

1 Oliver Sacks
Geheugen, spreek

5 Agentschap
Ding 000850 (*My Sweet Lord*)

7 Raphaël Pirenne & Dirk Pültau
'Vormovereenkomsten dwingen je naar de kern van het kunstwerk te peilen'. Gesprek met Michel François over het tentoonstellingsproject *Faux Jumeaux*, Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (S.M.A.K.), Gent, 18 oktober 2008 – 31 januari 2010

11 Agentschap
Ding 001155 (*The Cardinal*)

13 Jorinde Seijdel
Stop Making Sense! Over beelden die vreemdgaan in de post-waarheid

14 Koen Sels

Copy Construct

17 Daniël Rovers

'Weet u het vaak ook niet, wat mensen over kunst beweren?'. De kunstverteller

21 Christophe Van Gerrewey
Les extrêmes me touchent. Raymond Pettibon in het Bonnefantenmuseum

www.dewitteraaf.be

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

Ondertussen 1-16

Analogie en kopie (bewust / onbewust)

Hoe komt het dat zo veel moderne en hedendaagse kunstwerken op elkaar lijken? Kopiëren kunstenaars elkaar, en zo ja, doen ze dit bewust of onbewust? Klopt het dat jonge kunstenaars steeds vaker onbewuste kopies van bestaande kunstwerken produceren? Wordt de kunstgeschiedenis steeds 'subliminaler' gerecipeerd? Deze vragen vormden de aanleiding voor dit nummer.

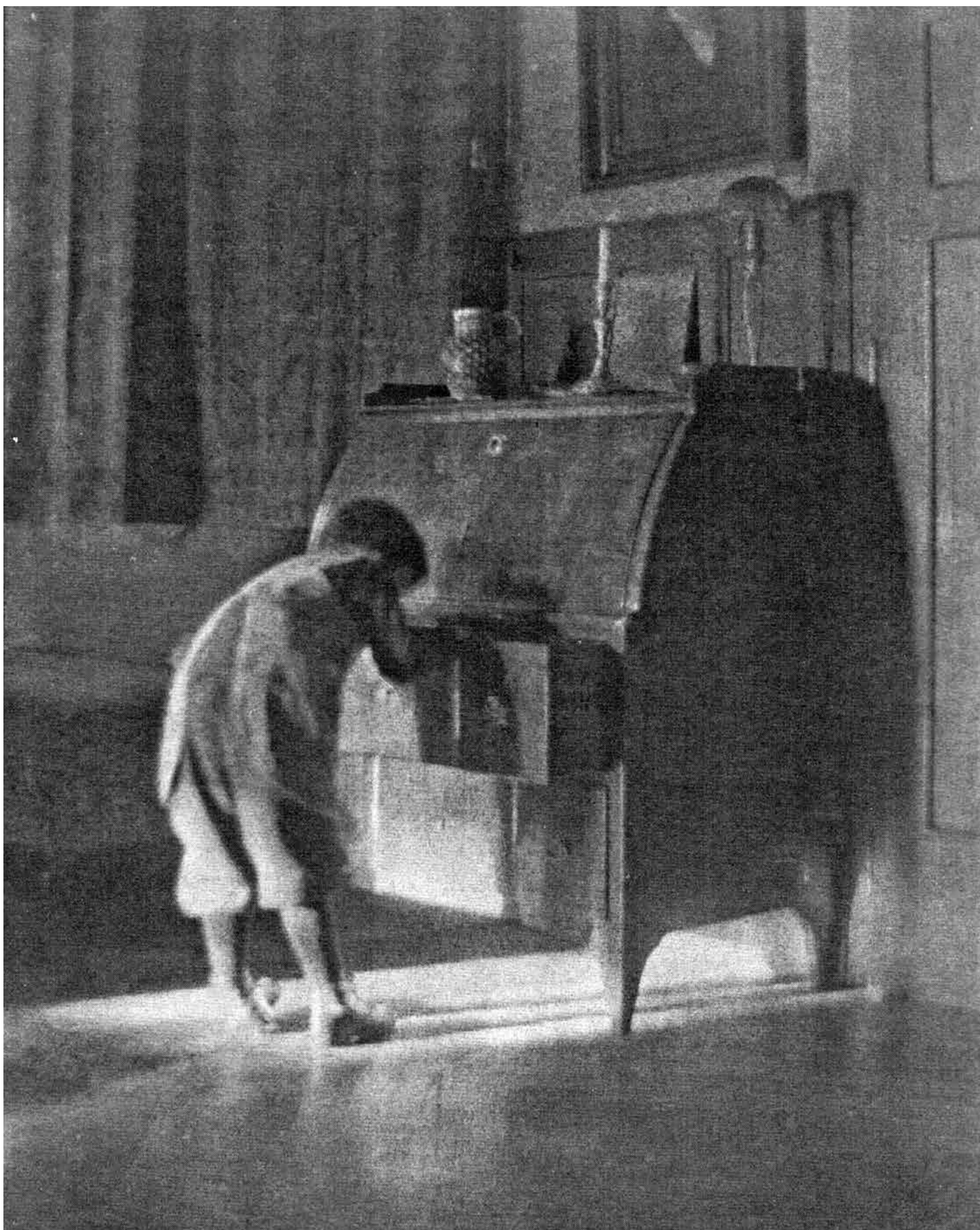
In het openingsessay vertrekt Oliver Sacks van een 'valse' kinderherinnering om verschillende voorbeelden te bespreken van schrijvers die zich het werk van anderen zo hadden eigengemaakt dat zij het voor het hunne aanzagen. Is dit 'onbewuste kopieergedrag' problematisch? In extreme gevallen wel, maar tegelijk vormt een dergelijke 'onverschilligheid over de bron' een noodzakelijke voorwaarde om een relevante bijdrage aan de cultuur en de kunst tot stand te brengen, aldus Sacks. Vooral de creativiteit van kunstenaars 'heeft zulke vergeetachtigheid nodig, zodat herinneringen en ideeën opnieuw opkomen en in nieuwe contexten en perspectieven geplaatst worden'. Zonder 'onbewust plagiaat' is originele kunst onmogelijk: het is een pittige conclusie in tijden waarin het originaliteitsbegrip nog steeds hoogtij viert. Agentschap (Kobe Matthys) presenteert een rechtszaak die volledig draait om de notie van de 'onbewuste kopie'. In 1971 werd ex-Beatle George Harrison van plagiaat beschuldigd. Paradoxaal genoeg oordeelde de rechter dat George Harrison slechts 'onbewust' had gekopieerd... maar niettemin schuldig was.

Raphaël Pirenne en Dirk Pültau interviewden kunstenaar Michel François over het tentoonstellingsproject *Faux Jumeaux* [*Valse tweelingen*] (S.M.A.K., Gent, oktober 2008 – januari 2010), dat rond frappante gelijkenissen tussen kunstwerken draaide. Wat François interesseerde was echter niet de kwestie van de (on)bewuste kopie, wel integendeel: voor hem ging het erom dat 'die vormovereenkomsten ons ertoe dwingen om naar de inhoud en de context van die werken te kijken, en te achterhalen hoe ze van elkaar verschillen.' François' klemtoon op de 'onafhankelijkheid' van deze 'tweelingen' vormt in een tweede bijdrage van Agentschap uitgerekend het juridische argument om de beklaagde van schending van het auteursrecht vrij te pleiten: ondanks de frappante gelijkenissen tussen de twee ornithologische vogelaquarellen waar deze zaak om draait, oordeelde de rechter dat er niet gekopieerd was en dat 'beide schilderijen met hetzelfde thema [...] onafhankelijk waren gemaakt'.

Jorinde Seijdel ontdekte tot haar verbazing eenzelfde beeldfragment in twee totaal verschillende kunstwerken over al even uiteenlopende onderwerpen: de films *D-I-A-L History* (1997) van Johan Grimmonprez (over vliegtuigkapingen en hun spectacularisering) en *Raw Footage* (2006) van Aernout Mik (over de oorlog in ex-Joegoslavië). 'Ondanks haar preoccupatie met de waarheid [...] staat de kunst niet per se buiten of boven het 'post-truth' regime', luidt haar conclusie. Koen Sels bezocht de tentoonstelling *Copy Construct* van Kasper Andreasen in Cultuurcentrum Mechelen en stelde vast dat de op reproductie en kopie gebaseerde kunstwerken uit de expo in hun materialiteit ook unieke exemplaren vormen.

Daniël Rovers zag een dubbel expo (Museum Arnhem/Stedelijk Museum Schiedam) over Pierre Janssen, de presentator van het legendarische televisieprogramma *Kunstgrepen* (1959-1975), en verbaasde zich over het vanuit hedendaags perspectief ongehoord improvisatorische en 'ongeformateerde' karakter van de uitzendingen. Naar aanleiding van een retrospectieve in het Bonnefantenmuseum (Maastricht) analyseert Christophe Van Gerrewey de onmogelijke combinaties in het getekende oeuvre van Raymond Pettibon.

Geheugen, spreek



Heinrich Kühn

Hans met commode, 1905, privéverzameling

OLIVER SACKS

In 1993, net voor mijn zestigste verjaardag, beleefde ik een wonderlijk fenomeen – vroege herinneringen kwamen opeens spontaan in mijn bewustzijn naar boven, herinneringen die meer dan vijftig jaar hadden liggen sluimeren. En niet alleen herinneringen, vooral aan mijn jongensjaren in Londen net voor de Tweede Wereldoorlog, maar ook de

geestesgesteldheden, gedachten, sferen en verlangens die daarmee verbonden waren. Naar aanleiding van die emotionele ervaring schreef ik twee korte biografische schetsen, een over de prachtige wetenschapsmuseum van South Kensington, die in mijn jeugd een veel belangrijker plek innamen dan mijn school; de andere over Humphry Davy, een vroegnegentiende-eeuwse chemicus die in die tijd een held van me was, en wiens experimenten, beschreven in een ont-

zettend levendige stijl, me enthousiast maakten en me aanzetten tot emulatie. Door deze korte teksten werd waarschijnlijk een meer algemene autobiografische impuls opgewekt, eerder dan gestild, en aan het einde van 1997 begon ik aan een project van drie jaar waarin ik over mijn jongensjaren zou schrijven, een boek dat in 2001 verscheen onder de titel *Uncle Tungsten*.

Ik ging ervan uit dat er in mijn geheugen een paar gebreken aan het licht zouden

komen – deels omdat de gebeurtenissen waarover ik schreef soms meer dan vijftig jaar geleden hadden plaatsgevonden, en de meeste mensen die herinneringen met me deelden of ze hadden kunnen bevestigen inmiddels waren overleden; deels omdat ik bij het schrijven over de eerste vijftien jaar van mijn leven geen beroep kon doen op de talloze brieven en aantekenschriften die ik vanaf ongeveer mijn achttiende naarstig vorschreef.

Ik veronderstelde dat ik flink wat vergeten of kwijtgeraakt was, maar nam tegelijk aan dat de herinneringen die ik had – vooral de levendige, haast tastbare en omstandige herinneringen – waar en betrouwbaar zouden blijken te zijn; het was dus nogal een schok voor me toen ik erachter kwam dat sommige dat niet waren.

Een kras voorbeeld, het eerste waar ik me van bewust werd, had betrekking op twee incidenten met bommen die ik in *Uncle Tungsten* beschrijf, en die allebei plaatsvonden in de winter van 1940-41, toen Londen gebombardeerd werd tijdens de Blitz:

Op een nacht viel er een bom van vijf-honderd kilo in de tuin naast de onze, maar ontplofte gelukkig niet. Allemaal, onze hele straat, zo leek het, slopen we die nacht weg (mijn familie naar de flat van een neef), velen nog in pyjama. We liepen zo zacht mogelijk, want zou het ding door trilling niet kunnen afgaan? Het was aardedonker op straat, omdat er verduistering gold, en iedereen had een zaklantaarn met rood crêpepapier om het licht af te zwakken. We hadden geen flauw idee of onze huizen er 's ochtends nog zouden staan.

Een andere keer viel er achter ons huis een brandbom, een thermietbom, die met een verschrikkelijke, witgloeiende hitte brandde. Mijn vader had een handbluspomp, en mijn broers droegen emmers water aan, maar water leek zinloos tegen dit helse vuur – liet het zelfs nog feller branden. Het siste en spatte gemeen als het water het withete metaal trof, terwijl de bom zijn eigen omhulsel deed smelten en klodders en stralen gesmolten metaal alle kanten op slingerde.¹

Een paar maanden nadat het boek was uitgekomen, sprak ik met mijn broer Michael over deze herinneringen. Hij is vijf jaar ouder dan ik en zat samen met me op Braefield, de kostschool waar we naartoe geëvacueerd werden aan het begin van de oorlog (en waar ik vier vreselijke jaren zou doorbrengen, omringd door pestende schoolkameraden en een sadistische hoofdonderwijzer). Mijn broer bevestigde meteen de herinnering aan dat eerste incident. Hij zei: 'Ik herinner het me precies zoals jij het beschreef.' Maar met betrekking tot het tweede incident merkte hij op: 'Dat heb je nooit gezien. Daar was je niet bij.'

Ik wist niet wat ik hoorde. Hoe kon hij een herinnering in twijfel trekken die ik in een rechtbank onder ede zou hebben bevestigd, en waaraan ik nooit een moment getwijfeld had. 'Hoe bedoel je?' wierp ik tegen. 'Ik kan me die bom helder voor de geest halen, pa met zijn pomp, en Marcus en David en hun emmers water. Hoe kan ik dat zo scherp voor me zien als ik er niet bij was?'

'Dat heb je nooit gezien', herhaalde Michael. 'We zaten toen allebei op Braefield. Maar David [onze oudere broer] schreef er ons een brief over. Een heel levendige, bloedstollende brief. Je was er ondersteboven van.' Het mag duidelijk zijn dat ik er niet alleen ondersteboven van was, maar dat ik het voorval voor mijn geestesoog moet hebben geconstrueerd, en het me daarna eigen-gemaakt, tot mijn eigen herinnering omgevormd.

