

1 Koen Brams & Dirk Pültau
Het werk der leerjaren. Interview met
Wim Delvoye
6 David Robbins
Kunst na het entertainment (1989)
8 Marc Holthof
Mixed Metaphors. Over *Warum wir
Männer die Technik so lieben* (1985)
van Stefaan Decostere

11 Steven Jacobs
Cauvin, Storck, Haesaerts en de Belgische
kunstdocumentaire
14 Koen Brams & Dirk Pültau
Een sociaal statuut voor de kunstenaar
(binnen het NICC en andere verenigingen).
Gesprek met Jean Canivet
16 Erwin Jans
De Processie der Dingen. Een gesprek met
Benjamin Verdonck

18 Merel van Tilburg
Wat ons daarbuiten wacht. De biënnale
van Berlijn
19 Steven ten Thije
De arbeid van het kijken. Michael Fried
en Adolph Menzel in de zesde Berlijnse
Biënnale

Ondertussen 1-24

redactie & administratie: DWR/TWR vzw
Postbus 1428 - 1000 Brussel 1
t.: 32(0)2 223.14.50 - f.: 32(0) 223.23.18
email info@dewitteraaf.be
vijfentwintigste jaargang - ISSN 0774-8523
verschijnt tweemaandelijks - 15.000 Ex.
afgiftekantoor Brussel X
toegelaten gesloten verpakking Brussel X 3/187

De jaren 80 / het sociaal statuut van de kunstenaar (vervolg)

Hebt u ooit van de *Anachronisten* gehoord? Kent u Gruppe Normal? Voor de jonge Wim Delvoye vormden zij midden jaren 80 de cruciale referentiepunten - zo blijkt uit deel 2 van het diepte-interview dat Koen Brams & Dirk Pültau met Delvoye voerden. Delvoye was nauwelijks de twintig voorbij - hij studeerde nog aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten (KASK) te Gent - toen hij kunstenaars opzocht als Milan Kunc en Peter Angermann van Gruppe Normal en hij reeds met de *Anachronisten* tentoonstelde, een Italiaanse groep kunstenaars die zweerde bij een terugkeer naar het glorierijke verleden van de Italiaanse kunst. Delvoye schildert in die tijd - de periode 1985-1987 - voornamelijk op tapijten: barokke taferelen die zich afkeren van de (modernistische) 20ste eeuw en teruggrijpen naar een burgerlijke, 19de-eeuwse idee van Hoge Kunst. Met David Robbins, kunstenaar en auteur van een andere tekst in dit nummer, geschreven in 1989, zou je deze keuze als een typisch Europese positie kunnen omschrijven. In Europa, aldus Robbins, wordt het beschavingsgevoel gestructureerd door de idee van 'hoge cultuur'. Hij contrasteert dit 'verticale' Europese cultuurbegrip met de 'horizontale' Amerikaanse cultuur, die gedomineerd wordt door de massamedia en het entertainment.

Wim Delvoye en David Robbins vertegenwoordigen twee emblematische posities in de kunst van de jaren 80 - een Europese en een Amerikaanse. De bijdrage van Marc Holthof handelt over een tv-productie die als een Europees-Amerikaanse samenwerking kan worden gekarakteriseerd. *Warum wir Männer die Technik so lieben* van Stefaan Decostere, gerealiseerd in 1985 voor de BRT, werd gemaakt met medewerking van de Duitser Klaus vom Bruch en de Amerikaan Jack Goldstein (door Robbins aangehaald als een van de kunstenaars die 'entertainment welbewust in de fysieke substantie van de kunst injecteerden'). Holthof breidt met zijn bijdrage een vervolg aan zijn algemeen introducerend essay over Decostere in het vorige nummer en hij focust daarbij op de verwantschap tussen Decosteres televisiewerk en het denken van Paul Virilio, die tevens meewerkte aan *Warum*. Holthofs tekst wordt gevolgd door een bijdrage van Steven Jacobs over de Belgische kunstdocumentaire in minder recente tijden - vlak voor en vlak na de Tweede Wereldoorlog - toen André Cauvin, Henri Storck en Paul Haesaerts een aanzienlijke bijdrage leverden aan het genre.

Dit nummer bevat ook een uitloper van de vorige nummers over kunst en (immateriële) arbeid, en meer bepaald een vervolg op de in het vorige nummer gepubliceerde cluster van vijf interviews met betrokkenen van de Werkgroep Sociaal Statuut van het NICC. In het zesde en laatste gesprek komt Jean Canivet aan het woord, die niet enkel in het NICC, maar ook binnen andere organisaties rond het sociaal statuut van de kunstenaar actief is geweest, en zelf een modeloplossing voor een sociaal statuut uitwerkte. Het daaropvolgende gesprek van Erwin Jans met performer, theatermaker en beeldend kunstenaar Benjamin Verdonck, bevat verrassende verbanden met de problematiek waarrond in de Werkgroep Sociaal Statuut van het NICC werd gewerkt: zo heeft Verdonck het niet enkel over 'werk' of 'arbeid', maar blijkt hij ook een performance te hebben opgezet waarvoor hij met *sans papiers* van de slag ging, die vergoed werden via de kleine artistieke prestatieregeling - een regeling die in voege trad in het zog van het sociaal statuut van de kunstenaar en dus te danken is aan de acties van onder meer het NICC!

Het nummer besluit met besprekingen van de Biënnale van Berlijn (Merel van Tilburg) en van een kleine tentoonstelling van Michael Fried over Adolph Menzel (Steven ten Thije), die in het kader van de biënnale in de Alte Nationalgalerie werd georganiseerd.

Het werk der leerjaren

Interview met Wim Delvoye



Wim Delvoye
Kerman IV, 1986

KOEN BRAMS & DIRK PÜLTAU

1.

Koen Brams/Dirk Pültau: *In 1985, op je negentiende, neem je deel aan de Jeune Peinture Belge. Een jaar later stel je voor de eerste maal tentoon in galerie Plus-kern in Brussel, naar aanleiding waarvan je eerste catalogus wordt gepubliceerd. De Jonge Belgische Schilderkunst was de meest prestigieuze Belgische kunstwedstrijd en Plus-kern, gerund door Jenny Van Driessche, een gereputeerde galerie. Van een blitzcarrière gesproken...*

Wim Delvoye: Ja, ik stelde reeds in een belangrijke galerie tentoon terwijl ik nog school liep aan de academie in Gent - ik zat nog maar in het derde jaar! Jenny stond me met raad en daad bij. Als jonge kunstenaar moest ik alle kansen grijpen, zei ze. In 1986 nam ik bijvoorbeeld opnieuw deel aan de *Jeune Peinture Belge*, zonder succes evenwel. Onrechtstreeks sorteerden mijn twee deelnames aan de wedstrijd wel effect: Anne-Marie Gillion Crowet en Jacqueline Le Jeune, juryleden van de Jonge Belgische Schilderkunst, kochten een werk van mij in Plus-kern. Telkens ik exposeerde, kocht mevrouw Le Jeune een werk. Ik kon Patrick Baele dus betalen.

K.B./D.P.: Patrick Baele betalen?

W.D.: Paul De Vylder, docent aan de academie, had de opdracht gegeven om technische tekeningen en plakkaatoefeningen met grijsgradaties te maken. De Vylder kon soms heel stimulerend uit de hoek komen, maar de zin van die exercitie zag ik totaal

niet in. Ik had bovendien de rekening gemaakt: de kostprijs van minimaal drie Rotrings - we hadden een 0.2, een 0.3 en een 0.4 millimeter nodig - stond niet in verhouding met het aantal tekeningen dat we moesten inleveren. De aanschaf van de Rotrings was economisch niet verantwoord! Om proper werk af te leveren beschikte ik ook niet over de geschikte infrastructuur. Ik had bij wijze van spreken geen glas in de vensters van mijn kot in Tempelhof (Gent). Het water ving ik op in een emmer en goot ik 's nachts op straat uit. Ik vroeg Patrick Baele, een studiegenoot, of hij die lastige opdracht voor mij tegen betaling wilde uitvoeren. Hij ging akkoord. Honderd frank per tekening, dat leek me redelijk. Patrick vroeg geen woekerprijzen. In plaats van die vervelende karwei te doen, reisde ik naar Barcelona of Milaan.

K.B./D.P.: Wist Paul De Vylder dat je de oefeningen uitbesteedde aan een medestudent?

W.D.: Ik was er heel open over. Ik heb er zelfs over opgescheept. In de academie was men verontwaardigd, maar ik heb toch doorgezet. Ik zag potentieel in de schande die ik over me had uitgeroepen. Ik wilde tegen de haren strijken. Ik ben nooit bang geweest om op mijn bek te gaan, maar ik wist ook dat ik thuis altijd terecht zou kunnen als het niet zou uitpakken zoals ik gehoopt had. Ik kwam uit een warm nest.

K.B./D.P.: Met wie trok je in 1986 op in Gent?

W.D.: Omstreeks die tijd vond ik een bondgenoot in iemand die ook tegen de academie was: Sleppe, die eigenlijk Marc Van Slembrouck heet. Als je iets wilde bereiken in het leven, dan moest je vooral niet doen wat Sleppe deed:

brossen en feesten, drinken en roken. Ik schaamde me eigenlijk een beetje voor hem, maar ik trok toch met hem op. Drinken deed ik echter niet. Ik heb een afkeer van alcohol.

K.B./D.P.: Wie frequenteerde je nog in Gent?

W.D.: Sleppe bracht me in contact met Della Calberson, de voormalige vriendin van Willy Van Sompel. Della had Willy Van Sompel de weg naar de kunst gewezen. Zij was een bijzonder persoon, een zeer integrale kunstenaar - extreem integer in feite. Beiden, Sleppe en Della, wilden niet vooruit. Ik deelde die houding. In De Slegte had ik een stapel boeken gekocht waarin de hedendaagse kunst met de grond gelijk gemaakt werd. Ik heb die boeken verslonden. Ook het boek van Gillo Dorfles over kitsch heb ik gekocht en gelezen.

K.B./D.P.: Hoe heb jij de Gentse kunstzomer van 1986 beleefd?

W.D.: Ik heb het Jan Hoet nooit durven zeggen: ik heb *Chambres d'Amis* niet bezocht. Ik was er niet mee bezig. Achteraf heb ik beseft dat de kunstzomer belangrijk is geweest. In 1986 werd een liberaal idee geïntroduceerd in de kunstwereld. Het museum stond niet langer centraal, wel de verzamelaar. Kunst werd een soort trofee voor de gegoede klasse. Toen was dat voor mij evenwel niet duidelijk. Eind jaren 80 werd ik voor de eerste keer gesteund door een groep van 'betere' - eigenlijk moet ik zeggen: actievere - verzamelaars. Zij waren gevormd door *Initiatief 86*. Het is zonder meer een kantelmoment geweest.

K.B./D.P.: Heb je wel een bezoek gebracht aan *Initiatief 86*, de tentoonstelling over actuele Belgische kunst die was samengesteld door

Kasper König, Gosse Oosterhof en Jean-Hubert Martin?

W.D.: Ja, meer nog, ik heb gekandideerd voor die tentoonstelling! Tijdens een of andere vernissage was ik Bart Cassiman – de coördinator van *Initiatief 86* – tegen het lijf gelopen. Hij zei me dat ik een dossier mocht indienen, dat zou worden beoordeeld door drie buitenlandse curatoren. Voor de vorm en zonder hoop ben ik tien of twintig foto's in een envelop gaan brengen naar Bart Cassiman, ergens in Gent. Mijn werk werd echter niet weerhouden.

K.B./D.P.: Heb je daar nog over gesproken met Bart Cassiman?

W.D.: Ja, op de opening van een groepstentoonstelling waarvoor werk van mij geselecteerd was. De expositie vond plaats in de gloednieuwe galerie van Hermine De Buck. Ik herinner mij dat Jef Geys er was; hij tutoyeerde Hermine. Dat zal ik nooit vergeten. Wat spookte hij daar uit? Als je jong bent, denk je dat het allemaal gescheiden werelden zijn. Die misvatting moest ik snel bijstellen.

K.B./D.P.: Wat zei Bart Cassiman?

W.D.: Lijkbleek kwam hij op me toegestapt. Tot zijn grote verbazing was mijn werk tot in de voorlaatste selectieronde geraakt van Kasper König, zijn grote held. Ook Jean-Hubert Martin vond mijn werk interessant. Cassiman begreep er niets van. Hoe was het mogelijk dat zij belangstelling hadden voor uitgerekend mijn werk? Bart Cassiman speelde op veilig. Hij was van mijn generatie, maar waardeerde eerder het werk van de vorige generatie. *Bon*, ook al is er van de selectie uiteindelijk niets gekomen, voor mij was het een belangrijke aanmoediging om voort te doen. Zo ging het die eerste jaren: telkens waren er kleinere of grotere aansporingen om door te gaan. Eerst ben je de vedette van een gang in de academie. Daarna blijkt dat de studenten van het vierde jaar spreken over een jongen van het derde jaar, Wim Delvoye. Vervolgens zet je je eerste stappen in de echte kunstwereld. Je stelt tentoon in een school in Kortrijk en je levert werken in voor een promotietentoonstelling van de vzw Kunst in Huis – je kon er ieder jaar zeshonderd frank krijgen, per schilderij. Je doet mee aan de *Jeune Peinture Belge*, de belangrijkste Belgische kunstwedstrijd, en je stelt tentoon in een galerie met naam, maar een docent overtuigt je evengoed om deel te nemen aan een totaal onbenullige wedstrijd, georganiseerd door een of andere Rotaryclub.

K.B./D.P.: Wanneer gebeurde dat?

W.D.: In 1985, *Stimulans '85* heette die wedstrijd. Hij vond plaats in het Cultureel Centrum van Kortrijk. Emiel Hoorne, een docent van de academie, had gezegd dat ik op mijn twee oren mocht slapen: ik en niemand anders zou de wedstrijd winnen. Dat was uiteraard een fabeltje. Wat later zorgde hij er echter voor dat twee Vlamingen, woonachtig in Zuid-Afrika, me bezochten. Ze wilden een tentoonstelling maken over Vlaamse schilderkunst in het museum van Pretoria, niet enkel met gevestigde waarden, maar ook met *coming people*. Ze zagen mijn werk en nodigden me meteen uit om deel te nemen. Ze toonden foto's van het gebouw en wezen 'mijn' zaal aan. Het was de eerste keer dat iemand mij zo benaderde. De selectie overspande de periode van Roger Raveel over Marc Maet tot jongeren zoals Francky Cane. Het was echter Francky die me zei dat hij niet meedeed. Hij sprak me over de discriminatie van de zwarten en overtuigde me om de uitnodiging af te slaan. Emiel Hoorne kwam mij opzoeken – ik voelde de druk, de paniek – maar ik heb voet bij stuk gehouden.

K.B./D.P.: Terug naar 1986. In de zomer stelde je tentoon bij At Work. Hoe was die tentoonstelling tot stand gekomen?

W.D.: Vanuit de academie. Jacques 't Kindt, de drijvende kracht achter At Work, gaf avondles in de academie – tekenen, voornamelijk aan oudere dames. Ik woonde om de hoek, in Tempelhof, en ik vertoefde vaak 's avonds in de academie. Ik maakte bijvoorbeeld gebruik van de etsdrukmaschine of ontwikkelde foto's in de donkere kamer. Ik heb nooit een nine-to-five mentaliteit gehad. Jacques 't Kindt sprak me op een gegeven moment aan en we raakten in gesprek over mijn werk. Vrijwel onmiddellijk daarna nodigde hij me uit om deel te nemen aan een groepstentoonstelling, samen met hem en Mario Callens. De ideologie van Jacques 't Kindt was in een paar woorden samen te vatten: hij was tegen commercie en tegen

het establishment. Als er niemand op de vernissage kwam, dan werd dat gezien als een bevestiging van het artistieke belang van de expositie. Die mentaliteit trok mij aan, dat martelaarschap. Aan die groepstentoonstelling in At Work heb ik ook een vriend overgehouden: Willem Elias. Hij kwam vaak langs bij At Work, prijsde mijn werk en moedigde mij op een vaderlijke manier aan. Ik herinner me ook dat ik de affiche voor de tentoonstelling heb ontworpen.

K.B./D.P.: Hoe zag de affiche eruit?

W.D.: Het was een geometrische vorm die mij toeliet om de namen op een niet-hiërarchische manier te schikken. Het waren negen namen, geloof ik, omdat de tentoonstelling waaraan ik deelnam een onderdeel was van een drieluik. Die affiche was echter geen artistieke prestatie. Men heeft mij mijn gehele leven gevraagd om affiches en geboortekaartjes te ontwerpen. Mijn tantes vonden dat ik mooi kon tekenen. Ik voelde me niet te beroerd om toegepaste grafiek te maken.

K.B./D.P.: In de catalogus die het drieluik begeleidt, staat vermeld dat er werken van jou in permanentie zijn bij Hermine De Buck, At Work, Plus-kern en Philippe Braem.

W.D.: Philippe wilde *marchand* worden. Dat was zijn ambitie. Hij had grote plannen, maar er is helaas niets van in huis gekomen.

K.B./D.P.: Braem had dus werken van jou in zijn bezit, die hij probeerde te slijten?

W.D.: Hij had niets in bezit, maar hij wilde mijn werk vertegenwoordigen in Brussel, want hij sprak goed Frans. Zelf de stap zetten naar Franstaligen durfde ik niet goed, omdat ik heel gebrekkig Frans sprak.

K.B./D.P.: Had Hermine De Buck wel werken van jou in depot?

W.D.: Misschien. Zoals ik reeds zei, nam ik deel aan de openingstentoonstelling van de galerie. Het klonk veelbelovend, want Hermine was te rade gegaan bij Danny Matthys, een docent van de academie die de jonge generatie steunde. Hij verzamelde bijvoorbeeld het werk van Hugo Debaere. Anderzijds was ik in dubio. Was dit wel wat ik wou? Ik dacht dat Jenny Van Driessche, mijn Brusselse galeriste, het netelige probleem zou oplossen, maar zij vond het integendeel een goed idee, alhoewel ze sceptisch was over Danny Matthys. Ze was niet tegen hem als persoon of als kunstenaar, maar ze wist dat hij niet de juiste bemiddelaar was. Zij zat lang genoeg in het vak om dat te weten. Ze begeleidde mij in een wereld waarover ik nog niets wist.

K.B./D.P.: Waarom was Jenny Van Driessche positief over jouw deelname aan de tentoonstelling bij een concurrerende galerie?

W.D.: Jenny zei dat de groepstentoonstelling bij De Buck geen belangrijke carrièrestap was, maar dat het sympathiek was om samen met mijn vrienden te exposeren in Gent. Ik werkte heel graag en heel hard. Bij Jenny kon ik slechts een keer om de twee jaar tentoonstellen. Jenny stimuleerde me om aan zoveel mogelijk exposities – vooral met jonge kunstenaars – deel te nemen.

K.B./D.P.: Hoe bepaalde je wat je toonde bij De Buck en wat bij At Work?

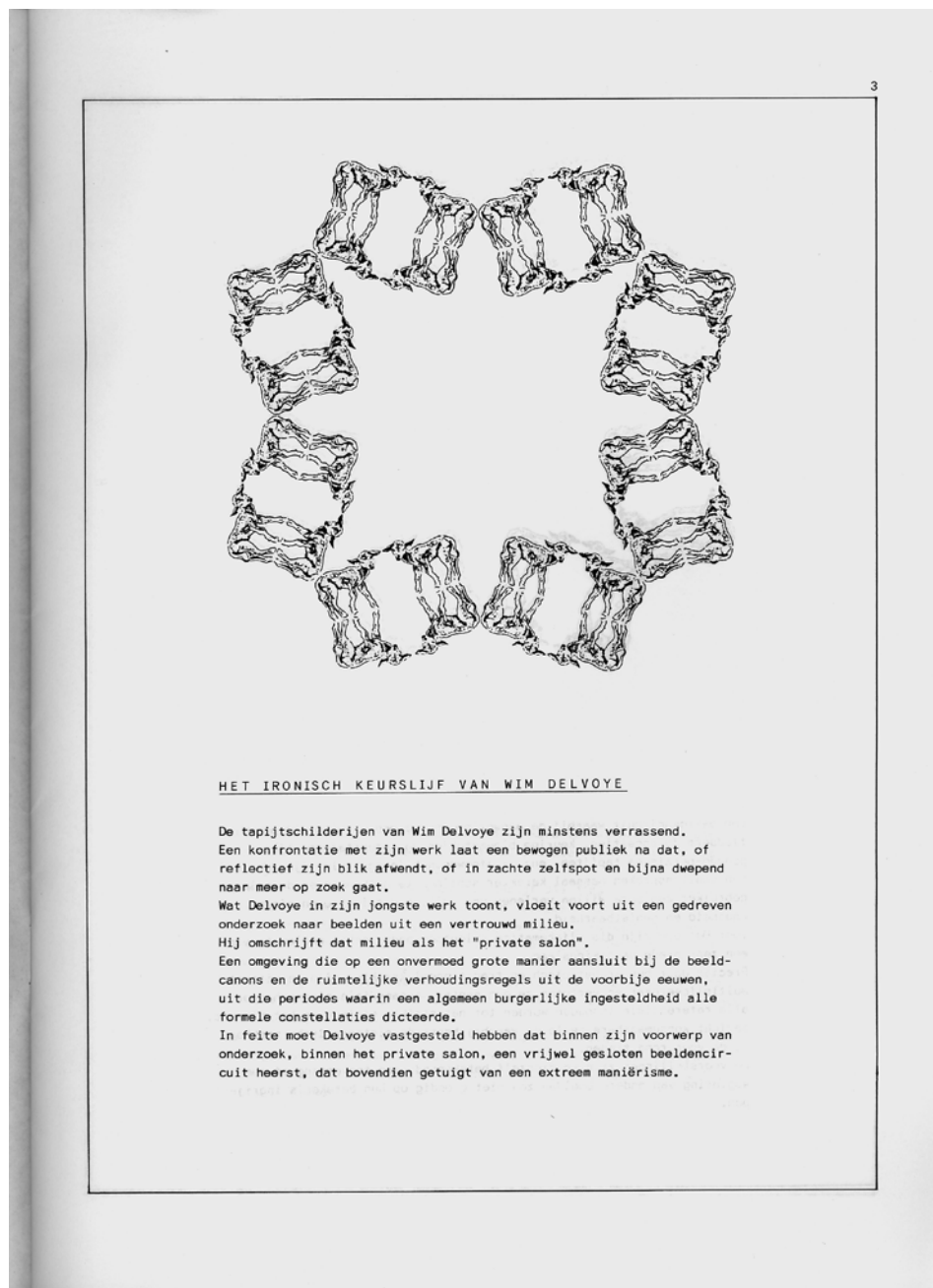
W.D.: Bij At Work heb ik tapijtschilderijen getoond. In 1986 heb ik ook een grafiekpremie geleverd voor At Work, een litho met Dalmatische honden die rond een gaatje – een leegte – zijn geschikt. Iets gelijkaardigs droeg ik later dat jaar bij aan het tijdschrift van Amarant. Voor dat nummer maakte ik een werk met geitjes. Hetzelfde motief gebruikte ik in de catalogus die werd uitgebracht naar aanleiding van mijn eerste tentoonstelling in Plus-kern.

K.B./D.P.: Heb je nadien contact gehouden met Jacques 't Kindt en andere kunstenaars van At Work?

W.D.: Ik had snel door dat At Work niets voor mij was. De kunstenaars waren allemaal ouder dan ik. Hun werk interesseerde me ook niet. Later heb ik dat soort tentoonstellingen uit mijn curriculum geschrapt. Ik heb mijn bio voortdurend opgepoetst. In het begin omvatte dat alles wat ik gedaan had, tot en met de Biënnale van West-Vlaanderen. Na verloop van tijd wilde ik daar niet meer van weten. Telkens ik nieuwe tentoonstellingen had, schrapte ik de oudere.

K.B./D.P.: Toonde je bij De Buck ook tapijtschilderijen?

W.D.: Hermine wilde dat ik tapijten tentoonstelde, maar ik wou met ander werk uitpakken. In samenspraak met Jenny besliste ik om nieuw werk te presenteren: olieverfschilderijen. Het was een test om te



Wim Delvoye

kunstenarsbijdrage tijdschrift Amarant, jrg. 10, nr 37, 1986, met tekst van Francis Mistiaen

kijken of dat werk stand zou houden. Galerie De Buck was wat dat betreft een veilige plaats.

K.B./D.P.: Het waren werken op doek?

W.D.: Ja. Ze hadden allemaal hetzelfde formaat, 133 op 133 centimeter. Het was hetzelfde type beeld als de litho die ik gemaakt had voor At Work en de bijdrage aan het tijdschrift van Amarant. In plaats van Dalmatische honden schilderde ik kangoeroes in verzadigde kleuren.

K.B./D.P.: Wat had de test je bijgebracht?

W.D.: Dat ik met de werken op doek op de verkeerde weg zat. Ik heb ze nooit meer getoond en ik denk dat ik ze allemaal heb vernietigd. Er is in ieder geval geen enkel werk verkocht.

K.B./D.P.: Met die werken op doek keer je terug naar de schilderkunst pur sang. Wat was je ambitie?

W.D.: Wilde ik schilder worden of niet? Met die vraag heb ik wellicht een decennium lang geworsteld. Ik stond weigerachtig tegenover de *Neue Wilde*, maar het picturale kreeg ik nooit helemaal weg. In de schilderijen op doek ging ik op zoek naar een synthese tussen figuratie en geometrie. Ik wilde zo koud en gedisciplineerd werken als een *minimal* kunstenaar. Symmetrie interesseerde me enorm; het symmetrische staat heel dicht bij het ornamentele. De herhaling van de motieven – kangoeroes – houdt verband met mijn toenmalige experimenten in *copycenters*. *Copycenters* waren nieuw. In Wervik was er niet eens een, in Gent uiteraard wel. Ik ging ernaartoe om mijn tekeningen op micabladen te verdubbelen, te spiegelen – alle mogelijkheden testte ik uit. Mijn motieven waren uiteenlopende dieren: kangoeroes, schapen, honden, geiten...

K.B./D.P.: Voordien had je in de academie werken gemaakt op behangpapier waarvan je de motieven *meticuleus* beschilderde. De symmetrische werken doen daar in zekere zin aan denken.

W.D.: Het is inderdaad een omgang met een door mezelf opgelegde beperking. Ik wilde me verplichten tot iets – tot iets saais.

K.B./D.P.: Het ornamentele speelt zich normaal gezien in de marge af, in jouw schilderijen staat

het centraal. In de symmetrische beelden verleen je het decoratieve een haast iconische allure.

W.D.: In die uitleg kan ik me perfect vinden. **K.B./D.P.:** Het gat waarrond de dieren cirkelen lijkt op een aars. Was die associatie voor jou van belang op dat moment?

W.D.: Ja. Ik kan foto's tonen terwijl ik op het toilet zit. Ik was bezig met het ornamentele en ik verbond dat met iets wat niet proper was. Ik ben me er altijd van bewust geweest dat ornamenten en stront excessen van dezelfde orde zijn. Jenny had een andere associatie. Ze zei me dat de vierkante schilderijen met symmetrische dierenmotieven uitermate geschikt waren om op sjaals van Hermès te drukken.

K.B./D.P.: Heb je die optie in overweging genomen?

W.D.: Neen, geen sprake van. Ik gruwde ervan. Reeds in de kunsthumaniora had ik geleerd dat je absoluut niets met de bourgeoisie te maken mocht hebben.

K.B./D.P.: Heb jij ooit aanzoecken in die zin gekregen? Philippe Tonnard, een generatiegenoot van jou, heeft ooit een café gedecoreerd.

W.D.: Eén 'opdracht' komt in de buurt: de uitnodiging om deel te nemen aan de theatervoorstelling *Souvenirs van het hart* in Kortrijk in het najaar van 1986. Ik maakte een 'Pradokamer' met tapijtschilderijen. Eerder had ik al samengewerkt met Hilde D'Haeseleer, de curator van *Souvenirs van het hart*: in 1985, voor het project *Crimson en Clover* in Kasteel Blauwendael te Waasmunster. Dat was een expositie met 'echte' wilde schilders. Ik had er een dubbel gevoel bij, maar blijkbaar kon ik niet aan de verleiding weerstaan om deel te nemen.

K.B./D.P.: Naar aanleiding van *Souvenirs van het hart* schreef Het Volk: 'Dat een kunstenaar als Wim Delvoye die zich engageert om mee te werken aan een kunstwerk, een totaal evenement in wording, als puntje bij paaltje komt helemaal niet wil werken als er publiek staat te kijken vinden we helemaal te gortig. Dat je daarvoor 300 frank moet betalen, komt bij velen niet in goede aarde terecht.' In de pers word je omschreven als een moeilijke jongen. Wat was er precies gebeurd?

W.D.: De theatermakers wilden per se dat ik tijdens de voorstelling zou schilderen. Het publiek zou me dan aan het werk kunnen zien. Ik wou geen aapje in een kooi zijn. Ik had dat vooraf afgesproken met Hilde. De Nederlandse regisseur bleek echter niet op de hoogte. Ik heb dan opnieuw moeten onderhandelen met Stefaan De Clerck, onze uittreedende Minister van Justitie die toen voorzitter was van de organiserende stichting, Het Kanaal in Kortrijk. We hebben alles contractueel vastgelegd.

K.B./D.P.: Wanneer heb je dan geschilderd als je niet tijdens de voorstelling aan het werk wilde zijn?

W.D.: 's Nachts. Ik vroeg een klasmakker – hij heette Johan – om mee te werken. Er moesten op zeer korte tijd enorme oppervlaktes beschilderd worden.

K.B./D.P.: Wat is er nadien met de 'Pradokamer' gebeurd? Heb je ze kunnen verkopen?

W.D.: Nee, ik ben de tapijten gaan ophalen met mijn vader. Drie, vier maanden later heb ik de werken in stukjes gezaagd. Ik vond ze niet meer om aan te zien. *Souvenirs van het hart* was evenwel om een totaal andere reden bijzonder belangrijk.

K.B./D.P.: Welke reden?

W.D.: Op de opening van *Souvenirs van het hart* leerde ik Féline Ysebaert kennen. Ik moest eens langskomen bij haar thuis. De familie Ysebaert woonde in het mooiste huis van Wervik, recht tegenover de Sint-Medarduskerk. Ze waren geïnformeerde kunstliefhebbers en bezaten enorm veel kunstboeken. Ik maakte mij in die tijd zorgen over mijn legerdienst. Ik zag dat niet zitten. Ik was geen pacifist, maar het leger was gewoon niets voor mij.

K.B./D.P.: Ben jij dan gewetensbezwaarde geworden?

W.D.: Neen, want dat vond ik absurd. Luc Derycke, die ook gestudeerd had aan de Academie van Gent, was één of twee jaar ouder dan ik. Hij deed burgerdienst in de bibliotheek. Ik vond het zielig om iedere dag in een bibliotheek te gaan zitten. Dat was geen optie voor mij. De Ysebaerts hebben me geholpen. Leger- noch burgerdienst heb ik gedaan.

2.

K.B./D.P.: West-Vlaanderen, zeker Kortrijk en omgeving, stond omwille van de textielindustrie bekend als het Dallas van Vlaanderen. In de pers wordt voortdurend het verband gelegd tussen je West-Vlaamse roots en de keuze om te schilderen op tapijten. Speelde dat voor jou?

W.D.: Niet echt. Het was een opmerking die journalisten maakten. Ik was gefascineerd door tapijten omwille van het ornamentale. Dat boeide me, net als Arabische decoratieve motieven. Het Midden-Oosten was voor mij een minstens even grote bron van inspiratie als de wereld van mijn grootouders in Kortrijk, die Perzische tapijten hadden. Ik had ook boeken over Arabische tegels. Mijn fascinatie voor de Arabische wereld was groot. De Arabieren mochten God niet schilderen, ze mochten niet figuratief werken: ze hadden dus ook af te rekenen met verboden, met interessante verboden. Ook ik mocht God niet schilderen in de academie. Jan Knap, samen met Milan Kunc en Peter Angermann oprichter van de Gruppe Normal, schilderde kindje Jezus – kindje Jezus helpt zijn vader om een nestkastje te timmeren. Fantastisch! Dat wou ik ook doen, maar dat kon uiteraard niet meer. Dat ik figuratief wilde werken, stond evenwel buiten kijf.

K.B./D.P.: Heb je steeds figuratief geschilderd op tapijten?

W.D.: Neen, ik heb eerst enkele abstracte tapijtwerken gemaakt. Hoeveel? Drie of vier, vermoed ik.

K.B./D.P.: Waarom heb je eerst abstract geschilderd?

W.D.: Ik wilde wellicht op veilig spelen. Abstract viel altijd goed in de academie. Mijn eerste tapijten waren gevoelig, met mooie kleuren, subtiel qua stijl. Ik wou tegen de haren strijken, maar niet te veel in één keer. Ik twijfelde voortdurend tussen figuratief en abstract, zelfs in de tapijtschilderijen die duidelijk figuratief zijn. Dat sommige figuratieve tapijtschilderijen een abstracte look hadden, vond ik zeker niet erg.

K.B./D.P.: Heb je ooit een werk op tapijt gemaakt waarbij het tapijt volledig beschilderd was?

W.D.: Nee. De relatie tussen figuur en achtergrond vond ik wezenlijk.

K.B./D.P.: Dat spel met figuur en achtergrond krijgt de meest diverse gedaanten. Nu eens maak je grote delen van het tapijt onzichtbaar, dan weer zet je in op bepaalde stroken die je 'ophooft'.

W.D.: In feite probeerde ik alle mogelijkheden te benutten. Ik wilde het allemaal eens doen.

K.B./D.P.: Je speelt niet alleen met voor- en achtergrond, maar ook met kader en beeldveld.

W.D.: Ja, dat interesseerde mij enorm. Ik kon spelen met de figuren, à la Suske en Wiske, die uit het kader springen. Sokkels en kaders waren verboden. Het was dus interessant om ermee bezig te zijn.

K.B./D.P.: Je beoogt ook illusionistische effecten. Sommige stroken op de tapijten lijken op marmer. Was dat een bewust spel met de schijn?

W.D.: Ja, heel bewust. Het waren allemaal experimenten. Was het niet goed voor de kunsthandel, dan was het goed voor de school. In de academie werd het experiment gesteund. Men zei dat ik er zat om te leren, niet om te exposeren en reeds een eigen stijl te hebben. Ik had vier jaar de tijd om rustig na te denken. Als jong, ongeduldig veulen wilde ik natuurlijk niets liever dan exposeren.

K.B./D.P.: Hoe reageerde men in de academie op je tapijtschilderijen?

W.D.: In de academie zei men dat het 'picturaal interessant' was. Men maakte een kijkgat met beide handen, scande aldus het oppervlak af en gaf aan welk stuk men mooi vond. Vier jaar lang heb ik die docenten zien rondlopen met hun handen die een kijkgat vormden. Maar waarom scande men enkel op die manier doeken af? Een vuile muur kon men op die manier toch ook afgrazen? Ik had veel twijfels bij de manier waarop mijn werk werd benaderd door mijn docenten.

K.B./D.P.: Herinner jij je reacties van je medestudenten?

W.D.: Jan Van Oost, mijn buurman in Tempelhof, die twee jaar hoger zat, zei maar al te graag iets dat mij ongelukkig kon maken. Hij was cassant, een beetje vijandig. Hij vertelde me dat ik een reputatie als grapjas aan het vestigen was en dat mijn werk op niets trok. Het was een mooie leerschool. De academie is de kunstwereld in het klein: je maakt er kennis met de kleine intriges en pesterijen – de jaloezie.

K.B./D.P.: Schilderde je steeds in de academie?

W.D.: Neen, ik heb ook geschilderd in de tuin bij mijn ouders – een atelier had ik niet in Wervik.

K.B./D.P.: Wilde je in de academie niet laten zien wat je aan het doen was?

W.D.: Het verrassingseffect speelde zeker ook mee. Het waren 'aanvallen'. Ik ging drie, vier weken ergens naartoe, maakte de werken en het was gedaan. Dan kon ik een maand niets of iets anders doen. Ik heb tijdens mijn academitijd ook heel veel tekeningen gemaakt.

K.B./D.P.: Kan je toelichting geven bij de titels die je aan je eerste tapijtschilderijen geeft: Dura Lex Sed Lex, Ultima Dies, Offerande...

W.D.: Het waren titels die klonken als oude namen. Ik bedacht titels waarvan ik dacht dat ze op wat langere termijn 'in' zouden zijn, zoals ouders plots beslissen om hun kind 'Louis' te noemen in plaats van 'Johan' of 'Patrick'. Ik dacht ernstig na over de kwestie en heb ook overwogen om net als Victor Servranckx met nummers te werken. Vele kunstenaars deden dat op dat moment.

K.B./D.P.: Waarom koos je uiteindelijk voor beladen titels?

W.D.: Een werk zonder naam of een werk met een nummer vond ik een zielig werk.

K.B./D.P.: Dat is nog steeds geen verklaring voor de beladenheid van de titels.

W.D.: De titels verleenden de werken onmiddellijk een narratieve geladenheid.

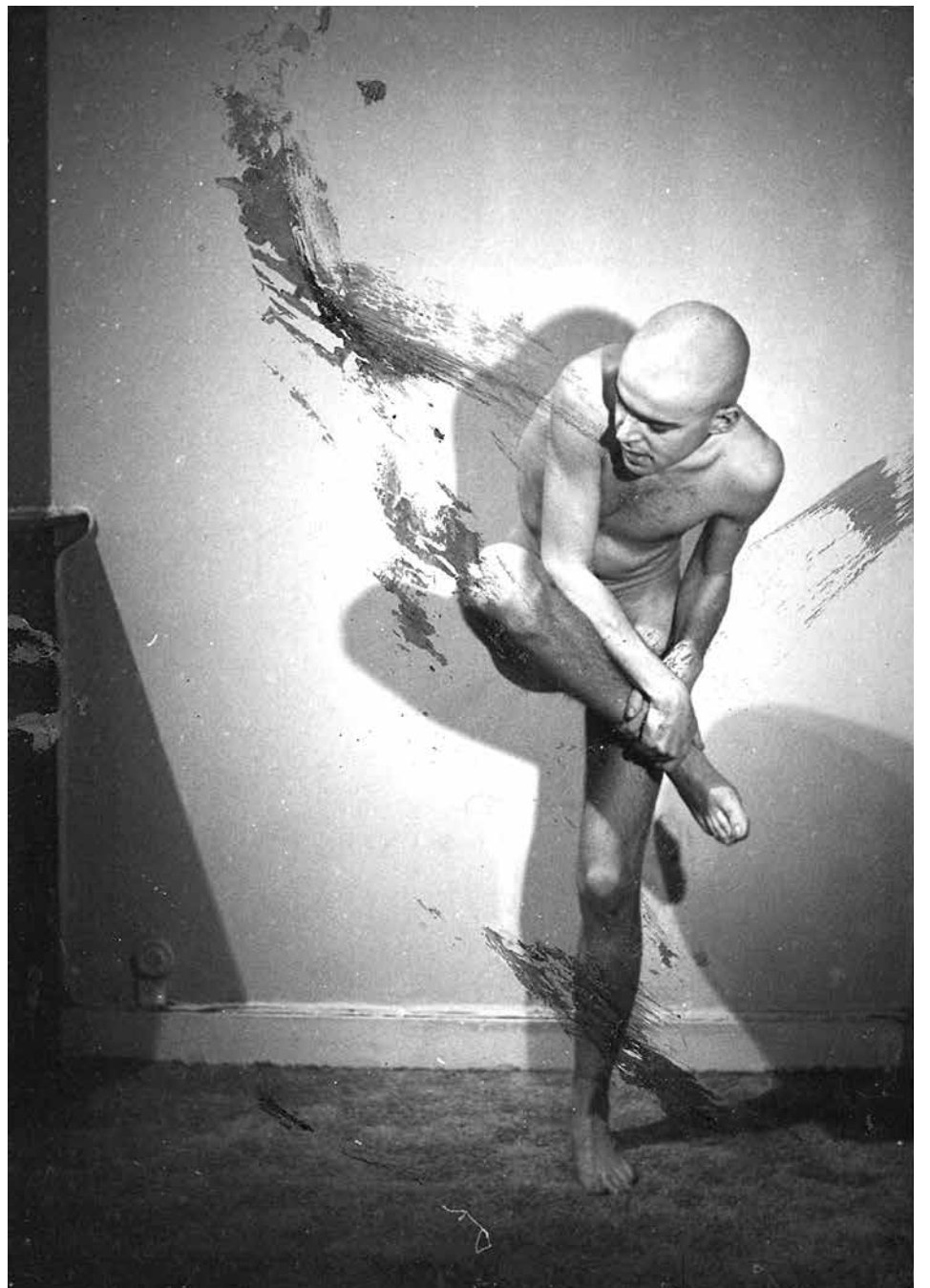
K.B./D.P.: Welke verhalen wilde je vertellen? Op Dura Lex Sed Lex bijvoorbeeld duiken twee hazen in de richting van een grote mossel.

W.D.: Vlakbij de academie was er een viswinkel. In de etalage hing een reusachtige Zeeuwse mossel. Op een keer ben ik in de winkel gelopen om te vragen of ik de mossel kon kopen. Na wat aandringen was de koop gesloten. Ik wilde een model om de mossel te schilderen. Ik deed het zonder voortekening. Het resultaat was heel picturaal – zoals in de academie werd voorgeschreven – maar ook overtuigend realistisch.

K.B./D.P.: Het is een bijzonder vreemd beeld: hazen die naar een mossel springen.

W.D.: Ja, die hazen zijn iets aan het doen, maar wat en waarom? Het is surrealistisch, maar niet à la Magritte. Het is eerder magisch-realistisch.

K.B./D.P.: De dieren in je tapijtwerken zijn



Wim Delvoye

studie voor Kerman IV, 1986

steeds in beweging: hazen duiken naar mossels, kangoeroes staan op het punt te springen, slangen kronkelen...

W.D.: De plafondschilderijen à la Tiepolo, dat waren mijn voorbeelden. Ik wilde composities maken die gedraaid konden worden. Ik wilde de figuren laten zweven op een plafond. Het moest een apotheose worden.

K.B./D.P.: Jouw referentie is dus de virtuoze, excessieve kunst à la Tiepolo.

W.D.: Ja, of Wiertz, dat was ook een referentie. Ik hield van de pompierschilderkunst. Over de pompiers werd in de kunsthumaniora en de academie met afschuw gesproken. Dat was dus goed fout, net zoals de salonkunstenaar Bouguereau. Bouguereau maakte mooie objecten: goede doeken, goede verf, goed gemaakt.

K.B./D.P.: Heb je uitvoering gegeven aan je plan om plafondschilderijen te maken?

W.D.: Neen, het is bij een droom gebleven. Een plafondschilderij had ik ten andere technisch niet voor elkaar gekregen.

K.B./D.P.: Je schilderde in die tijd steeds op tapijten?

W.D.: Neen, ik heb ooit ook een werk gemaakt met naakte mannen, gordijnen en kaders, doorgangen, dieptezichten en perspectieven. Het was een schilderij op Unalit. Unalit heeft een typische korrel. Ik was met die korrel aan het spelen. Ik liet die Unalitplaten door een schrijnwerker op chassis monteren. Ik voelde dat ik vastzat aan de tapijten en zocht een uitweg. Het was bijzonder virtuoos geschilderd, maar niemand behalve Eddy Muylaert vond het werk op Unalit goed. Hij kocht een exemplaar.

K.B./D.P.: Refereer je in Dura Lex Sed Lex bewust aan Joseph Beuys – de hazen – en Marcel Broodthaers – de mossel?

W.D.: Ja. Ik dacht voortdurend aan de 20ste eeuw die op haar einde liep. Dat fin-de-sièclegevoel had ik zonder meer. Ik heb ook een werk gemaakt met die titel: *Fin de siècle*. Ik wilde niet zozeer reageren op mijn leeftijdgenoten, maar op mijn vaders en, als het kon, ineens ook op mijn grootvaders. Beuys en Broodthaers waren mijn vijanden – mijn

liefelingsvijanden, moet ik eraan toevoegen. Ik was ambitieus: ik was tegen alles en iedereen, van 1906 tot 1986, tegen de gehele 20ste eeuw.

K.B./D.P.: Dura Lex Sed Lex is een werk dat niet in een reeks past. Daarna begin je vrij snel reeksen te maken. In 1985 al, met de reeks Offerande.

W.D.: Ja. Ik maakte een eerste werk. Als ik er tevreden over was, maakte ik er een aantal andere. Het eerste werk was het prototype.

K.B./D.P.: Was Dura Lex Sed Lex ook zo'n prototype?

W.D.: Neen, op dat moment had ik die werkwijze nog niet ontwikkeld.

K.B./D.P.: Hoe is de beslissing voor de eerste reeks tot stand gekomen?

W.D.: Eerst experimenteerde ik met oude tapijten. Ik speelde met het picturale, met het tactiele. Die oude tapijten hadden verschillende formaten. Ik kocht ze of vond ze. Het zoeken van die tapijten was een wezenlijk onderdeel van mijn activiteit. Daarna kocht ik partijen tapijten. Ik had soms ook het geluk dat iemand me een partij dezelfde tapijten aanbood.

K.B./D.P.: Heeft het concept van de reeks dan te maken met het feit dat de tapijten hetzelfde formaat hebben?

W.D.: Ja, het lag voor de hand. Wat doe je als je iemand bent die alles graag klasseert: je maakt je schilderijen op hetzelfde formaat. Je kan de werken makkelijk stockeren. Je kan er ook mooie exposities mee maken. Het publiek komt binnen en ziet dat alle werken even hoog hangen, onder- en bovenaan. Het streven was nooit om zes zeer mooie tapijten te maken. Het streven was altijd om een mooie tentoonstelling te maken.

K.B./D.P.: Wat was de eerste reeks?

W.D.: Dat weet ik niet meer. Het was een woelige tijd. Ik deed van alles. In mijn atelier stonden werken waarvan sommige reeds tentoongesteld waren, andere niet. Soms overschilderde ik werken die er stonden, ook als die al eens geëxposeerd waren. Uit pure wanhoop of omdat ik niet genoeg depotruimte had, vernietigde ik ook tapijtschilderijen. Bij iedere verhuis heb ik wer-

ken vernietigd, zelfs werken waarvan foto's genomen waren, zoals de olieverfwerken op doek. De chronologie van de werken gedurende de eerste jaren is echt troebel.

K.B./D.P.: *Fotografeerde je de werken zelf?*

W.D.: Neen, ik werkte samen met een zeer gereputeerde fotograaf, Piet Ysabie. Ik liet meteen Ektachromes maken – duizend frank [25 euro] per Ektachrome. Dat was heel veel geld in die tijd. Ik was een perfectionist.

K.B./D.P.: *In zijn tekst in de catalogus die wordt uitgegeven naar aanleiding van je solotentoonstelling in Plus-kern in 1986 schrijft Florent Minne dat je op zoek bent 'naar [de] déclichering van het cliché, naar strategieën, hoe banaal ook, die toelaten deze figuren van hun normale betekenisconnotaties te ontdoen'. De notie 'déclichering van het cliché' keert nadien ook terug in uitspraken die je doet in interviews. Hoe valt die uitleg te rijmen met hazen die naar een mossel duiken of een struisvogel die naast een ineerstortende Korinthische zuil loopt?*

W.D.: De déclichering berust op de spanning tussen twee of drie clichématige beeldtypes. Als je in een kinderboek bladert, dan zal je zeker een olifant, een leeuw of een zebra tegenkomen. Een struisvogel is misschien nog het minst stereotiepe dier dat ik heb geschilderd. Paaseieren en klokken, galgen en herten zijn ook zo'n stereotiepe beelden.

K.B./D.P.: *De elementen waaruit de beelden zijn opgebouwd, zijn clichématig, maar de combinatie niet. De combinatie is de déclichering?*

W.D.: Ja. Ik wilde spanning creëren. Om die reden werkte ik met minstens twee beeldelementen. Met een mossel alleen heb je nog geen spanning. Er moest iets met die mossel gebeuren. Op dat moment was ik wellicht gecharmeerd door hazen of konijnen. De ene periode volgde de andere op. Nadien was ik dan weer tuk op kangoeroes of dalmatiërs. Ik had eerder al een video gemaakt met een verwijzing naar de Dalmatische hond.

K.B./D.P.: *Hebben die dieren een bepaalde betekenis? Waarom een eekhoorn en bijvoorbeeld geen tijger?*

W.D.: De eekhoorn staat voor de verzamelaar. De kangoeroe ook, omdat hij een buidel heeft. Ik was zelf ook een verzamelaar. Verzamelen is iets wat je doet voordat je puber bent of wanneer je op pensioen bent. Meestal raakt dat verzamelinstinct op de achtergrond tijdens het actieve gedeelte van je leven. Ik brak met die regel. Ik verzamelde van alles, bijvoorbeeld etiketten van kaasdozen. Het was een van de vele niet zo serieuze dingen waar ik mij mee bezighield. Ik heb altijd van supermarktproducten gehouden.

K.B./D.P.: *Waar staat het hert voor?*

W.D.: Het hert koos ik omwille van zijn kroon. Die kroon staat gelijk met het exces. Ik had ook een pauw kunnen kiezen, maar dat is moeilijker om te schilderen.

K.B./D.P.: *En de dalmatiër?*

W.D.: Het is hét beeld voor de kunstenaar, het dier bij uitstek van de Engelse bourgeoisie, van het establishment. Men houdt van een Dalmatische hond omdat het een dier is, maar toch moet hij proper zijn. Hij mag in de zetel zitten, maar hij mag geen kinderen bijten. Hij mag duizend-en-één dingen niet doen. De kunstenaar is net zo afgericht als een dalmatiër.

K.B./D.P.: *Je hebt twee schilderijen gemaakt die Tempesta getiteld zijn.*

W.D.: Dat was een verwijzing naar het beroemde schilderij van de Italiaanse renaissanceschilder Giorgione. Ik was eropuit om beelden te maken die net zo enigmatisch waren als die van de Italiaanse grootmeester. Over de *Tempesta* van Giorgione zijn boeken volgeschreven. Niemand weet wat er in dat schilderij gebeurt. Wie is die vrouw? Waarom kijkt ze de toeschouwer aan? Waarom steekt er een storm op? Wat zijn de gevolgen daarvan? Het is een werk waar je je vragen over kunt blijven stellen. Daar hield ik van. De tapijtschilderijen verbeelden de stille voor de storm, de ingehouden spanning voor een catastrofe. Er hangt iets in de lucht, een bliksemingslag of een aardbeving. Als iemand een steen vasthoudt en er kronkelen slangen voor zijn voeten, dan denk je dat die man gaat slaan. Maar gaat die man dat ook doen?

K.B./D.P.: *Giorgione en Tiepolo, dat zijn niet de minste kunsthistorische referenties.*

W.D.: Met de 20ste eeuw wilde ik niets te maken hebben. Ik probeerde terug te keren naar de tijd van de kunst met de grote K. Ik wilde teruggrijpen naar die tijd, maar constateerde dat er in feite geen mythes en bijbelse verhalen meer zijn. Wat voor inhoud had ik? Mijn toenmalig werk is typisch voor

iemand met een gebrek aan verhaal. Ik behoor tot de generatie die geen wereldoorlog heeft gekend, geen crisis heeft beleefd en die gestudeerd heeft voor kunstenaar. Wij zijn opgegroeid met televisie, met *De Kat*, *Batman* en popmuziek.

K.B./D.P.: *In Tempesta I is een kangoeroe bij een scheve zuil afgebeeld; er dreigen reusachtige eikels op de kangoeroe te vallen. In Tempesta II staat dezelfde kangoeroe op zijn twee poten naast een scheve zuil; een paasklok met blauwe vleugeltjes strooit blauwe paaseieren uit.*

W.D.: Is dat niet ongelooflijk? Ik wist dat Hitchcock spanning opbouwde met gewone, eenvoudige, normale dingen, die iedereen dagelijks ziet, een kopje koffie bijvoorbeeld. Hij bouwde geen spanning op met de Acropolis of met Stonehenge. Ook ik probeerde spanning op te roepen met de banaalste objecten: eieren, paddestoelen, denappels – tevens makkelijke voorwerpen om te schilderen.

K.B./D.P.: *Andere motieven die veel terugkeren, zijn dominostenen, klokken, eikels...*

W.D.: Het was een verzameling waarop ik kon terugvallen en waarmee ik spanning kon oproepen. Voor die dominostenen is er weinig uitleg nodig. Al jaren moesten wij dominostenen schetsen in de kunsthumaniora en de academie. Een luciferdoosje of een dominosteen zijn de objecten om te testen of je de verhoudingen juist kan schetsen. Het was een oefening op school en ik was er altijd de beste in. De dominosteen, die symboliseerde de kunstschool.

K.B./D.P.: *Wie waren je voorbeelden of modellen op het vlak van beeldcompositie?*

W.D.: Giorgio De Chirico interesseerde mij, zelfs de late De Chirico. Dalí ook. Alles wat uit den boze was. Iedereen vond Dalí een slechte kunstenaar. Ik vond zijn werk inderdaad niet zo goed, maar ik was de mening toegedaan dat ik soms mijn eigen smaak geweld moest aandoen. Ik schilderde ook vlekken, misschien om te irriteren.

K.B./D.P.: *Een rode zon als achtergrond, zoals in Fait Divers I.*

W.D.: Ja. Irritant! Ze is volledig effen geschilderd en héél fel. In ieder schilderij maakte ik iets om te irriteren. Een ambetante vlek.

K.B./D.P.: *De menselijke figuren die je op de tapijten schildert, zijn haast allemaal mannelijk. Waarom?*

W.D.: Omwille van de anatomie en het pathos.

K.B./D.P.: *Het vrouwelijk lichaam leent zich daar toch evengoed toe?*

W.D.: Een vrouwelijk lichaam is vormelozer, vind ik.

K.B./D.P.: *Er zijn toch ook heroïsche vrouwenfiguren, Salome en Judith bijvoorbeeld?*

W.D.: Op dat moment had ik blijkbaar eerder belangstelling voor het mannelijke lichaam. Ik had het eerder voor Samson. Het einde van de wereld, de laatste dag, vallende zuilen, dat interesseerde me.

K.B./D.P.: *Die mannenfiguren met die vreemde slagschaduw en gedraaide perspectieven doen denken aan het werk van Paul De Vylder.*

W.D.: Ik kende zijn werk toen niet. Ik sluit echter niet uit dat Paul De Vylder me aanmoedigde om op de ingeslagen weg verder te gaan.

K.B./D.P.: *Was je je van de geladenheid van dergelijke beeldtaal bewust? Zo ja, waarom deed je het dan? Om een zoveelste grens te overschrijden?*

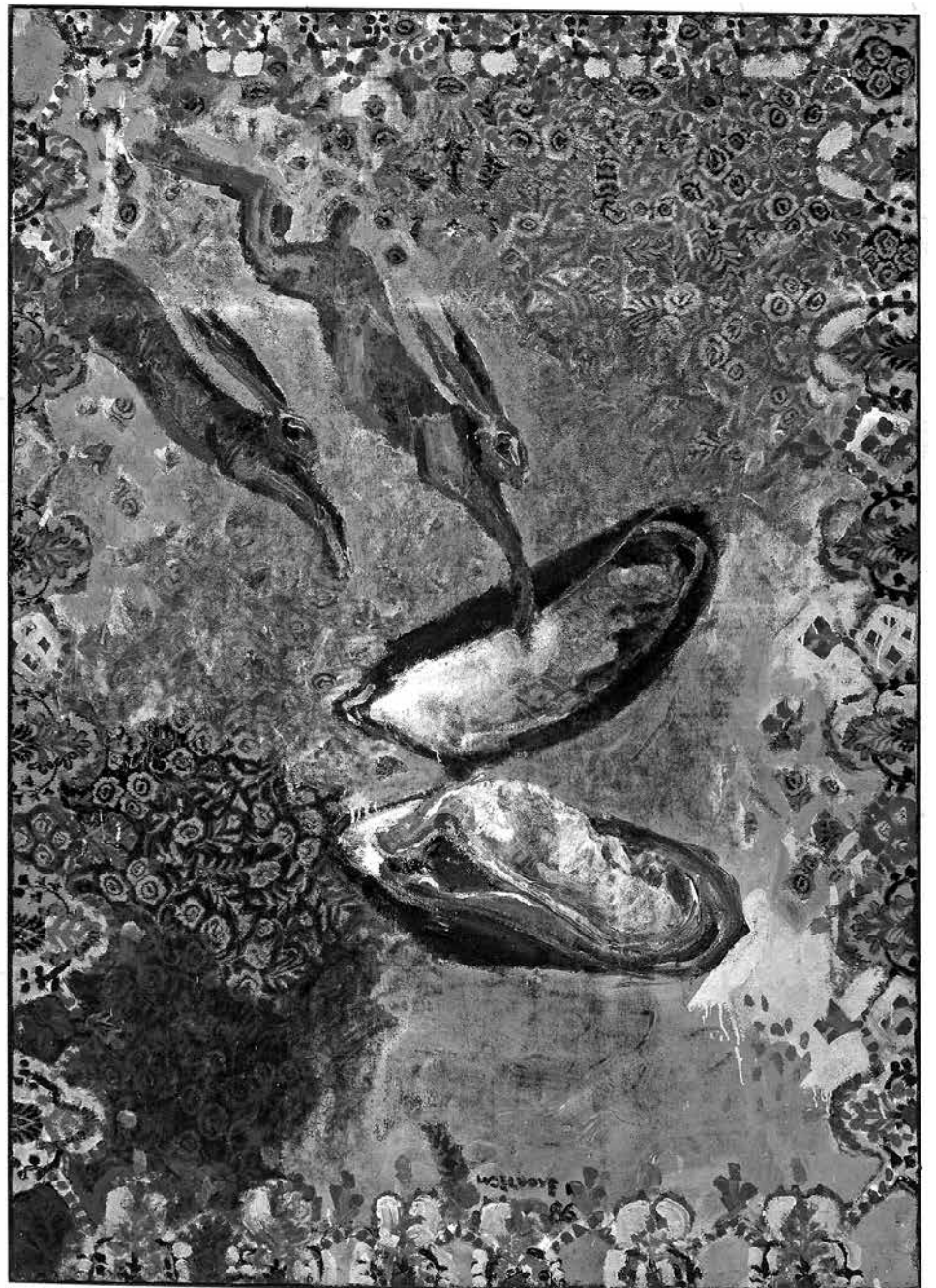
W.D.: Ja, maar het was ook een poging om een ander soort kunst te maken. Ik had belangstelling voor het heroïsche, het atletische, ja voor de beeldtaal van het fascisme en het communisme. Ik schilderde ook sociaal-realistische iconen, hamer en sikkel bijvoorbeeld. Werktuigen hebben mij altijd geïnteresseerd, zeker als ze een ideologische connotatie hadden. Ik deelde die fascinatie met Luc Derycke, die één of twee jaar hoger zat dan ik.

K.B./D.P.: *Je hebt in 1986 ook een reeks gemaakt die Kerman getiteld is. Wat betekent die titel?*

W.D.: Kerman is de naam van de stad waar die tapijten gefabriceerd worden. Het was mijn favoriete tapijt omdat het echt het meest ordinare Perzische tapijt is. Ik heb die Kerman-tapijten op triplex aangebracht. Ik probeerde het iedere keer technisch beter aan te pakken. Ik was er behoorlijk ernstig over. Ik wilde niet dat mijn kunst vergankelijk was. Voor de eeuwigheid, voor minder deed ik het niet.

K.B./D.P.: *In de Kerman-reeks, die tien tapijtschilderijen omvat, lijk je alle vormelijke mogelijkheden samen te brengen.*

W.D.: De Kerman-reeks is inderdaad heel



Wim Delvoye

Dura Lex Sed Lex, 1985

eclectisch. Ik pas verschillende strategieën toe die ik eerder in diverse andere reeksen had uitgetest. Het is in zekere zin het hoogtepunt.

K.B./D.P.: *In een van de tapijtschilderijen uit de Kerman-reeks schildert je, in het midden, als een soort van médaillon, een figuur die een speer vastheeft, die naar beneden gericht is.*

W.D.: Voor die figuur heb ik mezelf als model gebruikt. Ik baseerde me op naaktfoto's. Sommige geschilderde poses zijn combinaties van twee foto's. Het been van de ene foto, met de arm van een andere.

K.B./D.P.: *Dat is meteen een uitstekende verklaring voor het feit dat je voornamelijk mannelijke figuren schilderde!*

W.D.: Ik had iemand uit mijn klas gevraagd om me te fotograferen. Ik probeerde alle mogelijke poses uit, de meest atletische eerst. Een keer besliste ik om me helemaal kaal te scheren. Ik wou alles uitproberen en het was een ideaal moment om me te concentreren op de nekspieren. Ik heb altijd een enorme interesse gehad voor anatomie. Het menselijk lichaam heeft mij altijd geboeid. Ik hield van de musculaire anatomie die je terugvindt bij Michelangelo.

K.B./D.P.: *Heb je de foto's gemaakt in functie van de schilderijen of had je die foto's al?*

W.D.: Ik had ze al. Toen ik een mannelijke figuur wilde schilderen, leek het logisch om te vertrekken van de foto's. Ik heb ooit ook een reeks foto's van me laten maken waarin ik leek te zweven.

K.B./D.P.: *De Vlaamse Gemeenschap koopt in 1986 het tapijtschilderij Bidjar: een heroïsche mannelijke naaktfiguur, ruggelings in beeld gebracht, achteroverhellend, met in zijn rechterhand een dolk; drie roze vogels scheren langs hem en een Korinthische zuil heen.*

W.D.: Die mannelijke figuur zal ook wel teruggaan op een of meerdere foto's van mij. Het is een typisch tapijtschilderij uit die tijd: drie op zich gewone beeldelementen die aan elkaar worden gemonteerd en aldus een vreemd beeld vormen.

K.B./D.P.: *Hoe was de aankoop door de Vlaamse Gemeenschap tot stand gekomen?*

W.D.: De Antwerpse galerie De Zwarte Panter had contacten met Willy Juwet, de toenmalige directeur-generaal van het departement Cultuur. Adriaan Raemdonck, de galerist van De Zwarte Panter, had gezegd dat het in orde was. We moesten een vrachtwagen huren en het werk naar Brussel voeren. Het was inderdaad in orde. Als ik dat kon bereiken, dacht ik, dan stond ik al ver, zeker ten opzichte van mijn leeftijdgenoten. Maar wat was het verschil met de situatie van een jaar eerder toen ik een werk naar Kunst in huis in Waregem bracht?

K.B./D.P.: *Wat was jouw relatie met De Zwarte Panter?*

W.D.: Begin 1986 had ik deelgenomen aan een groepstentoonstelling van Gentse kunstenaars in het ICC, De Zwarte Panter en het Cultureel Centrum Berchem. Wij staken de grens over: wij gingen naar Antwerpen! Dat is toch onvoorstelbaar. Mijn werk zou eerst in het ICC worden getoond, wat mijn voorkeur wegdroeg, maar op aandringen van Adriaan Raemdonck werd mijn werk in De Zwarte Panter gepresenteerd. Het hing er naast dat van onder anderen Willy Van Sompel, Della Calbertson en Sleppe. Ik wist bewust of onbewust dat het fout kon aflopen met die groep. De Zwarte Panter was een dubieuze plek, het was een getto, net zoals At Work.

3.

K.B./D.P.: *In 1986 maak je het werk Air mail special. Het is een tapijtschilderij waarin het centrale beeldvlak zo goed als volledig beschilderd is. Het kader is nauwelijks met verf bedekt – slechts enkele motieven zijn opgehoogd. Opvallend is dat de in het centrale beeldvlak weergegeven herten 'uitgespaard' zijn. Dit werk – en ook enkele andere, waarbij je gebruik maakt van de sjablonen van een paraplu en een paddenstoel – is totaal anders dan de picturale tapijtschilderijen waarin je heterogene beeldelementen met elkaar combineert. De titel geeft al aan dat het om andersoortig werk gaat.*

W.D.: Ja, dat klopt. Het hert was het logo van een bedrijf, geloof ik. Ik was gefascineerd door 'merken'. In dit geval bestond het logo reeds zeer lang.

K.B./D.P.: Hoe was je op het idee gekomen om met sjablonen te werken?

W.D.: In de *Kerman*-reeks – *Kerman I*, geloof ik – heb ik een tafereel geschilderd waarin een halfnaakte mannelijke figuur een aantal slangen dreigt te stenigen. Rechts van de figuur had ik een rotspartij uitgespaard, niet met een sjabloon, maar het leek met een sjabloon gemaakt. Dit tapijtschilderij was de cesuur. Vanaf dat moment heb ik met sjablonen gewerkt, wat niet wil zeggen dat ik niet ook nog 'gewone' tapijtschilderijen heb gemaakt. Ik heb altijd alles door elkaar gedaan, maar *Kerman I* was zeker een breukmoment.

