelijkwaardige positie van de vrouw in de kunst (en in de samenleving), riep de tentoonstelling behoorlijk wat agitatie op. Negatief reageerden critici vooral op het pleidooi van deelnemers om 'vrouwelijke' kwaliteiten in het werk en in het kunstenaarschap te omarmen. De bezwaren spitsten zich meer dan eens toe op het werk van Cahn. Critici ergerden zich aan de wilde wijze waarop zij haar toen nog abstracte houtskooltekeningen maakte, en vooral aan de titels van de boeken waarin ze werden gebundeld, zoals *Anklage, Warten auf meine Blutung, Ich bin kein Indianer, Ein kotzende Frau* en *Vom weggehen (orgasmen vielleicht)*.

Na deze kritiek was het opmerkelijk dat Rudi Fuchs Cahn in 1982 uitnodigde voor documenta 7. Dat hij niet vertrouwd was met haar werk en vooral met Cahns praktijk om haar werken zelf als een installatie in te richten, bleek evenwel tijdens de opbouw. Toen Fuchs de presentatie naar eigen inzicht comprimeerde om ruimte te scheppen voor de bijdrage van een andere kunstenaar, ging Cahn niet akkoord. Nog voor de opening haalde ze haar tekeningen van de muur en nam ze mee terug naar Bazel.

Toch was de Nederlandse interesse niet verdwenen. Al in het najaar van 1982 toonde Wim van Krimpen werk van Cahn in zijn galerie in Amsterdam, samen met dat van landgenoten Martin Disler en Leiko Ikemura. Vijf jaar later werd ze uitgenodigd voor *Tekenen 87*, georganiseerd door de Rotterdamse Kunststichting en het Centrum Beeldende Kunst, en werken van Cahn werden geëxposeerd in Boijmans Van Beuningen. Anna Tilroe constateerde in *de Volkskrant* van 20 maart 1987 dat Cahn naast haar aandacht voor het vrouwelijke ook maatschappelijke verhoudingen en de verwoesting van de aarde behandelde. Tilroe vond de donkere krijttekeningen indrukwekkend, maar de kleurige aquarellen van atoompaddenstoelen te letterlijk en daarom 'dodelijk'. Enkele weken later was Cahn vertegenwoordigd in de derde editie van de KunstRAI in Amsterdam, bij de Zwitserse galeries Stampa uit Bazel en Kaufmann uit Zürich.

In 1988 volgde een solo in Museum Arnhem, waar Liesbeth Brandt Corstius – een van de initiatiefneemsters van *Feministische Kunst Internationaal* – sinds 1983 directrice was. Naast kleurige aquarellen van kernproeven werden vooral zwarte krijttekeningen getoond, in groot en heel groot formaat, van figuren, dieren en landschappen vanuit vogelperspectief. Vooral de wat stille, in zichzelf gekeerde naakte vrouwenfiguren werden gewaardeerd. De titel van de tentoonstelling, *Lesen in Staub*, werd verklaard als een verwijzing naar de manier waarop Cahn de tekeningen maakte: liggend op vellen papier wreef ze bergjes krijtstof met haar handen uit tot grote krijttekeningen. Figuurlijk kon de titel ook uitgelegd worden: stof verbindt Cahn met vergankelijkheid, maar omdat ze niet gelooft in 'iets' na de dood, gebruikt ze het als zeer basaal materiaal dat vooral met het nu te maken heeft. Janneke Wesseling wees in *NRC Handelsblad* van 20 mei 1988 op Cahns weloverwogen manier van werken: ze tekent met haar hele lichaam, maar het beeld heeft ze van tevoren gepland, en daar stemt ze haar beslissingen op af.

De receptie was dus welwillender, en Brandt Corstius kreeg in 1988 tot haar verrassing twee series houtskooltekeningen aangeboden, als schenking aan het Arnhemse museum. Het zijn vijf heel grote en negen forse tekeningen uit 1982, onderdeel van de driedelige installatie *Wach Raum*, waarvan een deel bedoeld was voor documenta 7. Zo kwamen de eerste werken van Cahn in Nederlands museumbezit. Toenmalig conservator Anneke Oele, die in 1990 galeriehouder werd in Amsterdam, bleef zich inspannen voor Cahn en organiseerde in 1991 en 1993 exposities, waarna de krijttekeningen opnieuw op lovende kritieken konden rekenen. De vrouwenfiguren, zonder ogen, zonder gezichtsuitdrukking, een enkele met een dood kind in de buik, 'primitief' getekend zodat ze aan grottekeningen doen denken, riepen bij Renée Steenbergen (*NRC Handelsblad*, 15 april 1991) heftige emoties op, en zowel verschrikking als ontroering. Flora Striemer (*Algemeen Dagblad*, 5 april 1991) beschreef de kleine doeken, met luchtopnames van kerncentrales en vernietigingskampen als Auschwitz, als met 'giftig geel, bloedrood en cyaanblauw' geschilderd, 'kleurdragers van de dood'.

Vervolgens bleef het stil. Hoewel er in het buitenland exposities plaatsvonden, kwam Cahn in Nederland pas in 2017 weer onder de aandacht toen Adam Szymczyk haar uitnodigde voor documenta 14. Cahn presenteerde werken uit de jaren tachtig en een royale keuze uit schilderijen die ze vanaf 2015 maakte. In 2020 was zij met overwegend recent schilderwerk vertegenwoordigd op de Biënnale in Venetië, en vorig jaar vond een grote solo plaats in Palais de Tokyo.

In deze laatste exposities domineerden schilderijen, onderling van verschillend formaat, maar opvallend door een wat lome uitstraling van verzadigde kleurvelden die het hele doek bedekken en de achtergrond van de voorstelling vormen. Daartussen en rondom werden oudere tekeningen geplaatst, maar weg was de duistere, sombere sfeer die om haar vroegere installaties hing. De huidige tentoonstelling in het Stedelijk vormt daarop geen uitzondering. De donkere krijttekeningen, zowel aantrekkelijk als afstotelijk, hebben plaatsgemaakt voor doeken vol vloeiend geschilderde brede banen blauw, geel, paars en rood, waartegen een of meerdere figuren zijn geplaatst. Vanwege het beperkte aantal krijttekeningen lijkt de titel van de tentoonstelling, *Reading Dust*, niet meer zo geschikt als destijds in Arnhem. 'Onderdompelen in kleur' is meer van toepassing.

Dat de onderwerpen niet minder zwaar geworden zijn, blijkt uit de Duitstalige titels van de vier zalen: 'Nur Körper', 'Brutalitätenraum', 'Undastellbar' en 'Weinenmüssen'. In de eerste zaal overheersen naakte vrouwen, soms zwanger of barend, in de tweede zaal voeren machtsmisbruik en geweld de boventoon, in de derde het leed van slachtoffers en vluchtelingen, en in de kleine vierde ruimte worden portretten getoond van huilende nabestaanden en getuigen van de oorlog in Gaza, Israël en Libanon. Ook hier hangen oude tekeningen, groot en klein, tussen de schilderijen, maar de doeken van dit jaar, of van kort voordien, bepalen het beeld.

Schilderslinnen legt Cahn niet op de vloer, zoals het tekenpapier, maar ze spant en beschildert het tegen de wand. Ook hergebruikt ze doeken die reeds met kleurvelden en banen beschilderd zijn – resultaten van onbevredigende pogingen om abstract te schilderen in de jaren tien. Bij het creëren van figuratieve beelden blijft ze naar eigen zeggen trouw aan haar performanceachtige werkwijze. Ze schildert heel snel naar een geïnternaliseerd beeld en als dat na één of twee uur klaar is, wordt er niets meer gecorrigeerd of bijgewerkt. Dat proces legitimeert in zekere zin de manier waarop ze afziet van een beoordeling van de uitkomst. 'Goed of niet goed, dat interesseert me niet' is een vaak herhaalde uitspraak.

Toch lijkt Cahn minder direct 'vanuit' het lichaam te werken dan voordien. Ze was in de jaren tachtig en negentig een van de feministische kunstenaars die *female sensitivism* leken in te zetten om door te dringen tot 'oerbeelden', diep verborgen in het vrouwelijke onbewuste. Ze hield een werkschema aan van 25 of 26 dagen, waarna ze 5 of 6 dagen vrij nam, een ritme afgesteld op ovulatie en menstruatie. Nu stelt ze dat haar aandacht is verschoven naar het ontwerpen van een alternatief voor de *male gaze*, waarbij ze Courbets *L' Origine du monde* (1866) als voorbeeld geeft. Hiertegenover plaatst Cahn de blik vanuit de barende vrouw, al lijken in *Reading Dust* de beelden van stevige erecties en ruige seksscènes meer in aanmerking te komen.

Een vaste en blijvende stelregel betreft de straffe regie. Cahn bepaalt niet alleen waaraan ze deelneemt, ze staat er ook op dat de selectie en de inrichting geheel bij haar liggen. Voor de keuze van werken, ook nu in Amsterdam, put ze uitsluitend uit haar ateliervoorraad. Via Skype geeft ze aanwijzingen voor de precieze indeling en plaatsing van de werken op de zaalwanden. Door het opvolgen van die regie stelt het Stedelijk hoge eisen aan het publiek. Zonder catalogus, zonder introductie over leven en loopbaan, zonder enige toelichting over de relatie met andere kunst in het museum, staat de bezoeker plots plompverloren in de eerste zaal, omringd door lichamen. Waar komen die vandaan, waar komt Cahns keuze uit voort, en wat wil zij hiermee? Waar te beginnen aan deze haast schouder aan schouder, frontaal opgestelde, staande en steunende, zwangere en barende vrouwen, waartussen dan ook nog eens andere lichamen liggen? Zonder hints van een titel, zonder herkenning, komen de geportretteerden eerder over als een gesloten, grimmig bataljon dan dat ze ieder op hun eigen wijze empathie opwekken. Vol divers werk in clusters werkt de zaal met 'Brutalitäten' als een immersieve installatie, maar ook na diverse rondgangen lijkt de samenhang niet verder te reiken dan die van afbeeldingen in een willekeurige krant. Het wordt niet duidelijk wat de schilderkunst van Cahn aan die reeds bekende scènes toevoegt. De volgende twee zalen zijn overzichtelijker: landschappen met figuren en portretten, op ooghoogte gepresenteerd. En toch lijken ook hier de werken onderling inwisselbaar.

De regie van Cahn impliceert dat geen enkel werk in bruikleen gevraagd mag worden, zodat ze geen rekening hoeft te houden met de condities van externe partijen. In *Reading Dust* ontbreken zelfs de werken uit de collectie van het Stedelijk, net zoals de zes werken die onlangs door het Centraal Museum in Utrecht zijn verworven. Jammer is vooral dat de serie vroege tekeningen uit Museum Arnhem niet in aanmerking kwamen, want die hadden een mooi en herkenbaar beginpunt kunnen vormen.

Directeur Rein Wolfs beheert niet alleen een gebouw zoals bijvoorbeeld de directeur van Palais de Tokyo, hij draagt ook zorg voor de collectie die er gehuisvest is. In plaats van die verantwoordelijkheid te nemen, stelt hij andere prioriteiten. Hij wil een podium bieden, aan Cahn en aan andere kunstenaars, zodat een verscheidenheid aan blikken op de conflicten in de wereld aan bod komt, en 'zodat de debatten daarover op gang komen'. Wolfs wil van het Stedelijk in de eerste plaats een *artist driven* museum maken. Het klinkt mooi, maar zo'n debat begint bij een kunsttentoonstelling die wil communiceren, die *audience driven* is, die een publiek wil bereiken, in een museum dat daarvoor alles uit de kast wil halen.

Miriam Cahn, o.t., 5.8.2020, foto Heinz Pelz, Meyer Riegger en Galerie Jocelyn Wolff, Parijs

***Miriam Cahn. Reading Dust*, tot 26 januari, Stedelijk Museum, Museumplein 10, Amsterdam.**

# Van Suhr naar Babylon

STANISLAUS VON MOOS

*Alles, van de geschiedenis tot de hoge cultuur, beweegt zich onomkeerbaar richting zijn lot als bestanddeel van Disneyland – het museum der musea.*
Donald Kuspit[1]

Waar gingen mensen in de jaren zeventig naartoe als ze het kunst- en ontwerpvirus hadden opgelopen, maar de 'klassieke' weg van de moraliserende en belerende omgang met zulke zaken juist wensten te vermijden? Misschien wel naar Suhr in het kanton Aargau – naar Möbel Pfister. Inderdaad: het 'grootste meubelhuis van Zwitserland' moet de plek zijn geweest waar het besluit werd genomen om gezamenlijk artistieke acties te ondernemen. Daar is ook een soortement verklaring voor: de vader van David Weiss (1946-2012) was dominee geweest en de vader van Peter Fischli (1952), Hans, had indertijd zijn kennis als architect en beeldhouwer aan het Bauhaus opgedaan.[2] Dominee Weiss preekte in kerken die architect Fischli ontworpen had, zo hebben de kunstenaars in een interview verteld. Bijgevolg kwamen het preken, het bouwen en 'de goede vorm' als vormen van artistieke zelfrealisatie niet meer in aanmerking voor de twee, al bleven de moraal, de architectuur en de voorwerpen van het dagelijks leven als werkterrein op voorhand aanwezig.

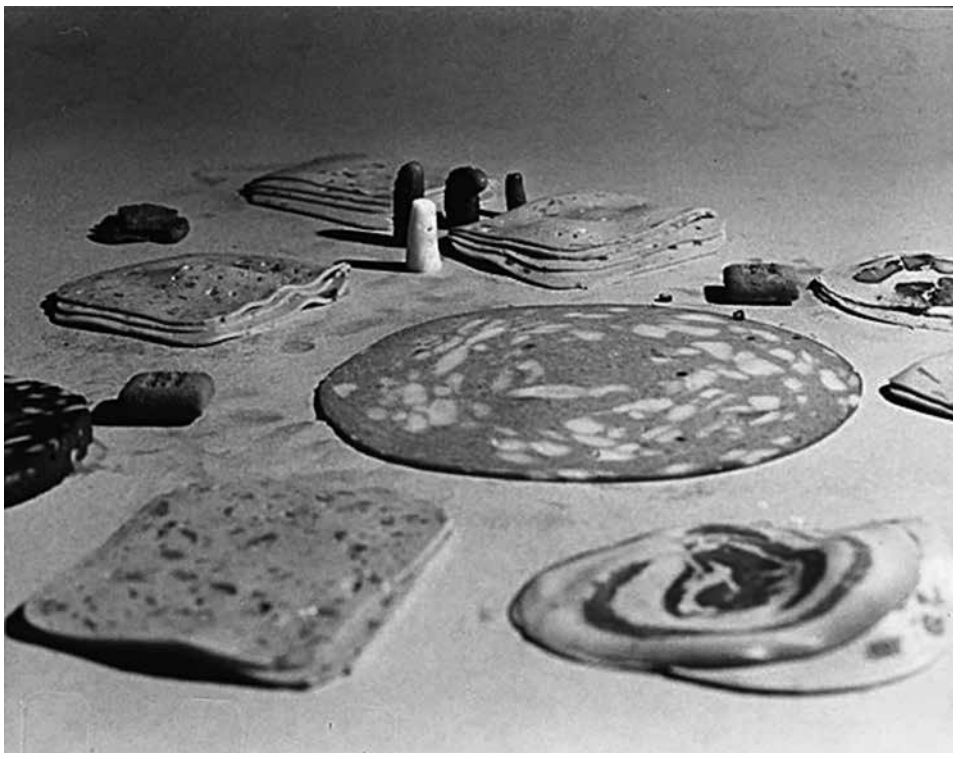
Het ging om de massacultuur. Maar in tegenstelling tot Bauhaus en de scholen voor kunstnijverheid was het doel niet om de gecorrumpeerde status quo van de consumptiecultuur tegen te gaan met de utopie van een 'goede vorm' voor de massa's, maar om deze status quo allereerst te inspireren en de huidige 'inhoud' ervan in twijfel te trekken. Daarbij gebeurde er iets onverwachts (als men de overeenkomstige signalen bij Picabia, Polke en in de popart over het hoofd ziet, fenomenen die de kunstenaars in zekere zin, zoals ze zelf benadrukken, de weg naar het meubelparadijs hebben gewezen): wat de 'goede smaak' allang dacht te hebben afgedaan als 'kitsch', dook plotseling en met volle kracht weer op als archiefkast van culturele archetypen.

We schrijven het jaar 1977 en de volgende halte op de reis van Suhr naar Babylon was Hollywood. Geen toevallige keuze. Hollywood begon net in het intellectuele discours van de jaren zeventig bepaalde tongen los te maken. Umberto Eco had zijn 'reis naar de hyperrealiteit' ondernomen om op locaties als Hearst Castle, de Madonna Inn, Disneyland en Ripley's Believe It or Not-museum de bizarre dialectiek van echt en vals, die zich in deze sanctuaria van de alledaagse fictionaliteit verwerkelijkt, aan een minutieuze kritiek te onderwerpen.[3] En als gevolg daarvan leken de traditionele noties van realiteit onder de hemel van Californië langzaam uit elkaar te vallen, om zich als een universum van weerspiegeling opnieuw te constitueren. In het beste geval wisten concepten als 'echt' en 'vals', 'authentiek' en 'afgeleid' onder deze omstandigheden te overleven als magere projecties van een nog quasi-euclidische rationaliteit – of juist helemaal niet (na te lezen bij Baudrillard).

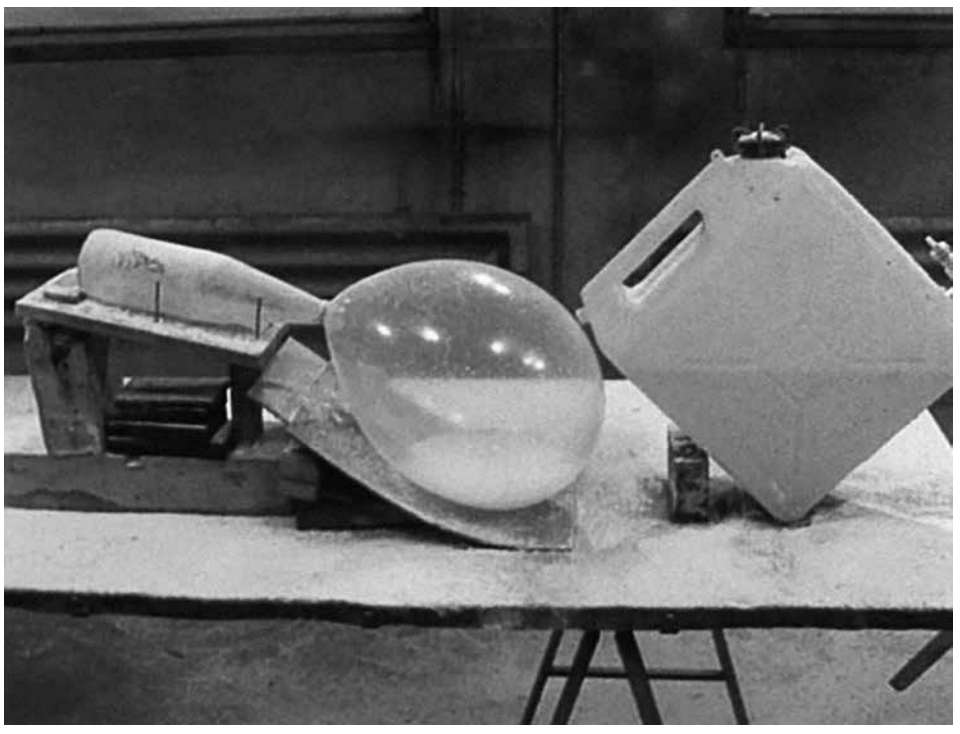
De film die Fischli & Weiss in 1979 in Hollywood, het Florence van het postmodernisme, hebben gedraaid (onder de titel *Der geringste Widerstand*), was meer een filmexperiment dan een Hollywoodproductie. Maar het feit zelf heeft een programmatisch karakter en de plot, als niet alles bedrog is, al helemaal. Twee nietsnutten, de een verkleed als rat, de ander als pandabeer, zwerven rond in Los Angeles. Ze gaan naar een kunstgalerie. De daar tentoongestelde sculpturen ontlokken hun kunstkritisch geleuter. Plotseling komt de boel op gang: er ligt een lijk in de galerie. De galeriehouder is vermoord. Bij de 'echte' kunst voegt zich de fictieve authenticiteit van het leven: fictief in zoverre dat het lijk op zijn beurt natuurlijk – we zijn in Hollywood – een lappenpop is.

De twee lanterfanters prakkezeren of hun rol die van detective of kunstenaar moet zijn (gelukkig lijken Fischli & Weiss zelf nooit tot een definitieve keuze te zijn gekomen). Ze besluiten de zaak als rechercheurs op te helderen en gaan aan de slag om het reilen en zeilen van de wereld – en hun eigen leven – te begrijpen aan de hand van allerlei kleine verklaringsmodellen. Aesopus, La Fontaine, Grandville, Martin Disteli en natuurlijk Walt Disney zijn hun voorzaten – om maar te zwijgen van Arp, Huelsenbeck en Ball. En passant debiteren ze spreuken als: 'Op het linnen van het leven is de politieagent het penseel.' Weiss spreekt als Beer en Fischli als Rat: hun filosofie hult zich met andere woorden in het gewaad van de kinderboekenfabel en permitteert zich geregeld om het pad van de kolder in te slaan. Nagenoeg alle thema's van hun werk worden in deze dertig minuten durende film voor het eerst in het vizier genomen.

Fischli & Weiss, Der geringste Widerstand, 1981



Fischli & Weiss, In Ano's Teppichladen, Wurstserie, 1980



Fischli & Weiss, Der Lauf der Dinge, 1987

Ten eerste: het principe van de fabel. Fabuleren is een obsessie voor de twee kunstenaars. Ze kunnen het niet laten. En net als allen die fabuleren, zijn zij moralisten. Mogelijk denken ze dat de verloren onschuld van de kunst hoogstens herwonnen kan worden door spel en kattenkwaad. Net als Alexander Calder een halve eeuw eerder knutselen ze met de inventaris van keuken en kinderkamer een kindercircus in elkaar. Vervolgens worden de tableaus gefotografeerd (*Wurstserie*, 1980). Op een van deze foto's, onder de titel *Unfall*, worden verongelukte auto's voorgesteld door wortels en plakjes cervelaat. Eromheen staan sigarettenpeuken die het kijkende publiek simuleren. Elders (*In Ano's Teppichladen*) zijn de gesneden stapels worst en peukenfiguurtjes omgetoverd tot een tapijtwinkel met wachtende klanten en haastige verkopers – een eerbetoon aan het meubelparadijs.

Ten tweede: het principe van de museale verzameling van levensminiaturen ten behoeve van een encyclopedisch 'overzicht'. Er is sprake van 'plotseling dit overzicht'. Dat is zowel een citaat uit de film als de titel van een installatie van 250 kerstspelachtige kleifiguurtjes c.q. op kleine schaal weergegeven scènes met pregnante inhoud (*Plötzlich diese Übersicht*, in 1981 tentoongesteld bij Pablo Stähli).[4]

Ten derde: de werken over het thema 'echt' en 'vals' – werken die vooreerst bedoeld lijken te zijn om het vooroordeel van de geschoolde middenklasse op de hak te nemen dat kunst 'authentiek' moet zijn, 'origineel'. Fischli & Weiss weten natuurlijk dat hun sonde rechtstreeks aanstuurt op wat kunst sinds Aristoteles altijd is geweest en tegenwoordig in de vorm van de populaire cultuurindustrie pas werkelijk is: *simia naturae*, de na-aper van de natuur. Ze weten dat visuele authenticiteit in de oude kunst en de hedendaagse massacultuur alleen bereikt kan worden dankzij misleiding, dankzij het vervangen van het echte door het valse.

Verder, ten vierde: de geënsceneerde natuurwetten. De natuurkundige experimenten over het thema evenwicht en dynamiek, en de variaties op het paradigma van het perpetuum mobile. Zelfs de natuurlijke historie verschijnt bij Fischli & Weiss in de gedaante van een vertelling, als fabel. Vooral in *Der Lauf der Dinge*.[5]

Deze film legde in 1987 op documenta in Kassel de grondslag voor hun wereldroem. Om enigszins te kunnen beschrijven wat zich voor je ogen afspeelt, zou je eigenlijk moeten beschikken over het vocabulaire van een natuur-, schei- of werktuigbouwkundige. Ik ga het niettemin proberen: een propvolle plastic zak, slingerend aan een touw, raakt een band. Deze rolt vervolgens op een hellend vlak naar beneden en maakt zo een onafzienbare, maar minutieus berekende keten fysische en chemische reacties los. Er komen stoffen in actie waarvan ik het bestaan alleen ken dankzij de levensgevaarlijke experimenten van mijn scheikundeleraar van weleer. Stoffen die bijten, smelten of spontaan vlam vatten. Er zijn wielen van hout en rubber die wegrollen, maar dan weer aan hun ondergrond blijven kleven: bakken die wegglijden, omvallen, exploderen. Het is een ongelofelijk vasthouden, loslaten, afzakken, omvallen, terugklotsen, vollopen, zuchten en steunen, gevolgd door een bevrijdend cataractachtig leeglopen, enorme instortingen en bulderende stormen in een glas water (bijna dan). Het is de Negende Symfonie en de Golfoorlog ineen.

De kunstenaar als Dr. Mabuse (zo niet als reïncarnatie van de wereldschepper) en de kunst als poëtische natuurlijke historie: zulke formules zijn in de moderne kunst van Duchamp en Klee tot Tinguely en Beuys genoeg te vinden. Maar in dit geval zitten die formuleringen er net naast. Deze kettingreactie is namelijk niet zomaar de esthetische optekening van biochemische obsessies (zoals in het geval van de vrijgezellenmachines van Picabia of Duchamp), het is het gedocumenteerde natuurkundige proces zelf. Zo hebben de pioniers van de elektrotechniek in de achttiende eeuw hun verbaasde publiek met deze wetenschap vertrouwd gemaakt. We bevinden ons in het rariteitenkabinet van de vooruitgang.

Het werk zelf – laten we onszelf niets wijsmaken – heeft zo zijn verraderlijke kanten.

Fischli & Weiss, Ohne Titel (Chamer Raum), 1991, Kunsthaus Zürich

Het onttrekt zich aan de blik die uitziet naar het grote en verhevene. Niet alleen verstopt Fischli zich achter Weiss en omgekeerd, beiden houden ervan om zich in de dracht van moraliserende *Kleinmeister* te steken, wat natuurlijk weer een vorm van ironische zelfvervreemding kan zijn. Hun oplossing lijkt telkens 'camouflage' te heten. Een dagblad uit Zürich had graag een 'portret' gepubliceerd dat eindelijk antwoord zou geven op de vraag: 'Wie zijn Fischli & Weiss eigenlijk?' Ze leverden een filosofische tekst in. Hoe kan men 'eer bewijzen' aan een werk waarvan de opvallendste eigenschap en het centrale thema juist de onzichtbaarheid is? Een voorbeeld uit vele: de kaart waarmee het publiek in Zürich in 1994 voor de uitreiking van de Kunstpreis aan de twee kunstenaars werd uitgenodigd – een kleurenfoto van zomervuurwerk op het meer van Zürich. Waarom niet? Men zou zulke foto's – die soms in prachtige albums zijn gegroepeerd – op het eerste gezicht kunnen aanzien voor kalenderfoto's van de Zwitserse spoorwegen of voor de, om een of andere reden ongebruikt gebleven, oogst van fotoagentschappen die Marlborough, Chesterfield, Kuoni of Imholz met visioenen van het aards paradijs uitrusten.[6] Alleen moet op de eerste blik dan een tweede volgen…

In een andere betekenis 'onzichtbaar' zijn de readymades in het nieuwe beursgebouw in Zürich.[7] Zoals een aangesnelde bewaker tegen Peter Fischli zei, die op het punt stond een van de bedoelde objecten te plaatsen (een lege fles drank? een rugzak?): 'Dat kunt u hier niet neerzetten; hier moet kunst komen te staan.' – Dan de 'Bechtler-kamer' aan de Hardturmstrasse, de *Chamer Raum*.[8] Heeft Zürich een beter gecamoufleerde kunstlocatie? Een voormalige controleruimte, toegewezen aan een of ander nabijgelegen fabriekscomplex, van buitenaf waarneembaar als Duchamps *Étant donnés* in het Philadelphia Museum of Art, waaraan het merendeel van de bezoekers voorbijgaat, omdat ze niet op het idee komen dat de houten deur in het duister een spleet heeft waardoor ze een blik in een verborgen ruimte kunnen werpen.

Er wordt echter nogal wat nieuwsgierigheid van de voorbijganger verlangd: hij moet het huisnummer zien, dan de onopvallende deur van de werkplaats vinden waarachter de installatie schuilgaat, en dicht genoeg bij de glazen opening komen staan om lang genoeg in de donkere kerker te gluren, tot zijn pupillen zich voldoende hebben verwijd voor waarneming. Waarneming waarvan? Een interieur, half werkplaats, half opslagruimte, met een stapel banden, een krukje, een plastic stoel (stijl medio jaren tachtig) en houten pallets. Ergens een telefoon, op de tafel een radio en een boormachine, verder plastic bakken met doeken, lege koffiebekertjes. Op de vloer een aktetas en vier, vijf koolrapen uit de tuin. Aan de muur een badstoffen handdoek. Zelfs een bakje met hondenvoer ontbreekt niet. Moet dit de reconstructie van een misdaad voorstellen?

Een eerste gedachte: natuurlijk, andermaal het meubelparadijs. Maar nu onder een ander voorteken. Dan het besef dat alles wat je hier ziet gekopieerd is. We hebben te maken met werkelijkheidssurrogaten. De banden, het krukje, de plastic stoel, de houten pallets, de telefoon, de radio, de plastic bakken met doeken, het koffiebekertje, de aktetas en de rapen: alles vals, alles nagemaakt uit polyurethaan en daarna geverfd. Dat van deze schijnbaar lukrake opeenhoping gewone voorwerpen een aura van grafcultus uitgaat die je de adem beneemt, zal daarmee te maken hebben.

Uiteraard worden hier opnieuw oude problemen onder de loep genomen. Ongeveer in de zin van de anekdote over de schilder Zeuxis, die volgens Plinius zo bedrieglijk druiven wist te schilderen dat vogels op het doek afvlogen om ze ervan af te pikken. Fischli & Weiss nemen er geen genoegen mee om zulke fabels en metaforen uit de schatkamer van de kunsttheorie simpelweg *post festum* te illustreren. Ze presenteren ons materiaalstalen uit ons geïndustrialiseerde dagelijks leven, en wij dienen ons telkens af te vragen waarmee we te maken hebben: met de werkelijkheid zelf, de werkelijkheid in de museaal vervreemde toestand van de readymade, het 'model', als niet meer dan documenterende werkelijkheidsweergave – of juist met de werkelijkheid van de kunst. Het is het oude Babylonische raadsel waarvoor Magritte de formule muntte: 'Ceci n'est pas une pipe.'

Zo wordt het principe van de trompe-l'oeil gereactiveerd ten dienste van een nieuw *nouveau réalisme* van de gedesillusioneerde sociologische documentatie. Maar dat is niet alles. Hun grensoverschrijdingen tussen 'echt' en 'vals', 'kunst' en 'kitsch', evenals hun verraderlijke *believe it or not* zijn uiteindelijk vooral fijnkorrelige weerspiegelingen van de situatie van het leven op de ernstig door wormen aangevreten globe van tegenwoordig. En in zoverre zijn hun werken niet alleen maar grappig of droevig, maar ook – als kunst – in een ronduit ontroerend ouderwetse zin, waar.

**Noten**

1 Donald Kuspit, 'Peter Fischli And David Weiss', in: *Artforum*, nr. 3, 1989, p. 121. Opgenomen in een Duitse vertaling in: Patrick Frey (red.), *Das Geheimnis der Arbeit. Texte zum Werk von Peter Fischli & David Weiss*, München/Düsseldorf, Kunstverein München/Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 1990, p. 287. Het meest beknopte overzicht op het werk van Fischli & Weiss wordt geboden door Bice Curiger (red.), *Flowers & Questions. Fischli & Weiss. A Retrospective*, Londen, Tate Publishing, 2006, gerecenseerd door Christophe Van Gerrewey in *De Witte Raaf*, nr. 128, 2007. Nagenoeg exhaustief is Renate Goldmann, *Peter Fischli David Weiss. Ausflüge, Arbeiten, Ausstellungen: Ein offener Index*, Keulen, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2006. Over het vroege werk, zie ook: Stefaan Vervoort, 'Der Geringste Widerstand. Verlichtingskritiek in het werk van Fischli & Weiss in de jaren 80', in: *De Witte Raaf*, nr. 174, 2015, pp. 10-11.

2 Zie Karl Jost, *Hans Fischli. Architekt, Maler, Bildhauer (1909-1989)*, Zürich, gta Verlag, 1992.

3 Umberto Eco, *De alledaagse onwerkelijkheid. Essays*, Amsterdam, Bert Bakker, 1985, vertaling Frans Denissen.

4 Eerste publicatie: Peter Fischli, David Weiss, *Plötzlich diese Übersicht*, Zürich/Recife, Stähli. Edition/Stahli Editora, 1982. Een totaaloverzicht van deze reeks sculpturen werd gepubliceerd in: Peter Fischli, David Weiss, *Plötzlich diese Übersicht*, Bazel, Schaulager Laurenz-Stiftung, 2015.

5 Zie over dit werk: Jeremy Millar, *Fischli & Weiss. The Way Things Go*, Londen, Afterall Books, 2007.

6 Peter Fischli, David Weiss, *Photographs*, Bern/Zürich, Swiss Federal Office of Culture, Patrick Frey, 1989; Peter Fischli, David Weiss, *Sichtbare Welt*, Keulen, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2000.

7 Hans-Ulrich Obrist (red.), *Peter Fischli & David Weiss. Bericht über den künstlerischen Schmuck im Neubau der Börse Zürich*, Keulen, Oktagon, 1995, gefotografeerd door Niklaus Spoerri.

8 Zie ook: Boris Groys, 'Simulated Readymades', in: *Parkett*, nrs. 40/41, 1994, pp. 33-37. De 'Bechtler-kamer', *Ohne Titel (Chamer Raum)*, werd voor het eerst geëxposeerd op de tentoonstelling *Chamer Räume. Kunst am Ort* in Cham in 1991. Tot 1996 was het werk te zien in een oud kantoorgebouw in Zürich. Sinds 2014 bevindt *Ohne Titel (Chamer Raum)* zich in Kunsthaus Zürich.

Vertaling uit het Duits: Jan Sietsma

---

**Aan de basis van deze tekst ligt een lezing gegeven op 26 augustus 1994 in de Tonhallesaal in Zürich, ter gelegenheid van de uitreiking van de Kunstpreis der Stadt Zürich aan Peter Fischli en David Weiss. Oorspronkelijke publicatie: Stanislaus von Moos, 'Von Surh bis Babylon. Apropos Peter Fischli und David Weiss', in: Idem, *Nicht Disneyland. Und andere Aufsätze über Modernität und Nostalgie*, Zürich, Verlag Scheidegger & Spiess, 2004, pp. 137-144. Bij de hier gepubliceerde vertaling werden de bibliografische voetnoten geactualiseerd. In 2021 verscheen het boek van Stanislaus von Moos over het werk *Haus* van Fischli en Weiss – gemaakt in 1987, en sinds 2018 permanent geplaatst in Zürich-Oerlikon – bij Verlag Walther und Franz König, Keulen.**

# Zoeken naar de mooiste boeken

**Christophe Van Gerrewey:** De wedstrijd voor *The Most Beautiful Swiss Books* bestaat sinds 1944. Het idee voor zo'n prijs werd een jaar eerder door Jan Tschichold gelanceerd, een Duitse grafisch ontwerper die in 1933 naar Zwitserland vluchtte. 'Een dergelijk initiatief is niet alleen als wedstrijd waardevol,' zo schreef hij in 1943 in het tijdschrift *Der Schweizer Buchhandel*. 'Het is ook een manier om de smaak van het publiek te beïnvloeden, om het te interesseren voor mooiere typografie, voor illustraties en dergelijke meer, en ongetwijfeld stijgt ook de verkoop van de prijswinnende boeken, wat dan weer uitgevers en drukkers stimuleert om hun boeken met liefde vorm te geven.' Dit jaar zat jij in de jury en mocht je de achttien mooiste Zwitserse boeken van 2023 selecteren.

**Julie Peeters:** Ik volg die prijs al lang. Ieder jaar verschijnt er een catalogus over de winnaars en dat is een boek waar ik altijd naar uitkijk. Het is boeiend om te zien wat er in Zwitserland gebeurt op het vlak van grafisch ontwerp. Dit jaar bestaat de prijs tachtig jaar en verschenen er twee publicaties, ontworpen door Julia Born.

**C.V.G.:** Born was ook de vormgever van het vorige jubileumboek uit 2004, *Beauty and the Book*, uitgegeven toen de prijs zestig jaar bestond.

**J.P.:** Ik studeerde nog aan Sint-Lucas Gent toen dat boek verscheen. Ik herinner me dat veel studenten er gebruik van maakten, maar ik heb het toen niet gekocht, en nu is het zeldzaam geworden.

**Jozefien Van Beek:** De nieuwe boeken zijn heel anders dan het meer klassieke of traditionele overzichtswerk uit 2004, ook wat vormgeving betreft.

**J.P.:** Dat is wel passend, vind ik. Het ene boek, waarin wordt teruggeblikt op de geschiedenis van de prijs, is vormgegeven als een cahier op A4-formaat. In de andere publicatie, met dezelfde afmetingen, worden de genomineerde boeken verzameld: het is een stapeltje papiervellen dat in de linkerbovenhoek aan elkaar is geniet, en dan is dubbel geplooid. Het voorste vel papier is iets dikker en functioneert als cover. Het is eenvoudig en toch radicaal, en tegelijkertijd spreekt er respect uit voor materialen, en oog voor detail. Ik heb zes jaar in Nederland gewoond en gewerkt, waar ook een sterke ontwerpcultuur bestaat, maar daar draait het boekontwerp vaker om één idee, om een oneliner die de nadruk legt op het ontwerpconcept en minder op de inhoud.

**C.V.G.:** Tschichold vermeldde in 1943 dat een prijs voor de mooiste boeken al langer in het Verenigd Koninkrijk en de Verenigde Staten bestond, maar in Zwitserland nog niet. De oudste prijs in Europa is die van Nederland, de prijs voor de Best Verzorgde Boeken, die sinds 1925 bestaat en volgend jaar ook een jubileum viert.

**J.P.:** In België hebben we die traditie helaas niet. Tussen 2008 en 2014 was er wel de Prix Fernand Baudin, voor de mooiste boeken in Brussel en Wallonië.

**C.V.G.:** Fernand Baudin was in zekere zin de Belgische Tschichold, en hij heeft ook handboeken over typografie gepubliceerd.

**J.V.B.:** Welke boeken komen in aanmerking voor *The Most Beautiful Swiss Books*?

**J.P.:** De grafisch ontwerper moet de Zwitserse nationaliteit hebben of minstens vijf jaar in Zwitserland werken. Boeken die worden uitgegeven of gedrukt in Zwitserland kunnen ook bekroond worden.

**C.V.G.:** Dit jaar was er een longlist van 412 ingezonden boeken, gepubliceerd in 2023.

**J.P.:** De verzameling is heel divers. Het gaat om boeken over architectuur, fotografie, kunst, illustratie, design of grafiek, of het zijn tekstboeken, kinderboeken, kookboeken of thematische boeken. Ook die selectie is dus zeer ruim, maar de nadruk ligt toch vooral op architectuur, fotografie, beeldende kunst en ontwerp.

**J.V.B.:** Hoe gingen jullie te werk om een selectie te maken?

**J.P.:** In de nationale bibliotheek in Bern lagen alle boeken op tafels. De eerste dag namen de juryleden de boeken individueel door, om een snelle, intuïtieve selectie te maken. Elk jurylid kleefde op de boeken die interessant of boeiend leken een post-it. Aan het einde van de dag werden alle boeken met post-its verzameld. Toen vielen al ongeveer driehonderd boeken af. Op dag twee keken we hoeveel post-its ieder boek had gekregen, waardoor de voorkeuren zichtbaar werden. Daarna voerden we lange gesprekken. De eerste grote selectie was het makkelijkst, daarna werd het moeilijker.

The Most Beautiful Swiss Books 2023, foto Julie Peeters

**J.V.B.:** Welke criteria hanteerden jullie? Heeft de organisatie van de prijs, het Bundesamt für Kultur, van tevoren aangegeven waarop jullie moesten letten?

**J.P.:** Ja, maar die criteria waren niet zo uitzonderlijk. Ten eerste moesten we uiteraard letten op de fysieke aspecten van een boek, op het object zelf. Ten tweede is er de typografie, de lay-out, het design, de vormgeving. En tot slot is er de inhoud. Die drie kan je niet los van elkaar bespreken. Hoe wordt de inhoud vertaald in het ontwerp, dat is de vraag. We zochten dus naar boeken waarbij die drie elementen zodanig samengaan dat er iets unieks ontstaat.

**C.V.G.:** Wie zat er in de jury?

**J.P.:** Een van mijn medejuryleden was John Morgan, een Britse ontwerper die typografisch sterk is en ook lesgeeft in Düsseldorf. Hij is onder meer bekend van het boek *Usylessly*, dat Moritz Küng een paar nummers terug in *De Witte Raaf* heeft besproken. Gregor Huber is ook grafisch ontwerper, hij heeft een studio in Zwitserland samen met Ivan Sterzinger. Zij hebben bijvoorbeeld de monografie over het werk van Philippe Vandenberg uit 2017 vormgegeven. Gina Bucher is auteur en redacteur, onder meer van het boek *Female Chic* over het Zwitserse modelabel Thema Selection, dat enkele jaren geleden geselecteerd werd voor de prijs. Zij was als enige jurylid geen grafisch vormgever, en ze had duidelijk een andere blik. En Sereina Rothenberger, die een ontwerpbureau in Zürich leidt samen met David Schatz, was juryvoorzitter.

**J.V.B.:** Kan je een paar boeken noemen die jullie geselecteerd hebben?

**J.P.:** Er zit bijvoorbeeld een bijzonder architectuurboek in onze selectie, een monografie over het werk van de Zwitserse architect Thomas K. Keller, vormgegeven door Samuel Bänziger en Michel Egger. Veel architectuurboeken zien er hetzelfde uit, maar voor dit boek is er gewerkt met één fotograaf, Sebastian Stadler, die alle gebouwen heeft gefotografeerd. De beelden zijn zo geplaatst, in reeksen of repetitief, dat het resultaat aanvoelt als een filmische reis door de gebouwen van de architect. Ook *Journaux de guerre, 1939-1944* sprong eruit, een verzameling oorlogsdagboeken van een kapitein in het Zwitserse leger. Het is een dik boek, gedrukt op bijbelpapier. De eigenlijke notities zijn op grijs papier gedrukt, de introductie en het commentaar op wit papier. Het is heel bureaucratisch materiaal, met paginalange lijsten van plaatsen waar soldaten overleden zijn, maar de tekst is toch op een heel poëtische manier gezet. We waren gecharmeerd om te zien hoe een onderwerp dat toch vrij zwaar is, vertaald werd naar een heel mooie en zachte typografie, met een passende papierkeuze.

**C.V.G.:** Vaak gaat het om boeken die zijn vormgegeven door ervaren bureaus. Je hoort weleens de kritiek dat er ontwerpers zijn die ieder jaar de selectie halen van *The Most Beautiful Swiss Books*.

**J.P.:** Dat speelde bij ons geen rol: er is geen rekening gehouden met vorige edities. We hebben ook een afstudeerproject geselecteerd, *Walking as Research Practice*, dat is vormgegeven door Jana Sofie Liebe uit Zürich, die studeerde aan de Gerrit Rietveld Academie in Amsterdam. Dat boekje is heel eenvoudig gebonden, zodat je het in alle richtingen open kunt plooien. Het papier heeft rafelige randen, en enkel de rechterkant is bedrukt, waardoor je het in één hand kan vasthouden terwijl je in de stad rondloopt. Alle door ons geselecteerde boeken werden ook ingezonden voor de wedstrijd *Schönste Bücher aus alles Welt*, die al sinds 1963 in Leipzig wordt georganiseerd. *Walking as Research Practice* won daar de Gouden Letter, wat bijzonder is voor zo'n spartaans boek. Het gaat lang niet altijd om prestigieuze *coffee table books*. Alles is dus mogelijk.

**C.V.G.:** *Walking as Research Practice* verscheen in een zeer beperkte oplage.

**J.P.:** De makers van het boek, studenten, hadden weinig geld, dus het is op 150 exemplaren gedrukt. Er is onlangs een nieuwe druk verschenen bij Roma Publications.

**C.V.G.:** De jury van *The Most Beautiful Swiss Books* moet ook telkens iemand aanduiden voor de Jan Tschichold Prijs, die niet wordt uitgereikt voor één boek, maar voor een carrière.

**J.P.:** Die prijs ging dit jaar naar het collectief Jungle Books, dat zowel boeken uitgeeft als vormgeeft, en dat bestaat uit Samuel Bänziger, Rosario Florio, Olivier Hug en Larissa Kasper. Er werd ook een publicatie van hen geselecteerd voor *The Most Beautiful Swiss Books*: *Obstacles for Cows*, een boek op groot formaat, over het werk van videokunstenaar Rhona Mühlebach, waarin kleine losse vellen zijn ingevoegd.

**C.V.G.:** In dit geval is het eerder een aanmoedigingsprijs, want het collectief is nog jong. Het eerste boek dat ze maakten dateert uit 2020.

**J.P.:** Meestal krijgen ontwerpers de Jan Tschichold Prijs ergens in het midden van hun carrière, wanneer ze al veel bewezen hebben. Daar hebben we lang over gediscussieerd. We vonden het interessant dat het collectief Jungle Books zelf boeken publiceert en kunstenaars een platform geeft. Ze zijn een community aan het creëren. Bovendien zijn ze gevestigd in Sankt Gallen, en niet in Zürich of Bazel, waar het grootste deel van de ingezonden boeken vandaan komen. Sankt Gallen is veel kleiner. We hadden het gevoel dat zo'n prijs voor hen echt een verschil kan maken. Wat ons wel opviel: er zijn bijna geen vrouwen die de Jan Tschichold Prijs hebben gekregen. Daar hebben we zeker op gelet: een vrouw maakt deel uit van het winnende collectief.

**J.V.B.:** Speelde dat bij de selectie voor *The Most Beautiful Swiss Books* ook een rol?

**J.P.:** Dat was geen doorslaggevend criterium, al hebben we het wel een beetje in de gaten gehouden. Er is zeker iets aan het verschuiven in het grafisch ontwerp. Ik geef al jaren les en de laatste tijd zijn mijn studenten bijna uitsluitend vrouwen, maar in Zwitserland blijft die wereld overwegend mannelijk, vooral wat het ontwerp van lettertypes betreft.

**C.V.G.:** ÉCAL (L'École cantonale d'art de Lausanne) is waarschijnlijk de bekendste school voor grafisch ontwerp in Zwitserland. Maar toch, zoals je zei, komen de meeste boeken uit Bazel en Zürich.

**J.P.:** Dat is waar de studenten belanden nadat ze afgestudeerd zijn. Waarschijnlijk heeft het met cultuur en traditie te maken: Lausanne is kleiner en Franser.

**C.V.G.:** *The Most Beautiful Swiss Books* worden elk jaar getoond in een reizende tentoonstelling.

**J.P.:** Dat is al zo van bij het begin – het heeft te maken met dat informerende en pedagogische aspect waar Tschichold naar verwees.

**J.V.B.:** Reizen de boeken ook naar België?

**J.P.:** Ik hoop de tentoonstelling van deze editie naar het KASK in Gent te halen, waar ik lesgeef. De Kunstenbibliotheek op de Campus Bijloke is daar een geschikte locatie voor. Makkelijk is dat niet. Vorig jaar werden er dozen met geselecteerde boeken geconfisqueerd door de douane, waarna ze verloren zijn gegaan.

**C.V.G.:** Heb je het gevoel dat de distributie van boeken de laatste jaren moeilijker is geworden? Toen ik afgelopen zomer een boek maakte met MIT Press, moest ik zelfs op mijn auteursexemplaren invoerrechten betalen, en ze werden twee weken ergens geblokkeerd in een depot.

**J.P.:** Door de Brexit is alles natuurlijk veel erger geworden, maar ik vrees dat ook België op dat vlak geen modelland is. Ik heb een paar jaar terug bijvoorbeeld een editie gemaakt bij Lineto in Zürich, de lettergieterij van Cornel Windlin. Ik had vrienden uitgenodigd om mij een woord te bezorgen, en al die woorden hebben we gedrukt met de originele blokletters waar een nieuw lettertype van Lineto op gebaseerd was. De edities werden vanuit Zwitserland verstuurd. Ik was op dat moment in New York, waar de zending na vier dagen al arriveerde, terwijl de enveloppen voor België vast kwamen te zitten bij de douane. Ik heb bijna zes weken lang moeten mailen en bellen, terwijl het artistieke project op de enveloppes zelf stond uitgelegd. Het was duidelijk dat het geen commercieel product was, maar in België wisten ze niet wat ze ermee aan moesten. Het Belgische

postsysteem is een ramp. Uiteindelijk heeft iedere bestemmeling twintig euro douanekosten moeten betalen, terwijl het om een cadeau ging.
**C.V.G.:** De stipte postbedeling is iets typisch Zwitsers, maar in een van de teksten in het jubileumboek van *The Most Beautiful Swiss Books* wordt ook de vraag gesteld naar Zwitsers design. Je sprak al over durf en aandacht voor details. In Zwitserland lijkt alles bewuster ontworpen te zijn, zoals treintickets of de bewegwijzering in stations. Er zijn niet veel landen waarnaar een lettertype is genoemd – Helvetica Neue werd in 1957 ontworpen en is een soort nationale standaard geworden.
**J.V.B.:** Het heeft voor ons iets avant-gardistisch, terwijl het ginds mainstream is.
**C.V.G.:** Ja, en net daarom zijn er veel Zwitserse ontwerpers die niets met Helvetica te maken willen hebben.
**J.P.:** Dat klopt. Iets gelijkaardigs geldt voor het grid, het raster. In 1980 verscheen het boek *Grid Systems* van Josef Müller-Brockmann, dat heel invloedrijk is geweest in Zwitserland. Volgens zijn systeem start een pagina in een boek met een grid waaraan al de rest ondergeschikt is. Voor de lezer is zo'n raster onzichtbaar zodra de tekst op de pagina staat, maar de ontwerper gebruikt het wel bij alle ontwerpkeuzes. Ook al zie je het niet meer, je vóélt het voortdurend.
**C.V.G.:** Kan je een boek ontwerpen zonder grid?
**J.P.:** Zelf vind ik die boeken het boeiendst waarin je moeilijk kan zien wat het grid precies was. En die zal je in Zwitserland niet zo snel aantreffen. Dus op dat vlak is het grid hardnekkiger gebleken dan Helvetica. Ik zou niet zeggen dat ik volledig zonder grid kan werken, maar ik negeer het soms wel. Ik maak pagina's graag intuïtiever op. Ik maak een grid, maar als ik voel dat tekst of beeld beter werken wanneer ik het grid loslaat, dan doe ik dat. Misschien bestaat het grid om je ertegen af te zetten.
**C.V.G.:** Karel Martens, die in 1998 de Werkplaats Typografie oprichtte in Arnhem, waar jij ook gestudeerd hebt, zou je een 'gridman' kunnen noemen. Dat blijkt zeker uit de nummers van het architectuurtijdschrift *OASE* die hij vormgeeft.
**J.P.:** Absoluut. Karel heeft een aantal dogma's. Zo begint hij nooit lager dan vijf millimeter onder de bovenrand van een pagina. Hij houdt niet van verspilde witruimte. Voor veel drukkers is dat een probleem. Een andere regel: de binding moet volledig openvallen. En het papier dat hij gebruikt is nooit gestreken, altijd ongestreken. Ik heb dit jaar een boek gemaakt, samen met Scott Ponik, voor het Canadian Centre for Architecture in Montréal: *The Lives of Documents. Photography as Project*. Toen ik bij Karel op bezoek was, gaf ik hem een exemplaar. Nadien mailde hij me: hij vond het prachtig, maar ik had één hoofdzonde begaan: de binding.
**J.V.B.:** De rug was gelijmd?
**J.P.:** Ja, maar omdat het zo'n groot formaat had, viel het naar mijn mening ver genoeg open. Boeken met open bindingen vallen soms té ver open. Voor Museum M heb ik in 2020 een boek gemaakt over Thomas Demand, dat met koudlijm werd gebonden. Voor de eerste honderd exemplaren gebruikten we gewone lijm omdat ze voor de opening klaar moesten zijn. Eerlijk? Ik vind die gewone lijm beter. Een boek dat gebonden is met koudlijm – flexibele lijm is dat – valt extreem hard open. Het boek van Demand is zo dik dat het bijna uit zijn binding leek te barsten. Zoiets zou Karel fantastisch vinden.
**J.V.B.:** Heb jij zelf dogma's?
**J.P.:** Ik werk al bijna acht jaar met dezelfde drukker, Benedict Press. Ik heb twee jaar in München gewoond toen ik de vormgeving verzorgde voor Kunstverein München. Toen heb ik die drukker leren kennen in Münsterschwarzach. Meteen vond ik de drukkwaliteit super. Ze zijn gelinkt aan een abdij, dus ze drukken voornamelijk bijbels en religieuze kalenders – ze kunnen drukken op heel dun papier. Af en toe maken ze kunstboeken. Als ik aan een opdracht begin, zeg ik meteen dat ik met mijn vaste drukker wil werken. Dat is een breekpunt. Als een opdrachtgever dat niet ziet zitten, gaat de opdracht niet door.
**C.V.G.:** Een ander basisconcept in je werk is een scheiding tussen beeld en tekst. Op een pagina staat ofwel beeld ofwel tekst.
**J.P.:** Ik ben geobsedeerd door het gedrukte beeld. Aan het KASK is het iets waar ik me samen met mijn studenten op concentreer. Typografie komt in de opleiding grafisch ontwerp altijd uitgebreid aan bod, maar beeld is even belangrijk. Het is belangrijk dat studenten daar een visie over ontwikkelen, zeker omdat ze door digitale beelden omringd zijn.