Na die woorden van Michael probeerde ik de twee te vergelijken – de primaire herinnering, die ontegenzeggelijk terugging tot de directe ervaring, en de geconstrueerde, secundaire herinnering. Bij die eerste herinnering voelde ik weer het lichaam van dat jochie, rillend in zijn dunne pyjama – het was december en ik was doodsbang – en vanwege mijn geringe lengte, zeker vergeleken met de grote volwassenen om me heen, moest ik mijn hals strekken om hun gezichten te zien.

Het tweede beeld, van de thermietbom, was naar mijn idee even helder – heel levendig, gedetailleerd en tastbaar. Ik probeerde

mezelf ervan te overtuigen dat het wezenlijk van het eerste verschilde, dat het duidelijk ontleend was aan anderzins ervaring, dat het een vertaling was van een beschrijving van dit beeld. Maar hoewel ik inmiddels rationeel gezien weet dat deze herinnering 'onecht' was, is ze, wat mij betreft, nog steeds zo echt en van mijzelf als daarvoor. Was die herinnering dan, vroeg ik me af, net zo echt, net zo persoonlijk, net zo stevig verankerd geraakt in mijn psyche (en, waarschijnlijk, mijn zenuwstelsel) als een authentieke primaire herinnering? Zou de psychoanalyse dan wel functioneel beeldonderzoek (MRI) het verschil kunnen bepalen?

Mijn 'onechte' ervaring van het bombardement was nauw verwant aan de eerste, dat wil zeggen de echte ervaring, en het zou makkelijk mijn eigen ervaring geweest kunnen zijn. Het had best gekund dat ik er bij was geweest; als dat niet het geval was geweest, had de beschrijving ervan in de brief van mijn broer mij mogelijk niet zo getroffen. Allemaal doen we wel eens aan 'overdracht' van ervaringen, en soms weten we niet zeker of we iets gehoord of gelezen hebben, of gedroomd, of dat we het zelf hebben meegemaakt.

Das komt vooral voor bij ervaringen uit onze jongste jeugd, bij onze zogeheten eerste herinneringen. Ik heb een levendige herinnering aan de keer dat ik zo rond mijn tweede aan de staart trok van onze keeshond Peter, terwijl die onder de tafel op een bot aan het knauwen was. Ik herinner me goed hoe hij toen opsprong en me in mijn wang beet, en hoe ik toen krijsend weggedragen werd naar de operatiekamer van mijn vader in ons huis, waar een paar hechtelingen in mijn wang werden aangebracht.

Er bestaat in dit geval een objectieve realiteit: toen ik twee was, werd ik door Peter in mijn wang gebeten, en daar heb ik een litteken aan overgehouden. Maar herinner ik me dat werkelijk? Of werd me dat verteld, en heb ik vervolgens een 'herinnering' geconstrueerd die door herhaling steeds vaster in mijn geheugen werd gegrift? Voor mij is die herinnering aangrijpend en echt, en de ermee verbonden angst is sowieso echt, want na het bijtincident werd ik bang voor grote dieren – Peter was bijna net zo groot als ik was op mijn tweede – ik was bang dat ze me opeens zouden aanvallen of bijten.

Daniel Schacter heeft uitgebreid gepubliceerd over vervormde herinneringen en de 'verwarringen over de bron' die ermee gepaard gaan; in zijn boek *Searching for Memory* vertelt hij een bekende anekdote over Ronald Reagan:

Tijdens de verkiezingscampagne van 1980 vertelde Ronald Reagan herhaaldelijk een ontroerend verhaal over een piloot van een bommenwerper die zijn bemanning beval zich in veiligheid te brengen nadat het vliegtuig door een vijandelijke treffer zwaar beschadigd raakte. Een jonge boordschutter was zo ernstig gewond dat hij niet meer uit de bommenwerper weg kon. Reagan kon zijn tranen nauwelijks bedwingen op het moment dat hij het heldhaftige antwoord van de piloot citeerde: '*Never mind. We'll ride it down together.*' De pers had al gauw door dat het verhaal een vrijwel letterlijke weergave was van een scène uit de film *A Wing and a Prayer* uit 1944. Reagan had kennelijk de feiten onthouden, maar was de bron van informatie vergeten.

Reagan was op dat moment een kwieke man van 69, hij zou nog acht jaar president zijn en pas aan het eind van de jaren negentig onmiskenbare symptomen van demantie gaan vertonen. Maar hij had zijn hele leven al in dienst gesteld van acteren en doen alsof, en hij gaf al op zeer jonge leeftijd blijk van een romantische verbeelding en een theatrale persoonlijkheidsstoornis. Reagan veinsde geen emoties toen hij het verhaal vertelde – het was immers zijn verhaal, zijn werkelijkheid – en mocht hij een leugendetectortest hebben ondergaan (functionele MRI bestond nog niet), dan zou hij geen enkel teken hebben vertoond van iemand die bewust liegt.

Het is schokkend om te beseffen dat sommige van onze meest gekoesterde herinneringen misschien wel nooit hebben plaatsgevonden – of in het leven van iemand anders hebben plaatsgevonden. Ik vrees dat veel van mijn eigen enthousiasme en aandriften,

die me volstrekt eigen lijken, zijn ontstaan uit suggesties van anderen, die me bewust of onbewust sterk hebben beïnvloed en die ik later weer vergeten ben. Iets vergelijkbaars overkomt me wanneer ik lezingen geef. Vaak gaan die over dezelfde soort onderwerpen, en daardoor weet ik nooit meer precies wat ik bij eerdere gelegenheden heb gezegd; en mijn aantekeningen wil ik niet raadplegen. Omdat ik me niet herinner wat ik in het verleden heb gezegd, en niet beschik over een vaste tekst, ontdek ik mijn thema's elke keer opnieuw – het is alsof het de eerste keer is dat ik erover spreek. Een dergelijke vorm van vergeten zou wel eens noodzakelijk kunnen zijn voor een creatieve, gezonde cryptomnesie, die ons in staat stelt oude gedachten opnieuw te ordenen, te beschrijven en in te delen, waardoor er nieuwe gevolgtrekkingen ontstaan.

Soms gaat dit vergeten over in zelfplagiaat, wanneer ik opeens merk dat ik tijdens een lezing complete formuleringen en zinnen aan het reproduceren ben, wat soms eenvoudigweg te wijten valt aan vergeetachtigheid. Als ik door mijn oude aantekenschriften blader, dan zie ik dat veel van de opgetekende gedachten jarenlang worden vergeten, dan opnieuw opkomen en als nieuw worden uitgewerkt. Ik vermoed dat zulke vergeetachtigheid iedereen wel overkomt, en dat het vooral voorkomt bij mensen die schrijven of schilderen of componeren, want creativiteit heeft zulke vergeetachtigheid nodig, zodat herinneringen en ideeën opnieuw opkomen en in nieuwe contexten en perspectieven geplaatst worden.

Het woordenboek definieert 'plagiëren' als volgt: 'het overnemen van ideeën of woorden van een ander en die laten doorgaan voor eigen werk: het gebruiken van anderzins werk zonder de bron te vermelden... letterdieverij plegen: een van een bestaande bron overgenomen tekst presenteren alsof het een nieuwe en originele tekst betreft.' Er bestaat een grote overlap tussen deze definitie en die van 'cryptomnesie'. Het wezenlijke onderscheid is dat plagiaat, zoals dat doorgaans begrepen en bestraft wordt, zowel bewust als intentioneel is, terwijl bij cryptomnesie geen van beide het geval is. Wellicht moet de term 'cryptomnesie' een grotere bekendheid krijgen, want hoewel men weleens spreekt van 'onbewust plagiaat', is de term 'plagiaat' zo beladen, met nog altijd de suggestie van bedrog, van iets crimineels, dat het zelfs in combinatie met 'onbewust' als een aanklacht blijft klinken.

In 1970 componeerde George Harrison de grote hit *My Sweet Lord*, die nogal wat overeenkomsten bleek te vertonen met de acht jaar eerder opgenomen song *He's So Fine* van Ronald Mack. Toen er een proces werd aangespannen, oordeelde de rechter dat Harrison schuldig was aan plagiaat, maar toonde tegelijk psychologisch inzicht en empathisch vermogen. In zijn uitspraak concludeerde hij:

Gebruikte Harrison opzettelijk de melodie van *He's So Fine*? Dat geloof ik niet. Desalniettemin... volgens de wet is dit een inbreuk op het intellectuele eigendom, zelfs wanneer dat onbewust gebeurde.

Helen Keller werd beschuldigd van plagiaat toen ze amper twaalf jaar oud was.² Hoewel ze al op jonge leeftijd doof en blind was, en zelfs niet kon spreken of lezen tot op haar zesde, toen ze Annie Sullivan ontmoette, ontpopte ze zich al gauw, nadat ze eenmaal braille en vingerspelling had geleerd, tot een zeer productieve auteur. Als meisje schreef ze onder meer een verhaal met als titel *The Frost King*, dat ze aan een vriendin cadeau deed voor haar verjaardag. Toen het verhaal in een tijdschrift werd afgedrukt, kwamen veel lezers er vrij snel achter dat het de nodige overeenkomsten vertoonde met *The Frost Fairies*, een kinderverhaal van Margaret Canby. De bewondering voor Keller maakte plaats voor beschuldigingen. Helen werd beschuldigd van plagiaat en opzettelijke misleiding, hoewel ze zei dat ze Canby's verhaal niet kende, en dacht dat ze het verhaal zelf verzonden had. De jonge Helen werd het voorwerp van een genadeloos gerechtelijk onderzoek waar ze de rest van haar leven onder geleden heeft.

Maar ze had ook medestanders, onder anderen de geplagieerde auteur zelf. Margaret Canby stond er verstoeld van: Helen had een verhaal dat drie jaar terug letter voor letter in haar hand gespeld was tot in de kleinste details gereproduceerd dan

wel gereconstrueerd. 'Welk een wonderbaarlijk energieke geest en sterk geheugen moet dat begaafde kind wel niet hebben!', schreef Canby. Alexander Graham Bell nam het voor haar op door te stellen: 'Onze origineelste composities bestaan geheel en al uit werk dat ontleend werd aan anderen.'³

De opmerkelijk scherpe verbeelding en geest van Keller zouden zich inderdaad niet ontwikkeld kunnen hebben zonder dat ze zich de taal van anderen eigen had gemaakt. Misschien zijn we in die zin allemaal afhankelijk van de woorden en beelden van anderen.

Keller zelf zei dat de kans op zulke toe-eigeningen het grootst was als er boeken in haar handen werden gespeld, en ze dus de woorden passief tot zich nam. Dan kon ze de bron niet meer achterhalen, en soms wist ze zelfs niet meer of het verhaal van buiten kwam of niet. Zulke verwarring bestond er niet als ze het verhaal in braille las, door met haar vinger over de pagina te bewegen.

Het veelvuldige plagiaat van Coleridge, dat wil zeggen zijn parafrases, cryptomnesie of ontleningen, hebben letterkundigen en biografen al twee eeuwen lang beziggehouden. De kwestie is vooral interessant met betrekking tot zijn indrukwekkende geheugen, zijn briljante verbeelding en zijn complexe, meervoudige en vaak gepijnigde zelfbeeld. Niemand heeft dat beter beschreven dan Richard Holmes in zijn tweedelige biografie.

Coleridge was een hartstochtelijke boekenomnivoor die alles leek te onthouden wat hij las. Er wordt gezegd dat hij als student, nadat hij zomaar wat in *The Times* had gelezen, in staat was een complete pagina woordelijk te reproduceren, met inbegrip van de advertenties. 'Bij de jonge Coleridge', schrijft Holmes,

maakt dit integraal onderdeel uit van zijn gave: een enorm uithoudingsvermogen als lezer, een uitzonderlijk geheugen, het talent van de causeur om zich anderzins ideeën eigen te maken, en het intuïtieve talent van de verteller of predikant om overal en altijd zaken snel op te pikken.

Literair leentjebuurt spelen was gemeengoed in de zeventiende eeuw – Shakespeare leende zonder schroom van veel van zijn tijdgenoten, net als Milton.⁴ Het bleef gebruikelijk in de achttiende eeuw, en Coleridge, Wordsworth en Southey leenden allemaal van elkaar als teken van vriendschap, en soms publiceerden ze zelfs werk onder de naam van de ander, aldus Holmes.

Maar wat normaal en lichtvoetig was in Coleridges jeugd, nam bij de dichter langzamerhand meer verontrustende vormen aan, vooral met betrekking tot de Duitse filosofen (Friedrich Schelling in de eerste plaats), die hij 'ontdekte', bewierookte, vertaalde en uiteindelijk op een wel heel bijzondere manier voor eigen doeleinden aanwendde. Complete passages uit Coleridges *Biographia Literaria* zijn woordelijk uit Schellings werk overgenomen, zonder enige bronvermelding. Ofschoon men deze ongegeerde en compromitterende handelswijze gretig (en enggeestig) als 'literaire kleptomanie' heeft gekarakteriseerd, was het in werkelijkheid allemaal iets ingewikkelder, iets raadselachtiger ook, zo toont Holmes in het tweede deel van zijn biografie aan. Holmes merkt op dat de meest flagrante gevallen van plagiaat zich voordoen op het moment dat Coleridge een ontzettend moeilijke tijd doormaakte. Wordsworth had hem pas verlaten en de dichter zonk weg in een diepe angst en intellectuele onzekerheid, en zocht meer dan ooit zijn toevlucht tot opium. In deze periode, schrijft Holmes, 'waren zijn Duitse schrijvers zijn steun en toeverlaat: hij krulde om ze heen als – een metafoor die hij zelf graag gebruikte – klimop rond een eik.'

Eerder al, zo schrijft Holmes, had Coleridge een andere grote verwantschap ervaren, namelijk met de Duitse auteur Jean-Paul Richter – een verwantschap die hem ertoe aanzette Richters teksten te vertalen en te noteren, om er dan in zijn aantekenschriften mee aan de haal te gaan, er op zijn geheel eigen manier over uit te wijden, met Richter in gesprek te gaan en op intieme wijze met hem van gedachten te wisselen. Het komt voor dat de stemmen van de twee mannen zo in elkaar verstrengeld raken dat ze nauwelijks nog van elkaar te onderscheiden zijn.