K.B./D.P.: Je hanteert de sjablonen in de tapijtschilderijen zoals *Air mail special*, *Aero*, *Alea iacta est* en *Chemin oublié* op een seriële manier. Je brengt sjabloon naast sjabloon aan – het zijn verschillende herten, paraplu's of paddestoelen naast elkaar.

W.D.: Het heeft niets meer te maken met Giorgione, dat is duidelijk. Giorgione's stille voor de storm of de logo's waren ideeën die tot verschillende werkgroepen aanleiding gaven of die soms zelfs in een en dezelfde werkgroep werden uitgewerkt, zoals in de *Kerman*-reeks. Het ging allemaal heel snel en soms liepen de werkzaamheden aan de verschillende werkgroepen door elkaar. Ik heb in die tijd ook Korinthische zuiltjes afgegoten. Ik wilde sculpturen maken, maar ik wist niet precies welke. Dat ik geen auto en geen geld had, waren de enige beperkingen. Ik werkte als een gek. Het ene idee volgde op het andere.

K.B./D.P.: Welke betekenis had de paraplu voor jou?

W.D.: Met een paraplu bescherm je je tegen de natuurelementen. Het gebruiken van een paraplu is een beetje burgerlijk. De paraplu was ook het icoontje van de waarschuwing tegen vochtigheid op kartonnen dozen. Overal in mijn omgeving zag ik die icoontjes. Ik putte altijd inspiratie uit mijn omgeving.

K.B./D.P.: Het gebruik van de sjablonen verleent deze werken een actualiteitswaarde terwijl de vroege werken ostentatief anachronistisch lijken – en sommige, die in bruintonen zijn geschilderd, zelfs arcadisch.

W.D.: Ja, dat klopt. Mijn oeuvre is altijd breed geweest. Die breedte had zeker te maken met de zin om alles uit te proberen, maar ook met onzekerheid. Ik twijfelde en om die reden wisselde ik af. Elke week had ik een ander verhaal. Ik veranderde de hele tijd van idee.

K.B./D.P.: Hoe reageerde je omgeving op die diversiteit?

W.D.: In de academie stond men er positief tegenover. Men moedigde het experiment aan. Florent Minne, die het eerste belangrijke essay over mijn werk had geschreven, was minder enthousiast over de 'propere' tapijtschilderijen met sjablonen. Toen de verwijzing naar Giorgione verdween, heb ik een beetje zijn hart gebroken.

K.B./D.P.: In de catalogus die verscheen naar aanleiding van je eerste tentoonstelling in *Plus-kern* is geen enkel tapijtschilderij met sjablonen opgenomen.

W.D.: Jenny was in ieder geval voorstander van alle tapijtschilderijen. De werken op doek, waarin ik experimenteerde met symmetrie, vond zij dan weer niet zo goed. Ik sprong heel pragmatisch om met de voorkeuren van de mensen die kennisnamen van mijn werk. Sloeg het ene aan en het andere niet, dan had ik daar geen enkel probleem mee. Ik was die eerste jaren verbaasd nuchter. Ik heb ook altijd in zeer diverse milieus werken kunnen verkopen. In het netwerk van Jenny Van Driessche, waartoe onder anderen Benno Premesela, Frans Haks, Marjan Unger en Florent Minne behoorden, stond ik bekend als barokkunstenaar; in Milaan verkeerde ik in het gezelschap van de Anachronisten.

K.B./D.P.: De *Anachronisten*?

W.D.: Vanaf het derde academiejaar reisde ik voortdurend door Europa. Peter Angermann, een van de oprichters van de Gruppe Normal, bezocht ik in een dorp in het zuiden van Duitsland. Hij had op dat moment een kleine tentoonstelling in galerie Varicella. Dat wist ik via Nike, een saai maar goedkoop tijdschrift – ik wou heel graag *Flash Art* lezen of *Art in America*, maar ik had geen geld. Ik ben naar Italië getrokken om Milan Kunc te spreken, het

derde oprichtende lid van de Gruppe Normal. Twee keer heb ik hem ontmoet in zijn atelier in Rome. Kunc beoefende een volks, kitscherig surrealisme. Ik apprecieerde wat hij deed, maar wist ook dat ik mijn eigen plaats moest zien te veroveren. Angermann had me gesproken over iemand die niet was toegelaten tot de Gruppe Normal – Heinz Zolper heette hij, geloof ik. Ook die kunstenaar ben ik gaan opzoeken, om met hem te babbelen en te filosoferen. Ik wilde kameraden maken. Overal ter wereld waren gelijkgestemde zielen bezig, dacht ik. Zo belandde ik ook in Milaan in de kringen van de Anachronisten. Zij hadden de oorlog verklaard aan de 20ste-eeuwse moderne kunst en wilden terug naar de echte, ware kunst. Alles wat na 1930 was gemaakt, beschouwden ze per definitie als verdorven. Dat sloot aan bij mijn eigen ideeën. Ik wilde ook kunst maken met een grote K.

K.B./D.P.: Pasten jouw werken met sjablonen ook in die strijd?

W.D.: Neen, maar mijn anachronistische, arcadische werken des te meer.

K.B./D.P.: Hoe ben je bij die *Anachronisten* verzeild geraakt?

W.D.: Ik vraag het mij nog altijd af. Ik reisde vaak naar Italië. Ik herinner me dat ik aanwezig was op een feestje van *Flash Art*. Over mijn werk werd gesproken tot in het kleinste detail. Is daar het contact ontstaan, of op een ander feestje? Ik herinner me ook dat Pietrantoni, een van de Anachronisti, een liedje aanhief, *Volare* – echt iets wat *not done* was. Ik was gecharmeerd door zijn lef en stapte op hem af. Net zoals ik dronk hij geen alcohol, alleen cola. Enrico Lunghi was er ook, meen ik.

K.B./D.P.: Wat waren de referenties van de *Anachronisten*?

W.D.: De prerafaëlieten, de Italiaanse kunst van de jaren 20 en 30. Ze zeiden 'wij', 'wij Anachronisti'. In discussies refereerde ik aan aartsengel Michaël. In de hemel ontbrandt er een strijd. Michaël en zijn engelen vechten tegen de draken. De draken waren Andy Warhol, Piet Mondriaan en Pablo Picasso. De engelen waren Michelangelo, Leonardo Da Vinci en Donatello. Mijn medestrijders vonden dat geen goed beeld. Ze waren positiever gestemd. Zij wachtten op het licht: *Ante Lucana*. Dat was tevens de titel van de groepstentoonstelling in de Accademia Degli Ordinati in Milaan waaraan ik in 1987 heb deelgenomen.

K.B./D.P.: Wat heb je daar getoond?

W.D.: Ik stelde er tapijtschilderijen tentoon – niet de 'hygiënische', maar de 19de-eeuwse, arcadische exemplaren, met peinzende, mannelijke naaktfiguren. De tapijten waren beschilderd met dekkende verf. Het tapijt zoog de verf helemaal op. Het effect was aquarelachtig. Ik schilderde heel graag. Dat is een niet te verwaarlozen factor.

K.B./D.P.: Was de tentoonstelling *Ante Lucana* een succes?

W.D.: Zoals steeds was er een minimale positieve feedback, zodat ik overtuigd was om verder te werken. De kunstenaars van *Ante Lucana* hadden contacten in Rome. Ze wilden me uitnodigen voor een tentoonstelling in een museum of in een galerie. Ze zouden de galerie inrichten zoals in de 17de of 18de eeuw. Ze gingen nog een stapje verder dan ik. Ik kreeg ook aanbiedingen van galeristen toen ik met de *Ante Lucana*-mensen exposeerde. Ik zag dat ik zou scoren in dat milieu, maar ik scoorde ook in de kringen van Benno Premesela en Frans Haks.

K.B./D.P.: Premesela nodigde je in 1987 uit voor een groepstentoonstelling van *Plus-kern* in de Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst (Gent). Het concept was dat hij per jaar één *Plus-kern*kunstenaar selecteerde. Premesela koos voor jouw werk, en niet voor dat van bijvoorbeeld Bob Verschuere, die eveneens in 1986 in *Plus-kern* had geëxposeerd.

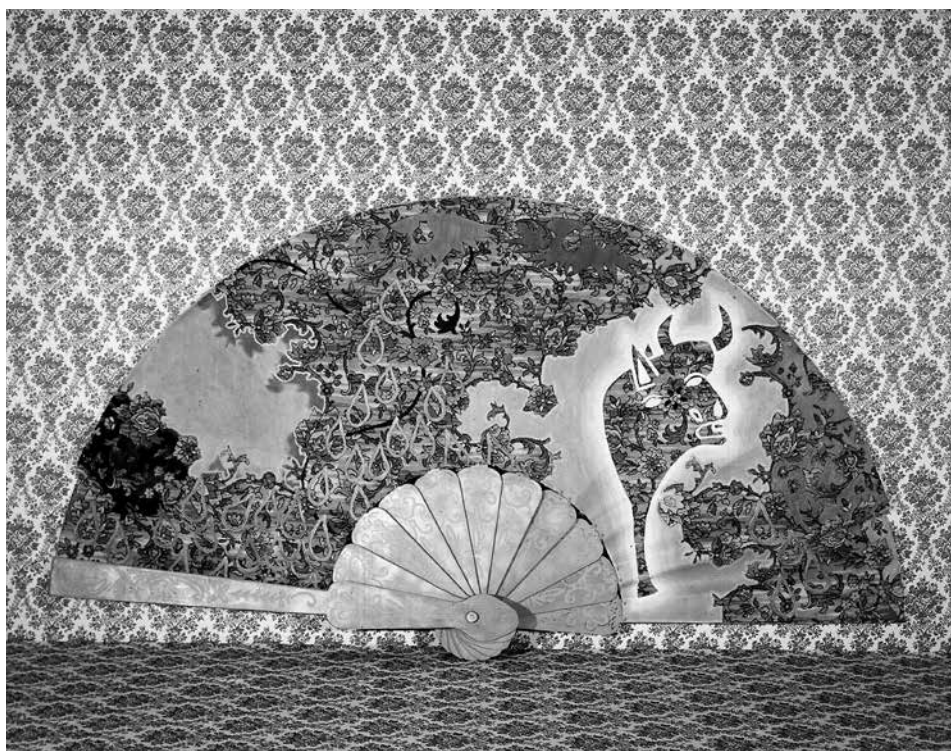
W.D.: Benno had alles meegemaakt en had zin in iets anders.

K.B./D.P.: Welk werk heb je in de Vereniging getoond?

W.D.: Een barok tapijtschilderij. Ik werkte aan twee parallele oeuvres, een barok en een anachronistisch. Ik was overal, ik was een hoer. Het waren evenwel geen totaal verschillende werelden. Als Jenny haar waardering voor een arcadisch tapijtschilderij uitte, dan mocht ze dat ook tonen of verkopen.

K.B./D.P.: Heb je op een zeker moment eerder gewed op Jenny's netwerk dan op dat van de *Anachronisten*?

W.D.: Ik twijfelde. Overal waar ik kwam, bleef ik in zekere zin op afstand. Ik was niet



Wim Delvoye

Salutations de Guernica, 1987

zeker dat het milieu van *Ante Lucana* de juiste omgeving was – dat ik met andere woorden aan het wachten was op het licht. Ik was op zoek. Ik verbond mij niet voor het volle pond met een theorie, een school, een groep of een bende.

K.B./D.P.: Of merkte je dat Jenny's netwerk succesvoller was?

W.D.: Jenny sprak anders dan ik, anders dan mijn leeftijdgenoten of de andere kunstenaars die ik kende. Zij deed voortreffelijk werk tijdens de eerste jaren van mijn carrière. Ze zei dat de verzamelaars in België achterlijk waren en bij de minimal art waren blijven steken. In Nederland was dat niet het geval, wist ze. Ze toonde mijn werk aan Paul Maenz, die razend enthousiast reageerde. Benno Premesela selecteerde mijn werk voor de groepstentoonstelling in de Vereniging en Frans Haks toonde interesse om werk van mij te kopen voor het Groninger Museum. Er waren aanwijzingen dat ik op de goede weg was.

K.B./D.P.: Stopte je vervolgens met het vervaardigen van arcadische tapijtschilderijen?

W.D.: Wellicht. Ik reisde minder naar Italië. Ik kon die contacten niet onderhouden. Het was een beetje te hoog gegrepen, vrienden hebben in Milaan.

K.B./D.P.: Op het moment dat je deelneemt aan de tentoonstelling *Ante Lucana* in Milaan, studeer je af aan de academie. Herinner jij je nog welk eindwerk je daar presenteerde?

W.D.: Ik had een heel ambitieus project ontwikkeld. Ik wilde met iets nieuws uitpakken: geen tapijtschilderij, maar een waaier. In De Slegte had ik een boek gevonden over waaiers. Ik maakte een gigantisch grote waaier die ik op een speciale manier in de academie installeerde. De ruimte behing ik met behangpapier, dat ik speciaal gekocht had. Ik behing niet alleen de muur, maar ook de vloer. Ik was er een hele week mee bezig. Iedereen vond het grappig. Ik was al blij met het succesje de grappigste van de klas te zijn.

K.B./D.P.: Van welk materiaal was de waaier gemaakt?

W.D.: Het was een grote houten constructie, waarop een tapijt was bevestigd dat ik beschilderd had, onder andere met het motief van de stier – een referentie aan de *Guernica* van Picasso. De titel luidde trouwens *Salutations de Guernica*. Van de *Guernica* had ik een logo gemaakt, dat je overal op zou kunnen zetten, op asbakken, op kopjes... De waaier was echter niet goed gemaakt. Ik had het helemaal zelf gedaan en het resultaat was niet bevredigend.

K.B./D.P.: Wat was de betekenis van de verwijzing naar Picasso? Wou je de authentieke schilderkunst counteren?

W.D.: Ik had veel bewondering voor Picasso, ik vond het een heel grote meester, maar aan de andere kant wilde ik de 20ste eeuw afzweren. De *Guernica* zag ik als het logo van de 20ste eeuw.

K.B./D.P.: Je studeert dus af aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten. Wat waren op dat moment je plannen? Heb je bijvoorbeeld ooit

overwogen om je kandidaat te stellen voor het Hoger Instituut voor Schone Kunsten?

W.D.: Nooit! Mijn ouders zagen dat wel zitten. Ze wilden van mij een eeuwige student maken, maar ik was de school zo beu als koude pap. In die tijd hoorde je vooral over kunstenaars spreken die niet naar de academie waren geweest, Jan Vercruyse, Guillaume Bijl... Ik schaamde me er een beetje voor dat ik academie gelopen had.

K.B./D.P.: Je koos dus resoluut voor het kunstenaarschap?

W.D.: Ja. Tijdens mijn opleiding had ik weliswaar horen spreken over een D-cursus. 'Denk aan je toekomst', zei men, 'volg een D-cursus.' Nieuwsgierig vroeg ik wat dat was, een D-cursus. Toen ik echter hoorde dat het een bijkomend lessenpakket was dat je met goed gevolg moest afsluiten om les te mogen geven, wees ik die optie meteen van de hand. Hetzelfde doen als mijn vader, dat zag ik niet zitten: lesgeven tijdens het jaar, gidsen in Zuid-Frankrijk tijdens de vakanties, nee bedankt. Maar wat mocht ik realistisch gezien verwachten van een carrière als kunstenaar? 90 procent viel al af in de academie. Was de enige mogelijkheid niet om terug te keren naar mijn dorp en daar avondles te geven? Of moest ik mikken op iets ambitieuzer? Kortrijk? Ik zat met grote vragen over mijn carrière – als ik dat woord al kende of gebruikte – maar lesgeven zag ik toch als de laatste optie. Op dat moment was ik samen met een meisje die modefotografie had gestudeerd en het vak beoefende. In die richting wilde ik me wel bekwamen. Ik volgde een cursus make-up. Ik vond het leuk om te doen.

K.B./D.P.: Heb je dat ooit beroepshalve gedaan?

W.D.: Neen, het is er nooit van gekomen. Ik had ook niet de juiste instelling, noch de juiste outfit om daarvan mijn beroep te maken.

Wordt vervolgd

Transcriptie: Klaar Leroy
Redactie: Koen Brams

Tot 22 augustus stelt Wim Delvoye tentoon in het Musée Rodin, rue de Varenne 77, Parijs (01/44.18.61.10; www.musee-rodin.fr). Van 11 september tot 30 oktober 2010 stelt hij tentoon in Galerie Rodolphe Janssen (Livornostraat 35, 1050 Brussel) die zijn werk in België vertegenwoordigt. Meer informatie op www.rodolphejanssen.com.

Kunst na het entertainment (1989)

DAVID ROBBINS

Deel I

De hedendaagse beeldende kunst evolueert naar een vorm van entertainment. In mijn ervaring blijft het enthousiasme voor die evolutie beperkt tot Amerikaanse kunstenaars en het Amerikaanse publiek, misschien omdat het de Verenigde Staten zijn die het fenomeen hebben voortgebracht. Europeanen zijn eerder geneigd om de gelijkstelling tussen kunst en entertainment een kwalijke zaak te vinden, alsof zo'n gelijkstelling de nobele ambities van de hoge cultuur trivialisert. Voor Amerikanen, die het gezag van het Europese beschavingsmodel al lang geleden hebben verworpen om een cultuur op te bouwen langs meer democratische lijnen, lijkt de verzoening van kunst met populair entertainment een zinvolle evolutie, barstensvol mogelijkheden die in geen geval een bedreiging vormen voor de 'beschaving'.

Het leven in de Verenigde Staten wordt georganiseerd door de Grondwet, die in aanleg onbetwist een beschavend document is. Je zou die Grondwet essentieel kunnen beschouwen als een document voor een conceptuele sculptuur: hij is immers gericht op de psychologische organisatie van de ruimte, en meer specifiek op de vraag hoe je moet omgaan met de aanwezigheid van anderen, of van De Ander, in een sociale ruimte waartoe volgens de wet alle burgers gelijke toegang moeten krijgen. Een gevolg van dit grondwettelijke kader is dat de Amerikaanse geest een specifiek tekort aan 'geslotenheid' bezit, een voortdurend besef van de aanwezigheid van anderen. Daarom zijn we ook een cultuur van het publiek. Een echo daarvan hoor je in de stem van de Amerikaanse kunstenaar, die altijd een 'wij' impliceert, zoals in 'zo zijn wij op dit moment'. De stem van de Europese kunstenaar zegt 'ik', zoals in 'Ik ben de tekst'.

De ruimtelijke organisatie, zoals de Grondwet die construeert, boezemt Amerikanen een doorgedreven en ingewikkeld gevoel voor de sociale ruimte in: hoe je erin moet leven, hoe je erin moet bewegen, hoe je erover moet denken. De bijzondere ordening van de sociale ruimte zoals die door de Grondwet wordt uitgetekend, is in feite de natie zelf. Het leven in Amerika wordt geconstrueerd rond het idee – het *concept* – van de gedeelde ruimte, en de Amerikaanse cultuur is het resultaat van de manier waarop we onderzoeken hoe dit concept steeds weer omgaat met de contouren van de menselijke natuur en met de bijzonderheden van het dagelijkse leven.

Wat de moderne Verenigde Staten van andere naties onderscheidt, zijn de massademocratie, de radicale diversiteit van de bevolking en de hyperontwikkelde massamedia die het volk verenigen door er een elektronisch web van populaire cultuur omheen te spinnen. De herkomst van de burgers is zo radicaal verschillend dat de Amerikaanse cultuur hen onmogelijk kan aanmoedigen om op die herkomst terug te blikken, anders krijgen ze nooit enig besef van een eengemaakte nationale identiteit. Daarom hebben we weinig gevoel voor 'het Verleden'. Als we dat zouden willen ontwikkelen, zouden we moeten terugblikken op onze verschillende herkomsten, die ons alleen maar kunnen verdelen: de Chinees-Amerikaanse, de Spaans-Amerikaanse, de Grieks-Amerikaanse. Daarom ligt de nadruk op wat we gemeenschappelijk hebben: het eeuwige heden van de populaire cultuur, zoals die wordt geproduceerd en beheerd door de massamedia. Amerikanen communiceren met hun burens op basis van een veronderstelde bekendheid met de entertainmentcultuur: televisieshows, popsongs, sport, bestsellers.

Het was Andy Warhol die ontdekte hoe deze natie aan haar burgers een gevoel van eenheid en identiteit communiceert. Dat heeft van hem de Christoffel Columbus van de 20ste eeuw gemaakt. Wat sinds Warhols ontdekking nog het meest heeft verrast, is

dat *pop niet verdwijnt*. Pop was geen fase, geen culminatiepunt. Pop is het ruwe materiaal van onze gemeenschappelijke taal. Het is de klei, datgene waar we mee aan de slag moeten. Pas nu beginnen we met dat weerbarstige feit in het reine te komen. We moeten ook beseffen dat de popcultuur niet op het eerste warholiaanse niveau van de ontdekking is blijven hangen. Warhol verkondigde en celebreerde wat hij als de specifiek Amerikaanse bijdrage aan de wereldcultuur beschouwde: het radicale idee van het egalitaire product – het idee dat de cola die Liz Taylor of de president drinkt niet beter of slechter is dan de cola die u en ik drinken. Intussen is de massademocratie verder geroerd en heeft ze onze ervaring van de realiteit nog meer geëffend. Volgens mij worstelen we in Amerika momenteel al met de volgende fase van de egalitaire cultuur, die ik zou willen beschrijven als de democratie van het plezier.

Iedereen is het gewoon om de symbolen van het plezier in te passen in een hiërarchie – champagne tegenover bier, klassieke muziek tegenover rock, *Romeo and Juliet* tegenover *Laverne & Shirley*.¹ Maar de Amerikaanse cultuur weigert systematisch om de genoegens die ze produceert te rangschikken. Ze veegt opposities uit, haalt het 'tegenover' weg. In de Amerikaanse cultuur wordt het plezier dat iemand beleeft aan het drinken van een biertje niet minder respect waardig geacht dan het plezier dat iemand anders aan champagne beleeft. De symbolen van het plezier kunnen weliswaar met elkaar worden vergeleken (de reclame-industrie doet dat eindeloos), maar de genoegens zelf, de verschillende vormen van plezier die twee verschillende mensen met twee verschillende symbolen verbinden, worden niet vergeleken of ondergebracht in een hiërarchie. Dat is momenteel de grondwettelijk gelegitimeerde, centrale culturele realiteit van de massademocratie in Amerika, en het wordt boeiend om te zien of we die realiteit al dan niet kunnen overleven.

De Amerikaanse democratie van het plezier kun je beschouwen als een *horizontale* cultuur, terwijl Europa – dat de opvatting huldigt dat sommige genoegens meer aandacht en respect verdienen dan andere – een *verticale* cultuur is, die mensen leert en stimuleert om hun ervaringen hiërarchisch te structureren. Amerikanen vinden dat Europa de bal compleet mislaat, tenzij je een Amerikaan aan het woord zou laten van wie de persoonlijke behoefte aan aristocratie wordt bedreigd door de democratie van de smaak. Toch zit er voor de Amerikanen een addertje onder het gras: je kunt je afvragen of je vanuit onze horizontale cultuur wel een *beschaving* kunt opbouwen. De instituties die traditioneel de opdracht hebben om de beschaving in stand te houden en de beginselen ervan aan kinderen te onderwijzen – scholen, kerken, de beschavende praktijken van de individuele verbeelding (schilderkunst, literatuur, theater) – kampen in zo'n cultuur immers met een probleem van *geloofwaardigheid*: hun gezag wordt aangevochten door het document – de Grondwet – dat de sociale ruimte machtigt om een horizontale cultuur voort te brengen. Ik grijp hier de gelegenheid aan om een beschaving te definiëren als een maatschappij die het vermogen bezit om aan volgende generaties een begrip door te geven van de manier waarop ze wordt georganiseerd; in zo'n maatschappij hebben de vehikels die de beschavingscode doorgeven *bovendien een besef van hun beschavende rol*. De vraag rijst dus hoe je in een horizontale cultuur het idee van een beschaving kunt opbouwen, laat staat overeind houden.

Ik denk dat je uit het gevoel van desintegratie dat het leven in het hedendaagse Amerika kenmerkt, kunt besluiten dat de instituties die blijven steunen op hiërarchische, verticale beschavingsmodellen in zo'n horizontale cultuur niet worden geloofd of zich niet geloofwaardig hebben kunnen maken. In een smaakdemocratie slagen de traditionele beschavende krachten er niet in om aan de burgers hun aloude beschavende rol te communiceren. Aan hun gezag wordt genoeg getwijfeld om hun aanspraken op leiderschap te verzwakken, en hun beschavende kracht sijpelt weg naar vehikels die

meer zijn aangepast aan de context van de horizontale cultuur.

In een radicale culturele democratie zoals de Amerikaanse er een is, valt de taak om informatie te verstrekken over de organisatie van de maatschappij niet toe aan de erfgenamen van het Europese beschavingsmodel, dat de cultuurconsumptie hiërarchiseert en daarom onbegrijpelijk is voor burgers van een horizontale cultuur, maar wel aan vormen van informatie die specifiek zijn voor de ontwikkeling van een horizontale cultuur. De verantwoordelijkheid om te instrueren in de organisatie en het gebruik van de sociale ruimte komt in Amerika niet toe aan schilderkunst en literatuur, maar aan de massamedia. Bovendien zit de beschavingscode niet meer ingebed in de genen van een *specifieke* show of song, zoals dat nog het geval was bij de naïeve manifestaties van de pop, dertig jaar geleden; de beschavingscode die de complexe rollen en taken van het leven in een massademocratie communiceert, zit vervat in de distributiestructuren van de pop zelf, de circuits die de popsongs of televisieshows naar de consumenten pompen. Die circuits beschouwen we meestal als de onschendbare infrastructuur van ons culturele leven, het culminatiepunt van onze strijd voor nationale eenheid en identiteit. Waarom zien we die nationale distributie-infrastructuur van de pop niet als de eerste bouwsteen van een Amerikaanse beschaving?

Mijn suggestie is dat zich in de pop een fundamentele verschuiving heeft voorgedaan: van oppervlakte naar structuur. De Top 100 van *Billboard*, bijvoorbeeld, een structuur die popsongs moet organiseren en promoten, is belangrijker voor onze nationale identiteit en communiceert veel meer over ons besef in een natie te leven dan de 'interne' inhoud – tekst, muziekstijl – van om het even welke single van bijvoorbeeld Madonna.

Enkele comedy shows niet te na gesproken (*Second City Television*, *Letterman*) is die verschuiving van oppervlakte naar structuur grotendeels onopgemerkt voorbijgegaan of werd ze door de gevestigde massamedia doelbewust genegeerd. De Amerikaanse massamedia hebben uitzonderlijk goed werk geleverd om de bevolking te verenigen en de cruciale band tussen nationale identiteit en egalitaire productie te communiceren, maar ze zijn niet in staat gebleken om te evolueren naar het complexere beschavingsniveau dat nu van hen wordt verwacht. De bal ligt in het kamp van de massamedia, maar ze weten niet welk spel ze spelen. *Masterpiece Theater* is niet het antwoord. *Entertainment Tonight* is dat al evenmin. De massamedia domineren de constructie van de werkelijkheid in dit land, maar tegelijk bannen ze elk onderzoek naar de inhoud die ze elke dag produceren en naar de betekenissen die ze door hun dominantie verdringen. Daardoor verhinderen ze dat Amerika ooit een beschaving ontwikkelt. Het beschavingsgevoel moet worden opgebouwd met het ruwe materiaal van de horizontale cultuur, maar dat zal nooit gebeuren als de vehikels die de beschavende informatie zouden kunnen overbrengen niet in staat blijken om de verantwoordelijkheid op te nemen voor de rol die ze in het leven van de natie spelen. Ons beschavingsgevoel zal dan altijd blijven hangen op het niveau van die horizontale cultuur. Het gevoel overheerst dat de massamedia tien jaar geleden een cruciale kans uit handen lieten glijpen, de kans om door te groeien naar het volgende beschavingsniveau. Maar ze wisten niet wat ze moesten doen, zodat we intussen verzuipen in een cultuur van parodieën, hernemingen en vervolgreksen. Die cultuur heeft ons gevoel voor de toekomst verlamd. Willen we de bestaande culturele rituelen tot in het oneindige voortzetten? Moeten we uitkijken naar de 650ste uitreiking van de Academy Awards, live vanuit Dorothy Chandler Pavilion City, en daarna naar de 651ste, de 652ste, de 653ste...? In dat geval: graag zonder mij.

Entertainmentmakers exploiteren het publiek voor hun privévoordelen, maar in hun producten weigeren ze rekening te houden met de impact die ze op dat publiek hebben en met de brede rol die hun produc-

ten in het leven van de natie spelen. Het lijkt hen te ontgaan dat de Verenigde Staten geen kunstcultuur hebben, maar een entertainment- en massamediacultuur. Amerikaanse entertainmentproducenten zijn niet in staat of niet bereid om producten te maken die uitdrukkelijk de beschavende rol op zich nemen die massamedia in een horizontale cultuur spelen. Dat betekent dat iemand anders – het publiek, de site die wordt geëxploiteerd – dat in hun plaats moet doen.

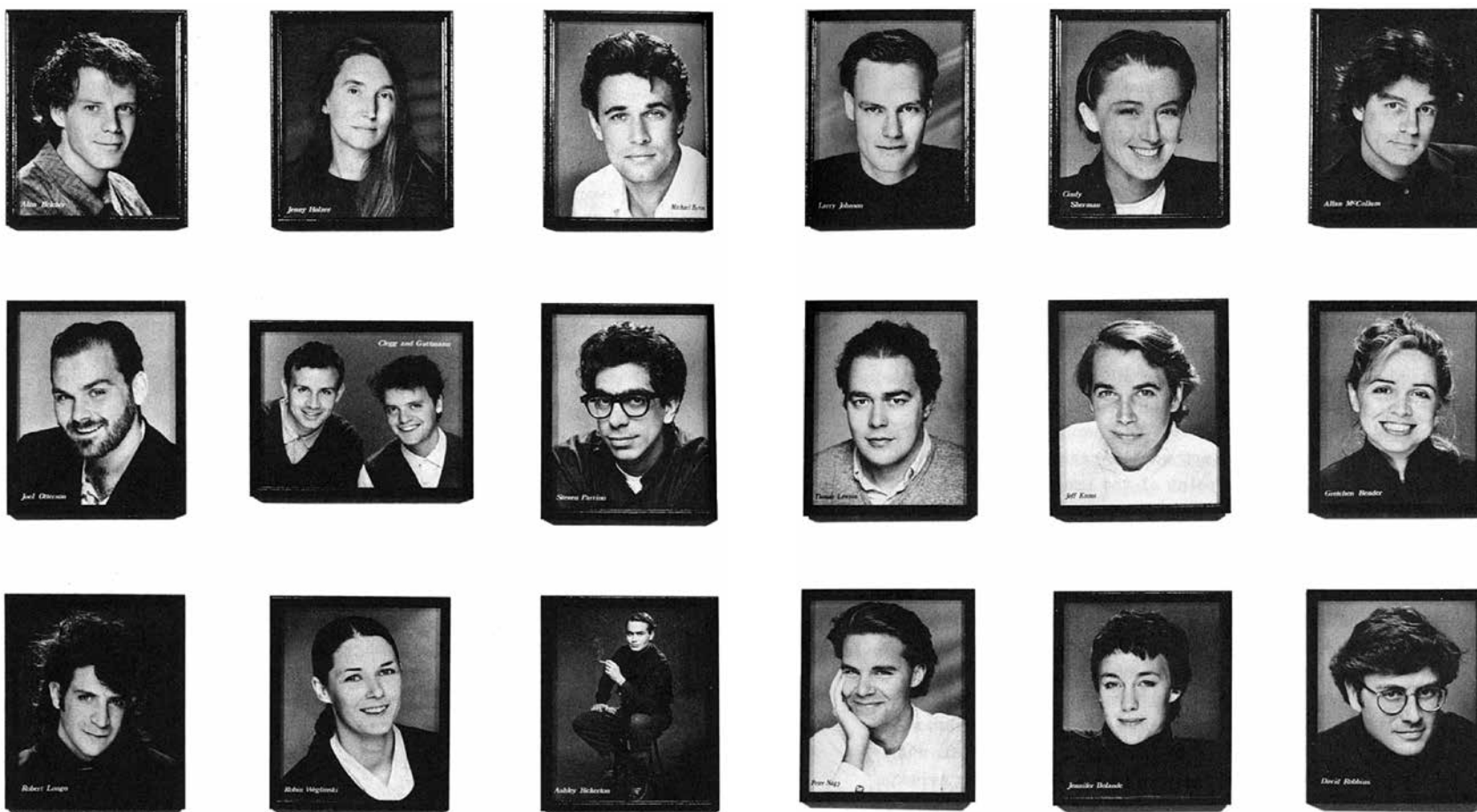
Om die curieuze stand van zaken van naderbij te bekijken, heb ik een tijdje voor de televisie in Hollywood gewerkt. Ik ontdekte dat de schaduw die door de bergen van geld wordt geworpen elke subtiliteit wegvaagt, maar ik stelde ook vast dat de capaciteit en de interesse van de entertainmentcultuur voor zelfkritiek erg beperkt is (als je entertainmentproducenten naar dat onvermogen vraagt, pleiten ze zichzelf vrij door te beweren dat het 'toch maar entertainment is'). Ik ontdekte dat werknemers in de entertainmentsector hele dagen spenderen aan opnames die nooit het scherm zullen halen, dat entertainmentproducenten over ideeën steevast zeggen dat 'er dertien in een dozijn gaan'², en dat je in een entertainmentcultuur toestemming nodig hebt om je werk te doen.

Er valt moeilijk te ontkomen aan de conclusie dat de manier waarop de massamediale communicatiesystemen van de Verenigde Staten zichzelf verbeelden erg gebrekkig is – zeker als je bedenkt dat communicatiesystemen noodzakelijk zijn om een beschaving op te bouwen en in stand te houden. De fundamentele relatie die de Amerikaanse massamedia met de bevolking onderhouden is deze: gesimuleerde democratische inhoud geproduceerd door commerciële instanties. In hun producten richten de massamedia zich tot een abstractie van 'de democratie', die ze vereenzelvigen met de behoeften van de gebruiker, maar die onveranderlijk wordt gedefinieerd en bepaald door de waarden en behoeften van de afzender. Dat zal de afzender nooit toeven. Er bestaat dus een fundamentele spanning: een antihiërarchische inhoud wordt geproduceerd en beheerd door hiërarchische organisaties (ondernemingen). Het dilemma dat daar het gevolg van is – de structureel vermormde representatie van inhoud – is in de VS een verstikkend en deprimerend bestanddeel van het leven van volwassenen, en kinderen die in zo'n omgeving opgroeien, krijgen een fundamenteel incongruente transcriptie van de sociale werkelijkheid opgeleefd.

Deel II

Zoals George Trow heeft gezegd is de cultuur onze derde ouder. Kinderen die worden grootgebracht door de Amerikaanse entertainmentmonoliet van films, tv, platen en magazines ontwikkelen tegenover die derde ouder de primaire, gecompliceerde mengeling van liefde en haat, respect en angst, afhankelijkheid en ressentiment die ze in sterkere mate ook tegenover hun biologische ouders voelen. In Europese landen bleven die hevige, conflicterende gevoelens traditioneel gereserveerd voor een andere 'derde ouder' – de hoge cultuur. De strijd van modernistische kunstenaars met de heerschappij die de hoge cultuur over de Europese verbeelding uitoefende heeft de vruchtbare, perverse en revolutionaire houding van de antiekunst opgeleverd, maar in Amerika, waar ons verbeeldingsleven niet wordt gedomineerd door de kunstcultuur, maar door de entertainmentcultuur van de massamedia, groeit uit de strijd van consumenten tegen deze heerschappij stilaan een anti-entertainmentgevoeligheid – hoe wankel en onzeker ook – die misschien ooit even complex en vruchtbaar kan blijken als haar Europese tegenhanger.

Tot voor kort waren Amerikanen niet in staat om hun verhouding tot de entertainmentcultuur te analyseren *in de taal van die cultuur*. (Per slot van rekening werd de dominantie van de entertainmentcultuur in het dagelijkse leven pas geconsolideerd in de jaren 50, toen de televisie elke huiskamer



David Robbins

Talent, 1986

had veroverd, van de Oostkust tot de Westkust. En het duurde enkele tientallen jaren voordat de nieuwheid van de elektronische communicatie zo ver was afgesleten dat we ons vragen begonnen te stellen over de tovenaars achter het gordijn.) Aanvankelijk beschikten alleen de ondernemingen over de benodigde technologie om de taal van de entertainmentcultuur te kunnen spreken. Daarom bleef elke poging van het niet-gespecialiseerde publiek om de entertainmentcultuur aan te pakken aangewezenen op de taal van de hoge cultuur – literatuur en kunst. De analyses die op die manier tot stand kwamen, kwamen in het beste geval niet verder dan commentaar – geneuzel in de marge.

Geleidelijk aan werd de technologie die nodig is voor klank- en beeldopnames goedkoper, transporteerbaarder en gebruiksvriendelijker. De instrumenten waarmee je de dominante taal van het populaire entertainment kunt spreken, kwamen zo direct in handen van het publiek. De meeste mensen gebruikten de gepersonaliseerde massamediatechnologie om hun consumptiegewoonten te verruimen: ze namen muziek en tv-programma's op of documenteerden hun privéleven. Een klein percentage greep de beschikbaarheid van deze technologie echter aan om onderzoek te doen naar de structuren van het entertainment en om de productie ervan te decentraliseren.

Maar de technologie is slechts de helft van het probleem. Het weerbarstige probleem van de distributie blijft de groei van een anti-entertainmentgevoeligheid dwarsbomen. Pogingen om anticonventionele entertainmentproducten te verdelen door middel van kleine, onafhankelijke tv- en radiostations bleven relatief zwak, marginaal en kortstondig, zeker als je ze vergelijkt met de buitengewone effectiviteit van de distributienetwerken die de producenten van het status-quo-entertainment bezitten en beheeren. Om een stap vooruit te kunnen zetten, moest het onderzoek naar de impact van de entertainmentcultuur op de nationale en individuele verbeelding de distributiestructuren van de massamedia achter zich laten. De zoektocht naar een toevluchtsoord leidde (zoals dat vaak het geval is) naar de kunstwereld. Die heeft een stevige traditie van tolerantie voor oppositionele cultuur, waardering voor onderzoek en het aanmoedigen van experiment. Daarom heeft de kunstwereld zich ontwikkeld tot het belangrijkste en onafhankelijkste laboratorium om de talloze effecten van de entertainmentcultuur op te sporen en af te wegen.

In de beeldende kunst kon je ook vroeger al verwijzingen naar de populaire cultuur

aantreffen. In de loop der jaren nam het entertainment in de beeldende kunst steeds concretere en materiële vorm aan: het werd een thema dat de aandacht op zichzelf begon te vestigen. De troubadours van Watteau en de harlekijnen van Picasso waren picturale voorstellingen van entertainers, gemaakt met het materiaal bij uitstek van de hoge kunst: olieverf. Na de Tweede Wereldoorlog introduceerde Eduardo Paolozzi de specifieke entertainmentcultuur van de massamedia in de beeldende kunst: in de collages die hij in de late jaren 40 maakte, verwerkte hij sciencefictionbeelden uit films en strips. In de jaren 50 en 60 imiteerden Britse en Amerikaanse popkunstenaars de industriële look van artefacten uit de entertainmentcultuur – films, platenhoezen, tijdschriften. Amerikaanse kunstenaars die eind jaren 70 en in de vroege jaren 80 op de voorgrond traden, vooral Cindy Sherman, Jack Goldstein, Robert Longo en Gretchen Bender, verplaatsten het entertainmentdiscours van het materiaal van de hoge cultuur – verf – naar het door iedereen gedeelde materiaal van de populaire cultuur: foto, video, film. Met hun werk injecteerden ze het entertainment welbewust in de fysieke substantie van de kunst, in het vehikel waarmee ze werd gepresenteerd. Al die kunstenaars, en in sterkere mate nog hun New Yorkse collega's die internationaal de aandacht trokken in het midden van de jaren 80 – Jeff Koons, Haim Steinbach, Richard Prince, Clegg & Guttman, Barbara Kruger – combineerden publieksvriendelijke entertainmentstrategieën met de geest van kritisch onderzoek, een onderzoeksgeest die teruggaat op de idee van 'de kunstenaar als wetenschapper' die invloedrijke conceptuele kunstenaars uit de vroege jaren 70 hadden gestimuleerd. Door een kritische inhoud te versmelten met een onbeschaamd rijke fysiekheid zijn ze erin geslaagd om van hun kritische houding entertainment te maken. Daardoor hebben ze het publiek voor serieuze hedendaagse kunst vergroot en dat publiek tegelijk doordrongen van de noodzaak om kritisch na te denken over de culturele productie.

Hoe sterk kunstenaars ook werden aangehouden door de schittering van het entertainment, ze hielden het altijd op afstand: ze hebben altijd beweerd dat ze het 'gebruikten', ofwel als vorm, ofwel als thema. Het superioriteitsgevoel van de kunstenaar tegenover het rauwe populisme van de entertainmentcultuur bleef onaangestaan.

In 1986 heb ik *Talent* gerealiseerd, een werk waarin ik heb geprobeerd om die veilige kritische afstand op te geven en kunstenaar en entertainer uitdrukkelijk gelijk te

stellen. *Talent* bestond uit 18 zwart-witte 'headshot'-foto's van hedendaagse kunstenaars. Ze werden gemaakt door een fotograaf van Times Square, die al meer dan 40 jaar zulke foto's maakt voor ambitieuze acteurs en actrices, zangers en comedians. *Talent* was daarmee geen weergave en eventueel een parodie van de entertainmentcultuur: het was bedoeld als een *feit* van die cultuur. Het maakte een scheur in het vlies dat de kunstcontext scheidt van de entertainmentcontext. Door die scheur raakten de structuren, condities en doelen van beide contexten op een glorieuze en hopeloze wijze door elkaar besmet. Ik hoopte dat *Talent* ervoor kon zorgen dat de avantgardecultuur en de entertainmentcultuur hun denkgewoonten zouden opbiechten, en dat ze daarbij de kwestie van de kritiek in een nieuwe context zouden zien. Het was een poging om het kritische en het niet-kritische in een nooit eindigende kritische beweging te krijgen: die beweging zou zowel de naïeve, kijfachtige kritische houding van de kunst aan de kaak stellen als de bekrompen, sullige zelfingenomenheid van het entertainment; zowel de vurige autonomie van de eerste als de op samenwerking gerichte natuur van het tweede; de verslaving aan wegwerptheorieën en de armoede aan theorie. *Talent* wilde een doorlichting zijn van twee laatwintigste-eeuwse bureaucratieën van de verbeelding: de ene een Industrie, de andere een Wereld.

Kunstobjecten kunnen de stroom van de ervaring bevriezen. Ze kunnen de waarneming zo sterk vertragen dat de structuur van de waarneming binnen het bereik van onze radar komt – zelfs de structuur van zo'n vluchtige en haast onmogelijk te analyseren waarneming als het gevoel dat je 'geëntertaind' wordt. Entertainment is in ons leven zo continu en alomtegenwoordig dat het onzichtbaar wordt. Je zou onze verhouding met de wereld van het entertainment kunnen vergelijken met de ervaring een eindeloze persconferentie te moeten bijwonen waar niemand de spreker een vraag stelt. Maar als je het entertainment isoleert om het aandachtig te bekijken, is het een klaterende bron van informatie. Het omvat een complex geheel van veronderstellingen over wat mensen plezier bezorgt; het impliceert een kritiek op de arbeid omdat het voor bevrijding van arbeid zorgt; het typeert de manier waarop het publiek in een culturele democratie de cultuurproductie tyranniseert; het brengt de wisselwerking in kaart tussen de cultuur van meesterwerken en de massacultuur, en het onderzoekt hoe dat allemaal wordt georganiseerd in de specifieke context van de nationale cultuur.

Je bezighouden met entertainment bete-

kent je bezighouden met de coördinaten van de esthetica van de werkelijkheid in Amerika. Dat is belangrijk, in een tijd waarin de obsessie van de rest van de wereld voor de Amerikaanse cultuur minder hevig wordt. We kunnen er niet langer van uitgaan dat de Amerikaanse cultuur wereldwijd in het brandpunt van de aandacht zal blijven staan, zoals dat in de voorbije 50 jaar het geval is geweest. De globale concurrentie tussen culturen zou ertoe kunnen leiden dat de opgeblazen, zichzelf feliciterende, met onderscheidingen morsende populaire cultuur waarin we ons momenteel nog wettelen, wordt uitgedaagd om zich niet langer terug te trekken in parodie en ironie. Dat zou een goede zaak zijn. Ik roep op om de vlag van een derde cultuur te planten, een cultuur die voortbouwt op de goede eigenschappen van beide contexten, kunst en entertainment. Door het entertainment te behandelen met de sensitieve vermogens van de kunst kunnen we de patronen van de entertainmentcultuur blootleggen, om zo te bepalen welke aspecten van de massamediale cultuur het meest verdienen om bewaard te blijven. En door het entertainment te injecteren met de experimenteerdrang van de kunst, kunnen we entertainmentmodellen produceren die meer voldoening geven – en uiteindelijk onze onverantwoordelijke entertainmentcultuur onder druk zetten om uit te groeien tot een beschavende kracht.

Noten

- 1 Een niet-intellectuele maar wel amusante sitcom.
- 2 Diverse televisieproducenten hebben me dat letterlijk gezegd. Vergelijk dat met de beeldende kunst, waar het erop aankomt met een idee voor de dag te komen dat de andere elf overbodig maakt. Kunst heeft te maken met efficiënte expressie, terwijl entertainment over alle 12 ideeën wil beschikken. In entertainment lijkt het er vooral op aan te komen om mensen een baan te bezorgen.

Vertaling uit het Engels: Eddy Bettens

Deze tekst is een vertaling van het essay *Art after Entertainment* opgenomen in de bundel *The Velvet Grind. Selected Essays, Interviews, Satires* (1983-2005) (red. Lionel Bovier & Fabrice Stroun), Zürich/Dijon, JRP | Ringier/Les Presses du réel, 2006, pp. 129-142. De tekst werd oorspronkelijk gepubliceerd in *Art Issues*, in februari (deel 1) en april (deel 2) 1989.

Mixed Metaphors

Over *Warum wir Männer die Technik so lieben* (1985) van Stefaan Decostere

MARC HOLTHOF

A mixed metaphor is one that leaps from one identification to a second identification inconsistent with the first. Example: 'If we can hit that bullseye then the rest of the dominoes will fall like a house of cards...' (Wikipedia)

Stefaan Decostere realiseerde *Warum wir Männer die Technik so Lieben* (verder: *Warum*) in 1985 voor de toenmalige BRT.¹ *Warum* is technisch, stilistisch en inhoudelijk het sleutelwerk van Decostere. Niet toevallig hernam hij het later in installatievorm onder de titel *Warum 2.0* (2007-2009). In *Warum* wordt onderzocht hoe oorlog, snelheid en technologie de werkelijkheid organiseren en hoe de realiteit een mediagebeuren wordt. Paul Virilio analyseert er de sterke band die er bestaat tussen oorlog en visuele technologie in het verlengde van onder meer zijn boeken *Logistique de la perception*, *L'espace critique* en *L'Horizon négatif* (1984). Kunstenaars Klaus Vom Bruch en Jack Goldstein presenteren met verf, film en klank hun eigen artistieke versies van die ideeën, waarbij ze onder meer gebruik maken van *found footage* uit de Tweede Wereldoorlog. Decostere zorgt voor een opmerkelijke regieconcept waarbij hij de verschillende ingrediënten van de uitzending in hetzelfde beeld verwerkt. Hij speelt met beeld-in-beeldinserts en overvloeiërs, en hanteert een symbolische schermopdeling, waardoor vorm en inhoud van de uitzending als het ware samenvallen. Zijn erg eclectisch beeldgebruik overstijgt de illustratie van het onderwerp en het genre van de televisieuitzending. *Warum* ontwikkelt zich tot een kunstwerk met een specifiek karakter, dat visueel gestalte krijgt in een 'bricolage' van fragmenten, een mengeling van archief- en gesampelde beelden, clips en grafische ontwerpen. In dit artikel bespreek ik *Warum* los van het oeuvre van Decostere, de televisuele context waarin het gemaakt werd (hiervoor verwijs ik naar mijn in het vorige nummer van *De Witte Raaf* verschenen tekst *Lost Horizon. Over de televisiejaren van Stefaan Decostere (1979-1998)*). Ik bekijk alleen de artistieke ingrediënten van de film en hun onderlinge verhouding.

1. De ingrediënten

Warum is een zeer doorwrocht, doorgecomponeerd gesamtwerk dat uit zeer diverse ingrediënten bestaat. Zoals steeds bij Decostere worden die ingrediënten keurig vermeld in de eindtitels. Naast interviews door Chris Dercon met Klaus Vom Bruch, Jack Goldstein en Paul Virilio bestaat de uitzending volgens de aftiteling uit fragmenten van:

Klaus Vom Bruch – videobanden: *Jeder Schuss ein Treffer, Relativ Romantisch, Das Alliiertenband, Luftgeister, Das Propellerband, Der Westen Lebt*

Jack Goldstein – schilderijen 1981-1984 (zonder titel, acryl op doek)

Jack Goldstein – films: *The Jump, Bone China, The Chair, Shane, Metro Goldwyn Mayer, White Dove*

Jack Goldstein – muziek: *The Dying Wind, The Burning Forest, Planets*

Paul Virilio – essays: *Bunker Archeologie, L'insecurité du territoire, Vitesse et politique, Défense populaire et luttes écologiques, Esthétique de la disparition, Logistique de la perception, L'horizon négatif*

De tekst *Het Lam Gods* van Fulvio Salvadori

Drie figuren en hun werk spelen dus een hoofdrol in *Warum*: Jack Goldstein, Klaus Vom Bruch en Paul Virilio.

1a. Jack Goldstein

Art should be a trailer for the future
Jack Goldstein

Jack Goldstein (1945-2003) werd geboren in Montreal, Canada, maar verhuisde als kind naar Los Angeles. Hij studeerde begin jaren 70 aan het California Institute of the Arts bij John Baldessari. Goldstein realiseerde aanvankelijk minimalistische sculpturen en performances, maar is vooral bekend voor zijn experimentele films en zijn geluidswerken op 45-toerenplaatjes. In de jaren 80 stapte hij over naar de schilderkunst. Hij werd bekend met werken die hijzelf als *salon paintings* betitelde. Ze waren gebaseerd op foto's van natuurlijke fenomenen en verwezen naar wetenschap en technologie. Goldstein wou er het 'spectaculaire ogenblik' in vastleggen. Toen zijn succes begon te tanen, verhuisde Goldstein terug naar Californië. Hij pleegde zelfmoord in 2003. Goldstein werd, naast Stan Brakhage, als filmmaker geëerd tijdens de Whitney Biennial in 2004. Eind 2009 liep een retrospectieve van zijn werk in het MMK Frankfurt.²

1b. Klaus Vom Bruch

De Duitse videokunstenaar Klaus Vom Bruch (Keulen, 1952) studeerde, net als Jack Goldstein enkele jaren eerder, in 1975 en 1976 aan het California Institute of the Arts bij John Baldessari. Daarna studeerde hij filosofie in Keulen. Hij maakte in de jaren 70 deel uit van de productiegroep ATV. Vom Bruch werkt sinds 1975 met video en maakt vanaf midden jaren 80 vooral video-installaties. In 1980 nam hij deel aan de Biennale van Parijs en in 1984 aan die van Venetië. Na *Warum* was zijn werk te zien op *Documenta 8*. Vanaf 1992 doceerde hij mediakunst in Karlsruhe en later in München.³

1c. Paul Virilio

Urbanist en filosoof Paul Virilio werd in 1932 geboren. Hij studeerde aan de École des métiers d'art in Parijs, en volgde ook cursussen van filosofen Vladimir Jankélévitch en Raymond Aron aan de Sorbonne. De jonge Virilio werkte mee aan de glasramen van Henri Matisse in Saint-Paul-de-Vence en van Georges Braque in Varengeville. In 1950 bekeerde hij zich tot hetatholicisme (zijn moeder was katholiek, zijn vader communist). In 1958 bestudeerde hij de bunkers van de Atlantikwall, wat uiteindelijk leidde tot de publicatie *Bunker Archeologie* (1975). Met Claude Parent richtte hij in 1963 de groep *Architecture Principe* op. Ze gaven allebei les aan de École spéciale d'architecture in Parijs. Een van hun leerlingen was Jean Nouvel. Virilio's onderzoek evolueerde naar urbanisme en de theorie van de snelheid – wat hij dromologie noemt: *Vitesse et politique* (1975) is een studie over de politieke gevolgen van de transportrevolutie. 1984 was een bijzonder druk jaar voor Virilio: hij publiceerde drie belangrijke teksten. In *L'espace critique* legt hij de band tussen de (architecturale) ruimte en de audiovisuele media. In *Logistique de la Perception – Guerre et Cinéma I* belicht hij de rol van fotografie en cinema in de militaire conflicten in de 20ste eeuw. In *L'horizon négatif – essai de dromoscopie* (in 1989 in het Nederlands vertaald als *Het Horizon-Negatief*, Amsterdam, Uitgeverij Duizend en Een) vat hij zijn opvattingen over snelheid samen: 'Snelheid was vroeger de essentie van de oorlog, nu is ze de absolute vorm ervan geworden.'

Het zijn vooral de – toen baanbrekende – ideeën van Virilio die de ruggengraat vormen van *Warum*, veel meer dan het werk van (of de interviews van Chris Dercon met) Vom Bruch en Goldstein. Virilio's ideeën over de relatie tussen perceptie, media en architectuur zijn ook het fundament voor de visuele vormgeving van de uitzending.

2. De basismodule

Stefaan Decostere ontwierp voor *Warum* een simpele, maar bijzonder veelzeggende beeldstructuur waarin de hierboven genoemde ingrediënten ingepast worden. Na iets meer dan een minuut is die module voor het eerst te zien, en ze zal met allerlei variaties de rest van de uitzending bepalen. De basismodule bestaat uit een cirkel die in de breedte het scherm bijna volledig vult en in de hoogte afgesneden wordt. Binnen die cirkel past een rechthoek en boven die rechthoek komen twee lijnen, als een groot 'accent circonflexe', samen in een hoek. Het accent vormt een soort zwevend dak boven de rechthoek. Het is in die cirkel, in dat kader, en tegen die achtergrond dat de diverse beelden uit de uitzending opkomen en verdwijnen.

De drie basisfiguren *cirkel, rechthoek en hoek* staan voor de drie basisthema's van de uitzending: *het oog, het kader en het dak*. Geheel in de lijn van het denken van Paul Virilio worden perceptie en architectuur verenigd tot één basisfiguur, die de hele vormgeving van de uitzending bepaalt.

Hoe dat in zijn werk gaat, in interactie met het werk van Virilio, Goldstein en Vom Bruch, kan worden opgemaakt uit de volgende gedetailleerde beschrijving van de eerste vijf minuten van de uitzending.

3. De eerste 5 minuten⁴

0'

Een zwarte achtergrond. Er verschijnt een kleine groene cirkel in het midden van het beeld. De groene cirkel wordt breder tot hij het scherm bijna volledig in beslag neemt. Na vier seconden verschijnt Paul Virilio, beige rolkraagtrui, bruine mouwloze trui met gele hoekige, Indiaanse motieven, rechts in beeld. De groene cirkel blijkt een bord waarop hij met krijt de titel van de uitzending schrijft: WARUM WIR MÄNNER DIE TECHNIK SO LIEBEN. Virilio tekent er een stervormig kruis onder en wandelt links terug uit beeld. Fade out.

48"

Aanzwellende muziek; vanuit een punt op een zwarte achtergrond opent zich cirkelvormig een vaag beeld. Op het eerste gezicht toont het een omhelzing, maar als de figuren beginnen te bewegen, blijkt dat het om wolken gaat, die het hele scherm vullen. In het midden verschijnt een klein rond punt. Het zwelt tot het dezelfde omvang heeft als de ronde vorm net voordien. Het beeld begint te bewegen. Het blijkt een radarbeeld, met een ronddraaiende lijn die de vage contouren van een kustlijn afscaant. Aan de boven- en benedenkant verschijnen twee horizontale lijnen. Ze blijken de boven- en onderkant van een rechthoek te zijn, waarboven een soort dak zweeft. De rechthoek en het dak (die samen een huis vormen) passen perfect in de cirkel. De onderste punten van de rechthoek raken bijna de omtrek van de cirkel. Het 'dak' is precies even breed als de rechthoek, maar zweeft er wat boven.

1'12"

De basismodule waarop de rest van de uitzending zal variëren, is klaar: een cirkel met daarin een rechthoek en boven die rechthoek twee lijnen in een hoek die een dak oproept.

Twee seconden later. Op de achtergrond schuiven wolken voorbij, het radarbeeld in de cirkel wordt afgetast. Dan verschijnt een iets kleiner zwart vierkant in de rechthoek. Heel kort, minder dan een seconde, is een kleurenbeeld te zien van een draaiend gezicht dat een toestel voor zich heeft. Dit beeld wordt in flitsen herhaald, steeds trager en daardoor leesbaarder. Muziek benadrukt de ronddraaiende beweging van wat lijkt op een militair richttoestel met een menselijk gelaat voor zich. Het radarbeeld in de achtergrond is verdwenen en heeft plaatsgemaakt voor bewegende wolken, maar de basismodule (cirkel, rechthoek, dak) is nog altijd zichtbaar. Het beeld wordt in een loop

afgespeeld, maar gemanipuleerd (idem voor de klank) waardoor een versnellend ritme ontstaat.

2'44"

De cirkel wordt aan de buitenkant grijs, het beeld erin 'krimpt' (maar de dimensies van de basismodule blijven dezelfde). Het grijze vlak blijkt een draaiend 45-toerenplaatje van Jack Goldstein te zijn: *The Dying Wind* uit 1975. Op de achtergrond horen we wind (de klank van het plaatje) die vervolgens plaatsmaakt voor een esoterisch geluid. Fade-over naar een beeld met radarscherm en wolken op de achtergrond. Rechthoek en dak zijn verdwenen, alleen cirkel/radarscherm en wolken blijven als achtergrond over. Vervolg: esoterisch geluid met pingklanken en dan vliegtuiggeronk en een vervormde stem: 'Who's afraid... Who's afraid one zero... this is Jimmy Six... confirming Charles One's sighting as follows...' en meer militaire vliegenierstaal.

3'21"

In het ronde radarbeeld in een uitsnede onderaan verschijnt Paul Virilio. Hij zit in dezelfde kleren achter een tafel voor het groene schoolbord; voor hem liggen pappassen; hij kijkt ons aan. Op de klankband gaat de esoterische muziek doorspekt met vliegenierstaal verder. Boven in de cirkel verschijnt de tekst: 'Who's afraid' (zie boven) en, ronddraaiend met de lijn van de radar, de naam 'Paul Virilio'.

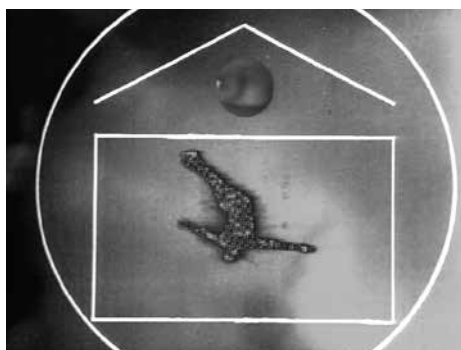
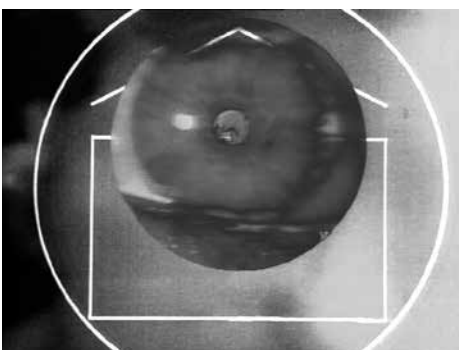
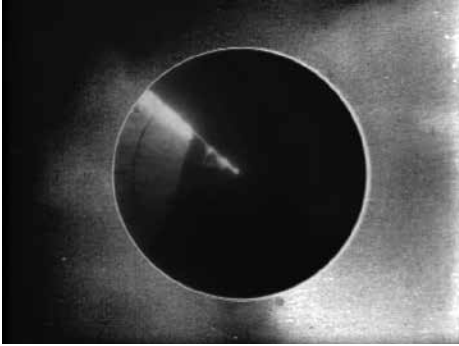
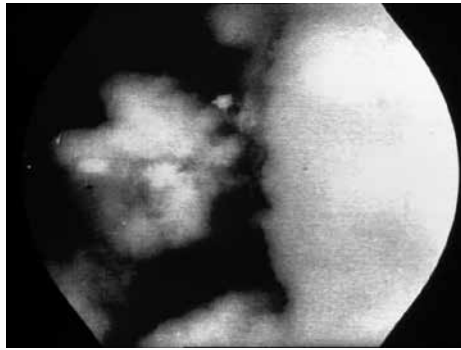
Zeven seconden later begint Paul Virilio te praten. Wat hij zegt⁵ komt volgens de ondertitels in het Nederlands overeen met: 'Architectuur als gesloten structuur is niet leefbaar voor de mens. Er zijn drie vensters nodig. Welgeteld drie openingen. De deur maakt er 'n ruimte van waarin de mens kan leven. Ten tweede: de vensteropening, lichtgat en uitkijk. En ten derde: het tv-scherm. Ik heb het over die nieuwe ruimte van de telecommunicatie, de ruimte van de technologie. 'n Ander punt: de découpage. Geen beeld zonder begrenzing. Alles wordt altijd waargenomen binnen een kader, geboren uit de eerste oogopslag, soms versmald tot schilderij, tot fotolijst of cameraobjectief. Dat derde venster noem ik 'n globaal kader, sideraal zelfs. Rechtstreekse satellietuitzendingen geven dat derde venster een macrokosmische dimensie.'

Het beeld van Virilio verkleint en deint uit in een serie feedbackloops, mise-en-abîmes. Een oog komt in beeld. Doorheen de iris van het oog zijn fragmenten van andere beelden zichtbaar. Onderaan loopt een teller mee: 542, 543...

De cirkel verschijnt terug in beeld. Het beeld dat door de iris van het oog zichtbaar is, vult de ruimte rond de cirkel/het oog. Het oog verkleint en verdwijnt aan de bovenkant uit het beeld. De basisfiguur verschijnt weer, met op de achtergrond de wolken (zoals in het begin). Het oog verkleint naar boven toe tot het onder het dak boven de rechthoek past. Zodat boven het huis/het kader nu een cirkel met oog hangt, als een soort 'God ziet u'. Tegelijk komt een rood oplichtende, vallende, dansende, salto's makende figuur in beeld – uit Jack Goldsteins film *The Jump*.⁶ De figuur wordt groter en vult bijna het gehele scherm.

*

De eerste vijf minuten van *Warum* geven goed aan hoe subtiel Decostere zijn beelden met elkaar verweeft. Een basisfiguur: oog/kader/dak. Een filmfragment met bewegende wolken, flitsen van een 'loop' van een draaiend richttoestel (uit een film van Klaus Vom Bruch?), een plaatje van Jack Goldstein, een interview met Paul Virilio, de film *The Jump* van Goldstein. Een heterogener begin van een uitzending is moeilijk denkbaar. En toch past alles naadloos in elkaar. Ja, die vijf minuten leggen enkele cruciale visuele en theoretische parallellen die verder in de uitzending geëxploreerd zullen worden.



Stefaan Decostere

Warum wir Männer die Technik so Lieben, 1985, stills uit de eerste 5 minuten
© de kunstenaar, courtesy ARGOS (Brussel)

4. Analoge video

Warum behoort tot de weinige kunstwerken die het medium van de analoge video hantieren. Uiteraard gebruikt Decostere analoge video omdat er nog geen digitale video bestond in 1986. Maar het medium van de analoge video is ook van belang omdat het fundamenteel andere kwaliteiten heeft dan digitale video. In digitale video is een beeld, elk beeld – of het nu reëel fotografisch is dan wel puur virtueel, dat wil zeggen getekend of berekend – als een schilderij dat eindeloos kan veranderd en gemanipuleerd worden via computerprogramma's (bijvoorbeeld Photoshop). In analoge video kunnen weliswaar bepaalde parameters van een beeld bijgesteld worden (solarisatie is bijvoorbeeld een van de meest extreme effecten die mogelijk zijn), maar blijft het beeld zijn 'fotografisch' karakter behouden.