BILL 1, 2017

**C.V.G.:** Dit jaar maakte je een catalogus voor Isa Genzken. Ook in dat boek zijn tekst en beeld gescheiden.
**J.P.:** Dat boek hoorde bij de tentoonstelling *Isa Genzken 75/75* in de Neue Nationalgalerie in Berlijn, ter ere van haar 75ste verjaardag. De curatoren hebben ervoor gekozen om voornamelijk bestaande teksten te herpubliceren – er is slechts één nieuwe tekst, van Diedrich Diederichsen. Het voelde natuurlijker aan om tekst en beeld afzonderlijk te behandelen. Maar de fotografie zelf, die was voor mij nog belangrijker. Buchholz, de galerie van Genzken, had hun fotograaf, Jens Ziehe, gevraagd om de expo vast te leggen. Hij werkt heel technisch, met drie paraplu's, twee statieven en artificiële belichting. Terwijl het mooie aan die tentoonstelling net was dat er zonlicht binnenviel. De Neue Nationalgalerie van Mies van der Rohe heeft geen muren, en het oeuvre van Isa gaat over binnen versus buiten. Het was de gedroomde plek voor haar werk, dus ik heb ervoor gevochten om een tweede fotograaf aan te stellen die net dat kon vastleggen. Adrianna Glaviano kwam erbij. Zij maakte analoge beelden waarin schaduw zit. De combinatie werkt heel goed.
**C.V.G.:** Jouw werkwijze klinkt erg intensief.
**J.P.:** Voor mij is het de enige manier van werken. Als ik voel dat zoiets niet mogelijk is, begin ik er niet aan. Daardoor moet ik regelmatig opdrachten afslaan. Het geeft me de zekerheid dat ik de kwaliteit kan bieden die ik wil.
**J.V.B.:** Je maakt sinds 2017 ook een jaarlijks tijdschrift, *BILL*, 'a magazine without words and publisher of slow visual reading'.
**J.P.:** Ook voor *BILL* werk ik enkel samen met Benedict Press. Elk nummer telt telkens dertien verschillende papiersoorten. Elke bijdrage, en dus elke fotograaf, krijgt een eigen papier. Dat was van in het begin het concept. In het nieuwste nummer werk ik met een combinatie van gewone binding en Japanse binding. Er zit ook bijbelpapier in. Zulke technische aspecten zien sommige drukkers niet zitten. *BILL* vergt veel dialoog en arbeid.
**J.V.B.:** Hoe functioneert *BILL* financieel? Kom je uit de kosten?
**J.P.:** Een exemplaar van *BILL* kost veertig euro. Ik financier alles zelf. De oplage schommelt tussen 1000 en 1500 en ik verkoop uiteindelijk alle nummers. Het is een traag tijdschrift: ik publiceer één keer per jaar. Maar het is niet tijdsgebonden, dus je kan het een jaar na verschijnen nog steeds kopen. Winstgevend is het niet. In 2019 heb ik van de Vlaamse Gemeenschap eenmalig projectsubsidies gekregen. Soms vraag ik een beurs aan, maar ik krijg zelden positief antwoord. In Zwitserland bestaan er meer subsidies voor het maken van boeken en tijdschriften. Dat bleek ook bij *The Most Beautiful Swiss Books*: je voelt dat er geld in die boeken zit.
**C.V.G.:** Er zijn niet veel tijdschriften waar geen tekst in staat – toch niet zo radicaal als bij *BILL*.
**J.P.:** En toch zijn er inspiratiebronnen, zoals bijvoorbeeld het Zwitserse tijdschrift *Parkett*. Het is dan niet alleen de vormgeving die me zo aanspreekt. Wat ik er mooi aan vind, ook bij een tijdschrift als *Camera Austria*, is het idee van de doorgedreven kunstenaarsbijdrage. Bij *Parkett* konden kunstenaars vrij beslissen om een volledig katern te vullen, een leporello te bedenken of een speciale pantonekleur te gebruiken. Hun kunstenaarsbijdrages zijn een werk op zich. Dat streef ik met *BILL* ook na.
**C.V.G.:** Voor *Parkett* was het belangrijk om kunstenaars te lanceren. Is dat met *BILL* ook een doel?
**J.P.:** Nee. Het is eerder een doel om werk te tonen zoals het nog nooit getoond werd. Ik wil dat *BILL* een nieuwe visuele expressie is van iemands praktijk. Ook belangrijk is de herpublicatie van bestaande bronnen. Ik neem de beelden niet letterlijk over, ik herfotografeer ze, zodat er een nieuwe laag ontstaat. In het recentste nummer toon ik bijvoorbeeld foto's uit de jaren zeventig. Ik zag ze in een boek dat ik toevallig in een tweedehandswinkel vond. De kunstenaar, Mark Boyle, is overleden, maar zijn zoon gaf me toestemming om het werk opnieuw te publiceren. En door het te herfotograferen wordt het weer nieuw, want je ziet dat het foto's zijn uit een boek. Boyle maakte samen met zijn kinderen een houten frame, een meter bij een meter groot, en legde het op het strand. Iedere week maakten ze van bovenaf een foto, zodat je kan zien wat de zee doet met het strand. Het beeld is gemaakt door het water.
**J.V.B.:** Jij geeft les, net als veel grafisch vormgevers. Is dat een financiële noodzaak?
**J.P.:** Ik geef maar één dag in de week les, dus het is niet mijn hoofdinkomen. Maar het zorgt voor een stabiele basis. Intussen geef ik veertien jaar les, sinds mijn 27ste, en het is erg belangrijk geworden. Het contact met studenten apprecieer ik enorm. Ik leer er zelf veel uit. En toch vind ik het ook nog altijd angstaanjagend om les te geven. Het houdt me scherp.
**J.V.B.:** Wat heb je zoal geleerd?
**J.P.:** Het boeit me om te zien hoe de huidige generatie omgaat met verschillende thema's, zowel inhoudelijk als vormelijk. Meer dan ooit zijn studenten bezig met papier en print in plaats van met schermen en digitale beelden – terwijl je het omgekeerde zou verwachten. Deze generatie keert terug naar handmatig werken. Ik ga vaak met mijn studenten naar de Kunstenbibliotheek van het KASK, een plek waar dingen spontaan kunnen gebeuren. Ik laat hen boeken zoeken, zodat ze ontdekkingen doen. Vaak gaat het niet eens om boeken over grafisch ontwerp. Ze leggen publicaties op tafel die we bespreken. Ook daar leer ik veel uit. Jonge mensen zien iets voor het eerst, benaderen het anders. Hun reflectie is puur.
**C.V.G.:** Heb je ervaring met Zwitserse boekencollecties?
**J.P.:** Een uitzonderlijke plek is de kunstbibliotheek van de Stiftung Sitterwerk in Sankt Gallen. Zij hebben een collectie met 30.000 boeken en vooral het classificatiesysteem is fantastisch. Alle boeken hebben een chip. Je mag de boeken terugzetten op een willekeurige plaats, waardoor de bibliotheek steeds organisch transformeert. Dankzij de chip kan je doelgericht zoeken, maar je kan ook het toeval zijn werk laten doen. Serendipiteit wordt mogelijk, net omdat er zo veel boeken op een heel geconcentreerde manier zijn samengebracht – extreem systematisch en wanordelijk tegelijkertijd.

Isa Genzken 75/75, Keulen, Verlag Walther König

**Jenny Keller (red.), *The Most Beautiful Swiss Books 2023 Awarded in 2024*; Julia Born, Sereina Rothenberger, Tan Wälchli (red.), *An Autopsy of Tastes and Values. 80 Years of The Most Beautiful Swiss Books Competition*, Bern, Federal Office of Culture, 2024, ISBN 978390992892. Daniel Buchholz, Christopher Müller (red.), *Isa Genzken 75/75*, Keulen, Verlag Walther König, 2024, ISBN 9783753305394.**

# Antwerp Art

## LLS Paleis

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

Erntedankfest / « Joyeuses moissons »
**Présentation des éditions, multiples et publications d'artistes en collaboration avec l'organisation Bruxelloise JAP (Jeunesse et Arts Plastiques). / Presentatie van edities, multiples en kunstenaarspublicaties in samenwerking met de Brusselse organisatie JAP (Jeunesse et Arts Plastiques).**
Avec des contributions de/met bijdragen van:
Meryem Bayram & Hans Demeulenaere, Pierre Bismuth, Claude Closky, Vaast Colson, Philippe De Gobert, David de Tscharner, Dialogist-Kantor, Peter Downsbrough, Sam Druant, Lise Duclaux, Michel François, Ana Jotta & Pierre Leguillon, Hamer Körmeling, John Körmeling, Arnaud Labelle-Rojoux, Adrien Lucca, Jacqueline Mesmaeker, Ria Pacquée, Manfred Pernice, Laure Prouvost, Stephanie Rizaj, Anne-Marie Schneider, Joëlle Tuerlinckx, Sietske Van Aerde, Martien van Mens, Ken Verhoeven, Oriol Vilanova, Elsa Werth, Yue Yuan
t/m 22/12

Raamtekening door
**Vincent Vandaele**
Zichtbaar 24/7
01/01–02/02/25
02/02/25: Gesprek met de kunstenaar en Kaffee und Kuchen!

## Middelheim-museum

Middelheimlaan 61, 2020 Antwerp
+32 (0)3 288 33 60 middelheimmuseum.be
sept: tue–sun, 10:00–19:00
oct–march: tue–sun, 10:00–17:00

Kunst in de Stad – Voorbij het centrum/ Beyond the Center
**Yannick Ganseman, Kati Heck, Valérie Mannaerts, Marina Pinsky, Gert Robijns, Guy Woueté**
Six new public art commissions for six Antwerp city districts - Inaugurations: check our website

Kunst in de Stad
Blinds
**Martin Margiela**
Schuttershofstraat, Antwerp

## Micheline Szwajcer

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

Nous ne sommes pas tous des imbéciles!
La masse ou l'élite ?
**Sven Augustijnen**
t/m 18/01/25

## Annie Gentils Gallery

Peter Benoitstraat 40, 2018 Antwerpen
03 216 30 28 +32 (0)477 756 721 anniegentilsgallery.com
wed-sun, 14:00–18:00 and by appointment

Dubbelhoofd/Het Geheel en de delen
Doublehead/The Whole and the Parts
**Philip Van Isacker**
Opening: 24/11
24/11–19/01/25

ARTISTS ON DUTY
**Gert Verhoeven**
02/02/25–30/03/25

## valerie_traan gallery

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

THE WORD FOR WORLD IS FOREST
**Julia Cottin**
t/m 15/12
**Paul Gees**
21/12–25/01/25

valerie_troost gallery - Oostende
Hertstraat 9, 8400 Oostende
sat–sun, 14:00–18:00 / school holidays + fri 14:00–18:00

There where the wind goes
**Babs Decruyenaere**
08/12–19/01/25

Art Antwerp
**with Susan Collis, Julia Cottin, Ante Timmermans, Ingrid Castelein, Narcisse Tordoir, Frederik Lizen, ao**
Booth A19
12/12–15/12

## Art Gallery De Wael 15

Leopold De Waelstraat 15, 2000 Antwerpen
dewael15.art thu–sun, 14:00–18:00

"Ik ben geen kindje, ik ben een grote jongen"
**Max Dreezen**
23/11–22/12

## Eva Steynen Gallery

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

SALON D'ANVERS
**(Christine Clinckx invites) Annefloor Arsonne, Stef Kamil Carlens, Christine Clinckx, Juliet Jespers, Leon Jespers, Rudy Trouvé**
t/m 21/12

LUXEMBOURG ART WEEK
**Wannes Lecompte, Johannes Ulrich Kubiak, Ken'ichiro Taniguchi**
Booth C04
22/11–24/11

ART ANTWERP
**Nel Bonte & Johannes Ulrich Kubiak**
Booth C30
12/12–15/12

## Axel Vervoordt Gallery

Stokerijstraat 19, 2110 Wijnegem
+32 (0)3 355 33 00 axelvervoordtgallery.com
sat, 11:00–18:00

In Pursuit of the Expanse of Nature
**Ryuji Tanaka**
t/m 21/12

Echoes of Nature, Artistry of Self
**Shiro Tsujimura**
t/m 21/12

Positioning Space
**Group exhibition with Otto Boll, Lucia Bru, Norio Imai, Ann Veronica Janssens, Germaine Kruip, Michel Mouffe, Renato Nicolodi**
t/m 21/12

Impressions of Light
**Zoran Mušič**
t/m 01/03/25

# You Can Tell a Book by its Cover (Lawrence Weiner)

KOEN BRAMS

Een foto van Jan Kempenaers, geschoten in 2000, is een heel boek waard. Dat het beeld de cover heeft gehaald van een recent boek over Rémy Zaugg (1943-2005) is slechts een eerste bewijs. De even beredeneerde als veelgelaagde foto is in de eerste plaats een bijzonder geslaagde registratie van een werk van de Zwitserse kunstenaar. Een monumentaal gebouw aan het Sint-Jansvliet in Antwerpen, door stadsbouwmeester Emiel Van Haverbeke in 1933 opgeleverd, verleent toegang tot de Sint-Annatunnel onder de Schelde – de 'voetgangerstunnel'. Op de strenge art-decogevel heeft Zaugg een tekstwerk aangebracht als onderdeel van de door Moritz Küng samengestelde expo *Orbis Terrarum. Werelden van verbeelding (cartografie en hedendaagse kunst)*. Het zijn slechts zeven woorden, uitgevoerd in wit acrylglas, waarachter verlichting is aangebracht. Wanneer Kempenaers het gebouw en het werk van Zaugg in het vizier neemt, valt de avond en branden de lampen. Op het boekomslag zuigen de woorden, in het font Univers extra bold, alle aandacht naar zich toe. Zeven Nederlandse woorden staan vooraan op een voor het overige in het Duits en het Engels gestelde pil van bijna vijfhonderd bladzijden: MAAR IK/DE WERELD/IK ZIE/JOU.

Rémy Zaugg koestert een dubbele ambitie met dit tekstwerk. Als deelnemer aan *Orbis Terrarum* wil hij in de eerste plaats de verhouding tussen mens en wereld in vraag stellen. Op dramatische wijze worden de rollen omgekeerd: niet de mens aanschouwt de wereld, de wereld kijkt naar de mens; de wereld wordt opgevoerd als een subject dat de mens herleidt tot object – iets dat bekeken kan worden. De wereld is een fotograaf die alles objectiveert wat voor zijn lens komt. Het tekstwerk kan ook worden gezien als de seculiere variant van 'God ziet mij'. De wereld ziet je, let op wat je doet. Doe het goede! Zaugg toont zich een waar moralist, maar hij roept niet zomaar met opgestoken vinger op tot ethiek. Hij brengt ook een warme boodschap. *MAAR IK/DE WERELD/IK ZIE/JOU* is niet per toeval op het statige gebouw terechtgekomen. Dat het naar de tunnel leidt die de rechter- met de linkeroever verbindt, is van wezenlijk belang. Zaugg ziet het gebouw, en bij uitbreiding het Sint-Jansvliet, als een 'besondere Ort', een 'bijzondere plek'. Er wordt een andere plek, aan de overkant van de Schelde, door opgeroepen. Het tekstwerk signaleert dat twee werelden bij elkaar kunnen worden gebracht. Zaugg was overigens niet aan zijn proefstuk toe. Voorheen bracht hij ook op bruggen in Hamburg en Arnhem tekstwerken in wit acrylglas aan. Op de Nelson Mandelabrug in Arnhem staat bijvoorbeeld: HUIZEN – WIND – DE STROOM – DE VERTE – DE UTOPIE – INDONESIE – DE BOTEN – DE ZEE – BLAUWE LUCHT. Het is minder bezwerend of dwingend dan in Antwerpen, maar het woord 'Indonesië' roept opnieuw op tot moreel besef. Ook in Arnhem zag hij de brug bij uitstek als verbindend bouwwerk, als een kans om door de Rijn gescheiden stadsdelen op elkaar te betrekken. Het was zelfs een onverholen oproep om de rechteroever te ontwikkelen tot een zone die gelijkwaardig zou zijn aan de Arnhemse binnenstad op de linkeroever. Zaugg is een humanistische zorgverlener.

*Rémy Zaugg. Der besondere Ort/The Particular Place*, samengesteld door Eva Schmidt, bestaat voornamelijk uit essays over allerlei (aspecten van) werken van de Zwitserse kunstenaar en enkele gesprekken met en tussen personen die hem goed hebben gekend. *MAAR IK/DE WERELD/IK ZIE/JOU* vormt als het ware de rode draad, zoals 'God ziet mij' nog maar een halve eeuw geleden overal opdook in huiskamers en openbare gebouwen. Voortdurend wordt de lezer erop gewezen dat de wereld hem of haar ziet, al vanaf de eerste tekst, over projecten in Bazel. In 1997 ging de kunstenaar in op de uitnodiging van Peter Pakesch, toenmalig directeur van de Kunsthalle Basel, om een werk te realiseren op een functieloos en verwaarloosd terrein tussen de Elisabethenkirche en de Kunsthalle. Op een bruine muur, onderdeel van een installatie van Günther Förg, schilderde Zaugg dezelfde zeven woorden met wat er was overgebleven van de door

Jan Kempenaers, Rémy Zaugg. MAAR IK/DE WERELD/IK ZIE/JOU, Antwerpen, 2000/2022

Förg gekozen bruine verf, die hij een beetje mengde met paars-blauwe kleurstof. Over zijn interventie stelde de kunstenaar in een korte tekst, vreemd genoeg tweehonderd bladzijden verderop in het boek afgedrukt: '*ABER ICH/DIE WELT/ICH SEHE/DICH* zal een bewuste en actieve wereld laten zien. Op welke plek kan de subjectgeworden wereld spreken tot de mens die schijnbaar object is geworden, tenzij op een plek waar niemand zich heeft gevestigd, waar niemand positie heeft ingenomen en waar zich geen enkel zelfbewustzijn affirmeert.' De uitvoering van het werk bij de Kunsthalle maakt ook duidelijk dat Zaugg een bijzondere interesse had voor perceptie. Hij speelde met de grenzen van de waarneming door met bruin-paarsblauwe verf te schilderen op een bruine achtergrond. Wie niet wist dat er iets was toegevoegd aan Förgs installatie, kon er achteloos aan voorbijlopen.

Wanneer architecten Jacques Herzog en Pierre de Meuron, met wie Zaugg veelvuldig projecten verwezenlijkte, hem in 1995 benaderden om een tentoonstelling te concipiëren in het Centre Pompidou, kwam de kunstenaar-curator met een radicaal puriteins voorstel. Hij koos voor een chronologische ordening, van het vroegste tot het laatste project van Herzog & de Meuron. Alle plannen, schetsen, foto's en video's werden op tafels gepresenteerd, in rijen keurig achter elkaar. Zaugg stond een volledig ahiërarchische aanpak voor: aan woonblokken voor studenten in Dijon werd evenveel aandacht besteed als aan de verbouwing van Tate Modern in Londen. De expositie omvatte slechts twaalf maquettes, ook op tafels gezet. In zijn essay over de tentoonstelling maakt Jean-Christophe Royoux de vergelijking met een klaslokaal of met de lijnen op een pagina: 'architecturale performance was geheel afwezig'. Zaugg nam wel enkele kunstwerken op in de expo: drie grote foto's van Thomas Ruff en drie schilderijen van hemzelf, waaronder *BUT I/WORLD/I SEE/YOU*. Streng en ascetisch bekijkt de wereld wat Herzog & de Meuron ontworpen hebben.

De titel van de bijdrage van Corinne Diserens is niets minder dan hetzelfde tekstwerk; het onderwerp is de door haar samengestelde expo *Time and Tide. The Tyne International Exhibition of Contemporary Art* (1993). Zaugg wou een werk realiseren in en op een iconisch gebouw, een depot uit 1902 in Newcastle upon Tyne. Hij wou schilderijen tentoonstellen en de imposante architectuur, de stad en het landschap middels ingrepen op elkaar betrekken. Het project bleek te ambitieus, werd met een jaar uitgesteld en vervolgens afgevoerd. Bij Diserens' essay, dat voornamelijk bestaat uit citaten of parafrases van Zauggs tekst over het project, is *BUT I/WORLD/I SEE/YOU* afgebeeld. Het wekt de suggestie dat dit tekstschilderij zou zijn aangebracht op de enige blinde muur van de voormalige opslagplaats. In het concept voor *Time and Tide* speelde die muur alleszins een cruciale rol: enerzijds zag Zaugg het vlak als 'een gezicht' dat Newcastle upon Tyne frontaal aankijkt, anderzijds als een projectiescherm voor de stedelingen.

Bij de tekst 'The second view' van Christoph Doswald, over interventies in de openbare ruimte, staat een foto van een voorstel – opnieuw dezelfde zeven woorden – voor een gebouw waarin het Zwitserse ministerie van Buitenlandse Zaken zijn intrek zou nemen. De kunstenaar wilde het werk op de gevel aanbrengen, maar kreeg geen groen licht. In de bijzonder gulle beeldkatern, die om en bij 125 bladzijden telt, duikt *IK/DE WERELD* nog verschillende malen op. In 1994 werd het werk geschilderd op een blinde gevel tegenover de galerie Barbara Gross waar hij exposeerde. Zaugg realiseerde ook een zeefdruk met de zeven woorden, en hij wilde het tekstwerk op een muur van het Kröller Müller Museum exposeren – in niet minder dan 24 talen – naar aanleiding van zijn tentoonstelling in Otterlo in 1996. Het plan bleef steken in de ontwerpfase. Van het Neues Museum in Neurenberg, gebouwd tussen 1997 en 2000, kreeg de kunstenaar wel toestemming om het werk te integreren. In 2000 belandde de woordgroep zoals gezegd op de toegangspoort tot de Sint-Annatunnel. Vijf jaar later, vlak voor zijn overlijden, gaf Zaugg het werk in permanente bruikleen aan deSingel, waar Moritz Küng als curator werkte. *IK/DE WERELD* kan nog steeds worden bewonderd in de binnentuin van het Antwerpse kunstencentrum.

Schilderij, muurschildering, installatie, multipel, *IK/DE WERELD* is het allemaal. Tegenover een galerie, op de entree van een tunnel, op de gevel van een ministerie, op een museum of nauwelijks waarneembaar, het werk kan op vele en erg verschillende plaatsen of manieren worden opgesteld en op verscheidene manieren worden geïnterpreteerd, als verbindingsteken, als oproep tot moraliteit of als aansporing om kritisch te kijken, zoals in de expo over Herzog & de Meuron. Ook naar de herhaalde inzet van het werk moet echter scherp gekeken worden, en dat kan dankzij de teksten van de kunstenaar zelf. In een voorstudie voor een interventie bij de verbouwing van een administratief gebouw in Pantin tot het Centre National de la Danse, beschreef Zaugg in 2000 zijn methode. Vreemd genoeg vermomde hij zich als vrouw: 'Welke houding neemt ze aan als ze ingrijpt in een bepaalde architectuur of plek? Welke methode past ze toe? Deze kunstenaar gooit vooroordelen en veronderstellingen overboord, ze brengt geen kant-en-klare oplossingen aan die eerder in een andere context zijn ontwikkeld, in de studio of waar dan ook ter wereld. Afgezien van haar professionaliteit, haar kennis en haar vaardigheden, kijkt ze naar de plek met de grote ogen van een pasgeboren kind, alsof ze de wereld aan het ontdekken is en er voor het eerst over nadenkt.' De contradictie tussen deze plechtige beloften en de case van *MAAR IK/DE WERELD/IK ZIE/JOU* is te groot voor woorden. Het tekstwerk, in het atelier bedacht en gestockeerd, wordt toch op alle mogelijke plaatsen en in tal van contexten ingezet.

Het is niet het enige probleem van Zauggs praktijk als kunstenaar, curator, architect en stedenbouwkundige. Voor *Sonsbeek 93* werkte hij een project uit voor twee bruggen, de reeds vermelde Arnhemse Nelson Mandelabrug en de John Frostbrug, enkele honderden meters verderop. Zaugg ontwikkelde een totaalconcept, en zou ook op de John Frostbrug woorden aanbrengen. Het project, dat niet alleen beide oevers maar ook beide bruggen dichter bij elkaar zou brengen, bleek te duur. De kunstenaar stelde zich tevreden met een halve oplossing. Voor de ingrepen in het ministerie van Buitenlandse Zaken in Bern werkte hij een omvangrijk programma uit. Naast het gevelwerk deed hij voorstellen voor liftkokers en gangen. Christoph Doswald schrijft: 'De kunstenaar ging resoluut om met het werkveld van het toekomstige gebouw, de relatie met Zwitserland en het buitenland (en vice versa) en de veelgelaagde thema's die ermee gepaard gaan.' Tijdens de constructiewerken werd evenwel beslist dat het bureau van Informatietechnologie en Telecommunicatie zich in het gebouw zou vestigen. Doswald parafraseert Zaugg, die gesteld zou hebben dat het werk 'zijn plaats had verloren' en 'zijn raison d'être'. Toch trok hij zich niet terug als opdrachtnemer. Simon Baur bespreekt een werk voor het rijksarchief in Bazel: grote betonnen tegels waarin woorden in metaal zijn ingewerkt, vormen het looppad naar de ingang. Eén woord keert voortdurend terug, '*wird*' – 'wordt': een archief is een instituut dat evenzeer de toekomst als het verleden borgt. Baur vermeldt dat er plannen zijn om het rijksarchief te verhuizen. Wat moet er dan met Zauggs werk gebeuren? Blijft het waar het is, dan verliest het zijn bestaansreden; verhuist het mee, dan is het niet meer *site specific*. Het is een keuze tussen de pest en de cholera, maar Baur spreekt zich ondubbelzinnig uit voor de tweede optie.

Precies omdat Zaugg zich soms als ethicus heeft gepositioneerd, en mede omdat hij in haast al zijn teksten extreem precieze analyses en radicale oplossingen heeft geformuleerd, dreigt vergeten te worden dat hij een pragmaticus was. Zijn interventie bij de Kunsthalle Basel in 1997 is het sprekendste voorbeeld: aan de installatie van Förg wijzigt hij haast niets, en dat hij met zijn ingreep de rommelige niet-plaats tot een *besondere Ort* heeft getransformeerd, kan onmogelijk worden beweerd. Wanneer Jan Kempenaers in 2000 voor het gebouw bij het Sint-Jansvliet stond, moet hij hetzelfde hebben gedacht. Aan de kadrering valt op dat het gebouw niet volledig frontaal is vastgelegd. De lens staat loodrecht op een telefooncabine, stadsmeubilair waar Zaugg van gruwde, maar die hij niet zomaar kon (laten) verwijderen. In de cel van Belgacom bevindt zich een man, gehuld in een blauwe korte broek en een wit T-shirt. Voor het art-decogebouw staat een rode auto geparkeerd. De elektriciteitskasten zijn clandestien beplakt met affiches. Op een poster is het woord 'kozzmozz' leesbaar – een ironische knipoog naar *Orbis Terrarum*? Uiterst links brandt een lichtbox, op de gevel van een drankgelegenheid waar MAES wordt geschonken. Kempenaers gunt Zauggs werk het middelpunt van de foto, maar heeft evenzeer oog voor de onverschillige wereld die naar de kunst kijkt.

**Eva Schmidt (red.), *Rémy Zaugg. Der besondere Ort/The Particular Place*, Snoeck, Keulen, 2022, ISBN 9783864423673.**

A polka-dot has the form of the sun, which is a symbol of the energy of the whole world and our living life, and the form of the moon, which is calm... Polka dots are a way to infinity.

Yayoi Kusama

Architectuurreis
Japan – wereldtentoonstelling
→ 09.04 – 19.04.2025

Voor de reis in april 2025 ligt de focus op zowel traditionele, moderne en hedendaagse architectuur als op de wereldtentoonstelling in Osaka. Ongeveer 150 participerende landen gaven voor de creatie van de landpaviljoenen immers de opdracht aan architectuurcoryfeeën. Daarnaast is er ook een groep Japanse ontwerpers aangesteld om vorm te geven aan enkele overkoepelende thema's.
Het masterplan van deze editie, een cirkelvormige houten structuur met een diameter van 700 meter, is van de hand van Sou Fujimoto.

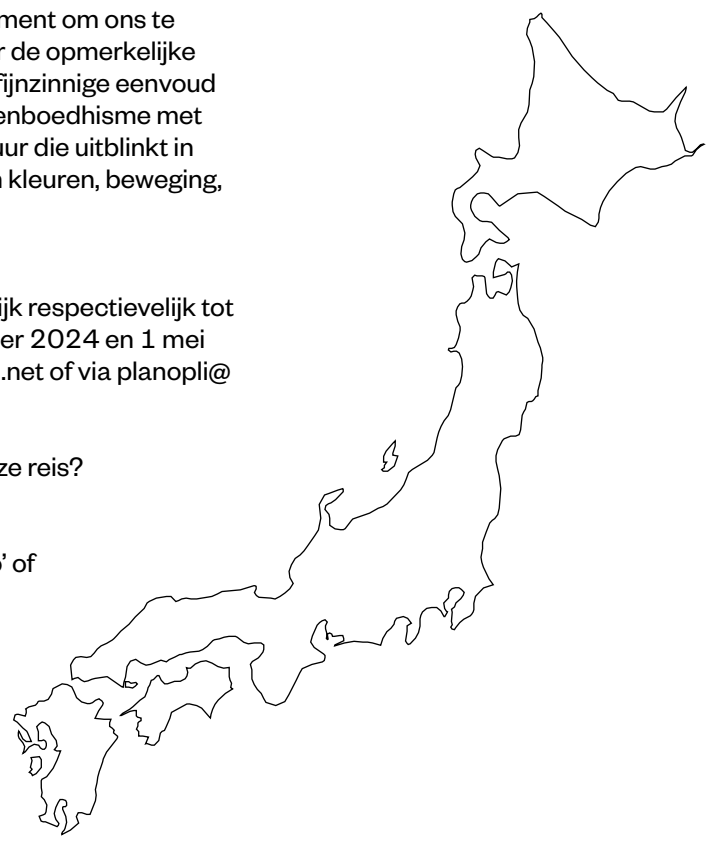
Hiroshi Senju museum in Karuizawa, ontworpen door Prizkerprijs-winnaar Ryue Nishizawa

Kunst- en architectuurreis
Japan – kunsttriënnales
→ 22.10 – 05.11.2025

Voor de reis in de herfstvakantie van 2025 komen de kunsttriënnales Setouchi en Aichi voor het voetlicht. Ook bezoeken we een aantal plekken waar Japanse kunstenaars de handen in elkaar hebben geslagen met architecten om gesamtkunst te realiseren.
We grijpen dit moment om ons te verwonderen over de opmerkelijke symbiose van de fijnzinnige eenvoud gegroeid uit het zenboedhisme met Japanse popcultuur die uitblinkt in een overdaad aan kleuren, beweging, licht en geluid.

Inschrijven mogelijk respectievelijk tot en met 1 december 2024 en 1 mei 2025 via planopli.net of via planopli@planopli.net

Meer info over deze reis?
Zie planopli.net
→ reizen
→ Japan expo' of
→ 'Japan zen'



wandering and wondering about contemporary ar(t)chitecture

planopli

C
I. Expo
II.
III.
IV.
pre-architectures
06.11.24 — 30.03.25
A
C I.II.III.IV. A
Culture — Architecture
civa.brussels | Rue de l'Ermitage 55 Kluisstraat, 1050 Brussels
RÉGION DE BRUXELLES-CAPITALE
BRUSSELS HOOFDSTEDELIJK GEWEST
KANAL Centre Pompidou
BRUZZ
LE SOIR
É. R. / V.U. : Jeremy Uhr, CIVA, rue de l'Ermitage 55 Kluisstraat, 1050 Brussels | Image / Beeld : Mariana Castillo Deball, *Once I thought the world was somewhere else.* | Design: pierres.me

# Die ongelooflijke aanwezigheid van dingen

BEATRIZ VAN HOUTTE ALONSO

Dit is een bespreking van een boek over 25 architectuurprojecten waarvan de recensent er slechts twee daadwerkelijk bezocht heeft. *Twentyfive x Herzog & de Meuron* gaat over het oeuvre van het architectuurbureau dat in 1978 werd opgericht door Pierre de Meuron en Jacques Herzog, beiden in 1950 in Bazel geboren en opgeleid aan de ETH Zürich. Het boek is samengesteld door de Zwitserse architectuurhistorici Stanislaus von Moos (1940) en Arthur Rüegg (1942). Het is een publicatie met beeld en tekst, kortom reproducties, van en over een oeuvre dat, volgens Von Moos, sterk beïnvloed is door reproducties, en voornamelijk door beelden. Een tekst op basis van beelden van architectuur die op haar beurt is geboren uit beelden – een dubbel afgevlakte lezing?

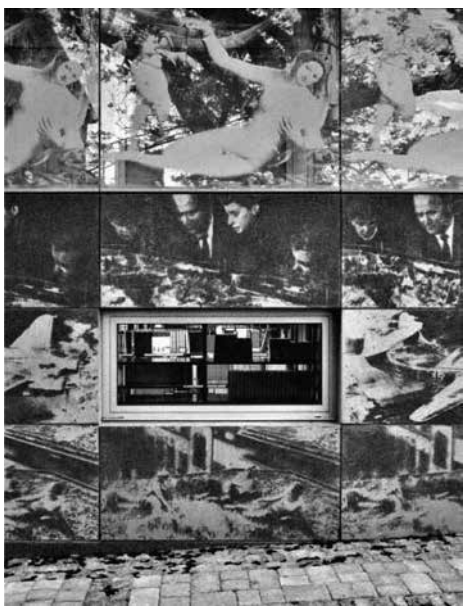
Het is verrassend hoe Von Moos in zijn essay, 'Focused Fuzziness', het belang van beeldvorming in dit oeuvre thematiseert. In tijden van visuele verzadiging, façadisme door *starchitects* en wat Von Moos zelf 'de festivalisering van de publieke ruimte' noemt, krijgt dat iets complex- of zelfs schaamteloos. Het werk van Herzog & de Meuron werd sterk beïnvloed door vertogen over (beeldende) kunst uit de jaren zeventig en tachtig, gaat in hoofdzaak over 'het produceren van beelden' en is een voorbeeld van architectuur als 'iconisch proces', zo stelt Von Moos. Die aanpak hebben de architecten onderschreven. In een tentoonstellingstekst uit 1988 gaven ze aan eerder geïnteresseerd te zijn in de 'geestelijke kwaliteit' en de 'immateriële wereld' van de architectuur dan in de fysieke realiteit van gebouwen.

De tekst van Von Moos vangt aan met een bloemlezing van vroege samenwerkingen met kunstenaars, zoals Rémy Zaugg, Thomas Ruff, Joseph Beuys en Hannah Villiger, alsook met een reflectie over de aard van 'zicht' en 'beeld'. Von Moos schrijft hoe 'binnen de context van het modernisme in de kunst de 'fenomenen' die het brein meent te erkennen als werkelijkheid in realiteit nog ondoorzichtiger werden. Sinds de uitvinding van de stereoscopie door Charles Wheatstone is wat op de voorgrond verschijnt als 'werkelijkheid' niet zozeer wat gezien wordt, maar veeleer de intelligentie van het zien zelf.' Verder heeft hij het, verwijzend naar Zaugg, over 'het uitwissen van de grens tussen subject en object, tussen zelf en wereld'. Von Moos plaatst het werk van Herzog & de Meuron binnen een weefsel van vaak canonieke, westerse referenties rond beeldvorming, die hij niet zelden introduceert aan de hand van associatieve zinnen als 'het is moeilijk om niet te denken aan…'

In zijn reflectie over visuele perceptie komt de nadruk te liggen op veranderende mechanismen en bewustwordingen van zicht, alsook op het object van het kijken – het kunstwerk of het gebouw. Het subject komt veel minder aan bod. Met een breder vizier is het 'moeilijk om daarbij niet te denken aan' bijvoorbeeld Laura Mulvey en haar werk rond *the male gaze*: sommige lichamen zijn het gewend om te kijken en andere worden als het ware getraind om bekeken te worden. Kijken is niet enkel een creatieve bezigheid, het is ook een psychologisch proces dat een machtsrelatie installeert waar subject en object zowel actor als product van kunnen worden. Onder andere architectuur medieert die relatie, bewust of onbewust, zoals Beatriz Colomina het heeft beargumenteerd in haar klassieker *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media* uit 1994.

Von Moos lijkt die meer beladen kijk op het kijken aan te raken wanneer hij het heeft over 'de visuele straal als wapen', of over Duchamps *Le Grand Verre* of *La Mariée mise à nu par ses célibataires même*, maar hij gaat er niet op in. Van daaruit is het echter maar een kleine stap om niet ook 'onvermijdelijk te denken aan' dekoloniale benaderingen van het zien, zoals van Grâce Ndjako. In een lezing getiteld 'World Sense vs. World View' stelde zij dat het promoveren van het kijken tot primair zintuig eigen is aan moderne westerse culturen. Het leidt volgens haar tot een wereldbeeld en een maatschappij die hoofdzakelijk op basis van visuele kenmerken onderscheidingen maakt en waardeert, en zo strikte dualiteiten vastlegt tussen man en vrouw, wit en zwart, mens en dier, of geest en lichaam. Wanneer 'de 'fenomenen' die het brein meent te erkennen als werkelijkheid in realiteit nog ondoorzichtiger' worden, wanneer bijvoorbeeld beelden bestaan zonder dat een doorsneemens kan uitmaken of ze door een machine gemaakt zijn, kan dat wereldbeeld feller gaan wankelen dan Von Moos lijkt te suggereren.

Rémy Zaugg, Herzog & de Meuron. Une exposition, Centre Pompidou, Parijs, 1995, foto Nic Tenwiggenhorn



Margherita Spiluttini, Herzog & de Meuron. Eberswalde bibliotheek technische school, 1999, Sammlung Architekturzentrum Wien

Margherita Spiluttini, Herzog & de Meuron. Depot voor Ricola, 1987, Sammlung Architekturzentrum Wien

Zijn betoog wordt interessant wanneer hij stelt dat het werk van Herzog & de Meuron de relatie tussen productie en reproductie problematiseert. Dat uit zich in het bijzonder in de scenografieën die ze maakten voor eigen tentoonstellingen, zoals *Artist's Choice. Perception Restrained* in het MoMA in 2006 en *Herzog & de Meuron. Une exposition* in het Centre Pompidou in 1995 (in samenwerking met Zaugg). De tentoonstellingsruimte, zo stelt Von Moos, is een context waarin meer rek komt te zitten op functionele vereisten. Herzog & de Meuron grepen dat aan om 'disfunctionele' kijkmachines te ontwerpen. In het MoMA was er een gebrek aan licht en aan comfortabele zichtlijnen (Von Moos vermeldt het reële risico op een 'stijve nek' door televisieschermen in het plafond), in het Centre Pompidou baadde de expo in agressief, overdadig licht, als in een supermarkt. Volgens Von Moos zijn het strategieën die het kijken op scherp stellen: het probleem is dat het overaanbod aan mogelijkheden het kijken in feite verstrooit. Niet elke ruimte heeft evenveel licht nodig, en de obsessie met een panoramisch en zo direct mogelijk zicht brengt verschraling teweeg. Jacques Herzog had het in 2008 over een 'bijna ondraaglijke vloed' aan beelden die de architecten ertoe leidde om ze zo veel mogelijk uit het ontwerpproces te weren.

Als het oog niet meer vertrouwd kan worden – als dat ooit al het geval was – blijft enkel de directheid van het oog in relatie met andere zintuigen over. Het gevolg is een holistisch en belichaamd begrip van ervaring, waar architectuur zich bij uitstek toe leent. In plaats van een afbeelding wordt een gebouw dan – met twee termen die Geert Bekaert vaak hanteerde – een schaduwrijk obstakel. Voldoende citaten die Von Moos verzamelt ondersteunen ook die benadering. Wat hem het meest interesseert aan architectuur omschrijft Herzog als 'die ongelooflijke aanwezigheid van dingen'.

Het tweede essay in dit boek, van Arthur Rüegg, is getiteld 'Reading the Signs'. Het staat in productief contrast met de eerste tekst en bouwt er als het ware op voort. Rüegg beargumenteert hoe innovatieve aanpakken van bestaande gebouwen als een rode draad door dit omvangrijke oeuvre lopen. Hij bespreekt een aantal projecten, onder andere de torens voor het farmacieconcern Roche, gerealiseerd tussen 2009 en 2022 in Bazel, net als de renovatie van de Musiksaal (2020) in dezelfde stad, de restoratie van Park Avenue Armory in New York (sinds 2006), het CaixaForum in Madrid (2008) en Tate Modern in Londen (2000). Hoewel de laatste tussentitel van zijn stuk, 'Voir ce que l'on voit', het tegendeel doet vermoeden, legt Rüegg de nadruk op een volgens hem zorgvuldige maar ook meedogenloze aandacht voor het bestaande, het specifieke, het materiële: 'wat wordt waargenomen, hier, nu en met alle zintuigen'.

De gebouwen van Herzog & de Meuron, op foto maar ook 'in het echt', zijn gebouwen die je wil aanraken. Wat Rüegg schrijft, resoneert met Von Moos' lezing van de scenografieën: het kan het doel zijn van de architectuur om de perceptie van de materiële wereld scherp te stellen, door ons alerter te maken, het leven plezieriger, en de wereld echter. Architectuur wordt een middel tot bewustwording van een lichaam in de ruimte. Oorsprong noch uitkomst kunnen alleen maar een beeld zijn; ook details, textuur, volume, beweging en ruimtelijke ervaring spelen een rol, zoals de proefopstellingen en de vele testdocumenten in de archieven van het bureau eveneens suggereren. Dit is bovendien een architectuur die ongegeneerd draait om schoonheid, een woord dat de architecten vaak gebruiken in projectteksten, bijvoorbeeld als ze het hebben over 'de schoonheid van de sporen van regenwater op een gevel'. Architectuur wordt zelfs omschreven als een poging om te kunnen omgaan 'met de alomtegenwoordigheid van lelijkheid in de bebouwde omgeving', precies door een bescheiden en punctuele dosis schoonheid bij te dragen. En het blijft inderdaad wonderbaarlijk hoe architecten (maar ook niet-architecten) wereldwijd er in een 'verbijsterende warboel van omstandigheden' in slagen om mooie, consequente, verrassende objecten te produceren, waarin mensen (en andere levende wezens) min of meer comfortabel vertoeven. In het geval van Herzog & de Meuron hebben ze daar bovendien, al decennialang, een financieel levensvatbare praktijk, of liever een zeer winstgevend bedrijf op kunnen baseren.

Zowel Von Moos als Rüegg ervaren bij momenten de noodzaak te vermelden dat Jacques Herzog en Pierre de Meuron niet langer twee ploeterende knullen zijn, maar ondertussen aan het hoofd staan van een bureau met bijna zeshonderd projecten, wereldwijd, op de teller. Op dergelijke momenten vallen woorden als 'businessmodel', 'klanten', 'de architecturale mainstream' en 'de snel globaliserende toeristische economie'. Tegelijkertijd trachten de auteurs om het Zwitserse duo te portretteren als *not your average starchitects*, enerzijds door hun artistieke gevoeligheid te benadrukken en hun samenwerkingen en vroege referenties, en anderzijds door hun studententijd op te roepen, waarbij de invloed van leerkrachten als Aldo Rossi en socioloog Lucius Burckhardt uitgebreid aan bod komt. Om Herzog & de Meuron te kaderen als contextuele eerder dan als formalistische architecten, maakt Rüegg de weinig subtiele vergelijking tussen hun 'reddende' project voor de Barfüsserplatz in Bazel en dat van Zaha Hadid, die in 2004 een wedstrijd voor het Stadtcasino had gewonnen: 'De oplossing die uiteindelijk werd uitgevoerd was net het tegendeel van Hadids poging om de Barfüsserplatz 'op te ruimen' met een icoon dat altijd een wet op zichzelf zou zijn gebleven.'

In het tweede deel van het boek zet de dialectiek tussen productie en reproductie, en tussen materiële en verbeelde realiteit zich voort. Rüegg en Von Moos selecteren 25 projecten, uitgebreid van beeld voorzien, net als van een korte beschrijving. De restrictie blijkt productief: er is ruimte voor plannen, bouwdetails, werffoto's, voorstudies, maar ook voor het noemen van medewerkers, die naarmate de chronologische selectie vordert alsmaar talrijker worden. Het werk van Herzog & de Meuron oscilleert tussen het 'spellen van elementen', zoals Bart Verschaffel de aanpak van Charles Vandenhove omschreef, en het creëren van illusies, soms op het fantasmagorische af – de *fuzziness* waar Von Moos het over heeft. Gebouwen worden op een gearticuleerde manier opgetild en lijken te zweven, zoals het Plywood House (1985) of het CaixaForum. Materialen worden expliciet gestapeld en leiden tot constructies die fragiel, open en soms zelfs wankel lijken, zoals het depot voor Ricola (1987), de toren van Tate Modern of de werf van de Dominus Winery (1998). Gevels vertroebelen het zicht, zowel van binnen naar buiten als omgekeerd, maar worden punctueel doorboord door ramen en deuren, als ging het om grapjes of realitychecks, zoals in de bibliotheek in Eberswalde (1999) of het gebouw voor Ricola Europe (1993). Plannen zijn zakelijk, om dan onderbroken te worden door weelderige trappen, maniëristische ramen en afwerkingen waarvoor je met plezier op een trein zou springen om ze niet alleen in de virtuele, maar ook de werkelijke werkelijkheid mee te maken.

**Stanislaus von Moos, Arthur Rüegg, *Twentyfive x Herzog & de Meuron*, Göttingen, Steidl, 2024, ISBN 9783969991381. Van deze uitgave verscheen ook een Duitstalige editie.**

# Bevrijdingspoging van een bevolkingsgroep

STÉPHANIE SAVIO

Tussen 1920 en 1921 vestigden honderdvijftig gezinnen zich in een nieuwe wijk op het platteland van Bazel, waar alle principes van de coöperatie zouden worden toegepast en uitgetest. Het doel was een buurt te creëren die de reikwijdte en de effecten van het coöperatieve economische model demonstreerde. Het project werd ontworpen door Hannes Meyer (1889-1954), een architect van Bazelse afkomst, vaak afgeschilderd als een oppositiefiguur, met name vanwege zijn verblijf in de Sovjet-Unie tussen 1931 en 1936. Zijn betrokkenheid bij de bouw van projecten die verband hielden met 'sociale vooruitgang' beperkt zich niet tot deze episode, maar bestrijkt vrijwel zijn hele carrière, in verschillende landen en binnen verschillende politieke regimes.

*

Meyer was een hoofdrolspeler in het eeuwfeest dat de Bauhaus-school in 2019 vierde. In Dessau begonnen Meyer en Hans Wittwer in 1927 een architectuurstudio als 'meesters'. Toen Walter Gropius de school verliet, werd hij van 1928 tot 1930 vervangen door Meyer. De twee *Baslers* beschouwden architectuur, vanuit een antiacademische positie, als een constructieve discipline in de brede zin van het woord: studenten ontdekten hoe ze een werf moesten begeleiden dankzij mandaten van de gemeente, vooral op het gebied van studentenhuisvesting, terwijl de vergoedingen hun toestonden het hoofd te bieden aan de recessie. Theoretische training ging zowel over bouwtechnologie als over sociale en historische kritiek op de discipline.

*

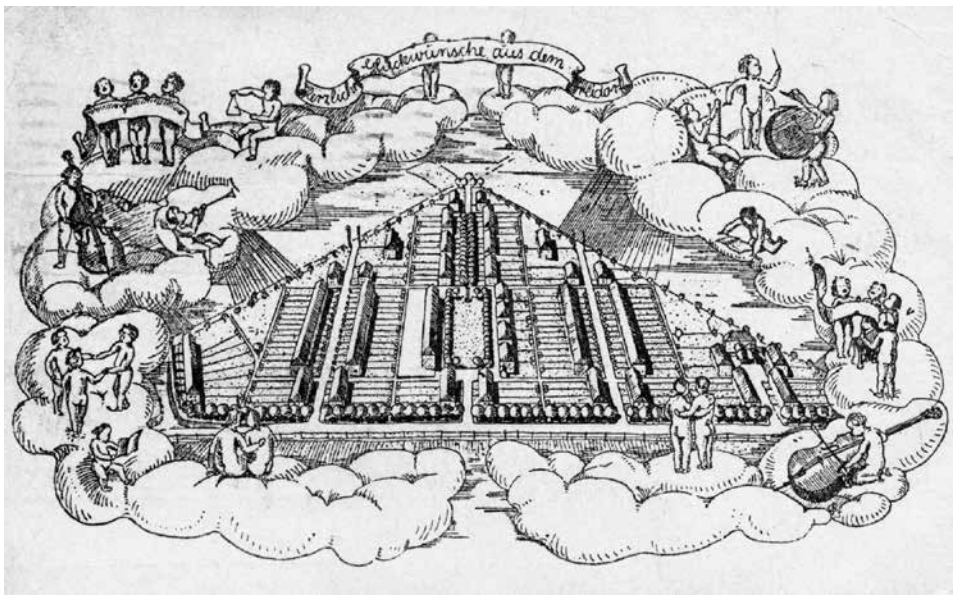
Toen Meyer eind jaren twintig deelnam aan de initiatieven van moderne architecten, in Zwitserland of elders, neigde hij ertoe zich tegendraads op te stellen. In 1926 was het nummer van het tijdschrift *ABC* dat hij samenstelde geheel gewijd aan hedendaagse kunst, terwijl de redacteuren zich concentreerden op architectuur en op stedelijke projecten. In 1928, tijdens het eerste van de Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM), trok Meyer de relevantie in twijfel van collectief gedragen manifesten zoals die door Le Corbusier werden voorbereid. In plaats van *Urbanisme*, het boek van Le Corbusier uit 1925, na te volgen, besloot hij het begrip van de stedenbouw grotendeels opnieuw te definiëren.

*

Hoewel Meyers eerste grote project als onafhankelijk architect – de wijk Freidorf, gebouwd tussen 1919 en 1924 – geen icoon van de architectuurdiscipline werd, heeft de realisatie wel een stempel gedrukt op het werk van historici als Francesco Dal Co en Jacques Gubler in de jaren zeventig. Freidorf wordt gezien als een gerealiseerde utopie, door een verhoopte toekomst vanuit het heden te projecteren, en door een stedelijke figuur voor moderne woningbouw te creëren die als prelude op de *Siedlungen* in Duitsland en Oostenrijk te beschouwen valt. Die karakterisering blijft geldig, maar een zorgvuldige observatie van de plannen, de iconografie van het project en de geschriften van de architect kan toelaten minder nadrukkelijke overwegingen te ontwikkelen over de aard van de coöperatie en haar historische rol.

*

De opdrachtgever van Freidorf was, in 1919, de leidende organisatie binnen de Zwitserse coöperatieve beweging: het Verband Schweizerischer Konsumvereine, opgericht in 1890. In de jaren tien begon het VSK zijn activiteiten uit te breiden door productiecooperaties op te richten om de boycot te compenseren van leveranciers uit de particuliere sector, door zelf schoenen, brood en vlees te gaan produceren. Politiek gezien kan de Zwitserse coöperatieve beweging geassocieerd worden met de Grütliverein, een interprofessionele vereniging die al bestond sinds 1838, en die gewijd was aan permanente educatie en het sociale leven. De Grütliverein raakte politiek betrokken in de jaren zeventig van de negentiende eeuw, toen er voor het eerst een wet werd voorbereid om fabrieksarbeiders te beschermen. De Grütliverein leverde de eerste leiders van de Zwitserse socialistische partij, opgericht in 1888. Door politieke en economische integratie door middel van onderwijs te bepleiten, distantieerde de moderne coöperatieve cultuur zich aan het begin van de twintigste eeuw van deze socialistische partij, die als iconografisch attribuut de figuur van Helvetia een exemplaar van *Das Kapital* liet uitkiezen. De aantrekkelijkheid van consumentencoöperaties, de economische vlaggenschipactiviteit van de Zwitserse beweging, is te danken aan het grote aantal leden, dat kwantumkortingen opleverde. De beweging zou niet effectief zijn als de politieke theorie verdeeldheid zaaide. Zo komt de coöperatie uiteindelijk in de handen terecht van de middenklasse, de buffer van het kapitalisme, wat de vraag oproept of ze het beeld hooghoudt van een democratie, of eerder van de illusie ervan.




Hannes Meyer, Kerstkaart Freidorf, VSK, 1920, Staatsarchiv Basel-Landschaft

Hannes Meyer, Freidorf vanuit de Merian Gärten, 1921-1922, gta Archiv, ETH Zürich

*

Als architect, lid van de stuurgroep en uiteindelijk ook als bewoner van Freidorf, nam Meyer gedurende de eerste vijf jaar van het project deel aan bijna wekelijkse bijeenkomsten. Hij werd gevraagd om het coöperatieve logo te ontwerpen en satirische en didactische teksten te schrijven voor het VSK-persorgaan over de bezigheden van de bouwcommissie en de avonturen van het samenleven. Eveneens nam hij de leiding op zich van een toneelstuk en een tentoonstellingsruimte gewijd aan het VSK en Freidorf in 1924, te zien op de Internationale Tentoonstelling der Coöperatie en Samenwerking (EICOS) in Gent.

*

Freidorf komt herhaaldelijk voor in de geschriften van Meyer. In 1938, twaalf jaar nadat hij het woonproject had verlaten, verwees hij er nog steeds naar, op een conferentie in Mexico. Geamuseerd beschrijft hij de esthetiek van ideale steden, zoals ook Freidorf, als een portret van de hedendaagse heersende klasse. Meyers gevoel voor humor wordt gedemonstreerd door twee tekstfragmenten. Deze opsomming uit 1925, gepubliceerd in het tijdschrift *Das Werk*, van wat in Freidorf kan worden aangetroffen, getuigt bijvoorbeeld van de wetenschappelijke observatie van individuele identiteiten en van het huiselijke leven, waarvan enkele schoonheden en absurditeiten worden uitgelicht:

> Een cellengebouw. Daarin allerlei getier, geuren en geluiden van de kasteel- en waakhonden, bijenkolonies, eenden, katers en katten, hanen en kippen, schildpadden, konijnen, goudvissen, motoren, harmoniums, weefgetouwen, piano's, naaimachines, handorgels, grammofoons, tapijtkloppers, trommels en kanaries. Daarin allerlei wereldovertuigingen van dissidenten, geheelonthouders, antroposofen, atleten, altruïsten, voetballers, egoïsten, communisten, methodisten, conservatieven, Mazdaznan-aanhangers, Grütlianen, vegetariërs, niet-rokers en de afvalligen van al deze strekkingen. Daarin allerlei krantenreporters, schoenfabrikanten, magazijnbediendes, letterzetters, bureaucraten van alle niveaus, typisten, theoretici, onderwijzers, gediplomeerden, leerlingen, kooplieden, verkopers en het merendeel van de verkochten: kinderen, vrouwen, echtgenotes, dames.

Een fragment uit 1928, gepubliceerd in het tijdschrift van het Bauhaus, is algemener, en toont, zij het evenmin zonder satire, de functionalistische uitgangspunten van Meyer:

> Deze eisen zijn de exclusieve motieven van de woningbouw. We onderzoeken het dagelijks leven van elke bewoner van het huis en dit resulteert in het functionele diagram voor vader, moeder, kind, peuter en andere mensen. We onderzoeken de relaties tussen het huis, de bewoners en vreemden: postbode, voorbijganger, bezoeker, buurman, inbreker, schoorsteenveger, wasvrouw, politieagent, dokter, serveerster, speelkameraad, gasaansluiter, ambachtsman, verpleegster, bode. We onderzoeken de menselijke en dierlijke relaties met de tuin, en de interacties tussen mensen, huisdieren en huisinsecten.

Dergelijke collectieve portretten voeren naar de kern van Meyers persoonlijke vragen over de verworvenheden van het socialisme. Zijn vader pleegde zelfmoord in 1899 omdat hij als bouwaannemer met een faillissement werd bedreigd. Na die tragedie bracht Meyer samen met zijn twee broers, tussen zijn tiende en zestiende levensjaar, de weekdagen door in een burgerlijk en religieus weeshuis; in het weekend was hij thuis bij zijn moeder. Zij deelde haar onderkomen met Emma Wahlen, een activiste in de arbeidersbeweging die regelmatig bezoek kreeg van Leonhard Ragaz, een theoloog uit Graubünden die zich tot het socialisme bekeerde en die vanaf 1906 redacteur was van het socialistisch-religieuze tijdschrift *Neue Wege*.