In 1996 las ik een recensie van *Molly Sweeney*, een nieuw toneelstuk van Brian Friel. Het ging over, las ik, een blindgeboren massagetherapeut van middelbare leeftijd die na een operatie opeens over een gezichtsvermogen beschikt, maar vervolgens dat nieuwe vermogen vreselijk verwarrend vindt. Molly is niet in staat om iets of iemand te herkennen, weet niet wat ze ziet – en kiest er ten slotte weer voor om blind te worden. Ik schrok, vooral omdat ik zelf in *The New Yorker* drie jaar eerder de casus had beschreven van een patiënt met precies hetzelfde verhaal (*To See and Not See*). Toen ik een exemplaar van Friels toneelstuk in handen kreeg, zag ik dat het qua stijl en opzet briljant en origineel was, wat me niet verbaasde. Maar wat me wel verbaasde was dat ik er, behalve de duidelijke thematische overeenkomsten, hele formuleringen en zinnen uit de door mij beschreven casus in aantrof.

Ik schreef Friel een brief, en hij antwoordde dat hij mijn tekst inderdaad gelezen had en dat het stuk hem ontzettend geraakt had (te meer daar hij destijds bang was geweest zijn eigen gezichtsvermogen kwijt te raken). Hij had ook andere, soortgelijke casussen gelezen. Friel concludeerde dat hij onbedoeld een paar formuleringen uit mijn verslag had overgenomen, en dat dit onbewust moest zijn gebeurd, en hij zei toe in *Molly Sweeney* te vermelden wat de bron en de inspiratie voor het toneelstuk waren geweest.

Freud was gefascineerd door de fouten en verhaspelingen van het geheugen in het dagelijks leven, en hoe die samengaan met emoties, vooral onbewuste emoties; maar hij moest ook de veel ingrijpendere vertekeningen van het geheugen in ogenschouw nemen van sommige van zijn patiënten, vooral als ze hem vertelden hoe ze in hun jeugd waren verleid of misbruikt. Aanvankelijk vatte hij al deze verhalen letterlijk op, maar ten langen leste, wanneer meerdere gevallen ongeloofwaardig of onwaarschijnlijk leken, begon hij zich af te vragen of zulke herinneringen niet vertekend waren door de fantasie, en of sommige zelfs volkomen gefabuleerd zouden kunnen zijn, dat wil zeggen onbewust geconstrueerd, maar dan zo overtuigend dat de patiënten er zelf een absoluut geloof aan hechten. De verhalen die patiënten vertelden, die ze zichzelf hadden verteld, waren soms van grote invloed op hun verdere leven, en Freud was van mening dat die nieuwe psychologische realiteit losstond van de oorsprong van de herinnering – ervaring of fantasie.

Vandaag de dag hebben beschrijvingen en beschuldigingen van kindermisbruik haast epidemische proporties aangenomen. Ze zijn meestal gebaseerd op zogeheten hervonden herinneringen – herinneringen aan ervaringen die zo traumatisch waren dat ze uit zelfbehoud zijn verdrongen, en die vervolgens in therapie weer naar boven kwamen. De meest duistere en fantastische varianten bevatten beschrijvingen van een of ander satanisch ritueel, vaak in samenhang met gedwongen seksuele handelingen. Mensenlevens en gezinnen zijn verwoest door dergelijke beschuldigingen. In sommige gevallen is echter vast komen te staan dat zulke beschrijvingen door anderen geïnspireerd of ingeplant werden. De veel voorkomende combinatie van een beïnvloedbare getuige (vaak een kind) en een autoriteitsfiguur (bijvoorbeeld een therapeut, een leraar, een maatschappelijk werker, een onderzoeker) bleek hier bijzonder krachtig.

In het verleden zijn verschillende vormen van hardhandige 'ondervragingstechnieken', of ronduit fysieke en mentale foltering, gebruikt om politieke of religieuze 'bekenntnissen' af te dwingen – gaande van de inquisitie en de heksenprocessen van Salem tot de schijnprocessen in de Sovjet-Unie in de jaren dertig en Abu Ghraib. Hoewel zulke ondervragingen op het eerste gezicht bedoeld zijn om informatie te verkrijgen, zouden er ook dieper liggende bedoelingen kunnen meespelen. Men kan denken aan hersenspoeling, waardoor iemand letterlijk 'op andere gedachten' wordt gebracht, of het inplanten van herinneringen die zelfbeschuldigingen bevatten. Dat zou wel eens een angstwekkend effectieve methode kunnen blijken te zijn.⁵

Maar zulke afgedwongen bekenntnissen zijn waarschijnlijk niet eens nodig om invloed uit te oefenen op iemands herinneringen. Men is zich inmiddels bewust van



kinderen op straat na een bombardement tijdens de Blitz, Londen, 1940

het gevaar dat ooggetuigen die een verklaring afleggen ontvankelijk zijn voor suggesties en zich daardoor schromelijk kunnen vergissen, vaak met zwaarwegende gevolgen voor degene die onterecht beschuldigd wordt.⁶ Met de komst van DNA-onderzoek is het nu mogelijk om in de meeste gevallen een objectieve bevestiging dan wel weerlegging te verkrijgen van zo'n getuigenverklaring, en Schacter merkt op dat in 'een recent onderzoek naar veertig gevallen waarin DNA-bewijs de onschuld van een onterecht veroordeelde gedetineerde vaststelde, 36 personen (negentig procent) veroordeeld werden op grond van een achteraf onjuist gebleken ooggetuigenis'.

In de laatste dertig jaar hebben we een sterke stijging gezien van ambigue herinneringen en identiteitsstoornissen, wat echter ook tot belangrijk – forensisch, theoretisch, experimenteel – onderzoek heeft geleid naar de plooibaarheid van het geheugen. Elizabeth Loftus, psycholoog en geheugenspecialist, heeft het verontrustende succes aangetoond van het inplanten van nepherinneringen, bijvoorbeeld door eenvoudigweg aan iemand te suggereren dat hij of zij een bepaalde (fictieve) ervaring heeft gehad. Voorbeelden van zulke door psychologen bedachte pseudo-ervaringen, variëren van lichte paniek (een kind dat zijn ouders kwijtraakt in een winkelcentrum) tot ernstigere en angstigere situaties (een kind dat aangevallen wordt door een dier, of door een ander kind). Na een aanvankelijk sceptische reactie ('Ik ben nooit mijn ouders kwijtgeraakt in een winkelcentrum'), gevolgd door onzekerheid, kan het zo zijn dat de persoon uiteindelijk overtuigd raakt van de echtheid van de ingeplante herinnering, en zelfs voet bij stuk blijft houden nadat de onderzoeker heeft bekend dat het helemaal nooit gebeurde.

Wat in al deze gevallen duidelijk is – van echt of ingebeeld misbruik uit de kindertijd, van werkelijke of experimenteel ingeplante herinneringen, van misleide getuigen en gehersenspoelde gevangenen, van onbewust plagiaat, en van valse herinneringen die we allemaal wel eens hebben als gevolg van een vergissing of bronverwarring – is dat bij ontstentenis van externe bevestiging er geen eenvoudige manier bestaat om een onderscheid te maken tussen een als zodanig ervaren werkelijke herinnering of inspiratie, en een herinnering die geleend of ingeplant is, dat wil zeggen tussen wat de psychoanalyticus Donald Spence de 'historische waarheid' en de 'narratieve waarheid' noemt.

Zelfs als het onderliggende mechanisme van een valse herinnering onthuld wordt, zoals mij met de hulp van mijn broer lukte in het geval van de brandbom (of zoals Loftus deed, toen ze haar proefpersonen bekende dat hun herinneringen waren ingeplant), hoeft dat geen invloed te hebben op het gevoel van werkelijk beleefde erva-

ring die van zulke herinneringen uitgaat. Net zomin hoeven de duidelijke tegenspraken of absurditeiten van sommige herinneringen effect te hebben op het geloof dat eraan wordt gehecht. Het grootste deel van de mensen die beweren dat ze ontvoerd zijn door buitenaardse wezens liegen niet wanneer ze vertellen hoe ze in het ruimteschip werden gedwongen, en ze zijn zich evenmin bewust dat ze dat verhaal hebben verzonnen – sommigen geloven oprecht dat hun dit overkomen is.

Als zo'n verhaal of herinnering eenmaal geconstrueerd is, in samenhang met een levendig zintuigelijk beeld en een sterke emotie, is het heel moeilijk, of zelfs onmogelijk om via een psychologische methode, vanuit de persoon zelf, vast te stellen wat nu waar en niet waar is – en een neurologische, externe methode bestaat er evenmin. De psychologische correlaties kunnen onderzocht worden met behulp van functionele MRI. De beelden tonen dat levendige herinneringen leiden tot een brede activering van de desbetreffende zintuigelijke gebieden, de emotionele (limbische) gebieden, en het gebied waar beslissingen worden genomen (frontale kwab) – een patroon dat praktisch identiek is bij echte én onechte herinneringen.

Er bestaat, zo lijkt het, geen mechanisme in onze geest of hersenen om de waarheid of het waarheidsgehalte van onze herinneringen vast te stellen. We hebben geen directe toegang tot de historische waarheid, en indien we zeggen of voelen dat iets waar is (Helen Keller heeft dat als geen ander kunnen ervaren), hangt dat net zoveel van onze verbeelding als van onze zintuigen af. Er bestaat geen vaste manier waardoor bepaalde ervaringen direct in onze hersenen worden overgebracht of geregistreerd; ze worden op een uiterst subjectieve manier geconstrueerd, wat bij elk individu al verschillen oplevert, en worden vervolgens verschillend geherinterpreteerd en opnieuw ervaren telkens wanneer ze herinnerd worden. (De neurowetenschapper Gerald M. Edelman spreekt vaak over 'scheppen' als het om waarnemen, en over 'herscheppen' of 'hercategoriseren' als het om herinneren gaat.) Heel vaak is onze waarheid een vertelde waarheid, en bestaat ze uit de verhalen die we elkaar en onszelf vertellen – de verhalen die we onophoudelijk hercategoriseren en herdefiniëren. Die subjectiviteit maakt de kwintessens van het geheugen uit, en is een afgeleide van de bouw en de mechanismen van het menselijk brein. Het wonderlijke is dat fikse dwalingen relatief weinig voorkomen en dat onze herinneringen voor het merendeel deugdelijk en betrouwbaar zijn.

Als mensen zitten we opgescheept met een geheugensysteem dat feilbaar is en zwaktes en onvolkomenheden kent – maar evengoed een sterke flexibiliteit en creativiteit aan de dag legt. Verwarring en onver-

schilligheid over de bronnen van onze kennis zijn een sterke troef van het geheugen: als we wisten waar onze kennis vandaan kwam, dan zouden we overvoerd raken met vaak irrelevante informatie.

We zijn in staat dat wat we lezen en horen, en dat wat anderen zeggen, denken, schrijven en schilderen, op te nemen als was het een ervaring uit eerste hand, allemaal dankzij de onverschilligheid over de bron. Het stelt ons in staat met andere ogen en oren te zien en te luisteren, ons in de hoofden van anderen te verplaatsen, de kunst en de wetenschap en de religie van een bepaalde cultuur in ons op te nemen, het collectieve brein binnen te gaan en eraan bij te dragen – bij te dragen aan het gemenebest van de kennis. Deze vorm van delen, participatie en gemeenschap zou niet mogelijk zijn als al onze kennis en onze herinneringen 'gemerkt' zouden zijn, te herleiden tot een oorsprong, als we ze zouden beschouwen als particulier en hoogsteigen. Het geheugen is dialogisch van aard en komt niet alleen voort uit onze eigen ervaring, maar ook uit de omgang met het intellect van vele anderen.

vertaling uit het Engels: Daniël Rovers

Noten

- 1 Oliver Sacks, *Oom Wolfram en mijn chemische jeugd* (vertaling Han Visserman), Amsterdam, Meulenhoff, 2011.
- 2 Dit voorval wordt met veel inlevingsvermogen en gevoel voor detail uit de doeken gedaan door Dorothy Hermann in de biografie *Helen Keller: A Life*, Chicago, University of Chicago Press, 1998.
- 3 Mark Twain zou later in een brief aan Helen Keller schrijven: 'Mijn hemel, wat was al dat idiote gedoe over die 'plagiaat'-klucht ontzettend grappig en grotesk! Alsof er ook maar iets door een mens geuit kan worden zonder plagiaat te plegen! [...] Zo goed als alle ideeën zijn immers tweedehands en bewust of onbewust ontleend aan miljoenen bronnen van buiten.' Mark Twain had een dergelijke onbewuste diefstal ook zelf begaan, zo stelde hij in een speech ter gelegenheid van de zeventigste verjaardag van Oliver Wendell Holmes: 'Oliver Wendell Holmes... was... de eerste man met literaire faam van wie ik iets gestolen heb – en dat was de aanleiding dat ik contact met hem opnam en hij met mij. Toen mijn debuut *The Innocents Abroad* pas verschenen was, zei een vriend me: 'Dat motto van je is kostelijk.' Ja, dat vond ik ook, zei ik. Mijn vriend zei: 'Ik vond het altijd al goed, ook voor ik het in je boek aantrof.' Natuurlijk zei ik: 'Hoe bedoel je? Waar heb je het dan eerder gezien?' 'Ik las het een paar jaar geleden als motto in *Songs in Many Keys* van dokter Holmes.' ...Welnu, natuurlijk schreef ik dr. Holmes een brief en vertelde hem dat het niet mijn bedoeling was geweest iets van hem te stelen, en hij schreef een allervriendelijkste brief terug waarin hij zei dat hij het mij absoluut niet kwalijk nam. Hij voegde daaraan toe dat hij van mening was dat we allemaal ideeën putten uit wat we lezen en horen, en dat we ons daarna inbeelden dat die ideeën van onszelf afkomstig zijn.'
- 4 De *Cambridge History of English and American Literature* over Milton: 'In hun zoektocht naar plagiaat en tekstuele parallellen hebben scherpplijpers zich ontzettend veel moeite getroost om aan te tonen dat Milton zijn werk schreef in navolging van de *Adamo* van Andreini (1613), de *Lucifer* van Vondel (1654), de *Adamus Exul* van Grotius (1601), Sylvesters *Du Bartas* (1605). Zelfs Caedmon werd genoemd. Gesteld dat Milton al die boeken gelezen heeft, dan nog blijft *Paradise Lost* van hem. Met zekerheid kan worden aangenomen dat niemand anders in staat zou zijn geweest dat ene boek uit die andere boeken samen te stellen, want zelfs een collectief van al deze auteurs – een harmonische samenwerking zoals die nog nooit had bestaan – zou niet eens in de buurt komen van dit eindresultaat, van deze auteur.
- 5 George Orwells roman *1984* en de film *The Prisoner* van Alec Guinness maakten dit thema – de hersenspoeling en vernietiging van een persoon door onder dwang zijn geheugen overhoop te halen – op gruwelijke wijze aanschouwelijk.
- 6 Hitchcocks film *The Wrong Man* (de enige non-fictiefilm die hij ooit draaide) laat de gruwelijke gevolgen zien van een identiteitsverwisseling gebaseerd op de verklaring van een ooggetuige.