De retoriek van analoge video is gebaseerd op het combineren van twee (of meer) beelden – als een beeld in een beeld (de techniek die Decostere toepast met zijn basismodule)

of als overvloeier (fade-over) tussen twee beelden. Het meest gebruikte toestel of hulpmiddel in analoge video is de beeldmixer. En meer specifiek: de hendel van de videomengtafel waarmee één beeld kan overvloeien in een ander beeld. De hendel van de beeldmixer was zowat het belangrijkste instrument in het analoge videotijdperk. De *fade-over* was toen de grote stijlfiguur die een 'in between' tussen twee beelden creëerde, een *no man's land* waarin de beelden in elkaar overvloeien dan wel verdwijnen in het zwart of eruit opkomen.⁷

Het in *Warum* geciteerde werk van Goldstein of Vom Bruch wordt – als film op celluloid – nog gekenmerkt door de figuur van de 'loop': een steeds terugkeren van hetzelfde motief, al dan niet gemanipuleerd. Die films worden geïntegreerd in een uitzending met een traditioneel begin en einde, maar waarin de beelden overvloeien. De sterkte van *Warum* is precies dat de combinaties van diverse beelden en de overvloeiers ertussen integraal deel gaan uitmaken van de uitzending.

5. Mixed Metaphors

Wat dat betreft wordt de uitzending gekenmerkt door een merkwaardige eenheid van vorm en inhoud. Want de uitspraken (en de theorieën) van Paul Virilio worden in feite door eenzelfde soort 'overvloeiers' gekenmerkt, ze bewerkstelligen eenzelfde transformatie van het ene concept naar het andere. Eigenlijk is Virilio iemand die – zoals een beeldmenger – het *no man's land* tussen twee concepten exploreert en moeiteloos van het ene naar het andere overspringt. De bovengeciteerde eerste interventie van Virilio in *Warum* is daar een goed voorbeeld van. In nauwelijks anderhalve minuut evolueert zijn discours van een evocatie van het meest simpele huis – een ruimte met een deur en een venster – naar de televisie en de telecommunicatie: naar een venster 'dat een macrokosmisch probleem' vormt.

Niet al die conceptuele verglijdingen van Virilio houden bij nader toezien stand. Als creatieve input voor Decostere artistieke concept is het werk van Virilio erg sterk en niet weg te denken. Maar als puur theoretisch discours is het vaak problematisch. Is een televisiescherm bijvoorbeeld werkelijk een venster op de wereld? Virilio neemt hier klakkeloos het cliché over dat vanaf de opkomst van de televisie opgang maakte, maar in feite altijd meer utopie dan werkelijkheid was. Met evenveel recht kan je zeggen dat televisie fundamenteel helemaal niets met een huis of huiskamer te maken heeft, maar alles met spektakel, met de filmzaal en voordien met het variététheater, dus niet met de private, maar met de publieke ruimte.⁸ Met als belangrijkste consequentie (die u elke dag kan verifiëren op uw televisiescherm) dat televisie géén venster op de wereld is, maar een podium voor fictie en spektakel.

De apodictische toon waarop Virilio van huiskamer over beeldkader naar telecommunicatie springt, verdonkeremaant de dubieuze evidentie van zijn uitgangspunt. Maar je kan iemand dit soort geloof in televisie-als-venster-op-de-wereld moeilijk kwalijk nemen, ook al staan we nauwelijks vier jaar voor de doorbraak van de commerciële televisie (die dat venster op de wereld consequent dichtmetselde). Virilio's opvatting past in het utopische kader waarin ook Decostere televisiewerk thuisheert.

Eveneens dubieus is een ander stokpaardje van Virilio: de overgang van audiovisuele middelen naar snelheid en oorlog – een verband dat hij net voordien had toegelicht in zijn boek *Logistique de la perception* (1984). Virilio verwacht daarbij systematisch het richtkruis van een wapen met de zoeker van een camera. De twee lijken misschien op elkaar, maar zijn ook fundamenteel verschillend: het eerste is alleen om het centrum van het beeld, het *bull's eye*, bekommerd. Het tweede daarentegen dient om een kader en beeldcompositie te maken en is dus niet met het centrum, maar met de rand van het beeld bezig. Alles wordt bij Virilio echter een doelwit, elk media-instrument is fundamenteel een oorlogsmachine. En, zoals steeds bij hem, als er één conceptueel dominantie valt, vallen ze allemaal in een apocalyps van elkaar meesleurende 'mixed metaphors'. Het denken van Virilio is een soort woekering.

6. Inflatie

Vijftien jaar geleden⁹ schreef ik: 'Als er één centrale, steeds terugkerende, gebruikte en misbruikte metafoor is in het werk van Virilio dan is het wel de aan de economie ontleende term van *inflatie*. Overall ontwaart hij [...] een gigantische tekenontwaarding. Wat hem er overigens niet van weerhoudt, wel integendeel, om zelf een inflatoire opbodstijl te hanteren. Termen als *développement exponentiel*, *démésure*, *hausser les enchères*, *prolifération* etc. zijn niet uit de lucht. Ook de zinsconstructies doen steeds weer mee aan het opbod: 'De la..., à la..., il n'y avait qu'un pas à franchir depuis..., qui devait aboutir, par-delà..., à...'. *Machine de Vision*, p. 137' En ik concludeerde toen: 'Virilio is een denker van de parabool: hij [...] laat zijn ideeën inflatoire uitwaaiëren tot ver voorbij het verifieerbare, tot in het oneindige.'

Die theoretische overdrijvingen kenmerken ook de verschillende interventies van Virilio in *Warum*. Samen vormen ze een beknopte samenvatting van de basisconcepten

uit de drie werken die hij een jaar vroeger gepubliceerd had: *Logistique de la perception*, *L'espace critique* en *L'horizon négatif*.

Als filosofisch discours houden Virilio's onheilsboodschappen geen steek. Polemisch en artistiek daarentegen zijn ze hoogst interessant. Je ervaart en beoordeelt een video-werk of een televisie-uitzending nu eenmaal heel anders dan een filosofisch discours: kunst mag uitdagen zonder verifieerbaar te moeten zijn. Bovendien loopt de manier van denken van Virilio in formeel-artistiek opzicht compleet parallel met de metaforische verglijdingen die zo typerend zijn voor de beeldtransformaties van Decostere. Zelfs de basismodule waarrond de uitzending is opgebouwd incorporeert de denkwereld van Virilio door oog, kader en huis in één enkele figuur te verenigen. Of die gelijkstelling conceptueel werkelijk gerechtvaardigd is, dan wel of Virilio veel te ver gaat in het metaforisch verbinden van architectuur en media, van media en oorlog, doet er eigenlijk niet toe. Het is een uitdagende artistieke propositie en Stefaan Decostere is er in *Warum wir Männer die Technik so lieben* wonderwel in geslaagd de denkwereld van Virilio vorm te geven.

Noten

- Warum wir Männer die Technik so lieben* (1985). Research en interviews: Chris Dercon. Scenario: Chris Dercon en Stefaan Decostere. Realisatie en vormgeving: Stefaan Decostere. Productie: Claude Blondeel, Kunstzaken, BRT, 1985.
- De films van Jack Goldstein zijn te bekijken op: <http://www.ubu.com/film/goldstein.html>; ook de muziek van Jack Goldstein kan u beluisteren op het web: <http://www.ubu.com/sound/goldstein.html>
- De films van Klaus Vom Bruch zijn terug te vinden op: <http://kvb.com/index2.html>
- U kan de eerste vijf minuten van *Warum* bekijken op YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=RCCba8umnr8>
- Hier de tekst die Virilio in het Frans uitspreekt: 'Le problème de l'architecture c'est pas le mur, c'est ce qui est enclos. Il est évident qu'une structure qui est seulement fermée et qui n'a pas d'ouverture n'est pas une structure pour l'homme. C'est pas une structure pénétrable. Donc il est évident qu'il y a trois fenêtres. Et il n'y a pas plus que trois. Il y a la porte. La porte-fenêtre disons, qui sert à réaliser une architecture, un lieu où l'homme vit. Peu importe si c'est une ville, la porte de ville, ou que ce soit un appartement. Et il y a toute la fenêtre qui s'autonomise, la fenêtre en tant que lieu de la lumière et du regard. Et la troisième fenêtre c'est l'écran de télévision. Donc quand je parle de fenêtre, je parle de la troisième fenêtre, je parle d'un autre espace construit qui est celui des télécommunications, qui est celui effectivement du monde des technologies nouvelles – ça c'est le premier point. Et l'autre point, c'est le point du découpage. Il n'y a d'image quand il y a un découpage. Rien n'est jamais vu entièrement, tout est toujours perçu à travers un cadre. Et il est sûr que ce premier cadre a existé des que le premier oeil qui s'est ouvert, avec le champ visuel et c'est poursuivi à travers l'encadrement du tableau, à travers le cadre de la photo; à travers l'ocillon de la caméra de télévision. Et je crois que parler d'une troisième fenêtre c'est parler du nouveau cadre, un cadre global, un cadre sidéral même. Puisque effectivement avec les satellites de télécommunication et de retransmission directe le problème de la fenêtre devient un problème macro-cosmique.'
- Voor beknopte informatie over *The Jump*, 1978, zie bijvoorbeeld <http://www.tagbanger.com/author/jonathan/page/6/>. Het filmpje is ook te zien op <http://www.ubu.com/film/goldstein.html>.
- De overvloeier is ook het grote stijlmiddel in de video's van Jean-Luc Godard uit dezelfde periode, bijvoorbeeld *Scénario du film Passion* (1982), *Puissance de la parole* (1988) of *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998).
- De eerste televisievertoningen vonden niet plaats in huiskamers, maar in publieke ruimtes: de *Fernsehstuben* van nazi-Duitsland, de visiezaaltjes waaraan de Amerikanen in de jaren 40 dachten als vertoningsplaats voor televisie-uitzendingen. Hoe die collectieve televisie tijdens de Koude Oorlog geïndividualiseerd werd en obligaat in iedere huiskamer ingeplant werd, is een proces dat nog niet afdoende in al zijn consequenties beschreven werd. Evenmin de daarmee parallel lopende (of eruit voortvloeiende?) overgang van openbare naar commerciële televisie veertig jaar later.
- In het essay *De strategie van de peepshow uit De Digitale Badplaats*, Leuven, Van Halewyck, 1995, pp. 50-52.

De Nederlandse identiteit?

**Marien Schouten,
Job Koelewijn,
David Jablonowski
et al**

**27 mei –
17 oktober**

**Museum
De Paviljoens,
Almere**



*www.
depaviljoens.nl*

G. van der Wal, **Overzichtskaart van de Zuiderzee**, behorende bij de **Bondsuitgave: Zuiderzee-Silhouetten** (detail, 1915), collectie Zuiderzeemuseum.
Opgenomen in: Erik Walsmit, Hans Kloosterboer, Nils Persson, Rinus Ostermann, *Spiegel van de Zuiderzee. Geschiedenis en Cartobibliografie van de Zuiderzee en het Hollands Waddengebied*, Houten 2009.

Cauvin, Storck, Haesaerts en de Belgische kunstdocumentaire

STEVEN JACOBS

Oude kunstdocumentaires roepen doorgaans het doembeeld op van pedagogische drammerigheid en zwaarwichtige oubolligheid. Toch zijn vele van de meest interessante voorbeelden van het genre al meer dan een halve eeuw oud. Een van de meest boeiende episodes uit de geschiedenis van de kunstdocumentaire is zonder twijfel het decennium dat volgt op de Tweede Wereldoorlog – een periode die niet toevallig net voorafgaat aan de doorbraak van het medium televisie, dat later het fenomeen van de kunstdocumentaire zal usurperen, maar ook in grote mate zal standaardiseren. In diverse Europese landen wordt in de late jaren 40 op het puin van de oorlog een filmindustrie opgebouwd die, gevoed door humanistische idealen, heel wat ruimte biedt aan de documentaire kortfilm. Belgische cineasten als Henri Storck en Paul Haesaerts speelden hierin een belangrijke rol. Beide cineasten waren bijzonder actief in de *Fédération internationale du film d'art* (FIFA), die onder auspiciën van Unesco in 1949 werd opgericht. De opmerkelijke bijdrage van Belgische cineasten op het vlak van de experimentele kunstdocumentaire werd toen al op internationale filmfestivals en in diverse internationale publicaties opgemerkt. Zo noteerde Gordon Mirams in 1950 in *Design Review* dat België een bijdrage leverde aan de *art film* die geheel onevenredig was met zijn beperkte geografische oppervlakte.¹ Mirams schreef dit toe aan het feit dat de kleine Belgische filmindustrie zich in die tijd resoluut op de documentaire concentreerde en dat de producenten hun aandacht richtten op het rijke artistieke erfgoed van het land. Hoe dan ook, stelde Mirams, 'het resultaat is dat sommige van de belangrijkste vernieuwende en experimentele prestaties op het gebied van de kunstfilm en ook sommige van de meest opmerkelijke verwezenlijkingen in België tot stand zijn gekomen.' In een van de verscheidene boeken die in die tijd door de Unesco over het fenomeen van de kunstfilm werden gepubliceerd, stelde Paul Davay ietwat laconiek dat de Belgische cinema 'relatief' weinig blunders heeft gemaakt op het gebied van de film over kunst'. Bovendien merkte Davay op dat de Belgische cineasten waren afgestapt van de 'traditionele schijnheilige contemplatie van de kunst' en dat ze hun kijkers hadden geïntroduceerd in een onbekend gebied, dat ze hen hadden 'leren kijken en de geheimen hadden onthuld van dingen die ze voorheen enkel op een mechanische manier hadden bekeken.'²

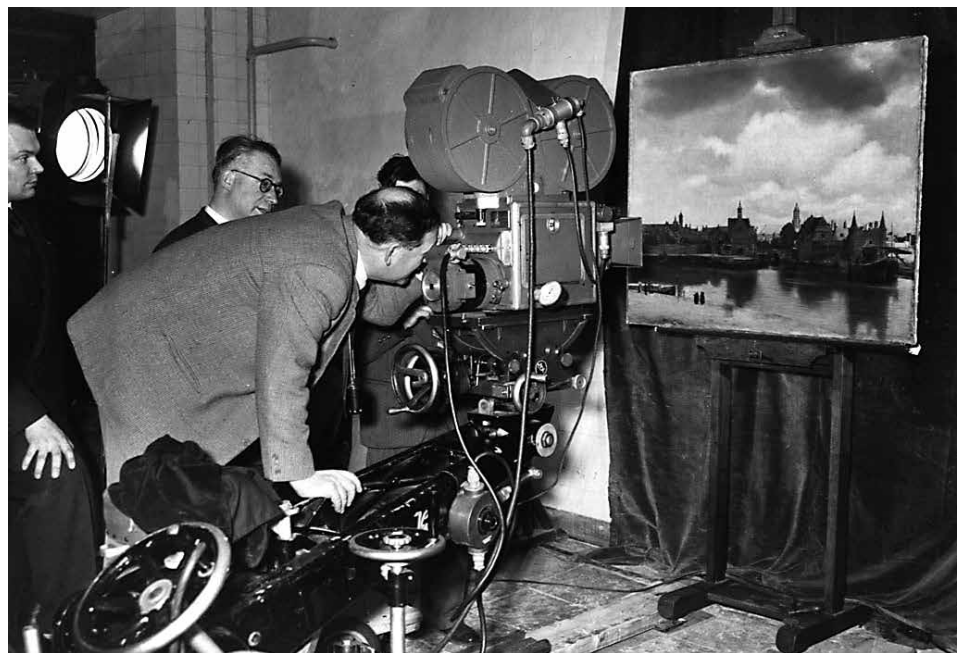
Opvallend is dat Belgische filmmakers, net als Luciano Emmer in Italië of Alain Resnais in Frankrijk (zie *De Witte Raaf* nr. 145), de kunstdocumentaire naar voren schoven als een platform waarop de grenzen konden worden afgetast tussen beweging en stasis, tweedimensionaliteit en driedimensionaliteit, en realiteit en artificialiteit. Voor deze cineasten kon een kunstdocumentaire enkel betekenisvol zijn als hij een reflectie inhield op de essentie van het eigen medium. Een kunstdocumentaire diende dus te reflecteren over de verhouding tussen het medium film en de kunstvorm (de schilderkunst, de beeldhouwkunst) die het onderwerp van de film vormde. Een *film over kunst* was met andere woorden pas geslaagd als hij ook op een zelfbewuste manier een *kunstfilm* was.

De late jaren 30

In België was de kunstfilm al voor de Tweede Wereldoorlog tot ontwikkeling gekomen. Het genre reikt er zelfs terug tot het midden van de jaren 20 met films als *Nos peintres* (1926) van Gaston Schoukens, die onder meer het werk van Vlaamse Primitieven en Rubens in beeld brengt. Het was evenwel vooral op het einde van de jaren 30 dat België enkele bijzonder originele en baanbrekende kunstdocumentaires produceerde. In *Thèmes d'inspiration* (1938) vergeleek Charles Dekeukeleire portretten van oude en moderne meesters met filmbeelden van

echte mensen om aan te tonen dat 'door de eeuwen heen de ziel van het volk niet was veranderd'.³ Voortdurend springend van heden naar verleden is *Thèmes d'inspiration* onmiskenbaar gemarkeerd door zowel de cinema van de avant-garde, waaraan Dekeukeleire eerder een bijdrage had geleverd met filmgedichten in de stijl van Germaine Dulac en diverse montagefilms die affiniteiten vertoonden met het werk van Ruttmann en de sovjetcinema, als door de nieuwe documentaire trends van de jaren 30.⁴ Dekeukeleires film spitst zich toe op de tellurische verbondenheid van de figuren in schilderijen van onder anderen Pieter Bruegel, Joachim Patinir, Jacob Jordaens, Constant Permeke en Frits Van den Berghe, en bevat ook beelden van het hedendaagse landschap. Op een wijze die herinnert aan de schilderijen van deze kunstenaars, toont Dekeukeleire beelden van boeren aan het werk, die met behulp van lage cameraposities met de aarde en de hemel worden verbonden. In 1938 won *Thèmes d'inspiration* op grond van zijn lyrische kwaliteiten de Grote Prijs op het filmfestival van Venetië.

De meest invloedrijke vooroorlogse Belgische kunstfilm was evenwel André Cauvins *L'agneau mystique* of *Het Lam Gods* (1939) over het gelijknamige beroemde altaarstuk uit de 15de eeuw van Jan en Hubert Van Eyck. In deze baanbrekende kortfilm worden de verbale gegevens van Jozef Muls beperkt tot een minimum aan feiten en een beknopte beschrijving. De informatie over het beroemde veelluik is in eerste instantie visueel. De film bezit een ongeziene sensualiteit die wordt bewerkstelligd door een vibrerende belichting en een beweeglijke camera, die beide het statische schilderij tot leven wekken. Volledig opgenomen in de Sint-Baafskathedraal te Gent kondigt Cauvins film al de grotere camera-mobiliteit aan die de naoorlogse kunstdocumentaire zal kenmerken. Enkele *establishing shots* van de Gentse historische binnenstad maken dit al aan het begin duidelijk: een horizontaal *panning shot* van de Gentse skyline met de beroemde torens wordt gevolgd door een neerwaartse *tilt* van de toren van de kathedraal – het zijn de horizontale en verticale kijkrichtingen die Cauvin ook tijdens de exploratie van het schilderij volop zal hanteren. Na het exterieur van de kathedraaltoren toont Cauvin ons het imposante hekwerk van de Vijdtkapel waarin het veelluik van de gebroeders Van Eyck zich toen bevond. Onmiddellijk wordt dit hek geopend zodat we een blik krijgen op het centrale paneel van het veelluik. Met deze krachtige geste installeert Cauvin meteen een cinematografische logica. Enerzijds stelt dit de cineast in staat om letterlijk beweging in het beeld te introduceren en anderzijds wordt het tweedimensionale schilderij als een ruimtelijk object gepresenteerd. Immers, gezien de polyptiek zich niet in de as van de poort van de kapel bevindt, maar op de naar het oosten gerichte zijwand, is het eerste beeld dat de kijker van het meesterwerk te zien krijgt een schuine blik op het centrale paneel. Na een korte voorstelling van de op de buitenzijde van de zijpanelen afgebeelde schenkers Judocus Vijdt en Isabella Borluut, vestigt Cauvin onze aandacht op de onderste panelen van de binnenzijde van het altaar, met de voorstelling van de aanbidding van het Lam op het centrale paneel en met op de zijluiken de kruisvaarders, de eremijten en de pelgrims – het gestolen paneel van de Rechtvaardige Rechters ontbreekt. Van een zorgvuldig overzicht worden we geleid naar een nauwgezette analyse van details die elkaar opvolgen met behulp van *dissolves* en *straight cuts*. De camera beschrijft traag horizontale en verticale bewegingen, zodat er voldoende tijd is om de vele details te bewonderen. Cauvins close-ups stoken perfect met het magistrale detailrealisme dat de kunst van de Nederlanden uit de 15de eeuw in het algemeen en die van de gebroeders Van Eyck in het bijzonder kenmerkt. Cinema wordt hiermee als het ware teruggebracht tot zijn oorsprong – niet alleen bepaalde scholastische opvattingen over de status van het licht,



Henri Storck tijdens het draaien van 'La fenêtre ouverte' (1952)
Productiefoto, Koninklijk Belgisch Filmarchief

maar ook het belang van nieuwe inzichten in de optica in de late middeleeuwen en volgens sommigen ook het inzetten van bepaalde optische instrumenten, vormen terugkerende elementen in de Van Eyck-*Forschung*.

Na de close-ups van de onderste panelen van de geopende polyptiek verbluft Cauvin de kijker met details van de scène van de Annunciatie op het gesloten veelluik. Specifieke aandacht wordt geschonken aan de doorkijk door het raam op de Gentse binnenstad, waardoor het schilderij visueel wordt verbonden met de shots aan het begin van de film. Uiteindelijk keert Cauvin terug naar de binnenzijde van de retabel. Deze keer opent het veelluik zichzelf en is het bovenste gedeelte met de panelen van Adam, Eva, de zingende en musicerende engelen, Maria, God de Vader en Johannes de Doper zichtbaar. Opmerkelijk is dat Cauvins camera het lichaam van Adam en Eva aftast van onder naar boven, van de voeten tot het gelaat – een blikrichting die volledig strookt met de positie van de kijker in de kapel. Daarnaast valt op dat Cauvin in de exploratie van de drie centrale bovenluiken afwijkt van zijn rigoureuze verticale en horizontale camera-bewegingen – in één enkele volgende camera-beweging verbindt hij het gelaat van Maria met dat van God de Vader en van Johannes de Doper, die zich op drie aan elkaar grenzende luiken bevinden. Op het einde van de film bevinden we ons terug voor de Vijdtkapel en wordt het hek gesloten.

Cauvins film is een mijlpaal omdat hij als eerste kunstdocumentaire aandacht schenkt aan de esthetische samenhang van een complex kunstwerk en de kijker in staat stelt om een vormelijke analyse van één enkel werk te maken. Die kijker wordt bovendien uitgenodigd om zelf te kijken. 'Voor het eerst begonnen kijkers een levende wereld in een schilderij te zien', stelde Paul Davay. 'Nooit had iemand de stad Gent door dit raam gezien. Niemand had opgemerkt dat de musicerende engelen kleine Belgische boerenmeisjes zijn met heldere maar eerder lelijke gezichten.' Davay merkt verder op dat de wereld die Cauvin opbaarde niet essentieel picturaal is. 'De camera werkt altijd op een beperkt terrein waardoor de diepere structuur van het schilderij ons voortdurend ontsnapt; het spel van volumes is slechts bij benadering gerealiseerd en de kleurverhoudingen al bijna helemaal niet.'⁵ Dit is volgens Davay echter geen tekortkoming. Integendeel, Cauvins film is in de eerste plaats een cinematografische exploratie van de wereld die de Van Eycks hebben afgebeeld. Het licht, het ritme, de bewegingen van de camera en de klankband, die geschraagd wordt door muziek van Guillaume Dufay, leveren stuk voor stuk een bijdrage aan een algeheel poëtisch effect.

L'agneau mystique werd samen met een gelijkaardige film van Cauvin over Hans Memling speciaal geproduceerd door de Belgische overheid om vertoond te worden in het door Henry Van de Velde ontworpen Belgische paviljoen op de Wereldtentoonstelling te New York in 1939. Daar maakte de film een grote en blijvende indruk. Arthur Knight omschreef het werk als een 'ware kunstervaring op film' en als 'waarschijnlijk de eerste van de nieuwe kunstfilms die op een volwassen niveau voor een ruim publiek in Amerika te zien was'.⁶ Jaren later, in 1952, schreef Iris Barry dat Cauvins film 'zelfs vandaag, na zoveel andere cinematografische studies van schilderijen, onovertroffen is. [...] Cauvin was werkelijk een onontgonnen terrein aan het exploreren: zijn kalme en heldere waarneming stonden garant voor briljant pionierswerk.'⁷

Storck en Delvaux

Cauvins experimenten werden nog een stap verder gevoerd door Henri Storck, die zich vanaf het midden van de jaren 30 in het genre van de kunstdocumentaire begon te specialiseren met *Regards sur la Belgique ancienne* (1936). Handelend over de middeleeuwse schatten die door de godsdienst en een nieuwe burgerlijke en stedelijke cultuur werden voortgebracht, mobiliseert de film statische beelden met behulp van zowel voorwaartse en achterwaartse *travellings* als laterale en verticale *panning shots*. Storcks meer originele en ingrijpende bijdragen tot de ontwikkeling van het genre dateren evenwel uit de late jaren 40. Op het ogenblik dat Luciano Emmer in Italië en Alain Resnais in Frankrijk de kunstdocumentaire tot een experimenteel filmgenre verheffen, creëert Storck zijn baanbrekende films over Delvaux en Rubens. In tegenstelling tot Cauvins film over het *Lam Gods* en de meeste films van Emmer, vertrok Storck niet van individuele schilderijen, maar van een soort collage van details uit verschillende werken. Storck is dan ook niet zozeer geïnteresseerd in het verhaal dat het onderwerp van het schilderij uitmaakt. Hij realiseert eerder filmmessays die zich presenteren als equivalenten van esthetische verhandelingen of studies in de geschiedenis en theorie van de kunst.

Zoals de titel doet vermoeden, handelt *Le monde de Paul Delvaux* (1946), een film die Storck in samenwerking met dichter en essayist René Micha vervaardigde, eerder over het gehele oeuvre van de surrealistische schilder Delvaux dan over zijn biografie of over een specifiek schilderij. Delvaux' beroemde naakten en *unheimliche* stadslandschappen versmelten met andere figuren, voorwerpen en fragmenten uit tiental-

len schilderijen. Details worden als het ware gekristalliseerd tot een droomachtig, melancholisch en desolaat universum. Begeleid door de stem van Paul Eluard en de muziek van André Souris, presenteert *Le monde de Paul Delvaux* zich als een modern gesamt-kunstwerk. Paul Davay noemde het 'een bijna perfecte ontmoeting en samensmelting van verschillende artistieke disciplines die worden onderworpen aan een nieuw expressiemiddel – de cinema.'⁸ Storcks camera beweegt zacht en subtiel over Delvaux' schilderijen, waarvan het oppervlak meticuleus in beeld gebracht, maar ook gekoesterd wordt. Aan de ene kant richt de cineast onze aandacht op de materiële aspecten van de schilderijen. In de woorden van Arthur Knight slaagt zijn film er als geen andere in 'om ons bewust te maken van de textuur, de techniek en de manier waarop de verf op het doek is aangebracht.'⁹ Aan de andere kant weet Storck perfect de bijna immateriële en dromerige wereld van de kunst van Delvaux te evoceren. Daartoe haalden Storck en Delvaux de schilderijen uit hun lijsten en stelden ze naast elkaar op, zodat Storcks camera ongehinderd van het ene naar het andere schilderij kon glijden.¹⁰ De bevremdende naakten in *unheimliche* nachtelijke stadslandschappen lenen zich perfect voor zwart-witfilm en vertonen overeenkomsten met films uit deze periode. Storcks film roept zowel de *film noir* op als late voorbeelden van surrealistische cinema zoals Hans Richters *Dreams That Money Can Buy* (1946).

Rubens

Met *Rubens* (1948), een film die Storck realiseerde in samenwerking met Paul Haesaerts, betrad de naoorlogse cinema het domein van de kunstanalyse. In plaats van het narratieve element uit een bepaald schilderij (zoals in de meeste films van Emmer) of een fictieve werkelijkheid die een geheel oeuvre beheerst (zoals in *Le monde de Paul Delvaux*) als uitgangspunt voor een film te nemen, tracht *Rubens* van Storck zowel een kunsthistorische duiding als een vormanalyse van het werk van de barokkunstenaar te geven. Om de stijl, compositie en iconografie van Pieter Paul Rubens te analyseren, doet Storck een beroep op het volledige arsenaal aan middelen dat het filmmedium hem ter beschikking stelt – van *split screens* en meervoudige belichtingen tot parallelmontages en animatietechnieken. In *Rubens* isoleren Storck en Haesaerts bijvoorbeeld geregeld een fragment van een schilderij met behulp van een iris. Een daaropvolgend shot toont dan een close-up van dat fragment met het oog op een meer gedetailleerde analyse. Op andere momenten roepen een bewegende camera of snel draaiende beelden Rubens' voorkeur voor spiraalvormige bewegingen op. Geanimeerde lijnen stippen de karakteristieken van Rubens' composities aan – zijn vluchtpunten, de compositorische structuur en dynamiek. Met behulp van geanimeerde cirkels en ovalen wordt Rubens gepresenteerd als een meester van de beweging. *Dissolves* tussen beelden van water, wolken en vlammen evoceren Rubens' idee van een universum dat steeds in beweging is en een levende en vruchtbare natuur. Met behulp van *split screens* vergelijken Storck en Haesaerts Rubens met andere meesters. Enerzijds maken deze *split screens* duidelijk dat Rubens andere oplossingen zocht en vond om de wereld af te beelden dan de oudere Vlaamse meesters als Van der Weyden, Van der Goes, Memling, Van Eyck, Bosch of Bruegel. Anderzijds worden gelijkaardige *split screens* ingezet om Rubens' affiniteit aan te tonen met kunstenaars als Titiaan, Veronese, Van Dyck, Jordaens, Delacroix, Wiertz, Watteau en Renoir. Bovendien maken Storck en Haesaerts ook vergelijkingen tussen gelijkaardige details uit een groot aantal werken van Rubens zelf. Op een bepaald moment wordt bijvoorbeeld een reeks door Rubens geschilderde handen naast elkaar geplaatst om te onderzoeken hoe ze een rol spelen in de constructie van een verhaal. Storck en Haesaerts recreëren de werken van Rubens als het ware voor onze ogen. In de woorden van Paul Davay, verplichtten Storck en Haesaerts 'ons voor het schilderij te blijven staan, om het te zien met *hun* ogen; maar ze geven ons ook het recht om te protesteren, om niet akkoord te gaan en om deel te nemen aan

een discussie die ruimte laat voor *ons* inzicht.'¹¹ Ofschoon Storck en Haesaerts virtuoze technieken inzetten, dringen ze ook binnen in de verhalen die de schilderijen afbeelden met behulp van magistrale *travelling shots*, statisch opgenomen details en close-ups van personages of hun gelaats-trekken.

Storck en Haesaerts bewijzen met *Rubens* dat het medium film geschikt is voor de vormelijke analyse van kunstwerken. Met zijn voorkeur voor grote formaten, zijn dynamiek en ruimtelijke diepte, wordt Rubens bovendien bijna naar voren geschoven als een voorloper van de cinema. Dit aspect wordt zelfs expliciet gemaakt wanneer een zicht van het interieur van een jezuïetenkerk met een door Rubens geschilderd altaarstuk haast wordt getransformeerd tot een bioscoop. Plotseling wordt het beeld onderbelicht met uitzondering van het altaar, dat als het ware oplicht als een filmscherm. Rubens' kunst wordt dus gepresenteerd als een soort precinematografisch spektakel – geen onzinnig idee als we ons bedenken dat de verspreiding van Rubens' prentkunst bijzonder belangrijk was voor de 19de-eeuwse academische schilderkunst, die op haar beurt doorsijpelde in de neobarokke beeldcomposities van Bijbelse hollywoodspektakelfilms van de late jaren 10 en 20 (bijvoorbeeld van Cecil B. DeMille).

Rubens werd door verschillende critici en historici terecht als een mijlpaal in de geschiedenis van de kunstdocumentaire omschreven.¹² Volgens Siegfried Kracauer combineert 'Rubens' briljante filmische penetraties van de wereld van de schilder met een poging om zijn voorkeur voor draaiende bewegingen volkomen duidelijk te maken. Opmerkelijk is dat de film noch zuivere film noch een didactisch werkstuk is, maar een schitterende kruising van beide.'¹³ Nog explicieter dan Emmer presenteerde Storck de kunstdocumentaire als een autonoom filmwerk. Zijn documentaires over Delvaux en Rubens werden niet geconcepieerd als educatieve projecten, maar als zuivere filmkunst of minstens als een tussenvorm. Dat leverde hen ook kritiek op van kunstcritici en historici. Storck gebruikte kunstwerken inderdaad simpelweg als ruw materiaal dat getransformeerd diende te worden tot filmische elementen. In dit proces probeerde hij soms effecten te creëren die weinig met het oorspronkelijke kunstwerk te maken hadden. H.W. Janson, auteur van een beroemd en populair overzicht van de kunstgeschiedenis, schreef dat 'ambitieuze en succesrijke films zoals de Belgische producties *Rubens* en *Le monde de Paul Delvaux* hebben aangetoond hoe effectief de bewegende camera het oog van de kijker kan gidsen om zodoende zijn aandacht te richten en zijn waarneming aan te scherpen. Er gaat een vreemde opwinding gepaard met het zien van schilderijen die op deze wijze over het filmdoek zijn gespreid. We voelen aan dat er een nieuwe dimensie aan onze ervaring is toegevoegd en we bevinden ons in een toestand van visuele alertheid die de vormen in staat stelt ons toe te spreken met een bijzondere welsprekendheid en intensiteit.'¹⁴

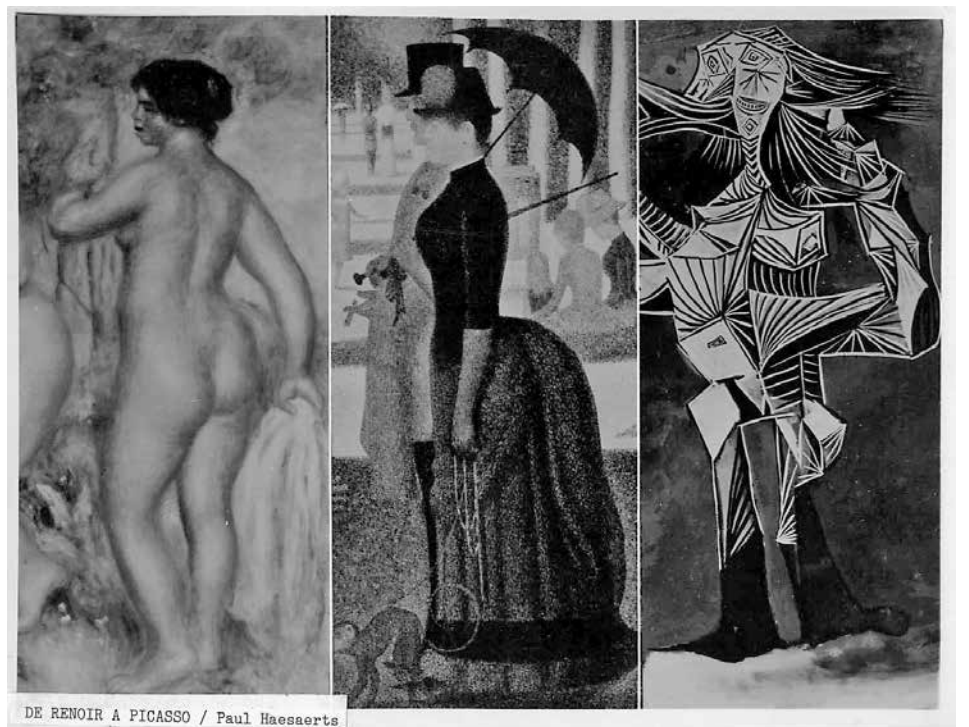
Haesaerts

Na *Rubens* bleef Storck kunstfilms maken, zoals de internationale coproductie *La fenêtre ouverte* (1952), die kan worden omschreven als een beknopte geschiedenis van de landschapsschilderkunst in Technicolor. Later wijdde Storck nog films aan Felix Labisse (1962), Paul Delvaux (1972) en Permeke (met Patrick Conrad, 1985). Storcks medewerker voor *Rubens*, de kunstenaar en criticus Paul Haesaerts, specialiseerde zich in de late jaren 40 en de jaren 50 zelfs in kunstdocumentaires. Samen met Storck keerde hij terug naar de meester van de Vlaamse barok met een in opdracht van het Ministerie van Nationale Opvoeding vervaardigde en in vele filmografieën ontbrekende kortfilm *Hemels en landschappen van Rubens* (1952). Voorts realiseerde Haesaerts tijdens de jaren 50 onder meer *Maskers en gezichten van James Ensor* (1952), *Een gouden eeuw: De Vlaamse Primitieven* (1953), *Het Middelheimpark te Antwerpen* (1953), *Sint Martens-Latem: dorp der kunstenaars* (1955), *Regina Coeli: la glorification de la Sainte Vierge d'après Fra Angelico* (1955) en *Onder het Zwarte Masker* (over Afrikaanse kunst, 1958).



Henri Storck & Paul Haesaerts

Rubens, 1949, still, Koninklijk Belgisch Filmarchief



Paul Haesaerts

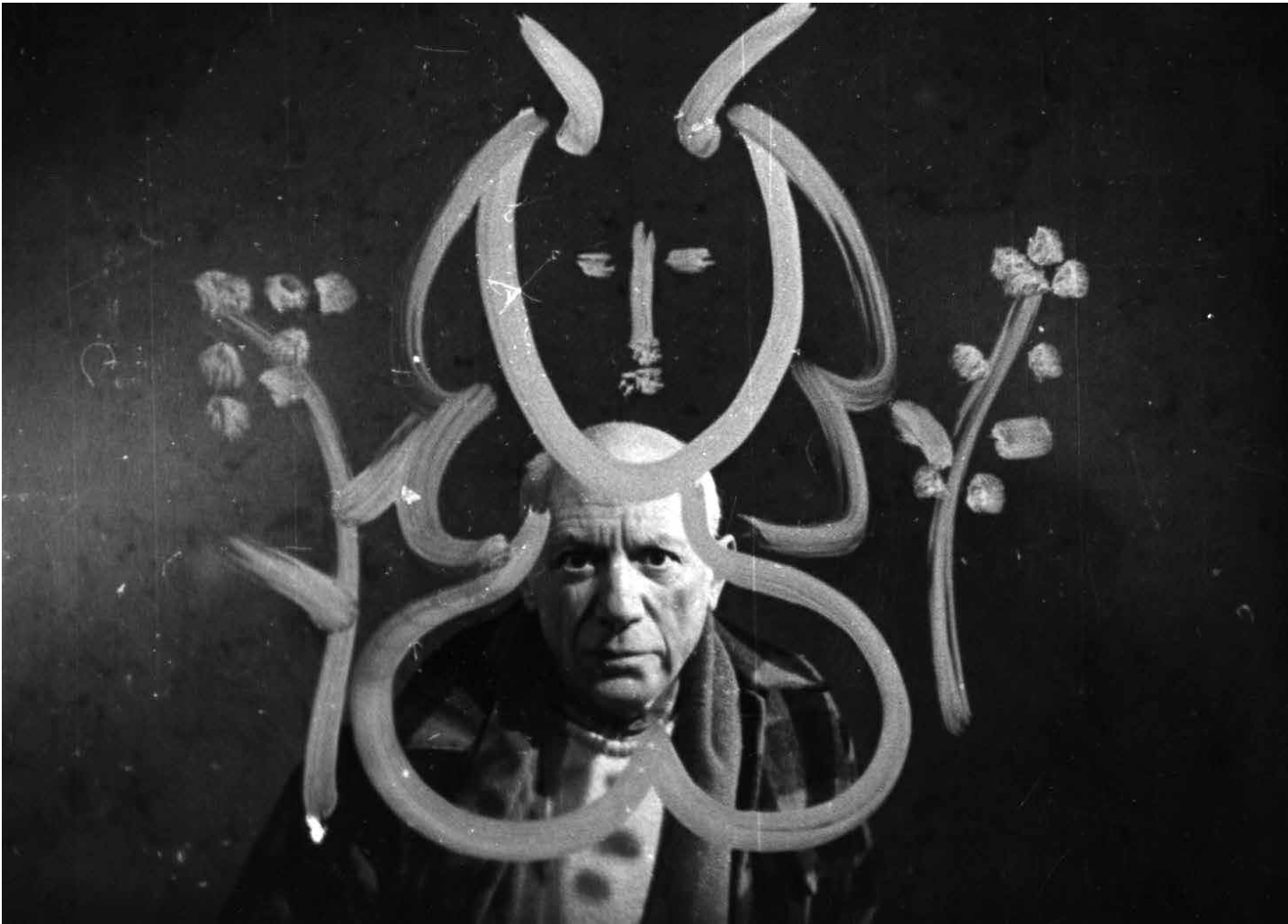
De Renoir à Picasso, 1948, still, Koninklijk Belgisch Filmarchief

In *De Renoir à Picasso* (1950) nam Haesaerts sommige van de in *Rubens* aangewende technieken over. Opnieuw stellen *split screens*, diagrammen en animatietechnieken ons in staat om de vorm en structuur van schilderijen te analyseren. In dit geval werden deze hulpmiddelen evenwel ingezet om algemene stellingen over de moderne kunst naar voor te brengen. *De Renoir à Picasso* tracht immers drie dimensies van de moderne kunst te traceren: de zogenaamde sensuele of vleeselijke (Renoir), de cerebrale (Seurat) en de instinctieve of passionele (Picasso). Door kunstwerken tegenover elkaar te plaatsen en zodoende artistieke affiniteiten en contrasten aan te tonen, demonstreert Haesaerts wat Henri Lemaître in zijn in 1956 verschenen boek over de relatie tussen kunst en cinema omschreef als de macht van het filmbeeld om een 'confrontation significative' tussen kunstwerken tot stand te brengen.¹⁵ Haesaerts trekt hierbij alle registers open. Zo wordt het beeldkader soms verdeeld in drie verticale stroken die simultaan drie details van schilderijen van drie verschillende kunstenaars laten zien, telkens ondersteund door een voorwaartse track. Op een ander moment worden menselijke figuren van Renoir, Seurat en Picasso naast elkaar geplaatst en maken witte lijnen met behulp van animatietechnieken de structuur van de compositie duidelijk. Verder speelt het camerawerk in op de stijl van de behandelde schilders. Zo beschrijft de camera als het ware een wandende beweging over Renoirs voorstelling van een dansfeest in de *Moulin de la Galette*, terwijl zowel het camerawerk als de montage strakker zijn georganiseerd in de passages die aan het werk van Seurat zijn gewijd.

Tientallen jaren later oogt deze film al te didactisch en toch slaagt Haesaerts er nog altijd in om de kijker te verbazen met zijn pogingen om nieuwe manieren voor een cinematografische analyse van kunstwerken te ontwikkelen. Men kan zich in ieder geval nog goed voorstellen dat deze film, die gehele passages zonder commentaar bevat en dus zijn boodschap in eerste instantie visueel wil overbrengen, een beklijvende indruk maakte. Volgens André Thirifays gebruikte Haesaerts 'een techniek die perfect is aangepast aan het filmmedium en die bovendien, in dit specifieke geval, efficiënter is dan het geschreven woord. Door grafische schema's te gebruiken, vlugge contrasten aan te stippen of muziek te introduceren, slaagt hij erin om zijn kritische bedenkingen kracht bij te zetten. Tegelijk weet hij snel de verschillende invloeden en opeenvolgende trends in het domein van de kunst aan te geven en stil te staan bij de dramatische aspecten van genoemde werken.'¹⁶

Kunstenaars aan het werk

Aan de enige nog levende kunstenaar in de genealogie van de moderne kunst die Haesaerts met *De Renoir à Picasso* neerzette, wijdde hij in 1950 een aparte film. *Visite à Picasso* opent markant met een *travelling shot* over de talrijke boeken die reeds over het werk van Pablo Picasso waren verschenen. De film evocert zo niet alleen de notie van het imaginaire museum, die door André Malraux rond dezelfde tijd bedacht werd, maar alludeert tevens op de ware hausse van Picasso-portretten die kort na de Tweede Wereldoorlog tot stand kwam.



Paul Haesaerts

Visite à Picasso, 1949, still, Koninklijk Belgisch Filmarchief

Tijdens de late jaren 40 en vroege jaren 50 vormde Picasso als het ware de belichaming van de moderne kunst. Zowel zijn persoonlijkheid als zijn werk werden uitvoerig bediscussieerd en gereproduceerd in zowel kunsttijdschriften als de populaire media. Picasso vormde in die jaren dan ook het onderwerp van diverse films waaronder *Guernica* (Alain Resnais, 1950), *Picasso* (Luciano Emmer, 1954) en *Le mystère Picasso* (Henri-Georges Clouzot, 1956).¹⁷

Na de openingsbeelden met boeken over Picasso toont Haesaerts ons een reeks werken in chronologische volgorde. Vervolgens verhuist de film naar Picasso's atelier in Vallauris. We zien hoe de kunstenaar in de tuin wandelt en zijn atelier betreedt om te werken aan een sculptuur en een tekening. Hij neemt de sculptuur vast en projecteert zo schaduwen op de wanden van het atelier. In de opmerkelijke volgende sequens schildert Picasso diverse vormen (een vogel, een vaas met bloemen, zoömorfe figuren) op een plexiglasen plaat die tussen hem en de camera is opgesteld. De kunstenaar kijkt bij momenten dwars door de tekening heen in de lens. Het effect is des te frappanter omdat de glasplaat het gehele beeldkader of een volledige deuropening bedekt. Tegen een donkere achtergrond lijkt het alsof Picasso witte lijnen tekent in de ruimte waarin hij zich bevindt.

Het gebruik van een glasplaat om het creatieproces te tonen bleek bijzonder succesvol en werd overgenomen in enkele andere beroemd geworden kunstdocumentaires uit de jaren 50. Haesaerts zelf greep terug op dit principe in *Quatre peintres belges au travail* (1952), een film die Edgar Tytgat, Albert Dasnoy, Jean Brusselmans en Paul Delvaux laat zien terwijl ze op een groot glaspaneel een van de seizoenen schilderen, die elk staan voor een stadium uit het menselijk leven. Het procédé van een camera achter glas leverde evenwel het spectaculairste resultaat op in de Amerikaanse productie *Jackson Pollock* (Paul Falkenberg en Hans Namuth, 1951). Pollocks *action painting* is dan ook fysieker en impliceert een nieuwe relatie tussen het schilderij en het creatieproces. In de vaak geciteerde voice-over van deze film beklemtoonde Pollock de lichamelijke betrokkenheid bij zijn schilderijen. Op een vergelijkbare wijze is in *De werkelijkheid van Karel Appel* (Jan Vrijman, 1962) de kunstenaar te zien die, op muziek van Dizzy Gillespie, in een vlaag van creativiteit verf naar de camera gooit. Het gebruik van glasplaten bleek dus vooral geschikt om de praktijk van kunstenaars met een heftige

penseelslag en een uitgesproken lichamelijke manier van schilderen (zoals in Pollocks *drippings*) te documenteren. Gezien dergelijke schilderijen zich als het ware als seismografische registraties van de lichamelijke bewegingen van de schilder presenteren, werden ze liefkoosde onderwerpen van cineasten die in de woorden van Philip Hayward instemden met de 'extreme verafgoding van het creatiemoment'.¹⁸

De beroemdste variatie op Haesaerts techniek was evenwel te zien in een andere film over Picasso. In *Le mystère Picasso* (1956) van de Franse speelfilmregisseur Henri-Georges Clouzot zien we de beroemde kunstenaar aan het werk in zijn atelier.¹⁹ Beelden gedraaid in een *noir*-achtig zwart-wit worden afgewisseld met *long takes* in kleur van een poreus wit vlak waarop Picasso negentien schilderijen of tekeningen maakte. Het witte vlak werd frontaal van de achterzijde gefilmd zodat Picasso zelf onzichtbaar blijft. Op die manier wordt het scherm getransformeerd tot een soort automatisch schilderij – een effect dat bijzonder geschikt is om Picasso's arbeidsproces te tonen, aangezien hij het onderwerp van het schilderij voortdurend bijstuurt terwijl hij eraan werkt. Het oorspronkelijke beeld van een bloem verandert in een vis, die op zijn beurt een kip wordt, om dan in een menselijk gezicht en uiteindelijk in het hoofd van een faun te metamorfoser. Meer dan Haesaerts *Visite à Picasso*, reproduceert Clouzots *long takes* de duur en tijdservaring van het schilderproces.

Kunstanalyse

De grote belangstelling bij cineasten voor het motief van de kunstenaar aan het werk is logisch. Audiovisuele media zijn immers perfect geschikt om het statische kunstwerk te presenteren als onderdeel van een temporeel proces of een actie. Opvallend is dat geen poging wordt ondernomen om de *waarneming* van een schilderij of beeldhouwwerk in het medium film te vertalen, maar dat de *creatie* ervan, die zich als een temporeel proces aandient, als uitgangspunt wordt genomen. In de daaropvolgende generatie zal de verhouding tussen kunstwerk en creatieproces grondig worden gewijzigd en groeit het medium film uit tot een belangrijke component in de artistieke praxis van kunstenaars als Andy Warhol, Nam June Paik, Joseph Beuys, Robert Smithson, Richard Long of Christo, die stuk voor stuk ook temporaliteit in hun

werk introduceren. De films van Cauvin, Storck en Haesaerts over het werk van Van Eyck, Delvaux of Rubens probeerden daarentegen, net als de films van Luciano Emmer of Alain Resnais, een cinematografisch equivalent van de waarneming of de contemplatie van het kunstwerk te ontwikkelen. Met behulp van een beweeglijke camera, montage, geluidseffecten en diverse animatietechnieken wordt het stilstaande beeld tot leven gewekt. Filmtechnieken worden ingezet om diverse schilderijen en vooral details van schilderijen aan elkaar te rijgen en zodoende een narratief verband tussen de statische beelden te construeren. Bij Emmer wordt dit narratieve verband gevormd door het verhaal dat het oorspronkelijke kunstwerk oproept – zijn *La leggenda di Sant'Orsola* (1948) vertelt bijvoorbeeld eerder het verhaal van de Heilige Ursula aan de hand van details van schilderijen van Carpaccio dan ons informatie te verschaffen over Carpaccio zelf. Bij Resnais wordt het narratieve verband gevormd door de biografie van de kunstenaar (Van Gogh, Gauguin) of de historische gebeurtenis (het bombardement op Guernica) die het onderwerp van de film vormt. Belgische cineasten als Cauvin, Storck en Haesaerts kiezen in hun beste werken resoluut voor een andere weg. Hun films handelen in eerste instantie over de kunstwerken zelf. Cauvin verschaft ons nauwelijks informatie over het leven van Van Eyck of over het complexe theologische programma dat aan de basis ligt van het Gentse altaarstuk. Zijn film is in de eerste plaats een portret of celebratie van een schilderij en van de beeldtaal van een kunstenaar. De films van Storck en Haesaerts stellen zich tot doel de kijker te introduceren in de specifieke vormtaal van een kunstenaar. Daarin berust het belang van de Belgische bijdrage aan de ontwikkeling van de kunstdocumentaire kort na de Tweede Wereldoorlog. De Belgisch kunstdocumentaire markeert als het ware een *linguistic turn*, waarbij de aandacht voor het leven van de kunstenaar of zijn maatschappelijke context ingeruild wordt voor de ontdekking en analyse van zijn vormtaal.

Noten

- 1 Gordon Mirams, *Art and the Cinema*, in *Design Review* jrg. 3, nr. 2, september-oktober 1950, pp. 39-41.
- 2 Paul Davay, *Compelled to See*, in *Films on Art*, Paris/Brussel, Unesco/Editions de la connaissance, 1949, pp. 10-11.
- 3 Guy Jungblut, Patrick Leboutte & Dominique Paini, *Une encyclopédie des cinémas de Belgique*, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris/Editions Yellow Now, 1990, pp. 31-32; Frédéric Sojcher, *La kermesse héroïque du cinéma belge*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 38.
- 4 Over Dekeukeleires vroege werk, zie Kristin Thompson, *(Re)Discovering Charles Dekeukeleire*, *Millennium Film Journal*, nrs. 7/8/9, herfst 1980/1981, pp. 115-129.
- 5 Davay, op. cit. (noot 2), p. 14.
- 6 Arthur Knight, *A Short History of Art Films*, in William Mck. Chapman (red.), *Films on Art 1952*, New York, The American Federation of Arts, 1953, p. 11.
- 7 Iris Barry, *Pioneering in Films on Art*, in Chapman (red.), *ibid.*, p. 2.
- 8 Davay, op. cit. (noot 2), p. 16.
- 9 Knight, op. cit. (noot 6), p. 13.
- 10 Davay, op. cit. (noot 2), pp. 16-17.
- 11 *Ibid.*, p. 17.
- 12 Zie Henriette Montgomery & Nadine Covert, *Art on Screen: Films and Television on Art – An Overview*, in: Nadine Covert (red.), *Art on Screen: A Directory of Films and Videos About the Visual Arts*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1991, pp. 4, 153.
- 13 Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Princeton, Princeton University Press, 1960, p. 198.
- 14 H.W. Janson, *College Use of Films on Art*, in Mck. Chapman (red.), op. cit. (noot 6), p. 40.
- 15 Henri Lemaître, *Beaux-arts et cinéma*, Paris, Editions du cerf, 1956.
- 16 André Thirifays, *The Potentialities and Limitations of Films About Art*, in *Films on Art*, Paris/Brussel, Unesco/Les arts plastiques, 1951, p. 9.
- 17 Voor Picasso en film, zie Heide Hagebölling, *Pablo Picasso in Documentary Films: A Monographic Investigation of the Portrayal of Pablo Picasso and his Creative Work in Documentary Films 1945-1975*, Frankfurt, Peter Lang, 1988; Marie-Laure Bernadac & Gisèle Breteau Skira (red.), *Picasso à l'écran*, Paris, Centre Georges Pompidou/Réunion des musées nationaux, 1992; en Paola Scremin, *Picasso e il film sull'arte*, in *Bianco e Nero* LXII, 3 (2001), pp. 94-124.
- 18 Philip Hayward, *Introduction: Representing Representations*, in: Philip Hayward (red.), *Picture This: Media Representations of Visual Art and Artists*, Luton, University of Luton Press, p. 7.
- 19 Over Clouzots *Le mystère de Picasso*, zie Douglas Smith, *Moving Pictures: The Art Documentaries of Alain Resnais and Henri-Georges Clouzot in Theoretical Context (Benjamin, Malraux and Bazin)*, in *Studies in European Cinema* jrg. 1, nr. 3 (2004), pp. 163-173; en Philippe Fauvel, *Le mystère Picasso: De la tyrannie de la réalité, en peinture, à la litanie de la peinture, en réalité*, in *Positif*, mei 2009, pp. 96-99.

Een sociaal statuut voor de kunstenaar (binnen het NICC en andere verenigingen)

Gesprek met Jean Canivet

KOEN BRAMS & DIRK PÜLTAU

Inleiding

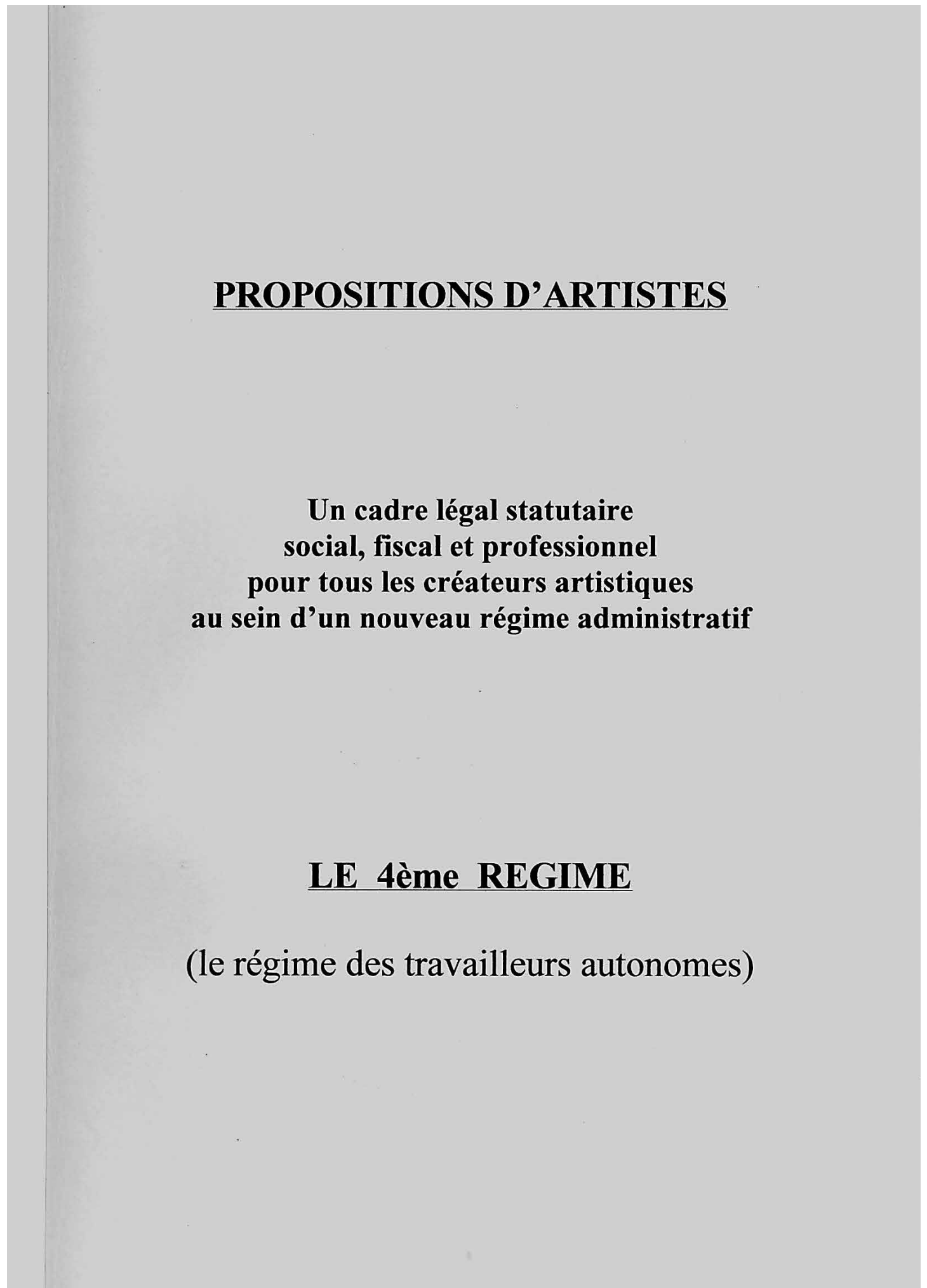
In het vorige nummer van *De Witte Raaf* publiceerden we gesprekken met vijf leden van de Werkgroep Sociaal Statuut van het NICC. Centraal in deze gesprekken stond de strijd die het NICC voerde voor een sociaal statuut van de kunstenaar. Het gesprek met een andere hoofdrolspeler, Jean Canivet, raakte door omstandigheden niet tijdig klaar en leest u hieronder.

Koen Brams/Dirk Pültau: Op 20 mei 1998 woon jij voor het eerst een vergadering bij van de Werkgroep Sociaal Statuut. In de verslagen van de werkgroep vernemen we dat het thema jou al jaren bezighield... Kan je daar wat meer over vertellen?

Jean Canivet: Net als vele andere kunstenaars had ik in de eerste helft van de jaren 70 de stakingen en protestacties meegemaakt tegen de toepassing van een koninklijk besluit uit 1969 dat stelde dat alle podiumkunstenaars feitelijk loontrekken waren, en dus geen zelfstandigen konden worden. Ik ben vijftien jaar lang podiumkunstenaar geweest en had dus geen recht op het zelfstandigenstatuut. Nochtans maakte ik straattheater, en je kan toch moeilijk een arbeidscontract afsluiten met de voorbijgangers die je een paar muntstukken toestoppen... In 1994 vond een lezing plaats in het gemeentehuis van Sint-Gillis, naar aanleiding van een voorstel van André Nayer [professor Sociaal Recht aan de ULB] voor de ontwikkeling van een socialezekerheidsstelsel voor kunstenaars. Het kwam erop neer dat men van hen zou eisen dat ze, op onrechtstreekse wijze, veel méér zouden bijdragen tot de algemene sociale zekerheid dan alle andere werknemers, maar niet dezelfde sociale bescherming zouden genieten. Kunstenaars werden een soort van derderangswerknemers. Zelfs hun werkloosheidsuitkering, als ze daar al recht op hadden, werd in het voorstel Nayer teruggeschroefd. Ik ben toen meteen in de aanval gegaan. Dat kon ik ook, want ik ben nooit afhankelijk geweest van enige subsidie. Ik heb nooit een aanvraag ingediend bij welke overheid dan ook en wist altijd de kost te verdienen en mijn onafhankelijkheid te bewaren, door elke gelegenheid aan te grijpen om mijn kunst te beoefenen, en soms ook door andere jobs aan te nemen. Ik had dus niets te verliezen. Ruim een jaar lang heb ik het voorstel Nayer bestudeerd en juristen om uitleg gevraagd, en zo heb ik stuk voor stuk alle valkuilen kunnen aanwijzen. Het was je reinste oplichterij. Ik heb toen een eerste vereniging opgericht: Palmarès-Renaissance. Een jaar lang hebben we tentoonstellingen georganiseerd in Brussel, in de omgeving van Luik en ook in de buurt van Moeskroen. Het ging om zeer omvangrijke tentoonstellingen, want we wilden zo veel mogelijk kunstenaars samenbrengen. Ik heb voor een dertigtal kunstenaars het voorstel Nayer toegelicht, en hun precies uitgelegd hoe de vork aan de steel zat. Uit die groep is in de zomer van 1997 de Ligue des artistes créateurs voortgekomen. Aanvankelijk vormden we maar een klein groepje, met onder meer de directeur van de avondschool in de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten aan de Zuidstraat in Brussel, een inspecteur van het kunstonderwijs van de Franse Gemeenschap en een vijftiental kunstenaars. We kregen spoedig de steun van vele andere kunstenaars, vaak leerkrachten of voormalige directeurs van academies, zoals André Willequet (1921-1998), kunstenaars die de zaken hadden zien evolueren en in het begin van hun loopbaan allemaal dezelfde problemen hadden gekend.

K.B./D.P.: De mensen die je noemt, zijn allemaal Franstalig...

J.C.: De vereniging was dat aanvankelijk ook, voornamelijk omdat we de kunstenaars hadden aangesproken via het kunstonderwijs, en geen contacten hadden in



PROPOSITIONS D'ARTISTES

**Un cadre légal statutaire
social, fiscal et professionnel
pour tous les créateurs artistiques
au sein d'un nouveau régime administratif**

LE 4ème REGIME

(le régime des travailleurs autonomes)

Vlaamse onderwijsmiddelen. Maar de vereniging telde niet alleen Belgen onder haar leden: er waren ook Nederlanders bij, Duitsers uit Aken, en Fransen, want ik concentreerde me op de as Bavay-Keulen, de Romeinse heirweg. Die zag ik als een soort verbindingsas, met Vlamingen en Walen aan beide kanten. We wilden aanvankelijk vooral mensen samenbrengen en informeren. In 1994 werd het voorstel Nayer immers, onder de benaming 'Plan Thomas-Busquin', door de toenmalige socialistische

fractie aan het parlement voorgelegd. De strijd was voortaan ook een politieke strijd.
K.B./D.P.: Ging jij rechtstreeks in discussie met politici?