*

Het district Freidorf ontstond in de hoop de positieve effecten van sociale hervormingen te observeren, te ervaren en te demonstreren. Als zodanig kan het worden beschouwd als een empirisch onderzoeksproject. De opdrachtgever, het Verband Schweizerischer Konsumvereine, was in 1892 begonnen met de nationale centralisatie van de aankopen van coöperaties die lid waren. Tijdens de Eerste Wereldoorlog hadden risicovolle import-exporttransacties reserves noodzakelijk gemaakt, die vervolgens onderworpen werden aan de oorlogswinstbelasting. In plaats van een deel van dit bedrag van 7,5 miljoen CHF aan de staatskas te geven, wilde het VSK dit 'sociale kapitaal' – in zekere zin het spaargeld van ongeveer 360.000 aangesloten gezinnen – mobiliseren door te investeren in woningbouw. De ontstaansgeschiedenis van het project toont dus hoe solidariteitskapitaal de levens van werknemers kan verbeteren.

*

Gelegen halverwege tussen het administratieve hoofdkantoor in Basel-Stadt en het hoofdmagazijn in Basel-Landschaft, verwelkomde Freidorf de families van 150 werknemers van het VSK, die interesse hadden getoond in het project of aanbevolen werden door de directeur. Om een antwoord te bieden op een tekort aan kwalitatieve woningen, vooral ten gevolge van de bloei van de chemische industrie, werden aaneengesloten huizen gepland, verdeeld over drie verdiepingen, met een eigen ingang en moestuin. De bewoners zouden hun vrije tijd prettig buiten kunnen doorbrengen, bijvoorbeeld door met het gezin groenten, fruit of bloemen te verbouwen of door samen te spelen – voor de Tweede Wereldoorlog waren er niet veel alternatieven. De omvang en de generositeit van het plan kan blijken uit een ander project dat tussen 1913 en 1914 door de Basler Wohngenossenschaft werd gebouwd met financiële steun van het kanton. Deze coöperatie, in 1900 opgericht, bouwde 61 appartementen (30 met één kamer, 31 met twee of drie), op drie adressen in één bouwblok in de binnenstad.

*

Hoewel Freidorf onder nauwe sociale controle stond (althans wat betreft het deel van het salaris dat werd gebruikt om te sparen of om 'coöperatief te consumeren'), bleef het dorp 'vrij': individuen waren juridisch en economisch onafhankelijk. Economisch gezien was de vrijheid ook terug te vinden in het financieringsmodel van Freidorf: omdat ze over eigen middelen konden beschikken, hoefden de bewoners geen rente te betalen over schulden, als factor van armoede en dus van afhankelijkheid. De keuze voor de naam Freidorf in 1919 – in een economische recessie, vlak na de Spaanse griep en de algemene staking van 12 november 1918, de *Landesstreik* waar ongeveer een kwart miljoen Zwitsers aan deelnamen – lijkt nog steeds paternalistisch en propagandistisch. De naam weerspiegelt de roman *Das Goldmacherdorf* (1817) van Heinrich Zschokke, die in 1918 opnieuw werd uitgegeven door het VSK, en waarin met satire en pragmatisme wordt verteld hoe een naoorlogs dorp, badend in armoede en bijgeloof, een economisch wonder tot stand brengt, net dankzij een samenwerkingspact.

*

Op het driehoekige perceel van Freidorf, achtenhalve hectare groot, staan de woningen aan weerszijden van vier parallelle straten in rijen van twee, vier, acht of veertien – geen van de 150 eengezinswoningen heeft vier eigen gevels. Hoewel het in de periferie van Bazel ligt, creëert het complex niet de illusie van individualiteit die latere woningen in voorsteden kenmerkt. Het bestaat uit huizen met een vrijwel identiek uiterlijk, die van elkaar verschillen door het soort publieke ruimte waarmee de toegang tot elke woning wordt georganiseerd, door de ligging in de rij en door de vegetatie in de voortuin. Elk huis heeft vier tot zes kamers, een keuken, een volledig uitgegraven kelder en bewoonbare zolders. Een houten gebinte ondersteunt de schuine daken, de bakstenen muren zijn aan de binnenkant bedekt met behangpapier en aan de buitenkant met lichtrode verf, beton wordt enkel voor de kelders gebruikt, en steen (kalk- of kunststeen) omlijst de ramen terwijl drie stenen treden naar elke voordeur leiden.

*

Onderlinge afhankelijkheid is de sleutel tot de sociale organisatie van het geheel, dat organisch is, maar vormelijk toch gedisciplineerd. De gemeenschappelijke ruimtes omvatten het vierkante plein, een ander, centraal en rechthoekig plein, en de promenade rondom het geheel. Het centrale gebouw, bekroond met een klokkentoren, huisvest de coöperatieve winkel, een restaurant, vier klaslokalen, een grote zaal en een bibliotheek op de tweede verdieping en een bowlingbaan in de kelder. Om het stof van de kantonnale weg te weren, is Freidorf omgeven door een muur met poorten die toelaten de moestuinen te doorkruisen en die het geheel een licht middeleeuwse sfeer geven.

*

Zonder de onfeilbare vastberadenheid van Oswald, de held uit *Das Goldmacherdorf*, en met slechts gematigd enthousiasme voor de op til staande verstedelijking van het platteland, berichtte Hannes Meyer in het tijdschrift *Samenkörner* over zijn eerste bezoek aan de ongerepte bouwplaats in 1919:

> Weides en landbouwgrond met kersenbomen en walnoten, met rogge en bieten, met rode klaprozen, gele mosterd, groene klaver en een rij elektriciteitspalen. De kevers zoemden, de vogels zongen de lof van het plattelandsleven, het lawaai van de stad was in de verte te horen, de boerenknecht dreef de paarden in de wei met het knallen van de zweep – en de kleine architect werd verondersteld om met een ruw potlood als een naoorlogse beul een einde te maken aan dit machtige stuk van Gods aarde.

In een ander artikel in hetzelfde tijdschrift, een paar maanden later, maakte hij melding van geordende (en heimelijk organische) architecturen, waarmee een pionierspopulatie van arbeiders op een 'nieuwe' of strategische locatie werd geïnstalleerd. Hij noemde hedendaagse en historische voorbeelden zonder moreel onderscheid tussen reformistische en koloniale intenties: de 'werkkolonies' van het Duitse bedrijf Krupp, de Engelse tuinsteden Letchworth, Bourneville en Port Sunlight, het cellulaire model van Amerikaanse industriële steden, Romeinse kampementen en koloniën in het markgraafschap Brandenburg.

*

Voor een kerstkaart, gedrukt en verspreid door het VSK, beeldde Meyer Freidorf af in een ets. De gedisciplineerde stedelijke figuur, hoewel onderbroken door enkele variaties, staat in sterk contrast met de wolkenkroon bewoond door kleine groepjes putti, dromend of musicerend. Tegenover de strengheid van economische solidariteit die tot de Zwitserse nationale cultuur zal uitgroeien, staat het evangeliserende ideaal van naastenliefde (of van nationale consensus), dat het project de uitstraling gaf die nodig was om een symbool van vooruitgang te kunnen worden. De subtiliteit van de kritiek die Meyer met deze ansichtkaart leverde, is verwarrend, en was misschien zelfs goed bedoeld. Was het typisch voor het VSK om zelfkritiek te publiceren? Hoewel niet alle leidinggevenden van de

Theodor Hoffmann, Groentetuinen en woningen in Freidorf, 1924-1925, Staatsarchiv Basel-Landschaft

Centraal publiek gebouw, Freidorf, s.d.

organisatie Meyers kritische talenten waardeerden, lijkt het erop dat de directeur van het VSK zich omringde met journalisten, kunstenaars of wetenschappers die andere standpunten deelden dan de zijne.

*

De intrede van de politieke moderniteit in Zwitserland kan worden gezien als een gevolg van de afhankelijkheid van buurlanden. In de achttiende eeuw bestond de oude confederatie uit dertien soevereine kantons, maar ook uit onderworpen gebieden en geallieerde kantons. Een eerste poging om een einde te maken aan het ancien régime vond plaats tijdens de bezetting door de troepen van Napoleon. Van 1798 tot 1803 kreeg een Helvetische republiek vorm. Democratische personaliteiten zetelden een paar jaar aan het hoofd van de nationale ministeries, terwijl de boerenbevolking over het algemeen nog steeds weinig bekommerd was om politieke rechten en de kantonnale regeringen tegen centralisatie gekant bleven. Ondanks de terugkeer van de soevereiniteit naar de kantons bleven bepaalde democratiseringswetten gehandhaafd, die bijvoorbeeld familiebanden tussen politieke vertegenwoordigers van hetzelfde orgaan beperkten. In een lokale verlichtingsbeweging die 'helvetisme' wordt genoemd, ontwikkelden filosofen en pedagogen zoals Isaak Iselin en Heinrich Pestalozzi theorieën over de noodzaak van onderwijs en economische onafhankelijkheid voor de plattelandsbevolking.

*

Wat volgde was een burgeroorlog tussen 'aristocraten', 'patriotten' en 'republikeinen', die Napoleon Bonaparte beëindigde met de afschaffing van de heerlijkheidsrechten en een tussen katholieke en protestantse kantons gedeelde wetgevende en uitvoerende raad. Op het Congres van Wenen na de val van Napoleon verkreeg de nieuwe federatie van 22 staten territoriale onafhankelijkheid en eeuwige neutraliteit, ook al was de sektarische strijd nog niet voorbij. Tijdens de Restauratie, tussen 1815 en 1830, werd in de kantons gedebatteerd over het nationale verhaal en over kwesties omtrent vrijheid. Het liberalisme werd sterker zonder duidelijk definieerbaar te worden, maar de protagonisten waren vastbesloten de politiek op de rede te baseren, in tegenstelling tot de kerk, maar ook in tegenstelling tot het voorstel van Jean-Jacques Rousseau voor de erkenning van een soeverein volk. Het idee van een macht beperkt door de scheiding der machten en van een representatief systeem van een aristocratische democratie, leek geschikter. In 1830, in een periode met sterke industriële groei, namen elf kantons een liberale grondwet aan die openbare parlementaire zittingen instelde, net als de vrijheid van persoon, vereniging, pers en het recht op eigendom. In het kanton Bazel leidde de gewapende mars van democraten echter eerst tot een oorlog en tot de splitsing van het kanton in twee delen. Het begin van de socialistische beweging dateert uit deze periode, en in 1838 werd de reeds vermelde Grütliverein als een reformistische en patriottische beweging opgericht.

*

De moderne Europese coöperatieve beweging kwam tevoorschijn in de jaren 1840, ook in Zwitserland. Een sterke recessie leidde tot de vorming van verenigingen voor de productie of de aankoop van voedsel en brandstof, naast een nagenoeg geïnstitutionaliseerde filantropie die aangemoedigd werd door religieuze en progressieve kringen. De coöperatieve beweging is vaak voorgesteld als een 'natuurlijke' reactie op de historische ontwikkeling van de bevrijding van individuen: na de afschaffing van de lijfeigenschap aan het begin van de negentiende eeuw werd de vrije vereniging van mensen aangemoedigd voor hun economische bescherming. Coöperaties zijn net als bedrijven economische verenigingen, maar in tegenstelling tot deze professionele organisaties die geassocieerd zijn met het ancien régime, is je aansluiten bij een coöperatie een kwestie van individuele wil, en zou de toegang voor iedereen verzekerd moeten zijn.

*

In 1848 – de start van de *California gold rush*, maar ook het publicatiejaar van het manifest van de Communistische Partij – werd de Zwitserse federale staat gesticht. Radicale politici verklaarden de oorlog aan de Sonderbund, een groepering van ultramontane kantons die de pauselijke soevereiniteit bepleitten. De nieuwe staat die ontstond, nam de leiding over de douane, de munteenheid en al snel ook over de spoorwegen. Parallel aan deze centralisatie behielden de kantons de leiding over de kerk en het onderwijs, met uitzondering van de Eidgenössische Technische Hochschule Zürich, die in 1855 door de federale staat werd opgericht om Zwitserse ingenieurs op te leiden. Het parlement was een soort compromis, als de combinatie van een Nationale Raad, evenredig aan de stemmen van de burgerbevolking, en een Raad van Staten met 44 vertegenwoordigers voor 22 kantons, die de socialistische beweging tevergeefs zou proberen af te schaffen. De uitvoerende macht bestond aanvankelijk uit zeven radicale liberalen, vooraleer de socialisten zich losmaakten. De conservatieve oppositie raakte geleidelijk geïntegreerd in het systeem dankzij het vetorecht over de beslissingen van gekozen functionarissen.

*

Met de opkomst van het liberalisme kwam er kritiek, in verschillende vormen. In Zürich en Bazel consolideerden zich in 1851 en 1865 twee consumentenverenigingen die leden probeerden te mobiliseren voor democratische ideeën. In de jaren zestig van de negentiende eeuw organiseerde de Eerste Internationale, opgericht in 1864, congressen in Zwitserland – in Genève (1866), in Lausanne (1867) en na Brussel (1868), waar een bijeenkomst twee jaar eerder nog verboden werd door de regering, in Bazel (1869). Deze opeenvolgende initiatieven, net als de vele arbeidersstakingen, schudden de Grütliverein wakker, waarna besloten werd de christelijk-egalitaire visie nog sterker uit te dragen, uit angst voor collectivisme. Al snel stonden ook door de staat gefinancierde productiecoöperaties en de staatsbescherming van werknemers op het programma. Waar Karl Marx het idee van het natuurrecht als ineffectief of misleidend beschouwde, stelde de reformistische Grütliverein een 'praktisch socialisme' voor, dat zich ver weg hield van doctrines. In 1871 stond het daarom veel minder aan de kant van de jakobijnen van de Commune dan aan de Pruisische zijde.

*

De oprichting van het VSK in 1890 gaf de Zwitserse coöperatieve beweging nieuwe zichtbaarheid en politieke draagkracht. Boycots in de particuliere sector versterken de alliantie met de Socialistische Partij. Hans Müller, voormalig 'militant marxist' en de eerste secretaris van het VSK voor propaganda en statistiek, maakte een onderscheid tussen 'autocratische regeringen' (zoals in Duitsland) waaronder het marxisme zich kon ontwikkelen, en een vorm van directe democratie die Zwitserland voorbestemde tot 'coöperatief socialisme'. De klassenstrijd, met talrijke stakingen aan het begin van de twintigste eeuw, leidde tot de opkomst van de coöperatieve woningbouw en verzwakte de samenwerking tussen de Zwitserse arbeidersfederatie, de Grütliverein en de coöperatieve beweging, die politieke neutraliteit als motief aannam. Consumentenverenigingen probeerden de arbeidsomstandigheden te verbeteren, vooral door financiële hulp aan werklozen te geven, en zochten steun om het coöperatieve idee te verspreiden.

*

Van 1900 tot 1912 werd overwogen zowel gemeentelijke als coöperatieve woningen te bouwen. In 1912 werden in Bazel bouwrecht en leningen tegen verlaagde rentetarieven verleend aan bouwcoöperaties – het referendum van het burgerlijke kamp om dit initiatief te weren mislukte. Hans Müller maakte in 1921 de balans op van de mate waarin de Zwitserse wetgeving het bestaan en de ontwikkeling van coöperaties toestaat of ondersteunt. Hij herinnerde ook aan wat deze organisaties onderscheidt van de conventionele economische markt: bij een coöperatie is het de bedoeling om een deel van de winst te investeren in overeenstemming met de belangen van de arbeid en de 'reproductie' ervan (inclusief sociale en culturele ontwikkeling), en niet met die van het kapitaal zelf.

*

Als de keuze voor vooruitgang, zowel voor Hannes Meyer als voor de Zwitserse coöperatieve beweging, de deelname van werkers aan de economische dynamiek moet bevorderen, omvat die opvatting van de moderniteit al een kritiek op het liberalisme. Omschrijvingen van de negatieve effecten van de vooruitgang zijn vooral terug te vinden in de literaire stroming die gedefinieerd wordt als het Zwitsers poëtisch realisme (1850-1890). In de roman *Die Käserei in der Vehfreude* (1850, verfilmd in 1958), beschreef Jeremias Gotthelf de ontwikkeling van de kaasproductie in de Zwitserse valleien net als de sterke impact ervan, bijvoorbeeld op de afnemende autonomie van vrouwen, die geen toegang kregen tot coöperaties en er op economisch vlak op achteruitgingen. Het succes van productiecoöperaties kon negatieve menselijke eigenschappen naar boven brengen, zonder dat er nog controle over bestond. Ook werd de vraag gesteld, bijvoorbeeld door een rechtsgeleerde als Zaccaria Giacometti, naar de grenzen van het democratische dogma, dat zou kunnen leiden tot de afschaffing van de vrijheid. Systematisch zou de validatie van de keuze van een meerderheid wegen op minderheden, met het individu als kleinste eenheid.

*

De charme van een plattelandsgemeenschap die met handopsteking stemt, ligt in de voortdurende behoefte van leiders om een consensus te bereiken met de bevolking. Zowel individualisme als socialisme blijven op die manier ver weg. Het beeld van een dergelijke vergadering kan ook een zekere romantiek oproepen en een indruk van zelfbeschikking wekken. Dat beeld laat zich bovendien goed combineren met het idee van openheid naar de wereld en met de weigering om al te veel comfort na streven, bepleit door de coöperatieve beweging – als resultaat van economische solidariteit. Dit juiste milieu vinden is dus uiteindelijk ook een manier om in opstand te komen.

Vertaling uit het Frans:
Christophe Van Gerrewey

---

**Inzichten en citaten uit deze tekst zijn ontleend aan het binnenkort te voltooien proefschrift van de auteur aan de architectuurafdeling van de École Polytechnique Fédérale de Lausanne over Hannes Meyer en Siedlung Freidorf.**

# Amsterdam Galleries

## SLEWE GALLERY

23/11–01/12
PAN AMSTERDAM

07/12–18/01/25
BUT THE ENERGY CONTINUES
Jan van Munster

Kerkstraat 105 A
020.625.72.14
wo–za: 13:00–18:00
(en op afspraak)
www.slewe.nl

## EENWERK

07/12–18/01/25
CHOC ÉCONOMIQUE
Fransix Tenda Lomba

01/02–29/03/25
I'M STILL HERE
In honour of Julius Vermeulen

11/04–28/05/25
EENWERK = VEELWERK
Groepstentoonstelling

Koninginneweg 176
062.299.87.72
do–za: 13:00–18:00
(en op afspraak)
www.eenwerk.nl

## ANDRIESSE EYCK

t/m 14/12
APICAAL
Diana Scherer

23/11–01/12
PAN AMSTERDAM
Natasja Kensmil, Richard Long

12/12–15/12
ART ANTWERP
Marijn van Kreij

25/01/25
SOLO
Silvia Gatti

Leliegracht 47
+31(0)20.623.62.37
wo–za: 13:00–18:00
www.andriesse-eyck.com

## GALERIE VAN GELDER

t/m 14/01/25
In GvG
KENT-ISH POTATOES
Bert McLean

t/m 14/01/25
in AP
SOLES
Freda McLean

Planciusstraat 9 A
020.627.74.19
di–za: 13:00–17:30
www.galerievangelder.com

## GALERIE RON MANDOS

t/m 10/11
WHAT THE RIVER SAYS
Remy Jungerman

07/11–10/11
ART COLOGNE

23/11–05/01/25
25 YEARS OF GALERIE RON MANDOS –
A FINAL CELEBRATION
GARDENS OF EVENTS
Geert Mul
ALLUVIAL PLAIN
Ron van der Ende
THROUGH THE CLOUDS
Renie Spoelstra

Prinsengracht 282
+31(0)20.320.70.36
wo–za: 12:00–18:00
zo: 12:00–17:00
www.ronmandos.nl

# Aangetekend schrijven

VLAD IONESCU

*Duchamp is de historisering zelf, het proces en de methode waarmee intellectueel werk wordt gehistoriseerd.*
César Aira

Kijk, honderd jaar hedendaagse kunst, Paleis voor Schone Kunsten, Brussel, 2000, foto Phillipe De Gobert

Omdat het singuliere kunstwerk niet vanuit en op zichzelf verklaard kan worden zonder een logische relatie met een bredere culturele en historische context, gaan alle moderne kunstgeschiedenissen uit van een verklarend principe. Deze principes – van Vasari's 'leven' tot Panofsky's 'symbolische vorm', van Riegls *Kunstwollen* tot Warburgs *Nachleben* – bepalen de betekenis van kunstwerken vanuit een specifieke opvatting van tijdelijkheid. Terwijl het premoderne vakmanschap tot een repetitieve en vrij lokale artistieke productie leidde, is moderne kunst inherent anders, en daarom wordt ze door de historicus anders in tijd en ruimte geplaatst. Ook hedendaagse kunstgeschiedschrijving steunt op dit principe. Betekenis vereist causaliteit en elk verhaal heeft een plot met acteurs en een conclusie die andere verhalen in gang zet.

Uitzonderingen op dit narratologische model zijn er in overvloed. Vooraleer het curatorschap zich tot een academisch specialisme ontwikkelde, werden intellectuelen uitgenodigd om tentoonstellingen op te zetten die gebaseerd werden op een alternatieve manier om kunstgeschiedenis te schrijven, zoals *Arte Povera. Im Spazio* (1967) van Germano Celant, *Les Immateriaux* (1985) van Jean-François Lyotard en Thierry Chaput, *L'Informe: mode d'emploi* (1996) van Rosalind Krauss en Yve-Alain Bois, of recenter *Atlas. How to Carry the World on One's Back* (2010) van Georges Didi-Huberman. Deze tentoonstellingen becommentarieerden niet alleen de geselecteerde werken, maar introduceerden ook andere manieren om de kunsthistorische tijd te begrijpen, zoals – respectievelijk – een opkomende stijl, technologische innovaties, een esthetische notie of een intellectuele erfenis (*Atlas* was een hommage aan de nalatenschap van Aby Warburg).

Ook het kunsthistorische project van de Belgische historicus en filosoof Thierry de Duve (1944) is nauw verbonden met een tentoonstelling. *Kijk, 100 jaar hedendaagse kunst* werd door hem in 2000 samengesteld in het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel, het huidige Bozar. *Kijk* – of, in het Frans, *Voici* – werd intensief besproken in de lokale en internationale pers. In *De Witte Raaf*, nr. 89, verschenen een recensie door Camiel van Winkel en een gesprek tussen Thierry de Duve en Bart Verschaffel. Ook in dit geval overstijgt de waarde van de tentoonstelling echter de selectie van de gepresenteerde werken, want catalogus *én* expositie zijn te beschouwen als kritische experimenten met de kunstgeschiedenis.

Het oeuvre van De Duve wordt terecht geassocieerd met Marcel Duchamp, het nominalisme en de esthetiek van Kant – in 1996 verscheen zijn hoofdwerk *Kant after Duchamp* bij MIT Press, en dezelfde uitgeverij publiceerde in 1991 de door hem samengestelde bundel *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*. De Duves impact op de kunstgeschiedschrijving is echter complexer, omdat zijn interpretatie van het modernisme is opgebouwd rond de zorgvuldige analyse van één kunsthistorische gebeurtenis. Wat het conflict tussen de pausen en de Hohenstaufen-dynastie was voor Burckhardt – een vonk die de geboorte van de renaissance verklaarde – is de val van de officiële academische salon en de opkomst van de *Salon des artistes indépendants* in 1884 voor De Duve: een sleutelmoment dat een radicale verandering in het westerse esthetische regime motiveerde. Het verhaal is bekend: sinds de zeventiende eeuw oefende het Franse Beaux-Arts-systeem volledige controle uit op kunstenaars, niet alleen door hen op te leiden, maar ook door hun werk te tonen en op die manier carrièremogelijkheden te creëren. Al in 1863 organiseerde Napoleon III de *Salon des Refusés*, uit bezorgdheid over de wanverhouding tussen de ingezonden kunstwerken en de kunstwerken die daadwerkelijk werden geselecteerd en tentoongesteld. Bijna twee decennia later brak de *Salon des artistes indépendants* volledig met de Franse Académie. Zonder jury of prijs, en georganiseerd door artiesten zelf (zoals Signac en Redon), werden voortaan *alle* ingezonden kunstwerken tentoongesteld.

Of deze 'regimewisseling' een typisch Frans fenomeen is, zoals De Duve beweert, verdient meer onderzoek. Het heeft ongetwijfeld de grootste artistieke impact gehad in Europa, maar ook in 1863 kende de Russische academie een gelijkaardig fenomeen: de Zwervers (*Peredvizjniki*) waren een groep jonge artiesten die de academie van Sint-Petersburg achter zich lieten. Hun beweegreden was gelijkaardig: ze vonden de academie te conservatief en ze besloten reizende tentoonstellingen in te richten om het volk de kunst beter te leren waarderen. Hun realisme is inderdaad totaal anders dan het Franse modernisme, maar ze steunen ook in hun betoog op contemporaine literatuurcritici. Het lot van de Zwervers is betekenisvol: de kunstacademie kan hun groeiende invloed niet tegenhouden en aan het eind van de negentiende eeuw wordt ook hun werk gerecupereerd, getoond en onderwezen.

In Frankrijk maakte de academische *auctoritas* plaats voor een model waarin de particuliere verzamelaar, de handelaar en de criticus een belangrijke rol spelen. Een handelaar als Paul Durand-Ruel hielp *Les Indépendants*, samen met verzamelaars als Isaac de Camondo en Charles Ephrussi, en de perceptie van het impressionisme werd gevormd door schrijvers als Zola en Huysmans. Dit model was fundamenteel voor de opkomst van het modernisme: het was gebaseerd op intellectueel debat, op beelden die het schrijven motiveerden en op teksten die het kijken bepaalden – op ideeën en denkfiguren die de gevoeligheid van een nieuw publiek zouden bemiddelen en versterken.

Het esthetische regime van de Beaux-Arts (met de academie als centrale macht en autoriteit) maakte plaats voor wat De Duve aanduidt als *Art-in-General*. De notie is enigszins vergelijkbaar met het concept van de 'postmediale conditie' van Rosalind Krauss, omdat ook zij een verklaring wil ontwikkelen voor een democratisch esthetisch regime waarin we nog steeds leven – een regime waarin, aldus De Duve, het 'in principe technisch haalbaar, esthetisch toegestaan en institutioneel legitiem is om kunst te maken van wat dan ook'. De artistieke monarchie is verdwenen en de republiek heeft de kunstwereld overgenomen.

Het meest fascinerende aan kunstgeschiedenis à la De Duve is de analyse van het complexe effect dat deze revolutie met zich meebrengt: democratisch enthousiasme is begrijpelijk, maar het moet complex en discutabel blijven. Zijn recente boeken *'Voici': vingt ans après* en *Duchamp's Telegram* bieden diepgaande kunsthistorische analyses van de intellectuele en esthetische gevolgen van deze regimewisseling. Dat iedereen (formeel) kunstenaar kan zijn, garandeert niet dat alle kunst even intelligent of relevant is; dat iedereen recht heeft op een esthetisch oordeel, betekent niet dat alle oordelen even waardevol zijn (vanuit artistiek en cultureel perspectief); en dat alles kunst kan zijn, brengt de productie én de interpretatie van kunst in een lastig parket.

*'Voici': vingt ans après* werd uitgegeven door La Lettre volée en is een archeologie van de gelijknamige tentoonstelling uit 2000. In de bundel wordt de originele catalogus hernomen, samen met zaalzichten van Philippe De Gobert en artikelen die over de tentoonstelling geschreven werden. Het meest waardevolle deel bevat twee van de lezingen die gehouden werden op een symposium over de tentoonstelling, georganiseerd door Herman Parret in het Hoger Instituut voor Wijsbegeerte in Leuven in december 2000, gevolgd door de antwoorden van De Duve. *'Voici': vingt ans après* is een relevante publicatie, niet alleen omdat de catalogus uitverkocht is, maar ook omdat de oorspronkelijke tekst meer is dan een uitleg van de tentoongestelde werken. De Duve organiseerde *Voici* rond drie polen, die ook de opkomst van de hedendaagse kunst structureren: 'dit ben ik' (*me voici*, het kunstwerk presenteert zichzelf), 'daar ben je' (*vous voici*, de kijker is als protagonist betrokken bij het werk) en 'hier zijn we' (*nous voici*, er ontstaat een gedeelde ruimte tussen werk en publiek).

In zijn recensie van de tentoonstelling in *De Witte Raaf* – vertaald in *'Voici': vingt ans après* – noemde Camiel van Winkel 'het grote probleem van de gekozen opzet [...] dat de drie thema's of motto's het moeten stellen zonder hun dialectische complement: 'Dit ben ik niet', 'Daar ben je niet' en 'Hier zijn we niet'. Door de motto's slechts in bevestigende vorm uit te spreken, geeft De Duve ze het karakter van bezweringen – formules gericht op het onderdrukken van twijfel over een vastomlijnde identiteit en op het ontkennen van fragmentatie en decentrering.' Eerder dan een onbetwistbare kritiek op *Voici* lijkt dat een verlangen naar een expliciet uitgedrukte dialectiek, die echter impliciet in de tentoonstelling aanwezig was.

Na de val van het officiële academische salon in Frankrijk spreekt de kunstenaar tot iedereen, maar niet langer in naam van een sociale groep. De geadresseerde is een toeschouwer wiens positie wordt gerechtvaardigd door esthetische keuzes. De kunstenaar creëert niet langer met een specifieke toeschouwer in het vizier, maar experimenteert met *facingness*, dat te beschouwen valt als De Duves alternatief voor Clement Greenbergs *flatness*. Schilderen 'in de tweede persoon' creëert de intrigerende situatie waarin het werk – zoals in Manets *Un bar aux Folies Bergère* uit 1882 – 'weet' dat het bekeken wordt. De dialectiek tussen het kunstwerk en de kijker kan daarom niet anders dan open en negatief zijn, juist omdat kunstwerk noch kijker vanzelfsprekend zijn. Ze kunnen niet meer samenvallen, zoals in het premoderne artistieke regime, op basis van een gemeenschappelijke artistieke code. Te zien op *Voici* was bijvoorbeeld de installatie *As Yet Untitled* (1992-95) van Max Dean. Een robot voedt een papierversnipperaar met familiefoto's die werden achtergelaten bij fotografen; het publiek kan beslissen of de documenten inderdaad worden versnipperd of, integendeel, in een archief worden bewaard. In de moderniteit zijn de esthetische ervaring noch het beeld zelf zekerheden die een gedeelde conventie volgen waarmee kunstwerken worden gerechtvaardigd en verklaard. De kijker ('wij') is geen gegeven, het publiek noch 'de kunstwereld', maar een komende gemeenschap, door een tijdelijke collectie bemiddeld.

De twee lezingen uit 2000 zijn van Herman Parret en Mieke Bal. Parret verbond de drie polen van *Voici* op een elegante manier met evenveel momenten die essentieel zijn voor de esthetische ervaring: *aanwezigheid*, *aanraking* en *leven* – een triade die systematisch in zijn eigen werk aanwezig is. Radicaal tegenovergesteld was de kritische bijdrage van Mieke Bal, die De Duves tentoonstelling benaderde vanuit een narratologisch perspectief, vooral naar het model van Émile Benveniste. Voor Bal spreekt elk kunstwerk de kijker aan 'in de eerste persoon', waarna het overschakelt naar 'de tweede persoon' wanneer de kijker antwoordt. In een dubbele repliek in *'Voici': vingt ans après* – zijn oorspronkelijke reactie op de lezing uit 2000, en een nieuw postscriptum – benadrukt De Duve dat zijn benadering helemaal niet narratologisch, maar historisch en esthetisch gegrond is. Het is net de verhalende continuïteit tussen het werk en de kijker – een continuïteit die bemiddeld werd door gedeelde visuele en culturele conventies – die in de moderne kunst onmogelijk wordt. Het schilderij spreekt niet; het moet eerst worden aangesproken en het houdt geen rekening met de gedeelde smaak van het publiek. De Duve levert zo, in deze repliek, hetzelfde soort kritiek waarmee Jean-François Lyotard al in de jaren zeventig de lacaniaanse psychoanalyse aan kon vallen: moderne kunst is, net als het onbewuste, niet gestructureerd als een taal, maar gebaseerd op een *verschil* tussen beeld en taal, tussen figuur en betoog. Het modernistische beeld benadert kijkers door te zeggen: 'Ik weet dat jullie er zijn.' Deze kijkers delen echter geen organische of gefuseerde gemeenschap met

Saâdane Afif, The Fountain Archives FA. 0503, FA. 0001-0040, 2015

dezelfde codes, en daarom kan het modernisme niet begrepen worden volgens een narratologisch model.

Het debat tussen Bal en De Duve is opmerkelijk, vooral omdat de curator van *Voici* er meer dan twintig jaar na datum nog uitgebreid op terug wenst te komen, door middel van een passioneel pleidooi voor de uitgangspunten van de tentoonstelling. Toch is het maar de vraag of Bal überhaupt door De Duve overtuigd kan worden – of zijn opvattingen over het modernisme, vanuit een kunsthistorisch standpunt, te verenigen zijn met haar eerder generische, structuralistische model. Hun twist valt vanuit een breder perspectief, en in vergelijking met andere kunsthistorische uitgangspunten, beter te begrijpen. Voor De Duve is een schilderij 'in de tweede persoon' altijd een uitdaging voor een kijker met een esthetische sensibiliteit die niet gelijk is aan die van het schilderij zelf. In de traditionele schilderkunst weet het publiek hoe het tekensysteem te lezen valt, en een gedeelde religieuze en historische iconografie bemiddelt dit proces. Niet alle geschilderde blikken zijn gelijk: bardame Suzon in *Un bar aux Folies Bergère* kijkt naar moderne, onbepaalde geadresseerden. Het zeventiende-eeuwse Nederlandse groepsportret dat Aloïs Riegl begin twintigste eeuw met chirurgische precisie analyseerde, is wat dat betreft helemaal anders. De geschilderde leden van allerlei corporaties – van Dirk Jacobsz' *Burgerwacht* tot Rembrandts *Nachtwacht* – zijn intern ondergeschikt aan een leider of aan de totale coördinatie als groep. Deze blikken van militaire figuren, artsen en andere autoriteiten richten zich tot een kijker die de voorgestelde sociale en politieke orde accepteert en deelt. Beide situaties – bij Manet en bij Rembrandt – voldoen aan het narratologische model van Bal, maar vanuit het esthetische, iconologische en historische perspectief van De Duve verschilt de relatie met de toeschouwer radicaal. Het was Riegl die als eerste beschreven heeft hoe het subjectieve bewustzijn van de toeschouwer, diens 'oplettendheid' (*Aufmerksamkeit*) en het vermogen om zich al dan niet te identificeren, kan variëren. De wereld van Rembrandt wordt reeds 'bevolkt' door zijn kijkers – de kijker in de wereld van Manet moet nog ontstaan. Het is dus een bron uit de kunstgeschiedenis zelf die het debat tussen Bal en De Duve zou kunnen verduidelijken, en die meteen ook aangeeft hoe relevant de tentoonstelling *Voici* blijft voor de moderne kunstgeschiedschrijving.

De Duve geeft, zoals gezegd, de ineenstorting van het systeem van de Franse Beaux-Arts een paradigmatische functie binnen zijn moderniteitsbegrip, dat hij ontwikkelt op de meest canonieke en moderne manier: het regime van de *Art-in-General* neemt de plaats in van het Beaux-Arts-systeem zoals een republiek een monarchie opvolgt. Modern is de manier waarop De Duve deze transformatie opvat: het is eenrichtingsverkeer, zonder terugkeer, dat daarom een haast biologische, evolutionaire opvatting verraadt die aan negentiende-eeuwse kunsthistorici als Burckhardt en – inderdaad – Riegl doet denken. Hetzelfde geldt voor de manier waarop De Duve de figuur van Marcel Duchamp introduceert: de American Society of Independent Artists uit 1916 is niets anders dan een later spiegelbeeld van de Franse *Salon des indépendants* en Duchamp – de meester van de timing en de denker van de grenzen – zag zijn eigen tegenstrijdigheden bewezen toen het hem werd verboden *Fountain* in 1917 tentoon te stellen.

De originaliteit van De Duves benadering in het boek *Duchamp's Telegram* ligt in de nauwkeurige, serene en kritische reconstructie van de redenen waarom *Fountain* door de American Society of Independent Artists werd geweigerd. Daarbij maakt hij een duidelijk onderscheid tussen het historische document, de esthetische waardering en de hypothetische interpretatie. Alleen in de voorlaatste zin van het boek noemt hij *Fountain* expliciet een kunstwerk, en in wat voorafgaat wordt het vooral gezien als een gedachte-experiment, bedoeld om de Amerikaanse Independents te bewijzen dat ze hun eigen principes zouden tegenspreken door het werk te verwerpen. Iedereen kon immers door gewoonweg lidgeld te betalen een werk tentoonstellen. Het artikel van Louise Norton in het tijdschrift *The Blind Man* ter verdediging van *Fountain*, net als de bijbehorende foto van Alfred Stieglitz van het urinaal – het maakt allemaal deel uit van Duchamps dramatisering van de onbewuste grenzen van de kunstwereld en de kunst. Dat hij – in de woorden van De Duve – op 'een zoete, en heel private wraak broedde', komt voort uit de eerdere weigering van Albert Gleizes en Jean Metzinger om *Nu descendant un escalier* (1912) tentoon te stellen.

*Fountain* is dus noch een bijzonder mooi werk, noch de eerste readymade. Meer nog: Duchamp is niet de eerste die triviale materialen in kunst verwerkte (denk aan de kubistische collages), en hij is evenmin de initiator van het idee van een salon voor onafhankelijke artiesten. Wat hij wel onthulde, was een tegenstrijdigheid in de historische verschuiving van Beaux-Arts naar *Art-in-General*. Er zit daarom een hegeliaans residu in de intuitie van De Duve: met *Fountain* realiseerde Duchamp een proces dat al een tijdje aan de gang was. De condities waren er en eigenlijk had hij er persoonlijk nauwelijks nog iets mee te maken, als de historische kristallisatie van een evolutie.

Waarschijnlijk kan geen enkel modern kunsthistorisch model dat een bepaalde 'logica' belooft daaraan ontsnappen: de veranderingen van moderne esthetische regimes laten geen terugkeer toe, en wat wordt benadrukt zijn generieke, voorwaartse transformaties, na het uitputten van de mogelijkheden van eerdere historische momenten. De vraag blijft of het regime van de Beaux-Arts echt dood is, en of het niet eerder een gedaantewisseling heeft ondergaan, aangestuurd door opeenvolgende hervormingen in het kunstonderwijs. De Duve is zich bewust van die transformaties: van zijn boek *Faire école (ou la refaire?)* uit 1992 verscheen in 2008 immers een nieuwe editie. En ook Duchamp was zich bewust van de spanning tussen moderne kunst en democratie – de kunst kan niet zomaar in de democratie verdwijnen zonder kitsch of propaganda te worden – die ook een nieuwe 'aansprakelijkheid' van de beschouwer veronderstelt, om te verwijzen naar het gesprek tussen De Duve en Verschaffel, dat in 2001 in *De Witte Raaf* verscheen.

In *Duchamp's Telegram* ligt de kunsthistorische transformatie vooral in een boodschap die niet meteen aan één individu is gericht, en die pas later betekenisvolle gevolgen zal hebben. Duchamp verstuurde een boodschap over deze regimewijziging die pas werd erkend door de kunstenaars van de jaren zestig. De geadresseerden die De Duve in het tweede deel van zijn boek bespreekt, zijn Bernar Venet, Nahum Tevet, Marcel Broodthaers en Donald Judd, samen met de hele kunst- en objecttraditie. Het 'telegram' wordt zo een historisch denkbeeld voor het *Nachleben* van een intuïtie. De wijziging hangt af van een handvol mensen, en het duurt even voordat het telegram wereldwijd beantwoord wordt, door de Amerikaanse minimalisten, maar ook door de Japanse Gutaigroep.

Centraal in het regime van de *Art-in-General* staat de moeilijke vraag naar rechtvaardiging: welke autoriteit is het die deze 'kunst-in-het-algemeen' rechtvaardigt? Eén mogelijk antwoord ligt in de documentatie van een esthetische ervaring die zelf een kunstwerk kan worden, zoals bij Stieglitz' foto van *Fountain*. Een andere autoriserende instantie is het museum, dat recente hedendaagse kunst in de collectie kan opnemen. De Duve zet terecht vraagtekens bij deze tendens: het is riskant om werken te integreren die de tand des tijds nog niet hebben doorstaan. Toch blijft de analyse van het gebaar waarmee kunstwerken worden gerechtvaardigd erg dicht bij de gedateerde vraagstukken van de institutionele kunsttheorie. Museumwaarde is immers niet hetzelfde als artistieke waarde. Elk monument is een document, maar niet elk document is een artistiek monument. Als een museum een kunstwerk 'opneemt' in de collectie, dan is het niet meteen logisch noodzakelijk dat het kunstwerk ook een artistieke bestemming krijgt of een culturele rol zal spelen – wat vooral wil zeggen dat het op een intelligente manier onderdeel wordt van tentoonstellingen, debatten, teksten of boeken. Een goed werk is als een goede muzikale partituur of een goede standard in de jazz: het wordt gespeeld, het zet aan het denken.

De beste beschrijving van deze uitdaging doet zich voor wanneer De Duve beargumenteert dat intelligente kunstenaars, die werken binnen het regime van de *Art-in-General*, een paradox cultiveren: omdat er geen externe artistieke regels meer zijn, leggen kunstenaars interne artistieke regels aan zichzelf op. Het probleem is natuurlijk dat een kunstenaar niet kan optreden als een despoot die alleen voor zichzelf wetten maakt. Daarom moeten ze allemaal doen alsof – en het kantiaanse 'Als Ob' keert inderdaad terug in De Duves fenomenale analyse – die wetten 'nog steeds worden opgelegd door het anonieme instituut van de kunst'. Kunstenaars moeten blijven pretenderen dat kunst op bredere culturele problemen reageert, en dus op kwesties die niet alleen henzelf aanbelangen. Het is een mogelijke conclusie: anders dan in de architectuur komt het realiteitsprincipe in de kunst altijd te laat, gemaskeerd en via de achterdeur naar binnen. Kunstenaars zijn vrij, maar het is net die vrijheid die een vloek vormt, en die diepgaande intelligentie vereist om vrijblijvend escapisme te vermijden.

Misschien is het 'nieuwe', na het telegram van Duchamp, geen relevante categorie meer voor de actuele kunst, en 'nieuw' zijn is zeker moeilijker dan voordien. In een lezing uit 2010, gepubliceerd in boekvorm onder de titel *On Contemporary Art*, legt de Argentijnse schrijver César Aira de werking van de hedendaagse kunst uit aan de hand van de wet van de afnemende meeropbrengsten. Als in productieprocessen alle factoren constant blijven, behalve één factor die groter wordt, dan zal de output op termijn lager worden. Als een zwaar gewicht op een veer wordt gelegd, dan zal die veer aanvankelijk indrukwekkend heen en weer deinen. Als vervolgens de veer opnieuw in beweging moet worden gebracht, is echter een onevenredig veel zwaarder gewicht vereist. Aira past dit toe op intellectueel werk: het kubisme was binnen een paar jaar uitgeput, ondanks alle ontmoedigende pogingen om het voort te zetten. Hoe zwaarder de kunstgeschiedenis op onze rug weegt, hoe meer inspanning er nodig is om de loop van de kunstproductie toch een klein beetje te veranderen.

Het zijn overwegingen die aangeven hoe de kunstgeschiedenis van Thierry de Duve een uitnodiging blijft om na te denken over wat het vandaag nog betekent om een betekenisvol kunstenaar te zijn. Concepten in de kunstwereld kunnen modes volgen en kunnen worden vermenigvuldigd, zodat 'onderzoek' en het aantal doctoraten verder exponentieel kan toenemen. Politisering lijkt een andere optie, door aan de hand van een checklist – *humanism light* – maatschappelijke relevantie aan kunst toe te schrijven. Iedereen met een minimum aan kunsthistorisch begrip weet dat dergelijke plannen niet noodzakelijk een betere kunst garanderen. Het zware kunsthistorische verleden kan niet anders dan doorwegen op het maken van nieuwe kunst, en het is niet omdat er steeds meer kunst wordt gemaakt – *pace* Aira – dat kunst een grotere impact zal hebben of dat er plaats voor iets 'nieuws' zal ontstaan. Integendeel: de vraag naar wat kunst in deze hypertechnologische tijden nog kan 'doen' (en voor wie) is relevanter dan ooit. Om al die kwesties op een geloofwaardige manier het hoofd te bieden, blijft een archeologie van de moderniteit en van het modernisme essentieel. *Duchamp's Telegram* is het eerste deel van een tweedelig boekproject met als titel *Modernism Revisited*, en het is uitkijken naar het zo mogelijk nog intrigerender vervolg.

---

**Thierry de Duve, *Duchamp's Telegram. From Beaux-Arts to Art-in-General*, Londen, Reaktion Books, 2023, ISBN 9781789146981; Thierry de Duve, *'Voici': vingt ans après*, Brussel, La Lettre volée, 2024, ISBN 9782873176273.**

# Goden en *underdogs*

PETER DE RUITER

De uit Botswana afkomstige multimediakunstenaar Pamela Phatsimo Sunstrum (1980) exposeert inmiddels bijna twee decennia, voornamelijk in de Verenigde Staten, Zuid-Afrika en Engeland. In Europa was haar werk nog maar mondjesmaat te zien, een enkele bescheiden presentatie in Berlijn, Brussel, Zürich en Den Haag uitgezonderd. Daar lijkt nu verandering in te komen. Onlangs kreeg *The Gods and the Underdogs* in KM21 in Den Haag de nodige aandacht en momenteel toont het Barbican Centre in Londen recent werk in de expo *It Will End In Tears*.

Sunstrum ontwikkelde zich in de eerste plaats als tekenaar. Dat is ze gebleven, ook als ze niet op papier werkt maar schildert. Ze is een echte *storyteller*, beïnvloed door fotografie en film, door etnografische en ecologische vraagstukken en door kwantumfysica. Ze verzamelt archiefmateriaal over uiteenlopende onderwerpen en gebruikt foto's van onder anderen familieleden als studiemateriaal. Sunstrum is schatplichtig aan de literatuur van Ben Okri en aan het werk van de in Europa weinig bekende Zuid-Afrikaanse auteur Bessie Head, die een bescheiden maar indrukwekkende productie proza en poëzie heeft nagelaten. In de tijd dat de rassenwetten in Zuid-Afrika van kracht waren en het land door apartheid werd verscheurd, besloot Head nog voor haar dertigste haar geboorteland te verlaten en met een *exit permit* op zak in Botswana te gaan wonen. Dat besluit liet diepe sporen na. Op Sunstrum maakten die daad van verzet en de gevolgen ervan voor Head grote indruk.

Sunstrums werk roept vragen op over identiteit en machtsverhoudingen en over afkomst en geografisch-cultureel bepaalde condities. Het maakt haar tot een geëngageerde kunstenaar. Ze heeft een verzorgde teken- en schilderstijl en hanteert uiteenlopende materialen als krijt, acryl, olieverf en potlood en diverse soorten penselen en kwasten. Doorzichtig wit gegrondeerde houten panelen dienen als ondergrond. De structuur en de richting van de nerven blijven vaak zichtbaar en bepalen uiteindelijk mee de kwaliteit. Arceren doet ze graag, verticaal, horizontaal, diagonaal, soms laag over laag. Het is haar stilistisch handelsmerk. Prachtige effecten bereikt ze ermee, niet het minst door het subtiele kleurgebruik. Ze denkt goed na over de plaatsing van figuren en over de sfeer waarin ze de landschappen en de omgeving onderdompelt. Ze heeft een zoekende hand, veegt nogal wat uit en laat sporen van het werkproces meestal zichtbaar. Dat is wezenlijk; de zo verkregen gelaagdheid en detaillering zijn misschien net zo belangrijk voor haar als de verhalen die ze verbeeldt. Sunstrum laat zich bovendien inspireren door de ruimte waarin ze exposeert. Dat heeft geleid tot boeiende, theatraal aandoende ensembles, waarin haar partner, designkunstenaar Remco Osório Lobato, een grote hand heeft.

Vorig najaar zag ik *You'll be sorry*, haar eerste solo in de klassiek ogende ruimte van de Goodman Gallery in Johannesburg. Die titel riep vragen op. Wie krijgt spijt, waarvan en waarom? Er hingen tekeningen en schilderijen van nog bestaande en van inmiddels uitgestorven steppedieren (de *quagga*), van benen in lang gras, van personen in een anonieme setting, in zichzelf gekeerd, niet in gesprek en schijnbaar vervreemd van elkaar. Vrolijk of uitbundig zijn ze nooit, eerder gedepersonaliseerd. Er hing bij Goodman ook een treffende potloodtekening, op twee grote papiervellen, van haar grootmoeder met een klein kind aan de hand, getiteld *Ke ya gae* (2023). Sunstrum merkte op hoe sterk deze Botswaanse vrouw was, waardoor zij een voorbeeldfunctie had. De expositie had een cinematografisch karakter, alsof je een storyboard onder ogen kreeg. Maar een duidelijke verhaallijn viel niet te ontdekken.

Omdat er een verstilde, ernstige en soms mysterieuze sfeer over haar tekeningen en schilderijen hangt, was ik bijna geneigd de inhoud voor lief te nemen. Maar daarmee doe je haar werk schromelijk tekort. Iets van diezelfde sfeer wist de Zuid-Afrikaanse, witte kunstenaar Jacobus Hendrik Pierneef op te roepen in strak gestileerde en ontvolkte landschappen in Zuid-Afrika. Sunstrum

Pamela Phatsimo Sunstrum. It Will End in Tears, Barbican Art Gallery, Londen, 2024, foto Jo Underhill

putte veel inspiratie uit Pierneefs werk, dat op het eerste gezicht koel oogt, maar na langer kijken doorvoeld overkomt.

Sunstrum heeft regelmatig moeten verhuizen. Geboren in 1980 in Mochudi, ten noordoosten van hoofdstad Gaborone in Botswana, vertrok ze in 1998 naar de Verenigde Staten, waar ze opleidingen volgde aan The University of North Carolina en in Baltimore. Ze was *artist in residence* in Panama en vestigde zich opnieuw in de States en wat later in Canada, Soedan, Sri Lanka, Malawi en Johannesburg. Inmiddels woont ze al enkele jaren in Den Haag, een stad waar ze het naar haar zin heeft en waar haar werk van de laatste jaren tot stand is gekomen.

In een recente dialoog met collega-kunstenaar Thenjiwe Niki Nkosi noemt Sunstrum zichzelf opnieuw een *storyteller*. Het overkoepelende thema bij Goodman was *homecoming*. Johannesburg betekende letterlijk thuiskomen, omdat ze langere tijd in die stad heeft gewoond en er samenwerkte met onder anderen David Koloane, een activistische kunstenaar, curator en de oprichter van de Bag Factory. Sunstrum snijdt het thema van thuiskomen aan op een wijze die niet opdringerig of expliciet is, maar die de verbeelding van de kijker alle ruimte verschaft. *Ke ya gae* is gebaseerd op een oude foto van haar grootmoeder. *You'll be sorry* is ook de titel van een fraai schilderij van twee dames in bontjassen, met gemengde huidskleur, op de achterbank van een auto. Ze lijken ergens aan te komen of staan juist op het punt te vertrekken. Onbewogen kijken ze voor zich uit. Het is een scène die je kunt aantreffen in een Amerikaanse film van na de oorlog. Waar zijn deze vrouwen, wie kennen ze daar, wat zijn hun motieven? Speelde dit tafereel zich af voor of na het uitroepen van de onafhankelijkheid van Botswana in 1966? Gaat het wel om Botswana, of om Malawi of Soedan? Je krijgt enkel suggesties van een verhaal te zien. Het geeft een suspense-achtige twist aan haar werk. Zo laat ze haar eigen verleden toe en vestigt ze aandacht op locaties die politiek of historisch gekleurd lijken te zijn. Het zijn herinneringsbeelden aan tijd of ruimte, vaak bepalend voor hoe mensen zich ontwikkelen in een samenleving die getekend is of onder druk staat. Het maakte de presentatie in Johannesburg tot haar meest persoonlijke tentoonstelling tot nu toe.

De expositie in KM21 in Den Haag kwam tot stand in nauwe samenwerking met curator Yasmijn Jarram en Remco Osório Lobato. De titel *The Gods and The Underdogs*, ontleend aan een essay van Bessie Head, heeft onder meer betrekking op het koloniale verleden, op machtsstructuren en instituties en op de individuen – de *underdogs* – die er al dan niet tegen in verzet komen. Verzet zien we echter niet. Het gaat om een complexe, politiek-maatschappelijke problematiek, zonder expliciete stellingname. Diverse werken, waaronder *The Interview II* (2023), het portret van haar grootmoeder en het deels op Muybridges registratie van beweging gebaseerde *And love was like a girl (dikgomo)* (2023) hingen ook in Johannesburg. Het indrukwekkende *The Knitter* (2020) is een

Pamela Phatsimo Sunstrum, The Knitter, 2020

beeldend egodocument, een gelaagd schilderij (potlood, olie en acryl op houten paneel) van een breiende vrouw – de moeder van de kunstenaar, die onophoudelijk aan het breien was, en hier met maar liefst drie paar handen de streng wol vasthoudt. Ze is er één mee. Ze draagt een cape waarin planten en iets als grassen zijn verwerkt. Haar ogen zijn standvastig, geconcentreerd en kijken misschien wel naar een dorre hoogvlakte of naar beelden die uit haar verleden opdoemen. De blik is naar binnen gericht. Je zou willen weten wat er in haar omgaat, en wat de Botswaanse flora en fauna voor haar betekenen.

De tentoonstelling eindigde met een installatie, *Exit Permit*: twee monumentale schilderijen, naast elkaar op een houten raamwerk geplaatst, maar het ene zo'n halve meter vóór het andere en gecombineerd met meubels uit de collectie van het Kunstmuseum, een suggestie van Jarram waar Sunstrum gretig op inging. Stoelen van onder anderen De Bazel, Berlage en Van de Velde stonden op een houten podium, samen met de bekende staande klok van Cuypers uit het begin van de twintigste eeuw, als een tribune waarop het publiek plaats zou kunnen nemen. De meubelstukken vulden het onderwerp van de schilderijen aan en leken de scènes van commentaar te voorzien. Links, op de rug gezien: een rokende, welgestelde vrouw. Wat is haar identiteit? Ze lijkt te wachten, maar is ook zij een underdog? Rechts: een netjes opgeruimde bureautafel, overduidelijk gedateerd, want ja, de klok tikt de dagen stuk. Beide scènes bieden uitzicht op een ommuurd erf. De suggestie wordt gewekt van een wachtruimte die een onbestemd en onprettig gevoel kan geven, omdat er beslissingen worden genomen over individuen of families met soms verstrekkende gevolgen. De goden uit de titel van de expositie zijn er werkzaam, de underdogs wachten. De subtiele sfeer omhult het verhaal, maakt het theatraler en brengt een denkproces op gang.