Bovenstaande tekst is een vertaling van het essay *Speak, Memory* dat verscheen in *The New York Review of Books*, 21 februari, 2013. © 2013, Oliver Sacks

Herbert Event

Symposium en screening Gerry Schum – TV as a Fireplace

Zondag 17 september 2017, 13:30 – 17:00
Sprekers: Eric de Bruyn, Robyn Farrell, Jan Dibbets

Filmmaker en programmator Gerry Schum (Keulen, 1938-1973) was een pionier binnen het kunsten- en medialandschap van de jaren 1960 en 1970. In samenwerking met Ursula Wevers realiseerde Schum voor de Duitse televisie de *Fernsehgalerie*; een uniek en onconventioneel tentoonstellingsproject dat via de beeldbuis kunstwerken tot in de woonkamer bracht.

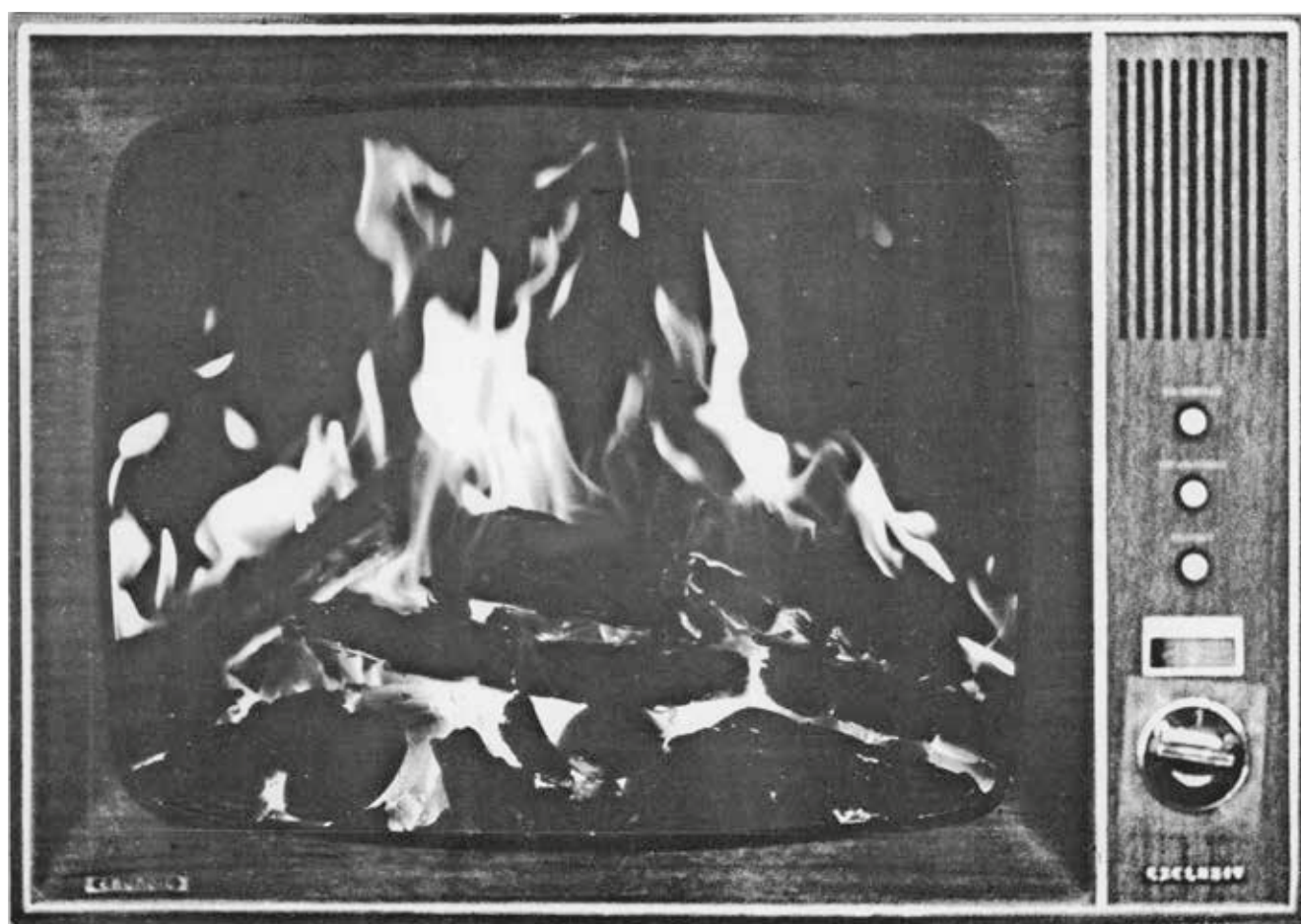
Land Art (1969) en *Identifications* (1970) vormen de twee belangrijkste tv-tentoonstellingen.

Hierbij nam Schum afstand van het gangbare format van de kunstdocumentaire en nodigde hij kunstenaars als Joseph Beuys, Gilbert & George, Alighiero Boetti, Jan Dibbets, Richard Long, Mario Merz en Robert Smithson uit om, specifiek voor televisie, een kunstwerk te maken.

Via de *Fernsehgalerie* wist Schum een open en democratisch platform te creëren dat het elitaire kunstcircuit van musea en galerieën doorbrak. Gelijktijdig verlegde hij de grenzen van het alledaagse medium televisie via zijn samenwerking met jonge kunstenaars die, net als Schum, op zoek waren naar een alternatieve invulling van de begrippen 'kunst', 'kunstenaar' en 'tentoonstellingsruimte'.

Binnen het kader van de tentoonstelling *Time Extended / 1964–1978* organiseert Herbert Foundation in samenwerking met Art Cinema OFFoff het symposium *Gerry Schum – TV as a Fireplace*. Met lezingen, gesprekken en vertoningen wordt ingegaan op de figuur Schum, zijn oeuvre en unieke positie binnen het internationale kunsten- en medialandschap. Tijdens het symposium worden Jan Dibbets' *TV as a Fireplace* (1969, Fernsehgalerie Gerry Schum), *Land Art* (1969) en *Identifications* (1970) vertoond.

Voertaal: Engels
Beperkt aantal plaatsen beschikbaar
Reserveren via reservation@herbertfoundation.org
Meer informatie via www.herbertfoundation.org
en www.offoff.be



Jan Dibbets, uitnodigingskaart voor *TV as a Fireplace*, WDR 3rd Channel, 24–31 december 1969 (Fernsehgalerie Gerry Schum)

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

In samenwerking met:

OFFoff
art cinema vzw

Met de steun van:

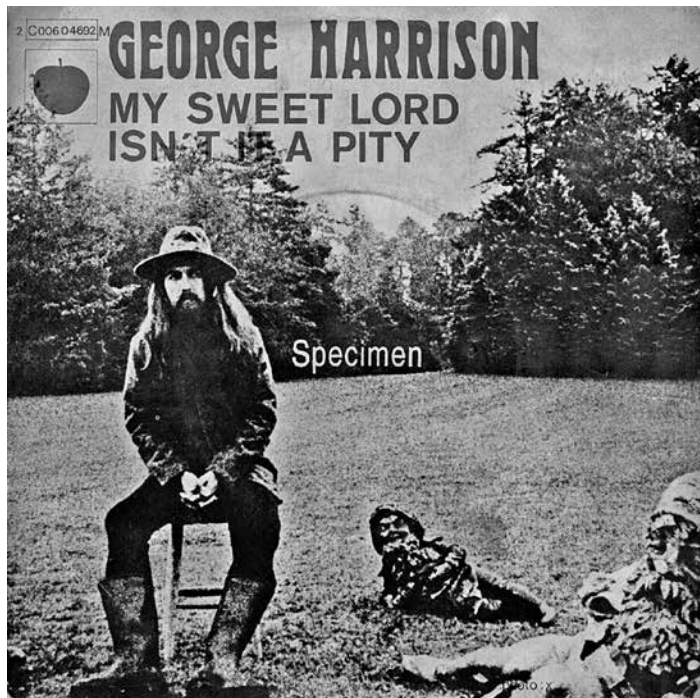


Partner:



AGENTSCHAP PRESENTEERT

Ding 000850 (*My Sweet Lord*)



In 1962 componeerde Ronald Mack het lied *He's So Fine*. De zanggroep The Chiffons nam het op voor een grammofoonplaat. The Chiffons was een in 1960 opgerichte, uitsluitend uit meisjes bestaande groep uit de Bronx in New York, die werd gevormd door Judy Craig, Patricia Bennett, Barbara Lee en later Sylvia Peterson. In december 1962 bracht Bright Tunes Music *He's So Fine* uit als een single van The Chiffons op Laurie Records. Het lied heeft een goed in het gehoor liggende melodie die in wezen bestaat uit vier herhalingen van een kort basismotief 'sol-mi-re' (motief A), waar nodig aan de woorden aangepast, gevolgd door vier herhalingen van een ander basismotief, 'sol-la-do-la-do' (motief B). Geen van beide motieven is nieuw, maar de viermalige herhaling van A, gevolgd door vier herhalingen van B, was ongebruikelijk. Bij de tweede keer dat de reeks van motief B optreedt, wordt bovendien een versiering toegevoegd, zodat dit basismotief als volgt klinkt: 'sol-la-do-la-re-do'. *He's So Fine* was vier weken lang de best verkochte plaat in de Verenigde Staten en nummer 16 in Engeland. Na het overlijden van Ronnie Mack kwamen de auteursrechten op het lied *He's So Fine* in handen van Bright Tunes Music Corp.

In december 1969 componeerde George Harrison, voormalig lid van de Britse popgroep The Beatles, in de kleedkamer na een optreden in Kopenhagen in Denemarken het lied *My Sweet Lord*. Als eerbetoon aan de hindoeïsche god Krisjna speelde Harrison enkele gitaarakkoorden die pasten bij de woorden 'halleluja' en 'hare Krisjna', in diverse variaties. Hij wisselde af tussen wat musici een mineur II akkoord noemen en een majeur V akkoord, in een vierstemmige harmonie. George Harrison droeg het nummer op aan Edwin Hawkins omdat hij geïnspireerd was door diens *Oh Happy Day*. Hij gaf de song aan Billy Preston, een gospelzanger uit de Verenigde Staten. In januari 1970 werd *My Sweet Lord* door Billy Preston opgenomen in Londen. In september 1970 werd *My Sweet Lord* door Apple Records uitgebracht als een onderdeel van Billy Prestons langspeelplaat *Encouraging Words* en als een single. De opname van *My Sweet Lord* door Billy Preston vermeldde George Harrison als componist. De muziek werd vervolgens genoteerd in de vorm van een akkoordenschema met de melodie, de woorden en de harmonie om copyright aan te vragen in de Verenigde Staten. De onderliggende melodie bestond uit vier herhalingen van een zeer kort basismotief: 'sol-mi-re' (motief A), aangepast aan de woorden, gevolgd door nog zo'n kort basismotief, 'sol-la-do-la-do' (motief B), dat driemaal werd herhaald. Aan de tweede herhaling van motief B was een versiering toegevoegd, zodat het motief nu luidde: 'sol-la-do-la-re-do'. In november 1970 bracht George Harrison zijn eigen versie van *My Sweet Lord* uit op zijn eerste solo-plaat *All Things Must Pass*. Op zijn opname zong hij niet zozeer in gospelstijl, maar meer in de trant van popmuziek. Harrisons single *My Sweet Lord* stond in de Verenigde Staten eind 1970 en begin 1971 vier weken op nummer één en was later ook een internationale hit. In deze versie viel de kleine versiering weg, en ook in de gepubliceerde partituur van het lied ontbrak deze versieringsnoot.