J.C.: We werden niet uitgenodigd. Op federaal niveau bestaan er geen kunstenaarsverenigingen: die zijn op de gemeenschappen aangewezen. Zo hebben we vier jaren verloren – tot de oprichting van het NICC in 1998. En toen er een nieuwe regering aantrad, begon alles weer van voren af aan. In maart 1998 organiseerde Ecolo in Théâtre

140 een debat over het sociaal statuut van de kunstenaar. Ik ben erheen gegaan. De zaal zat vol met podiumkunstenaars, en op het spreekgestoelte zat weer eens André Nayer. Bij de vragenronde heb ik de microfoon genomen en de aanwezige beeldende kunstenaars verzocht op te staan. We waren met z'n vijven. Welgeteld vijf beeldende kunstenaars op de 350 aanwezigen! België telt 1400 podiumkunstenaars en 9000 beeldende kunstenaars. Nu zouden dus 350 leden van die minderheidsgroep

van 1400 mensen voor alle anderen beslissen. Podiumkunstenaars genieten een grotere zichtbaarheid. Zij die in hun ateliers aan het werk zijn, zie je niet. In Théâtre 140 was er 's morgens een vergadering voorzien en 's namiddags waren er workshops. Ik kwam in een workshop terecht met André Nayer. De mensen wilden concrete voorbeelden aanhalen, maar bestaanonzekerheid is niet alleen een probleem van kunstenaars: ook onderzoekers en journalisten hebben daarmee te maken, en zelfs politici, vooral in België, met die voortdurende regeringswissels. Alleen: deze mensen kunnen altijd nog in loondienst gaan, en kunstenaars niet. Dat zei ik dan ook tegen Nayer. Er kwam al snel ruzie van. In de week na het debat in Théâtre 140 organiseerde de PS hetzelfde debat in de Botanique. Ditmaal had de moderator uitdrukkelijke instructies gekregen om mij niet aan het woord te laten. Ik heb de moderator van Ecolo dan maar gevraagd om Nayer in mijn plaats op de rooster te leggen. Waarom wilt u de sociale bescherming van kunstenaars afbouwen? Waarom wilt u 94.1 miljard besparen als er slechts 2,5 nodig zijn? Ik kreeg meteen de steun van een grote groep kunstenaars die in de gaten hadden dat er iets niet klopte, en zo is Grrraal ontstaan, de eerste multidisciplinaire kunstenaarsvereniging. Een harde kern van actieve kunstenaars is toen politieke partijen gaan benaderen om onze bezwaren kenbaar te maken. Zo heb ik gesprekken gehad met vertegenwoordigers van de VLD, de PRL, de PSC, de CVP, Agalev en Ecolo. Alleen de PS weigerde ons te ontvangen, omdat we het voorstel Nayer verwierpen. Zelf wilde ik geen onderscheid maken, maar de gesprekken liepen nooit ergens op uit, omdat wij toch maar kunstenaarsverenigingen waren. Er moest dus werk gemaakt worden van een communicatiekanaal tussen de kunstwereld en de federale overheid. Tijdens een vergadering over dit probleem in de kantoren van SMart – we waren met z'n drieën: Axel Claes, Pierre Burnotte en ik – heb ik voorgesteld een vereniging van kunstenaarsverenigingen op te richten, een soort federatie van verenigingen, die dan als gesprekspartner zou kunnen optreden van de federale overheid. Pierre Burnotte (de directeur van SMart) voelde daar wel voor, en stelde ons een secretaresse ter beschikking om die eerste bijeenkomst te organiseren bij SABAM. Zo werd het Nationaal Kunstenaarsplatform opgericht, dat begin 1999 aan de slag ging. Rond diezelfde tijd – negen maanden eerder – werd in Antwerpen het NICC in het leven geroepen. Ik had samen met andere Brusselaars bij de oprichting geholpen. In die tijd heb ik in alle kunstenaarsverenigingen, zoals het NICC, in de Werkgroep Sociaal Statuut, maar ook in allerlei andere verenigingen, geprobeerd uit te leggen wat het voorstel Nayer precies inhield. Allemaal tevergeefs, en wel om een zeer voor de hand liggende reden: het voorstel Nayer bestaat uit meer dan 270 bladzijden juridische teksten, opgedeeld in drie verschillende luiken.

K.B./D.P.: *Had jij een ander voorstel voor het probleem van het sociaal statuut of de situatie van kunstenaars in het algemeen?*

J.C.: In het kader van het Belgische socialezekerheidsstelsel bestaat er geen oplossing, omdat het een 'corporatistisch' stelsel is. De enige mogelijkheid bestaat in de overstap naar een systeem van zogeheten 'universele' sociale bescherming naar Nederlands of Scandinavisch model. In die landen hangt de sociale bescherming samen met het burgerschap en niet met de arbeidssituatie. In het kader van ons socialezekerheidsstelsel zijn enkel kleine aanpassingen mogelijk die wel de leefbaarheid vergroten, maar geen bevredigende oplossing bieden. Omdat er geen kant-en-klare oplossing was, heb ik toen de specifieke manieren in kaart gebracht waarop kunstenaars zich verhouden tot hun inkomsten en vooral tot de bron van die inkomsten. Zo zou bijvoorbeeld een beginnend kunstenaar, die niet kan leven van zijn kunst, baantjes kunnen aannemen en die aangeven als artistieke inkomsten, omdat ze dienen om scheppend werk te financieren. Op jaarbasis zou je dan aan een bedrag kunnen geraken dat groot genoeg is om het recht te verwerven op volledige sociale bescherming. Maar in die tijd had men bij het NICC de zaak nog niet goed bestudeerd. Ik hoorde samen met Guillaume Bijl, Danny Devos, Axel Claes, Marc Schepers, Marc Jambers en Wladimir

Moszowski tot de kleine groep van mensen die opriepen tot waakzaamheid. In Vlaanderen was de nood evenwel minder hoog dan in Brussel of Wallonië. De kunstenaars hadden het er minder zwaar te verdueren, al hadden velen het ook niet makkelijk. Ik wees hen op de gevaren van het voorstel Nayer, maar niemand scheen me te begrijpen, wat ook niet verwonderlijk was, want zoals gezegd: kunstenaars zijn geen juristen. Marc Schepers kocht boeken van Bourdieu en moedigde ons aan om ze te lezen. Schepers heeft zich trouwens meer dan eens boos gemaakt. Volgens hem ging ik te snel en konden de anderen niet volgen. Het zou nochtans hebben volstaan om voor de leden van de werkgroep de nodige vorming te organiseren: al het materiaal was er, en men had daar beter iets mee gedaan, in plaats van de boeken van Bourdieu uit te pluizen... Toen werd het me te veel!

K.B./D.P.: *Wat stelde jij dan voor?*

J.C.: Net op dat moment ben ik me ervan bewust geworden dat we geen contacten hadden op federaal niveau, en toen heeft die vergadering plaatsgevonden bij SMart, waarop ik heb voorgesteld om het Nationaal Kunstenaarsplatform op te richten.

K.B./D.P.: *In de gesprekken met andere leden van de Werkgroep Sociaal Statuut van het NICC werd ons verteld dat het Platform een collectief initiatief was.*

J.C.: Het voorstel kwam van mij, maar de syndicale connotaties stonden me tegen: een kunstenaar is per definitie een individualist. Toen het Platform werd opgestart, zijn er wrijvingen geweest. Men wilde niet dat ik het NICC zou vertegenwoordigen, Yasmine Kherbache wilde zonder mij naar de vergadering, en ze wilde niet dat mijn naam verscheen op de dossiers die ik had samengesteld. Ik zou daar hoe dan ook niet zijn opgetreden als vertegenwoordiger van het NICC, want ik vertegenwoordigde al de Ligue des artistes créateurs. En ik wilde aan concrete voorstellen werken, niet aan een studie over Bourdieu. Uiteindelijk ben ik in januari 1999 uit de Werkgroep Sociaal Statuut van het NICC gestapt.

K.B./D.P.: *Waarom?*

J.C.: Het was een kwestie van integriteit. Aangezien ik bij de Ligue des artistes créateurs één standpunt verdedigde, kon ik van uit de Werkgroep Sociaal Statuut van het NICC toch moeilijk het tegendeel verkondigen. De materie waarop ik werkte, was door de werkgroep zonder werkelijke motivatie verworpen. Later bleef het conflict aanslepen, toen de Antwerpse werkgroep na de stichting van NICC Brussel, waarvan ik medeoprichter was, het onderwerp ook in Brussel van de agenda wilde laten schrapen. Ik had het gevoel dat men niet wilde luisteren. Vooral Danny Devos zorgde voor moeilijkheden. Hij was zeer gesloten, had zijn eigen kijk op de dingen en week daar niet van af. Alles wat van anderen kwam, verwierp hij. Ik heb met hem nooit een echte discussie kunnen voeren. Hij wilde zijn gelijk halen. Om die redenen heb ik ontslag genomen. Toen het Kunstenaarsplatform in januari 1999 officieel werd opgericht, vertegenwoordigde ik de Ligue des artistes créateurs. Grrraal maakte er deel van uit, maar zonder een actieve vertegenwoordiging, terwijl het NICC een werkgroep had die zich over de kwestie van het sociaal statuut boog. Bijna een jaar lang had ik geprobeerd alle voorstellen die ik had verzameld, te bundelen en samen te vatten onder de noemer '4de administratief stelsel': een overgangsformule die van toepassing zou zijn voor alle werknemers die soortgelijke problemen ondervonden, en niet alleen voor kunstenaars.

K.B./D.P.: *Kan je dat wat toelichten?*

J.C.: Veel werkende mensen ondervinden vergelijkbare problemen, voornamelijk diegenen wier werk bestaat in een onderzoek dat geen garantie op succes biedt. Ik denk met name aan wetenschappelijke onderzoekers, maar ook aan al diegenen die noch middenstander zijn, noch loontrekkende in dienst van een werkgever. In deze categorie horen dus ook alle zogeheten vrije beroepen thuis: advocaten, notarissen, artsen enzovoort. Zij worden vandaag de dag beschouwd als een soort middenstanders, omdat men ervan uitgeaat dat zij in feite zelfstandigen zijn... Ik noem ze 'autonome werknemers'. Het '4de administratief stelsel' is geen sociaal stelsel. Het is slechts een administratief overgangsstelsel, het 'stelsel van autonome werknemers', bedoeld om deze mensen toegang te verlenen tot het algemeen

socialezekerheidsstelsel (RSZ). Het stelsel van autonome werknemers kon betrekking hebben op veel andere beroepsgroepen, die gewoonlijk onder de noemer 'non-profitsector' of 'vrije beroepen' vallen. Dat zijn de sectoren die men tegenwoordig in heel Europa tracht op te nemen in het algemeen socialezekerheidsstelsel, met de bedoeling een embryonaal sociaal Europa in het leven te roepen in de landen met een corporatistisch systeem, zoals bijvoorbeeld België, Duitsland en Frankrijk.

K.B./D.P.: *Tijdens onze gesprekken met de andere leden van de NICC-werkgroep rond het sociaal statuut werd duidelijk dat de meesten onder hen nogal kritisch stonden tegenover jouw voorstel. Jouw idee om binnen de sociale zekerheid zo'n 'vierde stelsel' in het leven te roepen naast de andere stelsels – loontrekkenden, ambtenaren en zelfstandigen – vonden ze nogal utopisch. Zij gingen ervan uit dat zo'n model te duur zou zijn en geen stabiele sociale zekerheid kon garanderen.*

J.C.: Jullie geven het antwoord zelf al aan... Ze hadden eerst bereid moeten zijn te luisteren naar wat het voorstel precies inhield, maar dat is nooit gebeurd. Ze wilden het niet weten en dus konden ze het voorstel ook niet juist inschatten. Ze schermden met het woord utopie om hun onwetendheid te maskeren. De utopie is juist de motor van het project en dus van de vooruitgang, maar de leden van de Werkgroep Sociaal Statuut zagen dat niet zo.

K.B./D.P.: *Kan je iets vertellen over jouw rol in het Kunstenaarsplatform?*

J.C.: Eerst en vooral wil ik eraan herinneren dat het voorstel voor de oprichting van een Nationaal Kunstenaarsplatform van mij kwam. Ik had het gelanceerd tijdens de vergadering bij SMart. Wat binnen het NICC vooral voor moeilijkheden heeft gezorgd, is het feit dat ik al heel lang met die zaken bezig was en heel snel met voorstellen kwam. Dat heeft te maken met mijn dubbele vorming als handelswetenschapper en als beeldend kunstenaar (schilder), waardoor ik onderzoek en creativiteit makkelijk kon combineren. Een anekdote in dit verband: bij de oprichting van de eerste raad van beheer van het NICC wilde Axel Claes mij beheerder maken en zelfs vice-voorzitter (Philippe Aguirre was toen voorzitter en we zijn samen nog naar het Congrès interprofessionnel de l'art contemporain gegaan in het Franse Tours). Omdat ik weigerde, heeft hij dan een speciale functie in het leven willen roepen binnen de raad: die van 'ideooloog', 'want die kerel loopt altijd over van de ideeën', het zijn z'n eigen woorden. Dat heeft me weinig sympathie opgeleverd, want velen koesterden persoonlijke, soms politieke ambities. Ik heb dus mijn belangrijkste programmapunt bij het Kunstenaarsplatform verdedigd: verwerp het voorstel Nayer. Elio Di Rupo heeft vijf of zes miljoen gevonden om nog maar eens een onderzoek te laten uitvoeren onder leiding van André Nayer en twee andere hoogleraren, in overleg met het Nationaal Kunstenaarsplatform. Nayer heeft het Platform een budget bezorgd om op drie maanden tijd een peiling uit te voeren, met vragenlijsten en rondtafelgesprekken. Dat was te veel werk. Verscheidene verenigingen bleven weg: hun vertegenwoordigers hadden daar geen tijd voor. Roger Burton [vertegenwoordiger États généraux du jeune théâtre binnen het Nationaal Kunstenaarsplatform] kwam met foute informatie, zogenaamd vanuit de regering via de PS: er waren talloze concurrerende wetsvoorstellen en het onderzoek moest daar klaarheid in scheppen. Daar was niets van aan: tijdens een studiedag die ik had geleid in opdracht van de Franse Gemeenschap, had ik de kabinetssecretaris van de Federale Minister van Sociale Zaken ontmoet, en zij had mij bevestigd dat er slechts één voorstel aan het parlement was voorgelegd, dat van Nayer, ingediend door de PS. Het parlement zou geen andere voorstellen te zien krijgen. Er moest dus snel gehandeld worden. Ik heb ontslag genomen uit de Ligue des artistes créateurs bij het Nationaal Kunstenaarsplatform. Het heeft allemaal maar vier maanden geduurd, van september 1999, toen met het onderzoek werd begonnen door de drie hoogleraren, tot januari, toen ik de waarheid vernam over de situatie in het parlement. Ik ben uit het Platform gestapt omdat het er nu eerst op aan kwam het voorstel Nayer tegen te houden, en binnen het Platform hadden we onze handen niet vrij. Met een werkgroep zijn we aan de slag gegaan om een heuse

catalogus samen te stellen, geïllustreerd met grafieken, waarin de voorstellen van kunstenaars ter verbetering van hun situatie werden toegelicht. Rond april 2000 verscheen dan een officieel rapport, opgesteld door de drie hoogleraren in opdracht van de regering en onder druk van het Platform, dat op het bureau van premier Verhofstadt belandde. Een week later heb ik een reeks 'kunstenaarsvoorstellen' op het bureau van de premier gedeponneerd. De synthesesnota van 17 pagina's over het voorstel Nayer heb ik laten afdrukken op 300 exemplaren, die ik verstuurd heb naar alle kabinetten en administraties. Twee maanden later was het voorstel Nayer begraven.

K.B./D.P.: *En wat heb je toen gedaan?*

J.C.: Ik heb wat vakantie genomen. Wanneer ik met vakantie ben, dan werk ik toch wat minder... Tegelijk met het Platform hadden we de vzw NICC Brussel opgericht, ten tijde van Brussel 2000. Ik heb het administratief beheer overgenomen om de groep te helpen die in de vzw actief was en ik heb strijd moeten leveren met Brussel 2000 omdat zij niet betaalden. Ik heb gevochten opdat de kunstenaars van NICC Brussel correct vergoed zouden worden, met name voor hun televisieprogramma's enzovoort. En iedereen heeft zijn centen gekregen. Ik heb nog twee of driemaal een vergadering bijgewoond van de Werkgroep Sociaal Statuut van het NICC om het over concrete problemen te hebben. Maar de context was onwerkbaar.

K.B./D.P.: *En wat is er van het 'vierde stelsel' geworden?*

J.C.: Daar hoefde niets rond te gebeuren, want op dat moment was daar geen voorstel over ingediend: het enige wat telde was het voorstel Nayer tegenhouden, en daar zijn we ook in geslaagd. De gemoederen laaiden toen hoog op. Op vakantie kreeg ik de gelegenheid om met Scandinaviërs en Nederlanders over sociale bescherming te discussiëren en daar zijn ideeën uitgekomen die veel interessanter zijn dan het vierde stelsel. Maar dat gaat over iets anders, dat wellicht veel belangrijker is. Probeer je eens een stelsel in te denken dat veel uitgebreider zou zijn dan de sociale zekerheid die wij kennen, een stelsel dat ook werkzamer zou zijn in de diepte én minder zou kosten... Kun je je dat voorstellen? Welnu, dat is gewoon mogelijk.

K.B./D.P.: *Een laatste vraag: wat heeft jou gedreven om vijftien jaar lang zo verbeten strijd te voeren tegen het voorstel Nayer?*

J.C.: Weet je, ik ben sinds 1967 als kunstenaar actief. Over vijf jaar ga ik met pensioen. Welnu, voor die 25 jaar dat ik als podiumkunstenaar heb gewerkt, zal ik welgeteld 79,11 € pensioen per maand ontvangen. Vanwege de sociale regelgeving. Het is toch niet omdat je kunstenaar bent, dat je geen recht hebt op een zeker comfort. Ik heb 15 of 20 jaar lang geen enkele sociale bescherming genoten. Ik ging aankloppen bij het RSVZ (Rijksinstituut voor de sociale verzekering der zelfstandigen) en zei: ik verdien mijn kost, ik betaal belasting en ik wil sociale bescherming. Nee, kreeg ik te horen. U bent een podiumkunstenaar. Koninklijk Besluit van 1969, geen toelating tot het RSVZ. U moet loontrekkende zijn. Bij de RSZ (Rijksdienst voor Sociale Zekerheid) kreeg ik te horen: onmogelijk, u hebt geen werkgever. Ten tijde van het voorstel Nayer, in 1994, was ik zes jaar getrouwd. Mijn zoon was twee. Ik had een vrouw, een gezin en geen enkel vooruitzicht op een pensioen. Ik heb 25 jaar lang gewerkt zonder sociaal vangnet, en het punt is: ik kan niet tegen onrecht. Ik kan niet aanvaarden dat mensen in naam van een valse solidariteit worden vertrap, zoals ik dat voortdurend om me heen zie gebeuren.

Transcriptie: Camille Barbasetti
Redactie in het Frans: Jeanne Bouniort
Vertaling uit het Frans: Catherine Robberechts

De Processie der Dingen

Een gesprek met Benjamin Verdonck

ERWIN JANS

Op zondag 1 november 2009 trok een merkwaardige processie door de straten van Antwerpen. Onder muzikale begeleiding van enkele schelle blazers en een trommel, en in een langzame tred, werd urenlang een viertal reuzengrote alledaagse objecten rondgedragen: een aansteker, een iPhone, een blikje en een wc-eend. Deze *Processie der Dingen* was een van de meer dan 150 manifestaties in het kader van *Kalender*, een theateraal onderzoek dat Benjamin Verdonck gedurende het hele jaar 2009 in de Antwerpse publieke ruimte uitvoerde. *Kalender* gaf de voorbije maanden aanleiding tot twee nieuwe manifestaties. De titels ervan – *Kalender/Wit* en *Kalender/Zwart* – verwijzen naar de ruimtes waarin de respectieve evenementen plaatsvonden: in de witte doos (de museumruimte – i.c. het M KHA) en in de zwarte zaal (de theaterruimte – i.c. de Bourla). In *Kalender/Zwart* vertelt ('performt') Verdonck het verhaal van het *Kalender*-jaar aan de hand van een selectie van de acties, videobeelden en foto's, anekdotes over de totstandkoming ervan, reacties van de stadsdiensten en het publiek enzovoort. In *Kalender/Wit* worden foto's en videoregistraties van de acties getoond, samen met de objecten die ervoor gemaakt werden, waaronder de vier reuzevoorwerpen uit de *Processie der Dingen*.

Benjamin Verdonck (1972) is acteur, theatermaker, performer en beeldend kunstenaar. Vooral dit laatste is een recente evolutie. Althans op het eerste gezicht. Wie een theatervoorstelling als *Global Anatomy* (2007) gezien heeft, weet welke centrale rol (zelfgemaakte) voorwerpen, objecten, 'dingen' in zijn werk spelen. Wel nieuw is de groeiende autonomie die de dingen in zijn werk krijgen. Naast de theaterruimte en de publieke ruimte heeft Verdonck nu ook de tentoonstellingsruimte aan zijn artistieke actieradius toegevoegd. Voor hemzelf komen zijn theaterwerk, zijn performances en zijn beeldend werk voort uit eenzelfde kluwen, uit eenzelfde persoonlijke chaotische wereld waarin alles met alles verbonden is.

'Hoe verhoud ik mij tot de wereld en wat kan ik ertoe bijdragen met mijn ambacht?': deze vraag vormt het vertrekpunt van zijn werk. Centraal staan het relationele en het ambachtelijke. Het is geen toeval dat Verdonck het overzichtsbekend boek dat hij in 2008 van zijn werk maakte de eenvoudige titel *WERK/SOME WORK* meegaf. In het woord 'werk' klinken heel wat connotaties mee: ambachtelijk werk, handwerk, dagelijks werk, werk dat nooit af is... Het is ook een neutrale, overkoepelende term voor de vele activiteiten die hij beoefent. Er is zijn werk als acteur, als theatermaker, als performer en als beeldend kunstenaar. Toch zitten er weinig schotten tussen deze activiteiten. De voorstellingen bij Toneelgroep Hollandia waar Verdonck een tijdlang als acteur werkte, kunnen tot de eerste categorie gerekend worden. Een voorstelling als *Wewillivestorm* (2005) behoort duidelijk tot de tweede categorie, maar *Nine Finger* (2007), een samenwerking met Fumiyo Ikeda en Alain Platel, zit er wellicht tussenin. Het *Kalender*-project is een mengeling van performance (een verlate Kerstman die in januari verloren over de Meir loopt) en beeldende interventies (het plaatsen van een appel en een ei op het gebouw van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen). Objecten die eerst deel uitmaakten van een performance, komen later in een tentoonstelling terecht en krijgen daar een autonoom statuut.

Benjamin Verdoncks beeldend werk, waarop deze bijdrage zich concentreert, heeft twee sprongen moeten maken om publieke zichtbaarheid te krijgen: een eerste sprong van het atelier naar het theaterpodium en een tweede sprong van het theaterpodium naar de tentoonstellingsruimte.

Erwin Jans: Wat opvalt in de presentaties van je beeldend werk is de aanwezigheid van verzamelingen: kapotte voetballen, een collectie



Benjamin Verdonck

Processie der Dingen, Antwerpen, 2009, foto: Manu Devriendt

handschoenen onder de titel Bureau de ris-tourne de gants et de moules perdues sur la présentation simple de l'exemplaire restante (2002-2008), een verzameling van allerhande prullaria in tweevoud – 99 koppels op weg naar de ark (2006) – een grote verzameling gevonden rondellen (kleine muntvormige voorwerpen met een gat in het midden, die voor een schroef geplaatst worden), een collectie touwtjes... Is het verzamelen van voorwerpen het vertrekpunt geweest van je beeldend werk?

Benjamin Verdonck: Ik weet niet meer precies waar het verzamelen bij mij vandaan komt. Het heeft iets te maken met het verlangen om kunstenaar te worden. Ik herinner me dat ik op een tentoonstelling van Ben Vautier een gesloten koffer zag met als opschrift: *Si Dieu est partout il est aussi dans ce coffre*. Vautier (°1935) is een Franse fluxuskunstenaar die in zijn beeldend werk vooral met taal werkt. Het idee van die koffer en de spanning met de bijgaande tekst vond ik fascinerend. In die tijd – ik moet een jaar of vijftien zijn geweest – had ik een grote doos waarin ik van alles bewaarde dat me dierbaar was: artikels die ik uit tijdschriften knipte, persoonlijke relictien als teennagels, haarlokken van liefjes... Die doos was een soort van schrijn. Mijn eerste beeld van kunst verbond ik dus met iets dat voor mezelf erg waardevol was en dat ik om een of andere reden ordende en bijhield in een doos. De doos zat vol dingen waarvan ik wist dat ze voor niemand enige waarde hadden, maar voor mij heel belangrijk waren. Op een bepaald ogenblik heb ik dat allemaal weggegooid. Rond 1993 is een veel beter manier van verzamelen ontstaan. Ik begon aantekeningen te maken bij de rondellen die ik vond. Ik schreef op wanneer ik ze vond, ik maakte een beschrijving van de vindplaats en ik noteerde wat ik dacht toen ik ze aantrof. Het idee dat ik die verzameling kon tonen was toen echter nog niet aanwezig, maar op een bepaald ogenblik had ze zo'n volume dat ik er iets mee wilde doen.

E.J.: Wanneer ben je die voorwerpen gaan integreren in je voorstellingen?

B.V.: Dat is voor het eerst gebeurd bij de voorstelling *W/ik denk vaak aan de hoeveelheid rundvlees die nodig zou zijn om bouillon te maken van het meer van Genève* (2000). Ik heb die voorstelling met David Bovée gemaakt. Ze is gebaseerd op *W of de jeugdherinnering* (1975) van de Franse schrijver Georges Perec. *W of de jeugdherinnering* handelt over een mythisch eiland W dat onderworpen is aan maniakale Olympische gedragscodes en waar alles langzaam maar zeker doldaait. Dat verhaal doorsnijdt Perec met kleine, schijnbaar nutteloze jeugdherinneringen. In de voorstelling heb

ik de jeugdherinneringen van Perec vervangen door een willekeurige greep uit mijn verzameling rondellen. Die rondellen hingen aan een draad boven het podium. Ik stond op een laddertje en vertelde het verhaal van het eiland dat vooral bestond uit het opsommen van regels en voorschriften. Van tijd tot tijd onderbrak ik dat verhaal, nam een rondel en las wat er op het kaartje stond dat bij die rondel hoorde. In de voorstelling stonden die zijdelingse gedachten in schril contrast met de metafoer van een op hol geslagen, overgeorganiseerde wereld. En intussen maakt die verzameling dus deel uit van een tentoonstelling. Op die manier schuiven de dingen die ik maak over elkaar.

E.J.: Hoe heeft de verhouding tussen theater en beeldend werk zich daarna ontwikkeld?

B.V.: Het tonen van mijn beeldend werk was vaak een concreet verlengde van een residentie of van een werk dat ik in een theatercontext maakte. Het theater was immers de wereld die ik het best kende. Zo heb ik het Bronksfestival of een residentie in Roubaix aangegrepen om ook ander dan theaterwerk te tonen. Ik verbleef vaak wekenlang op eenzelfde plek en maakte gebruik van die gelegenheid om dingen te tonen waar ik al jarenlang mee bezig was, zoals mijn verzamelingen. Als antwoord op een vraag van het Bronksfestival heb ik in de voormalige Bottelarij in Brussel een hut gebouwd en er een maand gewoond. In die hut heb ik een aantal van mijn verzamelingen getoond. Ik had ook drie weken lang al mijn 'resten' – etensresten, vuilresten, urine... – bewaard en ze per dag geordend. De hut was voor mij een soort van totaalinstallatie. Het was de eerste keer dat ik los van een voorstelling beeldend werk heb 'getoond'. In *W* waren de rondellen nog in de voorstelling geïntegreerd, hier kregen ze al een wat autonome plek. Tijdens mijn residentie in Roubaix kreeg ik een loods ter beschikking. Ik werkte toen aan mijn voorstelling *Wewillivestorm*. Ook in Roubaix (2004) heb ik een hut gebouwd en daar de vele verzamelingen die ik had opnieuw geordend: de handschoenen, de visitekaartjes van Afrikaanse genezers die je in je brievenbus aantreft ('Grand Voyant Medium aux dons héréditaires Professeur Moussa', 'Mr Sidi: Le plus grand voyant & medium'...), de boodschappenlijstjes die ik op straat vond, de verzameling 'koppels' – alles wat ik in tweevoud vind of waarvan ik vind dat het samenhoort, houd ik bij – stukjes plastic gerangschikt op kleur, niet gebruikte consumptiebonns enzovoort. Het is duidelijk dat het beeldende werk en de objecten voor mij toen nog niet helemaal autonoom waren. Ze maakten deel uit van een 'wereld' die uit-

eindelijk het verlengstuk van mijn atelier was. In 2005 ben ik gevraagd om deel te nemen aan de tentoonstelling *Verborgene werelden* in het Museum Dr. Guislain te Gent. In die tentoonstelling stond het werk van de Amerikaanse outsiderkunstenaar Henry Darger centraal, dat voor het eerst in België werd getoond. Ik ben een bewonderaar van het werk van Darger en heb dus ja gezegd. Ik wilde opnieuw mijn 'wereld' meebrengen in de tentoonstelling. Omdat ik niet wist wat ik aan moest met een echte tentoonstellingsruimte en met sokkels, heb ik een stuk muur uitgebroken en daarachter mijn werk getoond. Ik kon mijn verzamelingen op dat ogenblik onmogelijk op een sokkel plaatsen omdat ik ze nog geen enkele autonomie toekende. Ik bleef vinden dat die verzamelingen nog het best tot hun recht kwamen op de schoorsteen in mijn atelier.

E.J.: Hoe is de sprong naar de witte ruimte dan concreet tot stand gekomen?

B.V.: Bij mijn aantreden in 2006 als een van de makers in Toneelhuis was het mijn bedoeling om een kleine boot op de Bourlaschouwburg te bouwen. Dat kon om technische redenen niet doorgaan. Ook mijn zoektocht naar andere locaties liep op niets uit. In de krant verscheen daar een artikel over met een foto van de maquette die ik gemaakt had. Daarop werd ik gecontacteerd door Edwin Carels die voor het M KHA *The Projection Project* (2006) cureerde, een tentoonstelling over het kritische en alternatieve potentieel van projectie. Voor Edwin Carels was mijn boot ook een projectie, in de zin van een niet-gerealiseerde mogelijkheid. Ik heb hem op mijn atelier uitgenodigd omdat ik nog andere dingen had staan. Voor mij behoorden al die objecten nog tot de wereld van mijn atelier. Ik beschouwde mijn residentie in Roubaix en mijn hut in de Bottelarij als 'verlengstukken' van mijn atelier. Alles hing met alles samen. Ik heb dan een selectie gemaakt uit mijn verzameling touwtjes en twee maquettes van torens bij de boot geplaatst. Als ik er nu op terugkijk, dan denk ik dat de curator eigenlijk alleen de bootmaquette wilde. Voor mij hing die maquette toen nog vast in die wereld van objecten in mijn atelier.

E.J.: Op welk moment is die 'navelstreng' doorgeknipt?

B.V.: Het is Ulrike Lindmayr geweest die mij bij die laatste stap geholpen heeft. Ze is naar de tentoonstelling komen kijken en heeft me gevraagd om die wereld van het atelier te mogen zien. Dat atelier was in de eerste plaats mijn huis waarin alle dingen die ik gemaakt heb bij elkaar staan. Ulrike heeft me op een zachte manier 'ingewijd' in wat 'tentoonstellen' is. We hebben het gehad over de status van een object wanneer het de context van een atelier verlaat en in een witte ruimte terecht komt. Ze heeft me gerustgesteld dat mijn werk vooral mijn werk blijft, en dat een deel ervan ook op een andere manier getoond kon worden. Ik ben op haar vraag ingegaan. Ook vanuit het verlangen om het bouwen van die 'wereld', waar ik altijd mee bezig was, te doorbreken. Om met een deel van mijn werk naar buiten te komen en dat te laten staan voor één idee, in plaats van voortdurend die hele wereld te willen bouwen. De discussie met Ulrike concentreerde zich op de vraag hoe ik die voor mij betekenisvolle objecten in een andere context kon plaatsen zonder dat ze betekenisloos zouden worden. In haar tentoonstellingsruimte LLS 387 wilde ik alles laten zien waarmee ik bezig was en waarvan ik vermoedde dat het ook zou kunnen werken in de witte ruimte. Ik heb enkele verzamelingen tentoongesteld, één waarvan ik nooit gedacht had dat ik ze zou tonen: een honderdtal objecten waarmee ik een zeer emotionele relatie heb – *2 X 50 = My Favourite Things* (1978-2007). Ik heb de persoonlijke verwijzingen wel verwijderd. Voor mij was die verzameling het hart van de tentoonstelling.

E.J.: Naast objecten heb je ook foto's van voorstellingen en acties tentoongesteld.

B.V.: Die foto's begonnen in de tentoonstelling autonoom te functioneren. Bijvoorbeeld de foto's van *Global Anatomy* of van het zwaluwnest. Ook foto's van acties die ik later



Benjamin Verdonck

Shopping=Fun, 3 januari 2009, eerste dag van de wintersolden, foto: Iwan Van Vlierberghe

hernomen heb in *Kalender*, zoals *Shopping=Fun*. Een van de sterkste foto's was die van een actie in Girona in de publieke ruimte, meer bepaald op het platteland. Ik heb daar een halve dag op een boom gestaan. Mensen maakten een wandeling en kwamen uiteindelijk bij mij terecht en zagen mij op de rug. En samen met mij keken ze naar een dorpje bij ondergaande zon. Ik fungeerde als een soort van katalysator voor hun kijken. Ik zorgde ervoor dat ze naar iets anders keken. Ik vond dat een mooie metafoer. Van die actie is een foto gemaakt, maar die vertelt intussen zijn eigen verhaal: je moet het verhaal van de actie in Girona niet kennen om door de foto geïntrigeerd te geraken. Daarnaast heb ik een aantal maquettes getoond, waaronder de bootmaquette. Ten slotte video's en een aantal spin-offs van die maquettes die een heel eigen leven waren beginnen leiden. Die maquettes waren het meest autonoom. Het waren pure atelierwerkjes. In 2009 heb ik in de Tim Van Laere Gallery maquettes tentoongesteld. Die galerie vertegenwoordigt mijn werk in het circuit van de beeldende kunst. Dat is nog een andere manier om in het netwerk aanwezig te zijn, nog een andere manier van zichtbaarheid, nog een andere spelmogelijkheid.

E.J.: *Hoe zie je de verhouding tussen theatermaker en beeldend kunstenaar evolueren?*

B.V.: Ik zie het als twee energiebanen die elkaar voortdurend kruisen. Ik wil die twee niet van elkaar lossnijden en een veredeld maquettebouwer worden. Het is de spanning die me boeit. Wel is de poort van mogelijkheden plots veel breder geworden. En dat maakt me heel benieuwd.

E.J.: *Kan iemand je beeldend werk begrijpen zonder je werk als theatermaker en performer te kennen?*

B.V.: Mijn ontmoeting met Geert Opsomer tijdens mijn residentie bij het Nieuwpoort-theater (het huidige CAMPO) heeft voor mij alles samengebracht. Ik heb toen voor het eerst begrepen hoe alle dingen die ik deed op een bepaalde manier samenhangen. Daarna heb ik geleerd dat de dingen ook naast elkaar mogen bestaan, hoewel ze uit één kluwen of uit één wereld voortkomen. Mensen moeten niet alles gezien hebben om iets te begrijpen. Ik ben geëvolueerd van die totale wereld en van een 'niet weten wat te vertellen' naar een beter begrip van die wereld en uiteindelijk naar een besef dat niet iedereen doordrongen moet zijn van mijn wereld om delen daarvan te kunnen begrijpen. Ik denk dat het ook krachtiger is om in één werk één ding te willen vertellen. Ik ben door een storm-und-drangperiode gegaan naar een meer gefocuste manier van werken.

E.J.: *Wat is de betekenis van het atelier voor je werk?*

B.V.: Het atelier is mijn thuisbasis. Het is voor mij de rustigste plek om te werken. Ik ben verantwoordelijk voor alles. Toch werk ik ook veel met anderen in het atelier, in wisselende bezettingen, afhankelijk van het project. Familieleden spelen daarin ook een rol. Veel van mijn theaterprojecten zijn kleinschalig en kunnen dus in het atelier voorbereid worden. Voor het project *Kalender* was het atelier letterlijk en figuurlijk het begin- en eindpunt. Verkled als Kerstman (23/1/2009) begon ik mijn tocht door Antwerpen vanuit het atelier om hem daar ook te beëindigen. Ook de *Processie der Dingen* (1/11/2009) vertrok en eindigde daar. Het atelier blijft mijn persoonlijke werkplek, maar na *Kalender* is er een band gegroeid met een aantal mensen die heel waardevol zijn voor mijn verdere ontwikkeling.

E.J.: *Hoe belangrijk is het knutselen en de handenarbeid voor jezelf en voor je werk?*

B.V.: Het concrete maken is een integraal deel van het proces. In de materialisatie van een idee ligt een geheim besloten. Ik wil de ontsluiting van dat geheim iedere keer weer meemaken. Ik wil ontdekken wat het geheim deze keer is. Dat geheim is iets heel concreets, iets heel materieels. Je lijmt iets en die lijm morst en je merkt dat het nog veel mooier is met die gemorste lijm. Dus beslis je om meer lijm te gebruiken. Soms is dat heel banaal. En soms is het de sleutel tot een werk. Dat geheim ontdek je alleen maar als je met je handen werkt. Door met andere mensen samen te werken heb ik meer handen. Maar wanneer je alleen knutselt, is het geheim nog geheimzinniger. Eigenlijk is werken een soort van wachten op de inspiratie. Knutselen is de meest vrije vorm om mijn handen hun gang te laten gaan. Om te kijken naar wat ik gemaakt heb. Ik kan heel lang nadenken over iets. En dan vind ik het zalig om iets te maken en dan pas te kijken naar wat ik gemaakt hebt. Te kijken naar hoe iets groeit. Naar wat het dit keer gaat worden.

E.J.: *Waarom is het werken in de openbare ruimte voor jou zo belangrijk?*

B.V.: Omdat niemand er echt staat te wachten op wat ik daar kom doen. In een toneelvoorstelling krijg je als het wat meevalt anderhalf uur het woord, wordt er daarna in het beste geval ook nog geapplaudiseerd en dan is het aan het publiek om er iets van te vinden. Dit is absoluut niet het geval in de publieke ruimte. Net daarom is het een spanningsveld dat mij enorm interesseert. Mensen hebben een totaal andere manier van kijken en ervaren in de openbare ruimte, en vooral andere verwachtingen. De ruilgedachte van 'ik koop een kaartje' en ik verwacht kwaliteit van de emotie waarvoor ik heb betaald, speelt niet langer mee. De uitwisseling met het publiek is van een heel andere soort. De interactie is directer. Mensen kunnen onmiddellijk kiezen of ze iets met je actie te maken willen hebben of niet, wat heel aangenaam is. In een toneelvoorstelling heb je als toeschouwer af en toe het gevoel gegijzeld te worden, omdat het woord slechts aan één partij verleend is. In de openbare ruimte heb je de keuze om in de actie mee te gaan of niet. Iets doen in de publieke ruimte waar de mensen direct op kunnen reageren, stelt basiseisen aan je werk. De vragen zijn heel basaal: 'wat ben je aan het doen?', 'waarom ben je dat aan het doen?', 'hoeveel heeft dat gekost?' En als je ergens een hutje bouwt en er woont, vragen ze ook nog: 'waar ga je naar de wc?'. Dat is een heel gezonde toetsing van hetgeen waar je mee bezig bent.

E.J.: *Probeer je met je acties in de openbare ruimte toevallige voorbijgangers aan het denken te zetten, te provoceren in hun ingesleten patronen? Hoe politiek is je werk?*

B.V.: Ik wil eerst en vooral de mythe ontkrachten dat mijn werk ontstaan is uit de Antwerpse krakersbeweging van de eerste helft van de jaren 90. Natuurlijk had ik daar banden mee, maar je kan mijn werk niet daartoe reduceren. Ik zie mijzelf als kunstenaar absoluut niet aan de rand van de samenleving staan om van daaruit commentaar te geven. Ten eerste omdat ik intussen vanuit een centrumpositie spreek, ondersteund als ik word door twee grote Vlaamse theaters, de Brusselse KVS en het Antwerpse Toneelhuis. Ten tweede omdat ik eraan twijfel of de kunstenaar wel die romantische ziel is die ons de weg kan wijzen. Ik maak deel uit van deze samenleving. Ik ben zoals iedereen door die samenleving geperverteerd. Dat wil natuurlijk niet zeggen dat je niks kan doen of betekenen. Integendeel. De actie *Shopping=Fun* (2001 en hernomen tijdens *Kalender*), waarbij ik mij beladen met tassen een weg baan tussen de wandelaars en koopjesjagers op de Meir, is ontstaan uit een aversie voor de agressieve reclame die voortdurend in mijn persoonlijke levenssfeer binnendringt, uit ongemak ten overstaan van geconditioneerd koopgedrag. Ik heb me dan de vraag gesteld hoe ik kan handelen zonder te reageren, zonder te roepen: ik ben ertegen! Hoe kan ik wat ik voel theatricaliseren zonder negatief te zijn. Meer dan in een negatieve beweging tegen het establishment, ben ik geïnteresseerd in een 'omarmende' beweging. Het huisje dat ik in mei 2009 heb gebouwd voor de ingang van de Bourlaschouwburg, naar aanleiding van de eerste dag dat de vluchtelingen hun aanvraag



Benjamin Verdonck

Wewillivestorm, 2005, foto: Alexis Destoop

konden indienen in Antwerpen, is hier een voorbeeld van. Het heet *klein kasteeltje van papier voor de mensen zonder papieren*. Het huisje is van karton, dus heel gemakkelijk kapot te maken. Tegen de schenen schoppen heb ik bewust besloten niet te doen, om de eenvoudige reden dat onze maatschappij geregeerd wordt door het spektakel en het schandaal. De beweging van kunst om daarin mee te gaan of het er zelfs expliciet over te hebben, is achterhaald en uitgehold. Als kunst iets vermag, dan wel het beklemtonen van haar weerloosheid door een kwetsbaar gebaar te stellen en een huis te maken van karton. Ik maak geen theater vanuit een politieke visie. Ik vind mijn praktijk politiek: hoe ik de dingen maak en hoe ik ze naast elkaar plaats. Met diezelfde *sans papiers* heb ik in november opnieuw gewerkt, ditmaal als ondernemer. Ik heb hen betaald om voor mij te werken, meer bepaald om die zware voorwerpen in de *Processie der Dingen* te dragen. Het waren arbeiders en ze waren in de eerste plaats uit op de vergoeding. Zo simpel was het. Maar die noodzaak om geld te verdienen, maakte hen bijzonder deelachtig aan mijn werk. Mensen zonder papieren zijn voor mij het meest tastbare effect van hoe wij hier samenleven ten koste van de rest van de wereldbevolking. Het feit dat zij bij een manifestatie van 21ste-eeuwse objecten diegenen zijn die het gewicht moeten torren, gaf het werk vele betekenislagen. Ik heb hen vergoed met de kleine artistieke prestatieregeling. Een terechte vergoeding, zo leek me. En één bij dewelke het oogluikend wordt toegestaan dat ze uitgekeerd wordt aan mensen zonder papieren. Maar vooral kregen zij daardoor de status van kunstenaar toebedeeld, wat bijzonder belangrijk was en terecht.

E.J.: *Naar aanleiding van *Kalender* heb je wel eens het begrip 'sociale sculptuur' gebruikt.*

B.V.: Met dat begrip verwees ik naar het feit dat ik een katalysator wilde zijn voor iets anders. Mijn acties waren vehikels, *tools* om iets anders te laten gebeuren. Mensen die gaan reageren op wat er gebeurt, die met elkaar in gesprek gaan, een gerucht dat ontstaat naar aanleiding van een gecrashte reuzemus op de Meir (*Pechvogel*, 13/3/2009), een ruzie over twee Sinterklazen die samen door Antwerpen stappen... Die effecten interesseren me. Misschien vind ik die verhalen zelfs belangrijker dan de acties zelf. Als ik voor de *Shopping=Fun*-actie met veel te veel zakken over de Meir loop, dan vraag ik mij af of die actie wel het werk was. Is het werk niet eerder de foto van die zakkendragers in de tentoonstelling in het M HKA? En de man die mij vroeg of ik een pijnstillers wilde (ik had die dag enorm veel rugpijn), maakte die deel uit van het werk? Stel dat hij de dag erna op café zat in Borgerhout en zijn vrouw over de actie vertelde: is dat gesprek dan niet het werk? De hut die ik in 2001 bouwde op het Baraplein in Brussel was geen object op zich, maar een instrument om mensen te laten reageren. Het Baraplein is een doorgangsruiimte. Ik dacht: als ik het traject van de voorbijgangers met enkele graden kan afbuigen, dan vind ik dat ik goed bezig ben. De reacties van voorbij-

gangers kunnen verbaal zijn. Maar ook iemand die met open mond naar het zwaluwnest (*Hirondelle/dooi vogeltje/the great swallow*, 2004) staat te kijken dat dertig meter boven de grond hangt, reageert. Na de voorstelling *I like america and america likes me* (2003) die zich expliciet tot de wereldpolitiek (o.a. de oorlog in Irak) verhiel, heb ik *Wewillivestorm* gemaakt, een voorstelling waarin ik me geconcentreerd heb op het ding, op het geheimzinnige van het ding. Het is een voorstelling over de kracht van het onzichtbare. Het was een zoektocht naar de nulgraad van het theater. Het project vertrok van bijna niks. Hoe verhoud ik mij werkelijk tot iets wat ik doe? Hoe kan ik een aantal zaken die binnen het theater als vanzelfsprekend aanvaard worden in vraag stellen. Het onderzoeksproject vertrok van een man alleen op het toneel. Dan kwamen er voorwerpen bij. Voorwerpen die ik verzameld had, gevonden bij een vuilbak of tijdens de opruiming van de Vossenmarkt. Het is allemaal restmateriaal, op het eerste gezicht waardeloos, niet bezwaard door een definitie van kwaliteit. Nu eens breng ik de voorwerpen in het stuk tot leven, maar even vaak lijken de objecten op zichzelf te leven. Dit soort onderzoek is voor mij even belangrijk als mijn onderzoek in de openbare ruimte. Het gaat mij niet om het provoceren van militante of politieke reacties. Het gaat me meer om het provoceren van creatieve reacties. Thomas Hirschhorn zei over Joseph Beuys: 'Hoe moeten we Beuys nu begrijpen met zijn uitspraak dat elk mens een kunstenaar is? Juist vanuit dat woord Kapitaal, dat dus energie, creativiteit, het vermogen van elke mens inhoudt. En niet talent. En niet deskundigheid. En niet geld. En niet opleiding. En niet het geboren zijn in dit of dat milieu. Alleen dus die energie, die creativiteit, dat vermogen dat iedereen heeft, misschien zeker niet in gelijke mate, min of meer, eerder dit dan dat, eerder laat dan vroeg, eerder weinig dan veel. Die krachten zijn ieders vermogen en we moeten beseffen dat die het ware kapitaal zijn, en als iemand zich dat realiseert, is dat een zo creatieve en artistieke daad dat die persoon een kunstenaar is. Hij kan loketbediende, wetenschapper, chauffeur, ontwerper of musicus van beroep zijn, maar hij is een kunstenaar.'

Van 25 april tot 20 juni 2010 stelde Benjamin Verdonck tentoon in het M HKA onder de titel *Kalender/Wit*, een coproductie van Toneelhuis, LLS 387 en het M HKA. Benjamin Verdonck wordt als beeldend kunstenaar vertegenwoordigd door Tim Van Laere Gallery (www.timvanlaeregallery.com).

Wat ons daarbuiten wacht. De biënnale van Berlijn

MEREL VAN TILBURG

Een recente analyse van de terminologie in de Duitstalige kunstwereld toonde aan dat het woord 'positie' opvallend vaak voorkomt in persberichten, tentoonstellingsteksten en recensies. Wie in juni zowel de zesde Biënnale van Berlijn bezocht als Art Basel, dat een week later opende, zag twee evenementen die uiterste polen innemen. Waar Art Basel zoals gewoonlijk het kunstobject centraal stelde, plaatste de biënnale van Berlijn zich duidelijk aan de kant van de 'artistieke posities'.

De titel van de Berlijnse biënnale, *Was draussen wartet* of *What is waiting out there*, geeft aan dat de kunst in deze tentoonstelling geacht wordt naar buiten te kijken, zich naar de realiteit te wenden. In de laatste tien jaren zou er sprake zijn van een 'ontwerkelijkheid', zowel in de westerse belevingswereld als in de kunst. Technologische ontwikkelingen hebben, samen met globale economische, politieke en sociale crises, breuken veroorzaakt in onze werkelijkheid. Zo is, aldus curator Kathrin Rhomberg, de afstand vergroot tussen de wereld waarover wij praten en de wereld zoals die werkelijk bestaat. Liever dan de realiteit – of realiteiten? – onder ogen te zien, heeft de kunst zich volgens haar ervan losgemaakt. Romantiek en het thema van de terugkeer van het modernisme zijn symptomen van een historisme waarmee de kunst zich afwendt van het heden. Daarnaast houdt veel kunst zich liever bezig met kunstimmanente en formele problemen. Volgens Rhomberg fungeert zij daarmee als een kalmeringsmiddel, een middel tot zelfbegoocheling en verstrooiing dat de pijnlijke realiteit buiten de deur houdt.

Zo makkelijk is het echter niet om de 'Realiteit' als thema en uitgangspunt te nemen voor een grote tentoonstelling. De tijd waarin nog over 'de' realiteit kon worden gesproken, lijkt immers voorbij. Rhomberg beaamt dat de realiteit niet langer in eenvoudige modellen kan worden gevat. Hedendaagse kunstenaars kunnen geen verhouding meer ontwikkelen tot 'de' werkelijkheid, zoals Adolph Menzel en anderen dat in de 19de eeuw met het realisme in de kunst konden doen.

De keuze voor Menzel als leidraad voor deze biënnale lijkt er wel op te wijzen dat de realiteit in de kunst volgens Rhomberg gezocht moet worden waar het pijn doet, waar het er rauw en hard aan toe gaat; waar we normaal gesproken liever niet kijken. De vele videowerken in de biënnale worden inderdaad overheerst door thema's als politiek en militair geweld, economische crises en uitbuiting, ongelijkheid, seks, religie, de onderlaag van de samenleving en sociale verhoudingen op kleinere schaal. De video *Echo* (2008) van Nir Evron begint en eindigt abstract, met een beeld van grote vierkante rasters in aangename kleuren, en met een prachtige soundtrack. Met modernistisch formalisme heeft dit werk echter niets te maken: bij nader toezien blijkt de video beelden te tonen van een protestactie tegen de sluiting van een textiel fabriek in Haifa, Israël, in 1985. De rasters in het gepixelde beeld verwijzen naar het einde van de Israëlische nationale textielweverij; na 1985 importeerde de staat enkel nog textiel uit het goedkopere verre Oosten. Andere video's van Israëlische kunstenaars tonen militairen aan een checkpoint tussen Israël en Gaza (Avi Mograbi) en extreme seksuele uitpattingen van – mannelijke en vrouwelijke – Israëlische militairen in hun vrije tijd (Ruti Sela & Maayan Amir). Een video van Mark Boulos behandelt de uitbuiting van de lokale bevolking door oliemaatschappij Shell in de Niger Delta, en Minerva Cuevas documenteerde verschillende vormen van oproer in Mexico City. Renzo Martens gaat een stap verder door in zijn film *Episode 3* (2008) niet alleen de ellende in Congo te documenteren, maar in een parodiërende uitvergroting ook de rol van de journalist en de kunstenaar aan de kaak te stellen. De armoede wordt getoond als een inkomstbron voor persfotografen en kunstenaars. Martens reist door Congo en laat zware kisten door het oerwoud slepen, die bij aan-



Mohamed Bourouissa

Le téléphone, 2006, from the series *Périphéries*, 2005–2009
Courtesy the artist and Galerie Les Filles du Calvaire, Paris

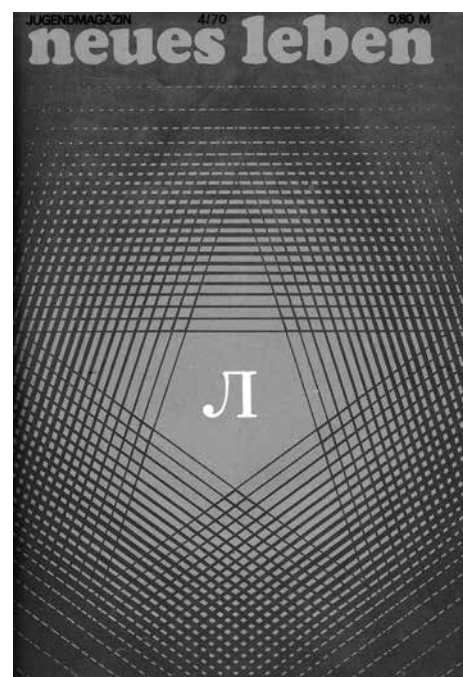
komst een neontekst blijken te bevatten: 'Enjoy (please) Poverty'. Hij legt aan de dorpsbewoners uit dat het geen zin heeft om te wachten, dat ze nooit rijk zullen worden – maar ondanks zijn botte 'eerlijkheid' figuren de geïnterviewden in zijn film net zo goed zonder dat ze daarmee iets verdienen, en zo wordt uiteindelijk alleen de kunstenaar gediend.

Spannend zijn de foto's en video's van Mohamed Bourouissa, die een mobiele telefoon in een gevangenis binnensmokkelde en een gevangene opdroeg om zijn omgeving ermee te fotograferen en te filmen. Ook hier krijgen we sterk gepixelde beelden te zien, ditmaal echter om het illegale karakter van de onderneming te benadrukken. Marie Voignier tracht de werking van de massamedia bloot te leggen in een video waarin ze het mediacircus rond het proces van een Oostenrijkse pedofiel toont. We zien correspondenten van alle nationaliteiten dicht op elkaar op een klein grasveld naast de rechtbank. We zien de lichten, de make-up en de vele herhalingen voordat een nieuwsbericht goed en wel opgenomen is.

Naast het 'extreme' realisme van Menzel werd nog een ander middel ingezet om het realiteitsgehalte van de biënnale te onderstrepen: de verplaatsing van de belangrijkste tentoonstellingslocatie naar een voormalig kraakpand in de wijk Kreuzberg. Volgens Rhomberg representeert deze wijk de Europese maatschappijen van de toekomst, aangezien de gevolgen van de migratie van Turkse arbeiders er zichtbaar zijn en er een manier is gevonden om met de zogenaamde meerderheid samen te leven. Of een dergelijke locatie iets oplevert, is maar de vraag. Een uitstapje naar een van de mooiste pleinen in Kreuzberg brengt de tentoonstellingsbezoeker namelijk nog niet oog in oog met de wijk zelf, en bovendien ziet de curatrice er expliciet vanaf om met de wijk in dialoog te gaan. Kreuzberg functioneert volgens haar al goed, de kunst hoeft hier dus niets te veranderen. Wél interessant is het gekozen gebouw, dat enigszins vervalven is en verbonden is met meerdere episodes in de geschiedenis van Berlijn. In de jaren 30 een belangrijk warenhuis, werd het later een centrum voor punkactiviteiten. De leegstand van gebouwen in de grote West-Europese steden hangt volgens Rhomberg samen met een groeiende en veronachtzaamde 'oosteuropaanisering' van het Westen. De confrontatie met een prachtig, maar totaal vervallen gebouw als dit, is inderdaad bijzonder lichamelijke, en wie weet bevordert dit wel de fysieke ervaring van een bepaald aspect van de realiteit. De bescheiden tentoonstellingsaesthetiek in het gebouw draagt hiertoe bij en een aantal werken stelt de ruimte verder in het licht. Zo

is er de rode vlag op het dak (Marcus Geiger), een object met een veelheid aan historische referenties. Van Gedy Sibony zijn er onopvallende interventies in de vervallen muren. Adrian Lohmüller legde een zichtbaar web van leidingen aan door het gebouw. Het water in dit circuit wordt verhit boven een gasbrander, door een zoutblok geleid en komt uit bij een bed op de vloer, waarin het zoutkristallen vormt en verdampt. Wellicht is hier sprake van een verwijzing naar de prachtige tekening van een onopgemaakt bed met de afdruk van een lichaam in de Menzeltentoonstelling, die in het kader van de Biënnale in de Alte Nationalgalerie plaatsvindt.

De tentoonstelling blijft opvallend sterk gericht op Europa, en dan vooral op Oost-Europa. Een van de meest besproken werken – en terecht – is een installatie van de jonge Kosovaar Petrit Halilaj. Halilaj, een voormalig vluchteling, werkt op dit moment met zijn familie aan de wederopbouw van zijn ouderlijk huis in Prishtina. Voor de biënnale transporteerde hij een exacte kopie van het houten skelet van dit huis in aanbouw naar Berlijn. In de grote witte ruimte van Kunst-Werke (KW Institute for Contemporary Art) en uitstekend boven het dak van de tentoonstellingsruimte, komt dit ruwhouten bouwwerk voor als een giganti-



Phil Collins

marxism today (prologue), 2010
Production still
Courtesy Shady Lane Productions;
Quelle / Source: Neues Leben, 4/70.
Verlag Junge Welt; Axel Bertram, Gruppe 4

sche primitieve installatie. Een paar loslopende kippen vergroten de band met de realistische wortels van het werk.

Het realisme van Menzel beschrijft Rhomberg als volgt: de werkelijkheid wordt in de kunst niet alleen opgetekend, maar ook vormgegeven. De zesde Biënnale van Berlijn toont dat de vorm in de kunst, ook als zij de confrontatie aangaat met de 'realiteit', niet overboord hoeft te gaan. Anderzijds lijkt dat in tegenspraak met de keuze, die in de begeleidende teksten van de biënnale wordt toegelicht, om werken te weigeren die zich expliciet uitzet met vorm. Het zijn immers juist de werken die zich op een niet documentaire wijze uitzet met de lelijke of problematische aspecten van het heden, die het meest beklijven. Een van de sterkste realisaties is de video *marxism today (prologue)* van Phil Collins, speciaal geproduceerd voor de tentoonstelling. Via advertenties kwam Collins drie voormalige marxistisch-leninistische leraren uit de DDR op het spoor. Hij liet hen voor de camera niet alleen hun levensverhaal vertellen, maar ook hun visie geven op de laatste twintig jaar. De dochter van een van hen was in de DDR olympisch turnkampioene, en ook haar verhaal komt aan bod. Dit gegeven is vervolgens aanleiding voor een overgang naar archiefbeelden van ritmische massagymnastiek. Versneld, bewerkt en op muziek gezet, bezitten de abstract werkende beelden toch een grote formele en visuele kwaliteit. Even sterk is de bijdrage van Shannon Ebner. Haar interesse in tekensystemen en taal als middel om de werkelijkheid te vatten, voegt ten minste één extra laag toe tussen de realiteit en de vertaling ervan in het kunstwerk. In de serie zwart-witfoto's *STRIKE alphabet* (2008) toont elke afzonderlijke foto een sculpturale letter, gemaakt van poreus beton en met spijkers opgehangen aan de muur. Samen spellen de letters poëtische regels. Meer dan een woordgrap over 'concrete poetry' is de betonnen letter voor de kunstenaar een veelzijdig symbool. Ze kan bijvoorbeeld verwijzen naar de derde wereld of naar militaire architectuur, of naar wat overblijft na vernietiging ('*STRIKE*'). Onduidelijkheid, meerduidigheid en aandacht voor de vorm lijken dus cruciale ingrediënten voor een hedendaags realisme in de kunst.

De zesde Berlin Biennale for Contemporary Art loopt onder het motto *Was Draussen wartet* tot 8 augustus op verschillende locaties in Berlijn (www.berlinbiennale.de).

De arbeid van het kijken

Michael Fried en Adolph Menzel in de zesde Berlijnse Biënnale

STEVEN TEN THIJE

Het is op zijn zachtst gezegd opmerkelijk om binnen de context van de 6de Berlijnse biënnale, samengesteld door Kathrin Rhomberg, een tentoonstelling aan te treffen van de 19de-eeuwse schilder Adolph Menzel (1815-1905). Nog opmerkelijker is het als blijkt dat deze tentoonstelling is samengesteld door de eminente Amerikaanse kunst-historicus Michael Fried, die zowel qua smaak als leeftijd (ruim 70 jaar oud) niet direct een boegbeeld van de hedendaagse kunst is. Welke functie vervult deze bescheiden tentoonstelling bestaande uit 36 werken en twee schetsblokjes in de biënnale? Hoe raakt een Berlijnse, 19de-eeuwse realist, geroemd om zijn impressionistische werken en humanistische historiestukken over het leven van Frederik de Grote, verzeild tussen namen als Avi Mograbi, Minerva Cuevas, Phil Collins en Roman Ondak? Wat doet de modernist Michael Fried, die zich na zijn bijtende kritiek op de minimal art en de conceptuele kunst in het essay *Art and Objecthood* (1967), vrijwel volledig heeft afgewend van de hedendaagse kunst, in dit gezelschap van veelal politiek geëngageerde kunstenaars?

De Menzeltentoonstelling zelf is klein en als een interventie aangebracht binnen de permanente presentatie van zijn werk in de Alte Nationalgalerie. Op twee eenvoudige witte wanden uit spaanplaat hangen de werken in een simpele rij, evenwichtig verdeeld, naast elkaar. Doordat de wand op sommige punten doorbroken is, ontstaat een aantal wandsegmenten waarop Fried aan de hand van een paar werken een thema uit Menzels omvangrijke oeuvre uitlicht. In de catalogus lees je dat Menzel meer dan 7000 tekeningen heeft nagelaten. Zijn productieve doet daarmee denken aan het hedendaags gebruik van digitale fotografie. De kleine, dwergachtige schilder was als een spons die de wereld opzooog om hem vervolgens razendsnel in honderden schetsen om te zetten. Hij lijkt te hebben geleden aan een manische verslaving aan het registreren van zijn omgeving; een 'extreme realist', zo bestempelt Fried hem in de titel van de tentoonstelling. Dat 'realisme' vormt ook de meest directe link met de zesde Berlijnse biënnale, die realisme als centraal thema heeft. Maar 'realisme' is een ongemeen breed begrip dat beantwoordt aan vele verschillende, zo niet tegenstrijdige uitingsvormen. De vraag is welke vorm van realisme Menzel bedrijft en – even belangrijk – hoe Fried dit realisme toont.

Door zijn selectie en ordening licht Fried op ogenschijnlijk losse, diachronische wijze een aantal thema's uit, zoals het landschap of de figuurstudie. Deze thema's structuren de tentoonstelling niet en worden niet voorgesteld als 'de onderwerpen' waarmee Menzel zich bezighield, maar helpen om stapsgewijs inzicht te verschaffen in wat Fried als Menzels specifieke vorm van realisme beschouwt: 'belichaamd' (*embodied*) realisme. In een recent boek over Menzel heeft Fried deze interpretatie uitgewerkt.¹ Het essay in de catalogus van de tentoonstelling beslaat slechts twee pagina's, maar de tentoonstelling biedt wel degelijk inzicht in Fried's interpretatie en maakt zelfs een verrassende inversie van zijn (officiële) lezing mogelijk.

Op het eerste gezicht lijkt de term 'belichaamd realisme' in de tentoonstelling vrij letterlijk te zijn bedoeld. Zo beeldt een serie schetsen en schilderijen letterlijk het lichaam van de schilder af: een voet, een hand, een onderbeen met voet en een hoofd. Alsof Fried de bezoeker voorzichtig bij de hand wil nemen, laat hij het lichaam van de schilder de revue passeren. Dan volgt een leeg bed met dekbed, een werk dat de voorafgaande werken als het ware samenvat door niet één lichaamsdeel, maar het gehele lichaam in zijn voelbare afwezigheid op te roepen. Daarna volgt een verrassende sprong: het volgende werk is geen zelfportret of figuurstudie, maar een kleine gouache met een historische scène: het toont Frederik de Grote (toen nog kroonprins) die

op bezoek komt bij de hofschilder Antoine Pesne, terwijl deze een plafondschildering aan het maken is (1861). De rij eindigt met een klein zelfportret al dansend, getekend op een vel waarop Menzel eerst kleuren gemengd lijkt te hebben. Een vluchtige lezing van de twee laatste werken maakt een formele overeenkomst zichtbaar tussen de houding van Pesne in het historiestuk en die van Menzel in het zelfportret, maar het lijkt onwaarschijnlijk dat Fried het kleine historiestuk alleen heeft toegevoegd om aan te tonen dat Menzel deze houding tweemaal heeft gebruikt. Waarom presenteert Fried de gouache dan naast deze details van lichamen?