*It Will End In Tears*, de huidige tentoonstelling met opnieuw een weinig opwekkende titel, heeft een ander karakter. Het Barbican Centre is een kolossaal, wat weerbarstig gebouw; brutalistische architectuur uit de jaren tachtig. De tamelijk smalle expositieruimte beneden heeft de vorm van een halve cirkel en is niet zo eenvoudig in te richten. Sunstrum koos, in samenspraak met curator Diego Chocano en met Lobato, voor een minimalistische, houten installatie waar de bezoeker over- en doorheen loopt. Dat hout resoneert met de panelen aan de muur, waarvan de structuur duidelijker zichtbaar is dan op vorige tentoonstellingen. Het is een ingrijpende transformatie van deze ruimte, die de kunstenaar typeerde als een *liminal space* en die haar erg interesseert, als een overgangsgebied in tijd en ruimte dat meestal over het hoofd wordt gezien. Het is alsof je een weg volgt langs filmopnames; je wordt voor even participant in soms confronterende scènes waar je liever niet bij betrokken wordt.

Jaren geleden introduceerde Sunstrum een alter ego in haar werk, Asme (*as me*), uit de behoefte haar eigen karakter een ontwikkeling toe te staan ('the only body I have the right to use and abuse'). Het personage keert frequent terug, met diezelfde maskerachtige gelaten en wat neerslachtige gezichtsuitdrukking. Voor *It Will End In Tears* creëerde Sunstrum een nieuw personage, Bettina, die op een koloniale *outpost* terecht is gekomen. De theatrale setting sluit aan op en versterkt de thematiek van de werken. Ze liet zich inspireren door de femme fatale in onder meer de film noir, maar ook door misdaadromans. De expositie vertelt een weinig opbeurend verhaal over het dagelijks leven in en rond zo'n locatie. Op de panelen, genummerd als scènes, zien we onder meer een keuken, een slaapvertrek met een man en een vrouw op een bed, een vrouw met een mes en naderende auto's met felle koplampen. Een lijk ligt voor een houten huis op de zanderige grond. En ten slotte begeven we ons in een setting met een lessenaar of iets als een preekstoel die een kerkruimte suggereert, en met op het paneel kerkgangers op een bank. Een en al onderliggende spanning, ingehouden emotie – wat is hier toch de achtergrond van, waarom is alles zo bedrukt? De verhaallijn is nadrukkelijker dan in Den Haag, zonder echt zwaar te worden. De kunstenaar moet goed hebben nagedacht over de mogelijkheden in teken- en schilderkunst om een verhaal als dit te vertellen. In de Londense vestiging van de Goodman Gallery waren in oktober een zestigtal tekeningen te zien, *story board drawings*, gemaakt ter voorbereiding van de tentoonstelling in het Barbican.

Hoewel Sunstrum vaak kiest voor de eenvoud van het beeld, zijn een flink aantal van haar tekeningen en schilderijen voller en complexer geworden met betekenissen, referenties en zonder twijfel ook met gevoelens, waar je als kijker naar kunt gissen zonder de emotionele diepgang volledig te kunnen peilen. De aangeroerde onderwerpen en de onderliggende problematiek: soms is het allemaal misschien wat te veel. Dan bekruipt je het gevoel dat Sunstrum zichzelf overvraagt. Maar de conclusie kan niet anders zijn dan deze: dit zijn boeiende tentoonstellingen van een sterke kunstenaar.

**_The Gods and the Underdogs_, van 22 juni tot 20 oktober, KM21, Stadhouderslaan 41, Den Haag; _It Will End In Tears_, tot 5 januari, The Curve, Barbican Centre, Silk Street, Londen.**

# De knipoog

EMIEL ROOTHOOFT

‘Koud-warm’ is een kinderspelletje waar volwassenen niet genoeg van kunnen krijgen. Niet langer afhankelijk van ouders, zetten ze zich bij gelegenheid voor donoren te kijk. Gespeeld gewillig laten ze zich gek maken door een kakofonie aan stemmen die met variaties van ‘koud’ en ‘warm’ de zoektocht naar het geschenk begeleiden. Voor een cadeau moet gewerkt worden, het verlangen wordt aangewakkerd in een opruiend toneelstuk dat iedereen bij de act van het geven betrekt.

*

Paul, sadist en spelleider in Michael Hanekes film *Funny Games* uit 1997, leidt Anna rond haar Oostenrijkse landhuis met aanwijzingen die van frivoliteit gespeend zijn. Ze krijgen een macabere ondertoon, want ergens ligt Anna’s vermoorde hond Rolfi van warm naar koud te gaan. Op een gegeven moment kijkt Paul over zijn schouder en knipoogt naar de camera. Commentatoren komen met twee verklaringen: Haneke wou de kunstmatigheid van de film blootleggen, en hij wou zijn publiek medeplichtig maken. Ongetwijfeld hebben beide opties filmkritisch potentieel, maar gaan ze niet voorbij aan de structuur van de knipoog? Dat de aanduiding van artificialiteit niet voor alle knipoogsituaties geldt, ligt voor de hand. De gedwongen medeplichtigheid, daarentegen, lijkt op het eerste gezicht bijzonder beloftevol als motief. Dat de ontvanger aan de communicatie *moet* deelnemen, kan de indruk wekken dat de knipoger alleenrecht heeft, en misschien zelfs ‘soeverein’ genoemd kan worden.

*

Dat kinderen inzien hoeveel macht er van de knipoog uitgaat, blijkt uit een ander spel: knipoogmoordenaartje. Volgens scoutpedia.nl: ‘Wanneer de moordenaar naar een ander kind knipoogt, valt het kind waarnaar geknipoogd is, ‘dood’ op de grond neer.’ Het is geen minder gezaghebbende bron dan een tekst uit *La Déclosion* (2005) van Jean-Luc Nancy met als titel ‘D’un *Wink* divin’. Nancy zet het soevereiniteitsparadigma kracht bij door te verwijzen naar de prins uit vroegere tijden, die met een simpele knipoog genade schonk aan een terdoodveroordeelde. De beslissing over leven of dood voltrekt de soeverein tweeërlei: *met* en *in* een oogwenk. Nancy gebruikt het soevereiniteitsconcept van Carl Schmitt, die de mogelijkheid om een uitzonderingstoestand in te roepen centraal stelde. Het afkondigen van de ‘exceptie’ is volgens Schmitt de soevereine beslissing *par excellence*, omdat de orde erdoor wordt opgeheven. Initieel lijkt ook de knipoger over zo’n bevoegdheid te beschikken: de geldende situatie stokt en een andere situatie komt in de plaats. Medeplichtigheid in plaats van afzijdigheid, nabijheid in plaats van afstand, humor in plaats van sérieux, een bewuste in plaats van een onbewuste blik, een nieuw begin in plaats van een absoluut einde.

*

Toeschouwers die zoals in *Funny Games* een knipoog toegeworpen krijgen, verliezen hun onschuld: ‘Jij hebt dit geregistreerd, dus je kunt er niet onderuit.’ Aan een blik valt niet te ontsnappen. De knipoog brengt de blik in beweging, als bewuste handeling, eerder dan als een rustpositie van de ogen. Bovenop de verplichte registratie kan uitbeeldend worden aangespoord om ‘een oogje toe te knijpen’, alleen al omdat ogen zich zelfstandig laten afsluiten, in tegenstelling tot oren, neus en huid. Knipogen wordt dan samen-knipogen. Nancy wijst erop dat die betekenis al in het Franse (en Engelse) *connivence* vervat zit. Het woord, dat een stiekeme betrokkenheid impliceert, is een afgeleide samenstelling van *cum* (Latijn voor ‘samen’) en *nictare* (‘knipogen’). Het is niet moeilijk om naar elkaar knipogende politici en zakenmannen te zien bij de term ‘vriendjeskapitalisme’ – *capitalisme de connivence* in het Frans.

*

Eenzelfde geniepig ‘samen’ zit ook in *(ac) complice*, dat tot ‘samen-plooien’ terug te brengen valt. Hoewel plooibaarheid voor de mentale gesteldheid van de medeknipoger geldt, slaat het in de eerste plaats op diens oogleden, onontbeerlijk bij het knipogen. Het wordt benadrukt in het Engelse en Duitse woord *wink* of *Wink*, dat zijn oorsprong kent in het Proto-Indo-Europese *weng-*, wat ‘buigen’ of ‘krommen’ betekent. De verwantschap met een van de voornaamste knipoogfuncties, het wenken, houdt steek. Wenken gaat vaak met een kromming gepaard: een hoofdknik, het lichaam vooroverbuigen, met een schelpvormige hand naar zich toe scheppen, of met een oog ‘knippen’. De lichamelijke begroeting dient om de afstand tussen mij en de ander al een beetje te verkleinen zonder ze op te heffen. Het wenken heeft niet de directheid van de aanroeping, waarbij een naam als een bruut ‘Ik ken jou!’ weerklinkt. De wenkende knipoog behoudt de afstand tot de ander omdat niet voor het transparantere, verbale alternatief is gekozen. Die gelijktijdigheid van nabijheid en verte ligt volgens Georg Simmel ten grondslag aan het flirten. Nergens is dat duidelijker dan bij het stereotype van de flirtende vrouw: de knipoog herhaalt zich in eindeloos knipperen, vaak met lange wimpers om de afwijzend-accommoderende functie van de oogleden te accentueren door hun bereik te vergroten. (Hoewel de femme fatale ook van lange wimpers gebruikmaakt, is ze niet zo definitief als de venusvliegenvanger, een vleesetende plant met ‘wimpers’ die naar binnen krullen om een prooi tot de dood gevangen te zetten.)

*

Knipogen is knip-en-plakwerk. Na de relativering van een boodschap bedekt de knipoog een situatie met nieuw connotatief vernis. ‘Neem dit toch niet zo ernstig!’ of: ‘Jij en ik weten wat écht wordt bedoeld.’ Zoals Nancy schrijft, biedt ‘de knipoog altijd de schenking van een extra- of surplus-waarheid’. Al kan over die zwaarwegende woorden twijfel bestaan, van alle gebaren is de knipoog een van de meest doortastende.

*

Soms is dat vernis wit, en doet het verdwijnen zonder te vervangen. Er wordt aangemaand: ‘Hier is het laatste nog niet over gezegd!’ De situatie wordt als vergankelijk geponeerd. De knipoger maakt het einde voorlopig, als een moment dat herhaald kan worden en waarvan de vervolmaking oneindig wordt uitgesteld. Het gaat dan over een ‘knipoog die de blik onder de slag van een ooglid begraaft’, zoals Jacques Derrida in *Mémoires d’aveugle* (1990) schrijft. Over voortdurend uitstel – dat voor elke knipoog en zelfs voor elk teken kan gelden – hebben Heidegger (*zögerndes Versagen*), Derrida (*différance*) en Nancy (*signe d’attente*) intelligente dingen gezegd, maar hier volstaat *Suske en Wiske*. Deze stripverhalen eindigen, zoals sommige komische Hollywoodfilms, met een verkleining van het kader tot een ovaal dat een gezicht omlijst. Het knipogende oog sluit af, maar het geopende oog is al gericht op de toekomst, op de volgende aflevering. Voor nu is het voorbij, maar dat einde zal zich herhalen. (William Gaddis spreekt in *The Recognitions* (1955) van ‘stripverhalen, waarin het leven in een continuüm stroomde’.) Soaps, sitcoms, strips, series – allemaal knipogen ze, want ieder einde is niet meer dan een tijdelijke opschorting, een cliffhanger, die een nieuw begin aankondigt. Is het toeval dat een van de vele afleveringen van *Seinfeld* ‘The Wink’ heet?

*

‘Hoe knipoog je als je een eenoog bent’, vraagt de jonge Louis Seynaeve in *Het verdriet van België* (1983) van Hugo Claus. Inderdaad: heeft een knipogend oog niet altijd een rustend, open oog nodig? Is tweeogigheid niet noodzakelijk voor de knipoog? Opnieuw lijkt dat het soevereiniteitsparadigma te bevestigen. Tweeogigheid is onze manier van Janus-zijn, want het geeft ons – of het veruitwendigt – het vermogen te bedriegen en te misleiden. Had Odysseus zonder zijn twee ogen de eenogige Polyphemus kunnen ontlopen? De knipoog is de enige manier waarop ogen zich kunnen scheiden en verzelfstandigen tot ontkoppelde gerichtheden – de enige manier om een uitdrukkelijk tweevoudige blik te slaan. Niet inhoud, maar richting geeft de knipoog elan. (Niet zonder reden slaat ‘pinken’ in het Vlaams zowel op knipogen als op het inschakelen van een richtingaanwijzer.) Twee ogen laten toe je gespletenheid te bewaren zonder dat woordelijk te erkennen. Knipoog: de lichamelijke vertaling van halfbakken.

*

In verschillende richtingen getrokken, is de mens het enige wezen van wie de blik zich ontbindt. Naast de frontale blik – de startpositie – op primair (over)leven, dient er elders te worden gekeken – omhoog naar een koning of god, omlaag naar een onderdaan of kind, zijdelings naar een minnaar of vijand van een vriend, en vanuit een verbeelde ‘excentrische positionaliteit’ (Helmuth Plessner) naar zichzelf. De knipoog gebeurt per definitie zijdelings, maar maakt gewag van fundamentele gespletenheid, in talloze richtingen. De noodzaak van bedrog – of minder pejoratief: subtiliteit – betoont daarom net een *gebrek* aan soevereiniteit.

*

Als mens ben je allerlei partijen verantwoording schuldig, wat sneller voor de verdoken knipoog dan voor verbaliteit doet kiezen. De prins waarover Nancy sprak, moet in stilte genade schenken, in plaats van vrijuit, via het dictaat; elite, massa en God blazen in zijn nek. De mens is, in tegenstelling tot God, onmachtig in woordeloosheid. Zelfs Josef K. werpt tijdens de eerste hoorzitting in Kafka’s *Het proces* (1925) tegen dat de rechter-commissaris in plaats van met zijn arm te wenken gewoon luidop moet spreken. Ook binnen een kafkaësk rechtssysteem kan K. de gebrekkige soevereiniteit van de ambtenaar blootleggen, want diens ondoorzichtigheid betekent dat hij niet opereert in het volle licht van het woord, maar in de schaduw van een uitgestrekte arm. In het soevereiniteitsparadigma zijn barsten verschenen die zich niet zomaar laten repareren.

*

De enige die kan knipogen zonder aan soevereiniteit in te boeten, is God – ‘alogig’, want zonder de beperkingen van wie over geen, één of twee ogen beschikt. In tegenstelling tot Argus met zijn honderd ogen kan God veelvuldigheid wél in meerzinnige communicatie omzetten; in tegenstelling tot de mens is hij er niet toe genoodzaakt dat te verbergen. Omdat hij geen rekenschap moet afleggen, kan hij zijn gewilde ambiguïteit rechtuit – of met een knipoog, dat kiest hij zelf – aan de schepping communiceren. God heeft oneindig veel gezichten, die hij tegelijkertijd, met evenveel zeggingskracht en zonder angst voor represailles, kan opzetten.

*

Ook de autocraat wil alogig – goddelijk – worden, maar blijft genoodzaakt te knipogen. Hij denkt dat te bereiken met de combinatie van veelogigheid (surveillance) en eenogigheid (autarkie, met als tussenstappen mercantilisme, protectionisme en isolationisme). Alziend de bevolking observeren zonder van andere landen afhankelijk te zijn is het droomscenario van de dictator. De tweeogigheid, alsook de mogelijkheid te knipogen, blijft bewaard, maar zonder dat het *moet*. (Van alle staatsleiders waant Xi Jinping zich wellicht het meeste Argus, terwijl Kim Jong-un, als voortzetter van de Juche-ideologie, Polyphemus achternagaat.) Zowel veel- als eenogigheid kunnen voor een dictator effectief zijn, maar alleen als ze strikt gescheiden blijven. Eenogigheid wordt beter geen synoniem voor veelogigheid, want dan wordt vergeten dat andere standpunten cruciaal kunnen zijn. Dat demonstreerde dit jaar de terroristische aanslag op de Crocus City Hall nabij Moskou, die ondanks een waarschuwing van de VS niet werd verijdeld. Wie ontkent dat er andere ogen zijn, wordt in plaats van alogig blind.

*

Omdat ons globale leven-in-groep, onze socialiteit, alsook (voor velen) de gerichtheid op God, steeds het bestaan van derden inroept, dienen we altijd met minstens twee partijen rekening te houden. Met het open oog bewijzen we lippendienst aan de hoofdpartij, met het knipogende oog aan een nevenpartij – zonder dat we op het matje kunnen worden geroepen, zonder dat we die tweespaltige houding moeten opgeven. Eerder dan groots machtsvertoon, is de knipoog vooral een noodgedwongen antwoord op *de macht van derden*.

*

Dat zelfs de ‘veroneindiging’ van de knipoog een zwaktebod blijkt, wordt in *Funny Games* uit 2007 duidelijk. Deze Amerikaanse shot-per-shot-remake van de film uit 1997 herhaalt tien jaar later minutieus de folterpraktijken. Mocht Paul leven, dan zou hij zijn sadistische scenario door een ander gerepliceerd weten… Het toppunt van soevereiniteit? De soevereine knipoger duldt geen epigonen; de spelende knipoger moedigt hen aan. Paul knipoogt met de lach van het spelende kind, voor wie, zo schrijft Freud, herhaling boven nieuwigheid gaat. Pauls slachtoffers zijn pionnen in ‘grappige spelletjes’ die eeuwig kunnen doorgaan. Hun dood is een assemblage van nepbloed, een wapen zonder kogels en een ongemakkelijke lichaamshouding – morgen draaien we dat opnieuw! Pauls knipoog erkent dat door de mens veroorzaakt geweld, hoe creatief ook, altijd te kopiëren valt en daarom nooit de subjectiviteit van een soeverein kan uitdragen. Zoals van *Suske en Wiske* kan er van de Holocaust een nieuwe aflevering volgen.

*

Er zijn limieten aan de menselijke creativiteit, maar het valt op dat geweld jaar na jaar beter te registreren valt. Hoewel het kwaad – beschreven in annalen, afgebeeld door hofschilders, vastgelegd op film, live op propagandistische sociale media – dankzij steeds preciezere reproducties verder en dieper doordringt, heeft dat ook als resultaat dat geen enkele gewelddaad uniek blijft. Menselijk geweld ontvouwt zich volgens scenario’s die opnieuw uitgevoerd kunnen worden. Zoals van een film kan van het kwaad altijd een remake gemaakt worden. Knipogend dwingt een mens anderen tot de registratie van zijn daden, maakt hen medeplichtig, maar tezelfdertijd verklapt hij zijn gebrek aan soevereiniteit, net omdat een geregistreerde daad zich opnieuw kan voordoen – en, zo leert de geschiedenis van het kwaad, steeds exacter naarmate er grotere misdaden plaatsgrijpen.

*

Knipogen is niet als soeverein een uitzonderingstoestand instellen. Integendeel, het is de menselijke nietigheid erkennen, toegeven dat alles wat je doet in een continuüm verdwijnt, tot betere copycats zal leiden en op een oordeel wacht. Wij, mensen, zijn tweeogig, met de meervoudigheid die Polyphemus ontbeert, maar zonder de ‘alomheid’ die God soeverein maakt. Waar we een ander misleiden, doen we dat onder het dreigende toezicht van het Ene Oog. En dus moeten we verantwoording afleggen voor woordeloze spelletjes die al van bij aanvang niet exclusief de onze zijn.

Museum
Leuven

# PETER MORRENS

11.10.24
→ 02.03.25

## *OEEEEEEEUUUUVVRE*

mleuven.be/peter-morrens

Vlaanderen verbeelding werkt
leuven

'Richtingen', Peter Morrens, 2020, Collectie Vlaamse Gemeenschap bij M Leuven,
Foto: We Document Art, courtesy Kristof De Clercq Gallery

# CONTEMPORARY ART DEN HAAG

## NEST IN LAAK

**Verheeskade 321**
**+31 (0)70/365.31.86**
**Opening hours during exhibitions**
**we 13:00–18:00**
**do–za 13:00–20:00**
**During clubnights at Laak: 23:00–04:00**
**www.nestruimte.nl**

**Eastern Neighbours Film Festival**
Between Art & Film
21/11

**One Nest Stand**
Sonic Rorschach
29/11–30/11

**You're gonna carry that weight.**
Joeri Woudstra & Hannah Rose Stewart
13/12–11/01/25

## GALERIE MAURITS VAN DE LAAR

**Toussaintkade 49**
**+31 (0)70/449.29.61**
**do–za 12:00–17:00**
**zo 13:00–17:00**
**www.mauritsvandelaar.nl**

**Crowd**
Kunstenaars van de galerie
24/11–22/12

**Nour-Eddine Jarram**
aquarellen, werk op papier
05/01–02/02/25

## STROOM DEN HAAG

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

**More Heat Than Light**
Agustina Woodgate
t/m 15/12, open: wo–zo 17:00–20:00
Gratis toegang

**Uitreiking Ouborg Prijs 2024**
Aline Thomassen
29/11, 18:00–20:00
Kunstmuseum Den Haag
Gratis toegang

**HOOGTIJ #79**
met rondleiding door curator Lua Vollaard
29/11, 19:00–22:00
Gratis toegang

**Entangled Codes**
Programma in samenwerking met iii
06/12, 19:30–22:00 bij iii
07/12, 15:30–18:30 bij Stroom Den Haag

**Zefir7, maandelijks ontwerpcafé**
Iedere 3e dinsdag in de maand presentaties van (inter)nationale ontwerpers

**BKDH.nl**
De website is dé toegang tot alle informatie over kunst in de openbare ruimte in Den Haag.

## GALERIE RAMAKERS

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

**PAN Amsterdam**
o.a. Joncquil, Johan de Wit, Marian Bijlenga, Ossip, Guido Geelen, Hieke Luik, Michel Hoogervorst, Babs Haenen, Cor van Dijk, Warffemius, Azul Andrea
Tijdens de PAN is de galerie gesloten
23/11–01/12

**After PAN, some highlights**
o.a. Johan de Wit, Joncquil, Michel Hoogervorst, Ien Lucas,Reinoud Oudshoorn
05/12–15/12

Na 15 december is de galerie op afspraak open

Galerie Ramakers wenst u een prettig 2025. De galerie opent in januari alleen op afspraak, ruimte makend voor inspiratie.
01/01–31/01/25

## WEST DEN HAAG

**Location: Former American Embassy**
**Lange Voorhout 102**
**wo–zo 12:00–18:00**
**do 12:00–21:00**
**www.westdenhaag.nl**

**A Method / Grieving Time**
Jota Mombaça
t/m 19/01

**Marcel Duchamp / La Patte**
Rudolf Herz
t/m 01/12

**Boiler Room**
Charles van Otterdijk
t/m 01/12

**Part Four of Many Parts**
Scenes from a marriage: a lovestory between film and video
07/12–02/02/2025

**Extra locatie:**

**Paradise**
Platform voor jonge kunstenaars
West Den Haag X KABK
Groenewegje 136
Openingstijden: check website

**Events:**

**Ffûh Open Mic**
Poëzieavond met open podium
21/11, 20:00–22:00

**Hoogtij #79**
De Haagse hedendaagse kunstroute
Tilo by Koloah & Lotte Geeven: eenmalige luistersessie
29/11, 19:00–23:00

**Op de bres voor architectonische kwaliteit**
Reiner Bullhorst in Den Haag
Boekpresentatie en stadsdebat
19/12, 15:00–17:30

**Free Thursday Nights**
Alle exposities gratis toegankelijk. Nu met 'Blikvanger' tour!
18:00–21:00

**Marcel Breuer Architectuur**
Guided tours in the former American embassy
Every Sunday 12:30 + 14:30 (Nederlands) & 16:30 (English)

**25 Beeldende kunst**
**Underground. American Avant-Garde Film in the 1960s**
*Dominic van den Boogerd*
**Radicaal. Vrouwelijke kunstenaars en modernisme 1910-1950**
*Mirjam Deckers*
**Yoel Pytowski. The Porous Lodge**
*Pia Louwerens*
**Agnieszka Polska. Flowers on the Sun**
*Lynne van Rhijn*
**Ensors stoutste dromen. Het impressionisme voorbij**
*Dominic van den Boogerd*
**Lucy McKenzie. Super Palace**
*Liska Brams*
**Margaretha. Keizersdochter tussen macht en imago**
*Lien Vandenberghe*
**Rirkrit Tiravanija. A Lot of People**
*Sébastien Hendrickx*
**Agnieszka Kurant. Risk Landscape**
*Christophe Van Gerrewey*
**Joan Fontcuberta**
*Paul Willemsen*
**Y. Anne Teresa De Keersmaeker, Rosas**
*Pieter T'Jonck*

**35 Vormgeving en mode**
**Unravel. The Power and Politics of Textiles in Art**
*Karmen Samson*

**36 Publicaties**
**Le Corbusier on Camera. The Unknown Films of Ernest Weissmann**
*Bart Van der Straeten*
**Climate Propagandas. Stories of Extinction and Regeneration**
*Pieter Van Bogaert*
**Raoul De Keyser**
*Christophe Van Gerrewey*

**39 Kunstenaarsboeken (6)**
**Peter Downsbrough (1940-2024)**
*Moritz Küng*

**40 Tentoonstellingsagenda**

**43** Colofon

**232** nov.–dec. 2024 jaargang 39

# Beeldende kunst

**Underground. American Avant-Garde Film in the 1960s.** Filmprojecties op meerdere schermen, bewerkte archiefbeelden, de camera als verlengstuk van het lichaam: wie wil weten waar de beeldtaal van de hedendaagse videokunst vandaan komt, kan te rade gaan bij *Underground*, een tentoonstelling gewijd aan de experimentele Amerikaanse cinema uit de jaren zestig. Het is een welkome expositie van kunstenaars die, op Andy Warhol na, zelden in Nederlandse musea worden getoond. Eye presenteert ruim twintig korte films die alternatieve filmgeschiedenis hebben geschreven. Sommige zijn hopeloos gedateerd, andere verrassend actueel.

Jonas Mekas, een Litouwse filmmaker die in Brooklyn was neergestreken, richtte in 1960 samen met enkele dichters en kunstenaars de New American Cinema Group op. Ze keerden zich tegen de filmindustrie die door geld werd geregeerd. De commerciële film was in hun ogen 'moreel corrupt' en 'esthetisch verouderd'. Ze bepleitten een onafhankelijke, vrije filmkunst. Zelfexpressie was het doel, experiment het middel. *Castro Street* (1966) van Bruce Baillie, bijvoorbeeld, volgt de gelijknamige route langs de olieraffinaderijen van Richmond, California. Gruizige opnamen van fabrieksinstallaties en goederenwagons schuiven over en door elkaar heen, alsof de montagetafel dienst heeft gedaan als rangeerterrein. De robuuste beelden hebben een bijna mythische kracht.

De experimentele cinema was niet zonder precedent. Zo had Europa al voor de oorlog kennisgemaakt met de abstracte animaties van Oskar Fischinger en de celluloiddromen van Luis Buñuel. *Underground* introduceert minder bekende pioniers als Marie Menken en Maya Deren. Menkens film van kerstversieringen bestaat uitsluitend uit duizelingwekkende patronen van licht en kleur (*Lights*, 1964-1966). Derens *Ensemble for Somnambulists* (1951) is samengesteld uit negatiefbeelden van dansers die zich zonder noemenswaardige hinder van de zwaartekracht bewegen door een eindeloze nacht. De films zullen indertijd beslist vernieuwend zijn geweest, maar ogen nu vooral formalistisch. Experimenteel waren ze vooral wat betreft vorm en techniek.

Neem Stan Brakhage, een filmfanaat die honderden films heeft gemaakt. *Mothlight* (1963) maakte hij zonder camera. Tussen twee filmstroken plakte Brakhage dode motten, insectenvleugels, bloemblaadjes en grassprietjes en hij liet daarvan een contactprint maken. Geprojecteerd op het scherm is het effect ongekend: alsof de motten uit de dood zijn opgestaan, tot leven gewekt door de projector. Omdat het museum een gedigitaliseerde versie toont, ontbreekt het geratel van de projector dat klinkt als klapwiekende insecten, en mis je de verblindende lichtkegel van de lamp die voor motten zo onweerstaanbaar is. Eigenlijk is het chaotische, fragiele schimmenspel vooral geslaagd als zelfportret, gemaakt door een kunstenaar die geobsedeerd was door film zoals motten door licht: dwangmatig en zelfdestructief.

Dat de ideeën achter de experimenten vaak interessanter waren dan de uitwerking ervan, blijkt ook uit *Movie Mural* (1965-1968) van Stan VanDerBeek. De installatie bestaat uit film-, dia- en overheadprojectoren die op verschillende schermen, opgesteld in een halve cirkel, doorlopend onsamenhangende beelden vertonen. VanDerBeek, zoon van een Rotterdammer, voorzag een toekomst waarin zulke technologische 'ervaringsruimtes' wereldwijd verbonden zouden zijn, een beetje zoals Nam June Paik dat voor zich zag met zijn project voor mondiale livetelevisie. VanDerBeeks filmisch behang wordt hier geïntroduceerd als voorloper van het internet, maar dat lijkt me wat al te veel eer.

Underground. American Avant-Garde Film in the 1960s, Eye Filmmuseum, Amsterdam, 2024, foto Studio Hans Wilschut

In deze kakofonie van beeld en geluid is *Lemon* (1969) van Hollis Frampton een baken van rust. Het toont niets anders dan een close-up van een citroen. Het enige dat gedurende zeven minuten verandert is het licht, waardoor de citroen afwisselend lijkt op een wassende maan en op een vrouwenborst. Ik zie er vooral een voorloper in van de videokunst van David Claerbout en De Rijke/De Rooij, waarin de beleving van tijd een sleutelrol speelt.

De opkomende consumptiemaatschappij, de protesten tegen de Vietnamoorlog, de burgerrechtenbeweging – de undergroundcinema kwam tot wasdom in een periode waarin de Verenigde Staten grote maatschappelijke veranderingen doormaakten. Het feminisme van destijds resoneert bijvoorbeeld in de striptease van Gunvor Nelson. Aanvankelijk beantwoordt *Take Off* (1972) moeiteloos aan de stereotiepe 'mannelijke blik', maar het blijft niet bij schuddende borsten en smachtende blikken. Tegen het einde van haar act zet de blondine haar pruik af, vervolgens haar linkerbeen, en tot slot tilt ze haar hoofd van haar hals. Ondeugend amusement ontaardt in een nachtmerrie.

De antioorlogsfilm *Viet-flakes* (1964) van Carolee Schneemann heeft de tand des tijds niet doorstaan. De lukrake collage van krantenfoto's met een soundtrack van versnipperde popsongs is eerlijk gezegd stomvervelend. Natuurlijk schuilt er anarchistisch genoegen in de eliminatie van con-

OPENING: 25.01.25, 17:00–19:00
HANNAH BLACK
26.01–13.04.25
Vleeshal
Centrum voor hedendaagse kunst
wo–vr: 13:00–17:00, za–zo: 11:00–17:00
Middelburg, NL
vleeshal.nl
Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap

ventionele vertelstructuren, maar saaiheid is geen verdienste. Dan liever de film die Jud Yalkut maakte over en met Yayoi Kusama, tegenwoordig een wereldberoemd kunstenaar, 95 *and still counting*, die haar jeugdtrauma's verwerkt in manisch-optimistische stippenkunst. In *Kusama's Self-Obliteration* (1967) zien we een jonge, charismatische Yayoi stippen aanbrengen op een paard, een vijver, en op naakte, al dan niet ingesnoerde lichamen tijdens een bodyartperformance die uitloopt op een psychedelische orgie. Ook gedateerd, maar wel 'ludiek', zoals dat vroeger heette.

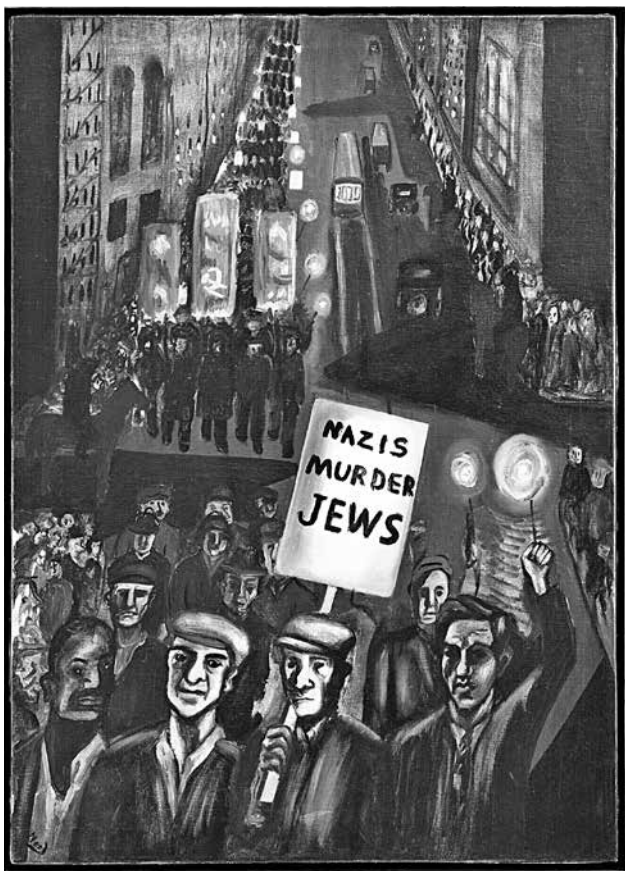
Een film die nog altijd koude rillingen bezorgt, is *Report* (1963-1967) van Bruce Conner. Vertoond wordt de achtste en laatste versie die de kunstenaar heeft gemaakt. De collage van nieuwsbeelden gaat over de moord op John F. Kennedy, of beter gezegd, hoe de media daar verslag van deden. Zo worden de beelden van de voorbijrijdende limousine van de president eindeloos herhaald en versneden met beelden van zijn inauguratie en zijn begrafenis. Terwijl het opgewonden liveverslag op de radio onophoudelijk doordendert, zien we ook flitsen van een stierengevecht, reclamespots, en de verspringende nummers van de aanloopstrook van de 16mm-film, dreigend als het vizier van een scherpschutter. *Report* is meer dan een hypnotiserende bespiegeling op Amerika's obsessie met geweld, het is ook een bijtend commentaar op de macht van de media en de vulgariteit van de markt. Misschien is dat nog het meest inspirerend aan de experimentele cinema. Niemand hoeft zich te voegen naar de heersende orde. Je neemt de camera gewoon in eigen hand. **Dominic van den Boogerd**

→ *Underground. American Avant-Garde Film in the 1960s,* tot 5 januari, Eye Filmmuseum, IJpromenade 1, Amsterdam.

**Radicaal. Vrouwelijke kunstenaars en modernisme 1910-1950.** Hoewel onze geschiedenisboeken lang iets anders hebben doen vermoeden, was het modernisme geen puur mannelijke aangelegenheid. Met de tentoonstelling *Radicaal* bieden Museum Arnhem, het Saarlandmuseum in Saarbrücken en Museum Belvedere in Wenen gezamenlijk een nieuw perspectief op deze periode in de kunstgeschiedenis. Arnhem is, tot begin 2025, de eerste locatie. De tentoonstelling opent met een wat jolig, wollig tuftwerk, waarin het woord 'radicaal' in kleurrijke letters te lezen is. De openingstekst trekt een parallel naar het heden om te benadrukken waarom deze tentoonstelling nodig is: net als voor de vrouwelijke makers van het modernisme bestaat er nog altijd een grote ongelijkheid in de kunstwereld. Succes betekent voor een vrouwelijke kunstenaar niet automatisch dezelfde waardering als voor een mannelijke collega. Daarmee komt ook direct een discrete, doch belangrijke disclaimer: *Radicaal* toont overwegend werk van vrouwen, overkoepelend omschreven als 'vrouwelijke kunstenaars', en bij de Duitstalige collega's als '*Künstlerinnen*'. Tegelijkertijd is er echter ook werk van genderdiverse kunstenaars te zien, bijvoorbeeld van Claude Cahun en Anton Prinner. Het museum stelt – terecht – niet in de positie te zijn om met terugwerkende kracht voornaamwoorden voor deze kunstenaars te kiezen, die daarom bij deze makers worden weggelaten.

*Radicaal* vangt aan met inleidende ruimtes waarin het museum reflecteert op de eigen geschiedenis door de genderverhoudingen in de collectie na te gaan. Deze opmaat kan meteen als het sterkste onderdeel van de tentoonstelling worden beschouwd, want hier wordt pijnlijk duidelijk hoeveel stappen in de kunstwereld er nog dienen te worden gezet. Zo is er een interview uit 1982 in *NRC Handelsblad* te lezen met de toen kersverse directeur Liesbeth Brandt Corstius (1940-2022). Het gesprek draaide met name om haar voornemen om minimaal de helft van de aankopen en tentoonstellingen te reserveren voor vrouwelijke makers, een beleid dat ze tot haar pensioen in 2000 zou voeren. 'Die vijftig procent is misschien al te scherp gesteld, maar het is de enige manier om de mensen die de dienst uitmaken wat harder te laten zoeken naar vrouwen in de beeldende kunst.' Het bijna ongemakkelijke vraag-en-antwoordspel tussen Brandt Corstius en *NRC*, ruim veertig jaar geleden, doet maar al te veel denken aan de recente documentaire *White Balls on Walls* (2022), waarin vermeld werd dat de collectie van het Stedelijk Museum Amsterdam maar voor een luttele vier procent uit vrouwelijke kunstenaars bestaat. Wat houdt een gelijkwaardig aankoopbeleid vandaag precies in? En hoe ga je nu om met een historische collectie die qua aankopen bepaald is door een ongelijk beleid? De vele voorbeelden van feministische kunstwerken in de museumcollectie en van queer tentoonstellingen, zoals *How Dare You Make Me Feel This Way* (voorjaar 2023) laten zien hoe het Museum Arnhem wat deze vraagstukken betreft een pioniersrol heeft vervuld in het Nederlandse kunstenlandschap. Tegelijkertijd plaatst het museum een nodige kanttekening: net voor de periode tussen 1910 en 1950 blijven de genderverhoudingen scheef. Namen als Suze Robertson en Berthe Edersheim zijn weliswaar aanwezig, maar vrouwelijke en genderdiverse kunstenaars zijn wat betreft de modernistische collectie sterk in de minderheid. Het verklaart meteen ook, deels, waarom juist deze periode onderwerp van een tentoonstelling moet zijn.

Na een uitgebreide tijdlijn van de vele gebeurtenissen en ontwikkelingen tussen 1910 en 1950 op mondiaal niveau, start het gedeelte van de tentoonstelling dat ook in Saarbrücken en Wenen te zien zal zijn. De zalen zijn onderverdeeld in ruime thema's: van de reflectie van vrouwelijke kunstenaars op maatschappij en identiteit, tot de manier waarop zij de abstracte kunst van het modernisme beïnvloedden en vormgaven. Er is een indrukwekkend scala aan technieken en media vertegenwoordigd, van schilderkunst en sculptuur tot fotografie, film, textielontwerpen en bouwtekeningen. Mocht dit nog niet groots genoeg klinken, dan claimt de catalogus van *Radicaal* bovendien dat er meer dan honderdtwintig werken van ruim zeventig makers uit meer dan twintig landen gerepresenteerd worden. Dat klinkt op papier geweldig, de praktijk blijkt echter weerbarstig. Ondanks het mooie en bewonderenswaardige palet van veelzijdige makers die meer aandacht verdienen, behoudt de expo het karakter van een proeverij, waarin de nodige context en diepgang ontbreken. Afgezien van de tekstborden die de thema's introduceren en afgezien van een enkel citaat, zijn er amper details over kunstenaars of werken te vinden. Toegegeven, met een dusdanige hoeveelheid namen zou dat ook wel erg veel worden. Tegelijkertijd zorgt die hoeveelheid er paradoxaal genoeg voor dat de afzonderlijke makers en hun diverse werk onvoldoende uit de verf komen. Bovendien is er te weinig ruimte voor de diversiteit van de periode tussen 1910 en 1950 zelf. Wat betekent het überhaupt om 'radicaal' te zijn? Het kon in 1910 iets geheel anders betekenen dan in de totaal veranderde maatschappij van een halve eeuw later. Bovendien bestonden er grote regionale verschillen. De centrale tijdlijn biedt enige houvast, maar de bezoeker verdrinkt vervolgens een beetje in alle namen en werken. Het is duidelijk niet de bedoeling om alle kunstenaars over één kam te scheren, maar de gekozen benadering draagt dat risico in zich.



Alice Neel, Nazis Murder Jews, 1936

Wellicht had het geholpen om de contacten en verbanden tussen de makers te illustreren. De catalogus geeft enkele biografische achtergronden, zij het beknopt. Daarbij is het verwarrend dat sommige kunstenaars wel in de catalogus staan, maar niet in deze Arnhemse selectie zijn opgenomen. Wie kende wie en wie werkte samen met wie? Deze carrières stonden niet allemaal op zichzelf; onderling waren er connecties en invloeden die tijds- en landsgrenzen overschreden. Daarnaast valt op te merken dat namen als Germaine Richier en Alice Neel, allebei vrij recentelijk geëerd met overzichtstentoonstellingen in het Centre Pompidou, bekender zijn geworden dan namen als Madiha Umar of Johanna Reismayer. Inderdaad, succesvol zijn betekent nog niet dat vrouwelijke kunstenaars dezelfde waardering ontvangen als hun mannelijke collega's, maar ook onderling zijn succes en waardering ongelijk verdeeld. Daarmee is het eerste gedeelte van de Arnhemse tentoonstelling mogelijk nog het meest radicaal te noemen, omdat hier wordt getoond hoe bepalend de rol van musea en kunsthistorische instituten is in het bepalen van zichtbaarheid. *Radicaal* zelf blijft eerder een rijke introductie, een uitnodiging tot verdieping in de vele vergeten namen uit het modernisme. **Mirjam Deckers**

→ *Radicaal. Vrouwelijke kunstenaars en modernisme 1910-1950*, tot 5 januari, Museum Arnhem, Utrechtseweg 87.

**Yoel Pytowski. The Porous Lodge.** Deze tentoonstelling is tegelijkertijd een architecturale interventie, een *site-specific* installatie en een solo. Yoel Pytowski (1986) is erin geslaagd de Dominicanenkapel van Extra City in Antwerpen onherkenbaar te transformeren. Met een opbouwtijd van vijf weken, de hulp van vijftien vrijwilligers en een ongelofelijke hoeveelheid gerecupereerd bouwmateriaal is de installatie ingrijpend en omvangrijk. Toch zijn er geen permanente ingrepen uitgevoerd: na afloop zal geen spoor achterblijven. Voor wie de ruimte kent, is binnenkomen in de kapel meteen desoriënterend. De buitenmuur heeft een extra wand van melkachtig transparant plastic gekregen – een soort membraan. Binnen werd de ruimte in vieren verdeeld met diagonale muren uit hetzelfde materiaal. De hoge kapel werd met een extra verdieping doormidden gesplitst. Een massieve trap leidt via opeengestapelde platen in geperst hout naar een soort zandbak, gevuld met betonstof, in het midden van de verdieping. Het geheel doet denken aan een zwembad of omgeploegde aarde. Bij benadering wordt geleidelijk aan duidelijk hoe de kenmerkende ronde glas-in-loodramen van de kapel ook met een plastic membraan bekleed werden, waardoor het licht zwakjes de ruimte binnenvalt.

Pytowski hergebruikt ongeveer tachtig tot negentig procent van zijn oudere installaties, zoals de opeengestapelde platen geperst hout en de plastic wanden. Aldus vormen ze een eigen archief. Naar eigen zeggen ontleent hij zijn esthetiek aan zijn persoonlijke levensloop: toen hij opgroeide in Israël, Argentinië, Frankrijk en België, heeft hij namelijk nooit in een gebouw gewoond dat helemaal af was. Ook zijn installaties verkeren in een constante staat van constructie. De interventies zijn tijdelijk en bevatten vaak illusies, nabootsingen en herhalingen die een gevoel van vervreemding oproepen. In *The Porous Lodge* gebruikt Pytowski deze strategieën om de architectuur te volgen, maar ook tegen te werken. Zo werd de directe zichtlijn naar de gotische spitsbogen in het plafond onderbroken door de nieuwe verdieping, maar werd elders wel een boog nagemaakt uit eigen materiaal. De semitransparante muren verhinderen de doorgang, maar laten wel licht doorschemeren. Op die manier speelt Pytowski's installatie voortdurend een spel van herhalen en onderbreken, onthullen en verhullen. Het verpakken van de ruimte, inclusief de buitenmuren, doet aan quarantaine of veiligheidsprotocollen denken. De gebruikte materialen beklemtonen dit gevoel, alsof de religieuze functie van de kapel een (schadelijke) straling veroorzaakt, die onschadelijk (en seculier) moet worden gemaakt door isolatie en toe-eigening. Met het toevoegen van elementen stript Pytowski de lagen van de oorspronkelijke invulling; de ambigue ruimte die in de plaats komt, ligt open voor verschillende betekenissen.

Hoewel *The Porous Lodge* wordt gepresenteerd als solotentoonstelling, is het opvallend dat Pytowski en curator Zuzanna Rachowska vier andere kunstenaars en een choreograaf hebben uitgenodigd om elk een werk toe te voegen aan de installatie, op verschillende momenten, tot en met de finissage. Waar de Dominicanenkapel voor Pytowski een site was om in te werken, wordt zijn installatie een site voor de andere kunstenaars. Deze gasten werken met andere woorden dubbel in situ: ze interpreteren de architecturale ingrepen van Pytowski en brengen bepaalde elementen naar voren. De samenwerking start op 12 oktober met Amel Omar (1995), wiens video-installatie al dan niet aanwezige motieven zoals ambiguïteit, dreiging, voyeurisme en racisme in de bestaande installatie oproept. Ook in wat de vier andere invités doen of zullen doen – Rosario Aninat, Nina Canell, Manon van den Eeden en Sandy Williams – prevaleren unheimische elementen, die nu en dan zelfs naar horror neigen. Of die atmosfeer in Pytowski's werk 'gelezen' wordt, of dat de kunstenaars net daarom zijn uitgenodigd, blijft in het midden. Wel is duidelijk dat de interventies gedurende de looptijd van de tentoonstelling accumuleren, waardoor de expo in een constante staat van opbouw blijft. Nieuwe betekenissen en klemtonen worden naar boven gehaald en destabiliseren de tentoonstelling. Wellicht verwijst de porositeit uit de titel van de tentoonstelling naar deze dynamische programmering. Die doorlaatbaarheid zou wellicht nog onmiskenbaarder worden indien de interactie wederkerig werd gemaakt, door Pytowski de kans te bieden om op zijn beurt op de interventies van de anderen te reageren. Omdat een actieve transformatie, zoals wat Pytowski aan het begin met de kapel deed, niet meer mogelijk is, wordt de installatie toch weer een passieve site. *The Porous Lodge* wordt een veilig afgesloten, met plastic ingepakt systeem, dat zich niet houdt aan de codes van de architectuur of de katholieke kerk, maar wel aan die van de groepstentoonstelling.

Yoel Pytowski. The Porous Lodge, Kunsthal Extra City, Antwerpen, 2024, foto We Document Art

Yoel Pytowski. The Porous Lodge, Kunsthal Extra City, Antwerpen, 2024, foto We Document Art

Pytowski gaat uit van het idee dat architectuur een eigen taal en codes heeft en dat je haar kan 'lezen' met behulp van lichamelijke ervaringen. Hij weert dan ook menselijke woorden of stemmen in de installatie, om zijn spel met die architecturale codes niet te verstoren en om het goed waarneembaar te maken. *The Porous Lodge* is echter geen presentatie in een architecturale context, maar in een presentatieplek voor beeldende kunst; de bezoeker bevindt zich op een 'gewone' of alledaagse plek, maar in een expositieruimte gewijd aan een solotentoonstelling. Hiermee isoleert het project zich ten dele van andere architecturale codes, waardoor het resultaat eerder aanvoelt als een decor, als een kunstmatige vervreemding van iets dat zich voordoet als architectuur. *The Porous Lodge* 'speelt' de rol van tentoonstellingsplek, wat nog wordt benadrukt door het uitnodigen van de andere kunstenaars, hoewel net dat bijkomende programma naar de achtergrond dreigt te verdwijnen. Desondanks levert het jongleren met voor- en achtergrond, met kunstwerk en tentoonstellingsruimte, een interessante spanning op, waarvan de draagkracht pas aan het eind, na alle interventies, helemaal duidelijk zal worden. **Pia Louwerens**

→ *Yoel Pytowski. The Porous Lodge*, tot 1 december, Kunsthal Extra City, Provinciestraat 112, Antwerpen.

**Agnieszka Polska. Flowers on the Sun.** De eerste solotentoonstelling in België van Agnieszka Polska (1985) vindt plaats in het kader van een programmalijn waarmee M HKA contemporaine kunst wil 'steunen', aldus de website. Doorgaans gaat dat gepaard met opdrachten voor nieuw werk, maar in dit geval combineerde curator Joanna Zielińska drie reeds bestaande werken. *The Book of Flowers* (2023) staat centraal: de eerste animatie waarvoor Polska gebruikmaakte van AI. Zo weet het Antwerpse museum een belangrijk moment voor de ontwikkeling van de kunst in de programmering te betrekken, nu nog niet duidelijk is hoe dit nieuwe gereedschap door kunstenaars zal worden opgepakt.

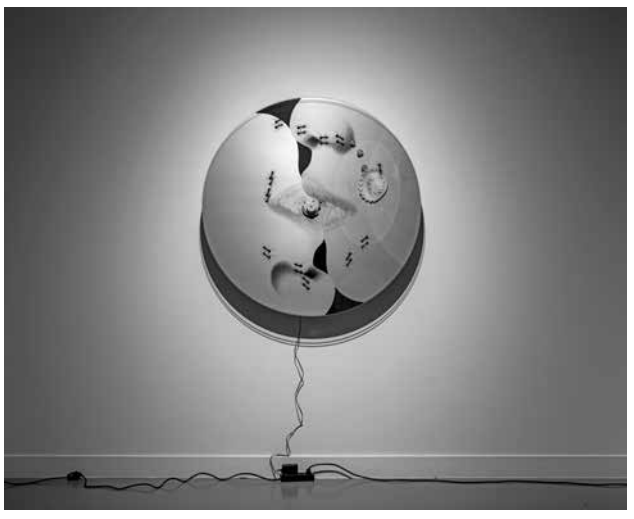
In handen van Polska is het resultaat – zoals ook haar eerdere films – visueel verleidelijk maar gelaagd, mede om de beschouwer bewust te maken van het medium. Over haar ervaringen met deze film publiceerde Polska een artikel op *e-flux notes*, waarin ze een verband schetst tussen de toekomst van cultuur en een persoonlijke fantasiewereld, die ze al sinds haar jeugd bezoekt voor het slapengaan. Ze voorspelt dat het niet lang meer zal duren vooraleer iedereen films kan laten ontrollen, dankzij de combinatie van zelfgekozen elementen: een hoofdpersonage, een herinnering, een plot in een favoriet genre, een wereld. Volgens Polska zal cultuur zo meer afgestemd worden op de individuele kijker, die het resultaat zelf samenstelt, weliswaar met behulp van een keuzemenu. Dat is een buitengewoon opwindende ontwikkeling, die om verschillende redenen ook zorgwekkend is. Het risico bestaat dat grote cultuurproducenten een patent zullen nemen op persoonlijkheidskenmerken en op kenmerkende gebaren en emoties, wat veel creativiteit lam zou leggen. Dit vooruitzicht veroorzaakt een gevoel van beklemming dat ook de sfeer in *The Book of Flowers* tekent, hoewel de dreiging in de film eerder algemeen blijft.

In *The Book of Flowers* bedrijven mensen de liefde in gigantische bloemkelken en zorgen zo voor bestuiving. De beelden zijn gemaakt door Stable Diffusion, een generator die Polska voedde met voornamelijk stilstaande beelden van planten uit 16mm stop-motionfilms uit de jaren vijftig, die samen met een filmprojector het idee wekken van een decennia oude productie. Aan de beelden voegde ze een centraal narratief toe – heel klassiek, maar het genre is ongebruikelijk. Zoals vaker in haar werk vermengt Polska feit en fictie, en in dit geval doet ze dat met een historische variant op sciencefiction die leidt tot een nieuw geschiedverhaal voor de mensheid. Ooit leefde de mens in nauwe symbiose met bloemen. Voor voortplanting was de mens afhankelijk van bloemen, waarvan sporen in de baarmoeder meegroeiden met het embryo. Na de bevruchting werd de man door de bloem opgegeten. Dankzij technologie veranderde deze wederzijdse afhankelijkheid, toen bleek dat mensen zich ook buiten bloemen kunnen voortplanten en zo bloemen gingen domineren. Deze nieuwe, meer humane voortplantingsmogelijkheid raakte met de opkomst van de boekdrukkunst wijdverspreid, samen met de overtuiging dat de man zo zijn oorspronkelijke lot – opgegeten worden door bloemen – bespaard zou moeten blijven.

Het is evident dat Polska in dit werk een analogie schetst met wat de 'onttovering' van de wereld sinds de industrialisatie wordt genoemd. Met haar klemtoon op de rol van verhalen slaat ze een opvallende brug naar de kracht van de kunstenaar – iets wat haar al bezighield tijdens haar verblijf aan de Amsterdamse Rijksakademie in 2014-2015. Later ontleende ze aan het werk van de Britse theoreticus Sara Ahmed het idee dat media een belangrijke rol spelen binnen veranderingen in de samenleving. Ahmed analyseerde hoe media ideeën verspreiden gekoppeld aan emotie: de circulatie van *affective capital*. Hier ligt een mogelijkheid voor de verhalenverteller, de kunstenaar. Polska heeft het over de 'economie van emoties' en hoe daarin een verschil te maken valt, op kleine of grote schaal. Toch is dat niet vanzelfsprekend, zoals blijkt uit *The New Sun* (2017), waarin de zon spreekt die naar haar geliefde aarde kijkt, als een machteloze getuige van haar aftakeling. Als er een catastrofe zou plaatsgrijpen, dan verdwijnt alles, zegt de zon tegen de aarde. 'Al wat overblijft zijn de woorden die ik tegen jou zeg.' *The New Sun* gaat over liefde en over de toekomst – over de angst voor verlies, of juist over hoop. Het is een vertaling van persoonlijke in universeel herkenbare ervaringen, zoals het machteloos ondergaan van slecht nieuws online. De hoop voor de mensheid in deze film beperkt zich tot het woordje *if*.

De invloed van één kunstenaar is misschien niet nihil, aldus Polska, maar vergeleken met die van de mainstreammedia is hij minimaal. Voor mainstreamcinema heeft ze naar eigen zeggen de vaardigheden niet. In 2020 maakte ze wel een langere film, met het oog op distributie in bioscopen. Maar die film bleek moeilijk te distribueren, zelfs in filmhuizen, ondanks haar gebruikelijke inzet om de kijker onder te dompelen in een immersieve ervaring. Kennelijk is op een podium meer mogelijk dan op een bioscoopscherm: Polska's sterk absurde toneelstuk *The Talking Car* (2024), dat dit voorjaar in deSingel in Antwerpen speelde en momenteel door Europa toert, is haast onnavolgbaar. Met het veel toegankelijkere *The Book of Flowers* wekt ze een nieuw perspectief: als we vrijelijk een nieuwe geschiedenis over mens en natuur kunnen dromen, en als emoties uit die verhalen inderdaad leiden tot handelingen, dan kunnen we ook de voortzetting van dat verhaal vormgeven.