Op 10 februari 1971 daagde Bright Tunes Music George Harrison voor de rechter met de klacht dat het liedje *My Sweet Lord* een plagiaat zou zijn van *He's So Fine*. Ondertussen woedde deze discussie ook in de muziekwereld. In mei 1971 zong de countryzangeres Jody Miller haar versie van *He's So Fine* in voor een plaatopname, waarbij ze inspeelde op de overeenkomst tussen beide nummers door van dezelfde gitaarakkoorden gebruik te maken die worden gespeeld op de opname van Harrison. In 1971 voegden The Belmonts een a-capellaversie van *My Sweet Lord* toe aan hun langspeelplaat *Cigars, Acapella, Candy* gebruikmakend van de woorden van zowel *He's So Fine* als *My Sweet Lord*, die op sommige platen onderling verwisseld werden. Kort na de dagvaarding kwam Harrison met het voorstel om de gehele catalogus van Bright op te kopen. Maar het kwam niet tot een akkoord. In 1975 nam Jonathan King nog een versie op van *He's So Fine* in de stijl van George Harrisons *My Sweet Lord*, met als tekst een parodie die onder meer de regel 'See you in court!' ['Tot in de rechtbank'] bevatte. In hetzelfde jaar schreef Harrison over de rechtszaak een nummer dat hij ook op plaat zette, *This Song*, met onder meer de volgende zin: 'This tune, there's nothing bright about it' ['Er is niets speciaals aan deze melodie']. Tussen 23 en 25 februari 1976 kwam de zaak *Bright Tunes Music Corp vs. Harrisongs Music Ltd.* voor het United States District Court in New York. Het grootste deel van de discussie voor de rechtbank ging over de 'versieringsnoot' die te vinden is op de eerste plaatopname van de song door Billy Preston en op de bladmuziek die werd genoteerd aan de hand van die opname, maar die niet voorkomt op Harrisons eigen opname. De eerste bladmuziek was echter gedeponeerd bij het U.S. copyrightbureau, en de rechtbank nam de eerste registratie van de song als uitgangspunt voor de discussie. De rechter ondervroeg Harrison:

'Is het mogelijk dat Billy Preston toevallig op die noten stootte die samen motief B vormen?'

Harrison antwoordde:

'Ja, maar het is ook mogelijk dat ik er bij toeval op kwam, al toen ik in de kleedkamer een beetje voor me uit zat te zingen.'

De rechtbank:

'Meneer Harrison, wat ik enkel probeer te achterhalen, is of u zich herinnert wanneer de versieringsnoot ontstond zoals die is vastgelegd op de plaatopname van Billy Preston.'

Harrison:

'[...] Billy Preston kan deze noot bij elke versie van de opnames hebben gezongen, maar het kan ook zijn dat ze maar op één versie voorkomt, of dat hij ze tijdens verschillende versies op wisselende plekken heeft aangebracht.'

Harrison verklaarde dat het lied iets is dat bestaat op het moment waarop hij het zingt en niet iets dat op een blad papier is vastgelegd. De aanwezigheid of het ontbreken van die versieringsnoot moest worden toegeschreven aan toevallige omstandigheden tijdens de uitvoering. De rechtbank:

'Als ik dit zo zorgvuldig mogelijk mag samenvatten, kunt u niet met stelligheid beweren dat u, of Billy Preston, of iemand anders dit niet tijdens het scheppingsproces heeft gesuggereerd; het enige dat u zeker weet is dat toen Billy Preston het op die manier tijdens de plaatopnamen zong, u besefte dat het een geslaagde manier was om het lied te zingen en u besloot het te behouden?'

Harrison:

'Ja, waarmee ik wil zeggen dat we op dat moment voor een geslaagde vertolking hebben gekozen.'

De rechtbank:

'En u had het gevoel dat het als muziekstuk geslaagd was.'

Harrison:

'Ja [...].'

Op 31 augustus 1976 werd het vonnis uitgesproken in de rechtszaak *Bright Tunes Music Corp. vs. Harrisongs Music Ltd.* voor het United States District Court in New York. Rechter Owen hield:

'[...] De harmonie van beide liedjes is identiek. [...] Het speuren naar de bronnen van een compositie en het onderzoeken van de vraag waarom een componist een bepaalde opeenvolging van noten en een harmonie kiest, is een fascinerende bezigheid, of het nu George Harrison of Richard Wagner betreft. Uit de uitvoerige [discussie] tussen de rechtbank en Harrison, die in transcript veertig pagina's telt, mag blijken dat Harrison noch Preston zich bewust waren van het feit dat zij gebruikmaakten van het thema van *He's So Fine*. Maar feitelijk deden ze dat wel, want voor het oor is duidelijk dat beide songs in muzikaal opzicht op één motief na praktisch identiek zijn. Motief A wordt viermaal herhaald, gevolgd door motief B, dat viermaal herhaald wordt in één geval en driemaal in het andere geval, met dezelfde versieringsnoot in de tweede herhaling van motief B. Hoe zit de vork in de steel? Ik kom tot de slotsom dat de componist, op zoek naar muziek materiaal om zijn gedachten mee te bekleden, verschillende mogelijkheden bekeek. Terwijl hij de ene mogelijkheid na de andere uitprobeerde, kwam er in zijn geest een zekere combinatie naar boven die hem behaagde, omdat deze volgens hem bij de toekomstige luisteraar in de smaak zou vallen. Met andere woorden, voor zijn gevoel zou deze klankcombinatie functioneren. Waarom? Omdat hij onbewust wist dat het ooit had gefunctioneerd in een song die zijn bewuste geest zich niet herinnerde. Eens tot deze aangename klankencombinatie gekomen, werd de opname gemaakt en kon de notatie vervaardigd worden ten behoeve van het auteursrecht. De song werd een enorm succes. Heeft Harrison opzettelijk de muziek van *He's So Fine* gebruikt? Volgens mij deed hij dat niet opzettelijk. Niettemin is het duidelijk dat *My Sweet Lord* dezelfde melodie is als *He's So Fine*, alleen de woorden zijn verschillend, en Harrison had toegang tot *He's So Fine*. Volgens de wet is dit een schending van het auteursrecht, zelfs wanneer het onbewust geschiedt. [...] In het licht van het voorafgaande stel ik [Bright Tunes Music] wat betreft de kwestie van het plagiaat in het gelijk [...].'

Het vonnis luidde dat Harrison 'onbewust' *He's So Fine* had gekopieerd. Voor de wettelijk vereiste registratie voor het auteursrecht geldt de keuze van een welbepaalde opname en niet de verschillende mogelijke interpretaties van het liedje. Het ene ogenblik waarop Billy Preston Harrisons compositie had uitgevoerd gold als de wettelijke registratie. Na het proces kocht de firma ABKCO van George Harrisons ex-manager Allen Klein de firma Bright Tunes Music. In 1978 werd Harrisongs Music verplicht om 75 procent van de inkomsten voor *My Sweet Lord* en een gedeelte van de inkomsten voor de langspeelplaat *All Things Must Pass* af te dragen aan ABKCO Music. Vervolgens namen The Chiffons een single op van *My Sweet Lord* onder regie van ABKCO Music.

vertaling uit het Engels: Ronald Jonkers



Armando

TENTOONSTELLING VAN 5 AUGUSTUS TOT 12 SEPTEMBER 2017

BOGERTGALLERY

Zeedijk-Het Zoute 732 · B-8300 Knokke-Heist
www.bogertgallery.be

‘Vormovereenkomsten dwingen je naar de kern van het kunstwerk te peilen’

Gesprek met Michel François over het tentoonstellingsproject Faux Jumeaux, Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (S.M.A.K.), Gent, 18 oktober 2008 – 31 januari 2010

RAPHAËL PIRENNE & DIRK PÜLTAU

Van 18 oktober 2008 tot 31 januari 2010 organiseerde Michel François in het S.M.A.K. (Gent) een tentoonstellingsprogramma onder de titel *Faux Jumeaux* [Valse tweelingen] in twee identieke, gespiegelde zalen. De kunstenaar vroeg vijftien gastcuratoren twee kunstwerken uit te zoeken die naar de vorm of de gebruikte materialen op elkaar leken, maar toch onafhankelijk van elkaar tot stand waren gekomen. Welke inhoudelijke overeenkomsten of verschillen zouden er aan het licht komen als je die twee kunstwerken met elkaar confronteert? Het eerste voorstel – met werken van Ann Veronica Janssens en Michelangelo Pistoletto – was afkomstig van Michel François zelf (18 oktober 2008 – 11 januari 2009). Na enkele weken werd het tweede voorstel van Loïc Vanderstichelen hieraan toegevoegd (filmbeelden uit *7 ans de malheur* van Max Linder (1921) en *Duck Soup* van de Marx Brothers (1933), 17 november 2008 – 11 januari 2009), nog wat later gevolgd door het derde voorstel van Daniel McClean (het Atl-blauw van de Mexicaanse kunstenaar Dr. Atl en het IKB-blauw van Yves Klein, 1 december 2008 – 11 januari 2009). De zalen werden weer leeggemaakt voor het vierde voorstel van Yves Brochard (Andy Warhol, *Blow job*, 1963, en Dorothy Iannone, *I was thinking of you III*, 2006, 13 januari – 15 februari) en opnieuw voor Guillaume Désanges (een groepstentoonstelling met het plastic zakje als centraal motief, 1 maart – 1 april 2009). Vervolgens werden – met gedeeltelijke overlap, zoals bij voorstellen 1 tot 3 – de voorstellen geëxposeerd van Laurent Jacob, Raya Lindberg, Hans Theys, Frank Maes, Philippe Van Cauteren, Rainier Lericolais, Christine Macel, François Curlet, Joël Benzakin, Léa Gauthier en Jean-Paul Jacquet. Elk van deze voorstellen werd ingeleid door de curator in kwestie, al dan niet bijgestaan door personen die hij of zij daartoe had uitgenodigd. In de loop van de tentoonstelling konden bezoekers zelf hun valse tweelingen in kopievorm aan de muur van de ‘conferentieruimte’ prikken. *Faux Jumeaux* gold als prelude voor Michel François’ retrospectieve *Plans d’évasion* in het S.M.A.K., die plaatsvond van 10 oktober 2009 tot 10 januari 2010.

Raphaël Pirrenne: Hoe ben je op het idee van *Faux Jumeaux* gekomen?

Michel François: Het begon allemaal in 1991, toen Ann Veronica Janssens, met wie ik toen samenwoonde, me vroeg een oogje in het zeil te houden bij de installatie van een werk van haar op de stand van Galerie Micheline Szwajcer op de FIAC, de internationale beurs voor hedendaagse kunst in Parijs. Het ging om een nieuw werk, *Absence d’infini* (1991), een glazen kubus bestaande uit zes vierkante spiegels van elk 70 cm met het spiegelend oppervlak aan de binnenzijde, dus met de spiegelvlakken als het ware naar elkaar toe gekeerd, en met de randen tegen elkaar geplakt, waardoor je alleen de ondoordringbare, industrieel grijs of groen geverfde achterkanten ziet. Toen ik aankwam, bleken Dominique Bozo, de toenmalige directeur van het Centre Pompidou, en Jean-François Taddei, directeur van de Frac (Fonds régional d’art contemporain) des Pays de la Loire, voor de sculptuur van Ann Veronica in een verhit debat verwickeld. Bozo leek enorm boos, omdat hij voor het Pompidou net een werk van Michelangelo Pistoletto uit 1966 met als titel *Metrocubo d’infinito* had aangekocht, dat deel uitmaakt van de beroemde serie *Oggetti in meno* [‘Minusobjecten’] waarmee Pistoletto een beroep doet op het abstractievermogen van de waarnemer. *Metrocubo d’infinito* is een kubus bestaande uit zes vierkante spiegels van elk 120 x 120 cm die met de spiegelkant naar elkaar toe zijn gekeerd en met een koord zo aan elkaar zijn bevestigd dat er een



Ann Veronica Janssens

Absence d’infini, 1991. Collectie Frac des Pays de la Loire, Carquefou (F)



Michelangelo Pistoletto

Metrocubo d’infinito, 1966. Collectie Centre Pompidou, Parijs

binnenvierkant van exact een kubieke meter ontstaat. Bozo vond het onacceptabel dat een jonge kunstenaar niet op de hoogte was van dat beroemde werk van Pistoletto, dat ruim twintig jaar ouder is dan het hare, of dat ze deed alsof ze het niet kende. Ann Veronica had een taboe geschonden. ‘Plagiant’ of ‘onnozelaar’, dat waren de stempels die je haar kon opdrukken. Jean-François Taddei was daarentegen vertrouwd met Ann Veronica’s werk, haar studies met licht, haar pogingen het ontastbare vorm te geven, de manier waarop ze tentoonstellingsruimtes manipuleert. Hij plaatste *Absence d’infini* in de context van haar persoonlijke ervaringen en zag het als een logische stap in haar ontwikkeling als kunstenaar. Voor hem was het werk zonder meer een uiting in haar eigen artistieke taal en paste het naadloos in de rest van haar oeuvre.

Dirk Pültau: Heb jij op dat moment meer uitleg gegeven bij het werk?

M.F.: Nee, ik heb de stand vrijwel onmiddellijk verlaten, en ben op zoek gegaan naar een afbeelding van het werk van Pistoletto, dat ik niet kende. Ik heb ook Ann Veronica gebeld om het voorval te vertellen. Weet je wat ze zei? Dat ze het werk van Pistoletto evenmin ooit had gezien... en dat ik de opdracht moest geven om haar werk onmiddellijk te laten vernietigen! Zo gezegd, zo gedaan: ik loop terug naar de stand van Szwajcer en vertel haar welke taak Ann Veronica me heeft toevertrouwd. ‘Te laat’, zegt Micheline, ‘zonet heeft Jean-François, om zijn woorden kracht bij te zetten en de discussie te sluiten, het werk van Ann Veronica voor de Frac gekocht.’ Ik vond dat geweldig. Het feit dat twee totaal verschillende kunstenaars als Pistoletto en Ann Veronica, die elk toch een volstrekt eigen artistiek idioom hadden ontwikkeld, werken hadden voortgebracht die zo sterk op elkaar lijken, vond ik even onvoorstelbaar als fascinerend. En bij elk van hen ging het om een integrerend deel van hun oeuvre. *Absence d’infini* was een van Ann Veronica’s talrijke pogingen om te ontsnappen aan materialiteit en gewicht, door ‘objecten’ te creëren die iets dubbelzinnigs hadden: er is sprake van schemering, verdwijningen, afwezigheid... van het gebruik van gas, mist, vervaging... of denk aan de extreme lichtheid, de voortdurend vluchtende gezichtspunten... aan het ongrijpbare, onbestemde, ondefinieerbare in veel van haar werken. In de jaren tachtig en negentig van de vorige eeuw maakte ze veelvuldig gebruik van spiegels – ook dat moet je in die context zien. De vraag is dus niet of zij al dan niet de rechtmatige auteur is van *Absence d’infini*, en of ze heeft gesjoemeld door het werk van Pistoletto te kopiëren – want toen ze hoorde van het bestaan van *Metrocubo d’infinito* gaf ze meteen de opdracht haar eigen sculptuur terug te trekken. En aangezien ik zelf niet wist van het bestaan van Pistoletto’s sculptuur, twijfel ik geen moment dat dat ook voor haar

gold. De echte vraag is: hoe komt het dat beeldend kunstenaars, in alle oprechtheid en onschuld, zonder elkaars werk te kennen, objecten produceren die in formeel opzicht enorm sterk op elkaar gelijken? Je kunt dat natuurlijk een soort diffuse, onbewuste beïnvloeding noemen, zeitgeist, toeval... Maar veel interessanter vind ik dat die vormovereenkomsten ons ertoe dwingen om naar de inhoud en de context van die werken te kijken, en te achterhalen hoe ze van elkaar verschillen.