Wat opvalt aan de gouache is de ongeken-de dichtheid aan bewegingen, figuren en thema's, in schel contrast met de eenvoudige schilderijen van de lichaamsdelen en van het bed. Op het werk zien we de jonge Frederik de Grote vanuit de achtergrond op een trap het beeldkader binnenstappen, met in zijn kielzog twee figuren, onder wie de architect Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff. De hofschilder Antoine Pesne van zijn kant, die op de hoogste verdieping van de steiger aan zijn plafondschildering werkt, richt zich op het moment suprême tot een schaars gekleed model dat hij met een wild armgebaar poogt te verleiden. In het spel tussen schilder en model valt een pot met penselen om – de penselen zijn in de val geschilderd. Op de verdieping onder Pesne, die Friedrich net betreedt, bevindt zich ook de vioolspelende componist Franz Benda, die opgaat in zijn spel. Naast hem staat een assistent van Pesne die voorovergebukt een palet reinigt. Op de grond ligt een houten pop, extreem verkort weergegeven, die wel gebruikt wordt als hulpstuk bij het schilderen van de plooiën in kleding.

In zijn boek over Menzel beschrijft Fried de gouache als een soort legenda van Menzels 'belichaamd realisme'.² Het toont mensen geabsorbeerd in hun handeling, of dit nu het schoonmaken is of het maken van muziek. Het bevat lichamen in beweging: het opklimmende lichaam van Frederik en gevolg, en de fysieke 'dans' van Pesne en zijn model. De steiger zelf is eveneens een betekenisvol element in Menzels oeuvre en suggereert een zekere onafheid en instabiliteit: de wereld in constructie. De houten pop lijkt (ook in zijn verkorting) het vakmanschap van de schilder te thematiseren, maar volgens Fried is ook de kunstmatigheid van de pop van belang. Fried positioneert Menzels realisme namelijk op het breukvlak tussen het mechanische lijf – het onreflecteerd in-de-wereld-zijn – en het spirituele lichaam. 'To be a lived body', citeert Fried instemmend een fenomenoloog, 'is always also to be a physical body with bones and tendons, nerves and sinews, [...] Körper is itself an aspect of Leib, one manner in which the lived body shows itself.'³ De gouache thematiseert zo op vele fronten het lijfelijke aanwezig-zijn in de wereld. Maar de gouache introduceert ook nog een relatie tussen lichamelijke arbeid en arbeid. De personages, op Frederik de Grote na, zijn aan het werk of bevinden zich, zoals in het geval van Pesne, in de omgeving van hun werk. Ze drukken hun arbeid lijfelijk uit.

In de tentoonstelling wordt de relatie tussen lichamelijke arbeid en arbeid op verschillende manieren opgeroepen. Ten eerste vormen de werken sporen van de intense werklust van Menzel zelf. Van een haast onleesbare mijnschacht tot meedogenloze schetsen van oorlogsslachtoffers, en de meest alledaagse scènes en voorwerpen – een fiets, een boekenkast – het wordt allemaal onverdroten door de schilder geschilderd. Ten tweede hebben de onderwerpen van de schilderijen vaak betrekking op arbeid, of het nu om 'werk' gaat of om alledaagse klusjes: van een vrouw die haar haren kamt en een man die een pan uitlepelt, tot arbeiders aan het werk op een steiger. Iets dergelijks geldt ook voor de genre- en historiestukken. Zo is Frederik de Grote vaak door iets in beslag genomen, of het nu fluitspelen is of het aandachtig aanstaren van Joseph II (twee werken die vast in de Alte Nationalgalerie hangen, recht tegen-



Adolph Menzel

Kroonprins Frederik bezoekt de schilder Pesne op zijn steiger te Rheinsberg, 1861. Alte Nationalgalerie, Berlin

over de tijdelijke wand van Fried). Maar ook het door Fried in zijn boek veelvuldig geroemde schilderij van de ijzerbewerkers, eveneens te zien in de tentoonstelling, is te lezen als een bewegelijke ode aan de lichamelijke arbeid. Ten derde vindt in zijn werk een synchronisatie plaats tussen de arbeid van het tekenen of schilderen en de arbeidzame thematiek. Vaak tekent hij dezelfde gebeurtenis op één blad meerdere malen, vanuit verschillende hoeken en met verschillende uitsnede. De studie van de vrouw die haar haren kamt, bestaat bijvoorbeeld uit een losse verzameling haast lukraak over elkaar getekende details van de gebeurtenis. Losse handen, een stuk hoofd en wat haar, vullen het papier, en zo wordt gepoogd om de complexe, formele rijkdom van het kammen te vangen. Menzel tekent niet een gebeurtenis, maar 'het gebeuren' van de gebeurtenis.

Menzels descriptieve vorm van tekenen vertaalt zich in zijn historische werk in het opladen van één scene met vele minuscule gebeurtenissen, die samen een levendig, beweeglijk inzicht geven in een specifiek historisch moment. Daarbij vat hij de gebeurtenissen niet samen in één vloeiende beweging, maar presenteert ze als een losse groep scherven op het doek of papier, die in de arbeid van het kijken met elkaar verbonden moeten worden. In de schetsen gebeurt dit doordat een gebeurtenis meerdere malen naast elkaar wordt afgebeeld, zonder compositorische ordening. Menzel ontwikkelt een soort industrieel impressionisme dat niet zozeer een moment wil weergeven, maar het ongekend complexe, levendige, mechanische netwerk aan gebeurtenissen wil vangen die onder elk (historisch) moment schuilgaan. De duizenden schetsen die Menzel dag in dag uit maakte, zijn zo begrepen studies in de duizelingwekkende dichtheid van de wereld, die hij in zijn historiestukken gebruikt om meer gerichte uitspraken over de wereld te doen.

Die uitspraken hebben ook een ethische lading. In zijn werk bekent Menzel zijn trouw aan de wil tot arbeid, die de motor is van de industrialisatie en modernisering van de samenleving. De liefdevolle aandacht die hij in zijn werk besteedt aan bouwvallers, nieuwe transportmiddelen als fiets en trein, en aan het moderne, sociale leven, suggereert dat het wezen van een goede samenleving erin bestaat dat ieder zijn werk kan doen. Ook in zijn historische werken is het onderwerp zelden een rustpunt, maar zijn de personages steeds in beweging en aan het werk. Frederik de Grote musicceert, bedrijft diplomatie, spreekt zijn generaals toe voor de strijd, of, zoals in de gouache, bezoekt kunstenaars aan het werk. Menzel toont geen overwinning of conclusie, maar de arbeid die ervoor nodig is. De wereld is één grote geoliede machine die vooral moet blijven draaien. De rol die Menzel zelf in deze machine inneemt, doet denken aan de cameraman in Vertov's *Man with a Movie Camera* – een moderne registrator van de geïndustrialiseerde wereld, die nooit meer stilstaat en enkel in beweging verbeeld en begrepen kan worden. Met een parafraze van Walter Benjamin zou je kunnen zeggen dat Menzel zich thuisvoelt in

een samenleving die de 'techniek tot haar orgaan heeft gemaakt'. Voor Menzel is de schilder een immer draaiend tandwielje in de voortstomende moderniteit.

Fried lijkt een haat-liefderelatie te hebben met het tot orgaan worden van de techniek. In zijn beroemde kritiek op het minimalisme en de conceptuele kunst valt Fried bovenal hun onbepaaldheid en openheid aan. Wat hem stoorde aan de industriële, seriële kunstwerken van Judd en de zijnen, was hun gebrek aan synthese – wat Fried 'syntax' noemt. Zonder syntax valt de ervaring van het werk uiteen in sisyfusarbeid, waarbij het werk door de kijker onophoudelijk in elkaar moet worden gezet zonder ooit in een esthetische harmonie tot rust te komen. Fried verwacht van kunst dat zij de onrustige beweging van het kijken formeel bedwingt. Zodra het werk dat procesmatige en onvoltooid van het historische proces omarmt en zelfs versterkt, houdt het voor hem op een kunstwerk te zijn.

Het werk moet zich tot dat proces verhouden, maar dan om het kortstondig tot rust te brengen in de gespannen harmonie van het kunstwerk.⁴ Fried koestert sympathie voor Menzel omdat deze erin zou slagen om een proces zowel te registreren als het te voltooien. Fried's positie lijkt daarmee op die van Benjamins engel van de geschiedenis, met zijn wil om 'het gebroke weer heel te maken'. Volgens Fried is het aan de kunstenaar om het historische proces, dat bestaat in een uiteenvallen van het volledige moment van tegenwoordigheid in duizend stukken, met zijn poëtische syntax kortstondig weer aaneen te plakken. De kunstenaar kan de verloren eenheid niet terugvinden, maar wel invoelbaar maken. Maar Menzels werk lijkt niet alleen terug te kijken, het is tevens toekomstgericht. Menzel wilde met zijn historiestukken ook de geschiedenis beïnvloeden.⁵ Zijn werken zijn niet alleen een moment van esthetische verlossing, maar ook strategisch geplaatste interventies die moesten bijdragen aan het tot stand komen van een harmonische samenleving. Menzel beantwoordt daarmee alleen in spiegelbeeld aan Fried's interpretatie. Waar Fried in de arbeid van het kijken een nabeeld van het verloren paradijs vindt, anticipeert Menzel in zijn werk op de wereld van morgen.

Noten

- 1 Michael Fried, *Menzel's Realism, Art and Embodiment in Nineteenth-Century Berlin*, New Haven & London, Yale University Press, 2002.
- 2 Ibid., pp. 185-197.
- 3 Ibid., p. 197.
- 4 Zie Michael Fried, *Art and Objecthood*, Chicago & London, University Press of Chicago, 1998, pp. 148-172. Voor een recente analyse van Fried's kritiek zie Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003, pp. 40-81.
- 5 Voor een analyse van Menzels politieke engagement, zie Françoise Forster-Hahn, *Adolph Menzel's 'Daguerrotypical' Image of Frederick the Great: A Liberal Bourgeois Interpretation of German History*, in *The Art Bulletin*, jrg. 59, nr. 2 (juni 1977), pp. 242-261.

De tentoonstelling Menzels extremer Realismus werd gecureerd door Michael Fried in het kader van de 6de Berlijnse Biënnale en loopt nog tot 8 augustus 2010 in de Alte Nationalgalerie, Bodenstraße 1-3, 10178 Berlijn

Advisory Board

Dr. Andrew Leach (University of Queensland)
 Prof. Jan van Adrichem (Universiteit Utrecht)
 Prof. Michael Astroh (Ernst Moritz Arndt Universität
 Greifswald, Germany)
 Drs. Fieke Konijn (Vrije Universiteit Amsterdam)
 Prof. Dr. Kurt Vanhoutte (Universiteit Antwerpen)

Submissions to De Witte Raaf may be written in Dutch, English, French or German and sent to Dirk Pültau (dirk@dewitteraaf.be) for consideration. Articles are subject to a process of peer review; the final decision to proceed to publication rests with the Editor. All texts are published in Dutch.

Koen Brams & Dirk Pültau – The years of apprenticeship. Interview with Wim Delvoye. This is the second part of an extensive, in-depth interview with the Belgian artist Wim Delvoye (°1965), treating the years 1985-1987, when the artist was a student at the Royal Academy of Fine Arts in Ghent. It focusses on his paintings on carpets, made between 1985 and 1987, while at the same time attending to lesser known and forgotten works. The interview clarifies the genesis of Delvoye's critical attitude towards the twentieth-century avant-garde and modernism and treats his connections with groups and movements of the 1980s, like the Italian *Anacronisti* and the Cologne-based group *Gruppe Normal*.

Wim Delvoye – Anacronisti – Modernism – High Art

David Robbins – Art after Entertainment, Parts One & Two. This essay first appeared in 1989 in the magazine *Art Issues*. It traces an opposition between the culture of the United States, being a horizontal culture dominated by the mass media and entertainment, and based on a democracy of taste, and European culture, which is characterized as a vertical culture based on a hierarchical structure mirrored in such notions as 'high art' and 'good taste'. Robbins does not criticize the dominance of mass media in the US per se, but he takes it to task for failing to fulfil its role as a civilizing force within America's horizontal culture. An artist himself, Robbins concludes that art offers the opportunity to do what the US entertainment culture has not: to deal with the information of mass media and entertainment in a critical and reflexive way, provoking entertainment culture to operate as a civilizing force.

Entertainment Culture – High Art – Art & Entertainment

Marc Holthof – Mixed Metaphors. On Stefaan Decostere's TV-production *Warum wir Männer die Technik so lieben* (1985). Following his survey of Stefaan Decostere's work (*De Witte Raaf* 145), Marc Holthof turns to analyse one of his most important productions for the Dutch-speaking (Flemish) Television Broadcast Company (BRT): *Warum wir Männer die Technik so lieben* (1985), lasting 57 minutes. Holthof addresses the (symbolic) meanings implied in formal/technical devices like fade-overs and split-screens, focussing on the intimate relationship between Decostere's ideas and the theories of Paul Virilio, who also appears in this programme. He indicates that Virilio's ideas, although quite unsustainable from a theoretical viewpoint, work in a provocative and stimulating way when they figure in Decostere's televisual art work.

Stefaan Decostere – Television – Art Documentary – Paul Virilio

Steven Jacobs – Cauvin, Storck, Haesaerts and the Belgian Art Documentary. This essay offers an overview on Belgian art documentaries made immediately prior to World War II and in the first post-war decade. Starting with some examples made in the interbellum period (Gaston Schoukens, Charles Dekeukeleire) it focusses on the films of André Cauvin (especially *L'agneau mystique*, a film on the Ghent altarpiece by the Van Eyck Brothers) and on post-war productions by Henri Storck and Paul Haesaerts. The essay pays particular attention to films depicting 'artists at work' and concludes by characterizing the specificity of the Belgian contribution to the genre of art documentaries as a *linguistic turn*. The Belgian art documentaries of Cauvin, Storck and Haesaerts are typified by the way they use cinematic means in order to analyse the structure of art works.

Belgian Art Documentary – André Cauvin – Henri Storck – Paul Haesaerts

Koen Brams & Dirk Pültau – A Social Statute for the Artist (in the NICC and other associations). Conversation with Jean Canivet. Following the five interviews published in the previous issue of *De Witte Raaf*, Brams and Pültau present a sixth interview in the series *The History of the NICC*. Jean Canivet was a member of a working group within the NICC, an association of visual artists, which undertook actions to improve the social situation of artists in Belgium and, more particularly, to obtain a better social statute for those artists. Canivet developed a proposal for the artist's social

statute. He abandoned once he realised that the NICC were more prepared to back other options. At the same time Canivet committed himself to similar causes within other organisations, like the Ligue des artistes créateurs and the multidisciplinary art association GrrraaL.

Social statute of the artist – NICC – social position of the artist

Erwin Jans – The Procession of Things. A conversation with Benjamin Verdonck. Benjamin Verdonck is a Belgian performer, maker of theatre and visual artist. In this interview Erwin Jans focusses on his visual art. During the conversation it becomes clear how the 'collections of things' Verdonck maintains at home and deploys in his theatre pieces gradually obtained an autonomous status. The interview demonstrates that on this basis they can be read as visual art. Jans and Verdonck furthermore deal extensively with the artist's working process and places of work: the studio, the street.

Work – Benjamin Verdonck – Performance – Visual Art

Steven ten Thije – The Labour of Looking. Michael Fried and Adolph Menzel in the 6th Berlin Biennial. This essay analyses a small exhibition made by Michael Fried in the context of the 6th Berlin Biennial, using pieces from the Alte Nationalgalerie by the nineteenth-century German artist Adolph Menzel. It offers a close reading of the exhibition and concludes by isolating a contradiction in Fried's interpretation of Menzel: while Fried recognises in the artist a nostalgia for a *lost* unity, Menzel instead searches for a harmony that has *yet* to be attained. His enterprise, argues ten Thije, is not nostalgic, but utopian.

Adolph Menzel – Michael Fried – 6th Berlin Biennial

Merel van Tilburg – What is waiting out there. On the 6th Berlin Biennial. This discussion of the 6th Berlin Biennial focusses on the notion of realism proposed by the Biennial's curator Kathrin Rhomberg. Criticizing this concept's naïveté, Van Tilburg concludes that the most interesting works in the Biennial are those making the connection between formal reflections and references to reality.

6th Berlin Biennial – Realism

Short author biographies may be found on p. 23.

Witte de With, Centrum voor Hedendaagse Kunst, presenteert het grootschalige project *Morality*.

Sinds oktober 2009 tot september 2010 staat Witte de With in het teken van *Morality*. Het project bestaat uit verschillende onderdelen die onderling relaties hebben, zoals zes groepstentoonstellingen, een filmprogramma, een publicatie en een interactief webplatform. Tot nu toe hebben we reeds vier tentoonstellingen, een filmcyclus en twee façadeprojecten van het Russische kunstenaarscollectief AES + F en Isa Genzken gepresenteerd. Gedurende het gehele jaar biedt ons interactieve *Morality* webplatform ruimte voor discussie en reflectie.

BETWEEN YOU AND I

INTERVENTIE 3:
Polder Cup door Maider López
 3 juni – 5 sept 2010

Polder Cup, het nieuwste site-specific project van kunstenaar Maider López, is een uitzonderlijke eendaagse voetbaltoernooi die plaatsvindt op zaterdag 4 september 2010 in de polders van Otterland (Gemeente Groafstroom).

Doe mee aan dit uniek kunstproject en geef je op tussen 3 juni en 16 augustus via www.poldercup.nl

MORALITY WEBPLATFORM

Word deel van onze discussie over kunst en moraliteit op het *Morality* platform. Verzamel, discussieer en deel ideeën. Log in via: www.wdw.nl

ACT VI: REMEMBER HUMANITY

TENTOONSTELLING
 13 mei – 29 aug 2010

Deelnemende kunstenaars: Ziad Antar, Julieta Aranda, Mirosław Bałka, Milena Bonilla, Luke Fowler, Minouk Lim, Goshka Macuga, Kent Monkman, Christodoulos Panayiotou, Julika Rudelius, Michael Stevenson, Rosemarie Trockel.

ACT VII: OF FACTS AND FABLES

TENTOONSTELLING
 13 mei – 26 sept 2010

Deelnemende kunstenaars: Saâdane Afif, Danaï Anesiadou, Mirosław Bałka, Keren Cytter, Stan Douglas, Agnès Geoffroy, Erik van Lieshout, Philippe Parreno, Lili Reynaud-Dewar, Luc Tuymans, Ota Vasiljeva, Danh Vo.

Voor meer informatie kijk op www.wdw.nl



Witte de With
 Centrum voor hedendaagse kunst
 Witte de Withstraat 50
 3012 BR Rotterdam
 Nederland
 T+31(0)104110144
 info@wdw.nl www.wdw.nl
 open di – zo, 11 – 18 uur

JACKSON POLLOCK
 GERHARD RICHTER
 ANDY WARHOL
 RENÉ MAGRITTE
 MAX BECKMANN
 WASSILY KANDINSKY
 PABLO PICASSO
 HENRI MATISSE
 AUGUST MACKE
 JOSEPH BEUYS
 MAX ERNST
 GEORGES BRAQUE
 PAUL KLEE
 ERNST LUDWIG KIRCHNER

WIEDER ERÖFFNUNG
10. JULI 2010

KUNST SAMMLUNG NORDRHEIN WESTFALEN

K20 GRABBEPLATZ
 DÜSSELDORF
www.kunstsammlung.de

Nieuws

Cultuurfestival 2020. Danny Devos reageert op VOBK-nota. Cultuurfestival 2020 werd door Vlaams minister Joke Schauvliege in het leven geroepen om rond de strategische doelstellingen van haar beleidsnota advies in te winnen bij representatieve vertegenwoordigers uit de culturele sector. De nota die VOBK (Verenigde Organisaties Beeldkunst) in functie daarvan opstelde, was voor kunstenaar Danny Devos reden om onder de titel *Zullen er in Vlaanderen 2020 nog kunstenaars zijn?* enkele kritische bemerkingen te formuleren, vanuit het perspectief van 'Stakeholder in een Omgeving voor Actuele Kunst', zoals hij zichzelf enigszins satirisch bestempelt. Want ook al stelt hij vast dat VOBK, samen met NICC, zijn bezorgdheid uit over het recent door de minister 'bevroren' gedeelte van de rechtstreekse subsidies en projectsubsidies voor kunstenaars in 2010, de inhoud van de VOBK-nota druist volgens hem zonder meer in tegen de belangen van de kunstenaars. Kern van zijn betoog is de vaststelling dat de kunstorganisaties enerzijds met veel lobbywerk een groot deel van de subsidiegelden weten binnen te rijden zonder dat dat de individuele kunstenaar ten goede komt. Nog steeds, zo stelt Devos aan de kaak, worden kunstenaars door de organisaties niet op een professionele wijze behandeld voor de werkzaamheden die zij er verrichten. Met andere woorden, de organisaties zouden bewust 'netelige aspecten over de vergoeding van kunstenaars' omzeilen en de subsidies liever aanwenden voor andere doeleinden. Devos omschrijft de tegenstellingen tussen de twee werelden puntig als volgt: 'Daar waar organisaties uitblinken in het financieren van de bouwindustrie door megalomane renovatie- en bouwprojecten vallen kunstenaars ook hier alweer terug op eigen middelen om een infrastructuur uit te bouwen. Vandaag de dag kan men zich nog moeilijk een medewerker van een culturele organisatie voorstellen zonder persoonlijke computer met internettoegang en software, telefoon, fax, gsm in een kantoor met vaak royale lichtinval en mooi uitzicht. De kunstenaar valt daarentegen meestal terug op behulpzame vrienden of familie en ritjes naar Brico-centers en containerparken om op een zolderkamer, garage of hok in de tuin een atelier in te richten. Over toegankelijkheid, verwarming, isolatie en verantwoorde stockagemogelijkheden waar de organisaties mee schermen hebben we het dan nog niet eens.' Of nog, naar aanleiding van het thema 'Uitdiepen van onze internationale uitstraling': 'Het klopt dat internationale reises van curatoren, organisatoren, publiekswerkers en coördinatoren behoorlijke gaten slagen in de subsidiebudgetten van de organisaties. Anders dan bij kunstenaars, die enkel hun rechtmatig verworven loon of vergoeding voor artistieke prestaties kunnen aanspreken om eens een stap over de grens te zetten. Oh ja, er zijn inderdaad 'punctuele tussenkomsten in reis- en verblijfkosten' waar individuele kunstenaars aanspraak kunnen op maken. Buiten het feit dat die wegens besparingen voor de rest van 2010 'bevroren' zijn, komt dit er in de praktijk op neer dat een kunstenaar – uitzonderlijk – slechts de helft tot twee derden van de reiskosten kan terugkrijgen en dat verblijfkosten de facto altijd voor eigen rekening zijn.' De VOBK-nota sluit af met een aantal grafieken waaruit valt af te lezen dat de jaarlijkse subsidies voor hedendaagse beeldende kunst tussen 2001 en 2008 met ongeveer 5 miljoen euro zijn gestegen tot een dikke 11 miljoen euro. In

dezelfde periode zijn de subsidies voor kunstenaars opgetrokken van een € 750.000 naar een goeie € 800.000. De nota van het VOBK valt op te halen op de site van Cultuurfestival 2020. De volledige reactie van Danny Devos lees je op <http://stakeholderddv.blogspot.com>.
Dirk Mertens

Stedelijk Museum tijdelijk open. Onder de titel *The Temporary Stedelijk [Tijdelijk Stedelijk]* organiseert het Stedelijk Museum vanaf 28 augustus een programma in het historische museumgebouw, waarmee meteen het 115-jarige bestaan wordt gevierd. Het gebouw is nog steeds in volle uitbreiding en renovatie, maar zal tijdelijk beschikbaar zijn. *The Temporary Stedelijk [Tijdelijk Stedelijk]* zou naar eigen zeggen geïnspireerd zijn door de prachtige binnenruimtes van het historische pand, die inmiddels door Benthem Crouwel Architecten zijn gerestaureerd. Het programma zou het gehele pand op 'een avontuurlijke manier invullen, met een aantrekkelijk aanbod van kunst, educatieve programma's en speciale evenementen'. Het moet een unieke gelegenheid worden om het gebouw op een ongewone manier in te zetten. (www.stedelijk.nl)

Prijs voor de Jonge Kunstcritiek 2010. Jonge kunstcritici kunnen tot en met 31 juli teksten inzenden om mee te dingen naar De Prijs voor Jonge Kunstcritiek 2010. De prijs wordt georganiseerd door de Appel, Witte de With en Fonds BKVB, in samenwerking met het Vlaams-Nederlands Huis deBuren, met de bedoeling het schrijven over hedendaagse beeldende kunst te stimuleren. Er zijn twee categorieën voorzien, 'Recensie' en 'Essay', met respectievelijk hoofdprijzen van € 7.500 en € 10.000. De jury bestaat uit: Karl van den Broeck (Hoofdredacteur Knack), Ronald Ockhuysen (Chef Kunst en Media Het Parool), Marc Ruyters (Hoofdredacteur (H)art Magazine), Xandra Schutte (Hoofdredacteur de Groene Amsterdammer), Barbara Visser (beeldend kunstenaar), Lotte De Voeght (Redactielid Rekto:Verso en Assistent Curator Extra City), Christiaan Weijts (romanschrijver en essayist) en voorzitter Maarten Doorman (professor Journalistieke Critiek, UvA). Meer info op www.jongekunstcritiek.net.

Marijn Akkermans wint Van Bommel Van Dam Prijs 2010. Op 6 juni is de veertiende editie van de Van Bommel Van Dam Prijs uitgereikt aan Marijn Akkermans (Nijmegen, 1975). De steevast zwart-witte werken op papier van Marijn Akkermans nemen het beeld van het gelukkige gezinsleven op de hak. De jury merkte op: 'Zijn beeldtaal ontaardt nooit in stereotypen en wordt gekenmerkt door een psychologische spanning van de figuren die hij uitbeeldt. Het werk is figuratief, maar hij is zich terdege bewust van allerlei verworvenheden die eigen zijn aan een abstracte manier van werken.' De Van Bommel Van Dam Prijs is een aanmoedigingsprijs voor beeldend kunstenaars tot 35 jaar in de disciplines schilderkunst, werk op papier en fotografie. De prijs bestaat uit een bedrag van vijfduizend euro en de aankoop van een werk ten behoeve van de collectie. Het werk van Marijn Akkermans en dat van de andere genomineerden is tot 5 september te zien in de gelijknamige tentoonstelling in Museum Van Bommel Van Dam in Venlo. Meer info www.vanbommelvandam.nl.

Wissels

Chris Dercon wordt directeur Tate Modern. De Belgische curator Chris Dercon (Lier, 1958) wordt directeur van Tate Modern in Londen. Dercon zal in het voorjaar van 2011 zijn leeftijdgenoot Vicente Todoli aflossen. De Spanjaard heeft het museum zeven jaar geleid. Chris Dercon maakte in het begin van zijn loopbaan cultuurprogramma's voor de Vlaamse televisie en was medewerker van de krant *De Standaard*. In 1988 werd hij directeur van P.S.1 in New York, twee jaar later verhuisde hij naar het kunstcentrum Witte de With en in 1996 werd hij directeur van het Museum Boijmans van Beuningen. Sinds 2003 leidt hij het Haus der Kunst in München, waar hij behalve beeldende kunst ook design, architectuur, fotografie, film en mode in het tentoonstellingsprogramma opnam.

Peter Swinnen is nieuwe Vlaamse Bouwmeester. De Vlaamse regering heeft een nieuwe Bouwmeester voor de volgende vijf jaar aangesteld. Na bOb Van Reeth (1999-2005) en Marcel Smets (2005-2010) zal vanaf 1 juli 2010 architect Peter Swinnen (1972) de functie vervullen. Peter Swinnen is architect-partner en medeoprichter van het Brusselse architectenkantoor 51N4E. Swinnen (1972) studeerde aan het Sint-Lucas Architectuur Instituut Brussel en de Architectural Association London. De Vlaamse Bouwmeester heeft als opdracht om vanuit een langetermijnvisie, in overleg met de verschillende administraties en met de extern betrokken partijen, bij te dragen tot de voorbereiding en uitvoering van het architecturaal beleid van de Vlaamse overheid om een architecturaal kwalitatieve leefomgeving in Vlaanderen te helpen creëren.

Beeldende kunst

Thomas Demand. Met zijn 'tentoonstelling' *Nationalgalerie* in het Rotterdamse Museum Boijmans Van Beuningen realiseert de Duitse fotograaf Thomas Demand een waar huizenstuk. Hij slaagt er zowaar in een hele tentoonstelling te laten 'verdwijnen'. Hoe overdonderend dit radicale gebaar ook moge lijken, het is toch ook enigszins teleurstellend. Rest de toeschouwer immers iets anders dan wat beduusd en verweesd te applaudisseren voor deze magische krachttoer? Vertwijfeld vraagt hij zich af waarop hij zijn aandacht moet richten: wat wordt hij geacht te zien, te lezen, te ervaren? Heeft hij eigenlijk wel iets gezien?

Nationalgalerie was oorspronkelijk een tentoonstelling gemaakt op maat van de Duitse Neue Nationalgalerie in Berlijn. Voor de verplaatsing naar Rotterdam besliste Demand een bijna exacte kopie van de tentoonstelling na te bouwen. Dat het wel degelijk om een replica gaat, blijkt al meteen uit de verandering van de achtergrond waartegen de beelden worden geplaatst: de gedrapeerde gordijnen van Berlijn zijn in Rotterdam vervangen door een fotografische reproductie ervan. Deze modificatie van de achtergrond zorgt ervoor dat de beelden op een heel andere manier aanwezig zijn. In Berlijn viel de nadruk op de materiële, sculpturale kwaliteit van de grootformaatprints zelf en wat ze

MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN GENT

www.mskgent.be

Artist in Residence Stijn Cole
sunset / sunset

17/6 > 3/10



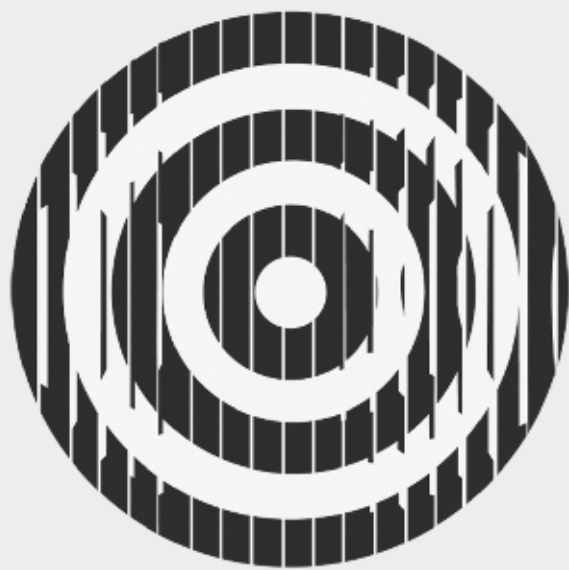
*nicht so laut
hier wird gebaut!*

THOMAS SCHÜTTE

BIG BUILDINGS · MODELS AND VIEWS

15 JULI T/M 1 NOVEMBER 2010 IN BONN

[M] JULIO LE PARC. FORMES VIRTUELLES PAR DÉPLACEMENT DU SPECTATEUR
© VG BILD-KUNST, BONN 2010



VIBRACIÓN

MODERNE KUNST

UIT LATIJNS-AMERIKA

THE ELLA FONTANALS-CISNEROS COLLECTION

17 SEPTEMBER 2010 T/M 30 JANUAR 2011

 **BUNDESKUNSTHALLE.DE**

KUNST- EN TENTOONSTELLINGSHAL VAN DE BONDSREPUBLICK DUITSLANG · FRIEDRICH-EBERT-ALLEE 4 · D-53113 BONN · TEL. +49(0)228 9171-200

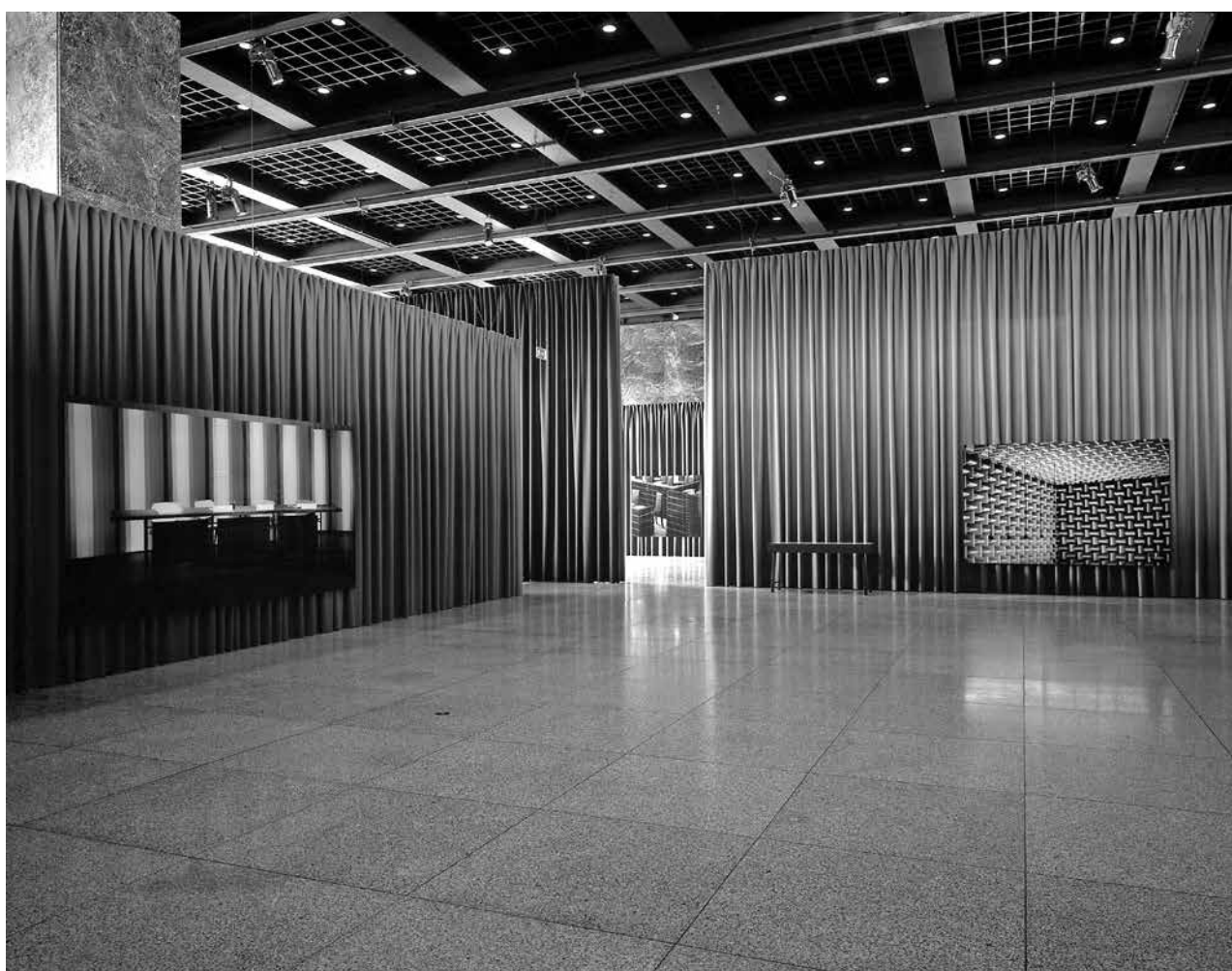
afbeelden. In Rotterdam valt de klemtoon op de gevolgde procedure. Niet langer de inhoud is belangrijk, wel de manier waarop de beelden tot stand zijn gekomen.

Voor de rest blijft alles hetzelfde: net zoals in Berlijn worden de beelden vergezeld, becommentarieerd, uitgedaagd door korte teksten van Botho Strauss en video's van Alexander Kluge. Zowel tekst als video blijven echter op zich staan en interfereren nauwelijks met de beelden. Alhoewel de beschouwende observaties van Strauss geënt lijken op de beelden, is het vaak onduidelijk hoe ze zich uiteindelijk tot dat beeld verhouden. Ook ruimtelijk worden ze strikt gescheiden van de beelden die ze geacht worden toe te lichten. Ze liggen in vitrinekasten die haaks op de beelden staan; je kan niet tegelijkertijd de tekst lezen en het beeld bekijken, beide activiteiten worden resoluut uit elkaar getrokken. De teksten verklaren de beelden niet, maar circelen eromheen. Net hetzelfde geldt voor de video's van Alexander Kluge: alhoewel thematisch verwant met de beelden van Demand (ook zij trachten de complexiteit van het Duitse verleden te verbeelden), worden ook zij duidelijk apart geplaatst. Drie monitoren staan in een uitgeholde wand in het begin van de expo, twee andere video's worden gepresenteerd in een afzonderlijke zaal.

Beeld, tekst en video vullen elkaar niet aan, maar lijken elkaar eerder in de weg te lopen (ieder eist een maximale autonomie op). Wat ze gemeenschappelijk hebben is de eerder afstandelijke wijze waarop ze het toch niet onbesproken Duitse verleden aankaarten. In plaats van de toeschouwer onder te dompelen in de geschiedenis, zoeken de eerder abstracte teksten van Strauss, de gekunstelde beelden van Demand en de gelaagde video's van Kluge, eerder naar een vorm om de mogelijkheid tot geschiedschrijving via taal of beeld te problematiseren. Opnieuw worden wij als kijker en lezer van het getoonde (en/of vertelde) verleden weggeduwd, alsof er geen enkel contact mogelijk (of zelfs maar wenselijk) is.

Die afstand tussen ons en het getoonde en de daarmee gepaard gaande verwarring zijn niet alleen kenmerkend voor de tentoonstelling als dusdanig, maar maken ook het hart uit van Demands werkwijze. Zo is het om te beginnen al helemaal niet duidelijk of we Thomas Demand nu als een beeldhouwer dan wel als een fotograaf moeten beschouwen. Het eindproduct van zijn artistieke procedure mag dan al een fotografische afbeelding zijn, het proces dat aan het maken van het beeld voorafgaat is minstens even belangrijk (zo niet belangrijker). Demand gaat immers niet op strooptocht door de wereld om visuele impressies te verzamelen, maar (her)creëert een eigen wereld in papier. Deze uiterst nauwkeurige, en op het eerst gezicht nagenoeg realistische, papieren (re)constructies worden dan met een technische camera vastgelegd. Deze camera registreert feilloos alle details, zodat de aandachtige kijker het illusionisme relatief eenvoudig kan doorprikken. Wat de camera als 'echt' en 'reëel' toont (of liever: produceert), blijkt bij nader inzien onecht, gefabriceerd te zijn. Een eerste, fundamentele verwarring installeert zich: de fotocamera brengt twee radicaal tegengestelde visuele effecten samen. Het eindbeeld opereert op de grens tussen realiteitseffect en ontmaskering.

De papieren constructie is op haar beurt echter ook een reconstructie gebaseerd op een fotografisch beeld geplukt uit de populaire media. Meestal gaat het daarbij om plaatsen van enig historisch gewicht. Dat geldt ook hier in deze tentoonstelling: de nabebelden die Demand hier toont worden geacht historisch belangrijke momenten uit de Duitse cultuur en geschiedenis op te roepen. Alleen wordt de bezoeker in het ongewisse gelaten over de precieze context waarin dit voorbeeld moet worden geplaatst. Buiten een summier wandtekst als inleiding op de tentoonstelling, wordt er geen enkele informatie aangereikt over datgene waarnaar wordt verwezen. Bij sommige beelden zijn de culturele en historische referenties relatief eenvoudig leesbaar, zoals in het openingsbeeld waar een weelderig licht wordt uitgestrooid over een open plek in een bos (een duidelijke allusie op de sublieme lichteffecten in de Duitse romantische schilderkunst), maar bij andere beelden is dat veel minder vanzelfsprekend. Zo is er een reeks van vijf beelden te zien die inhoudelijk samenhangen en die een recent in de Duitse media breed uitgesmeerd pedofilieschandaal behan-



Thomas Demand

'Nationalgalerie', 2009, foto: Nic Tenwiggenhorn

delen, maar zonder enige duiding is deze verwijzing voor een niet-Duits publiek onachterhaalbaar. We kijken (ver)blind naar deze beelden.

Deze blindheid leidt ons onherroepelijk terug naar de openingsvraag: wat is nu precies het onderwerp van deze tentoonstelling? Voor een buitenlands publiek dat geen of nauwelijks voeling heeft met de inhoudelijke gelaagdheid van de beelden, rest enkel de door Demand gevolgde procedure om te begrijpen wat hier gebeurt. Alle tussenstadia die van het oorspronkelijke beeld naar het nieuwe beeld leiden, suggereren dat dit werk vooral moet worden gelezen als een grondige reflectie over de manier waarop het fotografische beeld als een historisch document beschikbaar wordt gesteld, publiek wordt gemaakt en in de openbaarheid circuleert. Het vertrekpunt is (meestal) een gemiddeld beeld, een herinneringsbeeld verankerd in een collectief geheugen waarin een gebeurtenis tot een moment is gesteld. Door dit beeld, via een papieren reconstructie, opnieuw tot leven te wekken, wordt echter niet zozeer de gebeurtenis herdacht maar wel de fotografische registratie ervan. Het na-beeld is een fotografische echo van een eerdere foto, en net zoals de echo is dat tweede beeld niet meer dan een ontvleesde herhaling. Het gladgestreken, ongeschreven papier waarmee de gefotografeerde scène in de maquette wordt nagebouwd, is dan ook akelig leeg, alsof alles wat de geschiedenis als spoor in de oorspronkelijke scène heeft afgezet is uitgevlakt. Als we al een historisch afgietsel van een oorspronkelijk gebeuren zien, dan hoogstens een kille, aseptische versie ervan. Wat Demand via deze behandeling aankaart en versterkt, is wat er gebeurt in de fotografische act die een complexe en gelaagde gebeurtenis simpelweg reduceert tot een tweedimensionaal beeld.

Het is deze eerste fotografische daad die de evacuatie van de geschiedenis al in gang heeft gezet, een proces dat door de 'heractualisering' van Demand enkel nog wordt versterkt en verduidelijkt. De beelden van Demand verwijderen ons altijd maar verder van het verleden (in plaats van ons ernaartoe te leiden) en tonen daarmee meteen de radicale ongenaakbaarheid ervan aan: de tijd openbaart zich hier als een huiveringwekkende kloof tussen heden en verleden.

De tentoonstelling trekt heel deze problematiek uiteindelijk door tot op het niveau van het 'tonen' (of het verschijnen) zelf. Heel de expo functioneert als een uitgehold nabeeld, als een zwakke nagalm van een andere tentoonstelling die reeds elders heeft plaatsgegrepen. Geen wonder dus dat ze ongrijpbaar blijft. De door Demand ingestelde procedure functioneert als een bijtend zuur waarin de expositieruimte als een plaats waar 'iets' (een artefact of een betekenis) zichtbaar kan worden gemaakt volledig in oplost. De vervanging van de zwarte, theatrale doeken door een fotografische reproductie speelt hierbij de rol van katalysator: ze maakt duidelijk dat de spookachtige reproductie van de eerdere tentoonstelling elke substantie mist. Hier wordt ons zelfs niet de illusie van een echt decor gegund, van een theatrale ruimte waarin het verleden kan worden opgeroepen. Hier zien we enkel de ruïne van een decor waarin nooit meer acteurs zullen verschijnen. Hier is niets te zien, valt niets te verwachten. Dat is dan ook de ontvullende vaststelling waarmee het bezoek wordt afgesloten. **Steven Humblet**

→ Thomas Demand – Nationalgalerie tot 22 augustus in Museum Boijmans Van Beuningen, Museumpark 18-20, 3015 CX Rotterdam (010/44.19.400; www.boijmans.nl).



JAN VANRIET

CLOSING TIME

24.04 – 03.10.2010

www.kmska.be



KONINKLIJK
MUSEUM
VOOR SCHONE
KUNSTEN
ANTWERPEN









12 september / 24 oktober 2010 Sint-Niklaas België

COUP d'ÉVILÉ



HEDEENDAAGSE KUNST IN PRIVÉ WONINGEN, TUINEN, MUSEA & PUBLIEKE RUIJTE

Stephan Balleux / Marc Bijl / Katinka Bock / Michaël Borremans / Daniel Buren / Johan Creten / Eric Croux / Flavio Cury / Hans Demeulenaere / Fred Eerdeken / Nezaket Ekici / Elmgreen & Dragset / Jarg Geismar / Ni Haifeng / David Hammons (collectie SMAK) / Eisa Jocson / Bren Heymans & Djo Moembo / Ilya Kabakov (collectie M HKA) / Silke Koch / Oliver Lutz / Wesley Meuris / Nandipha Mntambo / Honoré d'O / Hans Op de Beeck / Tere Recarens / Giovanni Rizzoli / Egill Saebjörnsson / Kelly Schacht / Fatou Kande Senghor & Waru Studio / Bart Stolle / Stefanos Tsivopoulos / Veronika Tzekova / Guido Van der Werve / Anne-Mie Van Kerckhoven / Hannes Van Severen / Eva Vermandel / Angelo Vermeulen & Tine Holvoet / Mark Verstockt / Martin Walde / Selectie kunstenaars WARP-portfoliodagen

Curatoren: Jan Hoet & Stef Van Bellingen

Open: donderdag, vrijdag, zaterdag & zondag van 10 u tot 18 u.

Dagkaart: € 10 en € 8 (kortingen) / € 2 (schoolgroepen)

WARP KUNSTENAARSDORP

1 - 5 oktober, Grote Markt Sint-Niklaas

MORE INFORMATION?

www.warp-art.be
info@warp-art.be

WARP
 contemporary art platform

Met steun van



Atelier Van Lieshout – Infernopolis, onderzeebootloods Rotterdam. Sinds enige tijd heeft het Museum Boijmans van Beuningen de traditie om zijn tentoonstellingen feestelijk in te luiden met een zogeheten seizoensopening. Dit keer, bij de zomerexpositie, was de extra attractie een boottochtje. Aan het einde van de middag werden de bezoekers naar een nieuwe tentoonstellingsruimte gevaren: de onderzeebootloods in de Rotterdamse haven waar Atelier Van Lieshout zijn expositie *Infernopolis* heeft ingericht.

De onderzeebootloods, tussen 1929 en 1938 gebouwd door de Rotterdamse Droogdok Maatschappij (RDM), staat op de Heijlplaat, het terrein van de RDM in de haven. De loods bestaat ogenschijnlijk uit twee tegen elkaar aangebouwde grote hallen die behoorlijk hoog zijn. Aan één kant valt daglicht binnen, aan de andere zijde zorgen tl-lampen voor verlichting. De loods is leeggehaald, maar het interieur lijkt nauwelijks opgeknapt. De in diverse kleuren geverfde muren zijn niet overgeschilderd en dat sleetse lappendeken geeft aan het onderkomen, samen met oude bekabelingen en trapjes langs de wanden, een authentiek industrieel erfgoedintje. Er is alleen een begane grond, per hal een grote open vloer, met een totale oppervlakte van bijna 5.000 m² – iets kleiner dan de Turbine Hall van Tate Modern.

Van Lieshout heeft de ruimte met twee van zijn installaties mooi naar zijn hand gezet. Door het opnemen van *The Technocrat* uit 2003–2004, die verschillende stellingen in meerdere niveaus telt, heeft hij de hoogte in de ene hal benut. Door in het midden van de andere hal zijn *Cradle to Cradle* uit 2009 op te stellen – een open aaneenschakeling van operatiezalen omzoomd door rekken met menselijke kadavers – heeft hij daar een duidelijke kern aan gegeven.

Rondom de beide installaties zijn tientallen werken in een open opstelling te zien. Samen bieden ze een overzicht van Atelier Van Lieshouts productie van, grofweg, de laatste zeven jaar. De oudste werken dateren van omstreeks 2003, zoals de in grootte oplopende serie *Penis S, M, XL*. De allernieuwste beelden, een enorm blauw kanon met als titel *WW III*, en het titelloze steigerende paard bereden door een ruiter met gasmasker te midden van een groepje overwonnenen, dateren beide van dit jaar. Hoewel de werken op grond van hun uiterlijk een bepaalde plaats hebben gekregen, kan in de selectie een vierdeling worden herkend, deels op thema, deels op genre.

Er zijn om te beginnen de werken die gebaseerd zijn op Van Lieshouts fascinatie voor de anatomische vormen en fysiologische functies van het menselijke lichaam, in het bijzonder voor de spijsvertering en voortplanting. Behalve de penisreeks wordt een gigantisch uitvergroete, paars gekleurde spermatozoïde getoond onder de titel *Darwin* (2009). Daarnaast zijn mooie oudere beelden geselecteerd, werken die bijvoorbeeld geïnspireerd zijn op de baarmoeder of de endeldarm. Ook deze organen zijn enorm uitvergroet, zodat in het uiteindelijke polyester schaalmodel een knusse lounge en een bar konden worden ingericht. Deze prachtige werken, half kunst, half architectuur, prikkelen de bezoeker vooral met hun interieur.

Tegenover deze intieme leefplekken hebben de twee aangehaalde installaties, die de ruimte zo duidelijk articuleren, een diametraal tegengestelde vorm en uitstraling. Van organische vormen is hier geen sprake. De werken roepen een productiesysteem op waarin de identiteitsloze mens geen andere functie heeft dan het instandhouden van de soort. Het uiterlijk dat Van Lieshout aan die dystopische installaties gaf, is kil en klinisch. *The Technocrat* heeft met zijn kale stapelbedden en machinepark van silo's, tanks en ketels – die door middel van slangen zijn verbonden en die de aanvoer van voedsel en drank en afvoer van fecaliën efficiënt regelen – meer weg van een kruising tussen een strafkamp en een ligboxenstal. En zijn *Cradle to Cradle* roept eerder



Atelier Van Lieshout

Cradle to Cradle, onderdeel van tentoonstelling *Infernopolis* in Onderzeebootloods, 2010, foto: © Studio Hans Wilschut

beelden op van een patholoog-anatomisch laboratorium omgeven door een soort gedemonteerde sweatshop.

Het zijn vooral deze installaties waaraan de tentoonstelling haar titel *Infernopolis* ontleent. In de berichtgeving leidde dat tot een wat overtrokken voorstelling van zaken, alsof het bij deze hele expositie om een zwartgallig en huiveringwekkend toekomstbeeld gaat. Maar dat maken deze installaties niet helemaal waar. Daarvoor zijn ze, hoe schrikwekkend de onderliggende rechttoe rechtaan gedachte ook is, toch net te anoniem en te vriendelijk gestileerd. Het effect is minder confronterend dan gesuggereerd wordt en neigt meer naar een 3D-verbeelding van een sciencefictionstrip.

Los van dit soort installaties – intieme leefomgevingen en kille, efficiënte productieplekken – maar wél met gebruikmaking van allerlei inzichten en verworvenheden daaruit, maakt Van Lieshout meubels en vrijstaande sculpturen. Ook voor die werken gebruikt hij hoofdzakelijk polyestervezel. Hoewel dat materiaal niet voor de eeuwigheid blijkt (gezien bijvoorbeeld de noodzakelijke restauratie van zijn *Mobilehome* in de collectie van het Kröller-Müller Museum), mogen alle werken in de onderzeebootloods worden aangeraakt en gebruikt. De bezoeker kan rustig de baarmoedersluisruimte betreden, evenals de endeldarm. En ook de meubels mogen worden uitgeprobeerd, zoals de nieuwe serie *Fossil*, met haar prachtig grillige, flint- en schelpvormige chaises longues en sofa's die met zachte vachten bekleed zijn.

Opmerkelijk is Van Lieshouts vierde en meest recente groep van vrijstaande sculpturen. Deze monumentaal ogende beelden – denk aan het blauwe kanon en het steigerende paard, de spil van een beeldengroep – zijn (nog) niet in polyester uitgevoerd. Volgens stadsconservator Saskia van Kampen in de tentoonstellingsbrochure gebruikte Van

Lieshout voor het kanon hout, staal en polyurea (een industriële kunsthars die elastisch, waterdicht en hittebestendig is), en voor het paard: een paardenskelet (!), schuim (vermoedelijk purschuim), staal, rijstpapier, bloed (!) en paverpol (een verhardingsmiddel voor textiel, maar ook toe te passen op papier). Het zijn materialen waarmee nog vrijuit kan worden gemodelleerd, waardoor de resultaten niet helemaal definitief lijken. Wat thematiek betreft blijft Van Lieshout echter trouw aan zijn geliefde macho-uitgangspunten. Ook deze gedenktekens gaan over geweld en macht, strijd en overwinning, waarbij de vorm helemaal gericht is op het rechtstreeks uitbeelden van zegepraal. Misschien onbedoeld onderstrepen deze monumenten ook de positie die Van Lieshout inneemt ten opzichte van zijn werkplaats. Want hoewel de samenwerking met zijn assistenten sinds jaar en dag in de naam Atelier Van Lieshout (AVL) wordt meegenomen, blijven zijn 20 assistenten anoniem. Ze vormen een gezichtloze groep die over de hele wereld wordt ingezet door Van Lieshout die, als hun leider, het imago van *Warlord* niet schuwt. Ook in dat opzicht geeft deze expositie een geslaagd en genuanceerd beeld van zeven jaar productie van Atelier Van Lieshout.

Voor de volgende tentoonstellingen in de onderzeebootloods – die steeds gedurende de zomermaanden worden gehouden en waarvoor het Havenbedrijf Rotterdam de loods voor vijf jaar ter beschikking stelt – circuleren in de pers de namen John Körmeling, Ernesto Neto, Monica Sosnowska en Tino Sehgal.

Alid Ottevanger

→ *Atelier Van Lieshout – Infernopolis* tot 26 september 2010 in de Onderzeebootloods, Heijlplaatstraat 23, 3089 JB Rotterdam. Zie www.onderzeebootloods.nl.

EVENTS SUNDAYS 05.09.10, 12.09.10, 19.09.10, 26.09.10 AND 03.10.10

SALON5 – PERFORMATIVE JOURNEYS WITH AGENCY, EMILIO LÓPEZ-MENCHERO, POTENTIAL ESTATE, SLAVS & TATARS AND MIET WARLOP

EXHIBITION 21.9.10 – 02.10.10

GRADUATE SHOW MASTER VISUAL ARTS 2010 SINT-LUKAS

FESTIVAL 30.10.10 – 11.12.10

OPEN ARCHIVE #2

ARGOS CENTRE FOR ART AND MEDIA WERFSTRAAT 13 RUE DU CHANTIER B-1000 BRUSSELS INFO@ARGOSARTS.ORG TEL +32 2 229 0003 FULL PROGRAMME ON WWW.ARGOSARTS.ORG

The Nihilist

(talking almost to his feet but gesturing expansively) I have come to see the public exhibition as an endpoint, like the event horizon of a black hole, the moment at which any hope for transcendence all the grand ambitions that artists have for their work, are sacrificed on the altar of reality – forced into being and so, at the same moment, destroyed.

Destroyed by the reality of their public existence, of their capitulation to the meaningless regime of culture that limits and contains them. But sure, you can persuade your audience that you are giving them something of value. These art lovers have already left part of their reason behind, and any vaudeville hypnotist could finish the job. Their culture restricts them so completely that they will see what they came to see – an empty affirmation of their own taste and privilege.

Quotation from: Chris Evans, *The Freedom of Negative Expression* (2007/2010), production treatment by Will Bradley, Chris Evans and Tirdad Zolghadr.

MARRES
CENTRE FOR
CONTEMPORARY
CULTURE

The Avantgarde
*The Cell That Doesn't
Believe In The Mind That
It's Part Of*

A solo exhibition by
Chris Evans
26 June – 22 August 2010
Curator: Lisette Smits

Capucijnenstraat 98
6211 RT Maastricht
The Netherlands
T +31.(0)43.3270207
F +31.(0)43.3270208
info@marres.org
www.marres.org

Dreamlands. De titel van de tentoonstelling *Dreamlands* in het Centre Pompidou verwijst naar een pretpark dat in 1904 op Coney Island (New York) geopend werd. Dreamland was niet het eerste pretpark. Reeds eind 16^{de} eeuw bestond er een pretpark in Kopenhagen en het beroemde Prater in Wenen opende op het einde van de 18^{de} eeuw. Dreamland was wel baanbrekend op het vlak van sensationele architectuur die ten dienste staat van het amusement en gericht is op het creëren van een fantastische droomwereld. Onder de attracties was een boottrip op Venetiaanse kanalen, een bergwandeling in de Zwitserse Alpen en een bezoek aan een lilliputterdorp met driehonderd dwergen. Ondanks de dagelijkse spectaculaire demonstratie van brandbestrijding werd het pretpark in 1911 volledig in de as gelegd. De mythische status van Dreamland verspreidde zich over de ganse wereld en de invloed van deze efemere architectuur oefende op de 20^{ste} eeuwse architectuur en kunst een belangrijke invloed uit. In *Delirious New York* (1978) tracht Rem Koolhaas aan te tonen dat het 'manhattanisme' van het hedendaagse New York teruggaat op het Dreamland van Coney Island.

In de tentoonstelling *Dreamlands* wordt niet alleen een mooi overzicht gegeven van hoe deze droomarchitectuur van de ontspanningsindustrie de verbeelding van menig architect en kunstenaar gevormd heeft, hoe ze ons utopisch denken en onze artistieke creativiteit beïnvloedt, maar ook hoe ze van Hollywood tot Disneyland en van Las Vegas tot Dubai werkelijkheid werd. Vandaag de dag speelt ons alledaagse leven zich af in een artificiële wereld van kopieën, pastiches en simulacra, waardoor de grens tussen droom en werkelijkheid vervaagt. Hedendaagse ideeën over de stad als decor of als collage zijn terug te voeren tot fantastische voorbeelden zoals die in de gesloten ruimte van pretparken of wereldtentoonstellingen ontwikkeld werden.

Maar deze tentoonstelling in het Centre Pompidou, over de manier waarop we onze wereld naar onze verlangens en herinneringen vormgeven, begint uiteraard in Parijs. De Parijse wereldtentoonstelling van 1889, georganiseerd ter gelegenheid van de honderdste verjaardag van de Franse revolutie, luidde een nieuw tijdperk in. Oorspronkelijk georganiseerd tot meerdere eer en glorie van de wetenschappelijke en technologische vooruitgang, kwam er op deze wereldtentoonstellingen meer en meer aandacht voor vermaak en entertainment. Een mooi voorbeeld hiervan is de Eiffeltoren, die geen enkele functie had tenzij de bevrediging van onze hang naar spektakel en verwondering. Naar het voorbeeld van Dreamland opende Parijs in 1909 zijn Luna Park. Kunstenaars als Brancusi, Fernand Léger en André Breton waren er graag geziene gasten. Het pretpark werd een plaats waar populaire en moderne kunst elkaar al vroeg kruisten.

Voor het attractiepark van de New Yorkse wereldtentoonstelling van 1939 maakte Salvador Dalí zijn *Dream of Venus*, een installatie *avant la lettre*. In een moedwillig contrast met de geometrische vormen van de modernistische paviljoenen gebruikte hij organische art-nouvea-curven en arabesken met expliciet erotische connotaties. Voluptueuze waterliften zwommen er rond in een enorm aquarium dat versierd was met afbeeldingen van Botticelli's *Geboorte van Venus* en Leonardo da Vinci's *Johannes de Doper*.

Bleef Dalí's *Dream of Venus* een surrealistische droom, dan werd de droom van Walt Disney daadwerkelijk gerealiseerd. Gedreven door zijn enthousiasme voor urbanisatie en de ontwikkeling van nieuwe technologieën ontwierp Disney in de late jaren 50 met Epcot (Experimental Prototype Community of Tomorrow) de stad van de toekomst. Vijftien jaar na zijn dood, in 1982, werd ze in het Walt Disney World Resort in Orlando (Florida) ook effectief gebouwd.

Als reactie op de modernistische dogma's gingen architecten na de oorlog op zoek naar andere modellen, die ze



Mike Kelley

Kandor Con, 2000, installatie, Sammlung Falckenberg, Hamburg-Harburg
Courtesy Jablonka Galerie, Keulen / Berlijn, foto: Lepkowsky Studio, Berlijn

vaak terugvonden in de ontspannings- en de vrijetijdscultuur. In de vroege jaren 60 ontwierpen de Engelse architect Cedric Price en de theaterpionier Joan Littlewood een nooit gebouwd Fun Palace. Hun *laboratory of fun* moest tegemoetkomen aan de eisen van de nieuwe *leisure society*. Het zag eruit als een enorme scheepswerf met theaters, cinema's, restaurants, ateliers en ontmoetingsplaatsen, die constant konden worden verplaatst en aangepast. Dit utopisch model inspireerde Richard Rogers en Renzo Piano voor hun ontwerp van het Centre Pompidou, dat als belangrijkste missie had om de cultuur te democratiseren. Het werd geopend in 1977.

In 1968 organiseerden de Amerikaanse architecten Denise Scott Brown en Robert Venturi met hun studenten van de universiteit van Yale een studiereis naar Las Vegas. In 1972 resulteerde daaruit het boek *Learning from Las Vegas*, dat de op de lokale commerciële architectuur geënte nieuwe vorm van urbanisatie analyseert. Wat toen nog ervaren werd als een provocatie van het functionalisme, bleek jaren later een revolutionaire omwenteling van de modernistische hiërarchie. Vandaag bekleden commerciële architectuur en vrijetijdsaccommodaties een sleutelpositie in de hedendaagse urbanisatie, vooral in relatie tot onze mobiliteit en het gebruik van de auto.

Maar Las Vegas is ook niet meer wat het geweest is. Om meer families aan te trekken werden in de jaren 90 op de fameuze Strip rond gekende thema's gezinsvriendelijke casinohotels gebouwd. Architecturale citaten illustreren historische of fictieve verhalen. De piramide en de sfinx van het Luxor, de Venus van Samotraces van het Caesar's Palace, de Eiffeltoren aan het Paris Las Vegas zijn pastiches die beantwoorden aan een postmodern exotisme. Het zijn de kitscherige producten van een pseudocultuur die helemaal ten dienste staat van een maximale consumptie. Deze 'kolonisatie van de werkelijkheid door het fictieve' verwondert niet alleen de modale toerist, maar fascineert ook vele kunstenaars, van Thomas Struth tot Martin Parr.

Het aantrekkelijke van deze tentoonstelling is dat het thema – de manier waarop we onze wereld scheppen naar

onze herinneringen en verlangens – niet beperkt wordt tot de (postmoderne) architectuur, maar dat ook getoond wordt hoe hedendaagse kunstenaars deze problematiek op een zowel gefascineerde als kritische manier benaderen. Van *Luna Park* (1913) en *Coney Island* (1914) van Joseph Stella tot *The Back of Hollywood* (1976) van Ed Ruscha en Maurizio Cattelans *Hollywood* (2001) in Palermo. De *Ville Fantôme* (1996) van de Congolees Kingelez staat er naast een *Skyline* (2007) van ijskasten van de Franse kunstenaar Attia Kader. Mooi is de combinatie van een reeks *City*-schilderijen van Philip Guston boven Gaetano Pesce's canapé *Tramonto New York*.

In *Nothing Stops a New Yorker* (2005) toont Malachi Farrell de grootstad na 9/11 als een machine met wolkenkrabbers als robotten. Voor *Love it, Bite it* (2005-2007) maakte Liu Wei een schaalmodel van een stad in doorhonden afgekauwde beenderen. We herkennen onder andere het Vaticaan, het Coliseum en het Guggenheim in een postapocalyptische encensering. In *Streamside Day Follies* (2003) evocert Pierre Huyghe een typisch Amerikaanse nieuwbouwwijk zonder geschiedenis. Door het organiseren van een feest wil hij voor deze anonieme plek mythische verhalen creëren, om op die manier deze nieuwe gemeenschap een eigen traditie te bezorgen. Hiervoor gebruikt hij alle commerciële en culturele clichés die voorhanden zijn.

De tentoonstelling eindigt met Mike Kelley's *Kandor Con* (2000). Volgens de kunstenaar is Kandor, de hoofdstad van de planeet Krypton waar Superman vandaan komt, 'the utopian city of the future that never came to be'. Een mooi contrast met de op luxe en overdrijving gebaseerde faraonische projecten die in Dubai wel gerealiseerd werden. Het op de woestijn gewonnen terrein werd niet gebruikt om het te bewerken, maar om het te bebouwen met winkelcentra en pretparken.