Het derde werk in de tentoonstelling, *Braudel's Clocks* (2023), zet dit gevoel van een fundamentele flexibiliteit voort. Het bestaat uit vijf kinetische sculpturen, opgebouwd uit transparante schijven die zoals de wijzers in een klok rond een centraal mechanisme bewegen. De schijven draaien op verschillende snelheden, die veelal corresponderen met een afbeelding van bijvoorbeeld een mier, een batterij of een fossiel. Zo verbeeldt Polska het idee van de invloedrijke Franse historicus Fernand Braudel, dat tijd een sociaal construct is. Braudel zag tijd niet als een universeel gegeven, maar als verschillend per sociale groep, geografisch gebied, menselijke of niet-menselijke entiteit. De geologische *deep time* van de aarde – een voorbeeld van wat Braudel de 'longue durée' noemde – is minstens zo belangrijk als de veelvuldig beschreven politieke gebeurtenissen. Die grootschalige relativering helpt, binnen de tentoonstelling van Polska, om enkele stugge overtuigingen op losse schroeven te zetten. **Lynne van Rhijn**



Agnieszka Polska, Braudel's Clocks, 2023, foto Christine Clinckx

→ *Agnieszka Polska. Flowers on the Sun,* tot 12 januari, M HKA, Leuvenstraat 32, Antwerpen.

**Ensors stoutste dromen. Het impressionisme voorbij.** De koddige spreekstalmeester met knalrode vlinderdas die de bezoekers verwelkomt is dr. Herwig Todts, senior curator van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. In een filmtheatertje introduceert hij zijn tentoonstelling ter ere van het 75ste sterfjaar van James Ensor (1860-1949) alsof het een variétévoorstelling is. De cabareteske ontvangst zet de toon. De tentoonstelling wil niet alleen Ensors artistieke ontwikkeling belichten, maar ook het publiek vermaken. Dat gaat niet altijd goed samen.

Ensors stoutste dromen. Het impressionisme voorbij, KMSKA, Antwerpen, 2024, foto Fille Roelants

Ensors stoutste dromen. Het impressionisme voorbij, KMSKA, Antwerpen, 2024, foto Sanne De Block

Hoe kon de jonge Ensor uit het onbeduidende Oostende uitgroeien tot een kunstenaar van wereldfaam, geroemd om zijn tantaliserende schilderijen van grijnzende geraamtes en carnavalsmaskers? Dat wordt inzichtelijk gemaakt met talrijke schilderijen en tekeningen, waarvan sommige zelden zijn getoond. Ze worden gepresenteerd naast vergelijkbaar werk van meer of minder bekende tijdgenoten. Jarenlang onderzoek ging aan de tentoonstelling vooraf.

Zijn vroege werk laat zien hoe Ensor het academische realisme achter zich laat en zich laaft aan het Franse impressionisme. Met *De oestereetster* (1882) etaleert hij met veel bravoure wat hij allemaal kan. Het frisse roze en oranje stralen, het zonlicht fonkelt op het glaswerk, al oogt het schilderij nogal oversized en opgeklopt in vergelijking met de drie verbluffende Manets die ernaast hangen. Een vergelijking tussen een Monet en Ensors *Adam en Eva uit het paradijs verjaagd* (1887) toont verwantschappen in kleurgebruik en penseelvoering, maar kan niet verhullen dat Ensors interpretatie van het impressionisme niet zo bijzonder is, hooguit verdienstelijk.

Ensor krijgt al snel genoeg van de 'mooie plaatjesmakerij' van de 'openluchtkunstenaars'. Hij streeft naar een expressieve, geestdriftige, verwarrende schilderkunst, een 'verrukkelijke turbulentie', zoals hij dat noemt. In 1886 maakt hij vooral tekeningen, hier te zien naast grafisch werk van John Martin, Odilon Redon en Honoré Daumier. Opvallend is de grote, rembrandteske tekening met de lange titel *Visioen. De aureolen van Christus of de gevoeligheden van het licht: De intrede van Christus in Jeruzalem* (1886). De Heiland wordt feestelijk onthaald door een verhitte menigte middenstanders, op banieren prijken teksten als *SALUT JESUS ROI DES JUIFS* en *CHARCUTIERS DE JERUSALEM* en *COLMAN'S MUSTARD*. De tekening loopt vooruit op Ensors onbetwiste meesterwerk, *De intrede van Christus in Brussel in 1889* (1888-1892), een kolossaal schilderij dat ik ooit zag in het Getty Museum in Los Angeles en dat op deze tentoonstelling helaas ontbreekt.

Juist wanneer de ware Ensor ontluikt, wordt de kennismaking abrupt verstoord. In de volgende zaal amuseren een moeder en kind zich met een kleurrijk schaduwspel terwijl vader druk foto's maakt. Vervolgens eist het Ensor Research Project de aandacht op met een rij touchscreens, potsierlijk uitgestald op ouderwetse schildersezels. De zalen erna, gewijd aan Ensors interesse in massavermaak, tonen behalve kunstwerken een verzameling authentieke carnavalsmaskers, een reconstructie van een toverlantaarnvoorstelling, een tweede schaduwtheater en tot slot een nagebouwde badkoets uit Oostende, waarin een poppenhuisversie te zien is van Ensors atelier, met bewegende beelden van de schilder vertolkt door een acteur. Is de vormgeving van de tentoonstelling al behoorlijk overdadig (fluwelen gordijnen, oudroze en petroleumgroen gekleurde wanden, lichtprojecties), het toegevoegde spektakel ter lering en vermaak leidt alleen maar af.

*De verzoeking van de heilige Antonius* (1887) brengt ons terug in het spoor van de kunstenaar. De 51 volgekrabbelde velletjes papier, door tante Mimi netjes op doek geplakt, verbeelden de hallucinaties van de heilige Antonius, worstelend met aardse verlokkingen. Geilheid en godsvrucht, plezier en angst, schoonheid en morbiditeit, tegengestelde krachten botsen op elkaar in een chaotisch, wervelend visioen dat iets

30.11.2024
–21.4.2025

# Constant Permeke
# Down to Earth

nationale loterij
Vlaanderen is toerisme
DELEN Private Bank
Vlaanderen verbeelding werkt

pm

Info & Tickets:
www.permekemuseum.be

Herfst/Winter
Programma 24/25

*Pickup Notes* | Een groepstentoonstelling met werk van Liz Johnson Artur, Madiha Sikander en Zara Julius.

*First Double 1 & 2* | Vijf solotentoonstellingen met werk van Cihad Caner, Jabu Arnell, Luana Vitra, Nolan Oswald Dennis en Sara Sejin Chang (Sara van der Heide).

Bezoek onze website
voor meer info:

kunstinstituutmelly.nl

*The beads of my rosary are artillery bullets*. 2024,
Luana Vitra, Met dank aan de kunstenaar. Foto: Paolo Menezes

verraadt van de veranderende kijk op lust, drift en burgermansfatsoen in het fin de siècle.

Verrassend is de zaal gewijd aan 'Belgische Zwans'. Spotzucht was in zwang in Belgische kunstenaarskringen eind negentiende eeuw. Louis Ghémar bijvoorbeeld, 'directeur openbare vrolijkheid in België', stak de draak met verheven kunstzinnige idealen en penseelde persiflages op andermans werk. Charles Mertens portretteerde Ensor als een onwelriekende, opengesneden haring (*l'art ensor – l'art en sort*), wat de meester wel kon waarderen. Van zelfspot getuigt Ensors zelfportret, beroofd van elk decorum door de toevoeging van een belachelijk hoedje. Menig werk in deze zaal is een sarcastische sneer richting collega's, critici of publiek. Overigens was Ensor een veelgevraagd feestredenaar, geliefd om zijn kolderieke toespraken vol kapitein Haddock-achtige scheldkanonnades.

Het hoogtepunt zijn de weergaloze schilderijen van maskers en skeletten in de laatste zalen. Ze zijn verbijsterend, ontregelend, hilarisch. Felle kleuren, sterke contrasten. Zelfverzekerd geschilderd. Was Ensor in zijn impressionistische periode beslist de mindere van zijn Franse collega's, hier, naast Emil Nolde en Eugène Laermans, torent hij boven iedereen uit. *De intrige* (1890) toont gemaskerde feestgangers op een rij (of tot leven gekomen marionetten, het onderscheid is niet altijd duidelijk). Achter hen niets anders dan een kille leegte. De maskers lijken de ware aard van de personages te onthullen, hun stompzinnigheid, hun kwaadaardigheid en hypocrisie.

De groteske tronies zijn geïnspireerd op de carnavalsmaskers die Ensors moeder verkocht in haar souvenirwinkeltje in Oostende, in het ouderlijke huis waar de kunstenaar vrijwel zijn hele leven heeft gewoond. Hij groeide op te midden van vrouwen: een bazige moeder, een excentrieke grootmoeder, een inwonende tante en zijn zus Mitche (ze zat model voor *De oestereetster*). Zijn Engelse vader, een ontwikkeld man wiens loopbaan geen succes was, zocht zijn heil in de drank. Hij overleed, 52 jaar oud, kort nadat hij in beschonken toestand en zwaar mishandeld op straat was gevonden. Kenners zien in de maskerschilderijen niet alleen Ensors afkeer van het gepeupel weerspiegeld, maar ook de vrouwelijke tirannie die volgens de overlevering de gespannen familieverhoudingen ten huize Ensor moet hebben bepaald.

Wie niet genoeg krijgt van Ensors fabuleuze verbeeldingskracht, spoedde zich naar het nabijgelegen Modemuseum, dat een expositie wijdt aan Ensor, maskerades en make-up. Daar hangen topwerken als *Verbazing van het masker Wouse* (1889) en *Geraamten twistend om een gehangene* (1891) – zo volstrekt eigenzinnig en knettergek, daar kan geen badkoets met poppenhuis tegenop. **Dominic van den Boogerd**

→ *Ensors stoutste dromen. Het impressionisme voorbij*, tot 19 januari, KMSKA, Leopold de Waelplaats 1, Antwerpen.

**Lucy McKenzie. Super Palace.** 'A beautiful object for a beautiful object,' stelt Adolf Loos terwijl hij een ketting om de hals van zijn echtgenote Elsie hangt in Lucy McKenzies (1977) film *Náhrdelník ('Necklace') II (Loos' dream)* (2024). Het juweel 'verbetert' zijn vrouw niet alleen, het is ook een amulet dat haar volgens de Oostenrijkse architect tegen mysterieuze gevaren moet beschermen. De film is opgebouwd uit beeldmateriaal van een Tsjechische tv-serie uit de jaren negentig, die zich grotendeels in Loos' modernistische Villa Müller afspeelt. McKenzie zette de beelden naar haar hand door er vreemde ondertitels op te monteren die aan het leven van de architect refereren. Dat juist een halsketting een sleutelrol in de film speelt, is opvallend, gezien Loos' radicale afwijzing van het ornament en polemische uitspraken als: 'Wij zullen maar een architectuur voor onze tijd hebben als de leugenachtige slogan 'toegepaste kunst' verbannen is uit de woordenschat van de naties.'

Met *Super Palace* in Vleugel 19 van Z33 bevestigt McKenzie dat de grens tussen de toegepaste en vrije kunsten sinds Loos' manifest 'Ornament und Verbrechen' uit 1913 sterk vervaagd is. Naast *Náhrdelník* toont ze nieuwe schilderijen en installaties, zoals de nagebouwde winkeletalage waarmee de tentoonstelling opent. In deze *Sports Shop* (2024) stelt ze de nieuwe sportcollectie van Atelier E.B. voor, het label waaronder ze samen met ontwerper Beca Lipscombe sinds 2011 kle-

Lucy McKenzie. Super Palace, Z33, Hasselt, 2024, foto Useful Art Services

dij produceert. De trainingspakken en voetbaloutfits worden frivool tegen een illusionistische achtergrond gepresenteerd – een voorstelling waarvoor McKenzie de vaste etalagisten van haar Britse galerij Cabinet inschakelde. Op de website waar de items van Atelier E.B. worden gepresenteerd en te koop aangeboden, schrijven McKenzie en Lipscombe dat ze kunst en design op gelijke voet plaatsen door methodologieën uit beide sferen toe te passen, maar ook dat hun ontwerpen categorieën uitdagen door zowel aan noties van ethiek, esthetiek, eenvoud als luxe te appelleren.

Naast mode bekwaamt McKenzie zich ook in interieur- en grafisch ontwerp en werkt ze vaak in opdracht. Zo maakte ze in 2020 op vraag van de organisatie Art on the Underground billboards voor het Londense Sudbury Town Station, waarvan ze zowel de reproducties op groot formaat als de originele tekeningen in de tentoonstelling presenteert. Dit is geen nieuw gegeven: reeds in 2011 waren zowel kunst in opdracht als vrij werk te zien in McKenzies eerste solo in Galerie Buchholz. Die tentoonstelling omvatte meerdere multifunctionele werken, zoals een meubel voor de presentatie van grafische kunst, ontworpen in opdracht van een kunstverzamelaar en schilderijen die na afloop van de presentatie als reclamebeelden of theaterdecors werden ingezet.

Herkenbaar is ook McKenzies gebruik van decoratieve technieken om illusionistische effecten te creëren. Het werk *Monumental Street Lamp / 1938 Duchamp Mannequin Sketches* (2017-2024) bestaat bijvoorbeeld uit een voor een straatlantaarn nogal omvangrijke geometrische houten constructie in marmerimitatie, bekleed met getekende pastiches van de paspop die Duchamp tijdens de internationale tentoonstelling van het surrealisme in 1938 toonde. *Faux Verdigris Statue (Zoya) I & II* (2024) bestaat dan weer uit paspoppen met het hoofd van Sovjetrevolutionair Zoja Kosmodemjanskaja, die als klassieke standbeelden beschilderd zijn. Vervalsing, imitatie en illusie zijn belangrijke thema's in deze artistieke praktijk. In werken zoals de *Quodlibets*, McKenzies stillevens van objecten op oppervlakken zoals houten tafels of marmeren platen waarvan er één te zien is in de tentoonstelling, creëert ze trompe-l'oeileffecten aan de hand van typisch negentiende-eeuwse schildertechnieken, die vandaag vooral in commercieel verband voorkomen.

McKenzie integreert ook nieuwe illusionistische elementen in de tentoonstelling, zoals twee bewegende panorama's en een orgel van de gebroeders Decap. Een geschilderd landschap raast voorbij achter geknutselde miniatuurtreinwagentjes, terwijl een ander panorama te zien is door het raam van een levensechte treincoupé waarin de bezoeker kan plaatsnemen – het is een reproductie van een attractie op de Parijse wereldtentoonstelling van 1900. Het orgel, dat op volautomatische wijze Abba's Eurovisiesongfestivalhit 'Waterloo' speelt, roept de illusie van een volwaardig orkest op. Het is voor de kunstenaar een gelegenheid om de Belgische feestcultuur, in zalen zoals dancing Super Palace in Zonhoven of de in de jaren zeventig populaire baandancing De 14 Billekens – waar eenzelfde orgel in die tijd furore maakte – te thematiseren aan de hand van materiaal uit het archief van de Antwerpse orgelproducent.

Het blijft echter onduidelijk of McKenzie deze vormen van populair vermaak wil onderzoeken of eerder het hedendaagse tentoonstellingspubliek wil vermaken. De installaties herinneren aan de vandaag zo dominante immersieve tentoonstellingsprojecten waarin kunst tot een interactieve belevenis herleid wordt. McKenzie mag dan wel de illusie van de bewegende panorama's doorprikken door hun mechanismes bloot te leggen, maar aan de reacties van het publiek te zien, fungeren ze toch vooral als amusante historische kermisattracties zonder meer. De overvloedige historische en artistieke referenties waarmee McKenzies werken doorspekt zijn, hebben bijwijlen een negatief effect op het werk: de expliciete en systematische wijze waarop de kunstenaar ze inzet om haar werken leesbaar te maken en om grenzen – oud en nieuw, binnen en buiten, hoge en lage cultuur, toegepaste en vrije kunst, schilderkunst en sculptuur – te thematiseren, verlenen de tentoonstelling een didactisch karakter. Eerder dan een vrije omgang met deze categorieën, lijkt deze werkwijze grenzen te herbevestigen waarvan het belang in de hedendaagse kunst al langer ondermijnd werd. **Liska Brams**

→ *Lucy McKenzie. Super Palace*, tot 23 februari, Z33, Bonnefantenstraat 1, Hasselt.

**Margaretha. Keizersdochter tussen macht en imago.** Een *grande dame* en societyfiguur, maar ook een *fashionista,* kunstmecenas en gepassioneerd jager. Margaretha van Parma (1522-1586), een belangrijke figuur uit de telgen Habsburgers, is het allemaal volgens het MOU in Oudenaarde. Ze werd geboren als bastaarddochter van Karel V en halfzus van Filips II. Karel V erkende haar officieel als zijn dochter en zette haar vervolgens diplomatisch in om zijn positie op het Italiaanse schiereiland te versterken. Zo trouwde Margaretha op dertienjarige leeftijd met Alessandro de' Medici, hertog van Florence, en twee jaar later, nadat Alessandro vermoord werd, trouwde ze opnieuw, dit keer met Ottavio Farnese, hertog van Parma en Piacenza. Vervolgens werd ze gouverneur van de Abruzzen en hertogin van Parma. Op vraag van Filips II, die zijn vader Karel V opvolgde als Habsburgse keizer, trad Margaretha in 1556 aan als landvoogdes van de Nederlanden, die op dat moment verscheurd werden door religieuze conflicten, met de Beeldenstorm in 1566 als tekenend moment. Ondanks al die chaos voerde Margaretha een beleid van compromis en gematigdheid. Het mag niet verbazen dat ze niet alleen politieke maar ook culturele ervaring opdeed aan de Italiaanse hoven en als landvoogdes in de Nederlanden. Het is vooral dit culturele verhaal dat curator Katrien Lichtert vertelt. Eerder dan diplomatieke machtspelletjes bloot te leggen, focust de tentoonstelling op de culturele wereld en het imago van Margaretha van Parma, een niet onbelangrijk neveneffect – en even vaak een middel – van politieke macht.

De tentoonstelling vangt aan met een portret van Margaretha (ca. 1560) door een anonieme meester naar Anthonis Mor. Het bleke aangezicht, in contrast met de donkere achtergrond en de rijkelijke goud-fluwelen klederdracht, zet de toon. Het portret geeft de landvoogdes waardig en modebewust weer en weerspiegelt de textielfragmenten uit zijde en fluweel aan de overkant van de zaal. Deze stukken uit het Rijksmuseum in Amsterdam, van uitzonderlijke kwaliteit, zijn prachtig bewaard gebleven. Het museum toont ook kostbare edelstenen die, zo vermeldt de zaaltekst, afkomstig zijn uit India en Zuid-Amerika. En er zijn nog meer eigenzinnige objecten, zoals het moren- en huzarenmasker van aartshertog Ferdinand van Tirol. Een bijzonder stuk is de gegraveerde ivoren polsbeschermer uit het Legermuseum in Brussel. Het stuk vat het culturele leven van Margaretha treffend samen: de ene zijde toont een banketinterieur met muziek spelende figuren, de andere zijde een hoveling te paard.

De 'exotische' objecten in deze tentoonstelling zijn talrijk. Hoe kan het ook anders? In de vroegmoderne tijd ontdekten de Europeanen de *Mundus Novus* (Zuid-Amerika) en Indië. De impact van deze expedities blijkt uit het portret van Johanna van Oostenrijk, Margaretha's halfzus, door de Portugese schilder Cristóvão de Morais. Het portret toont Johanna *à trois quarts,* languit in een donkere ruimte. Vlak daarnaast hangt een portret van Maria van Oostenrijk, die de toeschouwer met eenzelfde, uitgemeten blik aanstaart. Visueel een aantrekkelijke vergelijking, maar één opvallend

Gipsmodellen van Antonio Canova voor de grafkerk in Possagno (I), ca. 1942
Foto: Siro Serafin, FAST Treviso

MONOS
Kunstenaarsmusea: schrijnen en spiegelingen
03.11.2024 – 09.02.2025
curator: Maarten Liefooghe

Gildestraat 2-8, B-9870 Machelen-aan-de-Leie
+32 9 381 60 00
woe. t/m zo. 11-17u – gesloten op ma. en di.
www.rogerraveelmuseum.be

RRM Roger Raveel Museum

Anoniem, naar Anthonis Mor, Portret van Margaretha van Parma, ca. 1560, Royal Collection Enterprises Limited 2024, Royal Collection Trust

verschil laat het museum onbesproken: de jonge dienaar van kleur op het portret van Johanna, haar hand moederlijk op zijn hoofd. Hoewel in Margaretha's tijd nog niet over kolonisatie als dusdanig werd gesproken, valt een discours van stereotypering en ongelijkheid niet te ontkennen. Het museum laat deze donkere kant van Margaretha's pracht en praal onbenoemd. Het MOU blijft opvallend – en enthousiast – voorzichtig: 'Beschilderde outfits, grote neuzen en snorren (van paardenhaar!) versterken heersende clichébeelden.'

Het doel van de tentoonstelling is het eerherstel van Margaretha van Parma als een van de vele machtige vrouwen uit de zestiende eeuw. Tentoonstellingen over impactvolle vrouwen uit de (kunst)geschiedenis zijn niet meer nieuw, maar wel nog broodnodig. In 2022 liep in het Rijksmuseum Twenthe *Artemisia. Vrouw & Macht*, over de Italiaanse barokschilder Artemisia Gentileschi. Een gelijkaardige titel als in het MOU, maar waar in Oudenaarde de nadruk ligt op imagovorming, stond in Twenthe de wisselwerking tussen gendernormen en macht centraal. Het MOU bevestigt de traditionele link tussen vrouwen en mode en noemt de *chasse au vol* of valkenjacht een vrouwelijke – want elegante – activiteit. Ondanks de treffende schets van de societyfiguur Margaretha van Parma blijft de tentoonstelling op de oppervlakte wat betreft de gendernormen en machtsstructuren die vrouwen als Margaretha de vergeetput in duwden. De aanzet tot het herwaarderen van vrouwen in de geschiedenis is gegeven, maar over de concrete valorisatie van gender als categorie binnen historisch onderzoek dient verder nagedacht te worden.

Dit doet echter niets af aan het niveau van de stukken. Geen overvloed aan objecten, maar een nauwkeurige selectie van uitstekende kwaliteit. Heel wat objecten komen uit Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam, maar ook de collectie van het MOU zelf doet niet onder: een zilveren, vergulde bokaal, schitterend tegen een witte wand, een mateloos verfijnd mes met ivoren handvat. Daarbovenop toont de tentoonstelling enkele uitzonderlijke portretten van Margaretha, zoals dat van Anthonis Mor en het busteportret door Adriaen Thomasz. Key. Deze meesters blinken uit in detail en verfijning. De evocatie van Margaretha's wereld wordt enigszins gebroken door de replica van een wandtapijt op de bovenste verdieping. Een spijtige keuze voor Oudenaarde, in de zestiende eeuw toch een belangrijk centrum in de tapijtindustrie. Het schitterende glas-in-loodraam aan het einde van de tentoonstelling compenseert.

Niet in het MOU zelf, maar een kilometer verderop, in de Onze-Lieve-Vrouwekerk van Pamele waar Margaretha gedoopt werd, brengt fotograaf Lieve Blancquaert een psychologisch portret dat Margaretha van Parma toont in verschillende levensfases. De kwetsbare beelden en muziek nemen de toeschouwer mee in het verdriet en de vervreemding die de keerzijde vormt van haar leven als keizersdochter. Tenslotte was Margaretha van Parma een meisje van amper dertien jaar toen haar politiek-culturele avonturen begonnen. **Lien Vandenberghe**

→ *Margaretha. Keizersdochter tussen macht en imago*, tot 5 januari, MOU Museum Oudenaarde, Stadhuis, Markt 1.

**Rirkrit Tiravanija. A Lot of People.** Bij zijn doorbraak begin jaren negentig stond Rirkrit Tiravanija (1961) bekend als de 'cook of the art world'. Voor *untitled (pad thai)* (1990) maakte hij het nationale Thaise gerecht klaar in een New-Yorkse kunstgalerie. Het publiek mocht mee eten en achteraf werden de sporen tentoongesteld van de 'situatie', zoals de kunstenaar het werk omschreef. Hij maakte ook reizen, alleen of in groep, die eindigden in prestigieuze musea als Reina Sofia in Madrid en het Philadelphia Museum of Art. Toeschouwers konden zich een indruk vormen van die reizen op basis van installaties met afgeleefde spullen en snel gemonteerde documentaire video's.

In het spraakmakende boekje *Esthétique relationnelle* (1998) groepeert Nicolas Bourriaud de praktijken van Tiravanija en collega's als Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe, Philippe Parreno en Carsten Höller onder de noemer 'relationele kunst'. Volgens Bourriaud maakt deze groep van kunstenaars geen objecten waarover individuele toeschouwers afstandelijk contempleren, of althans niet in de eerste plaats. Een relationeel kunstwerk is voornamelijk opgebouwd uit menselijke relaties, en kan die relaties ook voortbrengen. De klemtoon ligt op het collectieve, participatieve proces; de kunstenaar treedt op als facilitator of katalysator.

De materiaalomschrijving bij *pad thai* – 'ingredients for pad thai, utensils, electric woks, and a lot of people' – inspireerde de curatoren van LUMA in Arles en MoMA PS1 in New York tot de titel van een overzichtstentoonstelling van Tiravanija's oeuvre. Het is opmerkelijk dat Bourriauds term geen enkele keer wordt vermeld, hoewel de perceptie van Tiravanija's werk er toch sterk door is gekleurd. Aan het begin van de eenentwintigste eeuw liepen de relationele kunst en het discours errond dan ook ernstige reputatieschade op. Claire Bishops artikel 'The Social Turn. Collaboration and its Discontents' uit 2006 en Jacques Rancières essayboek *Le Spectateur émancipé* uit 2008 ondergroeven vakkundig de hoogdravende morele en politieke aannames die met participatie in verband werden gebracht: dat het proces een anticommerciële geste is; dat publieksparticipatie 'politieker' is dan 'passief' toekijken; dat een kunstenaar-facilitator die afstand doet van auteurschap moreel én artistiek superieur is.

*A Lot of People* strekt zich in Arles uit over de twee verdiepingen van een grote loods in een park. Het is slechts een van de gebouwen die deel uitmaken van de hedendaagse kunstarchipel LUMA, genoemd naar Lucas en Marina, de kinderen van de Zwitserse miljardair, mecenas en kunstverzamelaar Maja Hoffmann. Het oeuvreoverzicht begint omgekeerd chronologisch, met een recent werk. Voor *untitled (the shop)* (2023) bouwde Tiravanija gedetailleerd een bomvolle parapluwinkel na, tot de bergruimte toe. Een radio speelt passages uit de sciencefictionroman *The Three-Body Problem* (2008) van de Chinese schrijver Liu Cixin, waarin een magische paraplu het hoofdpersonage beschermt tegen kwade krachten. *the shop* verwijst naar de Umbrella Movement, die zich in 2014 in Hongkong verzette tegen de groeiende autoritaire invloed van het Chinese regime. Het illusoire karakter van de readymade is zo overtuigend dat wanneer in een hoek van de winkel plots een automatische schuifdeur opengaat, het esthetische contrast met de volgende tentoonstellingsruimte overkomt als een kleine schok.

Rirkrit Tiravanija. A Lot of People, LUMA, Arles, 2024, foto Victor&Simon – Iris Millot

Rirkrit Tiravanija. A Lot of People, untitled 2023 (the shop), LUMA, Arles, 2024, foto Victor&Simon – Iris Millot

Drie oudere werken vormen samen een nieuwe installatie, waarvan de kleurloze soberheid de steriliteit van de *white cube* versterkt. Aan de muren hangen grote spiegels (een reeks uit 2013) met citaten ontleend aan Debord ('Ne travaillez jamais') en Fassbinder ('Angst essen Seele auf'), naast chromen replica's van mannentoiletten (een werk uit 2015) uit de legendarische punkclub CBGB – een echo van Duchamps beroemde toilet. Op een donkergrijs vloertapijt schrijft een monotoon zoemende robotstofzuiger steeds opnieuw, in Chinese karakters, de woorden 'dark forest' ('donker woud') neer. Dit laatste werk, *untitled (dark forest)*, uit 2022 refereert aan een ander boek van Liu Cixin, *Dark Forest* (2008), waarin intelligent buitenaards leven de mensheid bedreigt. Als onheilspellend geheel roept de tentoonstellingsruimte gedachten op over de robotisering van arbeid, Chinese industriële hyperproductiviteit, catastrofale toekomstbeelden en nihilistische tegenculturen. Het is veruit de meest indrukwekkende zaal, maar tegen de achtergrond van een zich razendsnel ontwikkelende artificiële intelligentie voelt het werk ook al wat ouderwets aan.

Op curatorieel vlak zijn de eerste zalen veelbelovend, maar de scherpe contrasten tussen werken of intrigerende combinaties komen niet meer terug. Bovendien strandt de omgekeerd chronologische opbouw vroegtijdig: na de installaties uit de 'relationele' doorbraakperiode springt *A Lot of People* onnavolgbaar terug richting het heden, met kitscherig werk zoals *untitled (Smiles Without Freedom)* (2018) – schilderijen op krantenpapier à la Philip Guston – of *untitled (where do you fit into all of this)* (2016) – bonsaiboompjes en 3D-geprinte replica's in chromen kijkkasten.

Tiravanija verwijst vaak naar allerhande protestbewegingen en ontsnapt niet aan de val waar veel kunstenaars in trappen door zich *als kunstenaar* met activisme bezig te houden. Door politiek protest te objectiveren, te decontextualiseren en te esthetiseren, vallen ze doorgaans tussen kant en wal. Voor *untitled (up against the wall motherfuckers)* (2023) vroeg Tiravanija lokale creatievelingen in Arles om foto's van betogingen tegen Amerikaanse boekverbanningen na te tekenen op de museummuren; *untitled (bangkok boogie woogie, no. 2)* (2015) is een installatie en een video waarin bronzen autobanden brandend heen en weer rollen door een galerieruimte – een ode aan de Thaise antiregeringsprotesten van 2010. Het blijft onduidelijk welk appel van zulke kunstwerken uitgaat, en als activistische daad zijn ze al helemaal impotent.

*A Lot of People* toont hoe participatie decennialang belangrijk bleef voor Tiravanija, ook nadat de 'relationele golf' was gaan liggen. Wie dat wil, kan pingpongen op *untitled (mañana es la cuestión)* (2021), een pingpongtafel waarop de zin uit de titel van het werk staat afgedrukt. Het vroege *untitled (café deutschland)* (1993) wordt in Arles geheractiveerd: het 'café' is opgetrokken uit muurtjes van kunstboeken, een tafel en vier uitklapstoelen, plus een medewerker van het museum die Turkse koffie serveert. Het xenofobe geweld tegen Duitse Turken waar Tiravanija begin jaren negentig op reageerde, blijft actueel, maar als participatieve ervaring is deze 'situatie' ondermaats. Waarschijnlijk voelde het dertig jaar geleden ook al houterig aan, als gemeenschapje spelen in de *white cube*. Toen hing er nog een aura van controverse en avant-gardistische radicaliteit. Vandaag is de vraag 'is dit kunst?' sleets geworden.

In een zaaltekst duiden de curatoren de hedendaagse relevantie van dit oeuvre als volgt: 'Tiravanija komt met voorstellen met een open einde om 'een ander begrip van cultuur' te genereren, een idee dat minder afhankelijk is van westerse opvattingen over esthetiek en authenticiteit.' In een kunstwereld post-Enwezor klinkt dat goed, ware het niet dat Tiravanija, die als zoon van een Thaise diplomaat schoolliep in Canada en de VS, doorlopend en expliciet naar Warhol, Beuys, Guston, Broodthaers, Brancusi, Judd, Richter en bovenal Duchamp verwijst. Misschien ontsnapt alleen *The Land* aan de zuigkracht van het Westen? Die organisatie in Chiang Mai in Thailand, die Tiravanija mee oprichtte en die kunst met sociaal engagement en experimentele landbouw combineert, had niet misstaan op de dekoloniale documenta 15. Afgezien van *untitled (curry for the forgotten)* (2014-2016), een video-installatie die een ritueel in *The Land* documenteert, laat *A Lot of People* de organisatie onvermeld, en ook de website van de organisatie lijkt niet meer actief. **Sébastien Hendrickx**

→ *Rirkrit Tiravanija. A Lot of People*, van 1 juni tot 3 november, LUMA Arles, Parc des Ateliers, 35 avenue Victor Hugo.

**Agnieszka Kurant. Risk Landscape.** Eind vorig jaar was in Kunsthal Gent iets onmogelijks te zien: een stuk zwarte rots, niet groter dan een klein brood, zweefde een centimeter boven een witte sokkel. *Air Rights* (2021), een werk van de Poolse kunstenaar Agnieszka Kurant (1978), tart de zwaartekracht dankzij elektromagneten: zolang er stroom is, tilt een elektrisch krachtenveld de sculptuur op, die gemaakt is uit vederlicht schuim met een dun laagje verpulverde steen. Het is fascinerend genoeg om er, toch voor een tijdje, naar te blijven kijken, maar de titel van het object laat het daar niet bij. 'Luchtrechten' kan je namelijk kopen, in New York of in andere grote steden, zodat het is toegestaan om te bouwen boven op het dak van je buur: een wolkenkrabber kan met een overkraging worden uitgebreid, tientallen verdiepingen hoog, die boven het dak zweeft van het lagere, belendende gebouw. '*Air Rights*,' zo stond het in de zaaltekst van de Gentse tentoonstelling *Errorism*, 'kaart financiële speculaties aan binnen industrieën die zich in de toekomst kunnen ont-

Agnieszka Kurant, Air Rights, 2021, Mudam Luxembourg, foto Mareike Tocha

wikkelen, zoals recentelijk voorgestelde projecten om asteroiden en kometen te delven.'

Het is de methode van Kurant, die ze met veel postconceptuele kunstenaars deelt, en die niet zonder risico's is. Een object heeft een aura omdat het vormelijk intrigerend is, maar ook omdat het met gevoel voor perfectie en met behulp van niet-artistieke expertise is gecreëerd. Het wordt vervolgens door middel van de titel en de zaaltekst met een maatschappelijk fenomeen verbonden. Dat de link tussen het bedrieglijke voorwerp en de eraan toegeschreven betekenis arbitrair kan overkomen, is deel van het opzet. Ook buiten de wereld van de kunst is de manier waarop iets waarde of invulling krijgt nooit helemaal rationeel te verklaren of vast te leggen. De band tussen woorden en dingen is op ficties gebaseerd, zeker wanneer er geld bij komt kijken. Diedrich Diederichsen vatte het samen in een tekst uit 2014, bij Kurants tentoonstelling *Exformation* in Stroom Den Haag: 'Kunst en geld zijn systemen die fysieke aanwezigheid en materialiteit als criteria voor werkelijkheid niet alleen in hoge mate overschaduwen, maar die ook onophoudelijk bereid zijn om werkelijkheden van een andere orde in te lijven.'

In een tentoonstelling van Kurant in MUDAM in Luxemburg duikt *Air Rights* weer op. *Risk Landscape* vindt plaats in het Henry J. and Erna D. Leir Pavilion, een ingeplugde annex bij het voor de rest symmetrische, door staal en gefacetteerd glas omhulde museumgebouw van I.M. Pei uit 2006. Op de wanden van de gang naar het paviljoen heeft Kurant veertien keer het woord 'toekomst' aangebracht, telkens in een andere taal, zoals Maori of Aymara, om aan te geven dat er ook niet-westerse concepties bestaan van wat zich, in de tijd, voor ons bevindt. Op de gelijkvloerse verdieping van het paviljoen volgen objecten op (of boven) sokkels, zoals *Air Rights*, maar ook zoals de serie *A.A.I. (System's Negative)* uit 2016: zinken afgietsels van het interieur van termietenheuvels. *Sentimentite* (2022) is een nieuw mineraal dat Kurant maakte van objecten die ooit als 'munteenheid' werden gehanteerd, zoals schelpen en beenderen, maar ook boeken en lithiumbatterijen. Met dit mineraal maakte ze honderd sculpturen, waarvan er in MUDAM één te zien is. Ze kregen vorm op basis van online conversaties over 'sleutelmomenten in onze recente geschiedenis zoals de Arabische Lente, de ramp in Fukushima, Black Lives Matter, de dood van David Bowie, de pandemie en de Russische invasie van Oekraïne' – zo licht de zaaltekst toe, zonder uit te leggen hoe deze vormgeving tot stand kwam. Een ander object, *Chemical Garden* (2021), lijkt op een klein aquarium dat jarenlang niet is schoongemaakt en waarin alle vissen gestorven zijn: wieren, planten, maar ook allerlei anorganische materialen creëren een even troebel als kleurrijk geheel. Aan de muur van het paviljoen hangen 'schilderijen', zoals *Nonorganic Life 1* (2023), vervaardigd met zoutkristallen, op een oppervlak van geanodiseerd aluminium waarop macrofoto's van *Chemical Garden* werden afgedrukt. Daarnaast hangt *Evolutions* (2014), een rechthoekig stuk lenticulair drukwerk (dat verandert naargelang de hoek van waaruit het bekeken wordt), gebaseerd op beelden uit de archieven van wiskundige Nils Barricelli, die de 'eerste vormen van artificieel leven' ontwikkeld zou hebben.

In de kelder van het paviljoen is onder meer het vroege werk *Future Anterior* te zien, dat in 2007 gemaakt werd en dat acht voorpagina's toont van *The New York Times* uit september 2020, met toekomstig nieuws bedacht door een professionele waarzegger, zoals een revolutie tegen de Chinese overheid en het verdwijnen van de Europese Unie. De pagina's zijn bedrukt met thermochromische pigmenten, die lichter of donkerder worden afhankelijk van de temperatuur. *Risk Management* (2020) is een wereldkaart waarop onverklaarbare collectieve fenomenen staan aangegeven, zoals de tienduizend Japanse kinderen die in 1997 ziek werden na het bekijken van een episode van *Pokémon*. Het recente *Lottocracy* (2024) is een lottomachine – een bingomolen – met gekleurde ballen die elk een statistische waarschijnlijkheid aangeven, zoals de kans dat je door de bliksem wordt getroffen of de kans (veel groter) dat je als kunstenaar geen geld verdient. Het toestel zou, opnieuw volgens de zaaltekst, verwijzen naar de loterij zoals die, door onder anderen David Van Reybrouck, als alternatief voor de representatieve democratie is voorgesteld. Tijdens mijn bezoek was de machine helaas 'out of order'.

De beschrijving van *Risk Landscape* is nog niet eens volledig, en toch is al duidelijk wat er schort aan tentoonstellingen van Kurant. Afzonderlijk kunnen de objecten die ze maakt op een min of meer geconcentreerde manier iets aan de orde stellen, en zowel betekenis suggereren als afhouden. Alles bij elkaar wordt het te veel. De modieuze invloeden, zowel artistiek, technisch, sociaal als (pseudo)wetenschappelijk, stapelen zich op, en de constructie zakt in elkaar onder het gewicht van willekeur. Natuurlijk is het zo dat objecten van buitenaf, letterlijk maar vooral figuurlijk, op vele manieren 'beïnvloed' worden. Dat gegeven alleen is te breed om er een tentoonstelling op te baseren. De 'impact van collectieve intelligentie', die al de werken samen zouden onderzoeken, wordt eerder ontkend dan bewezen – om te denken en te begrijpen, om kennis te vergaren, moet je dingen en ook mensen weglaten, en niet tot in het oneindige toevoegen. Een reeds lang aangekondigde grote publicatie gewijd aan het werk van Kurant verschijnt volgend jaar bij Sternberg Press en is eveneens getiteld *Collective Intelligence*. Misschien laat haar oeuvre zich beter overschouwen in een boek dan in een tentoonstelling. **Christophe Van Gerrewey**

→ *Agnieszka Kurant. Risk Landscape*, tot 5 januari, MUDAM, Park Drai Eechelen 3, Luxemburg.

**Joan Fontcuberta. What Darwin Missed.** Opgestart in 2002 beheert de Alfred Ehrhardt Stiftung de nalatenschap van deze Duitse fotograaf en documentairemaker. Met standplaats Berlijn worden tentoonstellingen georganiseerd die in het verlengde liggen van zijn oeuvre, dat grotendeels de relatie tussen natuur, kunst en wetenschap verkent. Alfred Ehrhardt (1901-1984), een exponent van de nieuwe zakelijkheid, richtte zijn camera onder andere op de getijdenwerking in waddengebieden, duinformaties, gesteenten, kristallen en weekdieren. Van mineralen, mollusken en koralen maakte hij opnamen in natuurhistorische musea.

Het archief van de stichting bewaart een beduidende collectie koraalbeelden op uiteenlopende dragers als glasnegatieven, kleinbeeld- en middenformaatnegatieven, kleurdia's of zilvergelatine-barietafdrukken. In de aanloop naar de herdenking van de honderdste verjaardag van Charles Darwins studie *The Structure and Distribution of Coral Reefs* (1842) werkte Ehrhardt vanaf 1938 mee aan een onderzoeks- en publicatieproject van marien bioloog Max Egon Thiel voor het Natuurhistorisch Museum in Hamburg, dat ook een exploratie naar de Cocoseilanden in de Indische Oceaan zou omvatten. Door historische omstandigheden werden die plannen afgebroken.

Op uitnodiging van de Ehrhardt Stichting pakt de Catalaanse fotograaf Joan Fontcuberta (1955) meer dan tachtig jaar later de draad weer op, met de tentoonstelling en publicatie *What Darwin Missed*. Fontcuberta, die over een periode van ruim veertig jaar een vijftigtal als metadocumentair te beschouwen series realiseerde en die ook bekendheid geniet als essayist en curator, stelt het vermogen van beelden om te getuigen in vraag. Voor hem is fotografie geen venster op de wereld, maar een constructie. De objectiviteit van fotografie is schijnbaar.

Als een vertegenwoordiger (en pionier) van de *postfotografie* – digitale beeldtechnologieën hebben het statuut van de fotografie fundamenteel veranderd; beelden zijn instabiel – heeft hij een zwak voor conceptuele demarches die de navelstreng tussen beeld en object doorknippen en de grondslagen van de fotografie tegen het licht houden. Op een speels-doordachte manier staat zijn werk in relatie tot de beeldtechnologische ontwikkelingen, de foto- en kunstgeschiedenis en de geschiedenis in het algemeen.

Fontcuberta gaat er prat op de ogenschijnlijke evidentie van beelden om te keren. Zijn interessegebieden gaan van plantkunde, zoölogie, paleontologie, geografie en astronomie tot media, ruimtevaart, religie en historische gebeurtenissen. In Berlijn fabuleert hij niet zonder ironie over onbekende variaties, bijvoorbeeld op grote diepten, binnen de koraalklasse van de neteldieren (*Cnidaria*) – de loop van de evolutiebiologie is onvoorspelbaar. Dat resulteert in zestig door data voortgebrachte beelden van fictieve aquatische vormen met een hoog *make-believe*-gehalte, waarvan er veertig werden geselecteerd voor de tentoonstelling.

Die pseudowetenschappelijke verdichtsels historiseert hij met toespelingen op Darwins naturalistische en evolutionaire theorie en door het tonen van een twintigtal koraalfoto's, de film *Korallen. Skulpturen der Meere* (1962), en brieven en documenten van Ehrhardt. Een statige houten kast met koraalcuriosa uit het Berlijnse Museum für Naturkunde vervolledigt het geheel.

Vanuit media-archeologisch oogpunt frappeert het hoe Fontcuberta's visualisatietools samen met de technologie veranderden. Voor *Herbarium* (1982-84), een hommage aan Karl Blossfeldts *Urformen der Kunst* (1928), fotografeerde hij specimen van fictieve gedroogde planten, in elkaar geknutseld met anorganisch materiaal gevonden op industriële sites. *Fauna* (1985-89), toen reeds een proeve van 'uitzonderingen' op Darwins evolutietheorie, roept een wereld van hybride dieren op, door middel van een combinatie van bricolage, collage en fotomontage. Met fotogrammen, frottogrammen (van frottage of wrijving) en fotomontages wordt zijn werk in de jaren negentig overwegend cameraloos. Rond de millenniumwende steekt Fontcuberta over naar computergegenereerde beelden. De softwaretechnologie en de rekenkracht van computers waren nog beperkt – opvallend zichtbaar in texturen, lichtverdeling of de weergave van oppervlakken – en in niets te vergelijken met de huidige beeldvormingstechnieken. Die revolutie in beeldgeneratie, van kunstmatig tot potentieel natuurgetrouw, wordt – ongewild – door Fontcuberta's series weerspiegeld.

*What Darwin Missed* is een denkbeeldige reeks koraalvondsten die tot stand kwam met behulp van generatieve kunstmatige intelligentie (AI). Het resultaat is zonder meer realistisch, maar niet gespeend van humor. Bewuste wrijvingen met de idealiter als levensecht veronderstelde representaties van die fakes springen in het oog.

Fontcuberta zet de tentoonstellingsbezoeker graag op een verkeerd been. Ongewis is zijn bewering dat hij 'met de camera in de hand' naar de Galapagos- en de Cocoseilanden trok. Ook de naamgeving van de nieuwe soorten en hun bijschriften getuigt van veel gein. De *Macrodendronephthya darwinii* is bijvoorbeeld een koraalgarnaal die als vermeend afrodisiacum honderden jaren lang intensief geoogst werd, bijna tot op het punt van uitsterven, en die nu het voorwerp uit zou maken van herbebossingsprojecten. Voorts neemt Fontcuberta een loopje met de Latijnse binominale nomenclatuur met geslachtsnaam en soortnaam, volgens het nog steeds geldende classificatiesysteem van Linnaeus. De geslachtsnamen krijgen voorvoegsels mee als 'macro', 'micro', 'para' of 'crypto', en in de dubbele naam beantwoordt telkens maar een deel aan iets reëels.

Na een eerste oppervlakkige oogopslag kan een meer gedegen tweede blik het verschil zichtbaar maken tussen enerzijds realistisch ogende variëteiten van *Cnidaria* en anderzijds geperverteerde vormen van wat geveinsd levensecht is. Fontcuberta laat de kijker graag de randen van het medium ondervinden. Met supersaturatie in samenstellingen van blauw en oranje tilt hij in een aantal afdrukken de kleuren met opzet over de top – een knipoog naar abnormale genetische variaties door milieuomstandigheden. In de *Testa abyssalis*, een hybride van een zachte en harde koraal, zit in de stam – vrijwel onzichtbaar – zelfs een zeer fluïde vrouwelijk naakt verwerkt.

*What Darwin Missed* past in een rijtje met behulp van AI-technologie gerealiseerde projecten als *De rerum natura* (2023) of *Florilegium* (2024). Parallel met de expositie opende elders in Berlijn, in de Kominek Gallery, ook *eHerbarium*, een nabootsing van *Herbarium* door middel van kunstmatige intelligentie. Deze output komt oppervlakkiger en conceptueel minder dwingend over dan eerder werk als *Googlegrams* (2005), een fotomozaïsche, kritische analyse van de processen van zoekmachines, of *Prosopagnosia* (2019), dat gezichtsherkenningsalgoritmen tegen het licht houdt. Fontcuberta's Darwinproject daarentegen helpt in tijden van media-overload onze realiteitszin niet vooruit. Het spel met de ambiguïteit tussen echt en onecht is een te herkenbaar, herhaald kunstje geworden. En dat scepticisme vereist is bij beelden (en bij wetenschap als voorlopige waarheid) spreekt voor zich. Dan is zijn essayistisch werk – onlangs nog in de catalogus van *Échos* van Stephen Dock – momenteel scherper.

Generatieve beelden – representaties die niet langer gecreëerd worden met licht maar met data – vertegenwoordigen een revolutie vergelijkbaar met het ontstaan van de fotografie in de eerste helft van de negentiende eeuw. Het AI-gebruik in Fontcuberta's door biologische vormen geïnspireerde series demonstreert dat beelden een soort van recycleerbare grondstof zijn geworden. Of zoals Fontcuberta placht te zeggen: beelden hebben ons gevoed en nu beginnen ze ons te verslinden. **Paul Willemsen**

→ *Joan Fontcuberta. What Darwin Missed*, tot 22 december, Alfred Ehrhardt Stiftung, Auguststraße 75, Berlijn.

Joan Fontcuberta. What Darwin Missed, Alfred Ehrhardt Stiftung, Berlijn, 2024

**Y. Anne Teresa De Keersmaeker, Rosas.** In opdracht van de Ruhrtriënnale en Museum Folkwang Essen cureerde Anne Teresa De Keersmaeker met Lieze Eneman, in samenspraak met huiscurator Antonina Krezdorn, een tentoonstelling met werken uit de imposante collectie. Tijdens de openingsuren van de expo werd er een performance uitgevoerd door vier dansers (en door De Keersmaeker zelf), in een 'muzikale dramaturgie' van Alain Franco.

*Y* is klassiek opgebouwd, maar de accrochage is drukker dan gangbaar voor het museum. De selectie is opvallend eigenzinnig, met zowel schilderkunst, beeldhouwkunst, fotografie als installatiekunst, in combinaties die hun betekenis zelden direct prijsgeven. De eerste zaal toont bijvoorbeeld een doek van Édouard Manet, *Portrait de Faure dans le rôle de Hamlet* (1877) samen met werken van Dan Flavin, Barnett Newman en Paul Klee. Vanzelfsprekend is dat niet.

Op het eerste gezicht lijkt *Y* een intuïtieve assemblage van (kunst)werken van de laatste 150 jaar. De tentoonstelling heeft daardoor iets van een werk op zichzelf. De baan zilverkleurige linoleum (zonder naamsvermelding), schijnbaar achteloos in een zijgang neergelegd, wijst daarop. Het is een materieel spoor van de maker, want de rol diende als lichtobject in de productie *Mystery Sonatas/For Rosa* (2022) van De Keersmaekers gezelschap Rosas. Door afvalmateriaal een

# LANG NIET GEZIEN
## RAOUL DE KEYSER 1946-1964-1980

**VERLENGD tot 07/12/2024** *open op donderdag, vrijdag en zaterdag van 14u00 tot 18u00*

Raoul De Keyser met: *Want je nog van Beervelde*, 1966 (RDK-618) / © Family Raoul De Keyser / SABAM, 2024

VANDENHOVE organiseert deze tentoonstelling ter gelegenheid van het verschijnen van twee publicaties:

*Raoul De Keyser. Early Works. Catalogue of Paintings 1964-1980*
Edited by Steven Jacobs and Hilde D'haeyere
Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, 2024
ISBN: 978-3-7533-0560-8

*Tentoonstellingen te Gent: De kunstkritiek van Raoul De Keyser, 1949-1964*
Redactie: Steven Jacobs
A&S/books, 2024
ISBN: 9789076714707

VANDENHOVE Centrum voor Architectuur & Kunst
Universiteit Gent - Rozier 1, 9000 Gent
www.ugent.be/vandenhove



**Published in November, 2024:** Ad 6/2024
**Glass Urinary Devices by PATTY CHANG**
**ISBN: 979-8-89587-388-5**
**32 pages, €12**

Glass Urinary Devices Patty Chang

**November 16, 2024–February 2, 2025**
**Pension Planning**
**JAY TAN**

**February 15–May 4, 2025**
**BRIANNA LEATHERBURY**

**February 15–May 7, 2025**
**The Clock Wife**

A TALE OF A TUB.

**Justus van Effencomplex, Rotterdam, www.ataleofatub.org**



Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

# drafts
## *From Rubens to Khnopff*

11.10 2024 > 16.02 2025 @FineArtsBelgium #expodrafts fine-arts-museum.be

In Partnership with
loterie nationale BIEN PLUS QUE JOUER · nationale loterij MEER DAN SPELEN · LE SOIR · De Standaard · La 1ère · FONDATION PÉRIER-D'IETEREN · visit.brussels · belspo · .be

With the support of
maecenas Circle · Become a Friend

Images: P.P. Rubens, *Abduction of Hippodamea* | F. Khnopff, *Sketchbook* | RMFAB | photos: I. Geleyns - Art Photography | R.E.: Kim Oosterlinck, 9 rue du musée | 1000 Brussels

glansrol te geven benadrukte De Keersmaeker dat we een punt moeten zetten achter eindeloze verspilling.

De introductietekst zet de selectie in een bijzonder licht. *Y*, het fonetische equivalent van 'Why', gaat voor De Keersmaeker over het potentieel van vragen stellen in een steeds complexere wereld. Manets portret van Hamletvertolker Faure, een topstuk van het museum, is de aanleiding. De Keersmaeker greep in haar oeuvre wel vaker naar Shakespeare als inspiratiebron, zoals in *Exit Above* (2023), een treurzang over de aftakeling van de aarde. Hamlet is echter, door zijn onbetrouwbaarheid, een opmerkelijke keuze. In het essay 'Bad acting. Over Hamlet', verschenen in *DWB*, nr. 6 (2000), stelde Bart Verschaffel dat Hamlet de moderne figuur bij uitstek is: zo verstrikt in innerlijkheid (twijfel, scepsis) dat hij er niet meer toe komt 'juist' te handelen. 'Hamlet toont hoe die opgehoopte 'moderne' woede, die geweld aanmaakt die geen zin en plaats kan vinden, deels naar binnen slaat en zich tegen hemzelf moet keren. Tegelijk toont het stuk hoe die woede [...] licht en bijna met plezier kan doden. Ze kan zich – zelfs artistiek – uitdrukken, maar zonder daarbij zichzelf te kunnen redden of iets te kunnen doen voor de tijd die *out of joint* is.' Het citaat biedt een sleutel voor een lezing van de tentoonstelling en de performance: wat als het 'potentieel' aan vragen die de kunstenaar zich stelt, leidt tot verlamming, net op het moment dat de wereld letterlijk *out of joint* is door de klimaatverandering? Wat betekenen artistieke afwegingen in dat perspectief?

Met die blik blijken de beelden in de tentoonstelling elkaar te versterken en te spiegelen, maar even vaak spreken ze elkaar tegen en zijn ze soms gewoon verraderlijk. *Grossmutterfreuden* (1852) van Ferdinand-Georg Waldmüller is zo'n werk. Het verbeeldt zoetsappig een moeder met een zuigeling op schoot en met verrukte dochters aan elke zijde. Op de achtergrond kijkt grootmoeder tevreden toe. Het is een zuiver ideologisch beeld van 'propere armoede'. De foto van een Amerikaanse familie op een divan van Jacob Holdt uit de serie *American pictures* (1970-1975) toont de gewelddadige keerzijde van familiaal geluk: de vader grijnst triomfantelijk naar de camera terwijl moeder en kinderen *rifles* koesteren. Op de tegenoverliggende wand berichten andere beelden waarheidsgetrouwer over wat telt. Dorothea Lange portretteerde in 1936 een uitgehongerde immigrante met haar kinderen. Daarnaast hangt *Frau mit totem Kind* (1902) van Käthe Kollwitz. Die beelden voelen wél 'waar' aan, net als de sculptuur *Ruf der Erde* (1932) van Georg Kolbe: een beeld van treurnis dat (er) niet (om) liegt.