R.P.: Je hebt voor ons ook een foto klaargelegd van een meisje dat in een groot vierkant blok chocola bijt. Het gaat om *L. au chocolat*, een werk van jou uit 1992... Heeft dat beeld ook een rol gespeeld in de totstandkoming van *Faux Jumeaux*?

M.F.: Ja, dat vormde een tweede element. Het was het verjaardagfeestje van mijn dochtertje Léone. Ik besloot haar een stuk chocola te geven van maar liefst tien kilo, gegoten in de vorm van een kubus, 20 cm in het vierkant. Ze genoot er met volle teugen van; ze zette haar vier tandjes in de randen van het blok, drukte haar lippen ertegen, likte eraan, pulkte er stukjes af, zat erop, duwde het door de kamer, keerde het om, kortom, ze ging er helemaal op los. Later, toen ik een paar ‘actiefoto’s’ van haar had genomen en het blok chocola helemaal vies was geworden, haalde ik het weg en zette het in mijn atelier. Nog later besloot ik het tentoon te stellen en foto’s ervan te publiceren... Op een dag was ik in New York en bezocht er de Whitney Biennial. Tot mijn grote verbazing trof ik er een werk aan van Janine Antoni, dat bestond uit een blok chocola van een ton waaruit met een enorme mond stukken leken te zijn gehapt. Het ging om consumptiegoed, letterlijk. Een half opgegeten stuk snoep, het overblijfsel van een schranspartij, een trofee van een zieke maatschappij. Het kunstwerk haalde de cover van *Flash Art*.

R.P.: Het interessante is niet alleen dat je in beide gevallen sterke formele overeenkomsten aantroft, maar dat het telkens om kubussen gaat: vier kubussen, totaal verschillend van aard, maar desalniettemin kubussen, eenvoudige en minimalistische vormen waar iedereen mee vertrouwd is.

M.F.: Inderdaad. De kubus is een alledaagse geometrische vorm, die iedereen kent. Zoals gezegd dwingt die vormovereenkomst ons echter om naar het verschil tussen beide werken op zoek te gaan. De minieme vormelijke verschillen kunnen ons helpen om de conceptuele intentie of de specifieke betekenis van het werk op het spoor te komen. De titels geven alvast een aanwijzing: aan de ene kant, bij Ann Veronica, is er sprake van een ontkenning, een afwezigheid (*Absence d’infini*); aan de andere, bij Pistoletto, van een bevestiging, een aanwezigheid (*Metrocubo d’infinito*). De titel van Pistoletto lijkt uitdrukking te geven aan een gekend optisch fenomeen (de *mise en abyme* die ontstaat door tegenover elkaar geplaatste spiegels) dat evenwel aan het zicht is onttrok-

ken; die van Ann Veronica vertrekt juist vanuit die onzichtbaarheid om de gedachte eraan op een positieve manier tot uitdrukking te brengen. De verschillende titels komen voort uit tegengestelde percepties van een en hetzelfde object.

R.P.: Wat je zegt over de verbreding van de perceptie vind ik erg interessant. Als je verder kijkt dan de sterke overeenkomst tussen de twee werken, merk je inderdaad allerlei details op die je eerder niet opvielen. Je fantasie wordt geprikkeld, je bekijkt het werk met andere ogen en herdefinieert wat je ziet. Ook het tentoonstellingsdispositief, met die twee elkaar spiegelende ruimtes, moet voor de waarnemer heel reflexief hebben gewerkt.

M.F.: Ja, ik had een zaal ter beschikking gekregen en die in tweeën gedeeld, een linker- en een rechterhelft. Je kwam de zaal binnen in het midden, en keek recht op de kop van de scheidingswand, één oog links,



Michel François

L. au chocolat, 1992



Janine Antoni

Chocolate Gnaw, 1992, chocoladeblok met knaagsporen van de kunstenaar



Michel François

facsimile van een krantenpagina
(Libération, 22 juillet 1996, pp. 9 en 32)

één oog rechts. Ook de ruimte zelf wekte dus die suggestie van bipolariteit.

R.P.: Je laat ons ook een dubbele pagina uit het dagblad *Libération* zien, van halverwege de jaren negentig, waar twee afbeeldingen op een zonderlinge manier op elkaar lijken, hoewel ze twee totaal verschillende gebeurtenissen tonen. Was dat ook van belang voor *Faux Jumeaux*?

M.F.: Precies. De foto's zijn vrijwel identiek – in beide gevallen wordt er een bus omvergeduwd – maar de ene gaat over oproer in de straten van Istanboel, de andere over een toneelstuk in Avignon dat op dezelfde dag plaatsvond. Ik was destijds erg bezig met de manier waarop beelden, onder meer media-beelden, de werkelijkheid veranderen en er een soort fictie van maakten; in die krant werd het probleem glashelder blootgelegd. Ik heb die dubbelpagina eruit gehaald en zonder enige aanpassing op meerdere exemplaren laten herdrukken, als facsimile's die konden worden uitgedeeld. Daarbij speelde ook algemenere vragen in mijn hoofd, vragen als: hoe sta je in de wereld, hoe blijf je op de hoogte, hoe voel je empathie. En anderzijds: hoe maak je tegelijk kunst? Hoe ga je om met die poreuze scheiding tussen feit en fictie? Hoe ver laat je uiterlijke noden doordringen in een oeuvre dat eerder beantwoordt aan innerlijke noden? De 'tweelingfoto's', de een van een cultureel evenement, de ander van een politiek protest, gelijktijdig gepubliceerd in een krant, vormden een soort antwoord op die vragen en maakten deel uit van de talloze documenten die ik voor het project *Faux Jumeaux* heb verzameld.

Déjà-vu

D.P.: Zijn er in jouw eigen praktijk elementen die corresponderen met de fascinatie voor vormovereenkomsten die achter het project *Faux Jumeaux* schuilgaat? Je bent immers vast niet de enige kunstenaar die al eens verrassende gelijkenissen tussen kunstwerken heeft opgemerkt, maar alleen jij kwam op het idee om er een tentoonstelling over te maken...

M.F.: Ik heb lange tijd gewerkt aan een project dat ik de naam *Déjà-vu* gaf. Het bestond uit video's, foto's, installaties en boeken die ik allemaal van diezelfde titel voorzag. Het was rond het begin van deze eeuw en ik zat toen in een, laten we zeggen, meer psycho-analytische periode van mijn leven. In 2004 nam ik deel aan de groepstentoonstelling *Amicalement vôtre* in het Musée des Beaux-Arts van Tourcoing (2004). Ik richtte er twee identieke zalen in en behing ze volledig met zwart-witfoto's van een fragment van een boom, een berkenstam met een 'oog', afwisselend rechtop en ondersteboven. Inkt druppelde op identieke kranten die in elk van de vertrekkende opengeslagen op de grond lagen. Elke dag kocht ik opnieuw twee exemplaren van dezelfde krant. De twee zalen waren op alle punten identiek, alleen de vorm die de inktvlekken op die kranten aannamen had ik niet onder controle, en daardoor ontstonden er verschillen.

D.P.: Wat verstond je toen onder 'déjà vu'? Had je het over de herinnering aan een bepaald beeld uit het verleden?

M.F.: Ja. Recent wetenschappelijk onderzoek naar het intrigerende gevoel van 'déjà vu', dat we allemaal weleens hebben gehad, stelt een beetje teleur. Het blijkt te gaan om een kortstondig disfunctioneren van het brein waarbij iets dat we hier en nu waarnemen aan een oude herinnering wordt gekoppeld. Onze hersenen slaan de waarneming verkeerd op, nog voor we ons goed en wel bewust zijn van wát we waarnemen. Die verklaring is een beetje ontgoochelend. We vinden het immers spannend om te

geloven dat we iets hebben gezien waarvan we ons niet langer bewust zijn, of waaraan we de herinnering zijn verloren, een eerder leven bijvoorbeeld.

D.P.: Werkte je bewust toe naar het oproepen van een déjà vu?

M.F.: Nee, de vormen die werden opgeroepen kwamen meestal bij toeval tot stand. In de video *Déjà-vu (Hallu)* (2003), waarin ik in het wilde weg stukken aluminiumfolie verfrommel, valt uiteindelijk een hele serie vormen te herkennen: maskers, vogelfiguren; dingen die je 'herkent', die je ook al ergens anders hebt gezien. Daar komt nog bij dat iedereen er iets anders in ziet.

R.P.: Er ligt dus geen vooropgesteld plan aan dat werk ten grondslag, het is het product van zuiver toeval: aluminiumfolie dat gaandeweg bepaalde vormen krijgt.

M.F.: In tweede instantie is er ook sprake van bewuste manipulatie, zowel in de letterlijke als de figuurlijke betekenis. Het beeld wordt meteen verdubbeld op het moment dat het shot wordt genomen. Daar heb je een speciale camera voor nodig, die zo'n verdubbeling meteen maakt, want je kunt het wel achteraf doen, maar het resultaat van die bewerking overtuigt niet. De beeldend kunstenaar in mij probeerde dus ook welbepaalde vormen tevoorschijn te laten komen, en déjà vu's te stimuleren, door ze vluchtig op te roepen. In de chaos van de verfrommelde aluminiumfolie dacht ik soms een bepaalde figuur te herkennen, en dan bewoog ik langzamer, of probeerde ik de figuur te vervolmaken, een soort fijnregeling te bekomen zodat de vorm beter tot zijn recht kwam... om dan weer terug te keren naar de chaos. De camera filmde alleen mijn linkerhand en verdubbelde die, waardoor ik met twee linkerhanden in beeld kwam. Mijn rechterhand kon dus doen wat ze wilde zonder in beeld te komen. Ik ontdekte de vreemdste figuren, die weer even snel in de permanente beweging van hand en aluminiumfolie verloren gingen.

R.P.: Bij veel van de elementen die je hier beschrijft draait het om visuele en formele, maar ook 'mnemonische' gelijkenis. Er zit iets van 'déjà vu' en visuele splitsing in de manier waarop dit werk functioneert. Alsof vormen die zonder gedachte vooraf tot stand komen resoneren met iets wat er al was, altijd al, in het verleden, iets wat alleen in het heden ooit opduikt. Verder heb je dat fenomeen van spiegeling, van splitsing en verdubbeling in het opnameproces. Dat komt duidelijk tot uitdrukking in die video.

D.P.: Verzamelde jij in die periode ook al beelden van 'tweelingwerken'?

M.F.: Ja, en van tijd tot tijd voegde ik reproducties van tweelingwerken aan die verzameling toe, een beetje vanuit de gedachte dat het bij gelegenheid tot een mooi project zou kunnen uitgroeien, in de vorm van een boek of een tentoonstelling. In 2008, een jaar voor mijn solotentoonstelling *Plans d'évasion* in het S.M.A.K., gaf Philippe Van Cauteren, de directeur van het museum, me carte blanche om gedurende één jaar in een zaal van het museum een project op te zetten, als een soort prelude op *Plans d'évasion*. Ik besloot meteen om iets met mijn 'valse tweelingen' te doen. Als ik met anderen over dat project sprak, kon iedereen meteen een paar van die tweelingwerken noemen. Ze hadden ook allemaal hun mening klaar over het onderwerp. Dat bracht me op het idee dat het goed zou zijn als ik een aantal mensen zou uitnodigen om als gastcurator deel te nemen aan het project. Dat zou de ideeënrijkdom alleen maar ten goede komen.



Michel François

Déjà-vu (bouleaux, journaux, encre), 2004
zicht op de tentoonstelling 'Amicalement vôtre', Musée des Beaux-Arts, Tourcoing, 2004



Michel François

Déjà-vu (Hallu), 2003, videoprojectie

Het mysterie van de verdubbeling

R.P.: Vanaf het begin van de jaren negentig had je dus verschillende ervaringen van beelden en werken die een grote gelijkenis met elkaar vertoonden. En dat is vervolgens een tentoonstellingsproject geworden.

M.F.: Ja, een project dat je niet bepaald politiek correct kan noemen. Het is namelijk niet erg politiek correct om werken met elkaar te confronteren die in formeel opzicht erg op elkaar lijken, want dan krijg je al snel een polemiek: wie heeft wie geplagieerd? Als conservatoren en curatoren kunstwerken samenbrengen, dan doen ze dat vanuit een bepaald concept of nemen ze een thema als gemeenschappelijke noemer, en vermijden ze juist om werken te selecteren die uiterlijk sterk op elkaar lijken. In *Faux Jumeaux* deed ik net het tegenovergestelde: geen vooropgezette thematiek, alleen overeenkomst naar vorm en materiaal, zodat je gedwongen werd om de uiteenlopende intenties achter het kunstwerk bloot te leggen. Je werd genooddaakt om terug te keren naar het werk zelf, om het werk telkens weer op zichzelf te bekijken. Een 'gewone' curator zou zoiets nooit hebben gedaan.