Lieven Van Den Abeele

→ *Dreamlands* loopt tot 9 augustus in het Centre Pompidou, Place Georges Pompidou, 75004 Parijs (01/44.78.12.33; www.centrepompidou.fr).

Future Park:

Part I

Paul Elliman & Nicole Macdonald

'Time and the City'

29 August–3 October 2010, Opening 28 August 17.00

Part II

'Through a Fine Screen'

Zachary Formwalt

17 October–21 November 2010, Opening 16 October, 17.00

Park Talks

Walks through & discussions around Utrecht parks

August–November 2010

More info and dates can be found on our website.

User's Manual: The Grand Domestic Revolution

Ongoing

Online platform: www.cascoproject.org/gdr

Casco

Office for Art, Design and Theory

Nieuwekade 213–215, 3511 RW Utrecht, The Netherlands

T/F: +31 (0)30 231 9995, www.cascoprojects.org

<p>Expodium platform voor jonge kunst</p>	<p>27.08.2010 – 13.09.2010</p> <p>DARE #5</p> <p>Presentatie van het interventie- traject van de MaHKU-studenten Fine Arts.</p> <p>Opening: 27 aug. 18.00–21.00</p>	<p>19.10.2010–22.10.2010</p> <p>Workshop</p> <p>Markus Miessen</p> <p>Als voorproefje op de tweede Expodium Expothesis geeft auteur Markus Miessen (Studio Miessen) een workshop.</p>	<p>12.11.2010 – 14.11.2010</p> <p>Interventies</p> <p>Malleability Revisited</p> <p>Het onderzoekstraject 'Malleability Revisited: The need for new Strategies' mondt ook dit jaar uit in een serie interventies in de publieke ruimte.</p>	<p>Website www.expodium.nl</p> <p>Telefoon +31 30 261 97 96</p> <p>Openingstijden maandag t/m vrijdag 10.00–18.00u</p> <p>Locatie Krugerstraat 11, Utrecht</p>
	<p>01.10.2010 – 29.10.2010</p> <p>Orbits #3</p> <p>Als pilot voor ons residency programma gingen Nikos Doulos en João Evangelista naar Detroit. Orbit #3 toont hun resultaten.</p> <p>Opening: 1 okt. 17.00–20.00</p>	<p>Booklaunch</p> <p>Expodium presenteert Expodium Edition #2: Malleability Revisited.</p>	<p>Coming Soon:</p> <p>Booklaunch</p> <p>Expodium presenteert Expodium Edition #2: Malleability Revisited.</p>	<p>Deelnemende kunstenaars: Philippe Van Wolputte, Ruth Sacks, Francesca Grilli, Sachi Miyachi, Julien Grossmann, Chris Meighan, Pilvi Takala</p>

BYTS

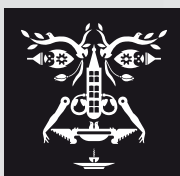
Bosch Young Talent Show

Opening donderdag 15 juli 17.00 uur AKV|St. Joost (Avans Hogeschool)
16 t/m 18 juli 11.00 - 21.00 uur 's-Hertogenbosch, Nederland
23 t/m 24 juli 11.00 - 21.00 uur Toegangsprijs € 7,50 / CJP € 3,00
25 juli 11.00 - 17.00 uur Tot en met 18 jaar gratis



Deelnemende **Ontmoet de nieuwe generatie**
Bosch-steden aan BYTS: **beeldende kunstenaars**

- BERLIJN** 's-Hertogenbosch is de stad
- BRUSSEL** van de middeleeuwse
- FRANKFURT** schilder Jheronimus Bosch.
- GENT** BYTS is een internationale
- 'S-HERTOGENBOSCH** expositie van jonge beeldende
- LISSABON** kunstenaars, geselecteerd
- LONDEN** door scouts uit steden waar
- MADRID** zich werk van Jheronimus
- NEW HAVEN** Bosch bevindt.
- NEW YORK**
- PARIJS**
- ROTTERDAM**
- VENETIË**
- WENEN**



Jheronimus
Bosch
500

www.byts.nl



BOZAR EXPO

Adjaye Associates



SumResearch

KONINKLIJK MUSEUM
VOOR MIDDEN-AFRIKA
MUSÉE ROYAL DE
L'AFRIQUE CENTRALE

Afrijça

TERVUREN



DAVID ADJAYE PRESENTS

GEO GRAPHICS

09.06 > 26.09.2010

A MAP OF **ART** PRACTICES
IN **AFRICA**,
PAST AND PRESENT

PALEIS VOOR
SCHONE KUNSTEN,
BRUSSEL

PALAIS
DES BEAUX-ARTS,
BRUXELLES

CENTRE
FOR FINE ARTS,
BRUSSELS

WWW.BOZAR.BE | +32 (0)2 507 82 00

Foto | Photo : © Adjaye Associates



Charles Avery. Onomatopoeia, part 1. Sinds 2004 werkt de Schotse kunstenaar Charles Avery (Oban, 1973) aan een uniek project, *The Islanders* genaamd. Met teksten, tekeningen, sculpturen en installaties vertelt hij het verhaal van een imaginair eiland voor de Schotse kust. Als een ontdekkingsreiziger wordt de toeschouwer door de kunstenaar in de tentoonstelling binnengeleid om deze vreemde wereld met zijn eigen geografie, fauna en flora, personages, verhalen en fenomenen te ontdekken. Avery's grote voorbeelden voor het creëren van zijn eigen wereld zijn uiteenlopende figuren als William Blake, Jorge Luis Borges, Ludwig Wittgenstein, P.G. Wodehouse, William Faulkner, Marcel Broodthaers en Joseph Beuys. Zijn eiland is een mengeling van Cairo, New York en zijn eigen geboorteplaats, het Schotse eiland Mull. De bewoners zijn onopvallende, knorrige vrouwen en verschroemde norse mannen. Ze leven in een wereld waar de grens tussen de fysieke realiteit en de verbeelding niet bestaat.

De titel van de tentoonstelling, *Onomatopoeia*, werd ontleend aan de naam van de hoofdstad van het eiland. Op de kaart van de eilandengroep waarmee de tentoonstelling opent, lezen we plaatsnamen als Analitic Ocean, Cape Conchious-Ness en de Causeway of Effect. Dit tweeledig project, dat zowel bestaat uit literaire teksten als visuele beelden, is duidelijk gestoeld op een filosofisch uitgangspunt. Zo is er een belangrijke rol weggelegd voor mythische dieren die de kunstenaar *Noumenon* heeft genoemd, een duidelijke verwijzing naar Kants *Ding an sich*. Het noumenon staat tegenover de *Erscheinung*, het waarneembaar verschijnsel of fenomeen. *The Islanders* is duidelijk het resultaat van observatie en verbeelding.

Charles Avery neemt ons mee op reis door een wereld waar realiteit, mythe en feiten met elkaar versmelten en waar niets is wat het lijkt. En toch zijn de bronzen portretten en monumentale tekeningen zeer realistisch uitgevoerd. Ze bezitten een grote herkenbaarheid. Zijn denkbeeldige wereld lijkt sterk op de onze. Er is sprake van kolonisatie, het uitroeien van minderheden, de assimilatie van vreemdelingen, armoede, consumptie, speculatie, verslaving en slaafs masatoerisme. Het werk van Charles Avery kan op verschillende niveaus gelezen worden. Naast een spiegel der mensheid vormt het ook een reflectie op filosofische thema's en plaatst het kritische kanttekeningen bij de kunstwereld. Dit alles met zin voor humor en een groot relativiseringsvermogen.

Naast enkele opgezette dieren (een slang met een klauwepoot) en bronzen bustes met papieren hoedjes in geometrische vormen toont de tentoonstelling vooral tekeningen. Grote en kleine formaten hangen door elkaar. Ze zijn getekend in een klassieke, verhalende tekenstijl, die zowel herinnert aan William Hogarth als aan de Amerikaanse striptekenaar Daniel Clowes. *View of the Port at Onomatopoeia* (2009/2010) is een vijf meter lange tekening. Ze heeft zowel een episch karakter als een documentaire waarde. In zijn dagboek beschrijft de kunstenaar in rake details wat er in de haven (of op de tekening ervan) zoal te zien is. 'Terwijl ik onopvallend in de haven rondliep was ik verbijsterd door de diversiteit en de energie van deze plaats. Ik moet wel erg naïef geweest zijn te denken dat ik de eerste was die voet op deze bodem zette. Met honderden dalen toeristen de trappen van de aangemeerde pakketboten af. Ze zijn nog niet goed aan wal of ze worden al aangevallen door een horde dragers, verkopers, prostituees en gidsen, die hun diensten opdringen. Er zijn cafés, eettentent, jonge vrouwen met draagtassen van luxemerken... een zwerm voorbijtrekkende schoolkinderen slingert me obsceniteiten naar het hoofd, terwijl ze proestend wegllopen. Wat verder getuigt deze oever van een wegwijnende industrie: verlaten opslagplaatsen, werkloze turbines, evenals een enorme hangar met het opschrift 'Werk'. Binnen staan werkbanken, twee afgedankte gokmachines en een urne. Aan een tafel zit een man met een puntvormige zwarte pet met een rode cirkel. Hij legt briefjes op een stapel [...]. Mijn nieuw statuut van toerist kan ik uitproberen terwijl ik bij *Marcel's Casserole* in de rij sta voor een schaalje mosselen en twee eieren.'

Men kan zich afvragen of woord en beeld elkaar bij Avery niet in de weg lopen. Het moge duidelijk zijn dat ze elkaar niet illustreren. Beide disciplines hebben een autonoom karakter en kunnen hier slechts aanvullend zijn. Ze kunnen afzonder-



Charles Avery

The Place of the Rout of the If'En, 2007. Courtesy Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh

lijk genoten worden. Eens het project voltooid, zal het worden samengebracht in verschillende in leer gebonden volumes van een grote encyclopedie. Misschien is dit nog de meest aangewezen vorm voor dit project, dat zowel literaire als plastische kwaliteiten heeft, maar waarbij beide disciplines elkaar nog niet echt gevonden hebben. **Lieven Van Den Abeele**

→ Charles Avery, *Onomatopoeia, part 1* loopt tot 8 augustus in Le Plateau, 33 rue des Alouettes, 75019 Parijs (01/53.19.84.10; www.fracidf-leplateau.com).

Hans-Peter Feldmann – Kunstausstellung. In de Düsseldorfer Kunsthalle is deze zomer een tentoonstelling te zien van een kunstenaar die liever geen kunstenaar genoemd wil worden. Hij beschouwt zichzelf meer als een koopman. Of als een fotograaf. Waarbij hij dan wel graag de kanttekening wil plaatsen dat hij een heel slechte fotograaf is. Het tekent de man en zijn werk. 'Hans-Peter Feldmann schätzt eure Bilder ganz besonders', worden jonge bezoekers welkom geheten. Daarom heeft Feldmann, speciaal voor kinderen, een van de tentoonstellingsruimtes ingericht als atelier. Aan een lange tafel kunnen ze naar hartelust knutselen: foto's inkleuren, collages plakken, papieren vliegers vouwen. Zoals ook Feldmann zelf heeft gedaan. Een van de blikvangers van de tentoonstelling is een reusachtige vlieger, gevouwen uit bruin inpakpapier – een cadeau van de kunstenaar aan de stad Düsseldorf, waar hij geboren en getogen is en nog steeds woont. Zelfs de titel van de tentoonstelling is een understatement: *Kunstaussstellung*. Het is een titel die je eerder zou associëren met een groepsexpositie van de plaatselijke hobbykunstvereniging. En daar heeft deze tentoonstelling bij vlogen ook veel van weg. De toon wordt al meteen gezet in de entreehal, waarvan de hoge muren zijn versierd met serviesgoed. Een werk van de lokale keramist Werner Wenz, die als gast aan de tentoonstelling heeft deelgenomen. Maar het had heel goed een werk van Feldmann zelf kunnen zijn.

Feldmann (1941) is de laatste jaren bezig aan een opmerkelijke comeback. In de jaren 70 maakte hij, samen met onder anderen Gerhard Richter, Sigmar Polke en de leden

van de electropunkgroep Kraftwerk, deel uit van de Düsseldorfer kunstenaarsscene rond café Brauerei zur Uel. In kleine kring verwierf hij vooral bekendheid met veelal in eigen beheer uitgegeven fotoboekjes, waarvan in de tentoonstelling enkele exemplaren in een vitrine liggen uitgesteld. Net als OHIO, het vermaarde fototijdschrift waarvan hij medeoprichter was, waren ze gegarandeerd zonder tekst. Ze bevatten uitsluitend beelden: simpele, zelfgemaakte of gevonden foto's van alledaagse objecten of situaties, waar je doorgaans achteloos aan voorbijgaat; een vrouw die de ramen lapt, auto's passerend op een kruispunt, een vliegtuigje cirkelend in de lucht, meisjesknieën, besneeuwde bergtoppen, houten stoelen. Hij nam deel aan twee *documenta's* (1972 en 1977), maar de grote doorbraak bleef uit. In 1980, na een groepstentoonstelling in het Museum van Hedendaagse Kunst in Gent, trok Feldmann zich terug uit de kunstwereld, naar eigen zeggen uit desillusie. Wat hij nog aan werken in stock had gooide of schonk hij weg, en om in zijn levensonderhoud te voorzien runde hij samen met zijn vrouw in het centrum van Düsseldorf een keten van antiekwinkeltjes. De ommekeer komt in de loop van de jaren 90, als hij door een nieuwe generatie kunstenaars en curatoren wordt herontdekt als een soort 'appropriation'-kunstenaar avant la lettre ('After all, we are all dwarves on the shoulders of giants', heeft Maurizio Cattelan wel eens gezegd, refererend aan Feldmann.). En sinds een jaar of tien volgen de internationale tentoonstellingen elkaar in rap tempo op. *Kunstaussstellung* was eerder dit jaar te zien in de Konsthall in het Zweedse Malmö en zal in aangepaste vorm nog doorreizen naar het Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia in Madrid en de Parasol Unit in Londen.

De door Feldmann zelf samengestelde en ingerichte tentoonstelling biedt een dwarsdoorsnede van zijn werk sinds het midden van de jaren 60, zonder zich al te veel te bekommeren om chronologie. Ongedateerde en ongetitelde werken uit verschillende periodes hangen kriskras door elkaar. Zoals wel vaker bij Feldmann gaat het om een ruimhartige keuze uit 'greatest hits', aangevuld met een drietal nieuwe werken die speciaal voor de tentoonstelling zijn gemaakt. Nieuw is bijvoorbeeld, naast de papieren vlieger, het eerbe-

We zijn goed aangekomen!
Vakantiekolonies aan de Belgische kust (1887-1980)
 i.s.m. Amsab-ISG Gent
 van 9 juli tot en met 5 september 2010



Caermersklooster
 Provinciaal Cultuurcentrum
 Vrouwebroersstraat 6 – 9000 Gent

tel.: 09 269 29 10 – fax: 09 269 29 11
 e-mail: caermersklooster@oost-vlaanderen.be
 www.caermersklooster.be

deze tentoonstelling is gratis toegankelijk van
 dinsdag tot en met zondag van 10 tot 17 uur



ZOMERPROJECT
BEELDENDE
KUNST
STAD AALST

“FAKE!”
27 juni - 22 augustus 2010

INFO: 053/732345
MUSEUM@AALST.BE
WWW.AALST.BE/MUSEUM

MICHAEL AERTS | ERIC ANGENOT | MARCO BERLANGER | JEAN BOURGEAT | JEAN DANIEL BOURGEOIS
FRANCK BRAGIGAND | NICOLAS BUFFE | ALAN BULFIN | CAROLINE COOLEN | ANICK COTTELEER
JAN DE COCK | HARMEN DE HOOP | WIM DELVOYE | JO DESMEDT | STEF DESMET | ANNIE DIJKSTRA
JOCK GROOTJANS | FLORENTIN HOFMAN | GABRIEL HÖLLER | TETSUO KUDO | ELODIE LESOURD
ERIC MANIGAUD | MIKHAIL MILUNOVIC | DAVID NEIRINGS | JEAN D'OULTREMONT | SIMONE RENO
BERT ROBIJNS | LIONEL SCOCCIMARO | ALÈXIE SLONINA | BOKS THIEBAUT | VERLE T'JAMPENS
STÉPHANIE VIGNY | FRED WAMBACQ | PETER WEIDENBAUM | JUSTIN WIJERS | CURATOR: JAN DE NYS

ANDRÉSIMOENS
GALLERY

WALTER LEBLANC

7 AUG - 8 SEP 2010
OPENING 6 AUG_6-8 pm

andresimoensgallery.com
KUSTLAAN 128-130 - B-8300 KNOKKE-ZOUTE

BRUSSELS CALLING !

PAUL CASAER CHRISTIAN
DENZLER JAMES ENSOR ALICE
EVERMORE JOKE HALLIN
BEREND HOEKSTRA ANNE KELLENS
GEORGES MEURANT GEORGES
MINNE OLGA MARIE POLUNIN
VLADIMIR POLUNIN ALBRECHT
SCHNIDER ELLY STRIK EDGARD
TYTGAT ROGIER VAN DER WEYDEN



HALLEPOORT | ZUIDLAAN, 1000 BRUSSEL | 05/05/10 – 29/08/10 | WWW.KMKG.BE | 02 533 34 51

toon aan zijn overleden vriend Polke waarmee de tentoonstelling opent: een vaas met veldbloemen op een sokkel, waarnaast een lege stoel staat. Een kleine herinnering aan de vele gemeenschappelijk doorgebrachte uren in café Brauerei zur Uel, waaraan ook een ander werk refereert: een tafeltje met daarop een stoel op zijn kop. De bel voor de laatste ronde heeft geklonken, het meubilair wordt al opgeruimd. Het derde nieuwe werk behelst weinig meer dan een roestige oude fiets, die door Feldmann rechtstreeks van straat naar de expositieruimte lijkt te zijn overgebracht.

Op het eerste gezicht leent de term 'appropriation' zich inderdaad goed om dit soort werken te typeren. Gevonden voorwerpen met de meest uiteenlopende herkomst, krijgen een nieuwe betekenis door ze binnen een nieuwe context te plaatsen. Niet zelden hebben ze zo weinig bewerking ondergaan dat met recht mag worden gesproken van readymades. Toch wijst Feldmann zelf 'appropriation' als aanduiding van zijn werk resoluut van de hand. Het zou de zaken alleen maar nodeloos ingewikkeld maken en bovendien voorbijgaan aan de strategische inzet van zijn werk: kunst terugbrengen tot haar meest pure, simpele vorm, tot een activiteit die je als kind al verrichtte, veelal zonder erbij na te denken, gewoon omdat je er plezier in had. Vliegtuigjes vouwen uit papier, huisjes bouwen uit speelkaarten (*Kartenhaus*) of lini-aaltjes (*Zollstockhaus*), figuurtjes knippen uit karton (*Pappflugzeug, an Kordel hängend*), plakzels maken van knipsels uit kranten en tijdschriften (*Collage Bilder*), verzamelingen aanleggen van foto's, plaatjes of ordinaire bric-à-brac (*Orientalischer Teppich mit 9 handbemalten Tieren*), of gewoon lekker dingen beschilderen. Zoals Feldmann bijvoorbeeld heeft gedaan met een goedkope gipsen kopie van Michelangelo's *David*, misschien wel zijn bekendste werk: hij heeft het gips knalroze geverfd, met rode lippen en tepels en met knalgeel haar. In de tentoonstelling wordt *David* gezelschap gehouden door een eveneens knalroze geverfde Eva met appel. De beelden staan opgesteld op een oosters tapijt. Camp van het zuiverste water.

Bij het bekijken van de tentoonstelling wordt overduidelijk hoezeer Feldmanns werk nog steeds wortelt in de ideeën over kunst die in de jaren 60 werden ontwikkeld door neo-dadaïstische groepen als fluxus, provo of de situationisten. Geen van de werken is gesignd. Geen werk kan worden aangewezen als exemplarisch voor de kunstenaar. Kenmerkend voor Feldmanns oeuvre is veeleer een enorme stilistische variëteit. En geen van de werken is een unicaat. Het zijn stuk voor stuk multipels, veelal met een hoge oplage, wat de prijs verhoudingsgewijs laaghoudt. (Een 'Feldmann' heb je al voor tussen de 4000 en 10.000 euro.) 'Art for all.' 'Jeder Mensch, ein Künstler.' Een typisch jaren 60-ideaal, dat door Feldmann wordt vertaald in een vorm van conceptuele kunst die voortdurend dicht aanschuurt



Hans-Peter Feldmann

zaalzicht 'Kunstaustellung', Kunsthalle Düsseldorf, © VG Bild-Kunst, Bonn 2010, foto: Achim Kukulies

tegen de outsiderkunst: ogenschijnlijk pretenteloze werkstukjes, waaraan kinderen evenveel plezier kunnen beleven als hoogopgeleide volwassenen. Uitleg is overbodig, en wordt ook niet geboden. Net als de fotoboekjes is de tentoonstelling geheel zonder tekst.

Het beste slaagt Feldmann in zijn opzet in de installatie *Schattenspiel*, die eerder onder meer te zien was op de Biënnale van Venetië. Dit werk bestaat uit een verzameling speelgoedfiguurtjes, kitscherige souvenirs en andere prul-

laria die langzaam ronddraaien op plateaus. De objecten worden vooraan belicht met eenvoudige spots, waardoor op de achterliggende wand een spectaculair schaduwspel verschijnt. Je kijkt ernaar met kinderlijke verwondering. Zo eenvoudig kan kunst zijn.

Guido Goossens

→ Hans-Peter Feldmann – *Kunstaustellung* tot 22 augustus in de Kunsthalle Düsseldorf, Grabbeplatz 4, 40213 Düsseldorf (0211/89 962 43; www.kunsthalle-duesseldorf.de).



Een wandeling door het totaalkunstwerk De Nollen van R.W. van de Wint met live uitgevoerde muziek van Kees Wieringa zorgt voor een unieke ervaring.

4 en 5 september & 11 en 12 september 2010

Reserveren www.projectdenollen.nl
Informatie 06 179 594 75

Totaalkunstwerk De Nollen is op 1 minuut loopafstand van Station Den Helder Zuid.

Dit project komt tot stand met financiële steun van Provincie Noord-Holland, Prins Bernhard Cultuurfonds Noord-Holland en Stichting Stokroos

De muziek is gecomponeerd met subsidie van het Nederlands Fonds voor Podiumkunsten+

R.W. van de Wint, De Nollen, Arnhem, 1998-2008
Foto: Stichting De Nollen / Heminckx-Kater

Een muzikale wandeling door De Nollen

uit onderzoek? uit onderzoek? uit onderzoek? uit onderzoek? uit onderzoek? uit onderzoek? uit onderzoek? uit onderzoek? uit onderzoek? uit onderzoek?

Is the question the answer?

Does research produce art? Does research produce art? Does research produce art? Does research produce art? Does research produce art? Does research produce art? Does research produce art? Does research produce art? Does research produce art? Does research produce art?

Oproep voor aanmeldingen voor PhDArts, PhD programma in de beeldende kunst en vormgeving *Onderzoek in de kunst*

PhDArts, internationaal promotietraject in de beeldende kunst en vormgeving, is een samenwerking van de Academie der Kunsten van de Universiteit Leiden en de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten in Den Haag (KABK). Na toelating kunnen beeldend kunstenaars en vormgevers deelnemen aan

een programma bestaande uit seminars, presentaties en een collegium. De promovendi worden begeleid door kunstenaars en academisch geïntereerde tutoren. Voor delen van het onderwijsprogramma wordt samengewerkt met het Instituut voor Onderzoek in de Kunsten (IvOK) van de Katholieke Universiteit Leuven.

Deadlines voor aanmelding: 1 oktober 2010 en 1 april 2011

U vindt alle informatie op www.phdarts.eu



PARKPLATZ

Parkeerterrein Beyerd / Vlaszak – Breda – www.parkplatz.nu

27.05 t/m 24.06
Bernd Lohaus

24.06 t/m 22.07
Thomas Bakker

22.07 t/m 02.09
Cerberus

02.09 t/m 30.09
Kristof van Gestel

30.09 t/m 28.10
Gabriel Lester

28.10 t/m 25.11
Marjolijn Dijkman

met dank aan: Fonds BKVB, Amsterdam, Gemeente Breda, afdeling Cultuur & Parkeerbedrijf, Lokaal 01, Breda



Olafur Eliasson

Mikroskop, 2010

Courtesy the artist; neugerriemschneider, Berlin;
Tanya Bonakdar Gallery, New York. Foto: Jens Ziehe

Olafur Eliasson. Innen Stadt Aussen. De titel van Olafur Eliassons solotentoonstelling in Berlijn, *Innen Stadt Aussen*, bevat een dubbel woordspel. Ten eerste roept de woordcombinatie een spel op tussen binnen en buiten, een binnenstad die zich buiten zou bevinden (*Innenstadt aussen*). Maar ook geeft de uitspraak van de drie woorden een globaal kenmerk weer in het werk van Eliasson, namelijk de omkering van verwachtingspatronen. 'Innen statt Aussen', binnen in plaats van buiten: zoals vaker in het werk van Eliasson worden de zintuigen in deze tentoonstelling begoocheld en gedesorïenteerd.

Er zijn twee mogelijke parcours te volgen; het ene begint rustig en het andere spectaculair. Wie de tentoonstelling aan de rustige kant betreedt, wordt eerst geconfronteerd met een spel tussen binnen en buiten waarin de stad centraal staat. De hoge tentoonstellingsruimtes zijn vrijwel leeg, op een enkel mobile na. Op de vloer is een route aangegeven, bestaande uit massieve, typisch Oost-Berlijnse stoepstenen. In de derde zaal hangt een grote golvende spiegelinstallatie aan de wand. Door de golven worden hierin geen herkenbare beelden gespiegeld, maar enkel kleurvlakken en licht uit de aangrenzende ruimtes. Als zodanig is de spiegel een merkwaardig dispositief om ruimte zichtbaar te maken. Museumruimtes zijn volgens Eliasson dan ook niet leeg, maar gevuld met licht en lucht, en op een ander niveau met geschiedenis en menselijke aanwezigheid. Een van de doelstellingen die zowel Eliasson als curator Daniel Birnbaum in de catalogus benadrukken, is om het museum (weer) op te vatten als een productieplaats van 'werkelijkheid', in de vorm van bewustzijn en handeling, in plaats van als een van de werkelijkheid afgesloten 'vrijruimte' voor een hoofdzakelijk visuele kunstbeschouwing. Om het lichaam te mobiliseren – een toestand die men eerder *buiten* het museum gewoon is – wordt de beschouwer in de volgende ruimtes onderdeel van het werk gemaakt. Dat gebeurt doordat het beschouwende lichaam in meerkleurig uitwaaiende schaduwen op de muur geprojecteerd wordt. Hier en elders is het de bedoeling zich bewust te worden van zichzelf als waarnemend subject, en het moet gezegd: dat lukt.

De thematiek van de stad wordt vervolgens ingezet om een sociale dimensie in dit nieuwe museum van de werkelijkheid binnen te brengen. De stad is model en metafoor voor de publieke ruimte, waarbij 'ruimte' samenvalt met situaties, relaties en netwerken. Natuurlijk maakt een museum ook letterlijk deel uit van een stad, maar het is maar de vraag of het zichtbaar maken van ruimte *an sich* ook leidt tot een groter sociaal bewustzijn, of tot sociale

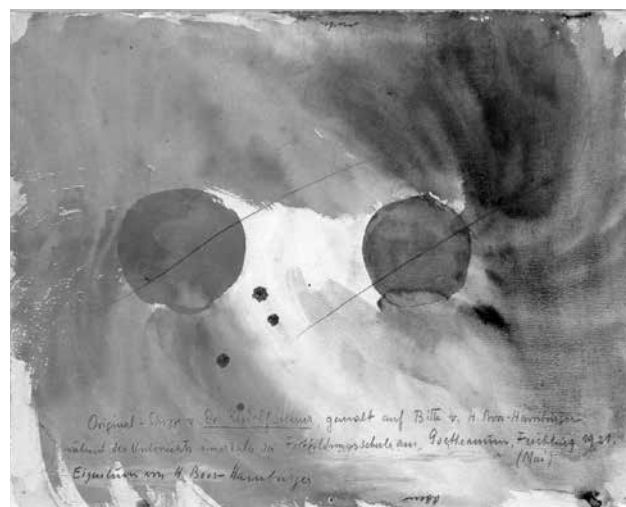
cohesie. Op een dubbele videoprojectie rijdt een bestelbus met grote spiegels aan weerszijden door Berlijn en zien we dus niet alleen de stad als videobeeld, maar ook nog eens een spiegeling van wat tezelfdertijd buiten het cameraoog te zien is. Hier wordt de beschouwer toch in de eerste plaats gewezen op de medialiteit die zo vaak de waarneming kadert. Een gigantische spiegel die op een meter afstand aan de buitenkant van een van de hoge ramen van de Martin-Gropius-Bau is bevestigd, zorgt voor optische verwarring: staat er nog eenzelfde gebouw naast het museum? Maar dan wordt men het eigen hoofd gewaar in het raam en begrijpt men hoe makkelijk gezichtsbedrog tot stand komt. De enige spiegel waarin men niet alleen zichzelf, maar ook de andere bezoekers tegenkomt, is die in het centrale spektakelstuk van de tentoonstelling. In het atrium is met dunne, beweeglijke spiegelwanden een naar boven wijder wordende ruimte gecreëerd, die uitloopt op een glasplafond – en zo natuurlijk 'buiten' naar binnen brengt. Eliasson en Birnbaum verwijzen naar deze ruimte als een 'ruimteversterker', maar eerlijk gezegd verliest men zich in dit trillende caleidoscopische spiegelpaleis liever in kijkplezier dan in een bewustwording van de ruimte en lucht onder het dakraam. Ook het feit dat de constructie van de spiegelruimte van buitenaf zichtbaar is gelaten, doet daaraan niets af. De spectaculaire ervaringen die de installaties van Eliasson bieden, zitten het optimistisch-sociale effect dat de kunstenaar wenst te bereiken in de weg. Misschien wordt de metaforiek van zijn werk maar het best gelaten voor wat zij is: beeldspraak en niet de werkelijkheid. Veel overtuigender is de confrontatie met de zintuigen en daarmee met de grenzen van de waarneming zelf. In de laatste drie ruimtes – of de eerste, voor wie een omgekeerde route volgt – vindt een volledige desoriëntatie van de waarneming plaats. Een dikke mist maakt de visuele perceptie van de ruimte onmogelijk. Tast en gehoor winnen daarmee onmiddellijk aan belang, maar anders dan bij gewone mist is oriëntatie ook mogelijk op basis van kleur. Boven het mistveld zijn series gekleurde lampen geplaatst, waardoor men van de ene in de andere gekleurde atmosfeer over lijkt te gaan. De overgangen zijn onverwacht en spectaculair, aangezien pure kleur het enige is wat nog met de ogen wordt waargenomen. Af en toe doemen in deze velden gestalten van medebezoekers op, als een driedimensionale tegenhanger van de gekleurde schaduwprojecties in een van de andere zalen. Het werk van Eliasson brengt een sterke gewaarwording tot stand, maar eerder van de eigen zintuigen en de werking daarvan, en niet van een sociaal netwerk.

Merel van Tilburg

→ Olafur Eliasson. *Innen Stadt Aussen* loopt nog tot 9 augustus in de Martin-Gropius-Bau, Niederkirchnerstraße 7 | Ecke Stresemannstraße 110, 10963 Berlin (030/254 86-0; www.gropiusbau.de).

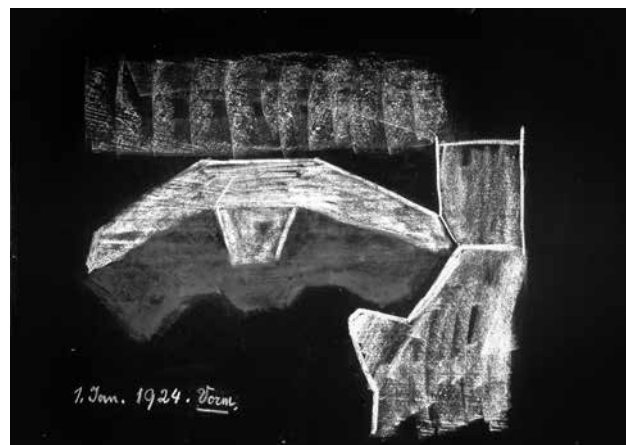
Denken in Farben und Formen. Rudolf Steiner in Wolfsburg. Een half jaar na de opening van de tentoonstelling over James Turrell, waarvan het sleutelwerk *Bridget's Bardo* nog tot oktober 2010 te bezichtigen is, loopt in het Kunstmuseum Wolfsburg het tweedelige tentoonstellingsproject gewijd aan de vooral als pedagoog bekend geworden Rudolf Steiner (1861-1925), onder de titels *Rudolf Steiner und die Kunst der Gegenwart* en *Rudolf Steiner – Die Alchemie des Alltags*, gecuratoreerd door respectievelijk Markus Brüderlin en Mateo Kries. Het project over de omstreden hervormer is een samenwerkingsverband met het Kunstmuseum Stuttgart en Vitra Design Museum (Weil am Rhein). In een tijd van industrialisatie en positivisme ontwikkelde Steiner via de theosofie een eigen leer die lichaam en geest weer centraal probeerde te stellen, de antroposofie. De tentoonstelling wil Steiner ontdoen van de mythische status die hij met de tijd verwierf en hem een nieuwe plaats in de cultuurgeschiedenis geven. Daartoe biedt het museum een overzicht van kunstenaars die mogelijkwerwijs schatplichtig zijn (geweest) aan Steiners ideeënwereld, alsmede het eerste retrospectief van Steiners gehele oeuvre, waarin met name de praktische toepassingen en ontwerpen van zijn antroposofische leer centraal staan. Op deze manier wordt recht gedaan aan deze moderne 'homo universalis'.

In de expositie *Rudolf Steiner und die Kunst der Gegenwart* zijn 15 kunstenaars vertegenwoordigd met werken waarop de universele waarden van Steiners ideologie toepasbaar zouden kunnen zijn. Tussen deze kunstwerken hangen 30 tekeningen, objecten, modellen, documenten en krijttekeningen die Steiner voor zijn voordrachten vervaardigde. Ze worden tegenwoordig bewaard in het Rudolf Steiner Archiv in het Zwitserse Dornach, het hart van de antroposofische



Rudolf Steiner

Kleurspiralen, februari 1921
© Rudolf Steiner Archiv, Dornach



Rudolf Steiner

tekening op schoolbord met het 'oermotief' van het tweede Goetheanum, 1 januari 1924
© Kunstsammlung Goetheanum

gemeenschap. Steiner liet hier in 1913 het monumentale eerste Goetheanum bouwen, dat nooit werd voltooid omwille van een brandstichting in 1922. Hierop begon men direct met het betonnen tweede Goetheanum dat pas na Steiners dood in 1928 opende.

In de tentoonstelling is uiteraard plaats ingeruimd voor de fervente aanhangers van het eerste uur, zoals Wassily Kandinsky en Piet Mondriaan, en voor Joseph Beuys. De laatste kunstenaar bestudeerde in de jaren 50 uitvoerig Steiners Sociale Driegeleding, die drie levenssferen – het geestesleven, het rechtsleven en het economische leven – in de maatschappij onderscheidt. Beuys integreerde deze Driegeleding in zijn eigen kunstpraktijk en dit vormde het grondbeginsel voor zijn 'erweiterter Kunstbegriff'. De opgehangen schoolborden waarop Steiner met gekleurd krijt zijn filosofie uitlegde, maken direct zichtbaar aan wie Beuys de voorliefde ontleende om zijn ideeën over maatschappij en kunst op schoolborden te kalken. In 1971 had Beuys het in een van zijn brieven over 'die große Leistung Steiners, gar nichts 'erfunden' zu haben, sondern (nur) aus der unendlich gesteigerten Wahrnehmung heraus vorgetragen zu haben, was des Menschen höhere Sehnsucht ist, wenn er es auch noch nicht weiß'. Terughikkend bevat de ecologische 'Soziale Plastik' 7000 Eichen, waaraan hij in 1982 tijdens documenta 7 begon met als doel het urbane Kassel te bebossen, precies dezelfde kwaliteiten die hij in zijn brief aan het werk van Steiner toedichtte.

Anish Kapoor maakte ter gelegenheid van deze expositie de steriele massageruimte *Imagined Monochrome* waar bezoekers gedurende de weekenden worden gemasseerd, terwijl ze kijken naar een groot wit kader ter bewustmaking van lichaam en geest. Kapoor maakt gebruik van het feit dat vele mensen kleuren zien tijdens een massage en wijst op de verbinding tussen ons fysieke en geestelijke bewustzijn. Toch is er niet alleen gezocht naar een dergelijke directe navolging. Werken van bijvoorbeeld Mario Merz en Katharina Grosse wekken eerder associaties op of staan in

« musiques
de chambres »

Baudouin
Oosterlynck

0 1 - 0 8

1 0 - 1 0

2 0 1 0

du mercredi au dimanche
de 14 h à 18 h 30
ou sur rendez-vous

van woensdag tot zondag
van 14 u tot 18 u 30
of op afspraak

von Mittwoch bis Sonntag
von 14 Uhr bis 18 Uhr 30
oder nach Vereinbarung

Galerie
TRIANGLE BLEU

Cour de l'Abbaye, 5
B - 4970 Stavelot
T/F : +32(0)80 86 42 94
info@trianglebleu.be
www.trianglebleu.be




KUNSTFORT
BIJ VIJFHUIZEN
 centrum voor actuele kunst

SPEED BUMP
 4 juli-22 augustus



Werken uit de collectie van Frans Oomen

www.kunstfort.nl



naim/ bureau europa

Clip/Stamp/Fold



Clip/Stamp/Fold
 The Radical Architecture of Little Magazines
 196X-197X

27 juni t/m 26 september 2010

NAiM / Bureau Europa
 Avenue Céramique 226
 6221 KX Maastricht
www.bureau-europa.nl

Openingstijden
 dinsdag t/m zondag, 11.00 – 17.00 uur

NAiM / Bureau Europa wordt mede mogelijk gemaakt door hoofdsponsor Vesteda, partners 3W Vastgoed en RO Groep. NAiM / Bureau Europa wordt structureel gesubsidieerd door Provincie Limburg en Gemeente Maastricht.

vesteda  provincie limburg 

A

19 June-5 Sept
 Bjarne Melgaard/
 Rod Bianco
 "Super Normal"
 SOLO PROJECT
 accompanied by
 the publication
 "Rod Bianco"

Till 31 July
 Otto Karvonen
 "Alien Palace
 Birdhouse
 Collection"
 OFF-SITE PROJECT
 in Vondelpark,
 Amsterdam

18 Sept-28 Nov
 Opening 17 Sept, 6pm
 Emily Wardill
 "windows broken,
 break, broke together"
 SOLO EXHIBITION
 accompanied by
 the publication
 "We are behind"

de Appel Boys' School Eerste Jacob van Campenstraat 59, 1072 BD Amsterdam www.deappel.nl

12-06 TM 10-07
 LANDINWAARTS
 VAN DORDT TOT
 DE BIESBOSCH

CBK DORDRECHT

**VOORSTELLEN VAN
 STUDENTEN LEISURE EN
 PUBLIC SPACE VOOR
 DE ONTSLUITING VAN
 DE BIESBOSCH**

28-08 TM 26-09
 POST DORDT

CBK DORDRECHT

**EEN SELECTIE VAN WERK
 VAN PAS AFGESTUDEERDE
 KUNSTENAARS VAN ALLE
 MASTEROPLEIDINGEN IN
 NEDERLAND**

03-07 TM 14-08
 TIRZO MARTHA

CBK DORDRECHT

**+ VIERING DIA DI SAN
 JUAN I DIA DI SAN PEDRO
 & SAN PABLO**

CENTRUM BEELDENDE KUNST
 VOORSTRAAT 180
 3311 ES DORDRECHT
 T 078 6314689 / 078 6137676
 E CBK@DORDRECHT.NL
WWW.CBKDORDRECHT.NL

OPENINGSTIJDEN
 WOENSDAG TM ZATERDAG
 12-17 UUR
 EERSTE ZONDAG V/D MAAND
 12-17 UUR

DORDRECHT 

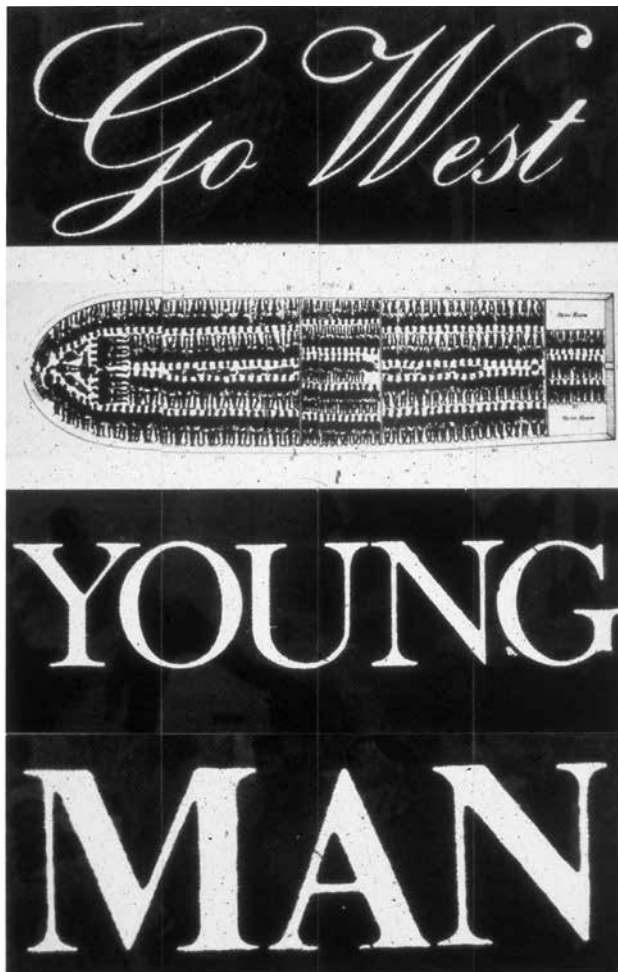
dialogo met Steiners wereldbeeld. Toepasselijk verschijnt bijna aan het einde van deze tentoonstelling het devies van Steiner: 'Man muss ebenso denken können in Farben, in Formen, wie man denken kann in Begriffen, in Gedanken.'

Op de eerste verdieping van het museum is het vervolg *Rudolf Steiner – Die Alchemie des Alltags* te zien. Hier wordt de tijdgeest van het begin van de 20ste eeuw opgeroepen en is de aandacht gericht op Steiner als ontwerper. Zijn florale vormtaal greep aanvankelijk terug op zowel Jugendstil, kubisme als expressionisme. De ronde, organische beeldtaal verdween na de brand in het eerste Goetheanum en maakte plaats voor hoekige, kristalachtige vormen. De volgende sectie in de tentoonstelling gaat in op de alledaagse esthetiek die Steiner creëerde. Zo liet hij zich inspireren door Goethes kleurenleer en ontwikkelde hij de 'euritmie', een nieuwe bewegingsvorm. De architectonische modellen, stoelen, kasten en bedden, grotendeels uit zijn laatste levensjaren, bewijzen Steiners veelzijdigheid.

Het slot toont de navolging en de praktijk van de antroposofie, met de steinerscholen of met de antroposofische inrichting van woningen. Op het schoolbord *Wissenschaft – Kunst* van 7 december 1923 valt onder wetenschap te lezen: 'Ich bin Erkenntnis, aber was ich bin, ist kein Sein' en onder kunst 'Ich bin die Phantasie, aber was ich bin, hat keine Wahrheit'. En dit leidmotief slaat ook op het project in Wolfsburg. Steiner streefde naar het samenbrengen van wetenschappelijke en kunstzinnige inzichten en de symbiose van kunst en leven.

Faby Bierhoff

→ De tentoonstellingen *Rudolf Steiner und die Kunst der Gegenwart* en *Rudolf Steiner. Die Alchemie des Alltags* lopen nog tot 3 oktober 2010 in het Kunstmuseum Wolfsburg, Hollerplatz 1, 38440 Wolfsburg (05361/26.690; www.kunstmuseum-wolfsburg.de). Van 5 februari 2011 tot 22 mei 2011 zijn ze te zien in het Kunstmuseum Stuttgart, Kleiner Schloßplatz 1, 70173 Stuttgart (0711/216.21.88; www.kunstmuseum-stuttgart.com).



Keith Piper

Go West Young Man, 1987. 14-delig, 1ste paneel



Kara Walker

8 Possible Beginnings or: The Creation of African-America, a Moving Picture by Kara E. Walker, 2005, video 15'57" Courtesy of Sikkema Jenkins & Co., New York

Beeldende kunst – terugblik

Afro Modern: Journeys through the Black Atlantic in Tate Liverpool. In de invloedrijke – en controversiële – publicatie *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (1993) ontwikkelt Groot-Brittannië's meest prominente cultuurcriticus Paul Gilroy het idee van een 'negatief continent': de Atlantische Oceaan die Afrika, Noord- en Zuid-Amerika, de Caraïben en Europa met elkaar verbindt. Culturele overzeese uitwisselingen en hybride kunstvormen, vooral in de muziek, staan in zijn boek centraal. Voor *Afro Modern* trokken conservatoren Tanya Barson en Peter Gorschlüter Gilroy's concept door naar de beeldende kunst. Barson, conservator internationale kunst van Tate, formuleerde het in een interview als volgt: 'This concept of the Black Atlantic, which refers to geography but isn't a geographical framework, it is a geographical concept, would be an incredible good lens to look through again to Modernism and write an alternative or a set of histories. [...] There is the canonical history with all these artists in the centre and all these other artists on the margins. What if you cut that up the middle and brought the edges to the centre and the centre to the edges?' Paul Goodwin, consultant voor *Afro Modern* en Tate's 'cross cultural curator', verwoordde de relatie tussen theorie en tentoonstelling als volgt: 'Paul Gilroy critiques the essentialism and the narrowness of race. The idea of the Black Atlantic is to show how entirely differentiated the Black Atlantic experience is. The show is a transnational formation.'

Met honderdveertig kunstwerken van begin 20ste eeuw tot heden, van ruim zestig kunstenaars afkomstig uit verschillende plaatsen rond de Black Atlantic, toonde *Afro Modern* de museumbezoeker een academische, intensieve en vooral fascinerende zoektocht naar een crosscultureel modernistisch narratief. Connecties tussen culturen en continenten waren tevens het onderwerp van een reeks nevenprogramma's die *Afro Modern* initieerde in Liverpool. Onder de titel *Liverpool and the Black Atlantic* werd hiervoor

samengewerkt met instellingen als Bluecoat, FACT (Foundation for Art and Creative Technology), Walker Art Gallery, University of Liverpool en het International Slavery Museum. Laatstgenoemde instelling is net als Tate Liverpool gelegen aan Albert Dock, aan de rivier Mersey, in de 18de eeuw Europa's grootste haven voor slavenhandel.

De tentoonstelling besloeg zeven zalen en was zowel chronologisch als thematisch geordend. Het verhaal begon met de zogenaamde *Black Atlantic Avant-Gardes*. Werken van Pablo Picasso, Constantin Brancusi, Walker Evans en anderen – geïnspireerd door (gedecontextualiseerde) Afrikaanse kunst – werden gepresenteerd naast werken van kunstenaars als Edward Burra, Tarsila do Amaral en Aaron Douglas, die op hun beurt beïnvloed waren door hun Europese collega's. In feite vormde deze zaal met haar complexe historische kruisbestuivingen al een tentoonstelling op zich.

Een ander voorbeeld van hybridisering werd zichtbaar in Maya Derens postuum gecompileerde film *Divine Horseman: The Living Gods of Haiti* (1947-1951, 1977), tevens de naam van de tweede zaal. Enerzijds is de film geworteld in het surrealisme en gemonteerd als een poëtisch verslag, anderzijds is het een bijzonder waardevolle documentatie van voodoo, een religie die ontstond in slavenmiddenen waarin West-Afrikaanse geloofsopvattingen zich verbonden met katholieke tradities. De film doet de grenzen tussen kunst en etnografie vervagen. De sterk informatieve tentoonstelling vervolgde met een zaal over Négritude: een literaire, politieke en artistieke stroming ontstaan in de jaren 30 in Parijs en verspreid naar de Caraïben, Zuid-Amerika en Afrika die het herwaarderen van de eigen Afrikaanse cultuur vooropstelde. Kunstenaars als Uche Okeke zochten naar een synthese van modernisme en Afrika. Wilfredo Lam schilderde in de stijl van het Europese primitivisme terwijl zijn onderwerpen verwezen naar de Afro-Caraïbische cultuur. Meer politiek getint commentaar was te zien in *Dissident Identities*. De worstelingen van de Civil Rights

Movement en Black Power zijn zichtbaar in Pirkle Jones' foto's van de Black Panther, navoelbaar in de collages van Romare Bearden en bijna tastbaar in David Hammons' *The Door* (1969).

Naar het einde van de tentoonstelling raakten de beoogde interculturele conversaties wat op de achtergrond. Dat lag enerzijds aan het tekort aan informatie op de tekstborden en anderzijds aan een overdosis aan visuele en emotionele indrukken. Zo waren in *Reconstructing the Middle Passage* (de term duidt het midden aan van de driehoek gevormd door de transportroutes tussen Europa, Afrika en Amerika) werken te zien van hedendaagse kunstenaars die reageerden op het slavernijverleden. Keith Pipers posterserie *Go West Young Man* (1987) is bijvoorbeeld een ongemakkelijk verhaal over migratie. *Venus Baartman* (2001) van Tracey Rose, opgenomen in het hoofdstuk *Exhibiting Bodies*, verwees naar de Zuid-Afrikaanse Sarah Baartman die in 1810 als curiositeit in Europa tentoongesteld werd; Candice Breitz neemt in *Ghost Series nr. 4* (1994-1996) de door haar gefotografeerde vrouw in bescherming tegen een exotische blik door het lichaam met witte verf te bedekken. In *8 Possible Beginnings Or: The Creation of African-America, a Moving Picture* by Kara E. Walker (2005) gebruikt Kara Walker minder subtiele schaduwbeelden om de tragiek van slavernij uit te drukken.

De selectie van *Afro Modern* bevatte heel wat zelden geëxposeerde kunst. Vele werken stelden de bezoeker voor een uitdaging. Gelukkig zorgde humor regelmatig voor een welkome adempauze. Er werd een zeer gevarieerd beeld geschetst, maar de tentoonstelling neigde ook naar een opsomming van 'black artists' waarbij de hoofdlijn enigszins verloren dreigde te gaan. Op een selectie valt altijd wel iets af te dingen, maar los daarvan staat de vaststelling dat de 'Black British Art' ondervertegenwoordigd was en kunstenaars werkzaam in het Afrikaanse continent vrijwel geheel afwezig waren. De nadruk op Afro-Amerikaanse kunst bleek vooral in de laatste zaal *From Post-Modern to Post-Black*. De

TONY MATELLI

MISE EN ABYME

6 augustus - 13 september

ROSS HANSEN

LIVE RECORD

18 september - 25 oktober

stephane simoens contemporary fine art
golvenstraat 7 – B-8300 knokke-zoute
t. +32 (0)50 67 75 90 – f. +32 (0)50 67 75 90
www.stephanesimoens.com – info@stephanesimoens.com

signed & numbered edition of 100 (+7 A.P.)
© 2010 Willem Oorebeek & MOREpublishers

www.morepublishers.be

JVE

Jan van Eyck Academie
Post-Academic Institute
for Research and Production
Fine Art, Design, Theory
Academieplein 1
6211 km Maastricht
The Netherlands
t +31 (0)43 350 37 37

22.05.10–21.05.11 MATT MULLIGAN

— EXHIBITION, RESEARCH PROJECT
IN COOPERATION WITH
HEDAH AND EDMOND HUSTINX
STICHTING
HEDAH, MAASTRICHT, NL

Events & Productions

For more information:
www.janvaneyck.nl
Subscription mailing list:
brief@janvaneyck.nl

OPROEP – KUNST IN DE STRAAT

Het gemeentebestuur van Deerlijk schrijft een wedstrijd uit die de integratie van een kunstwerk in de dorpskern beoogt. Doel is het tracé van het gemeentehuis tot aan OC d'leffe te versterken met een kunstwerk als reactie, versterking en dialoog tussen OC d'leffe en het gemeentehuis. De kunstenaar kan afwijken van dit tracé, mits een goed gefundeerde motivatie.

Procedure

Voor de realisatie van het kunstwerk is 25.000 euro voorzien. Een jury van zes deskundigen onderzoekt en vergelijkt alle offertes en maakt een rangschikking op aan de hand van gunningscriteria. De jury maakt een gemotiveerd verslag over aan het college van burgemeester en schepenen.

Voor wie?

Elke professionele of amateurkunstenaar uit alle kunstdisciplines kan deelnemen.

Deadline

Je offerte moet ons bereiken uiterlijk tegen 3 november 2010 om 10 uur.

Meer info en opvragen lastenboek

Culturele dienst
Hoogstraat 122
8540 Deerlijk
T: +32 (0)56 71 89 81
E: cultuur@deerlijk.be



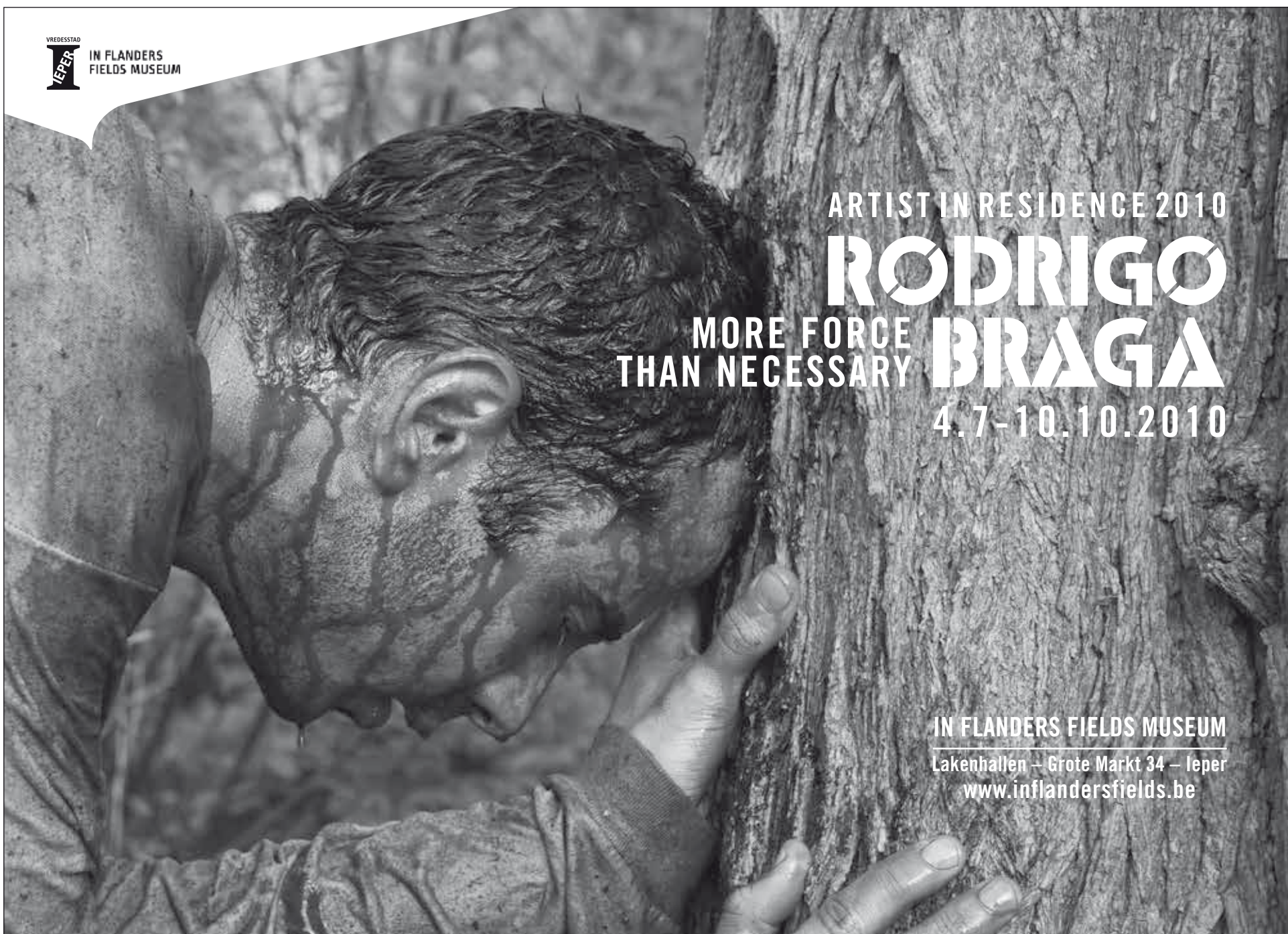
sunday # 005

WILLEM OOREBEEK

after blackout (la grasse matinée)

published on Sunday, July 18, 2010

by MOREpublishers



VREDESTAD
LEPER
IN FLANDERS
FIELDS MUSEUM

ARTIST IN RESIDENCE 2010
RODRIGO BRAGA
MORE FORCE
THAN NECESSARY
4.7-10.10.2010

IN FLANDERS FIELDS MUSEUM
Lakenhallen – Grote Markt 34 – Leper
www.inlandersfields.be

term 'Post-Black' werd uitgelegd aan de hand van de omschrijving van de Amerikaanse curator Thelma Golden. Zij duidt hiermee kunstenaars aan 'who were adamant about not being labelled as 'black' artists, though their work was steeped, in fact deeply interested, in redefining complex notions of blackness'. Ellen Gallagher, Glen Ligon, Lorna Simpson en Chris Ofili zijn slechts enkele voorbeelden van kunstenaars die onder deze term geschaard werden.

Ondanks de vele bruiklenen die Tate voor *Afro Modern* wist te verkrijgen, kon deze tentoonstelling een lacune in de eigen collectie niet verhullen. Zoals in vele grote musea voor moderne kunst in het westen bestaat de collectie van de Tate vooral uit Europese en Noord-Amerikaanse werken. Sinds 2001 is het museum echter bezig met een inhaalslag. Latijns-Amerika werd een nieuw aandachtsgebied, enkele jaren later gevolgd door Azië en de Pacific. Het Midden-Oosten en Noord-Afrika zijn het recentst in beeld gekomen. Oost-Europa en Afrika staan nog bovenaan het 'verlanglijstje'. Deze ontwikkeling gaat gepaard met uitvoerige onderzoeksprogramma's, omvangrijke samenwerkingsverbanden en diepgaande (interne en externe) discussies. Zo is er in het kader van *Afro Modern*, in samenwerking met de University of Liverpool, een website opgericht voor het ontplooiën van kennis en bewustzijn in deze materie (www.liv.ac.uk/csis/blackatlantic). Het zelfkritische en reflexieve karakter van de tentoonstelling vormde de essentie van haar succes. Ze stimuleert het intercultureel onderzoek en het creëren van nieuwe dialogen. Ze illustreert dat er niet sprake is van één, maar van meerdere kunstgeschiedenissen.

Mariska ter Horst

→ *Afro Modern: Journeys through the Black Atlantic* liep van 29 januari tot 25 april 2010 in Tate Liverpool, Albert Dock, Liverpool L3 4BB (0151 702 7400; www.tate.org.uk/liverpool).

Architectuur en Vormgeving

Centre Pompidou in Metz. Inmiddels is het oprichten van een tweede tentoonstellingsgebouw een fenomeen dat er nu eenmaal bijhoort als een museum een bepaalde internationale status heeft bereikt (en dus een goed voorspelbare behoefte aan depotkunst). Het moedermuseum levert het imago, waardoor het museumfiliaal een snelle weg is naar allerlei vormen van gewin, citymarketing en een mogelijkheid tot het creëren van een architectonisch statement. Eerder bewezen onder andere Guggenheim-Bilbao, Louvre-Sens, Hermitage-Amsterdam en Rijksmuseum-Schiphol het succes van de formule.

Sinds kort heeft Centre Pompidou een satellietmuseum in Metz. Jean-Luc Bohl, president van Metz Metropole – die de ietwat achtergebleven regio mee moet slepen in de vaart der volkeren – wordt bijna door emoties overmand wanneer hij zegt: 'De kathedraal van Metz wordt de Lantaarn van God genoemd. Met de komst van Centre Pompidou-Metz hebben we nu een tweede goddelijke lantaarn.' Ook burgemeester Dominique Gros kan zijn geluk niet op: 'Metz is altijd een beetje een onfortuinlijke stad geweest, maar nu hebben we eindelijk het geluk aan onze zijde. Dit lichtbaken zal zowel economisch als mentaal van enorme betekenis voor deze stad zijn.'

De opdrachtgever, de naamgever én de architect benadrukken graag de relatie met Centre Pompidou-Parijs. Een van de selectiecriteria was dat het ontwerp, net als Centre Pompidou-Parijs, de toon moet zetten voor de komende eeuw en zich in architectonische zin moeten kunnen meten



Shigeru Ban Architects Europe et Jean de Gastines Architectes

Chantier du Centre Pompidou-Metz, décembre 2009. Foto: Olivier H. Dancy

met het Parijse moederschip. Duurzaamheid, futuristische technologie en stedenbouwkundige inpassing staan daarbij centraal. Richard Rogers, mede Pompidou-architect in Parijs, nam zitting in de jury om daarop toe te zien. Het ontwerp dat hij samen met Renzo Piano maakte, was bij de opening in 1977 volstrekt revolutionair – en is dat eigenlijk nog steeds. Zij maakten van Centre Pompidou-Parijs het eerste museum dat tegelijk fabriek, vermaakmachine en kunstsUPERMARKT is. Nog altijd is de architectonische uitwerking een toonbeeld van originaliteit (door alle techniek, als ging het om een fabriek, zichtbaar te maken aan de gevel van het gebouw).

Architect Shigeru Ban is vooral bekend als recycling-architect die kartonconstructies van monumentale afmetingen ontwerpt, maar ook woonhuizen met bijvoorbeeld gordijngevels. Lichte materialen dus, afbreekbaar, duurzaam. Dat hij de prijsvraag won, zal wellicht te maken hebben met het technische hoogstandje van de overspanning in teflon en fibre glas van 8000 m² op een houtconstructie. Een letterlijke verwijzing naar Parijs is de mast, die precies 77 meter hoog is. De enorme overspanning van zeil op een houten frame, 's nachts feestelijk verlicht, betekent een instant beeldmerk voor Metz. Onder deze hoed gaan een ruime foyer, drie tentoonstellingsverdiepingen en allerlei museumfuncties schuil die tezamen ruim 10.000 m² beslaan. Een glazen liftschaft verbindt de drie verdiepingen die als mikadostokjes nagenoeg willekeurig over elkaar heen liggen en op de kopse kanten uitzicht over de stad bieden.

Het ontwerp zelf is uiteindelijk onvergelykbaar met het echte Centre Pompidou, maar in de openingstentoonstelling is de visie en de collectie van het moedermuseum nadrukkelijk aanwezig. De 6 uur durende film *Sleep* van Andy Warhol (1963) wordt gepresenteerd naast de al even beroemde *Slapende Muze* van Brancusi (1916). Daarnaast het vrolijke *Le Magazin du Ben* van Ben (1958). Iets verderop staat zomaar ineens de toren van Tatlin ietwat achteloos naast een installatie van Bruce Nauman. Dit is een wille-



Shigeru Ban Architects Europe et Jean de Gastines Architectes

Chantier du Centre Pompidou-Metz, décembre 2009.

Foto: Olivier H. Dancy

keurige greep uit de openingstentoonstelling *Chefs-d'Oeuvre?* Het vraagteken heeft tot doel te benadrukken dat hier gezocht wordt naar wat een meesterwerk is of kan zijn, en hoe het dat wordt. De werken gaan bedoeld en onbedoeld relaties met elkaar aan – ofwel omdat de titels overeenkomen, het jaartal of de thematiek hetzelfde is, ofwel domweg doordat kleuren en vormen, genres en bekendheid elkaar wel of juist niet ontcrachten. Het museum toont zich, net als in Parijs of misschien nog wel meer, als een supermarkt, waarin meubilair, schilderwerk, maquettes, video's en grafisch werk geordend staan volgens een hogere thematiek die de moeite van het ontdekken waard is. Curator Laurent le

de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek
de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek
de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek
de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek

De Prijs voor de Jonge Kunstcritiek is een initiatief van de Appel, het Fonds BKVB en Witte de With, in samenwerking met Vlaams-Nederlands Huis deBuren.