Kolbe wordt echter geflankeerd door *R 70/61* (1970), een abstract raster in papier-maché van Jan Schoonhoven. De Nulgroep waartoe hij behoorde reageerde op de excessieve schilderkunstige gebaren van Cobra met werk dat zich zuiver op vorm en materie verliet om 'de werkelijkheid op een meer intensieve manier te laten zien'. Historisch was dat een betekenisvolle zet op een theoretisch schaakbord, maar van de beoogde intensiteit rest weinig. Theoretisch hebben de schokkende foto's van Oliviero Toscani voor United Colors of Benetton dan weer geen verschil gemaakt, maar ze hadden en hebben wel een onmiskenbare emotionele impact. Zijn *Bürgerkriegssoldat mit menschlichen Oberschenkelknochen* (1992), een foto van een zwarte soldaat die een scheenbeen losjes achter zijn rug houdt, schokt nog altijd door de gevoelloosheid van het gebaar. Het feit dat dit ook een publiciteitsfoto voor Benetton is, tast de geloofwaardigheid dan weer aan. Dat geldt niet voor het recente *Archive of Public Protest* waaraan diverse kunstenaars meewerkten: het documenteert artistiek activisme, niet gecontamineerd door 'belangen'.

De tentoonstelling doorloopt zo in kort bestek zowel de beeldstrategieën als de thema's die speelden in de kunst (en fotografie) van de late negentiende en twintigste eeuw, vaak aan de hand van topstukken, van Pierre-Auguste Renoir en Manet over Marc Rothko en Jozef Albers tot Roni Horn. Eén foto, wat verloren in een gang tussen twee zalen, toont echter wat er gebeurt wanneer 'vragen' ontaardt in achterdocht. Op *Ecke* (2003), uit de serie *Ha Neu* van Tobias Zielony, staat een sjofele, kaalgeschoren jongeman die schichtig om de hoek gluurt, alsof hij zich verstopt of onraad ruikt. Vlakbij op de grond – als onderdeel van de performance – ligt een lichaam, De Keersmaeker zelf, onder een reddingsdeken van goudfolie. Een trillend been is het enige teken van leven. Werd hier een aanslag gepleegd? De merkwaardige, zelfs bizarre configuratie van de foto van de schuwe kerel en het lichaam doet onwillekeurig denken aan de ongewilde en zinloze moord op Polonius in *Hamlet*, maar de kunstenaar wordt hier opgevoerd als slachtoffer van achterdocht en vertwijfeling.

De performance vertrekt van een schijnbaar eenvoudig principe: de dansers beelden een aspect van de tentoongestelde werken uit. Ze wisselen vaak van kledij: de kostuums sluiten bijvoorbeeld aan bij de figuur op de foto van Zielony of bij het Hamletkostuum van Faure. Bij figuratieve voorstellingen ligt dat voor de hand, bij een abstract werk als een *colour field painting* van Morris Louis voert Nassim Baddag *headspins* uit, met wijd uitstaande benen die de V-vormige kleurstrepen imiteren. Hij onderstreept zo ook de gelijkenis met de compositie van het negentiende-eeuwse berglandschap van Carl Gustav Carus dat ertegenover hangt.

De vier performers (Synne Elve Enoksen, Nassim Baddag, Robson Ledesma en Nina Godderis) leggen echter zulke verschillende accenten in hun vertolking dat de uitbeelding gaat morrelen aan de betekenis van de werken zelf. Wilde sprongen bij een doek van Manet dat een explosie verbeeldt, lijken op een vreugdedans – een onwaarschijnlijk beeld. Ook binnen één 'verbeelding' drijven soms zeer verschillende accenten boven. Enoksen bijvoorbeeld beeldt Faure van Manet eerst uiterst passief uit, maar bedreigt even later de bezoekers met een degen. De performers circuleren bovendien op een onvoorspelbare manier. De score van Alain Franco, met uitsluitend Duitse muziek, voegt nog andere betekenislagen

Y. Anne Teresa De Keersmaeker, Rosas, Museum Folkwang Essen, 2024, foto Katja Illner, Ruhrtriennale

toe. Zijn selectie is extreem breed: naast popsterren als Nina Hagen, Herbert Grönemeyer en Giorgio Moroder weerklinken Helmut Lachenmann, Karlheinz Stockhausen, Richard Wagner en Ludwig van Beethoven. Performance en klank veroorzaken samen een enorme ruis op de beelden: ze verliezen hun vanzelfsprekendheid – als ze die al hadden.

*Y* is zo in zekere zin het tegenbeeld, het negatief, van *Forêt*, de performance die De Keersmaeker in 2022 met Némo Flouret creëerde in het Louvre in Parijs. Daar ligt de collectie uiteraard vast, als een weerspiegeling van de westerse kunstgeschiedenis in een notendop, van Giotto over Da Vinci tot Géricault, ongeveer tot aan Manet. Het is kunst die de verhouding tot de buitenwereld niet betwijfelt, en erop vertrouwt schoonheid, liefde en erotiek en vooral het lijden waarachtig te weerspiegelen. De Keersmaeker liet het publiek in Parijs lang ronddolen tussen schilderwerken en hun performatieve verdubbeling. Ook daar school een figuur onder een deken van goudfolie, op de grond voor een Giotto.

*Forêt* werkte echter naar een dubbele apotheose toe. Eerst cirkelden de dansers snel en geweldig als een windhoos rond het publiek, dat bijeengedreven werd om te luisteren naar een tekst van Leonardo da Vinci over de verpletterende, onbeschrijflijke kracht van stormen of een zondvloed. Daarop zong Solène Wachter solo, *en sourdine*, 'Menuet pour la Joconde' van Barbara: een lied over de beate bewondering voor én de onvermijdelijke aftakeling van alle 'grote' kunst, ook van *La Gioconda*. Alles is ijdelheid in het licht van de vergankelijkheid, ook de kunst. De Keersmaeker verwees echter ook en vooral naar de concrete dreiging dat de planeet zoals we die kenden verdwijnt. *Forêt* ging over het onvoorstelbare, het moment waarop alles, ook de kunst, verstomt.

*Y* kent niet zo'n apotheose. Beelden, klanken en bewegingen cirkelen rond tot elke betekenis gaat zweven. Iedereen wordt een Hamlet: onzeker over onze rol in de wereld, en dus achterdochtig en potentieel gevaarlijk. Het is tijd om de juiste vragen te stellen. Om te handelen. Maar de kunstenaar (ver)schuilt (zich) alvast onder een reddingsdeken in goudfolie.

**Pieter T'Jonck**

→ *Y. Anne Teresa De Keersmaeker, Rosas*, 17 augustus tot 8 september, Museum Folkwang Essen, Museumplatz 1.

## Vormgeving & mode

**Unravel. The Power and Politics of Textiles in Art.** Het organiseren van een textieltentoonstelling in een museum voor hedendaagse kunst impliceert onvermijdelijk een strijd tegen diepgewortelde vooroordelen en aannames. Vanuit een westers perspectief bestaat nog altijd het beeld, zelfs binnen de kunstwereld, dat textiel weliswaar een cultureel fenomeen is, maar dat het vooral verwant is met specifieke historische periodes en traditionele, overwegend vrouwelijke ambachten. Met de groepstentoonstelling *Unravel*, met meer dan honderd werken van vijfenveertig kunstenaars uit de hele wereld, breekt het Stedelijk Museum Amsterdam met dit beeld. De tentoonstelling toont hoe textiel esthetisch vernieuwend kan zijn, ook als krachtig instrument voor kritische reflectie en contemplatie. Met textielkunst worden verhalen geweven die belangrijke maatschappelijke thema's behandelen, zoals discriminatie, uitsluiting, onderdrukking en seksisme. Hoe kan textiel bijdragen tot verzet?

Op de benedenverdieping van het Stedelijk wordt de blik van de bezoeker onmiddellijk opgeëist door *Quipu Austral* (2012) van Cecilia Vicuña: tientallen meterslange, ongesponnen wolstrengen met quipu-knopen, gedrapeerd van het plafond naar de vloer. Het warme oranje-geel-rood is geïnspireerd door zowel Aboriginal-Australische rotsschilderingen als weeftechnieken uit de Andes. *Quipu Austral* verkent poëtische overeenkomsten tussen inheemse volkeren uit Zuid-Amerika en Australië, en verbindt hun wereldbeelden en omgangsvormen door middel van de *quipu*-knooptechniek. Het doel is tweeledig: het kleurrijke werk biedt een haptische ervaring die de tactiliteit van het medium passend introduceert. Tegelijkertijd wordt de rol gedemonstreerd van textiel als een autonome en experimentele kunstvorm die diepgaande verhalen huisvest.

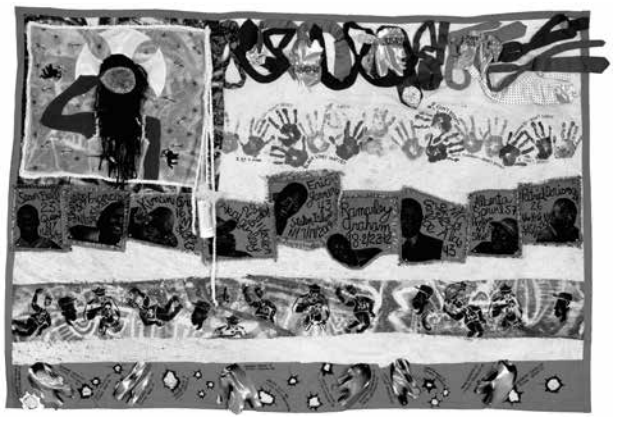
De wollen strengen van Vicuña zijn een voorproefje van de tentoonstelling, en wat volgt zijn werken die sterk variëren in formaat en dynamisch verspreid staan. Vele stukken staan vrij in de ruimte, zodat ze integraal ervaren kunnen worden. Om bepaalde werken meer beslotenheid te geven, werden enkele wanden voorzien, die echter niet tot het plafond reiken, zodat de open atmosfeer behouden blijft. Werken interageren zonder elkaar te overschaduwen. Het geheel is een eclectisch patchwork van zowel grote als kleine elementen, verenigd in een kritisch kader.

De tentoonstelling ontstond uit onderzoek naar textiel in de collectie van het Stedelijk, geïnitieerd door curator Amanda Pinatih. Ze ontdekte niet alleen dat de recentste tentoonstelling over textiel als hedendaagse kunstvorm al uit 1969 dateert, maar ook dat het gebruik van textiel door jonge kunstenaars recent heropleeft. Zij gebruiken textiel om hun stem te laten horen over politieke thema's, met werk gericht op sociaal-maatschappelijke veranderingen. Die combinatie van historische context met een hedendaags discours toont, voor Pinatih, hoe urgent het is om textiel opnieuw als artistiek medium onder de aandacht te brengen. Het Stedelijk en het Barbican Centre in Londen, waar *Unravel* eerder dit jaar te zien was, besloten gezamenlijk verder te werken aan de tentoonstelling. Samen met curatoren Lotte Johnson en Wells Fray-Smith koos Pinatih voor een thematische in plaats van een chronologische opstelling, en voor een transgenerationele en transhistorische dialoog rond de onderwerpen 'Subversive Stitch', 'Fabric of Everyday Life', 'Borderlands', 'Bearing Witness', 'Wound and Repair' en 'Ancestral Threads'.

*Sweven* (2022) van Sanford Biggers is zo'n werk dat generaties en geschiedenissen vermengt. Inspiratie komt uit de quilts die gebruikt werken als gecodeerde berichten door de Underground Railroad, een netwerk van geheime vluchtroutes voor slaafgemaakten. Biggers voegt een extra laag toe door met genaaide uitsneden en geschilderde patronen optische illusies te creëren. Het symboliseert hoe mensen van kleur hun gedrag voortdurend moeten aanpassen als een overlevingsstrategie. Hoewel de techniek essentieel is voor dit werk, zijn het de realiteiten en de geschiedenis van slaafgemaakten die middels textiel gedeeld worden.

*Unravel* bevat ook (relatief) historische werken. Sinds de jaren dertig verzamelt het Stedelijk textiele kunstwerken, die volgens directeur Rein Wolf sinds de jaren zestig steeds sculpturaler en politiek geladener werden. Sheila Hicks was een sleutelfiguur als prominent lid van de Fiber Art Movement, die de persoonlijke betekenis beklemtoonde van vezels en hun alomtegenwoordigheid in ons dagelijks leven. Kunstenaars zoals Hicks verkenden de grenzen tussen textiel en beeldende kunst en verleenden stof een nieuwe status binnen de avant-garde van hun tijd. Op *Unravel* is Hicks vertegenwoordigd met *Family Treasures*. Tijdens een bezoek aan Amsterdam in 1993 verzamelde ze kleine, geliefde kleding-

Unravel. The Power and Politics of Textiles in Art, Stedelijk Museum Amsterdam, 2024, foto Peter Tijhuis



Teresa Margolles, American Juju for the Tapestry of Truth, 2015, Galerie Peter Kilchmann, Zürich/Parijs

lxhxb

Menno van Coehoornlaan 2
5622 DD • Eindhoven • NL
vr 18–21u
za 10–13u
en op afspraak
www.lxhxb.com
info@lxhxb.com

Interim

*Rebecca Niculae*
*Gwenneth Boelens*

23 november – 21 december 2024

STICHTING IK

KEYWORKS

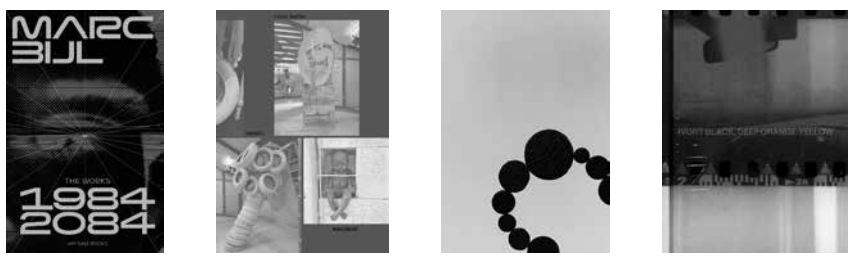
GERTRAUD PLATSCHEK

15 nov. 2024 t/m 16 febr. 2025

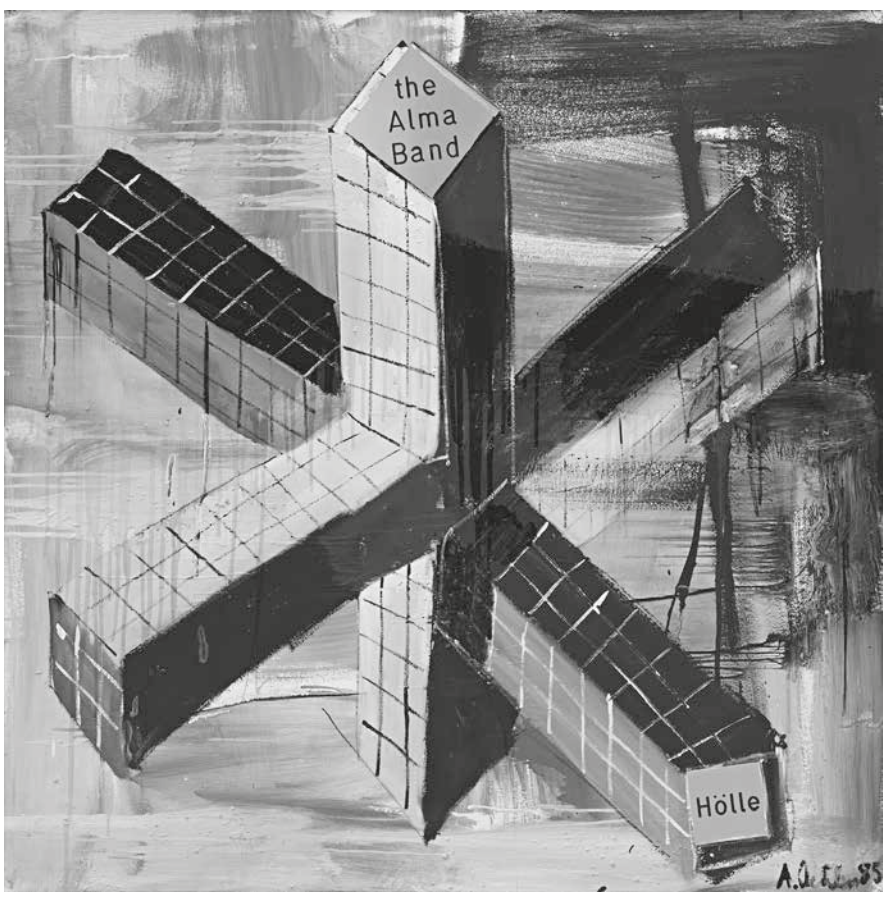
www.stichtingik.nl ▪ @stichtingik ▪ Dam 6 B ▪ 4331 GJ Middelburg ▪ Nederland
tijdens tentoonstellingen: za en zo 14 - 17 uur en op afspraak

Jap Sam Books

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




**Marc Bijl. The Works 1984-2084** Marc Bijl, Remco van Bladel, Eleonoor Jap Sam [eds.] | **Tirzo Martha. Chronic Monochrome** Eleonoor Jap Sam [ed.] | **Diamonds are *not* for every*one*. Kees de Goede** Hans den Hartog Jager, Nanda Janssen, Tommy Wieringa [texts] | **Ivory Black, Deep Orange Yellow. Carla Klein** Edwin van Gelder, Carla Klein, Eleonoor Jap Sam [eds.]




**Albert Oehlen** Zonder titel, 1985, olieverf, vernis en gegraveerde metalen plaatjes op doek, 120 x 120 cm. Veiling in Keulen op 29 nov. Schatting € 180.000 – 220.00

LEMPERTZ
1798

VEILINGEN IN KEULEN
29/30 nov. Moderne en Hedendaagse Kunst, Fotografie
25 nov.–4 dec. Contemporary Online

Keulen, Neumarkt 3 T +49-221-92 57 290 info@lempertz.com
Brussel, Grote Hertstraat 6 T 02-514 05 86 brussel@lempertz.com

stukken van collega-kunstenaars en medewerkers van het Stedelijk. Ze omwikkelde deze stukken met garen en draad, waardoor de persoonlijke geschiedenis van de objecten letterlijk werd ingepakt: textiel is meer dan enkel kleding.

Slechts enkele werken zijn direct gerelateerd aan het lichaam. *People Like Us* (2019) van Jeffrey Gibson is deels geïnspireerd door de kostuums van dansers tijdens feestelijke powwow-ceremonies van inheemse bevolkingsgroepen in Amerika. Ondanks hun T-vormige contouren worden ze niet getoond op poppen of mannelijke figuren, maar functioneren ze in de eerste plaats als textielkunst die opvattingen over inheemse identiteit verkent.

De expo besluit met twee intrigerende kamers die inspelen op gevoel en emotie. De eerste ruimte dompelt je onder in een ogenschijnlijk verfijnde droomwereld, gevormd door wolken gesponnen van zilverdraad. Achter deze etherische verschijning schuilt de diepere betekenis van *Gebedswolke* (2021-2024): Igshaan Adams onderzoekt de betekenis van wenslijnen in Zuid-Afrikaanse stedelijke gebieden na de apartheid. Informele paden ontstonden door veelvuldig gebruik en dienden vaak als sluiproutes. Adams beschouwt deze paden als een collectieve 'draad' van verzet, een manier waarop mensen, ondanks uitsluiting en marginalisatie, hun weg weten te vinden. *Gebedswolke* belichaamt veerkracht en hoop, en nodigt uit om na te denken over de kracht van deze symbolische netwerken en hun oorsprong. De tweede en aangrijpende ruimte is bijna volledig donker, met twee centraal geplaatste lichtbakken als enige lichtbron. Het werk *american Juju for the Tapestry of Truth* (2015) bestaat uit met bloed gekleurde stoffen, afkomstig van vrouwen die een gewelddadige dood stierven. Teresa Margolles verzamelde de stoffen en liet ze door lokale gemeenschappen borduren tot er wandkleden ontstonden met een diepere lading. Via borduurwerk en textiel bevraagt Margolles de machtsstructuren die geweld tegen Afro-Amerikaanse gemeenschappen in stand houden.

Het Stedelijk heeft veel willen tentoonstellen – misschien te veel. Ondanks de samenhang via de geselecteerde thema's, die elk een afzonderlijke tentoonstelling zouden kunnen vormen, is het moeilijk om de volledige betekenis en complexiteit van sommige werken en hun context te doorgronden, en kan de indruk ontstaan dat bepaalde betekenissen onderbelicht blijven. *Unravel* presenteert textiel als een experimentele kunstvorm, boordevol verhalen die periodes en locaties overstijgen, met behoud van aandacht voor techniek en ambacht. Het Stedelijk heeft een waardevolle aanzet gegeven door enkele draden uit het breisel los te halen, maar veel omtrent deze rijke kunstvorm kan nog verder ontrafeld worden. **Karmen Samson**

→ *Unravel. The Power and Politics of Textiles in Art*, tot 5 januari, Stedelijk Museum Amsterdam, Museumplein 10.

Ernest Weissmann, Le Corbusier, Pierre Jeanneret (rechts) en een piloot (links), Le Bourget, 1929, still F.L.C., 2023, ProLitteris, Zürich

## Publicaties

**Le Corbusier on Camera. The Unknown Films of Ernest Weissmann.** Iets meer dan één uur aan filmmateriaal: zoveel schoot de Joegoslavische architect Ernest Weissmann (1903-1985) met z'n 9.5 Pathé Baby Motocaméra bij elkaar in Le Corbusiers atelier. Na zijn studies in Zagreb was hij naar Parijs getrokken om er te werken bij Adolf Loos. In 1929 meldde hij zich aan bij Le Corbusier en Pierre Jeanneret, die extra hoofden en handen konden gebruiken voor grotere projecten, zoals het Paleis van de Volkenbond in Genève (onuitgevoerd), de Cité de Refuge voor het Leger des Heils in Parijs (opgeleverd in 1933) en het Centrosojoez-gebouw in Moskou (1935). Weissmann kwam in een vitale omgeving terecht, met onder anderen Alfred Roth, Kunio Maekawa en Josep Lluís Sert als collega's. Na de Tweede Wereldoorlog zou hij een belangrijke rol spelen in de ontwikkeling van steden en regio's overal ter wereld. Vanaf de jaren vijftig bekleedde hij diverse posities binnen de Verenigde Naties; bij zijn pensioen in 1966 was hij directeur van het VN-centrum voor Huisvesting, Bouwen en Planning.

*Le Corbusier on Camera* wordt ingeleid door architectuurhistoricus Tim Benton. Tamara Bjažić Klarin geeft een prima introductie op het leven en werk van de Kroaat, maar laat tegelijk zien dat de figuur van Weissmann nog nadere studie verdient. In de volgende zes hoofdstukken schrijft Veronique Boone over de zes filmrollen die Weissmann schoot als assistent van Le Corbusier. Ze worden bewaard in de Ubu Gallery in New York en in de Fondation Le Corbusier in Parijs en werden recent gedigitaliseerd. In de woorden van Boone bieden deze ongemonteerde en ongeredigeerde beelden een 'intieme en informele' blik op de activiteiten van Le Corbusier en Jeanneret. Dat geldt in ieder geval voor het vroegste fragment, gefilmd op een zomernamiddag in 1929. Het is een van de weinige bronnen waarop te zien is hoe het atelier was ingericht, en Weissmann registreert mooi de werksfeer en de verhoudingen. Zo is goed te zien hoe Pierre Jeanneret de rol van go-between speelt: het ene moment bestudeert hij plannen met Le Corbusier, het andere moment staat hij tussen de assistenten en legt hij uit wat ze moeten tekenen. Eén still toont Le Corbusier, gebogen over een plan, die geamuseerd naar de camera kijkt terwijl Pierre het ontwerp nauwgezet bestudeert.

In het deeltje over het tweede Weissmannfragment staat nog zo'n fraai beeld: Le Corbusier, met wollen muts en dito jas, stopt reisdocumenten in zijn binnenzak en lacht als een boer met kiespijn naar de camera. De datum is 6 juni 1929. Plaats van actie is de luchthaven van Le Bourget. Le Corbusier staat op het punt om in een Farman Goliath te stappen, een tweedekker die hem via Keulen naar Berlijn moet brengen, en daarna naar Moskou. Weissmann stelt niet alleen scherp op het gedrag van zijn werkgever, maar ook op de makelij van het vliegtuigmodel – dat overigens al figureerde als icoon in Le Corbusiers *Vers une architecture* uit 1923. De zelfverzekerde pionier van de moderniteit, die zes jaar later ook *Aircraft* zou schrijven, had de avond voor deze vliegervaring voor de zekerheid een gesloten omslag met zijn testament bezorgd aan zijn broer.

Het derde filmfragment is een zestal weken later gefilmd. In een drietal minuten legt Weissmann vast hoe minstens vijf assistenten zich in het zweet werken in een snikhete loods in Buttes-Chaumont. Geïnspireerd door Paul Otlet en diens idee voor een wereldstad, maken ze een diorama van vijf bij tien meter van de Cité Mondiale, dat een dag of tien later in Genève geëxposeerd zou worden. Weissmann documenteert hoe dat diorama tot stand kwam en wie waaraan werkte.

In de vierde en vijfde filmrol staat de gebouwde architectuur centraal. In het vierde filmpje wandelt de cameraman op het dakterras van de Villa Stein-de Monzie en legt hij vast wat hij waarneemt. Hij belichaamt op die manier Le Corbusiers idee van architectuur als de vormgeving van circulatie, zo schrijft Boone. Ook registreert Weissmann het bezoek van Nikolaï Kolli aan Le Corbusiers boot Asile Flottant, schiet hij beelden op het autosalon in het Grand Palais en kiekt hij snapshots van het straatleven, bouwwerven en het verkeer in Parijs, vanuit de Rolls-Royce van zijn collega Sert.

Diezelfde wagen brengt hem een aantal keren naar Poissy. De vijfde filmrol is gedraaid tijdens de constructie van de Villa Savoye in 1929 en 1930. Het is een voorbeeld, zegt Boone, van hoe filmmateriaal van nut kon zijn als 'intern' werkdocument. Stills tonen de betonstructuur, de metselende handen en doorleefde gezichten van de arbeiders, de inspectiebezoeken van Le Corbusier en zijn medewerkers. Mede door deze beelden zal Le Corbusier hebben ingezien dat film een goed medium was om bouwwerken en ideeën bij een groter publiek bekend te maken.

Na de bouw van de Villa Savoye verliet Weissmann Le Corbusiers atelier en keerde hij terug naar Zagreb. In de zomer van 1933 nam hij de camera weer ter hand om in de marge van het vierde CIAM-congres over de functionele stad beelden te schieten van zijn voormalige Parijse collega's. Weissmann was al lang niet meer de enige die een camera torste, en hij is zelf te zien op beelden die László Moholy-Nagy bij datzelfde evenement schoot. Een groot deel van de zesde filmrol legt een bezoek vast aan de Akropolis – waar Le Corbusier in september 1911 al drie weken lang in volle verwondering verbleef. Ander beeldmateriaal toont de deelnemers aan boord van de Patris II, inclusief een lachende Charlotte Perriand en een zwaaiende Le Corbusier. Een aantal jonge architecten, onder wie Weissmann zelf, zou niet veel later de door Le Corbusier en Cornelis van Eesteren opgestelde resoluties van het CIAM-congres herschrijven. Boone beziet de zesde filmrol daarom als een illustratie van de professionalisering van de jongste generatie: keek Weissmann in de eerste filmrol nog rond in het atelier van de meester, dan is hij in de zesde een gelijkwaardige collega geworden. **Bart Van der Straeten**

→ Veronique Boone, *Le Corbusier on Camera. The Unknown Films of Ernest Weissmann*, Bazel, Birkhäuser, 2024, ISBN 9783035627879.

**Climate Propagandas. Stories of Extinction and Regeneration**. In dit zopas verschenen boek van Jonas Staal (1981) wil de auteur het pessimisme ('extinction') keren en meteen ook een sprankeltje hoop genereren ('regeneration'). 'Stories' staat in het meervoud, net als 'Propagandas': Staal brengt niet één verhaal, maar meerdere narratieven. Hij zoekt en vindt manieren om een mogelijke, andere wereld te verbeelden. 'Biostories' noemt hij dat in de lange inleiding. Die 'bioverhalen' (mijn vrije vertaling, terug om te zetten in het Engels als 'organic stories', want dat zijn het: organische verhalen die groeien rond een bepaald moment of op een plek) of 'imaginaries of life in a world plagued by death', werkt Staal verder uit in het laatste en langste hoofdstuk, dat gaat over 'transformative climate propagandas'. Daar presenteert hij verschillende alternatieven voor de vier dominante vormen van klimaatpropaganda die aan bod komen in de eerste vier hoofdstukken: de liberale, de libertaire, de 'samenzweerderige' en de ecofascistische propaganda.

Liberale klimaatpropaganda staat voor het individualiseren van de natuur. De werkelijkheid van een wereld van onderling afhankelijke levensvormen wordt gereduceerd tot het individu. De basis is een fundamentele scheiding tussen mens en natuur, en een combinatie van schuld over de zogenaamde menselijke natuur met een welwillende, verlichte superioriteit. Een goed voorbeeld is het werk van natuurfilmer David Attenborough – 'extinction televised', volgens Staal. Een ander fenomeen is dat van 'climate splaining': machtige witte mannen treden op het voorplan om de wereld te redden van henzelf. 'Wij', allemaal samen, zijn verantwoordelijk, niet de olie-elites.

In de libertaire klimaatpropaganda gaan techmiljardairs als Peter Thiel (PayPal), Jeff Bezos (Amazon) of Elon Musk (X) als eenentwintigste-eeuwse koloniale ontdekkingsreizigers op zoek naar onontgonnen terrein. Ze kijken naar Mars als 'terra nullius', als back-upplaneet. Het uitstervende leven op aarde wordt een opportuniteit voor designers. Cryptomunten zijn de sleutel om van hun ontwerpen realiteit te maken, weg van die vervelende regels van de overheid. Het bezorgt hun meteen een gigantische ecologische voetafdruk: energiehongerige digitale economieën halen hernieuwbare energiebronnen weg van bij de primaire gemeenschappelijke noden, en duwen zo de opwarming van het klimaat boven een kritische grens.

De op samenzweringen gebaseerde klimaatpropaganda houdt zich niet langer bezig met feiten, maar met het stellen van 'kritische vragen'. Naomi Seibt, de Duitse anti-Greta Thunberg, is een goed voorbeeld, omdat zij op haar YouTubekanaal een sceptische houding tentoonspreidt: 'klimaatalarmisme' zou worden gebruikt om de klimaatcrisis te overdrijven en om jongeren bang te maken. Ook hier speelt *big tech* dus een essentiële rol in het verspreiden van ideeën.

Voor de ecofascistische klimaatpropaganda, tot slot, is de klimaatcrisis niet zozeer een probleem van systemen en ideologieën, maar wel van overbevolking. Dat noemt Staal de 'extinction sublime': een perverse – fascistische – combinatie van vreugde, terreur en attractie.

Propaganda voeren gaat over het produceren van een mening. Dat vraagt om infrastructuur als drager voor een narratief. Propaganda wordt dan omgezet in het uitoefenen van macht. En die kracht van verhalen, die kracht van de verbeelding, is zowel angstaanjagend als hoopgevend. Dat wordt duidelijk als je het narratief van Donald Trump zet naast dat van bijvoorbeeld Cyber Cunt – een dystopisch dansgezelschap in Athene dat teruggrijpt naar de vogue-esthetiek uit de jaren tachtig van de vorige eeuw, met bewegingen als lang aangehouden poses, waarbij ze gebruikmaken van zuurstofmaskers die het ademen compliceren voor de volgende beweging. Beiden doen een beroep op narratieven om feiten niet alleen effectief te maken, maar meer nog: affectief.

Zoekend naar andere verhalen, naar een andere vorm van verbeelding, naar 'transformatieve' propaganda, komt Staal onvermijdelijk uit bij de kunst. Hij kiest voor een interdisciplinaire aanpak waarin film, tv, literatuur, architectuur of design de nood onderlijnen aan een verschuiving van een verbale naar een visuele cultuur. Daarbij laat hij zich inspireren door de 'picture theory' van W.J.T. Mitchell, die schreef (in een artikel in *De Witte Raaf*, nr. 67): 'Als medium van sociale relaties is het kijken even belangrijk als de taal, en het kijken kan niet worden gereduceerd tot taal, teken of discours.' Met Cyber Cunt – om bij hetzelfde voorbeeld te blijven – plaatst Staal de transformatieve klimaatpropaganda binnen een queer cultuur, omdat het zo mogelijk zou worden de dichotomieën die de klimaatramp aansturen achter ons te laten. Queer ecologieën vertrekken vanuit het besef dat de scheiding tussen mannen en vrouwen, tussen mens en natuur, en de dominantie van het ene over het andere, even onmogelijk als onhoudbaar is.

Bij Staal gaat het klimaatbewustzijn veel verder terug dan tot de jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw. Met Françoise Vergès komt hij uit bij de koloniale roofbouw van het raciale kapitalisme en bij het ontstaan van een ontginningssysteem dat ongeveer vijfhonderd jaar teruggaat in de tijd. Vergès noemt dat het 'raciale capitaloceen' – haar antwoord op de term 'antropoceen': de schuld voor de klimaatwijziging ligt niet bij de mens in het algemeen, maar wel bij een koloniale, kapitaalkrachtige elite.

Tijdens het lezen van *Climate Propagandas* gingen mijn gedachten regelmatig naar *Que faire?*, het pamflet uit 1970 waarin Jean-Luc Godard schrijft dat we niet alleen politieke films moeten maken, maar dat het er ook op aankomt films te maken op een politieke manier. Dit boek is ook een pamflet – het is weliswaar steviger uitgewerkt dan het manifest van Godard – van een kunstenaar die ernaar streeft niet enkel onderzoek te doen naar klimaatpropaganda, maar die ook zelf een propagandakunstenaar wil worden, om bij te dragen

Radha D'Souza en Jonas Staal, Court for Intergenerational Climate Crimes: Extinction Wars, Gwangju Museum of Art, Gwangju, 2023, foto Jonas Staal

# S.M.A.K.

BOURKE DIRK ZOETE JÜRGEN MEYER FRANCIS ALŸS

5.Okt.24 2.Mar.25

## Joris Van de Moortel

# HELL ON EARTH

## in search of PUR, NUR and FUR

gent. Vlaanderen verbeelding werkt DJN Fondation Willame Stichting Belfius Square Group Christie's Hiscox Interparking nationale loterij De Standaard Klara La Libre

tot het verspreiden van tegenverhalen over het veranderende leven op deze planeet, dat altijd maar meer onder druk komt te staan. Staal hoopt op een transformatieve klimaatpropaganda die de lezer of de kijker erkent als deel van de storm, en die zo de richting van die storm kan veranderen. Het is zijn wens de lezer ooit te ontmoeten, in de verre toekomst, die collectief zal zijn 'gepropageerd'.

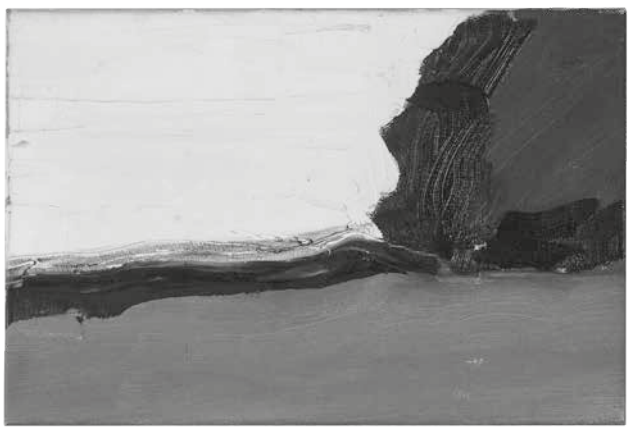
Het maakt van *Climate Propagandas* een geëngageerd en engagerend boek. Tegen de dominante propaganda in, gaat Staal op zoek naar alternatieven. Propaganda ziet hij als iets organisch dat, zoals in de natuur, vertrekt van specifieke omstandigheden en dat zoekt naar manieren om in te tomen wat overwoekert, om ruimte te geven aan wat dreigt te verdwijnen. Hij gaat terug naar de origine van het woord 'propaganda', het Latijnse *propagare*: de veelvuldige voortplanting van planten en dieren. Diversiteit is, met andere woorden, een essentiële voorwaarde voor het voortbestaan van het leven op aarde. **Pieter Van Bogaert**

→ Jonas Staal, *Climate Propagandas. Stories of Extinction and Regeneration*, Cambridge/Londen, MIT Press, 2024, ISBN 9780262549920.

**Raoul De Keyser.** Als discrete verteller van de West-Europese middenklasse na de Tweede Wereldoorlog: zo treedt Raoul De Keyser (1930-2012) weer tevoorschijn, in een kleine tentoonstelling met vroeg werk in Gent in het Centrum Vandenhove, in een bundel met de kunstkritieken die De Keyser schreef tussen 1949 en 1964, en vooral in een door Steven Jacobs en Hilde D'haeyere samengestelde catalogue raisonné, waar meer dan tien jaar aan is gewerkt. Het archief van de kunstenaar werd uitgebreid onderzocht nadat het aan de Universiteit Gent werd geschonken. Wat door de twee boeken en de expo aan het licht wordt gebracht, is een meer precieze voorgeschiedenis van dit canonieke oeuvre. De Keyser werd in 1930 in Deinze geboren. Reeds als tiener, kort na de Tweede Wereldoorlog, begon hij te schilderen. Hij nam deel aan groepstentoonstellingen, zoals in het museum van Deinze, waar hij onder meer een sneeuwlandschap toonde dat in krantenartikelen werd opgemerkt. Ongeveer 25 van dergelijke *juvenalia*, die in vele gevallen verdwenen zijn, konden desondanks geïdentificeerd worden. *Klein Zwitserland* uit 1957 is bijvoorbeeld een schilderij van het Mullerthal in Luxemburg, waarin Jacobs 'respect' ontwaart 'voor de gestructureerde en bijna *Cézannesque* organisatie van het picturale oppervlak'. De onderwerpkeuze lijkt door het reliëf van het landschap te zijn ingegeven, want de afgebeelde bocht in een rivier kon De Keyser ook in de Leiestreek aantreffen. Het werk bleef in het bezit van de kunstenaar, die aan het eind van zijn leven een van zijn kleinkinderen de opdracht gaf het te vernietigen. Het schilderij werd in twee stukken gebroken, maar het bleef bewaard – een gekartelde, diagonale breuklijn loopt van de rechterbovenhoek naar beneden en doorsnijdt op een paar centimeter van de linkerzijde de handtekening van de kunstenaar.

Ergens in de tweede helft van de jaren vijftig hield De Keyser op met schilderen, en pas in 1963 begon hij opnieuw. Op drieëndertigjarige leeftijd volgde hij schilderlessen aan de academie van Deinze bij Roger Raveel. Het eerste bewaarde schilderij in de door de kunstenaar opgestelde oeuvrelijst – voorafgegaan door drie andere, verdwenen werken – is *Z.t. (Rand)* uit 1964, waarin Jacobs een opvallende gelijkenis ontwaart met het werk van Permeke. De belangrijkste voorganger blijft echter Raveel. 'Luie critici en het brede publiek in België,' aldus Jacobs, 'zagen De Keyser, vaak tot zijn eigen frustratie, als niets meer dan een volger van Raveel.' En toch kan *Z.t. (Rand)* bijvoorbeeld naast diens *Landschap met rode akker* uit 1948 gezet worden: dezelfde drieledige indeling,

Raoul De Keyser, Klein Zwitserland, ca. 1957



Raoul De Keyser, Z.t. (Rand), 1964

dezelfde uitgestrekte kleurvlakken, en eenzelfde leeg, geabstraheerd landschap. Een belangrijk verschil is de fellere, bijna carnavaleske kleurkeuze bij Raveel, in wiens vroege oeuvre nog iets bewaard blijft van een vooroorlogse, proletarische wildheid, die bij De Keyser vervangen is door geconcentreerde instemming.

*Raoul De Keyser. Early Works* bestrijkt de periode van 1964 tot 1980, en trouw aan het genre van de *catalogue raisonné* zijn de teksten gespeend van speculatie of interpretatie – eerder dan De Keyser in een landschap te plaatsen (maatschappelijk, cultureel of artistiek), wordt zijn werk onder het vergrootglas gelegd. Aan de jaren 1980 tot 1999 wijdde Jacobs al in 2000 een bij Ludion verschenen boek. Die breuklijn – 1980 – lijkt enigszins arbitrair, maar markeert ook De Keysers afscheid van het landschap als onderwerp. Meer en meer schilderde hij nog slechts details, fragmenten, niet meteen identificeerbare objecten – iets wat hem verder verwijderde van Raveel, maar hem evenzeer tot een kunstenaar maakte die voor internationaal succes bleek weggelegd. In 1988 organiseerde Zeno X in Antwerpen de eerste van twaalf soloshows. Daarna kon De Keyser op zijn beurt de geestelijke vader van Luc Tuymans worden, in wiens werk de geschiedenis – of alleszins de door massamedia aangeboden actualiteit – weer een aanvang leek te kunnen nemen.

Kijken naar schilderijen is ook altijd de vraag stellen: hoe keek deze kunstenaar zelf? En is zijn blik nog mogelijk? In een publicatie uitgegeven door *A&S/books* werden de kunstkritieken verzameld die De Keyser schreef tussen 1949 en 1964, voor allerlei kranten en tijdschriften, uitgegeven in en rond Gent – er werd zeer veel geschilderd, zo blijkt, en er waren ook veel ondertussen vergeten tentoonstellingsplekken. Vanuit een autonomistisch standpunt heeft dit geschreven schaduwoeuvre niets met De Keysers bezigheden als beeldend kunstenaar te maken. Het is echter ook mogelijk de korte artikelen te lezen als de uiting van eenzelfde persoonlijkheid, en meer nog: als getuigenissen van een cultuur en van een klimaat, in de lange jaren vijftig, in Vlaanderen, in Gent en in de periferie rond Gent (een verschil dat veel kleiner was dan nu), en – algemener – in een door vrede, relatieve gelijkheid en vooruitgangsoptimisme gekenmerkte westerse wereld. Waar het op aankomt – en dat geldt ook voor het schilderkunstige oeuvre van De Keyser – is dat lokale gebeurtenissen, bezigheden en objecten door een mens weergegeven en vervolgens met anderen 'gedeeld' worden. Waar de schilder in spe over schreef, en wat de criticus later zou schilderen: het is van een letterlijk wereldvreemde banaliteit, die desondanks het recht heeft gevierd te worden. 'To give the mundane its beautiful due' – 'rechtmatige schoonheid aan het alledaagse verlenen', zo omschreef de Amerikaanse romancier en generatiegenoot John Updike zijn eigen roeping in de jaren vijftig, en iets gelijkaardigs geldt voor De Keyser.

Niet toevallig dus dat hij ook over sport schreef, en het is jammer dat er slechts twee van die artikels in de publicatie zijn opgenomen. Op 6 februari 1954 berichtte De Keyser in *Vooruit* over de negentienjarige bokser Daniel Hellebuyck: 'Zijn eerste kamp bleek een succes en met zijn tweede beurt liet hij te Deinze een sterke indruk op zijn streekgenoten na, hij won nl. door knock-out van Ternest van Kortrijk. Deze bokser was een kwartier na de wedstrijd nog niet tot het bewustzijn gekomen zodat de hulp van de dokter diende ingeroepen. Welke de voornaamste eigenschappen van deze gevreesde liefhebber zijn? Een flink benenspel, de hoge snelheid die hij tijdens een kamp ontwikkelt, grote ademvoorraad, goedgesloten garde en een rechtse, waarmede zijn tegenstanders zeker niet graag kennismaken.' Het zijn zinnen die, net als de schilderijen van De Keyser, getuigen van een tijd waarin woorden en verf nog de voornaamste middelen waren om de mens en diens wereld tot iets even voornaams als vanzelfsprekends te verheffen. **Christophe Van Gerrewey**

→ Steven Jacobs, Hilde D'haeyere (red.), *Raoul De Keyser. Early Works. Catalogue of Paintings 1964-1980*, Keulen, Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, 2024, ISBN 9783753305608; Steven Jacobs (red.), *Tentoonstellingen te Gent. De kunstkritiek van Raoul De Keyser, 1949-1964*, Gent, A&S/books, 2024, ISBN 9789076714707.

## Rechtzetting

In het vorige nummer van *De Witte Raaf* schreef Christophe Van Gerrewey over de tentoonstelling *Attitude* in Peiremuzee in Knokke-Heist. Het citaat uit het overzichtswerk *De abstracte schilderkunst in Vlaanderen* (1963) is niet van Michel Seuphor maar van Jan Walravens, die in dit boek het hoofdstuk over het werk van Luc Peire schreef.


| ROMA PUBLICATIONS | ROMA PUBLICATIONS | ROMA PUBLICATIONS | ROMA PUBLICATIONS | ROMA PUBLICATIONS | ROMA PUBLICATIONS | ROMA PUBLICATIONS | ROMA PUBLICATIONS | ROMA PUBLICATIONS | ROMA |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 479 | Mark Manders, Roger Willems (ed.) | The Images of Luis Barragán | 80 p | 21 × 29.7 cm | € 25.00 | ISBN 9789464460711 | 2024 | | |
| 478 | Karel Martens | Love Letters | 96 p | 16 × 22 cm | € 25.00 | ISBN 9789464460704 | 2024 | | |
| 477 | Henri Jacobs | New Surface Research | 328 p | 21 × 29.7 cm | € 45.00 | ISBN 9789464460698 | 2024 | | |
| 476 | Alice Twemlow, Tânia A. Cardoso | Walking as Research Practice | 252 p | 12.2 × 19.7 cm | € 30.00 | ISBN 9789464460674 | 2024 | | |
| 475 | Wilhelm Sasnal | Painting as Prop | 164 p | 17.8 × 24.2 cm | € 26.00 | ISBN 9789464460667 | 2024 | | |
| 474 | Matthew Harvey | Future Estate | 208 p | 24 × 17 cm | € 40.00 | ISBN 9789464460681 | 2024 | | |
| 473 | Karel Martens | Calendar 2025 / Every day is a new day | 736 p | 15 × 21 cm | € 30.00 | ISBN 9789464460582 | 2024 | | |
| 472 | Philippe Van Wolputte | Interference | 352 p | 21 × 26.5 cm | € 45.00 | ISBN 9789464460650 | 2024 | | |
| 471 | Joan Ayrton | pendulum shift | 132 + 4 p | 21 × 29.7 cm | € 26.00 | ISBN 9789464460643 | 2024 | | |
| 469 | Stephan Keppel, Marc Nagtzaam | Support Sheet | 64 p | 21.8 × 30.5 cm | € 30.00 | ISBN 9789464460599 | 2024 | | |
| 468 | Ari Marcopoulos | Sumo Judo | 64 p | 15 × 20 cm | € 20.00 | ISBN 9789464460612 | 2024 | | |
| 467 | Marijn van Kreij | Pictorial Content? | 204 p | 17 × 24 cm | € 35.00 | ISBN 9789464460605 | 2024 | | |

CKV — Centrum Kunstarchieven Vlaanderen
Wapenstraat 32, 2000 Antwerpen +32 3 205 36 16

Het Centrum voor Kunstarchieven Vlaanderen (CKV) legt zich toe op de zorg voor beeldende kunstarchieven. De dienstverlening van het centrum richt zich op actoren uit het brede veld zoals kunstenaars en hun erven, curatoren, kunstorganisaties, verzamelaars en stichtingen of nalatenschappen, critici, galeries en andere kunstprofessionals en staat hen met raad en daad bij in het bewaren en ontsluiten van hun archief.

Vragen? Contacteer ons via de website **ckv.muhka.be** of stuur ons een mailtje via **ckv@muhka.be**
Volgen? Dat kan via onze nieuwsbrief, Instagram of Facebook **@ckvcentrum**

# Hedendaagse kunst Gent

## Galerie S&H De Buck

Zuidstationstraat 25 09 225 10 81
do–za, 15:00–18:00 en op afspraak
Gesloten: zondag en feestdagen / jan–feb / juli–aug / herfst-, paas- en krokusvakantie: enkel op afspraak
www.galeriedebuck.be
www.siegfrieddebuck.be

Currently showing
**Johan Clarysse, Sven Verhaeghe, Philip Henderickx, Christina Mignolet, Patrick Verlaak, Stefaan Van Biesen, Frans Labath, W. Vynck, Hervé Martijn, Hans Defer, Geert De Smet, Christine Marchand, Robine Clignett, Maureen Bachaus, Frans Westers, Andreas Lyberatos, Jeton Muja, Koen Blanckaert, May Oostvogels, Patrick Keulemans, Mathieu Lobelle, Alessandra Ruyten, Jeroen Daled, Kathleen Ramboer, Hanne Lamon, Jan de Zutter, Sarah Strosse, Luc Mabille, Luc Cappaert, Kees De Kort, Berrie Van Beers, Valerie Decleer, Koen De Cock, Ingrid De Mecheleer, Anne Vanoutryve, Kjell Robberecht, Piki Verschueren, Liesbet Verschueren, Marleen Daniels, e.a.**

Hedendaagse juwelen en objecten van **Siegfried De Buck**
Permanent

## 019

Dok-Noord 5L, 9000 Gent
info@019-ghent.org
www.019-ghent.org

More Woman On Vulcanoes
**Shift Entity, Tatiana Vejic & Max Denis**
13/12–22/12
Weekends 14:00–18:00

BILLBOARD SERIES
**Joselito Verschaeve**
Until 08/03 (i.c.w. artlead.net, Dok-Noord 5L, Gent)

FLAGS
**Victor Verhelst, I Eat Lions for Breakfast**
Until 22/11 (i.c.w. Asfalt Festival, Houtdok, Gent)
**Chantal Van Rijt, Semaphore (The Caterpillar)**
Until 10/01/25 (Houtdok, Gent)
**Hussein Shikha, Huriya, Huriya, Huriya, Huriya**
Until 19/12 (i.c.w. Cas-co, J.P. Minckelersstraat 192, Leuven

## Vandenhove. Centrum voor architectuur en kunst

Rozier 1, 9000 Gent
do–za 14:00–18:00
Curators: Steven Jacobs en Hilde D'haeyere
www.ugent.be/vandenhove

Lang niet gezien: Raoul De Keyser 1946–1964–1980
De kern van deze expositie wordt gevormd door een twintigtal schilderijen die nooit eerder werden geëxposeerd of sinds de periode van hun creatie niet meer publiek werden getoond. Daarnaast omvat de expositie materiaal uit het archief van de kunstenaar dat zich in de Centrale Bibliotheek van de Universiteit Gent bevindt.
t/m 07/12

Nieuwe publicaties:
— **Raoul De Keyser: Early Works. Catalogue of Paintings 1964–1980**
— **Tentoonstellingen te Gent: De kunstkritiek van Raoul De Keyser, 1949–1964**

## AYNITL

**Facilitated by croxhapox**
Roderoestraat 2
vr–zo 14:00–18:00
0471 44 13 62
www.croxhapox.org

**Marijs Kempynck, Gauthier Dejonghe**
Opening 22/11, 19:00
23/11–01/12

## KIOSK

Louis Pasteurlaan 2
ma–zo 12:00–18:00
www.kiosk.art

WAX
**Sidsel Meineche Hansen**
t/m 12/01/25

gesloten tussen 23/12 en 06/01

Unfolded Structures of Exchange
**Hans Demeulenaere, Nikolaas Demoen & Marc Nagtzaam**
23/11–20/12

Less of More
**Esin Güler**
2024 / online

## Kristof De Clercq gallery

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

Bilder
**German Stegmaier**
t/m 24/11

Art Antwerp
**Aurélie Gravas, Klaas Kloosterboer, Jeff McMillan**
Art Fair, Antwerp Expo
12/12–15/12

**Christophe Lezaire**
Opening: 12/01/25, 14:00–18:00
19/01–09/02/25

## 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

HELL ON EARTH, in search of PUR, NUR and FUR
**Joris Van de Moortel**
t/m 02/03/25

Walker Series
**Tsai Ming-liang**
t/m 09/03/25

Uit de Collectie:
**Together – Collaborative Art Practices**
t/m 09/03/25

Private Passion Public Duty
**Hoet & Matthys-Colle: through collectors' eyes**
t/m eind 25

PRESENTS
**Private schenkingen aan S.M.A.K.**
t/m 09/03/25

## Herbert Foundation

Coupure Links 627 A
vr–zo 14:00–18:00
+32 (0)456 21 63 57
herbertfoundation.org

LOODS:

**Sumptuous Allegories of Nothingness**
De boekbewerkingen van Rodney Graham

**Avis au lecteur**
De boekwerken van Jan Vercruysse

**106:**
De Collectie Herbert
Wekelijkse rondleiding op zondag om 14:30. Reservatie via de website.

## Kunsthal Gent

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

My Sister is Pregnant
**Clara Spilliaert**
t/m 29/12

An Experiment with Time
**Ailbhe Ni Bhriain**
t/m 29/12

Endless Exhibition – permanently on view:
**Martin Belou, Bram de Jonghe, Theo De Meyer, Eva Fàbregas, Olivier Goethals, Rudi Guedj, Jesse Jones, Felix Kindermann, Femmy Otten, Rudi Gudj, Prem Krishnamurthy, Egon Van Herreweghe & Thomas Min, Charlotte Stuby, Ben Thorp Brown with Jan Minne, Joëlle Tuerlinckx, Steve Van den Bosch...**

PERMANENTLY PRACTISING RESIDENCIES
**Mark Požlep — Everything Under (in collaboration with De Koer & VierNulVier); Malaika Cunningham, Zoë Laureen Palmer, Jennie Moran, Keir Vine — Midnight Marsh (in collaboration with De Koer & VierNulVier); Jubilee — Archipelago of Artistic Practices; Daniela Bershan — Gut Matters; IPOP (in collaboration with Coalition of Care); Harriet Morley (in collaboration with Scottish Sculpture Workshop)**

SYALLABUS READING RESIDENCIES
**Midnight Marsh; Jasmine Reimer (invited by Luca Critical Practices)**

MINI RESIDENCIES
**Jimena Pérez Salerno; Justine Maxelon/ambulanten**

EVENTS
See www.kunsthal.gent events for all upcoming activities

# regio Gent

### Deinze

## Museum van Deinze en de Leiestreek

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

PRINS VAN HET LUMINISME
**Emile Claus**
www.emile-claus.be
t/m 26/01/25

### Otegem

## GALERIE 10 A

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

SCAENAE
**Bieke Depoorter, Jan De Maesschalck, Alexandra Leyre Mein, Nico Vaerewijck**
30/11–05/01/25

### Machelen-aan-de-Leie

## Roger Raveel Museum

Gildestraat 2–8 09 381 60 00
woe–zo 11:00–17:00, gesloten op ma en di
www.rogerraveelmuseum.be

MONOS. Kunstenaarsmusea: schrijnen en spiegelingen
t/m 09/02/25

De leegte om mij heen
Een tijdelijk afscheid van het Roger Raveel Museum
t/m 09/02/25

25 jaar Roger Raveel Museum
t/m 09/02/25

### Waregem

## BE PART Waregem

Gemeenteplein 12
do–zo 14:00–17:30
www.be-part.be

Dans la chambre à murmures
**Arpaïs Du Bois**
t/m 15/12

# Kunstenaarsboeken (6)

## Peter Downsbrough (1940-2024)

Op 9 augustus overleed de sinds 1989 in Brussel gevestigde Amerikaanse kunstenaar Peter Downsbrough, één maand voor zijn vierentachtigste verjaardag. Zijn bijwijlen puristisch ogende en veelzijdige nalatenschap is een mijlpaal binnen de conceptkunst: situatieve en sobere sculpturen met parallelle houten staven of metalen buizen; ruimtelijke interventies op muren en vloeren met enkele lijnen, letters en al dan niet doorgesneden woorden; combinaties en composities van woorden, lijnen en zinnen op foto's en ansichtkaarten; dobbelstenen, met de stippen soms vervangen door woorden; foto's, meestal in zwart-wit, en films van lege straten, verlaten gebouwen of desolate industrieterreinen; geluidswerken; architectonische interventies in de openbare ruimte – zoals in Brussel de meerdelige sculptuur *AND/MAAR, OP – AND/POUR, ET* (2003) op de Émile Jacqmainlaan, *ET…* (2020) op de gevel van een school in Sint-Gillis, of de vijf vlaggen *OTHER/THE* (2020-2021) die tot eind maart als hommage voor het SMAK in Gent staan. Al deze werken spelen hun eigen rol in diverse constellaties, maar uiteindelijk bestaat de kritische massa die het oeuvre van Downsbrough consolideert en *incontournable* maakt uit een buitengewoon groot aantal van 147 publicaties (132 titels): 96 kunstenaarsboeken (5 herdrukt), 31 tentoonstellingscatalogi (18 ontworpen door de kunstenaar) en 20 pamfletten. In de catalogus *POSITION* (samengesteld door Marie-Thérèse Champesme bij een tentoonstelling in het Brusselse Paleis voor Schone Kunsten in 2003), schreef kunsthistoricus Christian Besson in een uitstekende analyse dan ook terecht: 'Is Downsbrough een (post)minimalistische beeldhouwer of een conceptuele grafische kunstenaar? Het valt onmogelijk uit te maken.'