R.P.: Had je met het exposeren van die vormovereenkomsten ook de bedoeling om je los te maken van de opvatting dat jonge beeldend kunstenaars de kunstgeschiedenis moeten kennen en zich daar rekenschap van moeten geven? En in het verlengde daarvan: wilde jij je losmaken van een soort cultus van de oorspronkelijkheid die je in het modernisme kan aantreffen, een cultus die het postmodernisme in een kwaad daglicht heeft proberen te stellen, zonder daar ooit echt in geslaagd te zijn?

M.F.: Persoonlijk heb ik nooit geprobeerd om uitspraken te doen over de kunstgeschiedenis, of om er een kritiek op te formuleren. De kwestie van de oorspronkelijkheid speelt vooral in het westen, het democratische en kapitalistische westen. Het is waar dat die tweelingobjecten steeds vaker opduiken in de twintigste eeuw, misschien sinds Duchamp, vanaf het moment dat iedereen de hand kon leggen op een industrieel ver-

vaardigd object, het een titel kon geven en als kunst kon signeren. In die context hoeft het geen verbazing meer te wekken dat kunstenaars los van elkaar dezelfde vormen en objecten scheppen of als uitgangspunt nemen. Ik vermoed dat je die formele gelijkenissen ook als een neveneffect kan beschouwen van het gebruik van concepten, van de 'conceptuele kunst' dus – concepten en ideeën zijn namelijk van iedereen. Maar *Faux Jumeaux* is toch vooral een project dat is ontsproten aan de fantasie van een beeldend kunstenaar, ook al treedt die dan strikt genomen op als 'curator'. En mij ging het in de eerste plaats om het mysterie dat voelbaar wordt als je die tweelingwerken in onderlinge samenhang ontdekt. Dat mysterie zou je nooit ervaren als je ze afzonderlijk zou bekijken.

R.P.: Niettemin zit er een heel subtiele, kritische onderstroom in *Faux Jumeaux*. Die kritiek maakt het mogelijk om afstand te nemen van de modernistische originaliteitscultus en terug te keren naar een productiemodus die gebaseerd is op isomorfisme, analogie, gelijkenis, overeenkomst... Pas als je de reeks van zestien presentaties hebt gezien, en de lezingen die erbij hoorden op je in hebt laten werken, wordt duidelijk dat de tentoonstelling een dergelijk 'analogisch denken' heeft voortgebracht.

D.P.: De tentoonstelling nodigt je niet alleen uit om de idee van originaliteit in vraag te stellen, ze confronteert je ook met de tegenstrijdigheden die in dat begrip schuilgaan. Aan de ene kant verwijst de notie 'oorspronkelijkheid' naar iets nieuws, naar een radicale breuk met alles wat eraan voorafgaat; aan de andere kant roept het begrip echter ook een verlangen naar de oorsprong op – en dan hebben we het vanzelfsprekend over een utopische oorsprong, een oorsprong die voorafgaat aan de 'ontaarding' van de moderniteit. Die twee betekenissen zijn tegenstrijdig omdat een terugkeer naar de oorsprong een herhaling impliceert van wat er altijd al was.

M.F.: Mij was het er vooral om te doen naar de kern van elk werk te peilen, om de toeschouwer te verplichten dieper en zorgvul-



Bernard Bazile

twee werken uit de reeks 'Mel Ramos', 1993. *Faux Jumeaux* 14, voorgesteld door Joël Benzakin



v.l.n.r.: Max Linder, *Seven Years Bad Luck*, 1921, filmfragment (Faux Jumeaux 2, voorgesteld door Loïc Vanderstichelen) / Michelangelo Pistoletto, *Metrocubo d'infinito*, 1966 (Faux Jumeaux 1, voorgesteld door Michel François) / Dr. Atl (Gerardo Murillo), *Atl-blauw* (Faux Jumeaux 3, voorgesteld door Daniel McClean)



v.l.n.r.: Yves Klein, *IKB (International Klein Blue)* (Faux Jumeaux 3, voorgesteld door Daniel McClean) / Ann Veronica Janssens, *Absence d'infini*, 1991, collectie Frac des Pays de la Loire, Carquefou (F) (Faux Jumeaux 1, voorgesteld door Michel François) / Marx Brothers, *Duck soup*, 1933, filmfragment (Faux Jumeaux 2, voorgesteld door Loïc Vanderstichelen)

diger in het volledige oeuvre van een kunstenaar te duiken, zowel om het beter te leren kennen als om er, paradoxaal genoeg, de originaliteit van te onderkennen.

R.P.: Kun je ons iets vertellen over de manier waarop de keuze voor de gastcuratoren tot stand is gekomen?

M.F.: Het ging om personen uit mijn entourage, mensen met wie ik regelmatig omging, met wie ik over het project had gepraat, die belangstelling hadden getoond en die meteen 'dubbels' hadden genoemd of interessante invalshoeken hadden aangebracht. Er zaten niet alleen echte curatoren, maar ook kunstenaars, kunstliehebbers, schrijvers en gewoon vrienden bij.

R.P.: Hoe heb je ze benaderd?

M.F.: Ik stelde hen voor om in hun eigen persoonlijke kunstgeschiedenis op zoek te gaan naar voorbeelden van tweelingwerken.

R.P.: Ging iedereen meteen in op je voorstel?

M.F.: Sommige 'curatoren' reageerden aanvankelijk wat geprikkeld. Hans Theys schreef me: 'Nee, het klopt niet, het uitgangspunt klopt niet, want als twee werken naar de vorm identiek zijn, zijn ze dat noodzakelijkerwijs ook naar de inhoud.'

D.P.: Waren er voorstellen die je niet wilde opnemen in de expositie?

M.F.: Sommige voorstellen waren erg polemisch en hadden meer weg van een afrekening – een jacht op plagiënten. Daar liep ik met een wijde boog omheen. Ik probeerde kunstenaars uit te sluiten die bewust of onbewust werk van hun collega's hadden gekopieerd; dat was niet wat me voor ogen stond. En monochromen nam ik ook niet in overweging, want dat zou wel erg makkelijk worden. Bovendien leek het moeilijk om daar een debat over op gang te krijgen.

D.P.: Misschien had je nog verder kunnen gaan en alle abstract-geometrische kunst kunnen weren. Heel die traditie werkt immers met elementaire vormen en is gebaseerd op de idee dat de abstracte vormtaal een universele taal is die we allemaal beheersen en begrijpen, wat betekent dat die taal wordt gekenmerkt door structurele herhaling.

M.F.: Ik wilde dat de gelijkenis zo onbewust mogelijk was, zo onschuldig mogelijk, zo toevallig mogelijk, om nieuwe ideeën over

die werken tot bloei te laten komen, om te voorkomen dat je kon terugvallen op wat de maker er zelf over had gezegd. Maar er waren uitzonderingen, zoals het voorstel van Joël Benzakin: de 'tweeling' van Bernard Bazile. Benzakin had meteen aan het begin al tegen me gezegd: 'Nee, het klopt niet, er zijn geen onschuldige tweelingen, kunstenaars zullen zeggen dat ze elkaars werk niet kennen, maar ze kennen het wél, ze hebben dat andere werk gezien, maar doen alsof dat niet zo is, of ze hebben het verdrongen en denken er nooit meer aan.' Om die reden koos Joël ervoor Elaine Sturtevant uit te nodigen, die immers bewust werk van andere kunstenaars kopieert. Voor een van haar werken had Sturtevant een installatie van Bazile gekozen, een werk waarin een naakte vrouw, gelegen op een soort platform dat met een dierenvel was bekleed, in de tentoonstellingsruimte wordt geëxposeerd. Het werk van Bernard Bazile is overigens op zijn beurt op de pin-uptableaus van de Amerikaanse popkunstenaar Mel Ramos gebaseerd – Bazile heeft Ramos' vrouwen als het ware in 3D omgezet en live tentoongesteld. Benzakin besloot om die twee werken met elkaar te confronteren... maar Sturtevant weigerde aan het project mee te werken, met het ietwat vreemde argument dat ze nog nooit zo'n voorstel had gehad. Ze had er wel eerst een paar nachtes over geslapen! Als reactie op haar weigering hebben we twee werken uit de Mel Ramosreeks van Bazile geëxposeerd, telkens met een andere vrouw, wat op zich ook heel interessant was.

R.P.: In dat geval is er sprake van een verdubbeling, want het gaat om twee werken van Bazile uit dezelfde reeks.

M.F.: Precies. Een andere uitzondering betreft de bijdrage van Daniel McClean. Daniel stelde Dr. Atl (pseudoniem voor Gerald Murillo) voor, een Mexicaanse kunstenaar uit het begin van de vorige eeuw die schilderijen maakte, vooral van vulkanen. Murillo had een eigen verfsoort ontwikkeld, een soort kruising van olieverf en pastel, die zoals bij een waskrijtje met een stick op het doek moet worden aangebracht. Hij had in zijn tijd zoveel succes, zijn tijdgenoten waren zo dol op zijn zelfgemaakte kleuren,

dat hij de samenstelling ervan openbaar maakte en ze op industriële schaal begon te produceren. Tot op de dag van vandaag zijn er kleuren als Atl-blauw, Atl-rood en Atl-oranje te koop. Daniel had het idee opgevat om op een muur in een van de zalen een vierkant in Atl-blauw te schilderen. Hij wist ook de formule van het typische blauw van Yves Klein te achterhalen en liet op de wand in de gespiegelde zaal een vierkant aanbrengen in monochroom IKB, *International Klein Blue*.

R.P.: Zat er verschil in het blauw van Dr. Atl en dat van Klein?

M.F.: Ja, het waren verschillende blauwen, en ze waren ook op een andere manier opgebracht.

R.P.: Dat verklaart het onderscheid in textuur. Het IKB is heel gelijkmatig opgebracht, terwijl het Atl-blauw vrij veel textuur vertoont. Strikt genomen zien we dus niet twee identieke blauwe monochromen op de foto's van die expositie.

M.F.: Dat komt dus onder meer omdat het Atl-blauw aangebracht is met een verfstick, zoals bij pastel, en het IKB met een penseel. McClean leek tevreden met het eindresultaat. Aanvankelijk vroegen we ons af of de weduwe van Yves Klein ons wel toestemming zou geven om IKB te gebruiken, maar we beseften al gauw dat haar toestemming helemaal niet nodig was, omdat het in feite om een doodnormaal ultramarijn gaat. Het bijzondere aan IKB is dat het bindmiddel na verloop van tijd volledig verdwijnt, waardoor alleen het pigment op de drager overblijft. Van tovenarij is nochtans geen sprake.

D.P.: Wat de vraag opwerpt – die Daniel McClean tijdens zijn lezing ook stelde – naar het spanningsveld tussen de oorspronkelijkheid van de kunstenaar en de standaardisering van de gebruikte materialen. Als alle materialen gestandaardiseerd zijn en kunstenaars alle materialen kunnen verkrijgen, hoe kun je dan nog oorspronkelijk zijn? Tegelijk is juist de twintigste eeuw geobseedeerd door de behoefte om origineel te zijn, als een soort verzet tegen de industrialisering.

M.F.: In het specifieke geval van Yves Klein is dat opvallend, omdat hij juist streeft naar personalisering. Hij doet alsof zijn kleur door hemzelf is uitgevonden en in het diepste geheim ontwikkeld werd, terwijl het om een industriële verf gaat, een massaproduct. Voor Dr. Atl geldt precies het tegenovergestelde, want die ontwikkelde zijn kleur helemaal zelf en gaf de formule ervan aan de industrie voor massaproductie. Zoals gezegd kun je die kleur tot op de dag van vandaag overal in Mexico krijgen.

D.P.: Heb je aan al jouw gasten gevraagd om twee werken of creaties met elkaar te con-

fronteren? Want er is ook een gastcurator die een heuse groepsexpositie heeft samengesteld...

M.F.: Zelf was ik vooral op zoek naar duo's, maar Guillaume Désanges heeft het inderdaad anders aangepakt. Het was hem opgevallen dat het motief van het plastic zakje vanaf de jaren negentig in het blikveld van de kunst was gekomen, en zelfs opdook in films – denk aan de bekende scène in *American Beauty* uit 1998. Ik moest meteen aan Zoe Leonard denken. Ik weet niet of je die zwart-witfoto van haar kent van een boom in New York met een plastic zakje gevangen in de takken? Dat is de oudste herinnering die ik heb aan het plastic zakje in de hedendaagse kunst. Sindsdien hebben talloze kunstenaars zich over het plastic zakje ontfemd en er werken mee gemaakt, films of installaties. Het motief van het plastic zakje vormde dus het element dat de vormovereenkomst tussen de verschillende werken bepaalde. Wat de verschillende kunstenaars ermee gedaan hadden, was minder belangrijk. Laten we zeggen dat Guillaume eerder een thema had gekozen dat centraal stond bij verschillende kunstenaars.

R.P.: Er was ook een aflevering die conform was aan het 'tweelingprincipe' van *Faux Jumeaux*, maar geen twee werken van verschillende kunstenaars tegenover elkaar stelde. Ik heb het over het voorstel van Jean-Paul Jacquet om de wand die de zaal in tweeën deelde weg te halen en op de plek van dat sloopwerk één werk van Félix González-Torres te installeren: twee identieke gloeilampen die de sporen uitlichtten van de verwijderde wand.

M.F.: Ja, dat was het laatste voorstel in de reeks. Jacquets bijdrage voerde ons terug naar het uitgangspunt en gaf daar een andere draai aan. Er was nog steeds sprake van een vormovereenkomst, van de complementariteit en tegenstelling die je bij Janssens-Pistoletto terugvond, maar dan binnen één en hetzelfde werk. Het tweelingaspect bleef een rol spelen, maar het zat in één werk ingebouwd.

D.P.: Ook van andere werken in *Faux Jumeaux* kan je zeggen dat ze het tweelingaspect thematiseren. Bij Michelangelo Pistoletto en Ann Veronica Janssens zit de idee van de tweeling bijvoorbeeld in het gebruik van spiegels vervat, dat natuurlijk de idee van het dubbel oproept. Eenzelfde soort verdubbeling keert terug in meerdere werken uit *Faux Jumeaux*.