De prijs wordt uitgereikt in de categorieën *Essay* (€10.000) en *Recensie* (€7.500).

deadline: 31 Juli 2010
prijsuitreiking: November 2010

www.jongekunstcritiek.net

mediapartners: de Groene Amsterdammer & Knack

BETWEEN THE SACRED AND THE PROFANE



Actuele Kunst

Sergey Bratkov - Peter Buggenhout - Johan Creten
Berlinde De Bruyckere - Michel François - Johan Gelper
Willo Gonnissen - Renato Nicolodi - Toon Van Borm

10.07 – 29.08

Armand Hertzstraat 21 bus 1
BE-3500 Hasselt
+32 (0)11 22 53 21
www.ciap.be

juli: di-zo 14-18u
aug.: di-vr 11-18u, za+zo 14-18u
gesloten: ma, 11 juli, 21 juli



Bon werkte er drie jaar aan. Toch is het schokkend om te zien hoezeer al deze unica aan zeggingskracht verliezen als ze zomaar naast elkaar staan. Hetgeen niet betekent dat het dan geen meesterwerken zijn.

De verdiepingen zijn ingericht als een staalkaart van opstellingsmogelijkheden. Zo is de zaal op de begane grond – grenzend aan het hoge, lichte forum met een maximum aan daglicht – een proeve van bekwaamheid in tentoonstellen zonder daglicht. Een labyrintische route langs zwarte muren met spiegels aan het plafond doet de bezoeker al snel elk gevoel voor richting en tijd verliezen. Een etage hoger staan de meesterwerken opgesteld in hokken en blokken. Op de tweede verdieping valt het daglicht stralend binnen in een strak vormgegeven ruimte die is opgedeeld in een middenschip met zijbeuken. In slagorde staan de maquettes (zijbeuk), de meesterwerken (middenschip) en de video's (zijbeuk). Op de derde en bovenste verdieping valt het felle licht abrupt weg en staat de bezoeker plots in een zwarte, donkere ruimte. Heel vernuftig allemaal, maar ook een beetje snoeverig.

De leukste tentoonstelling staat op de tweede verdieping in een van de zijbeuken. Wat is eigenlijk een modern museum? Hoe kun je de architectuur beschrijven en welke concepten liggen eraan ten grondslag? Daar ontvouwt zich in uniforme fotografie en prachtige maquettes een overzicht van alle Franse musea sinds 1937. Stuk voor stuk meesterwerken zonder vraagteken. De Fondation Marguerite et Aime Maeght van Joseph Luis Sert (1964), het Musée Chagall in Nice van Jean Dubuffet (1973), het Institut du Monde Arabe in Parijs van Jean Nouvel (1987), de uitbreiding van het Louvre door I.M. Pei (1989), het Centre Culturel Tjibeou van Renzo Piano (1998). Het is duidelijk dat Pompidou-Metz zich in deze traditie wil voegen.

Wat we hier in Metz bij elkaar hebben, is een bonte en beetje opschepperige verzameling van 'superlatieven'. De gedachte van een dependance in Metz is heel spannend, de kunstwerken zijn volstrekt uniek, de inrichting is uiterst veelzijdig. Of Pompidou-Metz zich daarmee een meesterwerk mag noemen, is eigenlijk geen interessante vraag. Op dit moment onderstrepen zowel het gebouw als de tentoongestelde waar vooral de grootsheid van de Franse museumcultuur en de enorme waarde van de Franse kunstcollectie. En dat zou, meesterlijke ijdelheiten die de Fransen soms zijn, zomaar precies de bedoeling kunnen zijn. **Indira van 't Klooster**

→ *Chefs d'Oeuvre?* loopt tot 25 oktober in Centre Pompidou-Metz, 1 parvis des Droits de l'Homme, 57020 Metz (03/87.15.39.39; www.centrepompidou-metz.fr).

Publicaties

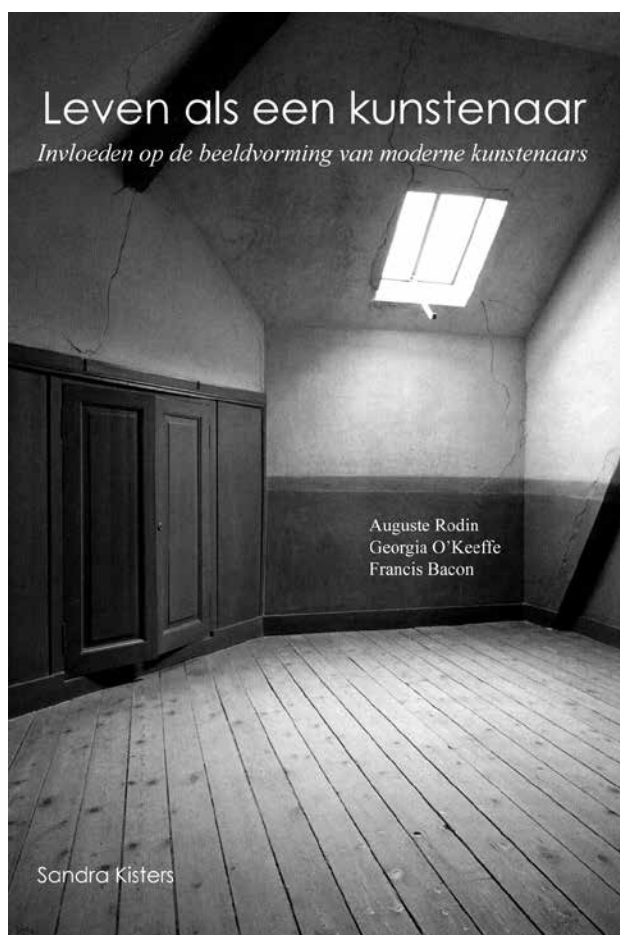
Sandra Kisters. Leven als een kunstenaar. Op 20 mei heeft Sandra Kisters haar proefschrift *Leven als een kunstenaar. Invloeden op de beeldvorming van moderne kunstenaars* met succes verdedigd. Zij deed dit aan de Vrije Universiteit in Amsterdam waar haar promotoren Carel Blotkamp en Graham Birtwistle werkzaam waren. In Kisters' studie staat de relatie tussen leven en werk van de moderne kunstenaar centraal. Zij focust daarbij op de beeldvorming van het persoonlijke leven van de kunstenaar, waarvan zij de historie en theorie in een uitgebreid kader toelicht om dit daarna toe te passen bij haar diepgravende onderzoek naar Auguste Rodin (1840-1917), Georgia O'Keeffe (1887-1986) en Francis Bacon (1909-1992).

Van de grofweg drie partijen die het beeld van de kunstenaarspersoonlijkheid bepalen, de kunstenaar zelf, de kring om hem heen en het grote publiek, heeft Kisters in haar studie de laatste groep niet apart onder de loep genomen. De verwachtingen die daar leven komen echter wel aan de orde in haar behandeling van de stereotypen die in de loop van de tijd van het beeld van de kunstenaar zijn ontwikkeld. Daarvan lijken vooral de typen die in en na de romantiek ontstaan zijn – onder meer het wonderkind, de geniale kunstenaar, de bohemien en de martelaar – niet uit te roeien.

Zo greep Rodin de beschuldiging dat zijn beeld *L'Âge d'airain* (1877) een afgietsel zou zijn – wat niet het geval was – aan om zijn werk onder de aandacht van toonaangevende kunstenaars en pers te krijgen. Het gelijkt dat de beeldhouwer daarmee ten slotte aan zijn kant kreeg, was een wapenfeit dat hij tot aan het einde van zijn leven aanhaalde als tekenend voor de miskenning van zijn genie. Dat die ophef hem uiteindelijk ook de opdracht voor zijn (nooit voltooide) *Porte de l'Enfer* (1880-1890) opleverde, opende eveneens zijn ogen voor het enorme effect dat een schandaalsucces op een loopbaan kan hebben.

O'Keeffe gebruikte onder andere het cliché van het wonderkind. Kisters haalt de mooie anekdote aan waarin de kunstenaars zich herinnerde als baby van acht of negen maanden (!) het licht te hebben opgemerkt dat op haar kusens viel en op haar quilt: één deel was wit bespikkeld met kleine rode sterren en een ander deel zwart met een rood-witte bloem. Het verhaal past perfect in O'Keeffes gekoesterde imago van pionier in de Amerikaanse kunst. Een beeld dat zij zich eerst had laten aanleunen door haar 'ontdekker' en latere echtgenoot Alfred Stieglitz, maar dat zij vervolgens zelf actief en herhaaldelijk naar voren bracht.

Ook Bacon bleek gevoelig voor het romantische kunstenaarsimago. Hij presenteerde zich niet alleen keer op keer als een autodidact, die geen enkele vorm van opleiding genoten had (waarvan Kisters de onjuistheid aantoonde), maar cultiveerde bovendien het imago van bohemien. Op dit beeld van de onaangepaste, buiten de maatschappij levende kunstenaar valt echter eveneens het nodige af te dingen, volgens Kisters, al was het maar omdat Bacon zich,



naast zijn liederlijke leven als gokker en drinker, als kunstenaar aan een strak dagschema hield. Nauwelijks geslapen, kater of niet, elke ochtend stond hij vroeg op om in zijn atelier bij ochtendlicht te schilderen.

Een heel ander en zeer interessant aspect dat Kisters uitgebreid behandelt, is het feit dat deze drie kunstenaars een atelier hebben nagelaten. Dit gegeven draagt zeker bij aan het voortleven van hun imago. Rodin heeft zich tijdens zijn leven behoorlijk ingespannen om zowel zijn atelier in Parijs, als zijn woning en gipswerkplaats in Meudon als museum te laten voortbestaan. Dat dit uiteindelijk gelukt is, lijkt een wonder gezien alle tegenwerking, ook vanuit Rodins inner circle. O'Keeffe heeft zich eveneens sterk gemaakt voor het oprichten van een eigen museum en het openstellen van haar atelierwoning in Abiquiu. Voor haar museum in Santa Fe heeft zij eigen werken teruggekocht die beschikbaar kwamen in de jaren dat haar populariteit tijdelijk terugliep. Met het terugkopen van haar kunst sneed het mes overigens mooi aan twee kanten. Behalve dat zij zo een voortreffelijk overzicht van haar eigen werk kon samenstellen, hield zij ook de prijzen van haar werk op peil. Bacon ten slotte had eigenlijk niets geregeld met betrekking tot zijn Londens atelier. De kwestie is uiteindelijk afgehandeld door zijn erfgenaam John Edwards, die het in zijn geheel schonk aan de Dublin City Gallery The Hugh Lane. Maar omdat Bacon tijdens zijn leven meerdere malen aan Edwards had gevraagd wat hij met het atelier wilde doen, meent Kisters dat het behoud en de reconstructie ervan mogelijk toch wel geïnspireerd zouden kunnen zijn door Bacons bewonderde voorbeelden, het atelier van Alberto Giacometti en dat van Brancusi.

Door alle aandacht die Kisters besteedt aan de beeldvorming zoals die tot stand is gekomen in de complexe wisselwerkingen tussen de kunstenaar en zijn of haar intieme kring, zijn haar beschrijvingen van de casussen van de drie kunstenaars fascinerende, ja zelfs meeslepende verhalen geworden. Zij schrikt er niet voor terug om complicaties en grillige wendingen te behandelen, zoals de invloed die het werk – in omgekeerde richting – op het leven van de kunstenaar kan hebben. Daarvan geeft zij overigens niet altijd even sterke voorbeelden. Ze haalt onder meer aan hoe de verhuizing van New York naar New Mexico in het leven van O'Keeffe samenhangt met het inruilen van de genres van het stilleven en het stadsgezicht voor dat van het landschap. Daarbij laat zij echter de vraag onbesproken of O'Keeffe met deze zet niet (ook, of vooral) voldeed aan haar wens om haar imago als Amerikaanse pionier te versterken.

Dat bij de beeldvorming niet alleen stereotypen een rol spelen, maar bijvoorbeeld ook het imago van een andere kunstenaar vergaand kan worden gevolgd, zelfs gekopieerd, onderkent Kisters verder wel degelijk. Zij voert er zelfs de fraaie term *reenacted biography* voor op. In haar proefschrift beperkt zij zich echter tot deze constatering. Een uiteenzetting, of illustratie van beeldvorming naar deze inspiratiebron blijft jammer genoeg buiten beschouwing. Wellicht keert zich hier de door Kisters' gehanteerde methode een beetje tegen haar. Kisters' aanpak om zich bij haar onderzoek te beperken tot duidelijk te onderscheiden tekstuele en visuele middelen – zoals die door de kunstenaar en zijn kring gebruikt zijn – lijkt wel heel concreet en helder, maar bevat toch ook een beperking. Om bijvoorbeeld informatie te achterhalen die bewust buiten correspondenties, films en foto's gehouden is (om enkele van haar tekstuele en visuele middelen te noemen), moeten immers ook andere bronnen in het onderzoek betrokken worden. Die kennis moet wat meer 'op de tast' en in een ruimer kader gezocht worden. Met behulp van die bijeengesprokkelde, contextgerelateerde gegevens kan vervolgens een ander of aanvullend beeld gereconstrueerd worden.

Dat het beeld van de kunstenaar als mens, als privépersoon, niet louter een optelsom is van verifieerbare historische feiten, zal niemand bevreemden. De grote verdienste van Kisters is echter dat zij met haar onderzoek aantoonde hoe, en hoe intensief, de kunstenaar dit imago zelf kan vormen, in nauwe samenwerking met de kring van kenners, critici en kunsthandelaars om hem of haar heen. De resultaten van haar studie en de levendige schrijfstijl waarin zij die heeft opgetekend, doen verlangen naar een mooie uitgave ervan. **Alied Ottewanger**

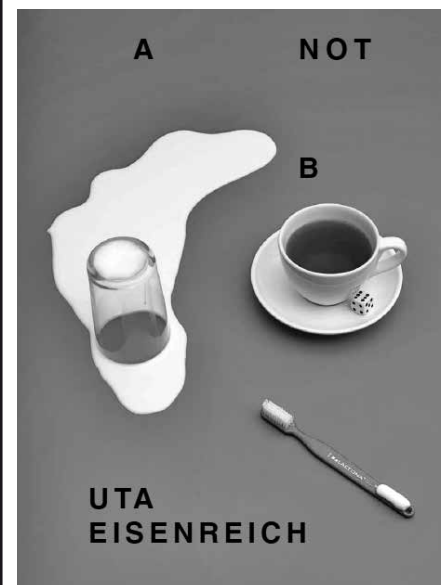
→ Sandra Kisters, *Leven als een kunstenaar. Invloeden op de beeldvorming van moderne kunstenaars* (diss. VU Amsterdam, 26 mei 2010). De hoofdstukken 1 t/m 7 zijn te zien via VU DARE – zoek hiervoor Kisters op: <http://dare.uvu.vu.nl> – vanwege de rechten niet de laatste drie, over de casussen.

Nieuwe publicaties

- **Uta Eisenreich. A NOT B.** Amsterdam: Roma Publications, 2010. 126 blz. 59 afb. ISBN 978-90-77459-46-1

Dit boek bevat uitsluitend foto's die door de kunstenaar 'stilleven' worden genoemd. Het zijn composities van alledaagse, kleine objecten, vruchten en vloeistoffen zoals teerlingen, bananen, potloden, koffie- of melkplasje, wasspelden, keien enzovoort. Ze zijn op een doordachte manier geschikt waardoor ze een specifieke relatie met elkaar aangaan of soms patronen vormen. Dikwijls roepen deze objecten ook taal op, waardoor sommige stilleven doen denken aan een rebus. Elke foto is een onderzoekje naar subtiele betekenissen en betekenisverschuivingen. Volgens de kunstenaar zijn veel beelden geïnspireerd door IQ-tests voor kinderen, maar ook door kinderrijmpjes, composities van Wassily Kandinsky of wetenschappelijke experimenten. De soms laconieke titels van de stilleven bevatten dikwijls woordspelingen. Daarenboven worden ook citaten van schrijvers, zoals Handke, Lyotard of Gombrowicz, ingezet als titel. Het boek werd vormgegeven door Julia Born. Uta Eisenreich (°1971) studeerde fotografie in Dortmund en Amsterdam. Momenteel werkt ze in Amsterdam waar ze ook lesgeeft aan de Gerrit Rietveld Academie.

Samenstelling: Marc Goethals



Loosely based on Wassily Kandinsky, *On White 2*, 1923

Tentoonstellingsagenda

Hoe uw tentoonstellingsgegevens opgenomen kunnen worden in de agenda...

De tentoonstellingsagenda bestaat uit een Belgisch, een Nederlands en een Europees gedeelte. Per land is de informatie alfabetisch naar plaatsnaam, en per plaatsnaam alfabetisch naar de naam van de tentoonstellingsruimte gerangschikt.

De agenda bevat informatie van musea, kunststichtingen, culturele centra, galeries en alternatieve ruimten... Initiatieven van openbare instellingen en adverteerders in *De Witte Raaf* worden gratis in de agenda opgenomen, zelfs als slechts eenmaal per jaar geadverteerd wordt. Andere initiatieven worden vermeld indien overgegaan wordt tot een steunabonnement voor zes vermeldingen (50,00 EUR) of een abonnement voor eenmalige vermeldingen (20,00 EUR). Stortingen van Belgische tentoonstellingsruimten dienen te worden verricht op het rekeningnummer 422-2181611-46. Stortingen van Nederlandse op het rekeningnummer 78.49.28.835. De opname in de agenda betreft de naam van de instelling, het adres, het telefoonnummer en de openingsuren. De gegevens (de titel van de tentoonstelling(en), de naam van de kunstenaar(s) en het genre van het werk) hebben enkel betrekking op de periode die de aflevering van *De Witte Raaf* beslaat en bestaan uit maximaal 100 tekens.

België

Aalst

Fake
Oude Vismarkt 13 / Stadspark / Molenstraat 68 – 053 73 23 45
Stedelijk Museum: di-zo 10-12u 13-17u
weekend: za-zo 14-18u
Molenstraat: di-zo 13-18u
□ 'Zomertentoonstelling rond het thema Fake van Erfgoeddag 2010' – Gert Robijns, Freek Wambacq, Michael Aerts, David Neirings, Wim Delvoye, ... [27/6 tot 22/8]

Netwerk – Centrum voor Hedendaagse Kunst
Houtkaai z/n – 053.78.89.81
wo-za 14-18u
□ 'Vues/Views. ERG/Ecole de Recherche Graphique (onder impuls van Joëlle Tuerlinckx en Alain Géronnez)' [tot 14/8]

Antwerpen

FotoMuseum (FoMu)
Waalse Kaai 47 – 03/242.93.00
di-zo 10-18u
□ 'Filip Tas' [tot 5/9]
□ 'Ship of Fools' – Allan Sekula [tot 5/9]
□ 'American Documents' – Walker Evans, Robert Adams, Stephen Shore, Mitch Epstein, Lee Friedlander... [tot 5/9]

Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen (KMSKA)
Leopold de Waelplaats – 03.238.78.09
di-za 10-17u zo 10-18u
□ 'Closing Time. Een samenklank van beelden. Jan Vanriet zet een groots parcours uit in de museumcollectie' – Jan Vanriet [tot 3/10]

Middelheim
Middelheimlaan 61 – 03.827.13.50
di-zo 10-17u
□ 'Nieuwe Monumenten. Heeft het monument nog toekomst?' – Angel Vergara Santiago, Gert Verhoeven, Sven 't Jolle, Johan Muyle, Wesley Meuris, Michel François, Nick Ervinck, Kendall Geers... [tot 19/9]

Museum Plantin-Moretus/Prentenkabinet
Vrijdagmarkt 22-23 – 03.2211450
di-zo 10-17u
□ 'De Groet' – Jan Vanriet [tot 19/9]

Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen (M HKA)
Leuvenstraat 32 – 03.260.99.99
di-zo 10-17u
□ 'Collectiepresentatie XXV' – Paul De Vree, Manon de Boer, Philippe Van Snick, Honoré d'O [tot 19/9]
□ 'Art kept me out of jail! Performance installations by Jan Fabre 2001–2004-2008' – Jan Fabre [tot 19/9]
□ 'Auguste Orts. Correspondence' – Herman Asselberghs, Sven Augustijnen, Manon de Boer en Anouk De Clercq [tot 22/8]
□ 'Lonley at the top: Een groter Europa #6.' – Rustam Khalfin en Almagul Menlibayeva [16/7 tot 29/8]
□ 'Collectie XXVI: De Artefactum-jaren' – Wim Delvoye, Richard Deacon, Cindy Sherman, Ben Vautier, Luc Deleu ... Denmark. [10/9 tot 20/2]

Ruimte Morguen
Waalse Kaai 21-22 – 03/248.08.45
do-za 14-18u (of op afspraak)
□ 'Leo Reijnders' [9/9 tot 16/10]

Tim Van Laere Gallery
Verlatstraat 23-25 – 03.257.14.17
di-za 14-18u
□ 'Tomasz Kowalski' [9/9 tot 16/10]

Bilzen

Landcommanderij Alden Biesen
Kasteelstraat 6 – 089.51 93 43
di-zo 10-17u
□ 'Bonnefantenmuseum toont Roman Signer super 8-films' – Roman Signer [tot 5/9]

Brugge

Forum+ / Concertgebouw Brugge
't Zand 34 – 070.22.33.02
di-zo 9u30-17u
□ 'The Beauty of Painting (Chapter I)' – Leon Vranken [tot 5/9]

Memling in Sint-Jan-Hospitaalmuseum
Mariasstraat 38 – 050/33.56.66
di-zo 9u30-17u
□ 'Moving Archives. Vondelingen' – Lieve Van Stappen [tot 29/8]

Brussel

Atomium
Atomiumsquare – 02.475.47.77
Ma-zo 10-18
□ 'be.Welcome. België & Immigratie' [tot 31/8]

Baronien Francey
Isidore Verheydenstraat 2 – 02.512.92.95
di-za 12-18u
□ 'Over Game' – Xavier Mary [tot 17/7]
□ 'Projectroom: Brick Brack' – Jonas Locht [tot 17/7]

Botanique
Koningsstraat 236 – 02.226.12.11
wo-zo 12-20u
□ 'Amen' – Jessica Hilltout [tot 18/7]
□ 'Congo in Limbo' – Cédric Gerbehaye [tot 8/8]

BOZAR – Paleis voor Schone Kunsten
Ravensteinstraat 23 – 02.507.83.91
di-zo 10-18u do 10-21u
□ 'Visionair Afrika. Geo-graphics. A map of art practices in Afrika, past and present' [tot 26/9]
□ 'A Passage to Asia. 25 Centuries of Exchange between Asia and Europe' [tot 10/10]
□ 'Zomer van de fotografie: pöze III. Africa town: Afrika in Brussel' – Vincen Beeckman [tot 26/9]
□ 'Zomer van de fotografie: Retrospectieve' – Roger Ballen [tot 26/9]
□ 'Zomer van de Fotografie: Een bruikbare droom. Afrikaanse fotografie 1960-2010' [tot 26/9]

CIVA
Kluisstraat 55 – 02.642.24.50
di-zo 10u30-18u
□ 'Paris-Bruxelles. Deux siècles d'affinités architecturales' [tot 29/8]
□ 'Lieux communs. Photographies' – Pierre Philippe Hofmann [tot 26/9]
□ 'architecture comme défi' – Pier Luigi Nervi [tot 8/8]

Galerie Greta Meert
Vaartstraat 13 – 02.219.14.22
di-za 14u30-18u
□ 'Fred Sandback – Enrico Castellani' [tot 24/7]
□ 'van den Broek and Van Eetvelde' [10/9 tot 7/11]

Galerie Jan Mot
Antoine Dansaertstraat 190 – 02.514.10.10
do-za 14-18u30
□ 'By June 11 We Will Have Installed Some Works by Mario Garcia Torres and Sharon Lochart That We Would Like to Share With You and Talk To You About' – Mario Garcia Torres, Sharon Lockhart [tot 31/7]

Guestrroom
Rue Renier Châlon 5 – 0475 90 23 17
wo & za 14-18u (en op afspraak)
□ 'Works on paper' – Patrick Michael Fitzgerald [tot 17/7]

Hallepoort
Zuidlaan – 02/534.15.18
di-zo 10-17u
□ 'Brussels calling' – James Ensor, George Minne, Edgard Tytgat, Rogier Van der Weyden, Ely Strik, Paul Casaer, Alice Evermore, Christian Denzler, Berend Hoekstra [tot 29/8]

iMAL (interactive Media Art Laboratory)

Koolmijnenkaai 30 – 02/410 30 93
di-za 11-17u
□ 'Playlist. Playing Games, Music, Art' [tot 21/8]

Institut Supérieur pour l'Etude du Langage Plastique (ISELP)
Waterloolaan 31 – 02/504.80.70
ma-za 11-17u30
□ 'Médium. Photographies de Vincen Beeckman' – Vincen Beeckman [tot 21/8]

Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis
Jubelpark 10 – 02.741.73.00
di-zo 10-17u
□ 'I Medici. Een renaissance in papier' – Isabelle de Borchgrave [tot 29/8]
□ 'Doorsnede. 14 hedendaagse kunstenaars doorkruisen de permanente collecties' – Wim Delvoye, Marie-Jo Lafontaine, Jean-Luc Moerman, Ulrike Bolenz, Michel Mouffe [tot 29/8]

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België
Regentschapsstraat 3 – 02.508.32.11
di-zo 10-17u
□ 'Charles Van der Stappen (1843-1910)' [tot 26/9]
□ 'Marcel Broodthaers' [tot 26/9]

La Médiatine

Stokkelse Steenweg 45 – 02/761.27.52
wo-zo 14-19u
□ 'Quand la photo prend le temps' – Chantal Maes, Thomas Chable, Cédric Dermience, Stephen Sack, Daniel Locus... [tot 31/7]

Museum voor het Kostuum en de Kant
Violetstraat 6 – 02.512.77.09
ma-di do-vr 10-12u30 13u30-17u
za-zo 14-16u30
□ 'Sixties! Bevrijdende kleuren' [tot 31/12]

Vienna International Apartment
Stoofstraat 81 A13 – (0)475 36 83 95
di-vr 12-19u (of op afspraak)
□ 'Do not touch please!' – Panagiotis Balomenos, Sabine Jelinek, Jukka Korkeila, Leung Hoi Yat Jonathan, Céline Prestavoine, Walt Van Beek, Tamara Van San [tot 8/8]

WIELS Centrum voor Hedendaagse Kunsten
Van Volkemlaan 354 – 02.347.30.33
wo-za 12-19u / zo 11-18u
□ 'Rehabilitation' – Leonor Antunes, Alexandra Leykauf, Falke Pisano, Tobias Putrih, Armando Andrade Tudela, Up (Koenraad Dedobbeleer, Kris Kimpe)... [tot 15/8]
□ 'My Dirty Little Heaven' – Wangechi Mutu [tot 12/9]
□ 'Spirits and Landscapes' – Ada Van Hoorebeke, Nele Tas, Stijn Van Dorpe, Anouk Kruijthof en Yoko Enoki, L.R.J. Martens [tot 18/7]

Xavier Huffkens
St.-Jorisstraat 6-8 – 02.639.67.30
di-za 12-18u
□ 'Jan Vercruyse' [tot 17/7]

Charleroi/Mont-sur-Marchienne

Musée de la Photographie
Avenue Paul Pastur 11 – 071.43.58.10
di-zo 10-18u
□ 'Made in Belarus' – Philippe Herbet [tot 19/9]
□ '16e Prix National Photographie Ouverte' [tot 19/9]
□ 'Nikon Press Photo Awards 2009' [tot 19/9]

Deinze

Museum van Deinze en Leiestreek

Lucien Matthyslaan 3-5 – 09.381.96.70
di-vr 14-17u30 za-zo 10-12u 14-17u
□ 'Landscapes. An anthology 2000-2010' – Yves Beaumont [tot 5/9]
□ 'Schilderijen 2007-2010' – Kathleen Huys [tot 5/9]

Deurle

MDD (Museum Dhondt-Dhaenens)
Museumlaan 14 – 09.282.51.23
di-zo 11-17u
□ 'Biënnale van de schilderkunst: het sublieme voorbij' – Gustave Van de Woestyne, Gerhard Richter, Christopher Wool, Thierry De Cordier, Ugo Rondinone... [tot 19/9]

Elsene

XXL ART on Waterloo 503
Steenweg op Waterloo 503 – 02 347 78 95
do-vr 14-18u za 11-18u
□ 'David Lynch. Lithografieën' – David Lynch [tot 31/7]

Eupen

Internationales Kunstzentrum Ostbelgien (IKOB)

In den Loten 3 – 087.56.01.10
di-vr 13-18u za-zo 14-18u
□ 'Entlang dem Rande des Mondes' – Ton Slits & Horst Keining [tot 26/9]
□ '...im entscheidenden Augenblick – d'instant décisif...' – Alice Smeets, Willy Filz, Christian Roosen, Geneviève Biber & Thomas Brenner [tot 26/9]
□ 'ikob Collection. in progress' – Jacques Charlier, Günther Förg, Johan Tahon, Guillaume Bijl, Ronny Delrue, Joachim Bandau, Denmark, Barbara und Michael Leisgen, Roger Greisch... [tot 26/9]

Gent

Caermersklooster
Vrouwebroersstraat (Patershol) – 09.269.29.10
di-zo 10-17u
□ 'We zijn goed aangekomen! Vakantiekolonies aan de Belgische kust (1887-1980) i.s.m. het Amsab-ISG' [tot 5/9]

Design Museum Gent
Jan Breydelstraat 5 – 09.267.99.99
di-zo 10-18u
□ 'retrospectieve' – Piet Stockmans [tot 24/10]

Galerie Tatjana Pieters
Burggravenlaan 40/2nd floor – 09 324 45 29
wo-zo 14-18u (of op afspraak)
□ 'Heide Hinrichs' [12/9 tot 17/10]
□ 'Isabelle Pauwaert' [12/9 tot 17/10]

Het Huis van Alijn
Kraanlei 65 – 09.269.23.50
di-zo 11-17u
□ 'Uit het fotoalbum: 't Is vakantie' [16/7 tot 3/10]

Kunsthb Universiteit Gent
Sint-Hubertusstraat 2 – 09/264.41.20
ma-vr 9-12u/13-17u
□ 'Beatrijs Lauwaert' [tot 19/9]

Kunsthäl Sint-Pietersabdij

St. Pietersplein 9 – 09.243.97.30
di-zo 10-18u
□ 'Fotografie Rony Heirman & Piet Goethals' [tot 22/8]

Museum Dr. Guislain
Jozef Guislainstraat 43 – 09.216.35.95
di-vr 9-17u za-zo 13-17u
□ 'Petrus Jozef Triest. 250 jaar Petrus Jozef Triest' [tot 10/1]
□ 'De wereld andersom. Art Brut uit de abcd collectie, Parijs' – Adolf Wölflf, Henry Darger, Martin Ramirez en Alexandr Lobanov [tot 12/9]
□ 'Fatalitas! Tekeningen van Franse gevangenen uit het interbellum' [tot 12/9]
□ 'Geen schuld, wel straf. Foto's' – Lieven Nollet [tot 12/9]
□ 'Autistrade' [tot 12/9]
□ 'De Blauwe Wolf' [tot 12/9]
□ 'Luiz Figueiredo' [tot 12/9]

Museum voor Schone Kunsten Gent
Citadelpark – 09.240.07.00
di-zo 10-18u
□ 'Artist in residence' – Stijn Cole [17/7 tot 3/10]

Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (SMAK)

Citadelpark – 09.221.17.03
di-zo 10-18u
□ 'Ain't no grave gonna hold my body down' – Paolo Chiasera [tot 22/8]
□ 'Collectietentoonstelling. Inside Installations' – Leo Copers, Honoré d'O, Mark Manders, Joëlle Tuerlinckx, Dennis Oppenheim, Wolf Vostell... [tot 3/12]
□ '4 For Four' – Simon Gush [tot 22/8]
□ 'Xanadu! De collectie van het S.M.A.K. belicht door Hans Theys' – Luc Deleu, Walter Swennen, David Claerbout, Ann Veronica Janssens... [tot 3/10]

Zebrastraat
Zebrastraat 32 – 0477.78.90.98
wo-zo 14-18u
□ 'Verlangzamingen. Schilderijen' – Michel Buylen [tot 1/8]

Hasselt

cc Hasselt
Kunstlaan 5 – 011.22.99.31
di-vr 10-17u za-zo 10-17u
□ 'Liefde voor het boek. Een keuze bibliofiele boeken, kunstenaarsboeken en boekobjecten vanaf 1900 tot heden' – Henry van de Velde, Frans Masereel, Paul Van Ostayen, Roger Raveel, Claus, Denmark... [14/8 tot 5/9]

CIAP (Culturele Informatie en Actueel Prentenkabinet)
Armand Hertzsstraat 21 bus 1
011.22.53.21
di-vr 14-18u za 14-17u
□ 'Between the Sacred and the Profane' – Sergey Bratkov, Peter Buggenhout, Johan Creten, Michel François, Johan Gelper... [tot 29/8]

Z33
Zuivelmarkt 33 – 011.29.59.60
di-za 10-17u zo 14-17u
□ 'Time Tomb' – Arcangelo Sassolino [tot 29/8]
□ 'Innercoma. Z33 binnenstebuiten in de zomer van 2010' – Philip Metten [tot 10/10]

Hornu

Grand-Hornu Images
Rue Sainte Louise 82 – 065.65.21.21
di-zo 10-18u
□ 'In progress. Le design face au progrès' [tot 12/9]
□ 'Plastique c'est chic. Bijoux éternels' – Daniel Von Weinberger [tot 26/9]

MAC'S – Grand-Hornu
Rue Sainte-Louise 82 – 065.65.21.21
di-zo 10-18u
□ 'A toutes les morts, égales et cachées dans la nuit' – David Claerbout, Giorgio De Chirico, Thierry De Cordier, Hans-Peter Thiermann... [tot 10/10]

Ieper

In Flanders Fields Museum
Grote Markt 34 – 057.22.85.84
dagelijks 10-18u
□ 'Sjouters voor de oorlog. Chinese arbeiders in de eerste wereldoorlog' [tot 15/8]
□ 'More force than necessary' – Rodrigo Braga [tot 10/10]

Kasterlee

Frans Masereel Centrum Centrum voor Grafiek
Zaardendijk 20 – 014/85.22.52
ma-vr 9-12u 13-16u
□ 'Colin Waeghe en de Frans Masereel Centrum kunstenaarsboekencollectie' [13/8 tot 24/9]

Kemzeke

Verbeke Foundation
Westakker – 03.789.22.07
do-zo 11-18u
□ 'Green Summer. Eco art tentoonstelling' [tot 31/10]
□ 'fotocollages' – Egied Simons [tot 1/8]
□ 'Collages patagés' – Christian Dotremot, Serge Vandercam, Jo Delahaut, ... [tot 1/8]
□ 'Collectie De Stadshof' [tot 1/8]
□ 'Paul Joostens' [tot 1/8]

Knokke

André Simoens Gallery
Kustlaan 128-130 – 050/61.00.87
11-13u 15-19u (gesloten op dinsdag)
□ 'Walter Leblanc' [7/8 tot 8/9]

Kortrijk

Paardenstallen Broelmuseum
Korte Kapucijnenstraat 10
di-vr 10-12/14-17u za-zo 11-17u
□ 'The battlefield where the moon says I love you' – Christophe Denys, Peter Van Ammel, Bart Vandevijvere en Nathalie Vanheule [tot 22/8]

La Hulpe

Fondation Folon
Drève de la Ramée – 02/653.34.56
di-zo 10-18u
□ 'Alechinsky, Bury, Folon' – Pierre Alechinsky, Pol Bury en Jean-Michel Folon [tot 31/10]

Leuven

M van Museum Leuven
Vanderkelenstraat 28 – 016 22 69 06
di-zo 10-18u do 10-22u
□ 'Philippe Van Snick' [tot 29/8]
□ 'Angus Fairhurst' [tot 15/8]
□ 'Antoon van Dijk. Meesterwerk of kopie?' – Antoon van Dijk [tot 22/8]
□ 'Bijbel van Anjou (Napels 1340). Een koninklijk handschrift ontsluiterd' [10/9 tot 28/11]

Machelen-Zulte

Roger Raveelmuseum
Gildestraat 2-8 – 09.381.60.00
wo-zo 11-17u
□ 'Biënnale van de schilderkunst: het sublieme voorbij' – Guy Mees, Roger Raveel, Mary Heilmann, Robert Mangold, Heimo Zobernig, Ann Veronica Janssen, Koenraad De Dobbeleer... [tot 19/9]

Mechelen

Cultuurcentrum Mechelen
Minderbroedersgang 5 – 015.29.40.00
di-zo 10-18u
□ 'Kamp' – Greet Van Outgaerden [tot 18/7]

De Garage, Ruimte voor Actuele Kunst
Onder dne Toren 12 – 015.29.40.14
do-zo 11-18u
□ 'Natalie Wynants' [tot 29/8]
□ 'Jan Kempenaers' [tot 29/8]
□ 'Nadia Naveau' [tot 29/8]

Galerie Transit
Zandpoortvest 10 – 015.33.63.36
vr-zo 14-18u
□ 'Mehdi-Georges Lahlou' [5/9 tot 10/10]

Menen

Stadsmuseum 't Schippershof
Rijselstraat 77 – 056.53.23.63
wo-zo 14-17u30
□ 'Exposee Vlaspalree. Verhalen over het vlasverleden van de streek' [tot 29/8]

Mons

Musée des Beaux-Arts – BAM
Rue Neuve 8 – 065/40.53.06
di-za 12-18u zo 10-18u
□ 'Serge Vandercam (1924-2005)' – Serge Vandercam [tot 29/8]

Morlanwelz

Musée Royal de Mariemont
Chaussée de Mariemont 100
064.21.21.93
di-zo 10-18u
□ 'Mémoires d'Orient. Du Hainaut à Héliopolis' [tot 17/10]
□ 'Trésors de la Bibliothèque de Mariemont' [tot 3/10]

Namur

Musée Félicien Rops
Rue Fumal 12 – 081.22.01.10
di-za 10-18u
□ 'Au creux... de la manière noire' – Anne Dykmans, Christine Ravaux, Maria Pace [tot 29/8]

Oostende

Kunstmuseum aan zee – Mu.Zee
Romestraat 11 – 059.50.81.18
di-zo 10-18u
□ 'Bij Ensor op bezoek' – Kandinsky, Klee, Nolde, Vuillard, Storck, Raveel, Van de Velde, Verhaeren, Malraux, Zweig... [tot 29/8]

Otegem

Deweer Gallery
Tiegemstraat 6 A – 056.64.48.93
woe-vr-zo 14-18u
□ 'Als ob sie alles wussten' – Stephan Balkenhol [5/9 tot 17/10]

Sint-Amands

Provinciaal Museum Emile Verhaeren
Emile Verhaerenstraat 71 – 052/33.08.05
di-zo 11-18u
□ 'Hallucinerende landschappen. fototentoonstelling' – Emile Delorean [tot 30/8]

Sint-Niklaas

WARP – Contemporary Art Platform
Koetshuis: Regentiestraat tussen nummers 9 en 11 – 0475 34 13 25
do-vr-za 10-18u
□ 'Coup de Ville. Hedendaagse kunst in privéwoningen, tuinen, musea & publieke ruimte' – Martin Walde, Honoré d'O,

Wesley Meuris, Mark Verstockt, Anne-Mie Van Kerckhoven, Daniel Buren... [12/9 tot 24/10]

Stavelot

Galerie Triangle Bleu
Cour de l'Abbaye – 080.86.42.94
wo-zo 14-18u30
□ 'Tu me fais tourner la tête' – Markus Baldegger, James Brown, Jacques Charlier, Marie-Jo Lafontaine, Marie Rosen ... [tot 18/7]
□ 'Musiques de chambres' – Baudouin Oosterlynck [1/8 tot 10/10]

Strombeek-Bever

Cultuurcentrum Strombeek-Bever
Gemeenteplein 4 – 02.263.03.43
dagelijks 10-22u
□ 'In de Wind' – Sven 't Jolle [tot 30/9]

Tournai

Musée des Beaux-Arts de Tournai
Enclos Saint-Martin – 069/22.20.43
wo-ma 9u30-12u30 14-17u30
□ 'Le Beau Langage de la nature. Le paysage au temps de Mazarin' [tot 17/10]

Turnhout

Cultuurcentrum De Warande
Warandestraat 42 – 014 472 189
di-vr 14-18u za-zo 10-18u
□ 'Menschen, Tiere, Sensationen' – Tom Liekens [tot 1/8]

Veurne

Kasteel Beauvoorde
Wulveringemstraat 10 – 058 29 92 29
di-zo 10-17u30
□ 'Hedendaagse kunst in een historisch kader. HH uitdaging II. If I was beautiful, if I had the time' – Heidi Voet [tot 29/8]

Berlin
Akademie der Künste – Hanseatenweg <p>Hanseatenweg 10 – 030.200 57-2000 di-zo 11-18u</p> <div>□ ’Die Akademie der Künste am Hanseatenweg. Einblicke in die Geschichte einer Institution und eines Hauses’ [tot 30/12] □ ’Wolfgang Wagner-Kutschker’ [tot 18/7]</div>
Akademie der Künste – Pariser Platz <p>Pariser Platz 4 – 030.200 57-0 di-zo 11-20u</p> <div>□ ’Käthe-Kollwitz-Preis 2010 an Mona Hatoum’ – Mona Hatoum [13/7 tot 5/9] □ ’Politische Körper. Dancing in My Mind. Für Suzushi Hanayagi’ – Robert Wilson [26/8 tot 12/9]</div>
Alte Nationalgalerie <p>Bodestraße 1-3 – 030 2090-5577 di-zo 10-18u do 10-22u</p> <div>□ ’Who knows Tomorrow’ – El Anatsui [tot 26/9] □ ’Menzel’s Extreme Realism 6th Berlin Biennale for Contemporary Art’ – Adolph Menzel (1815-1905) [tot 8/8]</div>
Bauhaus-Archive/Museum of Design <p>Klingelhöferstraße 13 – 030.254.002.43 wo-ma 10-17u</p> <div>□ ’The Bauhaus Collection. Classic Modern Originals’ [tot 31/12] □ ’Complete with Bulb. Lights by Ingo Maurer’ – Ingo Maurer [tot 30/8]</div>
Berlinische Galerie <p>Alte Jakobstr. 124-128 – (0) 30 789 02 600 di-zo 10-18u</p> <div>□ ’Living in Oblivion’ – Julian Rosefeldt [tot 18/10] □ ’Berlin images from the 1920s’ – Karl Arnold [tot 27/9] □ ’Spotlight Collection’ – Ursula Sax [tot 6/9] □ ’Moments Unnoticed. Photographs 1927-1936’ – Marianne Breslauer [tot 6/9]</div>
Deutsche Guggenheim Berlin <p>Unter den Linden 13-15 – 030.202.093-0 ma-zo 11-20u do-vr 11-22u</p> <div>□ ’Being Singular Plural: Moving Images from India’ [tot 10/10]</div>
Deutsches Historisches Museum <p>Hinter dem Gießhaus 3 – (0)30 20304 750 10-18u</p> <div>□ ’Castles and Power. An exhibition of the German Historical Museum in cooperation with the exhibition – Mythos Burg – (Myth of the Castle) of the Germanisches Nationalmuseum in Nuremberg’ [tot 24/10]</div>
Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart <p>Invalidenstrasse 50-51 – 030.39.78.34.11 di-vr 10-18u za-zo 11-18u</p> <div>□ ’The Collections’ [tot 31/12] □ ’Dream Passage’ – Bruce Nauman [tot 10/10] □ ’Who knows Tomorrow’ – Zarina Bhimji, António Ole [tot 26/9]</div>
Haunch of Venison Berlin <p>Heidestraße 46 – 030 39 74 39 63 di-za 11-18u</p> <div>□ ’Have You Ever Really Looked at the Sun?’ – Damien Hirst – Michael Joo [tot 14/8] □ ’Das Gift’ – Yoko Ono [10/9 tot 13/11]</div>
Haus der Kulturen der Welt <p>John-Foster-Dulles-Allee 10 030.39.78.71.53 wo-ma 11-19u</p> <div>□ ’Labor Berlin 1: Plaques tournantes’ – Dan Mihaltianu [tot 25/7]</div>
Konrad Fischer Galerie Berlin <p>Lindenstrasse 35 – 030 50596820 di-za 11-18u</p> <div>□ ’Past particles’ – Sofia Hultén [tot 4/9]</div>
Kunstraum Mitte <p>Brunnenstrasse 192 – 030/281.22.57 za 18-21u</p> <div>□ ’Tanja Roscic’ [10/9 tot 24/10]</div>
KW Berlin <p>Auguststrasse 69 – 030.24 34 59 0 di-zo 12-19u do 12-21u</p> <div>□ ’6th Berlin Biennale for Contemporary Art’ – Mark Boulos, Phil Collins, Marcus Geiger, Nilbar Güre, Thomas Locher, Marie Voignier [tot 8/8]</div>
Martin-Gropius-Bau <p>Niederkirchnerstrasse 7 – 030/254.86.777 di-zo 10-20u</p> <div>□ ’Inner City Out’ – Olafur Eliasson [tot 9/8] □ ’Retrospektive’ – Frida Kahlo [tot 9/8] □ ’Teotihuacan .Mexico’s Mysterious Pyramid City’ [tot 10/10]</div>
Museum für Fotografie <p>Jebensstraße 2 – 030 3186 4825 di-zo 10-18u do 10-22u</p> <div>□ ’A New View. Architectural Photography from the National Museums in Berlin’ [tot 5/9]</div>
Neue Nationalgalerie <p>Potsdamer Straße 50 – 030/226.26.56 di-wo-zo 10-18u vr-za 10-20u do 10-22u</p> <div>□ ’Who knows Tomorrow’ – Pascale Marthine Tayou, Friedrichswerdersche Kirche: Yinka Shonibare MBE [tot 26/9]</div>
Neuer Berliner Kunstverein <p>Chausseestrasse 128-129 – 030.280.70.20 di-zo 12-18u do 12/20u</p> <div>□ ’Ciprian Muresan’ [tot 22/8] □ ’Gruppenbild 3: Azin Feizabadi’ – Azin Feizabadi [tot 20/8]</div>
Sammlung Scharf-Gerstenberg <p>Schloßstraße 70 di-zo 10-18u</p> <div>□ ’Double Sexus’ – Hans Bellmer – Louise Bourgeois [tot 15/8]</div>
Schinkel Pavillon <p>Oberwallstrasse 1 – 030 20886444 do-zo 12-18u</p> <div>□ ’Anticultural Positions’ – Paul Sietsema [tot 1/8]</div>
Sonderausstellungshallen Kulturforum <p>Matthäikirchplatz – 030 – 266 42 3040 di-zo 10-18u do 10-22u</p> <div>□ ’Feelings are a private concern. Verism and the New Objectivity – Neue Sachlichkeit’ [tot 15/8]</div>
Temporäre Kunsthalle Berlin <p>Temporäre Kunsthalle Berlin – (0)30-20 45 36 50 ma-zo 11-18u ma 11-21u</p> <div>□ ’FischGrätenMelkStand. Curated by John Bock’ – John Bock, Harald Klingelhöller, Christoph Schlingensief, Heimo Zobernig, Matt Mullican, Iannis Xenakis... [tot 31/8]</div>

Bonn

Bonner Kunstverein
Hochstadenring 22 – 0228.69.39.36 di-zo 11-17u do 11-19u

□ ’Altruismus. Kunst aus Tschechien Heute’ – Jiri Kovanda, Daniel Balaban, Tereza Severova, Hana Puchova, Janek Rous / Jan Trejbal... [tot 29/8]

| **Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland** Friedrich Ebert-Allee 4 – 0228.91.71.200 di-wo 10-21u do-zo 10-19u □ ’Ein langer Spaziergang... Zwei kurze Stege...’ – Liam Gillick [tot 8/8] □ ’Gerettete Schätze Afghanistan. Die Sammlung des Nationalmuseums in Kabul’ [tot 3/10] □ ’Thomas Schütte’ [15/7 tot 1/11] |
| **Kunstmuseum Bonn** Friedrich-Ebertallee 2 – 0228.77.62.60 di-zo 10-18u □ ’Schattensprecher’ – Stephan Huber [tot 31/12] □ ’Noble Gäste. Acht bedeutende Gemälde der Kunsthalle Bremen in einen Dialog mit den Rheinischen Expressionisten’ [tot 29/1] □ ’Der Westen leuchtet/The Luminous West’ – Blinky Palermo, Sigmar Polke, Georg Herold, Isa Genzken, Martina Debus, David Hahlbrock.. [tot 23/10] |
| **Duisburg** |
| **MMK – Museum Küppersmühle für Moderne Kunst** Philosophenweg 55 – 0203.30 19 48.11 wo 14-18u do 11-18u za-zo 11/18u □ ’The way’ – Abraham David Christian [tot 29/8] |
| **Düsseldorf** |
| **K21, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen** Ständehausstrasse 1 – 0211.83.81.600 di-vr 10-18u za-zo 11-18u □ ’Album/Tracks A’ – Ana Torfs [tot 18/7] □ ’Lichthof/Atrium Project 1’ – Monika Sosnowska [tot 15/4] □ ’Intensif-Station. 26 Artists’ Rooms in K21’ – Christian Boltanski, Imi Knoebel, Gregor Schneider, Thomas Hirschhorn, Daniel Roth... [tot 4/9] |
| **KAI 10 Raum für Kunst** Kaistraße 10 – (0)211 99 434 130 di-za 12-17u □ ’The Fate of Irony’ – Martin Kippenberger, Guillaume Bijl, Julia Oschatz, Ming Wong, Peter Piller... [tot 24/7] |
| **KIT – Kunst im Tunnel** Mannesmannufer 1b – 0049.211.8920.769 di-za 12-19u zo 11-18u □ ’Demolition Milk II’ [tot 8/8] □ ’Looking Back Ahead: The theory of heaven I. The Milky Way’ – Björn Dahlem [11/9 tot 16/1] |
| **Konrad Fischer Galerie Düsseldorf** Platanenstrasse 7 – 0211 685 908 di-vr 11-18u za 11-14u □ ’Flying lessons’ – Guy Ben-ner [tot 31/7] |
| **Kunsthalle Düsseldorf** Grabbeplatz 4 – 0211.899.62.43 di-za 12-19u zo 11-18u □ ’Hans-Peter Feldmann’ [tot 22/8] □ ’Marcel Broodthaers and Today’ – Marcel Broodthaers in dialogue with recent works by internationally renowned artists [11/9 tot 16/1] □ ’Looking Back Ahead’ – Katharina Grosse, Dirk Skreber [11/9 tot 16/1] |
| **Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen** Grabbeplatz 4 – 0211.32.70.23 di-zo 14-21u □ ’Mainframe’ – Hendrik Plenge Jacobsen [tot 22/8] |
| **Museum Kunst Palast** Ehrenhof 5 – 0211.89.962.60 di-zo 11-18u □ ’Le grand geste! Informel und abstrakter Expressionismus, 1946-1964’ [tot 1/8] □ ’Vom Rheinland in die Welt.’ – Johann Wilhelm Schirmer [tot 29/8] □ ’Spot on 05. Bleibercht für Diana M. Vater, Papierweights, A. Bircken/Arnold Böcklin, Schlafende Diana von zwei Faunen belauscht, 1877’ – Markus Vater, Alexandra Bircken, Böcklin [tot 29/8] □ ’Nam June Paik’ [11/9 tot 21/11] |
| **Essen** |
| **Museum Folkwang Essen** Goethestraße 41 – 0201.88.45.301 di-zo 10-18u vr 10-24u □ ’Das schönste Museum der Welt. Museum Folkwang bis 1933’ [tot 25/7] □ ’Das im Entschundenen Erfasste. Videokunst im Museum Folkwang’ [tot 1/8] □ ’VideoTapes 1969-2010’ – Wolf Kahlen [tot 1/8] □ ’A Star is born. Photography and Rock since Elvis Presley’ [tot 10/10] |
| **Esslingen** |
| **Galerie der Stadt Esslingen – Villa Merkel und Bahnwärterhaus** Pulverwiesen 25 – 0711.35.12.24.61 di-11-20u wo-zo 11-18u □ ’8th International Photo-Triennial Esslingen 2010. Mapping Worlds: Welten verstehen. Aufbruch in die Gegenwart.’ – Anas Al-Shaikh, Michael van den Bogaard, Stephen Wilks, Daido Moriyama, Stefanie Schneider... [tot 19/9] |
| **Frankfurt am Main** |
| **Frankfurter Kunstverein** Markt 44 – 069.219.31.40 di-vr 12-20u za-zo 11-18u □ ’Deutsche Börse Photography Prize 2010’ [tot 25/7] □ ’Reports from the Crack of Dawn’ – Sven Johné [tot 25/7] |
| **Museum für Angewandte Kunst Frankfurt** Schaumainkai 17 – 069.21.23.40.37 di-zo 10-17u wo 10-19u □ ’Less and more. The design ethos of Dieter Rams’ – Dieter Rams [tot 5/9] |
| **Museum für Moderne Kunst MMK** Domstrasse 10 – 069.212.304.47 di-zo 10-17u wo 10-20u □ ’Radical Conceptual. Positions in the MMK Collection’ – Hanne Darboven, |

Alighiero Boetti, John Baldessari, Tony Conrad, On Kawara, Ai Wei Wei, Francis Alÿs, Cerith Wyn Evans... [tot 22/8]

□ ’Functions of Drawing’ – Carl Andre, Dan Flavin, Joseph Kosuth, Robert Morris, Blinky Palermo... [tot 22/8] □ ’Event, Stream, Object’ – Florian Hecker [tot 22/8] □ ’Double: Andreas Slominski: Fallen – Hochsprunganlage – Berg Sportgeräte, 1988’ – Andreas Slominski (curated by Gregor Schneider and Moritz Wesseler) [tot 15/8]

| **Portikus** Alte Brücke 2 / Maininsel – 0692199.8760 di-zo 11-18u wo 11-20u □ ’Rocks encouraged’ – Jimmie Durham [tot 1/8] □ ’Helke Bayrle & Portikus. Portikus under construction’ – Helke Bayrle [14/8 tot 12/9] |
| **Schirn Kunsthalle Frankfurt** Am Römerberg – 069.29.98.82.20 wo-do 10-22u di-vr-za-zo 10-19u □ ’Celluloid. Cameraless Film’ – Stan Brakhage, Tony Conrad, Cécile Fontaine, Len Lye, Aldo Tambellini, Jennifer West... [tot 29/8] □ ’Projection’ – Peter Kogler [tot 12/9] □ ’New living’ – Mike Bouchet [tot 12/9] □ ’Playing the City II. Artistic activities in public space’ – Julien Bismuth, David Byrne, Annika Lundgren, Nina Beier, Superflex... [9/9 tot 26/9] |
| **Städel Museum** Dürerstrasse 2 – 069.60.50.98. 234 di,vr,zo 10-18u wo,do 10-21u □ ’Ernst Ludwig Kirchner. Retrospective’ – Ernst Ludwig Kirchner [tot 25/7] |
| **Freiburg** |
| **Kunstverein Freiburg** Dreisamstrasse 21 – 0761.349.44 di-zo 11-17u □ ’Join the dots and make a point’ – Gabriel Kuri [tot 8/8] |
| **Hamburg** |
| **Bucerius Kunst Forum** Rathausmarkt 2 – (0)40/36 09 96 0 ma-zo 11-19u □ ’Rubens, van Dyck, Jordaens Barock aus Antwerpen’ – Rubens, van Dyck, Jordaens [tot 19/9] |
| **Deichtorhallen** Deichtorstrasse 1/2 – 040.32.10.32.50 di-zo 11-18u □ ’Julia Stoschek Collection. I want to see how you see’ – Jeppe Hein, Carsten Nicolai, Tony Oursler, Paul Pfeiffer, Thomas Demand, Vito Acconci, Douglas Gordon... [tot 25/7] □ ’Silent Wishes’ – Nobuyoshi Araki [tot 29/8] □ ’Heldenzeiten’ – Sergey Bratkov [tot 29/8] □ ’White Bouncy Castle’ – William Forsythe, Dana Caspersen und Joel Ryan [12/8 tot 12/9] |
| **Hamburger Kunsthalle** Glockengießerwall – 040/24.86.26.12 di-zo 10-18u do 10-19u □ ’Noble Guests. Impressionist Masterpieces from the Kunsthalle Bremen’ [tot 6/1] □ ’Der Jesus-Skandal. Ein Liebermann-Bild im Kreuzfeuer der Kritik’ [tot 18/7] □ ’Sailing Under Full Canvas. Dutch Paintings of the Golden Age’ [tot 12/9] □ ’Drawing Rooms’ – David Tremlett [tot 31/10] |
| **Hannover** |
| **Kestner Gesellschaft** Goseriede 11 – 0511.32.70.81 di-zo 10-19u do 10-21u □ ’katherine avenue’ – Larry Sultan (1946-2009) [tot 22/8] □ ’Faites le travail qu’accomplit le soleil’ – Olaf Nicolai [tot 22/8] □ ’Cecily Brown’ [3/9 tot 7/11] □ ’Snakes knows it’s yoga’ – Nathalie Djurberg with music by hans berg [3/9 tot 7/11] |
| **Kunstverein Hannover** Sophienstrasse 2 – 0511.32.45.94 di-zo 11-17u wo 11-21u □ ’Leinen los! 85th Fall Exhibition’ [tot 15/8] □ ’Onomatopoeia’ – Charles Avery [28/8 tot 7/11] |
| **Sprengel Museum Hannover** Kurt-Schwitters-platz – 0511.168.438.75 di 10-20u woe-zo 10-18u □ ’Secret Strike Rabobank, The Netherlands, 2004’ – Alicia Framis [tot 18/1] □ ’Love Stories. Yearning, Devotion and Fulfilment in works from Munch to Nolde and Picasso’ [tot 15/8] □ ’Re..re-education’ – Lutz Dammbeck [tot 26/9] □ ’The Financial Crisis (Session 1-4)’ – Superflex [21/7 tot 19/9] □ ’Children. Representations around 1900’ – Käthe Kollwitz, Emil Nolde, Edvard Munch, August Macke, Max Beckmann ... [29/8 tot 23/1] |
| **Herford** |
| **Museum MARTa Herford** Goebenstrasse 1-5 – 021.99.44.30.0 di-zo 11-18u □ ’Landnahme’ – Stephan Mörsch [tot 1/8] □ ’Richard Neutra in Europe. Buildings and projects 1960 – 1970’ – Richard Neutra [tot 1/8] □ ’A Lifetime for Architecture. The photographer Julius Shulman’ – Julius Shulman [tot 1/8] □ ’MARTa Summer. Transformations and actions’ [6/8 tot 22/8] □ ’Invisible Shadows. Images of Uncertainty’ [4/9 tot 7/11] |
| **Karlsruhe** |
| **Badischer Kunstverein** Waldstrasse 3 – 0721.28.226 di-vr 11-19u za-zo 11-17u □ ’Hymn to Pan’ – Karl Holmqvist, Joachim Koester [tot 5/9] |
| **Zentrum für Kunst und Medientechnologie – ZKM** Lorenzstrasse 19 – 0721/81.00.0 wo-vr 10-18u za-zo 11-18u □ ’You&Me-isms. part 1 Interaktive Installation’ – Boris Petrowsky [tot 31/12] □ ’VideoTapes 1969-2010’ – Wolf Kahlen [tot 26/9] |

Kleve

Museum Kurhaus Kleve
Tiertgartenstrasse 41 – 02821.75.010 di-zo 11-17u

□ ’Siria. Verschijning en beweging’ – Ulrich Erben [tot 24/10] □ ’Werken op papier. De schenking Bongartz’ – Götz, Hoehme, Sonderborg [tot 24/10]

| **Köln** |
| **Kölnischer Kunstverein** Die Brücke, Hahnenstrasse 6 – 0221.21.70.21 di-zo 13-19u □ ’Melanie Gilligan’ [tot 5/9] |
| **Museum für Angewandte Kunst** An der Rechtschule – 0221.221.238.60 di-zo 11-17u wo 11-20u □ ’The Object’s Dream’ – Chema Madoz [tot 29/8] □ ’All-over Mondrian. Kunst und Konsum’ – Piet Mondriaan [tot 8/8] |
| **Museum Ludwig** Heinrich-Böll-Platz – 0221.221.223.79 di-zo 10-18u elke 1ste do/maand 10-22u □ ’Russian Avantgarde. Kazimir Malevich and Suprematism in the Ludwig collection’ [tot 20/2] □ ’Wade Guyton’ [tot 25/8] □ ’Moving Images: artists & video_film’ – Nam June Paik, John Baldessari, Jonas Mekas, Jack Goldstein, Mike Kelley, Guillaume Bijl... [tot 31/10] □ ’19th century photographs from Japan and China’ [tot 9/1] □ ’Art as Motif’ – Roy Lichtenstein [tot 3/10] |
| **SK Stiftung Kultur** Im Mediapark 7 – 0221.226.24.33 di 12-20u do-ma 12-17u □ ’Tanzmuseum: In Räumen denken. Bühne. Tanz. Traum’ [tot 15/8] □ ’Photographien aus dem Ruhrgebiet von Bernd und Hilla Becher’ – Bernd & Hilla Becher [tot 18/7] |
| **Wallraf-Richartz-Museum** Martinstrasse 39 – 0221.221.221.19 di 10-20u wo-vr 10-18u za-zo 11-18u □ ’Liebermann. Corinth. Slevogt: The landscapes’ – Liebermann. Corinth. Slevogt [tot 1/8] |
| **Krefeld** |
| **Haus Esters/Museum Haus Lange** Wilhelmshofallee 91/97 – 02151/77.00.44 di-zo 11-17u □ ’Eyes Look Through You’ – Ted Partin [tot 19/9] □ ’Winner of the Adolf Luther Foundation Art Prize 2010’ – Julius Popp [tot 19/9] □ ’Art, Science, Technology’ – Adolf Luther [tot 19/9] |
| **Leverkusen** |
| **Museum Morsbroich** Gustav-Heinemann-Strasse 80 0214.855.56-29 di 11-21u wo-zo 11-17u □ ’Das Theater ist auf der Straße. Die Happenings von Wolf Vostell’ – Wolf Vostell [tot 15/8] □ ’Bernard Frize’ [5/9 tot 7/11] |
| **Lingen** |
| **Kunsthalle Lingen Kunstverein** Kaiserstraße 10a – 0591/5 99 95 di-wo-vr 10-17u do 10-20u za-zo 11-17u □ ’Der offene Garten’ – Yael Bartana, Christoph Fink, Sandra Kranich, Victor Man, Rivane Neuenschwander, Panamarenko, Charlotte Posenenske [tot 22/8] |
| **Mönchengladbach** |
| **Museum Abteiberg** Abteistrasse 27 – 02161/25.26.31 di-zo 10-18u □ ’Klug wie die Schlangen und einfältig wie die Tauben’ – Mircea Cantor [tot 24/10] |
| **München** |
| **Alte Pinakothek** Barer Strasse 27 – 089.23.80.52.16 di-zo 10-17u do 10-20u □ ’Noble Guests. Masterpieces from the Kunsthalle Bremen’ [tot 1/2] □ ’Arnulf Rainer – The Overpainter A retrospective in the Alte Pinakothek to celebrate the artist’s 80’ – Arnulf Rainer [tot 5/9] |
| **Haus der Kunst** Prinzregentenstrasse 1 – 089.211.27.115 di 10-20u wo-zo 10-22u □ ’Less is more. Pictures, objects, concepts from the collection and archive of herman and nicole daled. 1966–1978’ – Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Dan Graham, James Lee Byars, Lawrence Weiner... [tot 25/7] □ ’Grey as colour. Photographs until 2009’ – Michael Schmidt [tot 22/8] □ ’Ephemera graphic design etc.’ – Thomas Mayfried [tot 22/8] |
| **Kunstbau München/Lenbachhaus** Königsplatz – 089.233.320.02 di-zo 10-18u □ ’Ein Tanz in Farben. Aquarelle, Zeichnungen und Druckgrafik des Blauen Reiters. Meisterwerke aus dem Lenbachhaus’ [tot 26/9] |
| **Kunstraum München** Holzstraße 10, Rgb. – 089/54.37.99.00 woe-vr 15-19u za 12-19u □ ’Under the Surface’ – Lieven De Boeck [tot 25/7] |
| **Pinakothek der Moderne / Neue Pinakothek** Barer Strasse 40 – 089.23.805118 di 10-20u wo-zo 10-17u □ ’Noble Guests. Masterpieces from the Kunsthalle Bremen’ [tot 1/2] □ ’Begleiter’ – Neo Rauch [tot 15/8] □ ’Arbeiten auf Papier’ – Norbert Tadeusz [tot 29/8] □ ’Oggetti e Progetti. Alessi: storia e futuro di una fabbrica del design italiano’ [tot 19/9] □ ’The History of Reconstruction |The Construction of History’ [15/7 tot 31/10] |
| **Sammlung Goetz** Oberföhringer Strasse 103 089 95 93 96 9 – 0 ma-vr 14-16u za 11-16u □ ’Saskia Olde Wolbers’ [tot 18/9] □ ’Andreas Slominski’ – Andreas Slominski [tot 18/9] |