Geboren in New Jersey, raakte Downsbrough als tiener geïnteresseerd in geografische kaarten en in architectuur. Vervolgens bracht hij één jaar door aan de University of Cincinnati en trok in 1959 naar New York om aan de Cooper Union een semester architectuur te studeren. Daarna besloot hij kunstenaar te worden. In 1964 verhuisde hij naar New Hampshire, om een atelier en een houten huis te bouwen. Zijn toen nog premature preoccupatie met structuur – de Amerikaanse filantroop Ira G. Wool noemde hem, in het door mij samengestelde *Peter Downsbrough. THE BOOK(S)* uit 2011, 'a quintessential architect manqué' – resulteerde in grote, brute sculpturen van onbewerkte I-profielen en velgen, alvorens hij 1968 aan zijn eerste manuscript begon, *NOTES ON LOCATION*, dat in 1972 verscheen en in 1973 meteen een vervolg kreeg, *NOTES ON LOCATION II*.

Elk van deze boeken bevat 21 handgetekende diagrammen en handgeschreven aantekeningen over plaatsen (*here, there, where…*), tijd (*now, then, static…*), en locatie (*zone, interior, exterior…*). De eerste uitgave kan met Lawrence Weiners *Statements* uit 1968 worden vergeleken, met korte zinnen, als min of meer concrete uitspraken, over de toepassing van verf. Als abstracte, algemene handleiding is het manuscript toch meteen gerelateerd aan een moment en een plaats, gezien de notitie op de eerste pagina: '9 am, 800' asl', verwijzend naar het atelier in Etna, New Hampshire, om negen uur 's ochtends en op 800 voet boven de zeespiegel. *NOTES ON LOCATION* was de basis voor een doorgedreven onderzoek naar de synergie tussen architectuur, typografie en taal.

Downsbrough behoort tot de eerste generatie kunstenaars die het boek niet alleen als presentatiemiddel gebruikten, maar het ook als een autonoom en voor iedereen toegankelijk kunstwerk beschouwden. Clive Phillpot – eminent bibliofiel en in 1977 oprichter en bezieler van de afdeling kunstenaarsboeken in de MoMA Library – stelde reeds in 1993 vast in *Art Libraries Journal*: 'Drie van de meest productieve kunstenaars die werkten met veelvuldige, open edities, waren Sol LeWitt, Lawrence Weiner en Peter Downsbrough.' Toch was Downsbrough sceptisch over de term 'kunstenaarsboek', en verkoos hij gewoon de term 'boek', als een 'volume', een ruimte zoals alle andere, en een context om in te werken.

In deSingel in Antwerpen wijdde ik in 2011 een overzichtstentoonstelling aan alle 85 door of over Downsbrough uitgegeven boeken, met het eerder vermelde *THE BOOK(S) als catalogue raisonné*, vormgegeven door Mevis & Van Deursen. Eerder had Guy Schraenen al in 1993 een tentoonstelling samengesteld met 30 boeken en met de catalogus *BOOKS.BÜCHER*, in een vormgeving van Downsbrough die als inspiratie voor *THE BOOK(S)* diende.

In een poging de simpele maar toch erg complexe inhoud van deze boeken adequaat samen te vatten, las ik, bij wijze van introductie, tijdens de vernissage in Antwerpen in 2011 alle titels in alfabetische volgorde voor, in de veronderstelling dat de poëtische draagkracht op die manier duidelijker zou worden. Deze 'inventaris' resulteerde daarna, met goedkeuring van de kunstenaar, in een reeks performances in Barcelona, Brussel, München en Zürich. De alfabetische sequens van de gereciteerde boektitels veranderde steeds opnieuw, omdat Downsbrough in hoog tempo boeken bleef produceren. Naar aanleiding van zijn solotentoonstelling in en rond het Mies van der Rohe-paviljoen in Barcelona, publiceerde ik uiteindelijk *The List*, met daarin 112 titels.

Als visuele kunstenaar én auteur heeft Peter Downsbrough van bij aanvang niet alleen het woord – zelfstandige naamwoorden (*place, space, link…*), bijvoeglijke naamwoorden (*open, horizontal, in-situ…*), werkwoorden (*locate, reset, shift…*), bijwoorden (*now, between, still…*) of voorzetsels (*as, on, to…*) – maar ook het boek zelf een ruimtelijke, zo niet sculpturale kwaliteit toegemeten. Hij beschouwde het boek haast als een 'tentoonstellingsruimte' waarvan hij de parameters zelf kon bepalen, door voortdurend abstracte en concrete gedachten, beelden, associaties, composities en verbanden te herschikken. Op basis van een redenering van schrijver en muzikant Henry Flynt, die in 1961 naar verluidt als eerste de term 'concept art' gebruikt zou hebben, is het werk van Downsbrough absoluut een *sinthome* van die stroming. In een essay dat in 1963 in de *Fluxus Anthology* werd gepubliceerd, stelde Flynt dat *concept art* in de eerste plaats een kunst is met 'concepten' als materiaal, die nauw verbonden zijn met taal. Het conceptualisme is 'een soort kunst waarvan taal het materiaal is'. Woorden waren een essentiële bron voor Downsbrough, die in *BOOKS. BÜCHER* opmerkte: 'De keuze van woorden is een klein beetje toevallig… ofwel is het iets filosofisch, ofwel is het iets politieks, of een gebaar – een woord buiten de eigen context of uit een zin. Voor mij is het een object. Een letter is ook een object. Iedereen heeft een idee van een woord, maar het is niet precies hetzelfde idee.'

De inventaris van boektitels die hierna volgt – een eerbetoon 'in eigen woorden' – is voorlopig. Reeksen zijn als enkele titel vermeld, en niet opgenomen zijn twee bundels ansichtkaarten uit 2016 en 2020 en het proefschrift van Line Herbert-Arnaud uit 2022. Binnenkort

Notes on Location, 1972; AS THEN, 2024

verschijnen er alweer twee boeken, en Downsbrough heeft nog een aantal drukklare manuscripten op zijn computer achtergelaten.

In een van zijn laatste boeken, *AS THEN* uit 2024, noteerde Downsbrough op de laatste pagina: '_____ TIME, JUST FOLDED IN.' Het toont een subtiel voorgevoel van een gevoelvolle kunstenaar en een *clairvoyant* die de wereld, de ruimte en de toestand van die wereld is blijven analyseren. Deze woorden zijn ook een genereuze en tegelijkertijd bescheiden formulering voor iets waar Peter Downsbrough zijn hele leven lang naar heeft gestreefd: een kunst die autonoom, kritisch en onafhankelijk wil zijn. Ik zal hem missen.

**Moritz Küng**

ABOVE & BELOW. UNTITLED 123 / 2019 A CALAIS 42 / 1994 ADJUST 50 / 1996 AFTER 96 / 2012 A LOOK AT TIME 130 / 2021 AND 18 / 1977 AND] 85 / 2010 AND HERE 71 / 2005 AND HERE 93 / 2011 AND HERE AS 64 / 2002 AND NOW 23 / 1983 AND THEN THEY WERE 26 / 1985 A PLACE – _____ 16 / 1977 A PLACE – BARCELONA 99 / 2013 A PLACE – BERLIN 105 / 2012 A PLACE – DÜSSELDORF 14 / 1977 A PLACE – NEW YORK 15 / 1977 A PLACE – PARIS 94 / 2012 A PLACE – WIEN 91 / 2011 AROUND 19 / 1978 AS 60 / 1999 (AS) 65 / 2003 A SET 21 / 1981 ASIDE, BUT, TRACE, EXIT, SINCE, OTHER [10.2017] 121 / 2019 AS SET 92 / 2011 AS THEN 131 / 2024 AS TO PLACE 20 / 1978 A TALE OF THE SPACE BETWEEN 58 / 1998 A TIME_ BRUXELLES 125 / 2020 BESIDE 11 / 1976 BETWEEN / ENTRE 126 / 2020 BOOKS, BÜCHER 40 / 1993 BUT 88 / 2011 BUT THEN 95 / 2012 CORK CITY 111 / 2017 CUT 44 / 1994 DEDANS 47 / 1995, 2001 DENSITIES 51 / 1996 EN PLACE 63 / 2002 ENTRE 124 / 2020 ET/C 72 / 2005 FACTOR 57 / 1998 FOR RENT 32 / 1990 FRAME[ D 73 / 2006 FROM TO, POSTCARDS 110 / 2016 GROUP 97 / 2012 HAUPTSTRASSE 37 59 / 1998 HENCE 116 / 2018 HENCE | HERE … | OR | OPTION 119 / 2018 HERE … 118 / 2018 HORS 103 / 2014 IN FRONT 7 / 1975 IN/OUT 9 / 1976 IN PASSING 22 / 1982 IN PLACE 17 / 1977 INSIDE 41 / 1994 INTÉRIEUR 76 / 2006 INTERSECT 129 / 2021 LE/LA 48 / 1995 LINK 100 / 2013 MANY 70 / 2004 MÜNCHEN 36 / 1991 NEAR/PRES 46 / 1995 NOTE[ D 90 / 2011 NOTES, CONVERSATIONS WITH PETER DOWNSBROUGH 75 / 2006 NOTES ON LOCATION 1 / 1972, 2012 NOTES ON LOCATION II 2 / 1973 NOT YET 25 / 1983, 2015 NOW/A, E, Y 28 / 1986, 2010 OFF / ON – ON / OFF 13 / 1977 ONE COLUMN 38 / 1992 OPEN COLUMN 35 / 1991 OR 62 / 2002 OR 117 / 2018 PETER DOWNSBROUGH 12 / 1977 PETER DOWNSBROUGH 34 / 1991 PETER DOWNSBROUGH 45 / 1994 PETER DOWNSBROUGH 52 / 1996 PETER DOWNSBROUGH 128 / 2021 PHOTOGRAPHS 33 / 1990 PLACE 11.01 109 / 2015 POSE 55 / 1998 POSITION 69 / 2003 PRÉLUDE 53 / 1997 PRESET 66 / 2003 PROSPECTUS 30 / 1988 REFER – 79 / 2009 REFER VOL. 2 80 / 2009 REGROUP 43 / 1994 RESET 56 / 1998 ROLES / ARCHITECTONICS 24 / 1983 SET [ IN 98 / 2012 SHIFTING PLACES, THE PHOTOGRAPHS 87 / 2011 STREET SIGNS 122 / 2019 TAKE NOTE 29 / 1988 THE] OTHER 81/ 2009 THE BOOK(S) 86 / 2011 THE BOOK(S) – ADDENDUM 101 / 2013 THE LIST 113 / 2017 THEN SET. THEN SET VOLUME 2 107 / 2015 THE THEN SET HERE PLACE AS AND 112 / 2017 [TILL 77 / 2007 TITLED 74 / 2006 TITLED _ 6.2015 108 / 2015 TO SET 132 / 2024 TWO LINES 8 / 1975 TWO LINES, FIVE SECTIONS 4 / 1974 TWO LINES, FIVE SECTIONS 6 / 1975 TWO LINES, SIX SECTIONS 3 / 1973 TWO LINES, THREE SECTIONS 82 / 2009 TWO LINES, TITLED 4.08 83 / 2009 TWO LINES, TWO LINES 10 / 1976 TWO LINES, UNTITLED 4.08 84 / 2009 TWO PIPES, FOURTEEN LOCATIONS 5 / 1975, 2024 UND 104 / 2015 UNITÉ / DE LA 37 / 1992 UNLESS, OPEN, THE, FACTOR, AND, ALTER [03.2018] 127 / 2021 UNTIL, ABOUT, STILL, SHIFT, UNION, AQUI [10.2017] 115 / 2018 – UNTITLED / 26.11.2013 102 / 2014 UNTITLED 31 / 1988 UNTITLED / 5.11 AND 89 / 2011 UNTITLED / 9.03 67 / 2003 VOLUME 68 / 2003 WITH] IN – PLACE 78 / 2008 WITHIN (TIME) 61 / 1999 WORDS 39 / 1993 WORDS VOL. 2 49 / 1995 YET 114 / 2017 5.50 | 3.10 TWO PIPES 120 / 2019 6.2015 106 / 2015 16 POST CARDS 54 / 1997

# Tentoonstellingsagenda

**Adverteerders van *De Witte Raaf* worden gratis in de agenda opgenomen. Opname van andere initiatieven gebeurt via een steunabonnement (€ 60) voor zes vermeldingen of een abonnement (€ 30) voor een eenmalige vermelding.**

**Kijk voor meer info en een wekelijks geactualiseerde agenda op www.dewitteraaf.be.**

## België

### Aalst

**NW, House for Contemporary Art and Film**
❏ Heavy Air – Antonia Brown & Tom Hallet [tot 12/01/2025] ❏ Century Bingo – Bassem Saad [tot 12/01/2025] ❏ Info~Angel: The New Reform Postcard Show. Postkaarten uit 1973 – Joseph Beuys, James Lee Byars, Johan van Geluwe, Daniel Buren, Wolf Vostell, Yoko Ono… [tot 12/01/2025]

### Antwerpen

**Art gallery De Wael 15**
❏ Max Dreezen [23/11 tot 22/12]

**Axel Vervoordt Gallery – Kanaal**
❏ In Pursuit of the Expanse of Nature – Ryuji Tanaka [tot 21/12] ❏ An Art of Living – Shiro Tsujimura [tot 21/12] ❏ Positioning Space – Otto Boll, Lucia Bru, Norio Imai, Ann Veronica Janssens, Germaine Kruip, Michel Mouffe, Renato Nicolodi [tot 21/12] ❏ Zoran Mušič, Impressions of Light [tot 01/03/2025]

**deSingel Internationale Kunstcampus**
❏ On Sculpture – permanent beeldenparcours [tot 01/07/2025] ❏ De Stadsvilla – Huisvesting hertekend, van speculatie naar samenwerking – Architectenbureau Dogma [tot 09/02/2025] ❏ Unfolding the archives#7 – KMSKA, gebouwd voor schoonheid [tot 19/01/2025]

**Eva Steynen Gallery**
❏ Christine Clinckx Invites – Annefloor Arsonne, Stef Kamil Carlens, Christine Clinckx, Juliet Jespers, Leon Jespers, Rudy Trouvé [tot 21/12]

**FotoMuseum (FoMu)**
❏ Echtzeit – Dirk Braeckman [tot 19/01/2025]
❏ Cindy Sherman [tot 02/02/2025]

**Galerie Annie Gentils**
❏ Dubbelhoofd/Het Geheel en de delen – Philip Van Isacker [24/11 tot 19/01/2025]

**Gallery Sofie Van De Velde**
❏ Awake, Sleep – Gommaar Gilliams [tot 24/11] ❏ Strange Love – John Stezaker [tot 24/11] ❏ Metamorphosis – Catharina Dhaen [30/11 tot 05/01/2025]
❏ Ark – Sarah De Vos [30/11 tot 05/01/2025] ❏ Eline Rausenberger / Irène Bataille [11/01 tot 16/02/2025]
❏ Ives Maes [11/01 tot 16/02/2025]

**Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen (KMSKA)**
❏ What's the Story? [tot 09/02/2025]
❏ Futurismo! – Jules Schmalzigaug (1882-1917) [tot 12/01/2025] ❏ Ensors stoutste dromen [tot 19/01/2025]

**Kunsthal Extra City**
❏ Periphery – Meryem Bayram, Melissa Gordon, Imge Özbilge, Hussein Shikha, Clara Spilliaert [tot 31/12/2025]
❏ The Porous Lodge – In which nothing moves forward on straight lines – Yoel Pytowski / Amel Omar, Rosario Aninat, Nina Canell, Manon van den Eeden, Sandy Williams [tot 01/12]
❏ Silent Times – Basir Mahmood, Adam Broomberg & Rafael Gonzalez, Taysir Batniji, Younes Zarhoni [tot 30/03/2025]

**LLS Paleis**
❏ Erntedankfest – Joyeuses moissons. Presentatie van edities, multiples en kunstenaarspublicaties in samenwerking met de Brusselse organisatie JAP (Jeunesse et Arts Plastiques) [tot 22/12]
❏ Raamtekening door Vincent Vandaele [01/01 tot 02/02/2025]

**M HKA**
❏ Appel. Een introductie (opnieuw en opnieuw en nog een keer) – Antje Majewski en Paweł Freisler [tot 05/01/2025]
❏ Kunstsystemen in Latijns-Amerika. Een reizende tentoonstelling uit Buenos Aires (1974-75) [tot 12/01/2025] ❏ De Stadscollectie: In/Zicht [tot 12/01/2025]
❏ Flowers on the Sun – Agnieszka Polska [tot 12/01/2025] ❏ King of Klowns – Nástio Mosquito [tot 26/01/2025]
❏ Carnival of Souls – Fia Cielen [tot 24/11]

**Micheline Szwajcer**
❏ Nous ne sommes pas tous des imbéciles ! La masse ou l'élite ? – Sven Augustijnen [tot 18/01/2025]

**ModeMuseum Antwerpen (MoMu)**
❏ Masquerade, Make-up & Ensor [tot 02/02/2025] ❏ Khayal – Jan-Jan Van Essche [07/12 tot 08/06/2025]

**Stadspark**
❏ Publiek Figuur #5 – Aline Bouvy [tot 31/12]

**valerie_traan gallery**
❏ Julia Cottin [tot 15/12]
❏ Paul Gees [21/12 tot 25/01/2025]

### Asse

**Galerie De Ziener**
❏ Mario De Brabandere [tot 01/12]

### Brugge

**Biekorf Exporuimte**
❏ Trespassers – Diego Latruwe [tot 07/02/2025]

**Groeningemuseum**
❏ Ensor: Meester op papier [tot 18/02/2025]

**Hallen Belfort**
❏ Ontmoetingen, Rencontres, Encounters, Begegnungen – Marlene Dumas, Berlinde De Bruyckere, Karel Bogaerts, Martine Deneuter, Michael Borremans… [tot 24/11] ❏ Renarrative – curated by The Constant Now (Magali Elali) – Lou Cocody-Valentino, Randa Maroufi, Kevin Osepa, Imge Özbilge, Joseph Thabang Palframan, Badi Rezzak [20/12 tot 02/02/2025]

**Poortersloge**
❏ The Last Beach. Diego Latruwe en 8 kunstenaars [19/01 tot 09/03/2025]

### Brussel

**AFFILIATE (Wiels)**
❏ 'Model II: construction' – Jackie Karuti [tot 30/11]
❏ Emile Rubino [12/12 tot 28/12]

**Baronian**
❏ THE MISSING SCRIPT Fête solitaire – Robert Devriendt [tot 21/12]

**Beige**
❏ A soft green glow in the evening red – Maria Appleton & Ann Veronica Janssens [29/11 tot 25/01/2025]

**Botanique**
❏ Mécaniques Discursives – Fred Penelle et Yannick Jacquet [tot 12/01/2025] ❏ Futur(s) Parallèles – Yannick Jacquet [tot 02/02/2025]
❏ Ethel Lilienfeld [20/12 tot 26/01/2025]

**BOZAR**
❏ Friends, Lovers, Partners – Hans/Jean Arp & Sophie Taeuber-Arp [tot 19/01/2025] ❏ Love is Louder – 80 artists look at love from the late '60s to today [tot 05/01/2025] ❏ Bozar Arcade: Love and Emotions in Video Games [tot 05/01/2025] ❏ Entangled matter – Rotor [tot 12/01/2025]
❏ The Archaeology of Beasts – Monira Al Qadiri [tot 09/03/2025]

**CENTRALE for contemporary art**
❏ Vitrine: Nous ne sommes pas rentables – Gladys Sauvage [tot 12/01/2025] ❏ Hosting. Artists from Brussels & periphery [tot 09/02/2025]

**CIVA Stichting**
❏ Kinderstad [tot 01/04/2025]
❏ PRE-ARCHITECTURES – Frederick Kiesler, Forensic Architecture & David Wengrow, Jacques Gillet, Mariana Castillo Deball, Hans Hollein… [tot 30/03/2025]

**Dépendance**
❏ Josef Strau [tot 21/12]
❏ VIEW: Genoveva Filipovic [tot 21/12]

**Design Museum Brussels**
❏ Here We Are! Women in Design, 1900-Today [tot 09/03/2025]
❏ Een andere blik op de collectie [tot 09/03/2025]
❏ Untold Stories – Women Designers in Belgium, 1880-1980 [tot 09/03/2025]

**Etablissement d'en face projects**
❏ Espérance de bon cap – Alain Géronnez [tot 15/12]

**Fondation A Stichting**
❏ City Lux – Ray K. Metzker [tot 22/12]

**Fondation CAB**
❏ Richard Nonas (1936-2021) [tot 21/12]

**Galerie Greta Meert**
❏ Border Paintings – Peter Joseph [22/11 tot 15/02/2025] ❏ Ribbons – Koen van den Broek [22/11 tot 15/02/2025]

**HANGAR – Photo Art Center**
❏ Atelier – Stephan Vanfleteren [tot 21/12]

**Hopstreet**
❏ Shedding Skin – Sara Bjarland [tot 21/12]

**iMAL**
❏ The End and the Beginning [tot 16/02/2025]

**ISELP – Institut Supérieur pour l'Etude du Langage Plastique**
❏ Silencio – Olivia Hernaïz [tot 30/11]

**Jan Mot**
❏ Interview with Marguerite Duras (1970) – David Lamelas [21/11 tot 18/01/2025]

**Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België**
❏ Point of View(s) [tot 16/02/2025]
❏ Oude tekeningen. Van Bruegel tot Rubens [tot 16/02/2025] ❏ Drafts. From Rubens to Khnopff [tot 16/02/2025]
❏ René Magritte X Emily Mae Smith [tot 02/03/2025]

**La patinoire royale**
❏ GORDON MATTA-CLARK [tot 21/12]

**Maison Hannon**
❏ Belgische art nouveau. Van de Velde, Serrurier-Bovy, Hankar & Co [tot 05/01/2025]

**Mendes Wood DM**
❏ After Color – Eunnam Hong [tot 11/01/2025]

**Michèle Schoonjans Gallery**
❏ Into the Twilight – Natacha Mercier [tot 21/12]

**Whitehouse Gallery / Brussels**
❏ Matter of Fact – Céline Vahsen, Lola Daels, Anna van der Ploeg [tot 21/11]
❏ Joke Hansen [30/11 tot 21/12] – [09/01 tot 16/01/2025] ❏ Stéphanie Baechler [30/11 tot 21/12] – [09/01 tot 16/01/2025] ❏ Marie Zolamian [25/01 tot 28/02/2025] ❏ Witold Vandenbroek [25/01 tot 28/02/2025]

**WIELS Centrum voor Hedendaagse Kunst**
❏ Safe Zone – Christopher Kulendran Thomas [tot 05/01/2025]
❏ On peut… On peut encore… – Ana Jotta [tot 05/01/2025]

**Xavier Hufkens**
❏ The Equator's Forfeit – Cassi Namoda [tot 23/11] ❏ Mark Manders [tot 21/12]
❏ David Altmejd [22/11 tot 08/02/2025]
❏ Paul McCarthy [12/12 tot 26/01/2025]
❏ McArthur Binion [17/01 tot 08/03/2025]

### Charleroi

**BPS 22**
❏ Je ne m'ennuie jamais… – Alain Séchas [tot 05/01/2025]
❏ Tout cramer – Juliette Vanwaterloo [tot 05/01/2025]

**Musée de la Photographie**
❏ Surréalisme, pour ainsi dire… [tot 26/01/2025] ❏ De progrès ou de force – Pol Pierart [tot 26/01/2025]
❏ Paradise – Jérôme Cortie [tot 26/01/2025] ❏ Till the humming sleeps – Hongsuk Ahn [tot 26/01/2025]

### Deinze

**Museum van Deinze en de Leiestreek (Mudel)**
❏ Emile Claus. Prins van het luminisme [tot 26/01/2025]

### Deurle

**MDD (Museum Dhondt-Dhaenens)**
❏ Out of this World. Een reeks van drie solopresentaties, samengesteld door curator Ory Dessau – Blinky Palermo, Robert Grosvenor, Luc Tuymans [tot 06/04/2025] ❏ Eloquent Formalism. Collectie Stichting Andries–Vanlouwe [tot 06/04/2025]

### Drogenbos

**FeliXart Museum**
❏ Victor Delhez en de experimentele fotografie [tot 05/01/2025]

### Eupen

**ikob – Museum für Zeitgenössische Kunst**
❏ IKOB Black Box: Eupener Bäume – Chloé Op de Beeck [tot 05/01/2025]
❏ INTO THE VOID – Empty spaces as a tool of artistic knowledge – Leo Vroegindeweij, Ton Slits, Nathalie Brans, Tinka Pittoors [tot 05/01/2025]

### Geel

**Cultuurcentrum De Werft**
❏ ITS NOT ME – Luc Dondeyne [tot 01/12] ❏ Koen Liekens [16/01 tot 20/03/2025] ❏ Jef Gysen, Jef Faes, Paul Bourgeois [18/01 tot 23/03/2025]

### Genk

**C-mine**
❏ Veldwerkers. Ontwerpkamer – Ciel Grommen & Maximiliaan Royakkers / 51N4E [tot 31/12] ❏ As it (n)ever was – Athos Burez [tot 05/01/2025]

**Jester**
❏ Yesterday (when there were no jokes left to tell) – Kamil Bouzoubaa-Grivel & Julie Béna [tot 19/01/2025]

### Gent

**019**
❏ More Woman On Vulcanoes – Shift Entity, Tatiana Vejic & Max Denis [13/12 tot 22/12]

**AYNITL private art lab**
❏ Marijs Kempynck / Gauthier Dejonghe [23/11 tot 01/12]

**CONVENT Space for Contemporary Art**
❏ Cut Down Build Up – Hans Demeulenaere, Thierry Lagrange, Dimitri Vangrunderbeek [tot 24/11]

**Galerie19**
❏ Ruth van Haren Noman en Jonas Vanderbeke [tot 30/11]

**Herbert Foundation**
❏ Focus presentation – 100 years Marcel Broodthaers (1924–2024) [tot 27/07/2025] ❏ The Collection Herbert [tot 27/07/2025] ❏ Avis au lecteur. The bookworks of Jan Vercruysse [tot 27/07/2025] ❏ Sumptuous Allegories of Nothingness. The book adaptations of Rodney Graham [tot 27/07/2025]

**Kiosk**
❏ WAX – Sidsel Meineche-Hansen [tot 12/01/2025] ❏ Unfolded Structures of Exchange – Hans Demeulenaere, Nikolaas Demoen, Marc Nagtzaam [23/11 tot 20/12]

**Kristof De Clercq Gallery**
❏ Bilder – German Stegmaier [tot 24/11] ❏ Christophe Lezaire [19/01 tot 09/02/2025]

**Kunsthal Gent**
❏ Endless Exhibition – permanently on view – Martin Belou, Bram de Jonghe, Theo De Meyer, Eva Fàbregas, Olivier Goethals, Rudi Guedj, Jesse Jones, Felix Kindermann, Prem Krishnamurthy, Femmy Otten, Egon Van Herreweghe & Thomas Min, Ben Thorp Brown with Jan Minne, Joëlle Tuerlinckx… [tot 31/12]
❏ An Experiment with Time – Ailbhe Ni Bhriain [tot 29/12] ❏ My Sister is Pregnant – Clara Spilliaert [tot 09/12]

**Museum Dr. Guislain**
❏ Op losse schroeven. Over zenuwpezen, zwartkijkers en zielenknijpers [tot 30/12/2025] ❏ Kleuren van het Ene – Emiel De Keyser [tot 31/12]
❏ Eigen huis. Erwin Mortier duikt in de depots van het Museum Dr. Guislain [23/11 tot 27/09/2026]

**Museum voor Schone Kunsten Gent**
❏ Restauratie Lam Gods [tot 01/03/2026]
❏ Alternatief Narratief – jongeren-collectief Schoonvolk! [tot 26/01/2025]
❏ Erich Heckel in Vlaanderen [tot 26/01/2025]

**SMAK**
❏ Artist in residence: WERKER COLLECTIVE / After Work [tot 11/03/2025] ❏ Together – Collaborative Art Practices [tot 09/03/2025]
❏ Private Passion X Public Duty. Hoet & Matthys-Colle: through collector's eyes [tot 31/12/2025] ❏ Museumplein 02: OTHER / THE – Peter Downsbrough [tot 26/03/2025] ❏ HELL ON EARTH, in search of PUR, NUR and FUR – Joris Van de Moortel [tot 02/03/2025]
❏ Presents – private schenkingen aan S.M.A.K. [tot 09/03/2025] ❏ Walker series – Tsai Ming-liang [tot 09/03/2025]

**VANDENHOVE Centrum voor Architectuur en Kunst / UGent**
❏ Lang niet gezien: Raoul De Keyser 1946-1964-1980 [tot 07/12]

### Hasselt

**Cultuurcentrum Hasselt**
❏ Ren Hang, 223 – Lin Zhipeng & Pixy Liao [01/12 tot 16/02/2025]
❏ True wildlife – Tom D. Jones [01/12 tot 16/02/2025] ❏ Before the stones – Lieven Gouwy [01/12 tot 16/02/2025]

**Het Stadsmus**
❏ De Research Group, een kunstenaarscollectief (1967-1972) [tot 05/01/2025]

**Modemuseum Hasselt**
❏ M/OTHERS. Mode en Moederschap [tot 05/01/2025]

**Z33**
❏ Earthscapes – Anna Godzina [tot 01/12] ❏ Super Palace – Lucy McKenzie [tot 23/02/2025]

### Hornu

**Centre d' Innovation et de Design – CID**
❏ Autofiction. Une biographie de l'objet automobile [tot 06/02/2025]

**MAC's – Grand-Hornu**
❏ Daniel Turner / Compresseur [15/12 tot 06/04/2025]

### Jabbeke

**Permekemuseum**
❏ Down to Earth – Constant Permeke [30/11 tot 21/04/2025]

### Knokke

**Stichting Jenny & Luc Peire**
❏ Attitude. Joost Declercq confronteert het werk van Peire met werk uit de collectie van Mu.Zee – Félix Labisse, Evelyne Axell, Valérie Mannaerts… [tot 31/12]

### La Louvière

**Centre de la Gravure et de l'Image imprimée**
❏ Voyage en collections #3 [tot 02/02/2025] ❏ 33e Prix de la Gravure [23/11 tot 29/12]

### Leuven

**M Leuven**
❏ DOKA. Gastcurator Geert Goiris [tot 05/01/2025]
❏ Collectie van M [tot 29/04/2029]
❏ OEEEEEEUUUUVVRE – Peter Morrens [tot 02/03/2025]

**Stuk – Huis voor dans, beeld en geluid**
❏ Rift Varations: Collaborative Video Works – Raven Chacon [tot 15/12]

### Liège

**Centre Culturel Les Chiroux**
❏ Draga – Marion Colard [23/11 tot 05/02/2025]

**Galerie Satellite**
❏ POC5 – Harold Delhaie [tot 24/11]
❏ Identité Fragmentée – Noémie Van Lierde [28/11 tot 09/02/2025]

**La Boverie**
❏ Les Mondes de Paul Delvaux à La Boverie [tot 16/03/2025] ❏ Triennale de Gravure 2024 [29/11 tot 16/03/2025]

### Louvain-la-Neuve

**Musée L / Musée universitaire de Louvain**
❏ Gaston Bertrand et les neuf lauréats du Prix Gaston Bertrand [tot 08/12]

### Machelen-Zulte

**Roger Raveelmuseum**
❏ De leegte om mij heen – een tijdelijk afscheid van het Roger Raveel Museum [tot 09/02/2025] ❏ 25 jaar Roger Raveel Museum [tot 09/02/2025]
❏ MONOS. Kunstenaarsmusea: schrijnen en spiegelingen [tot 09/02/2025]

### Mechelen

**De Garage, ruimte voor actuele kunst**
❏ Run-through – Jelena Jureša en Aernout Mik [tot 24/11]

**Galerie Transit**
❏ Fremdkörper – Daniël Bellon [tot 24/11]

### Mons

**Musée des Beaux-Arts – BAM**
❏ Le surréalisme: bouleverser le réel [tot 16/02/2025]
❏ Restaurer les choses – BENTO x Corentin Mahieu Expo [tot 16/02/2025]

### Namur

**Le Delta**
❏ Le surréalisme est une grande peau d'ours – Marianne Van Hirtum [tot 26/01/2025] ❏ Espace Muséal – Par des traits – Henri Michaux, Sophie Podolski, Évelyne Axell, Delphine Deguislage… [tot 17/08/2025] ❏ La moindre des choses. Une exposition collective hors de l'institution psychiatrique [22/11 tot 26/01/2025]

**Musée Félicien Rops**
❏ L'Album du diable. Les tentations de Félicien Rops [tot 09/03/2025]
❏ Expo-focus – les vices suprêmes – Félicien Rops & Joséphin Péladan [tot 09/03/2025]

### Oostende

**Kunstmuseum aan zee – Mu.Zee**
❏ FULLHOUSE COLLECTION [tot 05/01/2025]

**valerie_troost gallery**
❏ There where the wind goes – Babs Decruyenaere [08/12 tot 19/01/2025]

### Otegem

**Galerie 10a**
❏ Scaenae – Bieke Depoorter Jan De Maesschalck Alexandra Leyre Mein Nico Vaerewijck [30/11 tot 05/01/2025]

### Oudenaarde

**MOU – Museum Oudenaarde en de Vlaamse Ardennen**
❏ Margaretha. Keizersdochter tussen macht en imago [tot 05/01/2025]

### Sint-Amands

**Emile Verhaerenmuseum**
❏ De grote bocht – Jan De Zutter / Jeroen Olyslaegers [tot 01/12]

### Strombeek-Bever

**Kunsthal CC Strombeek**
❏ Resilience – screening programma – Pauline Curnier Jardin, Juliette Blightman, Tourmaline, Ada M. Patterson & Castiel Vitorino Brasileiro [tot 15/12]
❏ Als een leeuw in een kooi – Elen Braga [tot 26/01/2025]

### Tervuren

**Koninklijk Museum voor Midden-Afrika**
❏ ReThinking Collections [tot 01/12]

### Turnhout

**De Warande**
❏ Caterpillars Never Fly – Karien Maes [tot 05/01/2025]
❏ Wandeltekeningen – Sebastiaan Van Doninck [tot 03/03/2025]
❏ Jacuzzi of Despair – Sharon Van Overmeiren [18/01 tot 20/04/2025]

### Veurne

**Emergent**
❏ Storage for Distorted Matter – Loek Grootjans [tot 05/01/2025]

### Waregem

**BE-PART Platform voor actuele kunst**
❏ Dans la chambre à murmures – Arpaïs Du Bois [tot 15/12]

### Wetteren

**Loods 12**
❏ Johan De Wilde / Nicolas Kozakis [tot 24/11]

## Duitsland

### Aachen

**Kunsthaus NRW Kornelimünster**
❏ Offenes Depot: Industrieland NRW – Bernd und Hilla Becher, Gustav Deppe, Claudia Fährenkemper, Albert Renger-Patzsch, Tata Ronkholz… [tot 02/02/2025] ❏ Fluchtbewegungen. Geflüchtete Künstler:innen im 20. Jahrhundert [tot 23/02/2025]
❏ Zeit-Bilder. Erscheinungsformen zeitbasierter Kunst [tot 02/02/2025]

**Ludwig Forum für Internationale Kunst**
❏ Fragments of a Reality That Once Was. Encounters with Ukraine in the Ludwig Collection [tot 12/01/2025]
❏ Earth, Moon, Sun (1990): Restoration Laboratory Nam June Paik [tot 31/12]
❏ Collection Presentation: On the Volcano [tot 12/01/2025]
❏ Der unendliche Raum – dehnt sich aus – Rune Mields [tot 02/03/2025]
❏ Training the Archive – Lab [tot 31/12]

**Neuer Aachener Kunstverein – NAK**
❏ Widerstandsgeist – Marion Baruch [tot 24/11]

### Baden-Baden

**Museum Frieder Burda**
❏ Yoshitomo Nara [23/11 tot 27/04/2025]

**Staatliche Kunsthalle Baden-Baden**
❏ Garden of Ornaments – Viron Erol Vert [tot 08/03/2026]
❏ Sea and Fog – Etel Adnan, Otto Dix, Simon Denny, Kateryna Lysovenko, Käthe Kollwitz… [tot 26/01/2025]

### Berlin

**Akademie der Künste**
❏ Draw love build / Tracing modernities – Sauerbruch Hutton [tot 19/01/2025]
❏ Picture Cellar. Murals – Manfred Böttcher, Harald Metzkes, Ernst Schroeder, Horst Zickelbein [tot 18/12]
❏ Käthe-Kollwitz-Preis 2024 – Candida Höfer [tot 24/11]

**Alfred Ehrhardt Stiftung**
❏ Alfred Ehrhardt: Ernst Barlach. Photography and Film 1948/49 [tot 30/11] ❏ What Darwin Missed – Joan Fontcuberta [tot 22/12]
❏ Abstract Concrete – Matter, Light, and Form – Kilian Breier (1931–2011) [11/01 tot 11/05/2025]

**Alte Nationalgalerie**
❏ Monet und die impressionistische Stadt [tot 26/01/2025]

**Berlinische Galerie**
❏ GASAG Art Prize 2024: edge out – Mariechen Danz [tot 31/03/2025]
❏ Still-Moving. Portraits 1992-2024 [tot 10/02/2025]

**Das kleine Grosz Museum**
❏ Was sind das für Zeiten? – Brecht, Grosz und Piscator [tot 25/11]

**Deutsches Historisches Museum**
❏ Roads not Taken. Oder: Es hätte auch anders kommen können [tot 11/01/2026]
❏ What is enlightenment? Questions for the eighteenth century [tot 06/04/2025]

**Gemäldegalerie**
❏ The Leidner Donation. Northern Italian Painting from the 17th Century [tot 24/11] ❏ Are You Dreaming? On Closed Eyes in Art [tot 19/01/2025]

**Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart**
❏ Preis der Nationalgalerie 2024 – Pan Daijing, Dan Lie, Hanne Lippard, James Richards [tot 05/01/2025]
❏ Keep Walking – Mark Bradford [tot 18/05/2025]
❏ Values of Economy – Andrea Pichl [tot 04/05/2025]
❏ Semiha Berksoy (1910-2004) [06/12 tot 11/05/2025]

**Haus der Kulturen der Welt**
❏ Forgive Us Our Trespasses / Vergib uns unsere Schuld. Von (un)wirklichen Grenzen, (Un)Moral und anderen Überschreitungen [tot 08/12]

**KINDL – Zentrum für zeitgenössische Kunst**
❏ The New Subject. Mutating Rights and Conditions of Living Bodies [tot 26/01/2025] ❏ Black Pope. Werke 1975 – 2017 – Samuel Fosso [tot 16/02/2025]
❏ RIDE OR DIE – Nina E. Schönefeld [tot 16/02/2025]
❏ The End of the World – Alfredo Jaar [tot 01/06/2025]

**Kunsthaus Dahlem**
❏ Pictures and Pasts – 75 years of the Association of German Artists [tot 02/03/2025]

**KW Berlin**
❏ BPA// artist-led organization, founded in 2016 by Angela Bulloch, Simon Denny and Willem de Rooij – Exhibition 2024: Half-Light [tot 05/01/2025]

**Martin-Gropius-Bau**
❏ Play Area. Installation – Kerstin Brätsch [tot 12/01/2025] ❏ Das Glück Ist Nicht Immer Lustig – Rirkrit Tiravanija [tot 12/01/2025]

**Museum für Fotografie**
❏ Berlin, Berlin. 20 Jahre Helmut Newton Stiftung [tot 16/02/2025]
❏ FOTOGAGA. Max Ernst and Photography. A Visit from the Würth Collection [tot 27/04/2025]

**Neue Nationalgalerie**
❏ Gerhard Richter: 100 Works for Berlin [tot 30/09/2025] ❏ Extreme Tension. Art between Politics and Society. Collection of the Nationalgalerie 1945-2000 [tot 28/09/2025] ❏ The Very First Edition. Artists' Books from the Marzona Collection [tot 26/01/2025]
❏ This Will Not End Well – Nan Goldin [23/11 tot 06/04/2025]

WWW.POSTURE-EDITIONS.COM
posture
editions
presentatie met Barbara De Coninck: 4 dec. 19:30 in De Groene Waterman
SEBASTIAAN VAN DONINCK

**Neuer Berliner Kunstverein**
❑ Billboard: Fly – Yoko Ono [tot 23/02/2025] ❑ Der Zeitgeist – Santiago Sierra [tot 31/08/2025]
❑ Kiri Dalena [07/12 tot 02/02/2025]
❑ Terms and Conditions – Alicja Rogalska [07/12 tot 02/02/2025]

**Sammlung Scharf-Gerstenberg**
❑ The Flowers of Evil [12/12 tot 04/05/2025]

**Schinkel Pavillon**
❑ Der heimische Waldboden. Höhere Wesen befahlen: Polke zeigen! – Sigmar Polke [tot 02/02/2025]

**Tchoban Foundation Museum für Architekturzeichnung**
❑ Der Blick auf die Stadt: Veduten und Panoramen aus der Albertina [tot 12/01/2025]

### Bonn

**Bonner Kunstverein**
❑ Dort: ein Gefühl – Gregg Bordowitz [tot 02/02/2025]

**Bundeskunsthalle Bonn**
❑ Delirious Toys. A Wunderkammer of Toys – Mark Dion [tot 09/02/2025]
❑ Dance Worlds [tot 16/02/2025]
❑ Save Land. United for Land [06/12 tot 01/06/2025]

**Kunstmuseum Bonn**
❑ Space for Imaginative Actions. New Presentation of the Collection [tot 31/12/2025] ❑ Rushing Into Modernism. Collection Presentation. August Macke and the Rhenish Expressionists [tot 31/08/2025] ❑ Space for Democracy [tot 12/01/2025] ❑ Rétrospective 1922–1992 – Bruno Goller [tot 19/01/2025] ❑ Human AI Art Award 2024 – Lauren Lee McCarthy [tot 19/01/2025] ❑ Ausgezeichnet #8 – Simon Pfeffel [05/12 tot 09/02/2025]

### Bremen

**GAK – gesellschaft für aktuelle Kunst**
❑ Aural Flesh – Banu Çiçek Tülü [tot 05/01/2025] ❑ Poster series "Re-Framing": A good theory in theory – Belia Zanna Geetha Brückner [tot 05/01/2025]

**Kunsthalle Bremen**
❑ Beyond the Centre. Sketches on the Edges [tot 05/01/2025]
❑ ars viva 2025: Prize of Visual Arts [tot 26/01/2025] ❑ Kirchner Woodcuts /// Benjamin Badock, Gabriela Jolowicz and Thomas Kilpper [tot 09/03/2025]

### Düren

**Leopold-Hoesch-Museum**
❑ Günther-Peill-Stiftung – Jana Euler, Silvia Martes, Andrzej Steinbach [tot 19/01/2025]
❑ Jahresgaben des Museumsvereins 2024 [23/11 tot 19/01/2025]

### Düsseldorf

**K20, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen**
❑ Music of the Mind – Yoko Ono [tot 16/03/2025]

**K21, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen**
❑ 0 Mensch. Photographs – Lars Eidinger [tot 26/01/2025] ❑ Katharina Sieverding [tot 23/03/2025]

**KAI 10 Raum für Kunst**
❑ Frozen Mirrors – Guillaume Bijl, Helene Appel, Lilla von Puttkamer, René Wirths… [tot 26/04/2025]

**Kunsthalle Düsseldorf**
❑ Sheila Hicks [tot 23/02/2025]
❑ MUR BRUT 33 – Good Company – Nura Afnan-Samandari [tot 09/02/2025]

**Museum Kunst Palast**
❑ Too Much Future – Donation by Florian Peters-Messer [tot 05/01/2025]
❑ Gerhard Richter. Hidden Gems: Works from Rhenish Private collections [tot 02/02/2025]
❑ The Murano Mythos [tot 05/10/2025]
❑ Rush of Colour. Works from the Kemp Collection [27/11 tot 30/03/2025]

**NRW-Forum Düsseldorf**
❑ SUPERHEROES [tot 11/05/2025]

### Essen

**Museum Folkwang**
❑ New Worlds. Discovering the Collection [tot 30/06/2026]
❑ Grow it, Show it! A look at hair from Diane Arbus to TikTok [tot 12/01/2025]
❑ DEFFARGE & TROELLER [tot 23/02/2025] ❑ 6 ½ Weeks – Only the Present Moment Is Real – Ngoc Nau [30/11 tot 12/01/2025]

### Frankfurt am Main

**Deutsches Architektur-Museum – DAM**
❑ Paulskirche – Demokratie, Debatte, Denkmal [tot 31/12/2030]
❑ All the world's a stage, revisited? Comparing European theatres, operas and concert halls [tot 08/12]

**Frankfurter Kunstverein**
❑ The Presence of Absence [tot 02/03/2025]

**Museum für Moderne Kunst MMK**
❑ Gustav Metzger [tot 05/01/2025]
❑ Corner Dry Lungs – Akosua Viktoria Adu-Sanyah [tot 02/02/2025]

**Portikus**
❑ Who, Me? – Adrian Piper [tot 09/02/2025]

**Schirn Kunsthalle Frankfurt**
❑ Carol Rama: A Rebel of Modernity [tot 02/02/2025]
❑ Hans Haacke [tot 09/02/2025]

**Städel Museum**
❑ Visual Worlds of Everyday Life [tot 08/12] ❑ Mirror of Thoughts – Muntean/Rosenblum [tot 01/12]
❑ Fantasy and Passion. Drawing from Carracci to Bernini [tot 12/01/2025]
❑ Rembrandt's Amsterdam. Golden Times? [27/11 tot 23/03/2025]
❑ Beach Portraits – Rineke Dijkstra [13/12 tot 18/05/2025]

### Hamburg

**Bucerius Kunst Forum**
❑ Flowers Forever. Blumen in Kunst und Kultur [tot 19/01/2025]

**Deichtorhallen**
❑ Viral Hallucinations #1 – Tactics and Mythologies – Andrea Orejarena and Caleb Stein [tot 26/01/2025]
❑ Arbeits-stipendien für bildende Kunst der Freien und Hansestadt Hamburg 2022/2023/2024 [tot 12/01/2025]
❑ Blow-Up. Eine Retrospektive – Franz Gertsch (1930-2022) [13/12 tot 04/05/2025] ❑ High Noon – Nan Goldin. David Armstrong. Mark Morrisroe, Philip-Lorca diCorcia [13/12 tot 04/05/2025]

**Hamburger Kunsthalle**
❑ Eight Centuries of Art. The Permanent Collection [tot 31/12/2025]
❑ Making History. Hans Makart and the Salon Painting of the 19th Century [tot 31/12/2026] ❑ Impressionism. Franco-German Encounters [tot 20/07/2025] ❑ Untranquil now: a constellation of narratives and resonances / artistic gestures, configurations, performances and projections [tot 19/01/2025] ❑ Computer Paintings – Albert Oehlen [tot 02/03/2025]
❑ Isa Mona Lisa – Wolfgang Tillmans, Paul Thek, Robert Morris, Maria Lassnig, Isa Genzken… [tot 18/10/2026] ❑ Nudes, Antiquity, Anatomy. Exploring the world through drawing [tot 23/02/2025]
❑ IN.SIGHT – Die Schenkung Schröder [22/11 tot 06/04/2025] ❑ Abbild 2002-2005 – Hanns Kunitzberger [29/11 tot 27/04/2025] ❑ Illusion. Traum – Identität – Wirklichkeit [06/12 tot 06/04/2025]

**Kunsthaus Hamburg**
❑ Sticky Business – Jil Lahr [tot 31/12]
❑ My Hand Seeks the Way – Katharina Duve [tot 01/03/2030] ❑ Whisper Down the Lane: Altay Tuz [tot 02/02/2025]
❑ Politics of Love [30/11 tot 02/02/2025]

**Kunstverein in Hamburg**
❑ In and Out of Place. Land after Information 1992-2024 – Allan Sekula, Emmanuel Van der Auwera, Dineo Seshee Bopape, Peter Fend… [tot 12/01/2025]

### Hannover

**Kestner Gesellschaft**
❑ Mirror Stage – Rebecca Ackroyd [tot 24/11] ❑ Fassade: new horizon is a wave – Ewa Partum [tot 16/02/2025]
❑ Café Tender Buttons: Mittagessen unterwegs durch den Sommer – Mathilde Rosier [tot 02/11/2025]

**Kunstverein Hannover**
❑ The Kafka Companion to Wellness – Roee Rosen [tot 12/01/2025]

**Sprengel Museum Hannover**
❑ Elementarteile. Grundbausteine des Sprengel Museum Hannover und seiner Kunst [tot 28/02/2025] ❑ Zbyněk Sekal. 100 [tot 24/11] ❑ D23 – Thomas Rentmeister [tot 24/11]
❑ Kurt Schwitters Preis 2024 – Joar Nango [tot 05/01/2025] ❑ Zeichnungen – Elsa Burckhardt-Blum (1900-1974) [tot 26/01/2025] ❑ Skulpturen erfassen – Tony Cragg, Richard Deacon, Barbara Hepworth [tot 13/04/2025]

### Karlsruhe

**Badischer Kunstverein**
❑ WOMAN IN THE YEAR 2000 – VALIE EXPORT [tot 01/12]
❑ Vonna-Michell's House – Tris Vonna-Michell [tot 01/12]

**Zentrum für Kunst und Medientechnologie – ZKM**
❑ (A)I Tell You, You Tell Me – Three Encounters for Humans / Machines [tot 24/11] ❑ Antennae: Frequencies from the Archive [tot 24/11] ❑ Du hast einen neuen Follower! Digiloglounge N°4 [tot 05/01/2025] ❑ Fellow Travellers. Kunst als Werkzeug, die Welt zu verändern [tot 08/06/2025] ❑ Pixelweaver – Daniel Canogar [tot 02/02/2025]
❑ Phloem – Daniel Canogar [tot 02/02/2025] ❑ Protected by roof and right-hand muscles – Sung Hwan Kim [23/11 tot 21/04/2025]

### Kleve

**Museum Kurhaus Kleef**
❑ KOSMOS – Ewald Mataré (1887–1965) [tot 09/03/2025]
❑ HOUSE of MATARÉ [tot 09/03/2025]

### Köln

**Museum Ludwig**
❑ On the Value of Time: New Presentation of the Collection of Contemporary Art [tot 31/08/2025]
❑ Schultze Projects #4 – Kresiah Mukwazhi [tot 22/08/2027]
❑ Fluxus and Beyond: Ursula Burghardt, Benjamin Patterson [tot 09/02/2025]
❑ 2024 Wolfgang Hahn Prize: Anna Boghiguian [tot 30/03/2025]

**SK Stiftung Kultur**
❑ Photographie im Licht der Kunst – Karl Blossfeldt (1865–1932) [tot 02/02/2025] ❑ August Sander-Preis 2024: Ich oder so – Johanna Langenhoff [tot 02/02/2025]

**Wallraf-Richartz-Museum**
❑ Sammlerträume: Sternstunden niederländischer Barockkunst [tot 21/04/2025] ❑ A Museum of Museums. Time Travel through the Art of Exhibiting and Seeing [tot 09/02/2025]
❑ Between stiff neck and artistic enjoyment. Daumier's people in the museum [29/11 tot 23/03/2025]

### Krefeld

**Haus Esters/Museum Haus Lange**
❑ For Our Parents – Anna K.E. [tot 09/02/2025] ❑ Social Fabric – Marion Baruch [tot 23/03/2025]

**Kaiser Wilhelm Museum**
❑ Visionary Spaces. Walter Pichler Meets Frederick Kiesler in a Display by raumlaborberlin [22/11 tot 30/03/2025]

### Leverkusen

**Museum Morsbroich**
❑ Gegen den Himmel. Contre le ciel – Jef Verheyen / Johanna von Monkiewitsch [tot 23/02/2025]
❑ KHM Förderpreis – Tatiana Heuman [tot 16/03/2025]

### Mannheim

**Kunsthalle Mannheim**
❑ Hell Yeah We Fuck Die – Hito Steyerl [tot 01/06/2025] ❑ From the work to the display [tot 22/06/2025]
❑ Studio: Tino Zimmermann [tot 24/11]
❑ Hart & direkt. Zeichnung und Grafik der Neuen Sachlichkeit [tot 12/01/2025]
❑ The New Objectivity. A Centennial [22/11 tot 09/03/2025] ❑ All the times I wanted to be white – Ximena Ferrer Pizarro [05/12 tot 23/02/2025]

### Mönchengladbach

**Museum Abteiberg**
❑ SAMMLUNG/ARCHIV ANDERSCH – Feldversuch #4: Køpcke – Roth [21/11 tot 05/10/2025] ❑ Kunsthalle für Music in Mönchengladbach, Act III – Ari Benjamin Meyers [19/01 tot 23/02/2025]