Villa Stuck
Prinzregentenstraße 60 – 089.45.55.51.25 wo-zo 11-18u

□ ’Ende schön alles schön’ – Uwe Lausen [tot 3/10] □ ’50 Jahre Pop Art’ – Mel Ramos [tot 3/10] □ ’Ricochet #3’ – Hito Steyerl [22/7 tot 26/9]

| **Münster** |
| **Kunsthau Kannen** Alexianerweg 9 – Kappenberger Damm – 02501.966.205.60 di-zo 13-17u □ ’Outsider Art der Niederlande’ [tot 24/10] |
| **Nordhorn** |
| **Städtische Galerie Nordhorn** Vechteau 2 (Alte Weberei) 05921/97.11.00 di-vr 14-17u za 14-18u zo 11-18u □ ’Der offene Garten’ – Simone Aaberg Kærn, Pia Lanzinger, Peter Piller, Christine Schulz... [tot 22/8] |
| **Nürnberg** |
| **Kunsthalle Nürnberg** Herrnle Straße 32 – 0911.231.24.03 di-zo 10-17u wo 10-20u □ ’Karla Black’ [tot 22/8] |
| **Neues Museum** Luitpoldstrasse 5 – 0911/240.20.41 di-vr 10-20u za-zo 10-18u □ ’L H C’ – Gerhard Mayer [tot 29/8] □ ’Grusinische Tänzer’ – Joachim Bandau [tot 1/8] □ ’Granit Bleu de Vire, zugeschnitten 2000’ – Ulrich Rückriem [10/8 tot 12/9] |
| **Osnabrück** |
| **Colossal. Art. Fact. Fiction** www.colossal.de.com □ ’Colossal. Art. Fact. Fiction. 20 artists from 13 nations. 14 art locations in the region of Osnabrück. Curated by Jan Hoet’ – Dennis Oppenheim, Wim Delvoye, Ives Maes, Pedro Cabrita Reis ... [tot 31/12] |
| **Siegen** |
| **Museum für Gegenwartskunst Siegen** Unteres Schloss 1 – 0271.405.77.0 di-zo 11-18u do 11-20u □ ’Golden’ – Hubert Kiecol [tot 22/8] □ ’The More I Draw. Drawing as a Concept for the World’ [5/9 tot 13/2] |
| **Stuttgart** |
| **Staatsgalerie Stuttgart** Konrad-Adenauer-Straße 30-32 0711 . 470 40 wo,vr,za 10-18u di,do 10-20u □ ’... nur Papier, und doch die ganze Welt ... 200 Jahre Graphische Sammlung’ [17/7 tot 1/11] |
| **Württembergischer Kunstverein** Schlossplatz 2 – 0711.22.33.70 di-zo 11-18u wo-do 11-21u □ ’Territories of the In/Human’ – Artur Zmijewski, Krassimir Terziev, Aglaia Konrad, Lukas Einsele, Pia Fuchs, Edgar Endress... [tot 1/8] |
| **Ulm** |
| **Stadthaus Ulm** Münsterplatz 50 – 0731.161.77.00 ma-vr 9-18u do 9-20u za-zo 11-18u □ ’Südafrikanische Fotografie 1950-2010. Apartheid. Struggle. Democracy’ – Bonile Bam, Gideon Mendel, David Goldblatt, Gille de Vlieg, Paul Weinberg... [tot 5/9] |
| **Wolfsburg** |
| **Kunstmuseum Wolfsburg** Hollerplatz 1 – |

□ 'Tous collectionneurs ! Carpeaux et Dalou édités par la maison Susse' – Jean-Baptiste Carpeaux/Jules Dalou [tot 7/11]

Musée du Louvre

Quai du Louvre 34-36 – 01.40.20.50.50 do-zo 9-18u ma & wo 9-21u45
□ 'L'esprit d'escalier' – François Morellet [tot 31/12]
□ 'Méroé, un empire sur le Nil' [tot 6/9]
□ 'Art contemporain au Louvre' – William Kentridge [tot 30/8]
□ 'De la Renaissance au Romantisme. Cinq ans d'acquisitions au département des Arts graphiques' [tot 11/10]
□ 'Antoine Watteau (1684-1721) et l'art de l'estampe' – Antoine Watteau [tot 11/10]
□ 'Routes d'Arabie. Trésors archéologiques du royaume d'Arabie saoudite' [16/7 tot 27/9]

Musée Jacquemart-André Paris

158 boulevard Haussmann
01 45 62 11 59
10-18u
□ 'Du Greco à Dalí. Les grands maîtres espagnols. La collection Pérez Simón' – El Greco, Josepe de Ribera, Joaquín Sorolla, Goya, Picasso, ... [tot 1/8]

Musée Rodin

rue de Varenne 77 – 01.44.18.61.10 di-zo 10h à 17h45
□ 'Corps et décors. Rodin et les arts décoratifs' [tot 22/8]
□ 'Wim Delvoye' [tot 22/8]

Palais de Tokyo

Avenue du Président Wilson 13
01.47.23.38.86
dagelijks 12-24u
□ 'Re/Search: Bread and Butter with the ever present Question of How to define the difference between a Baguette and a Croissant (II)' – Serge Spitzer [tot 5/12]
□ 'Dynasty' – Camille Henrot, Bettina Samson, Jorge Pedro Núñez, Mélanie Delattre-Vogt, Farah Atassi ... [tot 5/9]

Pinacothèque de Paris

28, place de la Madeleine – 01 4268 02 01 ma-zo10h30 à 18h00/
□ 'Edvard Munch ou l'anti-Cri' [tot 8/8]
□ 'Hommage à Edvard Munch' – Bedri Baykam [tot 18/7]
□ 'L'Or des Incas, Origines et mystères' [10/9 tot 6/2]

Quimper

Le Quartier

10 Esplanade François Mitterand
02.98.55.55.77
di-za 10-18u zo 14-17u
□ 'Aires de jeux. La police ou les corsaires' – Liam Gillick, Allan Kaprow, Mike Kelley, Robert Morris, Virginie Yassef... [tot 24/10]

Reims

Frac Champagne-Ardenne

1, Place Museux – 03.2605.7832
di-zo 14-18u
□ 'Dexter Dalwood' [tot 15/8]

Rennes

Musée des Beaux-Arts de Rennes
Quai E. Zola 20 – 02.99.28.55.85
wo-ma 10-12u 14-18u di 10-18u
□ 'Les Ateliers de Rennes. Biennale d'art contemporain' [tot 18/7]

Rochechouart

Musée Départemental d'art contemporain de Rochechouart
Château de Rochechouart
05.55.03.77.77
ma/wo-zo 10-12u30 13u30-18u
□ 'Collages' – Raoul Hausmann [tot 15/12]
□ 'Sensorialités excentriques' – Raoul Hausmann, Manon de Boer, Felix Gonzalez-Torres, Helio Oiticica, Anthony McCall... [tot 18/10]

Sérignan

Musée d'Art Contemporain Sérignan LR
146 Avenue de la Plage – 04 67 32 33 05
di – zo 10-18u
□ 'Ecce Homo Ludens' – Patrick Van Caekenbergh, Allan Kaprow, Marcel Broodthaers, Narcisse Tordoir, Guy Debord, Robert Filliou... [tot 24/10]

Sète

Centre Régional d'Art Contemporain Languedoc-Roussillon
Quai Aspirant Herber 26 – 04.67.74.94.37
ma-vr 12u30-19u za-zo15-20u
□ 'The Diamond Sea' – Claude Lévêque [tot 3/10]

Sotteville-lès-Rouen

Frac Haute-Normandie
3, place des Martyrs-de-la-Résistance
02.35.72.27.51
wo-zo 13u30-18u30
□ 'Dans un jardin. Un hommage au déjeuner sur l'herbe et au jardin de Monet à Giverny' – Marie José Burki, Florence Chevallier, Douglas Gordon, Bernard Guillot, Axel Hütte, Bernard Plossu... [tot 10/10]

Thiers

Le Creux de l'Enfer Centre d'art contemporain
Vallée des Usines – 04.73.80.26.56
ma wo-vr 10-12u 14-18u za-zo 14-19u
□ 'Djamel Tatah' [tot 19/9]

Tourcoing

Musée des Beaux Arts – Tourcoing
Rue Paul-Doumer 2 – 03.20.28.91.60
wo-ma 13u30-18u
□ 'Laboratoire Eugène Leroy' [tot 19/9]

Tours

Château de Tours

25 avenue André Malraux – 0247708846
di-zo 13-18u
□ 'Nadar, la norme et le caprice' – Nadar [tot 7/11]

Groot-Brittannië

Cornwall

Tate St Ives

St Ives – 01736.79.65.43
di-vr 10u30-17u30
□ 'Object: Gesture: Grid. St Ives and the International Avant-garde' [tot 26/9]
□ 'No Big Deal Things' – Lily van der Stokker [tot 26/9]

Leeds

Henry Moore Institute

The Headrow 74 – 0113.234.31.58
dagelijks 10-17u30 wo 10-21u
□ 'Ornament and Line. Hermann Obrist Art Nouveau Sculptor' – Hermann Obrist [tot 29/8]
□ 'Out of My Mouth The Photographs of Alina Szapocznikow' – Alina Szapocznikow [tot 29/8]

Liverpool

Tate Liverpool
Albert Dock – 0151.709.32.23
di-zo 10-18u
□ 'DLA Piper Series: This is Sculpture. Collection display [tot 1/4]
□ 'I See a Woman Crying' – Rineke Dijkstra [tot 30/8]
□ 'Peace and Freedom' – Picasso [tot 30/8]

London

British Museum

Great Russell Street – 020.7323.8000
za-woe 10-17u30 do-vr 10-20u30
□ 'Impressions of Africa: money, medals and stamps' [tot 6/2]
□ 'Fra Angelico to Leonardo' [tot 25/7]
□ 'South Africa Landscape Kew at the British Museum' [tot 10/10]
□ 'The printed image in China from the 8th to the 21st centuries' [tot 5/9]

Camden Arts Centre

Arkwright Road – 020.74.72.55.00
di-do 11-19u vr-zo11-17u30
□ 'Jim Hodges' [tot 5/9]
□ 'My Funeral Song' – Breda Beban [tot 5/9]

Haunch of Venison London

6 Burlington Gardens – 020 7495 5050
ma-di-woe-vr 10-18u/do 10-19u/za 10-17u
□ 'I Will Survive' – Joana Vasconcelos [21/7 tot 25/9]
□ 'Psychopomps' – Polly Morgan [21/7 tot 18/9]

Royal Academy of Arts

Piccadilly – 0171.439.74.38
ma-zo 10-18u
□ 'Henry Rushbury RA (1889-1968): Drawings, Watercolours and Prints' – Henry Rushbury RA (1889-1968) [tot 12/9]
□ 'Summer Exhibition 2010. Selection by Stephen Chambers and David Chipperfield. Theme: 'Raw' [tot 22/8]
□ 'Sargent and the Sea' – John Singer Sargent (1856-1925) [tot 26/9]
□ 'Cobra werken op papier' [tot 10/10]
□ 'Colour and Line: Turner's experiments' [tot 30/4]
□ 'Art and the Sublime' [tot 31/12]
□ 'Henry Moore' [tot 8/8]
□ 'Art Now: Janice Kerbel' – Janice Kerbel [tot 15/8]
□ 'Art Now: Pablo Bronstein. Sculpture Court Commission' – Pablo Bronstein [tot 17/10]
□ 'Ponder Pause Process (a Situation): Selected by Yane Calovski' – Yane Calovski [tot 30/8]
□ 'Rude Britannia: British Comic Art' [tot 5/9]
□ 'Tate Britain Duveens Commission 2010' – Fiona Banner [tot 3/1]

Tate Modern

Bankside – 020.78.87.86.87
vr-za 10-22u zo-do 10-18u
□ 'London. An Imagery' – Martin Karlszon [tot 31/12]
□ 'Exposed: Voyeurism, Surveillance and the Camera' [tot 3/10]
□ 'Level 2 Gallery: Haris Epaminonda. VOL. VI' – Haris Epaminonda [tot 30/8]
□ 'Francis Alys' [tot 5/9]

Whitechapel Art Gallery
80 Whitechapel High Street – 020.75.22.78.88
di-zo 11-17u wo 11-20u
□ 'Anarchive' – John Latham [tot 5/9]
□ 'The Bloomberg Commission: Shadow Spans' – Claire Barclay [tot 2/5]
□ 'Artists in Residence: The School Looks Around' [tot 2/8]
□ 'Keeping it Real: An Exhibition in Four Acts: Act 1: The Corporeal: The D. Daskalopoulos Collection' – Marcel Duchamp, Louise Bourgeois, Sherrie Levine, Robert Gober, David Hammons, Jim Hodge, Sarah Lucas ... [tot 5/9]
□ 'Painted Truths' – Alice Neel [tot 17/9]

Luxemburg

Luxembourg

Casino Luxembourg Forum d'Art Contemporain
Rue Notre-Dame 41 – 02.22.50.45
wo-ma 10-18u
□ 'Ceci n'est pas un casino!' – Antoinette J. Citizen, Courtney Coombs, Ian Monk, Robert Barta, Stéphane Thidet... [tot 5/9]
□ 'Music while you work' – Hong-Kai Wang [tot 5/9]

Mudam Luxembourg

Park Dräi Eechelen 3 – +352/45.37.85.20
ma-vr 9-18u za 10-16u
□ 'Sketches of Space' – Michael Beutler, Simone Decker, Ann Veronica Janssens, Peter Kogler, Raffaella Spagna & Andrea Caretto, Vincent Lamouroux, Zilvinas Kempinas [tot 19/9]

Nederland

's-Hertogenbosch

Bosch Young Talent Show (BYTS)
16 t/m 18/7: 11-21u / 23 t/m 24/7: 11-21u / 25/7: 11-17u
AKV/St. Joost, Onderwijsboulevard 256
020 1176215
□ 'BYTS. Internationale expositie van nieuwe generatie beeldende kunstenaars,

geselecteerd door scouts uit steden waar zich werk van Jheronimus Bosch bevindt' [tot 25/7]

Noordbrabants Museum

Verwersstraat 41 – 073/687.78.77
di-vr 10-17u za-zo 12-17u
□ 'Baest. Geheim landschap' – Marc Mulders [tot 29/8]
□ 'Gekoesterde schoonheid. Kunst uit Brabants privébezit' – Rubens, Ruisdael, Van Gogh, Breitner, Modigliani, Delaunay, De Kooning [tot 29/8]

Stedelijk Museum 's-Hertogenbosch SM's
Magistratenlaan 100 – 073.627.36.80
di-do 13-21u wo+vr-zo 13-17u
□ 'Proeflokaal' – Tony Cragg, Jan Dibbets, Jan van den Dobbelsteen, Paul van Dijk, Rene Daniels, Ger van Elk, Lucassen... [tot 25/7]
□ 'Memphis Design' – Ettore Sottsass, Alessandro Mendini, Andrea Branzi en Micheal Graves [tot 19/9]
□ 'Superiority. Superieure moraliteit en hypocrisie' – Hans Broek [tot 5/9]

Almere

Museum De Paviljoens

Odeonstraat 5 – 036.537.82.82
wo-za 12-17u zo 10-17u
□ 'De Nederlandse identiteit?' – Marien Schouten, Job Koelewijn, David Jablonowski et al [tot 17/10]

Amersfoort

Armando Museum Bureau
Zonnehof 8 – 033.461.40.88
di-vr 11-17u za-zo 12-17u
□ 'Armando Centraal in Rietvelds verhaal' [tot 26/9]
□ 'Rietveld Landjuweel Amersfoort' [tot 26/9]

Kunsthal KAdE – Kunsthal in Amersfoort
Smallepad 3 – 030-4225030
di-vr 1-17u / za-zo 12-17u
□ 'Tom Claassen. Retrospectief' – Tom Claassen [tot 29/8]

Mondriaanhuis

Kortegracht 11 – 033/462.01.80
di-vr 10-17u za-zo 14-17u
□ 'Pieter Cornelis. Uit de collectie Esser' – Pieter Cornelis [tot 14/11]
□ 'Ruimte voor textiel' – Herman Scholten [tot 26/9]

Amstelveen

Cobra Museum voor Moderne Kunst
Sandbergplein 1-3 – 020.547.50.38
di-zo 11-17u
□ 'Een grote Deense onbekende' – Mogens Balle [tot 22/8]
□ 'Maskerade. Cobra's spel met het masker' [tot 10/10]
□ 'Grafiek' – Guillaume Le Roy [tot 10/10]
□ 'Cobra werken op papier' [tot 10/10]

Amsterdam

Bijbels Museum

Herengracht 366 – 020.624.24.36
ma-za 10-17u zo 13-17u
□ 'From Jerusalem with Love' [tot 5/9]

Bureau Amsterdam SMBA

Rozenstraat 59 – 020.422.04.71
di-zo 11-17u
□ 'In-between Things' – Papa Adama, Huma Bhabha, Jimmie Durham, George Osodi, Daniel Spoerri, Clemens von Wedemeyer [tot 8/8]

de Appel Boys' school

Eerste Jacob van Campenstraat 59
020 6255651
di-zo 11-18u
□ 'Super Normal' – Bjarne Melgaard/ Rod Bianco [tot 5/9]

Fotografie Museum Amsterdam (Foam)
Keizersgracht 609 – 020.551.65.00
dagelijks 10-17u do-vr 10-21u
□ 'Foam_3h: For your eyes only' – Simon Wald-Lasowski [tot 25/8]
□ 'Pretty Much Everything. Photographs 1985-2010' – Inez van Lamsweerde & Vinoodh Matadin [tot 15/9]
□ 'Karl Blossfeldt' [tot 22/8]
□ 'Foam Paul Huf Award winnaar 2010' – Alexander Gronsky [27/8 tot 10/10]
□ 'Foam_3h: I Touched Her Legs' – Eva Marie Rødbro [27/8 tot 3/11]

Hermitage Amsterdam

Amstel 51 – 020.530.87.55
dagelijks 10-17u wo 10-20u
□ 'Matisse tot Malevich. Pioniers van de moderne kunst' [tot 17/9]

Huis Marseille

Keizersgracht 401 – 020.531.89.89
di-zo 11-18u
□ 'Summer Loves' – Lee Friedlander, Carmela García, Thomas Struth, Risaku Suzuki, Jean Vigo... [tot 29/8]

Joods Historisch Museum

Nieuwe Amstelstraat 1 – 0205.310.310
dagelijks 11-17u
□ 'Kleurrijke herinneringen aan een Poolse jeugd' – Mayer July [tot 10/10]

Museum Het Rembrandthuis
Jodenbreestraat 4 – 020 5200.400
ma-zo 10-17u
□ 'Frans Pannekoek. Prentkunstenaar' – Frans Pannekoek [tot 3/10]

Nederlands Uitvaart Museum Tot Zover
Kruislaan 124 – 020-6940482
di-zo 11-17u
□ 'Funeral Train. Zwaaien naar het lichaam van Kennedy' – Paul Fusco [tot 26/9]

Nieuw Dakota

Ms.Van Riemsdijkweg 41b – 020 3318311
do-vr 11-19u za-zo 11-17u
□ 'The Smooth and the Striated' – Tom Tlalim, Jasmijn Visser, Sjoerd Westbroek, Saskia Noor van Imhoff... [tot 1/8]

NIMK – Nederlands Instituut voor Mediakunst
Keizersgracht 264 – 020 6237101
di-za 13-18u
□ 'Witty, lo-fi works with knotty thoughts' – Mounira Al Solh, Keren Cytter, Shana Moulton, Hayley Silverman, Ola Vasiljeva, Emily Wardill en Nina Yuen [tot 24/7]

Rijksmuseum

Stadhouderskade 42 – 020.674.70.00
ma-zo 9-18u
□ 'De Amsterdamse grachtengordel. De uitbreiding van Amsterdam in de Gouden Eeuw' [tot 6/9]
□ 'Miró & Jan Steen voor het eerst verenigd' – Joan Miró, Jan Steen [tot 13/9]
□ 'Javanen van formaat' [tot 27/8]
□ 'Rembrandt & Jan Six. Een Amsterdamse vriendschap' [7/9 tot 29/11]

Smart Project Space

Arie Biemondstraat 101- 111
020.427.59.51
di-za 12-17u
□ 'Vocabulary lesson – Coro (Egle Budvytyte, Goda Budvytyte, Ieva Miseviciute)'/Hauntology of Smoke and Ochre' – Paul Hendriks' [tot 20/12]
□ 'The State of L3. Modernity & Aesthetics of the New Black Atlantic' – L3 collective: Antonio Jose Guzman, Abdulay Armin Kane, Felipe Peres Calheiros [tot 27/8]
□ '3 sculptures' – Tommy Stockel [tot 22/8]

Van Gogh Museum

Paulus Potterstraat 7 – 020.570.52.00
dagelijks 10-18u vr 10-22u
□ 'Meesters uit Museum Mesdag' – Gustave Courbet, Jean-François Millet, Théodore Rousseau, Jacob Maris, Jozef Israëls [tot 23/1]
□ 'Buiten schilderen: mythe en realiteit' – Charles-François Daubigny... [tot 23/1]
□ 'Slaap-kamergeheimen. Restauratie van een meesterwerk' – Vincent Van Gogh [tot 29/8]
□ 'Rijksmuseum te gast: Jacques Villon' – Jacques Villon (Gaston Duchamp) [tot 26/9]

Vondelpark

020 6255651
□ 'deAppel Off-site: Alien Palace Birdhouse Collection' – Otto Karvonen [tot 31/7]

Arnhem

Historisch Museum Arnhem

Bovenbeekstraat 21 – 026.442.69.00
di-za 10-17u zo 11-17u
□ 'Opa's iPod. Hightech toen en nu' [tot 29/5]

mmka – Museum voor Moderne Kunst Arnhem
Utrechtseweg 87 – 026.351.24.31
di-za 10-17u zo 11-17u
□ 'Neo-realisten' – Carel Willink, Pyke Koch, Charley Toorop, Edgar Fernhout, Dick Ket... [tot 26/9]
□ 'Willem Weismann' [tot 15/8]
□ 'What's new. Nieuwe aanwinsten' [tot 5/9]
□ 'Mind-Set' – Ineke Hans [tot 5/9]
□ 'Elger Esser' [tot 26/9]
□ 'Catalogtree' – Joris Maltha-Daniël Gross [21/8 tot 10/10]

Breda

Graphic Design Museum

Boschstraat 22 – 076 529 99 00
di-vr 10-17u za-zo 11-16u
□ 'Infodocodata. Geen woorden maar beelden' [tot 2/9]

Parkplatz

Parkeerterrein Beyerd/Vlaszak
www.parkplatz.nu
□ 'Thomas Bakker' [tot 22/7]
□ 'Cerberus' [22/7 tot 2/9]
□ 'Kristof Van Gestel' [2/9 tot 30/9]

Den Haag

Fotomuseum Den Haag

Stadhouderslaan 43 – 070.338.11.44
di-zo 14-22u
□ 'Eastward Bound' – Marco van Duyvendijk [tot 22/8]
□ 'The Photo Academy Award 2010' [28/8 tot 26/9]

Galerie West

Groenewegje 136 – 070.392 53 59
wo-za 12-18u (of op afspraak)
□ 'Mariëlle Buitendijk' [31/7 tot 29/8]
□ 'Harold de Bree & Marcel van Eeden' [4/9 tot 19/9]

GEM Museum voor Actuele Kunst
Stadhouderslaan 43 – 070/338.11.33
di-zo 14-22u
□ 'David Schnell' [tot 17/10]

Gemeentemuseum Den Haag

Stadhouderslaan 41 – 070/351.28.73
□ 'Zaal 19: De Collectie Dommering' [tot 10/3]
□ 'Tupperware. Plastic fantasticI know you'll be excited' [tot 15/8]
□ 'Het lelijke jonge eendje' – Theo van Hoytema [tot 15/8]
□ 'Haags Porselein en zilver' [tot 31/10]
□ 'Double Sexus' – Hans Bellmer – Louise Bourgeois [11/9 tot 16/1]

Gemeentemuseum Den Haag – gM
Stadhouderslaan 41 – 070.338.11.11
di-zo 11-17u
□ 'Staat/Random 1-11' – Jorinde Voigt [tot 22/8]
□ 'Norm = Vorm' – Charles Eames, Herbert Lindinger, Ettore Sottass, Pierre Paulin, Kisho Kurokawa ... [tot 15/8]
□ 'Jan Dibbets' [tot 12/9]
□ 'Eigentijds glas en keramiek. Van Peter Bremers tot Betty Woodman' [tot 31/10]
□ 'Gerrit Benner' [tot 17/10]
□ 'Andere tijden. Nieuwe werelden' – Jan Toorop, Egon Schiele, Piet Mondriaan, Constant, Jan Schoonhoven, Thorsten Brinkmann... [tot 29/8]
□ 'Schaamstukken' – Ina van Zyl [28/8 tot 21/11]

Mauritshuis
Lange Vijverberg 12 – 070/302.34.56
di-za 10-17u zo 11-17u
□ 'De hele familie Craeyvanger' [tot 16/1]
□ 'De jonge Vermeer' – Johannes Vermeer (1632-1675) [tot 22/8]

Stroom Den Haag

Hogewal 1-9 – 070.365.89.85
wo-zo 12-17u
□ 'Walking Through Walls. The New Model City' – Tom Tlalim [tot 25/7]
□ 'Test Assembly. Panorama Kijkduin' – Harold Chapman, Tacita Dean, Ann Veronica Janssens, Germaine Kruiip, Roland Schimmel, Frederik de Wilde... [tot 29/8]
□ 'Foodprint. Ayala' – Raul Ortega [11/9 tot 7/11]

Diepenheim

Kunstvereniging Diepenheim
Grotestraat 17 – 0547.352 143
di-zo 11-17u
□ 'Drawing Centre: Miscellanea' – Shelagh Keeley [tot 8/9]

Dordrecht

CBK Dordrecht
Voorstraat 180 – 078.631.46.89
wo-za 12-17u
□ 'San Juan en San Pedro y San Pablo' – Tirzo Martha [tot 14/8]
□ 'Een selectie van werk van pas afgestudeerde kunstenaars van alle masteropleidingen in Nederland' [28/8 tot 26/9]

Eindhoven

MU – De Witte Dame

Emmasingel 20
ma-vr 10-18u zo 11-17u zo 13-17u
□ '...for those who live in it. Popculture politics and strong voices' [tot 1/8]

Van Abbemuseum
Bilderdijklaan 10 – 040.238.10.00
di-zo 11-17u do 11-21u
□ 'Lissitzky+ Deel 1: Overwinning op de zon' – El Lissitzky, Kazimir Malevich, Theo van Doesburg, Marc Chagall, Ivan Puni, Liubov Popova... [tot 5/12]
□ 'Tijdmachines: Naar de marge en terug' – Andrzej Wróblewski [tot 15/8]
□ 'Play Van Abbe. Deel 2. Tijdmachines' [tot 12/9]
□ 'Tijdmachines: Museummodules' – Kai-Uwe Hemken en Jakob Gebert, Museum of American Art Berlin, Florian Schneider, Wendelien van Oldenborgh [tot 12/9]
□ 'Tijdmachines: Tussen Minimalismen & Free Sol Lewitt' – Superflex [tot 12/9]
□ 'Bibliotheek-tentoonstelling' – Sol LeWitt (1928-2

Maastricht

Bonnefantenmuseum
Avenue Ceramique 250 – 043.329.01.90 di-za 11-17u
 □ 'Augenspiel. Selectie topstukken uit de collectie' [tot 31/12] □ 'Pierre Kemp. Nobel oud kind !' – Pierre Kemp (1886-1967) [tot 29/8] □ 'The invisible colour. Een presentatie uit de eigen collectie' – Pawel Althamer, Francis Aljys, Jowan van Barneveld, Michael Krebbe, Joëlle Tuerlinckx en Luc Tuymans [tot 3/10] □ 'Sandra Vásquez de la Horra' [tot 24/10]

Hedah
St. Nicolaasstraat 7 – 043.351.01.75 do-za 13-18u
 □ 'Matt Mullican. Work in residence' – Matt Mullican [tot 21/5]

Marres Centrum Beeldende Kunsten
Capucijnenstraat 98 – 043.327.02.07 wo-za 10-17u
 □ 'The Avantgarde: The cell that doesn't believe in the mind that it's part of' – Chris Evans [tot 22/8]
NAiM/Bureau Europa
Avenue Ceramique 226 – 043.350.30.20 di-za 11-17u
 □ 'Clip/Stamp/Fold. The Radical Architecture of Little Magazines 196X – 197X' [tot 26/9]

Middelburg

De Vleeshal & de kabinetten van de vleeshal
Zusterstraat 7 – 0118/65.22.00 di-za 13-17u
 □ 'Published by: castillo/corrales. The Social Life of the Book' – Dora Garcia & Tina Bara, Will Holder, Katinka Bock, Seth Price, Matthew Stadler & Publication Studio... [tot 12/9]
 □ 'Psychosculptures' – Gert Robijns, Kevin van Braak & Rossella Biscotti, Christoph Weber, Paolo Chiassera, David Adamo, Mandla Reuter [tot 12/9]

Nijmegen

Museum Het Valkhof
Keffkensbos 59 – 024.360.88.05 di-vr 10-17u za-za 12-17u
 □ 'The Valkhof Experience. Beleef de collectie van Museum Het Valkhof' [tot 22/8]

Oss

Museum Jan Cunen
Molenstraat 65 – 0412.62.93.28 di-za 12u30-16u30
 □ 'Installatie Trouwzaal Museum Jan Cunen Oss, 2008 – Fransje Killiaars' [tot 31/7] □ 'Make me proud' – Wayne Horse [tot 15/8] □ 'Onder Oss. Een archeologisch verhaal' [tot 21/11] □ 'Het Harde Potlood' [tot 15/9] □ 'Archeologen en hun onderzoek' [tot 21/11] □ 'De grote stiltje' – Tobias Schalken [29/8 tot 7/11]

Otterlo

Krölller-Müller Museum
Houtkampweg 6 – 0318.59.12.41 di-za 10-17u
 □ 'Matt Mullican' [tot 29/8] □ 'Alles of niets. Architect van een nieuwe samenleving' – Robert van 't Hoff [tot 29/8] □ 'Het scheppen van een blijvend monument. Van landgoed tot nationaal park De Hoge Veluwe' [tot 7/11] □ 'Armada' – Cornelius Rogge [tot 26/9] □ 'Gilbert & George: The Paintings. Topstuk na 40 jaar te zien in Nederland' – Gilbert & George [tot 21/11]

Rotterdam

Historisch Museum Rotterdam Het Schielandshuis
Korte Hoogstraat 31 – 010.217.67.67 di-vr 10-17u za-za 11-17u
 □ 'Nooit gebouwd Rotterdam. Rotterdam indien een aantal stedenbouwkundige plannen wel waren doorgegaan' [tot 22/8] □ 'Van stad tot puin' [tot 26/9] □ 'Holland pop festival 1970' [tot 5/9]

Kunsthal Rotterdam
Westzeedijk 341 – 010.440.03.01 di-za 10-17u zo 11-17u
 □ 'René Burri Retrospectief' – René Burri [tot 22/8] □ 'Troostmeisjes' – Jan Banning [tot 29/8] □ 'Het onverbiddelijke moment. Op bezoek bij Plasterk. fotografieproject van Ronald Plasterk' – Ronald Plasterk [tot 15/8] □ 'Tour Experience. Hollands wielerglorie' [tot 29/8] □ 'Waterwerken. Terra Nova. De Koos van Oord Collectie' – Jeroen Hermkens [tot 5/9]

Museum Boijmans Van Beuningen
Museumpark 18-20 – 010.441.94.00 di-za 10-17u
 □ 'De Collectie Twee. Hernieuwde opstelling 160jarig bestaan van het museum' – Rembrandt, Rubens, Dürer, Michelangelo, Piranesi, Boucher, Cézanne, Magritte, Dalí, Beckmann ... [tot 31/12] □ 'Interventie #13: Requiem of Heroism – Anne Wenzel' [tot 1/1] □ 'Interventie #14. Perforated Perspective' – Hans Wilschut [tot 1/9] □ 'De valse Vermeers van Van Meegeren' [tot 22/8] □ 'Notion Motion' – Olafur Eliasson [tot 17/10] □ 'Nationalgalerie' – Thomas Demand [tot 22/8] □ 'Locatie Onderzeebootloods Haven Rotterdam: Infernopolis' – Atelier Van Lieshout [tot 26/9] □ 'Openbare restauratie van het schilderij: Landschap met touwtje springend meisje. Salvador Dalí' [tot 15/8] □ 'Max Beckmanns Familieportret Lütjens: een meesterwerk uitgelicht' [tot 26/9]

Nederlands Fotomuseum Las Palmas
Wilhelminakade 332 – 010.203.04.05 di-vr 10-17u za-za 11-17u
 □ 'Wall Street Stop' – Reinier Gerritsen [tot 12/9] □ '70s Photography and Everyday Life' [tot 19/9] □ 'lp2 in Las Palmas: Wielersportcultuur' – Stephan Vanfleteren [tot 1/8] □ 'Fringe Phenomena' – André Thijssen [tot 12/9]

Showroom mama
Witte de Withstraat 29-31 010/433.06.95 wo-za 13-18 (of op afspraak)
 □ 'Etcetera... (Frederico Zuckerfeld & Loreto Garin Guzman)' – Frederico Zuckerfeld & Loreto Garin Guzman [tot 8/8]

TENT. Centrum Beeldende Kunst Rotterdam
Witte de Withstraat 50 – 010.413.54.98 di-za 11-18u
 □ 'If You Say Something, See Something. Afstudeerpresentatie van de Masteropleiding Beeldende Kunst van het Piet Zwart Institute' [tot 22/8]

Wereldmuseum
Willemskade 25 – 010/270.71.72 di-za 10-20u
 □ 'Inca's. Capac Hucha. Over mensen-offers in de Andes, staatsrituelen, het Incarijk en de godenwereld' [tot 14/11]

Witte de With
Witte de Withstraat 50 – 010.411.01.44 di-za 11-18u
 □ 'Morality Act VI: Remember Humanity' – Rosemarie Trockel, Luke Fowler, Mirosław Balka, Ziad Antar, Milena Bonilla... [tot 29/8] □ 'Morality Act VII: Of Facts and Fables' – Erik van Lieshout, LucTuymans, Keren Cytter, Saädane Afif, Danai Anesiadou... [tot 26/9]

Scheveningen

Museum Beelden aan Zee
Harteveldstraat 1 – 070.358.58.57 di-za 11-17u
 □ 'Spookrijders' – Nicolas Dings [tot 12/9] □ 'Gooitzen (1932-2004) Retrospectief' – Gooitzen de Jong [tot 12/9] □ 'Vaders en Zonen. Beeldhouwers kiezen beeldhouwers' [tot 10/10]

Sittard

Museum Het Domein Sittard
Kapittelstraat 6 – 046.451.34.60 di-za 11-17u
 □ 'Typisch Toon' [tot 26/9]

Tilburg

De Pont museum voor hedendaagse kunst
Wilhelminapark 1 – 013.543.83.00 di-za 11-17u
 □ 'Arnolfini' – Werner Moonen [tot 18/7] □ 'Nelle Mani. In de Handen. Tekeningen en sculpturen' – Giuseppe Penone [tot 26/9] □ 'Een selectie uit de recente aanwinsten' – Robert Zandvliet, Marlene Dumas, Anton Henning, Charlotte Dumas, Tom Verhoef... [tot 19/9] □ 'Haphazard' – Ellert Haitjema [31/7 tot 19/9]

Utrecht

BAK, basis voor actuele kunst
Lange Nieuwstraat 4 – 030.231.61.25 wo-za 12-18u/zo 13-18u
 □ 'I, the Undersigned' – Rabih Mroué [tot 1/8]

Casco
Nieuwekade 213-215 – 030.231.99.95 di-za 12-18u
 □ 'User's Manual: The Grand Domestic Revolution. Un ongoing project' [tot 3/10]

Centraal Museum
Nicolaskerkhof 10 – 030.236.23.62 di-za 12-17u vrij 12-21u
 □ 'In de Nicolaïkerk: Beeldhouwkunst voor de Beeldenstorm' [tot 1/1] □ 'Utrechters dromen van Rome. Italiaanse invloeden op de Utrechtse Oude Meesters' [tot 31/12] □ 'Cultuurschok! Vaste opstelling Romeinse Geschiedenis' [tot 31/12] □ 'Hoofden' – Kiki Lamers [tot 22/8] □ 'Op papier gezet. Van Daniëls tot Dumas, van Schieffert tot Schoonhoven' – René Daniëls, Charlotte Schieffert, Jan Schoonhoven, Marlene Dumas, Jasmijn Visser, Marcel van Eeden, Elly Strik... [tot 12/9] □ 'Recht voor zijn raap. Stip 2010 en kunst nu. Selectie jongste generatie beeldend kunstenaars' [tot 12/9]

Expodium
Krugerstraat 11 – 030.261.97.96 ma-vr 10-18u
 □ 'Dare 6: presentatie van het interventietraject van de maHKU studenten Fine Arts' [27/8 tot 13/9]

Venlo

Museum Van Bommel-Van Dam
Deken van Oppensingel 6 – 077.351.34.57 di-za 11-17u
 □ 'Uit de verzameling: Collectieverhalen. Van Bommel Van Dam Prijs in relatie tot bestaande collectieonderdelen' [tot 30/8] □ 'Na aan het Hart' – Ger Lataster [tot 6/9] □ 'Van Bommel Van Dam Prijs 2010. De genomineerden' – Marijn Akkermans, Benedikt Hipp, Frank Koolen, Sandim Mendes, Jugoslav Mitevski, Jochen Mühlenbrink, Paulien Oltheten, Ullrich Pester [tot 6/9] □ 'Aanwinsten uit de Collectie Knecht-Drenth Venlo' – Michael Kiernan, Tom Liekens, Raquel Maulwurf, Cornelia Schleime... [tot 16/8]

Vijfhuizen

Kunstfort Vijfhuizen
Fortwachter 1 – 023.5589013 vr-za 13-17u
 □ 'Speed Bump. Werken uit de collectie van Frans Oomen' – Joep van Lieshout, Tony Oursler/Mike Kelly, Tobias Rehberger, Erik van Lieshout, Thomas Hirschhorn, John Armleder... [tot 22/8]

 Vlissingen

Kunststruimte deWillem3
Oranjestraat 4 – 0118.41.55.05 do-za 16-21u
 □ 'Olympic Spirit II, Part 2, "UR"" – Toon Truyens [18/7 tot 5/9] □ 'Tender Borders' – Jeanny Golembiewski [18/7 tot 5/9] □ 'Corporate Images' – Michel Boekhoudt [18/7 tot 5/9] □ 'Kees Roovers' [18/7 tot 5/9] □ 'Recente fotowerken' – Ruden Riemens [12/9 tot 31/10] □ 'Filmstills – Maskers' – Remco van den Bosch [12/9 tot 31/10]

Zundert

Vincent Van Goghhuus
Markt 26-27 – 076 5978590 woe-vr 10-17u za-za 12-17u
 □ 'Boch & Van Gogh' [tot 6/9] □ 'Metamorphosis' – Paul den Hollander [tot 6/9]

Zwolle

Museum de Fundatie – Paleis aan de Blijmarkt
Blijmarkt 18-20 / Paleis aan de Blijmarkt – 0572.38.81.88 di-za 11-17u
 □ 'De geleende tijd' – Jan Fabre [tot 29/8] □ 'Schwarzer Champagner und Blutiger Ernst' – George Grosz [5/9 tot 5/12] □ 'De ondergang van Abraham Reiss' – Jeroen Krabbé [5/9 tot 5/12]

Oostenrijk**Graz**

Kunsthau Graz
Lendkai 1 – 0316.80.17.92.11 di-za 10-18u
 □ 'Bless N°41' – Ines Kaag and Désirée Heiss [tot 29/8] □ 'Human Condition. Empathy and Emancipation in Precarious Times' – Lida Abdul, Marcel Dzama, Maria Lassnig, Mark Manders, Renzo Martens, Kris Martin, Adrian Paci, Susan Philipsz [tot 12/9]

Kunstverein Medienturm
Josefgasse 1 – (0)316-740084 di-za 10-13u wo-vr 15-18u
 □ 'Untitled (The Author Entitles Texts By Experimenting With Art.)' – Anna Artaker, Miriam Bajtala, Nikolaus Gansterer, Jörg Piringer, Michael Kargl... [tot 21/8]

Wien

Albertina Museum
Albertinaplatz 1 – 01/534.83 ma-za 10-18u wo 10-21u
 □ 'Prints' – Alex Katz [tot 29/8] □ 'Perfect photography' – Heinrich Kühn [tot 12/9] □ 'Bestiarium' – Walton Ford [tot 10/10]

Bank Austria Kunstforum
Freyung 8 – 431 537 33 26 ma-za 10-19u vr 10-21u
 □ 'Frida Kahlo' [1/9 tot 5/12]

Essl Museum
An der Donau Au 1 – 02243.370.50.150 di-za 10-18u wo 10-21u
 □ 'Corso. Insights into the Essl Collection' – Maria Lassnig, Georg Baselitz, Morris Louis, Sam Francis, Otto Muehl, Tony Oursler... [tot 7/11] □ 'The nature of painting' – Max Weiler (1910-2001) [tot 29/8] □ 'In the garden of imagination – Niki de Saint Phalle' [tot 26/9] □ 'In the Garden of Imagination' – Niki de Saint Phalle [tot 6/9] □ 'Artist's choice: Albert Oehlen's take on the Essl Collection' [10/9 tot 30/1]

Kunsthalle Wien
Karlsplatz 1 – 01.521.89.33 dagelijks 10-19u do 10-22u
 □ 'Laurie Anderson' [tot 19/9] □ 'Keith Haring 1978-1982. The early experimental years' – Keith Haring [tot 19/9] □ 'Street and Studio. From Basquiat to Séripop' – Jean-Michel Basquiat, Rita Ackermann, Dara Birnbaum, Sophie Calle, Jenny Holzer, Andy Warhol... [tot 10/10]

Kunsthau Wien
Untere Weisserberstrasse 13 01/712.04.95 ma-za 10-19u
 □ 'Tina Modotti. Photographer and Revolutionary' – Tina Modotti [tot 7/11]

Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (MUMOK)
Museumsplatz 1 – 01.52500.1400 di-za 10-18u do 10-21u
 □ 'Museum Service' – Madlen Miljanovic [tot 12/9] □ 'Now I see' – Brigitte Kowanz [tot 3/10] □ 'The Moderns. Revolutions in Art and Science 1890-1935' [tot 23/1] □ 'Painting. Process and Expansion. From the 1950s till now' [tot 3/10]

Wiener Secession
Friedrichstrasse 12 – 01.587.53.07 di-za 10-18u
 □ 'Where do we go from here ?' – Judith Fischer, Philipp Fleischmann, Christoph Meier, Ana Hoffner, Nina Höchtl... [tot 29/8] □ 'Lara Almarcegui' [10/9 tot 7/11]

Portugal**Porto**

Museu Serralves
Rua D. João de Castro 210 01.22.615.6590 di-za 10-19u
 □ 'Library: Photography without photographer' – Yves Klein, Christian Boltanski, Hans-Peter Feldmann, Ben Vautier, Sol LeWitt, Dieter Roth... [tot 31/8] □ 'Contra o muro' – Marlene Dumas [tot 10/10]

Spanje**Barcelona**

Fundacio Antoni Tapies
Arago 255 – 03.487.03.15 di-za 11-20u
 □ 'Eva Hesse. Studioworks' – Eva Hesse (1936-1970) [tot 1/8]

Fundacio Joan Miro
Parc de Montjuïc – 0934.439.470 di-za 10-19u do 10-21u30
 □ 'Friendly Game. Electronic Feelings' – Pipilotti Rist [tot 1/11]

Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA)
Plaça dels Angels 1 – 93 481 33 66 wo-vr 12-20u za 10-20u zo 10-15u
 □ 'MACBA Collection (XXII)' [tot 15/12] □ 'With a Probability of Being Seen. Dorothee and Konrad Fischer. Archives of an attitude' – Bruce Nauman, Carl Andre, Robert Ryman, Gilbert & George, Eva Hesse, Thomas Schütte, Harald Klingelhöller, Gregor Schneider [tot 12/10] □ 'I am immortal and alive' – Gil J Wolman [tot 9/1] □ 'Benet Rossell' [tot 23/1] □ 'Latifa Echakhch' [tot 6/2]

Bilbao

Museo Guggenheim Bilbao
Abandoibarra Et. 2 – 094.43.59.000 di-za 10-20u
 □ 'Gluts at the Guggenheim' – Robert Rauschenberg [tot 12/9] □ 'Anish Kapoor' [tot 12/10] □ 'Henri Rousseau' [tot 12/9]

Madrid

Museo del Prado
Paseo del Prado s/n – 091.330.28.00 ma-za 9-20u
 □ 'View and Plan of Toledo' – El Greco [tot 1/11] □ 'The Loves of Mercury and Herse. A Tapestry Series by Willem de Pannemaker' [tot 26/9] □ 'The Mercury Series' – Willem de Pannemaker [tot 26/9]

Museo Thyssen-Bornemisza
Paseo del Prado 8 – 091.369.01.51 di-za 10-19u
 □ 'Ghirlandaio and Renaissance in Florence' [tot 10/10]

Zwitserland**Aarau**

Aargauer Kunsthaus
Aargauerplatz – 062.835.23.30 di-za 10-17u do 10-20u
 □ 'Abstraktionen II. Ungegenständliche Tendenzen aus der Sammlung' [tot 1/8] □ 'Abstractions II: Non-Representative Tendencies in the Collection' [tot 1/8] □ 'The Night of Lead' – Ugo Rondinone [tot 1/8] □ 'Series of exhibitions of young art. Caravan 2/2010' – Markus Uhr [tot 1/8] □ 'Yesterday Will Be Better. Taking Memory into the Future' [21/8 tot 7/11] □ 'Tempi Passati. An exhibition devoted to the history of the Aargauischer Kunstverein and the Aargauer Kunsthaus' [21/8 tot 7/11]

Basel

Kunstmuseum Basel
St. Alban-Graben 16 – 061/206.62.62 di-za 10-17u
 □ 'Matthäus Merian d. Ä. (1593-1650)' – Matthäus Merian [tot 25/7] □ 'Gabriel Orozco' [tot 8/8] □ 'Kunstmuseum Basel extension. Exhibition marking the Kunstmuseum Basel extension' [tot 19/9] □ 'Drawings' – Rosemarie Trockel [tot 5/9]

Museum für Gegenwartskunst
St. Alban-Rheinweg 60 – 061/272.81.83 di-za 10-17u
 □ 'Through the Forest' – Rodney Graham [tot 26/9]

Bern

Kunsthalle Bern
Helvetiaplatz 1 – 031.350.00.40 di 10-19u ma-za 10-17u
 □ 'Animism' – Tony Conrad, Jimmie Durham, Marcel Broodthaers, Mark Manders, Rosemarie Trockel, Walt Disney, Art & Language... [tot 18/7] □ 'I Am A Judge' – Dora Garcia [21/8 tot 10/10] □ 'The Majorana Experiment' – Marco Poloni [21/8 tot 10/10]

Zentrum Paul Klee
Monument im Fruchtländ 3 0041 31 359 01 01 di-za 10-17u do 10-21u
 □ 'Paul Klee. Rare Fruits' – Paul Klee [tot 5/9] □ 'Klee meets Picasso' – Paul Klee – Picasso [tot 26/9]

Fribourg

Fri-Art Centre d'Art de Fribourg
Petites-Rames 22 – 037.23.23.51 ma-vr 14-18u/za 14-17u/do 20-22u
 □ 'En miroir, projections sur le folklore' – Pierre Alféri, Maria Thereza Alves, Jean-Luc Cramatte, Jean-Damien Fleury, Susan Hiller [tot 22/8]

Luzern

Kunstmuseum Luzern
Europaplatz 1 – 041.226.78.00 wo 10-20u di-za 10-18u
 □ 'The Mission' – Stefan à Wengen [tot 1/8] □ 'yes?no?' – Olaf Breuning [tot 1/8] □ 'Hodler, Amiet, Giacometti. Works from Central Switzerland Collections' – Ferdinand Hodler, Cuno Amiet and Giovanni Giacometti [tot 10/10] □ 'Signs of Life' – Nancy Spero, Kiki Smith, Marina Abramovic, Philip Taaffe, Louise Bourgeois, Peter Buggenhout... [14/8 tot 21/11]

Riehen Basel

Fondation Beyeler
Baselstrasse 101 – 061.645.97.00 dagelijks 10-18u
 □ 'Basquiat' [tot 5/9] □ 'Specific Objects without Specific Form' – Felix Gonzalez-Torres [tot 29/8]

Winterthur

Fotomuseum Winterthur
Grüzenstrasse 44 – 052/234.10.60 di-vr 12-18u za-za 11-17u wo 12-19u30
 □ 'Where Three Dreams Cross. 150 Jahre Fotografie aus Indien, Pakistan und Bangladesch' [tot 22/8]

Kunstmuseum Winterthur
Museumstraße 52 – 052.267.51.62 di 10-20u wo-za 10-17u
 □ 'Previously' – Rita McBride [tot 5/9]

Zürich

Kunsthalle Zürich
Limmatstraße 270 – 01.272.15.15 di-vr 12-18u za-za 11-17u
 □ 'Deliquescence of the mother' – Rosemarie Trockel [tot 15/8]

Kunsthau Zürich
Heimplatz 1 – 01.251.67.65 di-do 10-21u vr-za 10-17u
 □ 'Motion Picture(s)' – Adrian Paci [tot 22/8] □ 'Photographs 1978 – 2010' – Thomas Struth [tot 12/9] □ 'Giant Herbs and Monster Trees. Drawings and Prints by Carl Wilhelm Kolbe' – C.W. Kolbe (1759-1835) [10/9 tot 28/11]

Migros Museum für Gegenwartskunst
Limmatstrasse 270 – 44 277.20.50 di-wo-vr 12-18u do 12-20u za-za 11-17u
 □ 'Collection migros museum für gegenwartskunst' – Spartacus Chetwynd, Gustav Metzger, Katharina Sieverding [tot 1/8] □ 'Ars Viva 09/10. History' – Mariana Castella Deball, Jay Chung & Q Takeki Maedo, Dani Gal [tot 1/8]

Museum Bellerive
Höschgasse 3 – 01.383.43.76 di-za 10-17u
 □ 'Paper Fashion' [tot 1/8] □ 'René Burri – Vintage prints – Le Corbusier' [20/8 tot 7/11]

Museum für Gestaltung
Ausstellungsstrasse 60 – 043.446.67.67 di-do10-20u vr-za 10-17u
 □ 'Paradise Switzerland' [tot 25/7] □ 'Designer, Photographer, Activist' – Charlotte Perriand [tot 24/10] □ 'Make up. Designing Surfaces' [25/8 tot 2/1]

Museum für Gestaltung – Plaktraum
Limmatstrasse 55 – 043 446 44 66 di-vr en zo 13-17u
 □ 'Letters only. Typographic Posters' [1/9 tot 10/12]

De volgende De Witte Raaf verschijnt op 15 september 2010. Gegevens voor de agenda moeten binnen zijn vóór 15 augustus 2010 op het postbusadres: Postbus 1428, 1000 Brussel 1. e-mail: info@dewitteraaf.be

The next issue of De Witte Raaf will be released on September 15th, 2010. Please send your information before August 15th, 2010 to: Postbus 1428, B-1000 Brussel 1. e-mail: info@dewitteraaf.be

MERIT CAPITAL

BEURSVENNOOTSCHAP VERMOGENSBEHEER

Roderveldlaan 5, 2600 Berchem Tel: 0032 3 259 26 00 Fax: 0032 3 259 23 05 info@meritcapital.be

www.meritcapital.be

Colofon

Inhoudsopgave

nummer 139 mei – juni 2009

I *De Janssens Werken* (BAVO) en architectuur in Antwerpen – een paneldiscussie I Maurice Gilliams – fragmenten over Antwerpen I **Koen Brams & Dirk Pültau** Interview met Jef Cornelis over *Het gedroomde boek – Variaties op Vita Brevis van Maurice Gilliams (1900-1982)* I **Jean Michel Botquin** La Zone Absolue. Een tentoonstelling van Jacques Charlier in 1970 I **Wouter Davidts** Schaal en Context. Richard Serra I **Koen Brams & Dirk Pültau** Kunst en samenwerking. Een gesprek met Matt Mullican I **Serge Delbruycère** Universalisme schrijf je met een _ Confrontaties bij de Nederlandse vertaling van Karl Barths *Brief aan de Romeinen*

nummer 140 juli – augustus 2009

I Bart Verschaffel Kunstenaar zijn is ook een kunst. Over het 'eerste werk' en het 'oeuvre' I **Koen Brams & Dirk Pültau** Over opus één en min één. Interview met Wim Delvoye / Interview met Anouk De Clercq I **Daniël Rovers** De imbeciele bevestiging. Over Jeroen Mettes (1978-2006) I **Jeroen Mettes** Uit N30, nr. 18 I **Maarten Liefoghe** Wolken boven Brussel. Bedenkingen bij het Musée Magritte Museum

nummer 141 september – oktober 2009

I **Gijs van Oenen** Vrijstaat. Hoe Amsterdam in 1980 zijn onschuld verloor I **Guido Goossens** Geen hamer of sikkel te bekennen. De films van Deimantas Narkevicius I **Merel van Tilburg** Een overgangsmatenschap. DDR-fotografie 1980-1989 I **Bart Meuleman** Nothing really matters to me. De roekeloosheid van Queen I **Marc De Kesel** Fascisme als onagrocratie. Over Frank Vande Veires fascismedefinitie

nummer 142 november – december 2009

I **Hans Blokland** De lange jaren 80 als een doelbewust politiek misverstand I **Fieke Konijn** Centre Beaubourg in de geografie van de museumgeschiedenis I **Antony Hudek** Van over- tot onderbelichting: de anamnese van Les Immatériaux I **Koen Brams & Dirk Pültau** Kunst en België. Een gesprek met Matt Mullican I **Pieter Verstraete** Structuren in de waarneming. Duizelingwekkende indrukken in Serendipity van Ann Veronica Janssens I **Steven ten Thije** What Keeps Mankind Alive? De 11de Biënnale van Istanbul I **Bart Verschaffel** Over de publieke ruimte als politieke ruimte en het publieke karakter van kennis en onderwijs

nummer 143 januari – februari 2010

I **Maurizio Lazzarato** Immateriële arbeid I **Pietro Bianchi & Marina Micheli** Wanneer autonomie immaterieel is. Bij Immateriële arbeid van Maurizio Lazzarato I **Angela Dimitrakaki** Het economische subject in de hedendaagse kunst: arbeid, conflict en spektakel in het tijdperk van het globale kapitaal I **Hans Abbing** De waarde van inkomen en geld voor kunstenaars I **Kobe Matthys** Ding 001151 (Bruin en Goud: Portret van Lady Eden) I **Koen Brams & Dirk Pültau** Kunst en hypnose. Gesprek met Matt Mullican

nummer 144 maart – april 2010

I **Sergio Bologna** Gedaan met films over callcenters I **Marc Goethals** Beeldbijdrage I **Koen Brams & Dirk Pültau** Kunst en arbeid. Een gesprek met Joëlle Tuerlinckx I **Bart Verschaffel** 'M. Wiertz se créa un musée'. Kunst en politiek in het 'geval' Antoine Wiertz (1806-1865) I **Merel van Tilburg** De doorstart van het atelier

nummer 145 mei – juni 2010

I **Guido Goossens** De Minima Moralia van de jaren 80. Botho Strauß voor en na 1989 I **Marc Holthof** Lost Horizon. Over de televisiejaren van Stefaan Decostere (1979-1998) I **Koen Brams & Dirk Pültau** De geschiedenis van het NICC – aflevering 4. Op weg naar een sociaal statuut voor de kunstenaar I **Steven Jacobs** Alain Resnais en de naorlogse documentaire over schilderkunst

met de steun van

De Vlaamse Regering — De Mondriaan Stichting

Sinds juni 2008 ontvangt *De Witte Raaf* de steun van het Brussel Hoofdstedelijk Gewest



BRUSSELS-CAPITAL REGION

Personalia

Koen Brams Directeur van de Jan van Eyck Academie. Samensteller van de *Encyclopedie van fictieve kunstenaars* (Amsterdam/Antwerpen, Nijgh & Van Ditmar, 2000). Recente publicatie: *The clandestine in the work of Jef Cornelis* (samen met Dirk Pültau), een uitgave van Jan van Eyck Academie, De Witte Raaf, Argos en Marcelum Bostareos.

Jean Canivet Kunstenaar. Woont en werkt te Brussel.

Wim Delvoye Kunstenaar. Woont en werkt te Gentbrugge (Gent). Tot 22 augustus stelt hij tentoon in het Musée Rodin. Van 11 september tot 30 oktober 2010 stelt hij voor de tweede maal tentoon in Galerie Rodolphe Janssen, die zijn werk vertegenwoordigt in België (Livornostraat 35, 1050 Brussel, www.rodolphejanssen.com). Zie ook www.wimdelvoye.be.

Marc Holthof Freelance auteur. Hij schrijft over kunst voor onder meer het magazine (*H*)art. Hij publiceerde de essaybundel *De digitale badplaats – over media & cultuur* (Leuven, Van Halewyck, 1995) en (met Jan Blommaert e.a.) de bundel *Populisme* (Antwerpen, EPO, 2004).

Steven Jacobs Kunsthistoricus. In 2007 publiceerde hij *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*. Hij doceert aan Sint-Lukas Brussel, KASK Gent en Universiteit Antwerpen.

Erwin Jans Dramaturg bij Toneelhuis (Antwerpen). Hij publiceert over theater, literatuur en cultuur. In 2006 verscheen zijn essay *Interculturele Intoxicaties. Over kunst, cultuur en verschil*. Samen met Dirk van Bastelaere en Patrick Peeters maakte hij de poëziebloemlezing *Hotel New Flandres. Zestig jaar Vlaamse poëzie 1945-2005* (2008). Samen met Eric Clemens schreef hij het essay *Democratie onder vragen* (2010) dat ook in het Frans verscheen.

Dirk Pültau Kunsthistoricus. Publiceert over kunst. Hoofdredacteur van *De Witte Raaf*. Recente publicatie: *The clandestine in the work of Jef Cornelis* (samen met Koen Brams), een uitgave van Jan van Eyck Academie, De Witte Raaf, Argos en Marcelum Bostareos.

David Robbins Kunstenaar en essayist. Hij woont in Milwaukee (Wisconsin). In 2006 verscheen een bundeling van zijn teksten onder de titel *The Velvet Grind. Selected Essays, Interviews, Satires (1983-2005)* (red. Lionel Bovier & Fabrice Stroun), Zürich/Dijon, JRP | Ringier/Les Presses du réel.

Steven ten Thije Onderzoeksconservator aan het Van Abbemuseum en wetenschappelijk medewerker aan de universiteit van Hildesheim. Zijn positie is het resultaat van een nieuw samenwerkingsverband tussen beide instituten. Vanuit deze positie voert hij een promotieonderzoek naar de ontwikkelingen in collectiepresentaties in musea voor moderne en hedendaagse kunst in de 20ste eeuw. Hij geeft tevens les aan het Sandberg Instituut in Amsterdam.

Merel van Tilburg Kunsthistorica. Studeerde aan de UvA (Amsterdam) en is momenteel verbonden aan de Université de Genève waar ze een proefschrift voorbereidt onder de titel *Staging the Figure. Psychology and form in late nineteenth-century theatre and painting*.

Benjamin Verdonck Acteur, theatermaker, performer en beeldend kunstenaar. Hij stelde recentelijk onder meer tentoon in LLS 387, M HKA en Tim Van Laere Gallery, die hem als beeldend kunstenaar vertegenwoordigt. Voor meer info zie ook www.benjamin-verdonck.be.

Redactie

Hoofdredacteur: **Dirk Pültau** (dirk@dewitteraaf.be)
Zakelijke leiding: **Dirk Mertens** (dirk.mertens@dewitteraaf.be)
Redactiesecretariaat: **Thomas Olbrechts** (thomas@dewitteraaf.be)
Eindredactie: **Dirk Mertens & Dirk Pültau**
Corrector: **Dirk Mertens**
Vormgeving: **Inge Ketelers**
Publiciteit: **Thomas Olbrechts**

Praktische gegevens

ISSN: 0774-8523
BTW nummer: BE 456.630.567
Verschijningsritme: Tweemaandelijks

Planning	verschijnt	deadline
nummer 147	15 september 2010	15 augustus 2010
nummer 148	15 november 2010	15 oktober 2010
nummer 149	15 januari 2011	15 december 2010
nummer 150	15 maart 2011	15 februari 2011
nummer 151	15 mei 2011	15 april 2011
nummer 152	15 juli 2011	15 juni 2011

Oplage: 15.000 ex.

Gratis beschikbaar in archieven, artotheken, 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 is een (steun)abonnement aangewezen. Het abonnement vangt aan na ontvangst van betaling en geldt voor zes nummers. Het abonnement kan op elk moment ingaan. Losse nummers van *De Witte Raaf* kunnen (na)besteld worden. Let op: de stortingen moeten op andere rekeningnummers gebeuren naargelang de plaats van waaruit u geld overmaakt!

Rekeningnummers

KBC Brussel 422-2181611-46
TRIODOS Nederland 78.49.28.835

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 € 25,00
Steunabonnement € 50,00
Losse nummers € 5,00

Tarieven Buitenland

Abonnement € 35,00
Steunabonnement € 50,00
Losse nummers € 7,00

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

Uitgever: DWR/TWR vzw
Postbus 1428, B-1000 Brussel 1
Tel. 32(0)2 223.14.50 – Fax 32(0)2 223.23.18
http://www.dewitteraaf.be – e-mail: info@dewitteraaf.be
Verantwoordelijke uitgever: Dirk Mertens,
Turnhoutsebaan 109, 2140 Antwerpen

Permanente partners



Kapitalo

**museum van
boijmans van
beuningen**

**DE
MAP**

**Thomas Demand
Nationalgalerie
29.05.2010 – 22.08.2010**

Museum Boijmans Van Beuningen presenteert een solotentoonstelling van de Duitse kunstenaar Thomas Demand. Nationalgalerie werd eerder in de Neue National Galerie in Berlijn getoond. In Rotterdam heeft de kunstenaar 25 fotowerken uit zijn oeuvre bijeengebracht. Deze refereren aan sociaal-maatschappelijke en historische gebeurtenissen in Duitsland sinds 1945. De bijzondere vormgeving van de installatie is vertaald naar de huidige tentoonstellingsruimte.

Heldemorgel, 2009. C-Print/Diasec, 240 x 380 cm. © Thomas Demand, VG Bild-Kunst, Bonn / PICTORIGHT, Amsterdam

**OLAFUR
ELIASSON**

**Olafur Eliasson
Notion motion
22.05.2010 – 17.10.2010**

Speciaal voor de grote zalen van Museum Boijmans Van Beuningen heeft Olafur Eliasson in 2005 de installatie Notion motion ontwikkeld. De visualisering van lichtgolven staat centraal in deze installatie. Notion motion bestaat uit drie installaties, opgebouwd uit voornamelijk water en licht en is deze zomer weer te zien. Eliasson heeft met eenvoudige bestanddelen een fabelachtig werk gemaakt. Hij dompelt de beschouwer onder in een overweldigende visuele wereld, die tegelijkertijd ook heel simpel en minimaal is.

S M
B Nationalgalerie
Staatliche Museen
zu Berlin

GOETHE-INSTITUT
NIEDERLANDE

M
Mondriaan Stichting
(Mondriaan Foundation)

STICHTING
DEMOCRATIE
EN MEDIA

Ministerie van Buitenlandse Zaken

Ambassade
van de Bondsrepubliek Duitsland
Den Haag

SNS REAAL Fonds
extratapete

H+F
Mecenaat