### München

**Haus der Kunst**
❑ Archive Gallery: Historical documentation [tot 23/02/2025] ❑ TUNE. Live 2024 [tot 31/12] ❑ Afterglow – Luisa Baldhuber [tot 15/12] ❑ Glamour and History. 40 Years of P1 [tot 23/02/2025]
❑ Velvet Terrorism: Pussy Riot's Russia [tot 02/02/2025] ❑ TUNE. Absent Voices – Jana Winderen [tot 24/11] ❑ Münchner Bücherschau hosted at Haus der Kunst [tot 01/12] ❑ Voices – Philippe Parreno [13/12 tot 25/05/2025]

**Kunstbau München/Lenbachhaus**
❑ Aber hier leben? Nein danke. Surrealismus + Antifaschismus [tot 02/03/2025] ❑ Limitation of life – Rosemarie Trockel / Thea Djordjadze [tot 27/04/2025]

**Museum Brandhorst**
❑ Portraits and Landscapes – Alex Katz [tot 16/02/2025] ❑ New Highlights from the Collection [tot 16/02/2025] ❑ Party of Life – Andy Warhol & Keith Haring [tot 26/01/2025] ❑ Brandhorst Flag Commission: Lily van der Stokker [tot 15/03/2025]

**Pinakothek der Moderne / Neue Pinakothek**
❑ Mix & Match. Rediscovering The Collection [tot 31/12/2025]
❑ Eccentric. The aesthetics of freedom [tot 27/04/2025] ❑ Prix Pictet Human – the World's Leading Award for Photography [tot 24/11]

**Villa Stuck**
❑ The Condition of No – Tania Bruguera [tot 24/11] ❑ The Questions Library – Claudia de la Torre [tot 15/12]
❑ Drachensaison in der gegenstandslosen Welt – Hank Schmidt in der Beek [tot 16/02/2025]

### Münster

**Westfälischer Kunstverein**
❑ Mooni Perry [tot 02/02/2025]
❑ Franca Scholz [tot 02/02/2025]

### Neuss

**Langen Foundation – Raketenstation Hombroich**
❑ Pink Noise – Troika [tot 16/03/2025]

**Thomas Schütte Foundation**
❑ Anna Viebrock [tot 23/03/2025]

### Nürnberg

**Kunsthalle Nürnberg**
❑ Delikatessen. Zwischen Kunst und Küche [tot 02/03/2025]

**Neues Museum Nürnberg**
❑ Everywhere and nowhere. Art in postcard format [tot 09/02/2025]
❑ Views from Nowhere – Michael Munding [tot 26/01/2025]
❑ Elective Affinities. Exhibition by the Forum for Applied Art [tot 06/01/2025]
❑ Suddenly This World – Christina Chirulescu [13/12 tot 21/04/2025]

### Stuttgart

**Kunstmuseum Stuttgart**
❑ From Work to Display [tot 02/11/2025] ❑ Summer of the Arts. Villa Massimo Visits Stuttgart – 18 Artists, 8 Institutions [tot 26/01/2025]
❑ All Systems Fail – Sarah Morris [tot 09/02/2025] ❑ Frischzelle_31 – Suah Im [tot 21/09/2025] ❑ Graphics for the Dictatorship. The Birth of the Kunstmuseum Stuttgart's Graphic Collection in National Socialism [tot 14/09/2025]

**Staatsgalerie Stuttgart**
❑ Summer of the Arts. Villa Massimo visits Stuttgart: 18 artists, 8 locations [tot 26/01/2025] ❑ This is Tomorrow. New Presentation of the 20th / 21st Century Collection [tot 31/12/2025]
❑ New Vision, New Objectivity and Bauhaus. New Photography Acquisitions from the Siegert Collection [tot 23/02/2025] ❑ We want to be free! Prints from the time of the Peasants' War [tot 16/02/2025] ❑ Carpaccio, Bellini and the Early Renaissance in Venice [tot 02/03/2025]

**Württembergischer Kunstverein**
❑ On Television, Beckett [tot 12/01/2025]

### Völklingen

**Völklinger Hütte**
❑ Motion Powers History [tot 27/08/2028] ❑ WE ALL [Except the Others] – Rémy Markowitsch [tot 28/09/2025] ❑ THE TRUE SIZE OF AFRICA [tot 17/08/2025]

### Wolfsburg

**Kunstmuseum Wolfsburg**
❑ Weightless – Leandro Erlich [tot 13/07/2025] ❑ A Question of Perception – Gary Hill [30/11 tot 16/03/2025]

### Wuppertal

**Von der Heydt-Museum**
❑ Expectation – Lucio Fontana [tot 12/01/2025]

## Frankrijk

### Lens

**Louvre Lens**
❑ Icônes venues d'Ukraine [tot 02/06/2025] ❑ EXILS [tot 20/01/2025]

### Metz

**Centre Pompidou Metz**
❑ La Répétition [tot 27/01/2025]
❑ Déplacer les étoiles – Katharina Grosse [tot 24/02/2025]
❑ Sous le paysage – Fabrice Hyber [tot 13/01/2025] ❑ Lueurs empruntées à Metz – Cerith Wyn Evans [tot 21/04/2025] ❑ Après la fin. Cartes pour un autre avenir [25/01 tot 01/09/2025]

### Paris

**Bourse de Commerce – Pinault Collection**
❑ In-situ works – Duane Hanson, Maurizio Cattelan, Ryan Gander, Philippe Parreno [tot 31/12]
❑ Arte Povera [tot 20/01/2025]

**Centre Pompidou**
❑ Surréalisme [tot 13/01/2025]
❑ Barbara Crane (1928-2019) [tot 06/01/2025] ❑ Le Concile des Abysses – Alex Cecchetti [tot 24/11]
❑ Art contemporain en Lituanie de 1960 à nos jours. Une donation majeure [tot 06/01/2025] ❑ Le classiciste op de Lituanie – Kazys Varnelis (1917-2010) [tot 06/01/2025] ❑ Méthode – Antoine d'Agata [tot 01/01/2025] ❑ Apophénies, interruptions : Artistes et intelligences artificielles au travail [tot 06/01/2025]
❑ Pavillon Brancusi: Particules de nuit – Apichatpong Weerasethakul [tot 06/01/2025] ❑ Prix Marcel Duchamp 2024. Les nommés [tot 06/01/2025]
❑ Chine, une nouvelle génération d'artistes [tot 03/02/2025]
❑ Chaosmose. Fonds de dotation Jean-Jacques Lebel [tot 03/02/2025]
❑ Suzanne Valadon [15/01 tot 26/05/2025]

**Fondation Cartier**
❑ Chantier – Yann Kebbi [tot 16/03/2025]
❑ Olga de Amaral [tot 16/03/2025]

**Fondation Henri Cartier Bresson**
❑ Remember to Forget – Mame-Diarra Niang [tot 05/01/2025]
❑ The Inhabitants – Raymond Meeks [tot 05/01/2025]

**Fondation Louis Vuitton**
❑ Pop Forever, Tom Wesselmann & … [tot 14/02/2025] ❑ Open Space #15: "IMBA YERUMBIDZO" – Portia Zvavahera [tot 03/03/2025]

**Jeu de Paume**
❑ Family Ties – Tina Barney [tot 19/01/2025] ❑ Travelling – Chantal Akerman [tot 19/01/2025]

**Lafayette Anticipations**
❑ Total – Martine Syms [tot 09/02/2025]

**Le Plateau – Frac Ile de France**
❑ De sang chaud et de terre – Eglė Budvytytė [tot 23/02/2025]

**MAM – Musée d'Art moderne de la Ville de Paris**
❑ Éric Dubuc. Présentation des œuvres récemment acquises [tot 03/03/2025]
❑ Reanimation Paintings : A Thousand Voices – Oliver Beer [tot 13/07/2025]
❑ L'Âge atomique. Les artistes à l›épreuve de l›histoire [tot 09/02/2025]
❑ Hans Josephsohn(1920-2012) vu par Albert Oehlen [tot 16/02/2025]

**MEP – Maison Européenne de la Photographie**
❑ Science/Fiction. A Non-History of Plants – Anna Atkins, Karl Blossfeldt, Laure Albin Guillot, Jochen Lempert, Agnieszka Polska… [tot 19/01/2025]

**Musée d'Orsay**
❑ Céline Laguarde Photographe (1873-1961) [tot 12/01/2025]
❑ La musique des couleurs – Harriet Backer (1845-1932) [tot 12/01/2025]
❑ Gustave Caillebotte (1848-1894). Peindre les hommes [tot 19/01/2025]
❑ L'Addition – Elmgreen & Dragset [tot 02/02/2025]

**Musée de l'Orangerie**
❑ Heinz Berggruen, un marchand et sa collection. Chefs-d'œuvre du Museum Berggruen / Neue Nationalgalerie Berlin – Picasso, Klee, Matisse, Giacometti [tot 27/01/2025] ❑ Hyper Nuit – Amélie Bertrand [tot 27/01/2025]

**Musée des Arts décoratifs**
❑ Objets de luxe en Chine. Printemps Asiatique 2024 [tot 24/11] ❑ Mode. Nouvelles générations 35 ans de l'ANDAM [tot 30/03/2025] ❑ L'intime. De la chambre aux réseaux sociaux [tot 30/03/2025] ❑ La Mode en Modèles. Photographies des années 1920-1930 [tot 26/01/2025] ❑ Christofle, une brillante histoire [tot 20/04/2025] ❑ Mon ours en peluche [04/12 tot 22/06/2025]

**Musée du Louvre**
❑ L'Orphelin par Luc Tuymans [tot 26/05/2025] ❑ Chefs-d'oeuvre de la collection Torlonia [tot 06/01/2025]
❑ Figures du fou. Du Moyen Âge aux romantiques [tot 03/02/2025]
❑ Revoir Watteau. Un comédien sans répliques Pierrot, dit Le Gilles [tot 03/02/2025] ❑ Guillon Lethière, né à la Guadeloupe [tot 17/02/2025]
❑ Louvre Couture. Objets de mode, objets d'art [24/01 tot 21/07/2025]

**Musée du Luxembourg**
❑ Peindre le Brésil moderne – Tarsila do Amaral (1886-1973) [tot 02/02/2025]

**Palais de Tokyo**
❑ Joséphine – Renée Levi [tot 11/05/2025] ❑ La République (Cynique). Une partition de Pierre Bal-Blanc [tot 01/12] ❑ Praesentia – Myriam Mihindou [tot 05/01/2025] ❑ Figures – Malala Andrialavidrazana [tot 05/01/2025]
❑ Tituba, qui pour nous protéger ? Exposition collective [tot 05/01/2025]
❑ Stone Speakers – Les Bruits de la Terre – Julian Charrière [tot 05/01/2025]
❑ Les Frontières sont des animaux nocturnes / Sienos yra naktiniai gyvūnai. Exposition collective [tot 05/01/2025]

**Petit Palais – Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris**
❑ We Are Here. Une exploration d'art urbain au Petit Palais [tot 19/01/2025]
❑ Bruno Liljefors. La Suède sauvage [tot 16/02/2025] ❑ Ribera. Ténèbres et lumière [tot 23/02/2025]

## Groot-Brittannië

### Cornwall

**Tate St Ives**
❑ Małgorzata Mirga-Tas [tot 05/01/2025]

### London

**Barbican Art Gallery**
❑ It Will End In Tears – Pamela Phatsimo Sunstrum [tot 05/01/2025]
❑ The Imaginary Institution of India. Art 1975–1998 [tot 05/01/2025]

**Royal Academy of Arts**
❑ Michael Craig-Martin [tot 10/12]
❑ Michelangelo, Leonardo, Raphael. Florence, c. 1504 [tot 16/02/2025]

**Serpentine Gallery**
❑ The Call – New Rituals for Collaboration with AI – Holly Herndon & Mat Dryhurst [tot 02/02/2025] ❑ emajendat – Lauren Halsey [tot 02/03/2025]

**Tate Britain**
❑ Tate Britain Commission – Alvaro Barrington [tot 26/01/2025]
❑ Steph Huang [tot 05/01/2025]
❑ TURNER PRIZE 2024 [tot 16/02/2025] ❑ The 80s. Photographing Britain [21/11 tot 05/05/2025]

**Tate Modern**
❑ Thamesmead Codex – Bob and Roberta Smith [tot 08/12]
❑ Zanele Muholi [tot 26/01/2025]
❑ Solid Light – Anthony McCall [tot 27/04/2025] ❑ Artist Rooms: Helen Chadwick [tot 08/06/2025] ❑ Ghost and Spirit – Mike Kelley (1954–2012) [tot 09/03/2025] ❑ Hyundai Commission: Mire Lee [tot 16/03/2025] ❑ Electric Dreams. Art and Technology Before the Internet [28/11 tot 01/06/2025]

**The Courtauld Gallery**
❑ Monet and London. Views of the Thames [tot 19/01/2025]

**The National Gallery**
❑ Van Gogh: Poets and Lovers [tot 19/01/2025] ❑ NG Stories: Making a National Gallery [tot 12/01/2025]
❑ Discover Constable & The Hay Wain [tot 02/02/2025] ❑ The Vision of Saint Jerome – Parmigianino [05/12 tot 09/03/2025]

**Victoria and Albert Museum**
❑ Energy: Sparks from the Collection [tot 18/05/2025] ❑ Lucian Freud's Etchings: A Creative Collaboration [tot 05/01/2025] ❑ Fragile Beauty: Photographs from the Sir Elton John and David Furnish Collection [tot 05/01/2025]
❑ NAOMI In Fashion [tot 06/04/2025]
❑ Jameel Prize: Moving Images. An international award for contemporary art and design inspired by Islamic culture, society and ideas [30/11 tot 16/03/2025]

**Whitechapel Art Gallery**
❑ Archive of Dissent – Peter Kennard [tot 19/01/2025] ❑ Archipelago: Visions in Orbit – Cameron Ugbodu, Daniella Valz Gen, Esther Teichmann, Güler Ateş, Jade de Montserrat, Jakob Rowlinson [tot 05/01/2025] ❑ The I and the You – Lygia Clark [tot 12/01/2025]
❑ An Awkward Relation – Sonia Boyce: [tot 12/01/2025]

## Luxemburg

### Luxembourg

**Casino Luxembourg Forum d'Art Contemporain**
❑ Black Air – Aldo Tambellini, Otto Piene, Ibrahim R. Ineke, Semiconductor, Ayako Kato, Max Kuiper, Lisa Slodki, Hans de Wit [tot 05/01/2025] ❑ Boogie, – David Bernstein, Stephen Korytko, Christine Sun Kim, Nicholas Vargelis [tot 21/04/2025]

**Mudam Luxembourg**
❑ Risk Landscape – Agnieszka Kurant [tot 05/01/2025] ❑ Xanti Schawinsky + Monster Chetwynd [tot 05/01/2025]
❑ Radical Software. Women, Art & Computing. 1960–1991 [tot 02/02/2025]
❑ Songs for Gay Dogs – Cosima von Bonin [tot 02/03/2025]

## Nederland

### Alkmaar

**Stedelijk Museum Alkmaar**
❑ Maarten van Heemskerck (1498-1574) [tot 19/01/2025]

### Amersfoort

**Elleboogkerk**
❑ Krijn de Koning & Armando [tot 05/01/2025]

**Kunsthal KAdE**
❑ Slaap! [tot 05/01/2025]

**Mondriaanhuis**
❑ De wereld van Piet Mondriaan [tot 31/12/2025] ❑ Mondriaan en de Tweede Wereldoorlog [tot 31/12] ❑ Mondriaan, een betere wereld – Erik de Graaf [tot 19/01/2025]

### Amstelveen

**Cobra Museum voor Moderne Kunst**
❑ Open depot [tot 31/12] ❑ The New Mother Sculptures [tot 02/03/2025]
❑ Cobra Kunstprijs Amstelveen – Sylvie Zijlmans & Hewald Jongenelis [tot 09/02/2025] ❑ Jeroen Krabbé 80 – 8 decennia in beeld [tot 09/02/2025]

### Amsterdam

**De Oude Kerk**
❑ When Doubt Turns into Destiny – Navid Nuur [tot 09/02/2025]

**EENWERK**
❑ Choc économique – Fransix Tenda Lomba [07/12 tot 18/01/2025]

**EYE Film Instituut Nederland**
❑ Underground – American Avant-Garde Film in the 1960s – Maya Deren, Jonas Mekas, Yoko Ono, Stan VanDerBeek, Andy Warhol… [tot 05/01/2025] ❑ Nuri Bilge Ceylan [17/01 tot 11/05/2025]

**Fotografie Museum Amsterdam (Foam)**
❑ In Search of Perfect Orange – Benjamin Li [tot 01/12] ❑ PHOSPHOR: Art & Fashion – Viviane Sassen [tot 12/01/2025] ❑ Golden Years – Paul Huf [tot 02/02/2025] ❑ An Unfinished World – Saul Leiter (1923-2013) [23/01 tot 23/04/2025]

**Framer Framed**
❑ The Anarchist Citizenship – People Made of Stories [tot 26/01/2025]
❑ Metamorphosis Manifesting [tot 01/12]

**Galerie Ron Mandos**
❑ Alluvial Plain – Ron van der Ende [23/11 tot 05/01/2025] ❑ Gardens of Events – Geert Mul [23/11 tot 05/01/2025] ❑ Through the Clouds – Renie Spoelstra [23/11 tot 05/01/2025]

**Galerie Van Gelder**
❑ Soles – Freda McLean [tot 14/01/2025] ❑ Kent-ish potatoes – Bert McLean [tot 14/01/2025]

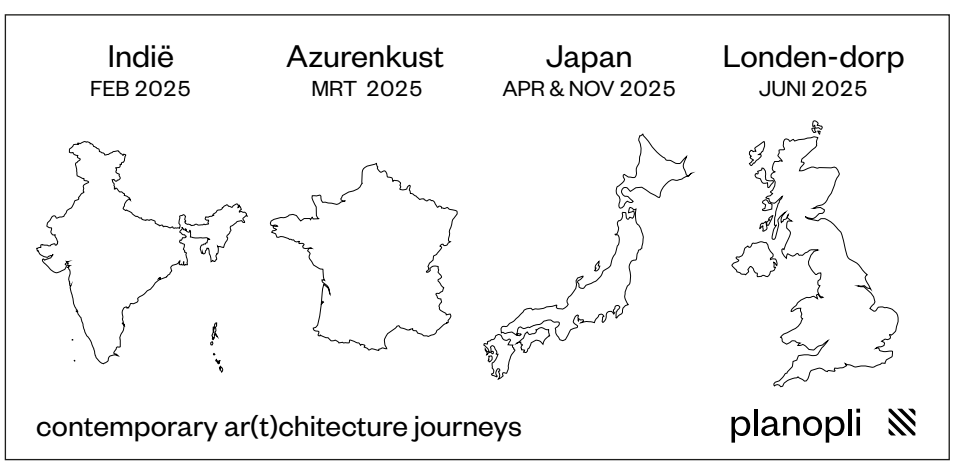
**Huis Marseille**
❑ Shadow Self – Portal to a Parallel World – Charmaine Poh, Heesoo Kwon, Xiaopeng Yuan, and Diane Severin Nguyen [tot 09/02/2025]

**Nxt Museum**
❑ Life in a different resolution – Random International [tot 05/01/2025]

**PS projectspace**
❑ Lipsticks – Nicole Hassler [tot 16/12]

**Rijksmuseum**
❑ Onder/goed. Onderkleding in het Rijksmuseum [tot 23/03/2025]
❑ Aziatisch Paviljoen [tot 13/04/2025]
❑ Prentenkabinet. Verrijken van de Rijkscollectie – Anthony van Dyck, Hendrick Goltzius, Karel van Mander [tot 01/12] ❑ Document Nederland: Eddo Hartmann fotografeert festivals [tot 12/01/2025] ❑ Aziatisch brons [tot 12/01/2025]

**ROZENSTRAAT – a rose is a rose is a rose**
❑ Buhlebezwe Siwani [30/11 tot 02/03/2025]



**Slewe**
❏ But the Energy Continues – Jan van Munster [07/12 tot 18/01/2025]

**Stedelijk Museum Amsterdam**
❏ Unravel: The Power and Politics of Textiles in Art [tot 05/01/2025] ❏ Reading Dust – Miriam Cahn [tot 26/01/2025] ❏ De Best Verzorgde Boeken 2023 [tot 05/01/2025] ❏ Circulate – Photography Beyond Frames. Voorstellen voor de museum collectie [tot 23/03/2025]

**Van Gogh Museum**
❏ For Vincent's Eyes Only. Tekeningen van Emile Bernard [tot 12/01/2025] ❏ Vive l'impressionnisme! [tot 26/01/2025]

**W139**
❏ Taking Root Among the Stars – AiRich, Black Quantum Futurism, Brittany Nelson, Ada M. Patterson, Sondi, Fei Yining… [22/11 tot 02/02/2025]

**Woonhuis (De Ateliers)**
❏ A time when the dogs barked every night – Cameron Clayborn, Francisca Khamis Giacoman, Prem Sahib, Anastasija Sosunova, Abbas Zahedi and Hazel Maggie Zander [tot 23/11]

**Zone2source**
❏ Future Gardening. Gardening as artistic practice for multispecies worldbuilding – Genomic Gastronomy, Theun Karelse, de Onkruidenier & Samar Nasrullah Khan [tot 01/12]

### Apeldoorn

**CODA Museum**
❏ Route Röntgen [tot 08/11/2025] ❏ De Verdieping: keuze uit de collectie [tot 01/01/2026] ❏ Breekbaar. Meer dan 40 sculpturen en installaties van kwetsbare materialen [tot 02/02/2025] ❏ Still Life – Evert Nijland [tot 09/02/2025]

### Arnhem

**Museum Arnhem**
❏ Breekbare weelde – Studio Lenneke Wispelwey [tot 26/01/2025] ❏ Radicaal – vrouwelijke kunstenaars en modernisme 1910-1950 [tot 05/01/2025] ❏ Iraanse vrouwen in animatie [tot 05/01/2025] ❏ Onze koloniale werkelijkheden – Milan Schellingerhout & Sahar Noor [tot 08/12] ❏ Jan Mankes (1889-1920) [25/01 tot 22/06/2025]

**POST Arnhem**
❏ Inventory of a rented house – Caz Egelie [tot 15/12]

### Delft

**38CC**
❏ Echoes of presence – Veronika Bezdenejnykh, Koen Hauser, Michelle Akiki Jonker, Daan Paans, Martin Toloku, Bas de Wit [tot 05/01/2025]

**Galerie De Zaal**
❏ Rond tachtig, procesmatige ordeningen 1978-1986 – Jaap van den Ende [24/11 tot 22/12]

**RADIUS – Centrum voor Hedendaagse Kunst en Ecologie**
❏ DIALECT – Femke Herregraven [tot 23/02/2025]

### Den Bosch

**Design Museum Den Bosch**
❏ Does it do anything for me? – Hans Appenzeller [tot 31/12] ❏ De stoel, de lamp, de vaas en… de theepot? [tot 15/12] ❏ Design voor de planeet [tot 12/01/2025] ❏ Posters for the Planet [tot 08/12] ❏ Supreme – Resampling the World [23/11 tot 23/03/2025]

**Het Noordbrabants Museum**
❏ Earth Workers Requiem/Jubilate – Bosch Requiem 2024 i.s.m. November Music – Micha Hamel en Jonas Staal [tot 09/03/2025]

**WILLEM TWEE**
❏ A City, A Forest – Art van Triest [tot 05/01/2025] ❏ Farlookers – Michal Kruger [tot 26/01/2025]

### Den Haag

**1646 – Experimental Art Space**
❏ Ankhmania – Fiona Lutjenhuis [22/11 tot 19/01/2025]

**Fotomuseum Den Haag**
❏ Man. Portretten uit de collectie [tot 05/01/2025] ❏ The Canary and the Hammer – Lisa Barnard [tot 05/01/2025] ❏ Chris Killip (1946-2020) [tot 05/01/2025]

**Galerie Maurits van de Laar**
❏ Martin Assig, Dirk Zoete [24/11 tot 22/12]

**Galerie Ramakers**
❏ After PAN, some highlights – Johan de Wit, Joncquil, Michel Hoogervorst, Ien Lucas, Reinoud Oudshoorn… [05/12 tot 15/12]

**KM21**
❏ Magali Reus X T.A.C. Colenbrander (1841-1930) [tot 09/03/2025]

**Kunstmuseum Den Haag**
❏ Second Sight – Peter Buggenhout [tot 24/11] ❏ Through the Looking-Glass [tot 02/03/2025] ❏ DIOR – A New Look [tot 26/01/2025] ❏ herman de vries – summer press. Vijftig jaar experiment: wat is een boek? [tot 16/02/2025] ❏ Dirk Braeckman / Léon Spilliaert [tot 12/01/2025] ❏ Grand Dessert – De geschiedenis van het toetje [21/11 tot 06/04/2025] ❏ Shape of the Heart – Aline Thomassen [29/11 tot 30/03/2025]

**Museum Beelden aan Zee**
❏ Jean Arp. A Petrified Forest [tot 15/12] ❏ Joan Miró. Sculptures [tot 02/03/2025] ❏ Love over Gold – Vera Gulikers [tot 02/03/2025]

KLAARLICHT
1 maart 15 uur
opening
Barbara artspace
Bram Bogart,
Jacques Doucet,
Hazel Ver Moese,
Geert Van Oorle,
Jan Willem van
Welzenis.
1 t/m 23 maart
2025. open
zaterdag en zon-
dag. Grotekerks-
buurt 72/74,
DORDRECHT
www.barbara
artspace.com

**Nest in Laak**
❏ One Nest Stand: Sonic Rorschach [29/11 tot 30/11] ❏ You're gonna carry that weight – Joeri Woudstra & Hannah Rose Stewart [13/12 tot 11/01/2025]

**Stroom Den Haag**
❏ More Heat Than Light – Agustina Woodgate [tot 15/12]

**WEST DEN HAAG**
❏ Boiler Room – Charles van Otterdijk [tot 01/12] ❏ Marcel Duchamp / La Patte – Rudolf Herz [tot 01/12] ❏ A Method / Grieving Time – Jota Mombaça [tot 19/01/2025] ❏ Part Four of Many Parts. Scenes from a marriage: a lovestory between film and video [07/12 tot 02/02/2025]

### Deventer

**R.S.O.L. – Room for the Study Of Loneliness**
❏ Six inbetween days – Stijn Elshuis [tot 30/11]

### Diepenheim

**Drawing Centre Diepenheim**
❏ fixed script fluid lines – Jesse Strikwerda [tot 05/01/2025]

### Eindhoven

**Ixhxb**
❏ Interim – Rebecca Niculae, Gwenneth Boelens [23/11 tot 21/12]

**MU Hybrid Art House**
❏ Poetics of Prompting [tot 24/11]

**Onomatopee projects**
❏ The mountain speaks to the sea – Tekla Aslanishvili [tot 15/12]

**Van Abbemuseum**
❏ Dwarsverbanden. Ervaar kunst door te ruiken, horen, voelen en zien [tot 01/06/2026] ❏ Turn Panic into Magic – Marcel van den Berg & Erwin Thomasse [tot 01/06/2026] ❏ Verborgen Verbanden. Het koloniale verleden van het Van Abbemuseum [tot 01/06/2026] ❏ Soils. De grond van ons bestaan [tot 24/11] ❏ Eindhoven: a HipHop story [tot 08/12] ❏ Alternative Entrance – Jeroen Erosie [tot 01/04/2025] ❏ De keuze van Zeynep Dag [tot 01/03/2025] ❏ Positions #8 – Kunst is een werkwoord [07/12 tot 27/04/2025] ❏ Two Sides of the Same Coin – CATPC reageert op de collectie [21/12 tot 02/03/2025]

### Enschede

**Concordia**
❏ Joystick – Madison Bycroft [tot 24/11] ❏ Ik kom er nu nog gewoon even echt niet uit – Björn Zielman [tot 05/01/2025] ❏ It Gets Better – Tim Vischer [tot 05/01/2025] ❏ Doublet #6 – Kira Fröse en Marthe Zink [tot 05/01/2025]

**Rijksmuseum Twenthe**
❏ Chasing The Dot – Philip Vermeulen [tot 05/01/2025] ❏ Posters for The Planet [13/12 tot 02/02/2025]

### Goes

**Galerie Van den Berge**
❏ STATEN. prospectief/retrospectief – Henric Borsten [tot 30/11]

### Gorssel

**MORE – Museum voor modern realisme**
❏ The Great Escape – Lotta de Beus [tot 30/03/2025] ❏ Between Us – Pixy Liao [tot 30/03/2025] ❏ Size Matters. Monumentale tekenkunst nu – Charles Avery, David Haines, Kepa Garraza, Robbie Cornelissen… [tot 02/02/2025]

### Groningen

**Groninger Museum**
❏ Collectie: Memphis Design [tot 09/03/2025] ❏ Grand Stairwell Installation – Dale Chihuly [tot 31/12] ❏ In het Ploegpaviljoen [tot 10/03/2025] ❏ Erwin Olaf [tot 01/01/2025] ❏ Groninger Museum 150 jaar – Behind the Scenes [tot 01/06/2025] ❏ Draken en Demonen. 5000 Jaar Aziatische Keramiek uit de Collectie Anders [tot 04/01/2026] ❏ De Vier Jaargetijden [tot 23/03/2025] ❏ Hoe Van Gogh naar Groningen kwam [30/11 tot 05/05/2025]

### Haarlem

**Frans Halsmuseum**
❏ Het fenomeen Hals [tot 31/12] ❏ Topstukken [tot 31/12] ❏ Maarten van Heemskerck (1498-1574) [tot 19/01/2025]

**Nieuwe Vide**
❏ Spreading Seeds: Ground for Growth – ARTCORE / Jong Feministisch Collectief (Jong Fem) [tot 24/11]

**Teylers Museum**
❏ Maarten van Heemskerck (1498-1574) [tot 19/01/2025] ❏ Yalla Yalla! Zie je in Egypte – Willem de Famars Testas (1834-1896) [tot 09/02/2025]

### Heerlen

**SCHUNCK**
❏ The End of Sitting – Rietveld Architecture-Art-Affordances (RAAAF) [tot 31/12/2025] ❏ If then is now – muurschildering – Vera Gulikers [tot 31/12/2025] ❏ U bevindt zich hier – Geschiedenis van het Glaspaleis [tot 31/12] ❏ Sideways Universe – muurschildering – Fiona Lutjenhuis [tot 31/12] ❏ Dit sterfelijk omhulsel – kunstdepot 1 [tot 16/03/2025] ❏ SeX WAR M0THeR – Driver's Seat [tot 24/12] ❏ Keuze van de suppoosten – Kunstdepot 3 [tot 02/02/2025] ❏ Andy Warhol: Vanitas [tot 16/03/2025] ❏ Batik Moon Rising – Hadassah Emmerich [tot 16/03/2025] ❏ Dreaming Out Loud: Johann Eckartz [tot 08/01/2025]

### Helmond

**Kunsthal Helmond**
❏ People's lives. Club Zien finale en nieuwe aanwinsten. Kunsttentoonstelling door VMBO'ers [tot 30/03/2025] ❏ Close Enough. New Perspectives from 13 Women Photographers of Magnum [tot 23/03/2025]

### Laren

**Museum Singer Laren**
❏ How We See The World – Barry Salzman [tot 21/11] ❏ Appel en Cobra. Uit de ABN AMRO-kunstcollectie [tot 02/02/2025] ❏ My World, samengesteld door Hans den Hartog Jager – Yayoi Kusama, Charles Avery, Ai Weiwei, Zanele Muholi, Marlene Dumas, Anselm Kiefer… [tot 12/01/2025]

### Leeuwarden

**Fries Museum**
❏ De Terp [tot 31/12/2027] ❏ Hindeloopen [tot 31/12/2027] ❏ buiten de zalen: Claudy Jongstra [tot 31/12/2025] ❏ Hindeloopen: Eric Van Hove [tot 31/12/2027] ❏ De levens van mata hari – moeder, gescheiden vrouw, danseres en spionne [tot 09/12] ❏ Semâ Bekirović [tot 13/04/2025] ❏ Heem – Berend Strik, Ellen Gallagher, Pink de Thierry, Neo Matloga, Petrit Halilaj… [tot 27/04/2025] ❏ ja, ik wil! [tot 16/02/2025]

**Keramiekmuseum Princessehof**
❏ Van Oost en West [tot 02/12/2030] ❏ Van Achterberghprijs 2024 [tot 04/05/2025] ❏ Wu Zetian. De enige vrouwelijke keizer van China [tot 25/05/2025]

### Leiden

**Museum De Lakenhal**
❏ Rembrandts eerste schilderijen – De vier zintuigen [tot 30/03/2025] ❏ 150 jaar Museum De Lakenhal in affiches [tot 01/01/2025] ❏ Leiden viert feest – 450 jaar optochten [tot 02/03/2025] ❏ Van wie is de kerk – Krien Clevis [tot 02/02/2025] ❏ Majalla's Mantel – Rafelranden van het Leidse Laken [tot 12/01/2025]

### Maastricht

**Bonnefantenmuseum**
❏ Art adrift. Hidden stories about works from the Bonnefanten's collection of old masters and their peregrinations – before, during and after World War II. A presentation of art that was coveted by the Nazis. [tot 23/02/2025] ❏ Folkert de Jong [tot 26/01/2025] ❏ Maps of the New World – Stanley Donwood and Thom Yorke [tot 08/12] ❏ This is not the end of the road – Małgorzata Mirga-Tas [tot 16/02/2025] ❏ Dream On [tot 30/03/2025] ❏ The Studio #9: Presents for the Future – Sara Bachour [tot 05/01/2025] ❏ Maintaining Its Spirit: Collection Marlies & Jo Eyck [tot 04/05/2025] ❏ Inside-Out – alle nieuwsgierige, niet-volwassenen vanaf 6 jaar van harte welkom [tot 05/01/2025] ❏ Goed Fout: De Zeven Hoofdzonden in beeld [tot 12/01/2025]

**Bureau Europa – Platform for Architecture**
❏ 'de Vrouw P. Regout'. Aldegonda Hoeberechts 1798-1878. Een leven in tien schilderijen en tien brieven – Christiane Steffens [tot 31/12] ❏ De Toonzaal. Maastrichts keramiek en glas [29/11 tot 01/12]

**Marres – Huis voor Hedendaagse Cultuur**
❏ Rooms Performance Festival 2025 [25/01 tot 26/01/2025]

### Middelburg

**Stichting IK**
❏ Gertraud Platschek [tot 16/02/2025]

**Vleeshal Middelburg**
❏ Harvest – Clémence Lollia Hilaire [tot 19/12]

### Nijmegen

**POST Nijmegen**
❏ Soil Life – Christine Hvidt, Mashuru, Sanne Vaassen, Helen Weeres, Willemijn Bussink [tot 15/12]

### Oss

**Museum Jan Cunen**
❏ Volgens vaste patronen [tot 06/04/2025]

### Otterlo

**Kröller-Müller Museum**
❏ The Enzo Diga Story – Vincent Dams [tot 02/02/2025] ❏ Zoeken naar zingeving [tot 11/05/2025] ❏ I AM STILL ALIVE. Mail art uit de Kröller-Müllercollectie – On Kawara, Gilbert & George, Jan Dibbets, Alan Sonfist, herman de vries … [tot 09/03/2025] ❏ Ruimte bespelen – Carl Andre, Eva Hesse, Donald Judd, Sol LeWitt, Robert Morris… [tot 30/03/2025] ❏ Venus van de vodden / Aphrodite met spiegel – Michelangelo Pistoletto / onbekende maker [tot 13/04/2025]

### Rotterdam

**A Tale of a Tub**
❏ Pension Planning – Jay Tan [tot 02/02/2025]

**Het Nieuwe Instituut**
❏ Dutch, More or Less. Hedendaagse architectuur, design en digitale cultuur [tot 31/05/2026] ❏ Built Homecoming. Het huis van Aldo en Hannie van Eyck [tot 12/01/2025] ❏ GUD – Instituut Huiskamer [tot 02/02/2025] ❏ Tuinen van de toekomst. Ontwerpen met de natuur [tot 13/04/2025] ❏ Toekomstmakers! [14/12 tot 27/12/2026]

**Kunsthal Rotterdam**
❏ Storylines – Aimée de Jongh [tot 02/02/2025] ❏ Matter of Place – Thomas J Price [tot 09/02/2025] ❏ Getekend: Rotterdam! Mag ik bestaan? – Ainine, Sioe Jeng Tsao, Tânia Alexandra Cardoso, Take-A-Way Collective [tot 16/02/2025] ❏ Diva [tot 02/03/2025]

**Kunstinstituut Melly**
❏ Cihad Caner [tot 27/04/2025] ❏ Jabu Arnell [tot 27/04/2025] ❏ Luana Vitra [tot 27/04/2025] ❏ Nolan Oswald Dennis [tot 27/04/2025] ❏ Pickup Notes – Liz Johnson Artur, Madiha Sikander, Zara Julius [tot 27/04/2025] ❏ geo-logics – Nolan Oswald Dennis [tot 27/04/2025] ❏ Dismemberment – Sara Sejin Chang (Sara van der Heide) [tot 27/04/2025] ❏ MELLY: Tools for Conviviality [tot 27/04/2025]

**Nederlands Fotomuseum**
❏ Eregalerij van de Nederlandse fotografie [tot 15/12] ❏ WOMXN. Meer dan een muze – Sebiha Öztaş [tot 25/05/2025] ❏ Je moest eens weten – De eerste generatie vrouwen uit Turkije in Nederland [tot 25/05/2025] ❏ Steenbergen Stipendium 2024 [tot 08/12]

**Roodkapje**
❏ anarchief [tot 30/11]

### Schiedam

**Stedelijk Museum Schiedam**
❏ Minimal Art on Acid – Elsemarijn Bruys [tot 02/03/2025] ❏ Adya en Otto. Pioniers van de avant-garde – Otto en Adya van Rees [tot 02/03/2025] ❏ Abstracte kunst van vrouwen, toen en nu [tot 02/03/2025] ❏ I Hit You With a Flower [23/11 tot 04/05/2025]

### Sittard

**Het Nieuwe Domein**
❏ Mining Myths – Miriam Sentler [tot 05/01/2025]

### Tilburg

**De Pont – Museum voor hedendaagse kunst**
❏ War and Peace: A Poetics of Gesture – Beatriz González [tot 09/03/2025] ❏ Whispers of the Dust – Amol K Patil [tot 09/03/2025] ❏ Collectie [tot 09/03/2025]

**TextielMuseum**
❏ SHAPE – body, fashion, identity [tot 30/03/2025]

### Utrecht

**BAK, basis voor actuele kunst**
❏ The Open Kitchen FreeShop. The FreeShop is a place where nothing is for sale, and everything is free [tot 31/12]

**Centraal Museum**
❏ Kunst op het plein: Folkert de Jong [tot 31/12] ❏ Kunst op het stationsplein: Een vier meter hoge stoel van klei – Maarten Baas [tot 31/12] ❏ Raamwerk: Whirlwind – Anouk Kruithof [tot 31/12] ❏ MODA – Moroccan Fashion Statements [tot 02/03/2025] ❏ Anna Aagaard Jensen [tot 30/03/2025]

**Museum Catharijneconvent**
❏ In de ban van de middeleeuwen [tot 26/01/2025]

### Vijfhuizen

**Kunstfort bij Vijfhuizen**
❏ Konden we wonderen bedwingen – Justin Bennett, Suzette Bousema, Mónica Mays, Sébastien Robert, Annabel Quick [tot 15/12]

### Wassenaar

**Museum Voorlinden**
❏ Cloudwalker – Ann Veronica Janssens, Edith Dekyndt, Ian Fisher, Jan van Munster, Billy Apple… [tot 19/01/2025] ❏ Nude Animal Cigar – Paul Kooiker [30/11 tot 09/03/2025] ❏ A Confrontation at the Zoo – Michaël Borremans [30/11 tot 23/03/2025] ❏ The Devil: A Life – Nick Cave [14/12 tot 09/03/2025]

### Wijlre

**Buitenplaats Kasteel Wijlre**
❏ Growing Poetics – Thierry Oussou [tot 04/05/2025] ❏ 'Met behoud van eigen karakter' – Collectie Marlies en Jo Eyck [tot 04/05/2025]

### Zundert

**Vincent Van Goghhuis**
❏ Zonnebloemen voor Van Gogh – Claudy Jongstra, Marc Mulders, Erik Andriesse, Danielle Hoogendoorn… [tot 16/02/2025] ❏ Samuel Sarmiento [tot 29/11]

### Zwolle

**Museum de Fundatie – Paleis aan de Blijmarkt**
❏ Fundatie Collectie – Remix [tot 31/12] ❏ Thuis bij Ter Borch – Kunstenaarsfamilie in Zwolle [tot 01/02/2025] ❏ Marianne von Werefkin (1860-1938) [tot 16/03/2025] ❏ Reset – Delic & Huda, Yussef Agbo-Ola, Josèfa Ntjam [tot 16/03/2025] ❏ XiXi – Cristina Flores Pescorán [tot 16/03/2025]

## Zwitserland

### Aarau

**Aargauer Kunsthaus**
❏ See all – Johannes Robert Schürch (1895-1941) [tot 12/01/2025] ❏ Auswahl 24 [tot 05/01/2025] ❏ Collection 25 I [14/01 tot 06/07/2025]

### Basel

**Fondation Beyeler**
❏ New collection showcase: Daughter of freedom [tot 05/01/2025] ❏ Invitation to the Voyage – Henri Matisse (1869–1954) [tot 26/01/2025]

**Kunsthalle Basel**
❏ back wall project: Canons and Continents – Marie Matusz [tot 17/08/2025] ❏ Humanities – Neïl Beloufa [tot 19/01/2025] ❏ Regionale 25. A Private Smile [30/11 tot 05/01/2025]

**Kunstmuseum Basel**
❏ When We See Us. A Century of Black Figuration in Painting [tot 24/11] ❏ Collection: Pairings [tot 28/07/2025] ❏ Drawing Today. Recent Additions to the Collection [tot 05/01/2025] ❏ Power Games – Paula Rego [tot 02/02/2025]

**Museum Tinguely**
❏ La roue = c'est tout. New permanent exhibition [tot 31/12/2026] ❏ String Figures / Fadenspiele. A Research Exhibition [tot 09/03/2025] ❏ Fresh Window. The Art of Display & Display of Art [04/12 tot 11/05/2025]

### Bern

**Kunsthalle Bern**
❏ When Rain Clouds Gather – Onyeka Igwe [tot 31/12]

**Kunstmuseum Bern**
❏ Against The Current – Chaïm Soutine (1893–1943) [tot 01/12] ❏ Kunstmuseum Bern of the future. The architectural competition [tot 24/11] ❏ Ok Clock! – Amy Sillman [tot 02/02/2025] ❏ The Collection from Claude Monet to Félix Vallotton, from Martha Stettler to El Anatsui [tot 01/07/2025] ❏ Kahnweiler & Rupf. A friendship between Paris and Bern [22/11 tot 23/03/2025]

**Zentrum Paul Klee**
❏ Kosmos Klee. The Collection [tot 09/02/2025] ❏ Brasil! Brasil! The Birth of Modernism [tot 05/01/2025] ❏ Fokus. Journals of the Avant-Garde [tot 09/02/2025]

### Luzern

**Kunsthalle Luzern**
❏ Ich kann dich sehen – Pascale Birchler [tot 05/01/2025]

**Kunstmuseum Luzern**
❏ London Blue – Ian Anüll [tot 24/11] ❏ Swarm – Maya Dunietz [tot 16/02/2025] ❏ Back to Back. Manor Kunstpreis Zentralschweiz Luzern – Mahtola Wittmer [30/11 tot 16/02/2025]

### St.Gallen

**Kunsthalle St.Gallen**
❏ ALL I EAT IN A DAY – Curated by Cory Arcangel and Giovanni Carmine [tot 01/12] ❏ Uncanny Unchained: The Power of Weird [14/12 tot 02/03/2025]

**Kunstmuseum St. Gallen**
❏ Expanding Horizons. Videos from the Collection and Beyond [tot 24/11] ❏ Experimental Ecology. Art and Science in Dialogue [tot 24/11] ❏ Forward to the Past [tot 27/04/2025] ❏ Anne Marie Jehle (1937-2000) [tot 09/03/2025] ❏ Heimspiel [14/12 tot 02/03/2025]

### Thun

**Kunstmuseum Thun**
❏ Textile Universes – Gunta Stölzl / Johannes Itten [tot 01/12] ❏ Textile Reformer – Sophie Taeuber [tot 01/12] ❏ Cantonale Berne Jura 2024/2025 [19/12 tot 16/03/2025]

### Winterthur

**Fotostiftung Schweiz**
❏ Couples. A Digression on the Japanese Photo Book [tot 26/01/2025] ❏ Images et fragments – Binia Bill (1904–1988) [tot 26/01/2025]

**Kunsthalle Winterthur**
❏ Hot Mess – Nancy Dwyer [tot 01/12] ❏ Valentina Triet [14/12 tot 23/02/2025]

**Kunstmuseum Winterthur**
❏ Bienvenue! Masterpieces by Cézanne, Van Gogh, and Manet Return to Winterthur [tot 05/01/2025] ❏ Painted Love. Portrait Miniatures as Tokens of Love [tot 05/01/2025] ❏ The Villa – Marcel van Eeden [tot 23/03/2025] ❏ Focus 2024 [30/11 tot 05/01/2025]

### Zürich

**Kunsthalle Zürich**
❏ K12 – Schwamendingen – Ruth Erdt [tot 19/01/2025] ❏ AAA Experiments in AI, Art and Architecture [tot 19/01/2025]

**Kunsthaus Zürich**
❏ A Future for a Past. The Bührle Collection: art, context, war and conflict [tot 31/12/2025] ❏ Painting as a Last Resort – Matthew Wong / Vincent Van gogh [tot 26/01/2025] ❏ Marina Abramović [tot 16/02/2025] ❏ Imprints of the fantastic – Albert Welti (1862-1912) [tot 09/02/2025]

**Migros Museum für Gegenwartskunst**
❏ Stretching thresholds, holding streams – Jeanne van Heeswijk, Sophie Mak-Schram, and collaborators [tot 19/01/2025] ❏ Knowledge Is a Garden. Uriel Orlow in dialogue with the Migros Museum für Gegenwartskunst collection – Maria Eichhorn, Susan Hiller, General Idea, Eva Kot'átková, Ed Ruscha… [tot 19/01/2025] ❏ Screen Recordings (2024) – Linda Semadeni [tot 13/04/2025]

**Museum für Gestaltung**
❏ Collection Insights – 7 Perspectives [tot 01/12] ❏ Oliviero Toscani: Photography and Provocation [tot 05/01/2025] ❏ Gebautes Licht – Lucien Hervé (1910-2007) [tot 24/11] ❏ Japanese Graphic Design Today [tot 12/01/2025] ❏ Water: Designing for the Future [29/11 tot 06/04/2025]

**De volgende 'De Witte Raaf' verschijnt op 25 januari 2025. Gegevens voor de agenda moeten binnen zijn vóór 20 december 2024 op het postbusadres: Postbus 1428, 1000 Brussel 1. e-mail: info@dewitteraaf.be**

**The next issue of 'De Witte Raaf' will be released on January 25th, 2025. Please send your information before December 20th, 2024 to: Postbus 1428, B-1000 Brussel 1. e-mail: info@dewitteraaf.be**

# Colofon

**met de steun van de**
Vlaamse overheid

Flanders
State of the Art

## Redactie

**Christophe Van Gerrewey, Elizabeth Vandeweghe**

Redactiesecretariaat, publiciteit, zakelijke leiding:
**Thomas Olbrechts** (thomas@dewitteraaf.be)
Correctie: **Annemiek Seeuws** (quickredfox.be)
Vormgeving: **Inge Ketelers**

Bestuur: **Peter Bernaerts, Arnold Heumakers, Hanneke Grootenboer, Marc De Kesel, Yasmine Kherbache, Hanneke Ronnes**

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

## Personalia

**Liska Brams** studeerde recent af als Master in Contemporary Art History aan de Vrije Universiteit van Amsterdam en werkt bij Etablissement d'en Face in Brussel.
**Koen Brams** is onderzoeker, curator en publicist. Hij is lid van de onderzoeksgroep KB45 (Kunst in België sinds 1945, UGent) en hoofdredacteur van *Documenten & Argumenten. Tijdschrift over de geschiedenis van het S.M.A.K.*
**Mirjam Deckers** is promovendus aan de Rijksuniversiteit Groningen. Haar onderzoek gaat over de weefwerkplaatsen aan het Bauhaus en over de Zwitserse textielwereld waar onder meer Gunta Stölzl deel van uitmaakte.
**Peter de Ruiter** is zelfstandig onderzoeker. Hij publiceert over moderne en hedendaagse kunst, kunstkritiek en museumgeschiedenis. Hij was initiatiefnemer, projectleider en hoofdredacteur (met Jonneke Jobse als coredacteur) van de reeks *Kunstkritiek in Nederland 1885-2015*.
**Sébastien Hendrickx** is podiumkunstenaar, dramaturg, docent en onderzoeker aan KASK/School of Arts.
**Vlad Ionescu** doceert kunst- en architectuurtheorie en -geschiedenis aan de Faculteit Architectuur en Kunst (UHasselt) / PXL MAD. Hij werkt rond de moderne kunstgeschiedschrijving en de relatie tussen kunst en architectuur.
**Moritz Küng** is een in Barcelona gevestigde, Zwitserse, onafhankelijke tentoonstellingscurator, criticus en redacteur. Tussen 2002 en 2010 verzorgde hij het tentoonstellingsprogramma in deSingel in Antwerpen.
**Pia Louwerens** is als kunstenaar-onderzoeker geïnteresseerd in de performance van 'de kunstenaar' in relatie tot kunstinstituten. Ze woont en werkt in Brussel.
**Alied Ottevanger** is kunsthistoricus en doet onderzoek naar moderne en hedendaagse kunst.
**Emiel Roothooft** studeerde wijsbegeerte aan KU Leuven en werkt momenteel aan een cultuurfilosofie van het lichaam.
**Karmen Samson** heeft een MA in Fine Art and Design en een MA in Arts and Culture. Als mode- en designonderzoeker bestudeert ze de wisselwerking tussen object en samenleving, en belicht hoe culturele ontwikkelingen ontwerp beïnvloeden en vice versa.
**Stéphanie Savio** is architect en onderzoeker in de kritiek, geschiedenis en theorie van de architectuur. Ze voltooit aan de EPFL een proefschrift over Hannes Meyer en Freidorf.
**Pieter T'Jonck** is ingenieur-architect. Hij schrijft sinds 1980 over dans en performance, architectuur en beeldende kunst, in kranten, tijdschriften en boeken in binnen- en buitenland.
**Jozefien Van Beek** schrijft over kunst en literatuur voor *De Standaard* en *De Groene Amsterdammer*. Ze was hoofdredacteur van *Oogst*, een tijdschrift over kunst, film en literatuur.
**Pieter Van Bogaert** woont en werkt als criticus en curator in Oostende en Brussel.
**Lien Vandenberghe** is doctoraatsstudente (UGent). Haar onderzoek richt zich op geschilderde en materiële interieurs in de Zuidelijke Nederlanden. In 2023 publiceerde ze met Koenraad Jonckheere *Reflections. Visies op de Collectie Vlaamse Gemeenschap*.
**Beatriz Van Houtte Alonso** is ingenieur-architect. Ze werkt aan de Universiteit Gent als assistent en onderzoeker in de geschiedenis van de stedenbouw.
**Lynne Van Rhijn** is conservator moderne en hedendaagse kunst bij het RKD Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis. Ze schrijft en werkt als (gast)curator en redacteur.
**Dominic van den Boogerd** is kunstcriticus en tutor aan De Ateliers, Amsterdam.
**Bart Van der Straeten** beweegt zich sinds 1979 op diverse manieren tussen boeken, letters, landschappen, beelden, vormen en klanken – en heel soms tussen mensen.
**Christophe Van Gerrewey** is criticus, auteur van enkele romans en redacteur van *De Witte Raaf*. Zopas verschenen *Something Completely Different. Architecture in Belgium* bij MIT Press en *Zeven soorten onvoltooidheid* bij Posture.
**Stanislaus von Moos** is kunsthistoricus en architectuurtheoreticus. Hij gaf les in Zürich, Bern, Lausanne, Mendrisio, Harvard, Yale en Delft. Zijn recentste boek *Erste Hilfe. Architekturdiskurs nach 1940. Eine Schweizer Spurensuche* verscheen bij gta Verlag in 2021.
**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 233 | 25 januari 2025 | 20 december 2024 |
| nummer 234 | 20 maart 2025 | 20 februari 2025 |
| nummer 235 | 20 mei 2025 | 20 april 2025 |
| nummer 236 | 15 juli 2025 | 15 juni 2025 |
| nummer 237 | 20 september 2025 | 20 augustus 2025 |
| nummer 238 | 20 november 2025 | 20 oktober 2025 |

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 kunt u een (steun)abonnement nemen. Via www.dewitteraaf.be kunt u een doorlopend (steun)abonnement nemen. U kunt het bedrag ook overschrijven. Vermeld uw adres, e-mailadres en het nummer waarbij het abonnement moet ingaan. Let op: gebruik het juiste rekeningnummer voor uw land!

**Rekeningnummers**

| | |
|---|---|
| KBC Brussel | BE33 4222 1816 1146 |
| TRIODOS Nederland | NL73 TRIO 0784 9288 35 |

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

**Tarieven België en Nederland**

| | |
|---|---|
| Abonnement | € 30,00 |
| Abonnement + boek | € 45,00 |
| Steunabonnement | € 60,00 |

**Tarieven Buitenland**

| | |
|---|---|
| Abonnement | € 40,00 |
| Abonnement + boek | € 50,00 |
| Steunabonnement | € 60,00 |

Raadpleeg het boekenaanbod via www.dewitteraaf.be
Meer info: thomas@dewitteraaf.be

**Thema's van de komende nummers:**
**redigeren en corrigeren, Zwitserland, de kunstmarkt, dagboeken, surrealisme, bibliofobie.**

**Bijdragen (ongevraagde inzendingen) over deze en andere onderwerpen kunnen worden ingestuurd via redactie@dewitteraaf.be**

FSC
www.fsc.org
RECYCLED
Papier gemaakt van gerecycled materiaal
FSC® C022211

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

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

Xavier Hufkens

6 rue St-Georges | St-Jorisstraat

## Mark Manders

25 October—21 December 2024

## McArthur Binion

17 January—8 March 2025

107 rue St-Georges | St-Jorisstraat

## David Altmejd

*Prélude pour un nouvel ordre mondial*

22 November 2024—8 February 2025

Online exhibition

## Paul McCarthy

*Soiled*

12 December 2024—26 January 2025

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

JOTA MOMBAÇA
A METHOD /
GRIEVING TIME
07.09.2024 — 19.01.2025

RUDOLF HERZ MARCEL DUCHAMP/LA PATTE
07.09.2024 — 01.12.2024

CHARLES VAN OTTERDIJK BOILER ROOM
07.09.2024 — 01.12.2024

PART FOUR OF MANY PARTS
SCENES FROM A MARRIAGE:
A LOVESTORY BETWEEN FILM AND VIDEO
07.12.2024 — 02.02.2025

MARCEL BREUER GUIDED TOURS FORMER US EMBASSY
EVERY SUNDAY 12:30, 14:30 & 16:30 H.

West
WWW.WESTDENHAAG.NL