M.F.: Ja, bijvoorbeeld in die twee scènes uit de films van Max Linder en de Marx Brothers, waar Loïc Vanderstichelen mee op de propen kwam. Aan de ene kant de beroemde scène uit *Duck Soup* van de Marx Brothers uit 1933 waarin een grote spiegel aan scherven valt, maar een van de broers zijn uiterste best doet de indruk te wekken dat hij nog steeds intact is. Aan de andere kant de scène uit *Seven Years Bad Luck* van Max Linder uit 1921 met hetzelfde thema: een man scheert zich en tegenover hem doet een andere man exact hetzelfde, alsof er een spiegel tussen hen in staat.

R.P.: Weet je wat me frappeert? Uitgerekend in de tijd dat jij aan dit tentoonstellingsprogramma werkte, trad het gedachtegoed van Aby Warburg heel erg op de voorgrond in de kunstfilosofie – ik denk aan diverse publicaties van Georges Didi-Huberman, Philippe-Alain Michaud, Giorgio Agamben... Voor Warburg is de geschiedenis van de kunst geen lineaire evolutie, maar een golfbeweging waarbij vormen gedurende lange periodes latent aanwezig zijn, om op bepaalde momenten in de geschiedenis plots manifest te worden.

M.F.: Ik heb zelf niet aan Warburg gedacht. Ik denk dat de herhalingen en gelijkenissen in *Faux Jumeaux* vooral te maken hebben met de industriële wereld waaraan we materialen en vormen ontlennen.

D.P.: Je vindt de idee van een 'terugkeer der vormen' inderdaad ook terug in de moderne kunst. Zoals Guillaume Désanges in zijn lezing zei, zijn er abstracte werken uit het begin van de twintigste eeuw en werken uit de jaren zestig die een sterke gelijkenis met elkaar vertonen en die je zo zij aan zij kunt hangen.

M.F.: Ja, de modernisten zochten oplossingen voor de lange termijn, de zeer lange termijn.



Faux Jumeaux 5, voorgesteld door Guillaume Désanges (tentoonstelling met kunstwerken rond het motief van de plastic zak). Links achteraan: Kevin Landers, *Untitled (Walton's Bag)*, 1992 / rechts: Eric Hattan, *Air*, 1998, video



Félix González-Torres

Untitled (March 5th) #2, 1991 (Faux Jumeaux 16, voorgesteld door Jean-Paul Jacquet)

Transcriptie in het Frans: Aurélie Bouvart
Redactie in het Frans: Raphaël Pirenne
Vertaling uit het Frans: Richard Kwakkel

GALERIE NOUVELLES IMAGES

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

De galerie is gesloten 22/07–07/08

RONDOM | AROUND

Gijs Assmann, David Bade, Kevin Bauer, Cor van Dijk, Kira Fröse, Hans van der Ham, Hans van Hoek, Willem Hussem, Seet van Hout, Gabriëlle van de Laak, Marianna Maruyama, Elise Maslow, Joseph Semah, Joost van den Toorn, Piet Tuytel, Peer Veneman, Auke de Vries
01/07–26/08

Extra: Tijdens het Holaa-festival (07/07–09/07) is er op zaterdag 08/07, 15:00 een preview van de Kassel-performance '600 notes' door Marianna Maruyama & Andrius Arutiunian, geïnspireerd op het werk van Sedje Hémon (1923–2011), een van de verrassingen van Documenta 14.

STROOM DEN HAAG

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

OpZicht: Manuel Beltrán
31/05–18/07

A Matter of Time

Thom Puckey en het Thorbecke monument
10/06–27/08

Ondertussen: Sissel Marie Tonn
15/07–03/09

Proposals for a Qualitative Society (Spinning)

Céline Condorelli
Onderdeel van het programma Attempts to Read the World (Differently)
10/09–19/11

Speel je stad

Presentatie in Atrium Den Haag, Stadhuis, Spui 70
02/10–21/10

GALERIE MAURITS VAN DE LAAR

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

The New Room

Robbie Cornelissen:
tekeningen, animaties
t/m 16/07

Everything we could not keep
Elsbeth Ciesluk, Eva Spierenburg:
werk op papier, ruimtelijk werk
23/07–30/07
daarna op afspraak t/m 20/08

GALERIE RAMAKERS

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

Zomersluiting 01/08–30/08

Sshhh, don't tell anyone how good it is here

Geert Baas, Frank Halmans, Mat van der Heijden, Ton van Kints, Ien Lucas, Willy de Sauter, Yumiko Yoneda
09/07–30/07

Medical Body Jewels

Ton of Holland
03/09–01/10

A GALLERY NAMED SUE

Noordeinde 18A, 1 hoog
+31 (0)61/236.21.10
do–za 11:00–17:00
zo 13:00–17:00
(of op afspraak)
www.agns.nl

Going Forward – 100 Years after De Stijl

Guido Winkler, Hernan Ardila Delgado, Henriëtte van 't Hoog, Jan Maarten Voskuil, John Tallman, Justin Andrews, Billy Gruner
08/06–27/08

PARTS PROJECT

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

Zomersluiting 10/07–02/09

PP07 – Jeroen Doorenweerd

meets Gutai
03/09–29/10

TWELVE TWELVE

Prinsestraat 53
+31 (0)63/802.03.38
wo 11:00–18:00
do 12:00–20:00
vr–za 11:00–18:00
zo 12:00–17:00
www.twelvetwelve.gallery

7 Wycliffe Mundopa
24/06–23/07

8 Sam Lock

PRESENCE
04/08–27/08
Lunch: 27/08, 13:00–15:00
rsvp: info@twelvetwelve.gallery

9 Marin de Jong

Chronicles for the Milions
Vernissage: 02/09, 16:00–19:00
03/09–25/09

CON-
TEM-
PO-
RARY
ART
DEN
HAAG

AGENTSCHAP PRESENTEERT

Ding 001155 (*The Cardinal*)



In augustus 1972 bestelde Ralph Stewart van National Wildlife Exchange, een firma die is gevestigd in Florida in de VS, bij Albert Earl Gilbert een aquarel van rode kardinaalvogels. Gilbert, een autodidactische natuurschilder uit Connecticut, maakte gebruik van kleuren-dia's, foto's, schetsen en twee opgezette kardinaalvogels voor het schilderen van de aquarel getiteld *Cardinals on Apple Blossom* [Kardinaalvogels op een bloeiende appelboom]. Op 25 augustus 1972 kocht Stewart van National Wildlife Exchange *Cardinals on Apple Blossom* en betaalde daarvoor met een cheque ter waarde van \$ 1500,00. Achterop de cheque schreef Stewart: 'Voor schilderij van Kardinaalvogels van 50 x 60 cm, alle rechten inbegrepen – reproductie etc.' In januari 1973 bracht National Wildlife Exchange een gelimiteerde oplage van driehonderd kleurenreproducties van het schilderij in omloop. Op 18 december 1973 diende National Wildlife Exchange een aanvraag in om het auteursrecht voor *Cardinals on Apple Blossom* op hun naam te laten registreren. In deze aanvraag werd Gilbert omschreven als 'kunstenaar in opdracht'.

In januari 1976 bestelde Franklin Mint, een firma in Pennsylvania, bij Gilbert een reeks van vier vogelaquarellen. Op 28 januari 1976 voltooide Gilbert de afbeeldingen van twee roofvogels (Raptors) en twee zangvogels (Passeriformes) voor Franklin. De opdracht omvatte een aquarel getiteld *The Cardinal* [De rode kardinaal]. Bij het schilderen van *The Cardinal* maakte Gilbert gebruik van voorstudies uit zijn bezit en van foto's, dia's en een werktekening van twee opgezette kardinaalvogels die hij ook had gebruikt voor de aquarel getiteld *Cardinals on Apple Blossom*. Franklin Mint verkocht zesduizend gekleurde reproducties van de reeks aquarellen ter herdenking van het feit dat 150 jaar voordien het boek *Birds of America* van natuurvorser en schilder John Audubons was verschenen.

Na het zien van de in omloop gebrachte prenten van *The Cardinal*, klaagde National Wildlife Exchange Franklin Mint aan voor het schenden van hun auteursrecht op *Cardinals on Apple Blossom*. Op beide schilderijen is een paartje rode kardinalen te zien, een vrouwelijk en een mannelijk exemplaar, gezeten op een apeltak met bloesems. Franklin vroeg de rechtbank om de stopzetting van de inbreuk te bevelen. Op 15 maart 1977 kwam de rechtszaak *National Wildlife Exchange vs. Franklin Mint Corporation* voor in het United States District Court in Pennsylvania. Rechter Edward Cahn besliste:

Franklin en Gilbert betwisten Nationals vermeende eigendom van het auteursrecht op Cardinals on Apple Blossom. [...] Ik stel als feit vast en kom tot de slotsom dat alle auteursrechten op Cardinals on Apple Blossom werden overgedragen aan Stewart door middel van de cheque ter waarde van \$ 1500,00 en de goedkeuring hiervoor op de achterzijde. [...] National bezit een geldige copyrightregistratie voor Cardinals on Apple Blossom.

Eveneens is door visueel onderzoek duidelijk dat The Cardinal geen doordruk is van Cardinals on Apple Blossom. Evenmin heeft Gilbert een kopie gemaakt in de zin van het met de vrije hand kopiëren van het vroegere schilderij naar het latere werk. [...] Bovendien bestaat de kunst van Gilbert erin de natuur zo getrouw mogelijk weer te geven. Om dit te bekomen doet hij beroep zowel op bronnenmateriaal dat hij gedurende zijn leven heeft verzameld, als op dia's, foto's, schetsen, werktekeningen en opgezette exemplaren van de vogelsoort. [...] Een kunstenaar kan rode kardinaalvogels afbeelden in hun natuurlijke toestand zo vaak hij wil, zonder daarmee inbreuk te doen op rechten, tenzij hij een kopie levert van een vroeger kunstwerk, zijn eigen werk niet uitgezonderd. [...] Ik ben van mening dat, hoewel er overeenkomsten zijn tussen Cardinals on Apple Blossom en The Cardinal, het laatstgenoemd schilderij een variatie is op een thema dat in de natuur wordt aangetroffen en geen kopie van het eerste. De afwezigheid van de grote gele vlinder op The Cardinals sluit elke frappante overeenkomst uit.

De getuigenissen van experts worden toegestaan voor de kwestie van het kopiëren. [...] De deskundigen van Franklin, onder wie enkele zeer gekwalificeerde kunstenaars en kunsthistorici, brachten na het zien van Gilberts bronnen overtuigende adviezen in de zin dat The Cardinal geen kopie is van Cardinals on Apple Blossom. Deze deskundigen benadrukten dat het een in de kunst aanvaarde praktijk is dat een kunstenaar een algemeen thema opnieuw oppakt, zoals Monet dat deed met zijn hooischelven of Winslow Homer met zijn dorpskinderen op de speelplaats. Zo beeldde Homer dezelfde kinderen met hun zweeptol af op twee verschillende schilderijen. De deskundigen verwezen naar nog meer voorbeelden van andere bekende kunstenaars die telkens weer terugkeerden naar een bepaald thema, zoals Shepherds razende olifanten en de gekleurde vierkanten van Albers. Ook de vooraanstaande vogelschilder Don Eckelberry getuigde wat dit betreft in Gilberts voordeel. Als een natuurschilder die streeft naar een ornithologisch verantwoorde juiste weergave is Gilbert beperkt in de manieren waarop hij een bepaalde vogel kan uitbeelden.

Gilbert leverde zelf op een geloofwaardige manier het bewijs dat hij The Cardinal niet had gekopieerd van Cardinals on Apple Blossom [...] Om zijn ontkenning van de beschuldiging, dat hij zou hebben gekopieerd, kracht bij te zetten, schilderde Gilbert met gebruikmaking van zijn bronnenmateriaal een derde aquarel met kardinaalvogels. Voordat hij daarmee begon, moest hij onder ede beloven op geen enkele wijze te zullen gebruikmaken van Cardinals on Apple Blossom of The Cardinal voordat de demonstratie-aquarel was voltooid. Al het werk aan deze aquarel werd verricht in de rechtszaal. Uit deze derde versie blijkt dat Gilbert The Cardinal niet kopieerde van Cardinals on Apple Blossom. De derde aquarel vertoont weliswaar in sommige opzichten overeenkomsten met beide voorgangers, maar is desondanks een op zichzelf staand nieuw kunstwerk. De overeenkomsten ontstaan omdat Gilbert gebruikmaakte van zijn schetsboeken, dia's, foto's, werktekeningen en opgezette vogels om zijn schilderijen te maken. Maar elke aquarel is een afzonderlijke artistieke prestatie en er werd niet gekopieerd van een reeds voltooid werk.

De deskundigen van National waren niet van mening dat Gilbert The Cardinal had gekopieerd van Cardinals on Apple Blossom. Hoewel zij veel overeenkomsten vonden en van mening waren dat beide schilderijen 'te dicht' tegen elkaar aanleunden, kon hun getuigenis het essentiële element van 'kopie' niet bekrachtigen.

De getuigenis van Gilbert en de meningen van de deskundigen van Franklin, gepaard aan mijn eigen vergelijking van de kunstwerken en hun bronnenmateriaal, overtuigen mij ervan dat Gilbert niet heeft gekopieerd.

De rechtbank kwam tot de slotsom dat er van een kopie geen sprake was. Derhalve had er ook geen schending van het auteursrecht plaatsgevonden, want kardinaalvogels kunnen niet als onderwerp voor een kunstenaar worden verboden. National Wildlife Exchange ging tegen deze beslissing in hoger beroep.

Op 17 april 1978 kwam de zaak *National Wildlife Exchange vs. Franklin Mint Corporation* voor het United States Court of Appeals. Rechter Weis besliste:

Anders dan het geval is bij een octrooi, beschermt auteursrecht veeleer oorspronkelijkheid en niet zozeer nieuwe elementen of uitvindingen wanneer het de eigenaar het exclusieve recht toekent om het werk te reproduceren. [...] In deze context betekent oorspronkelijkheid 'weinig meer dan een verbod op eigenlijk kopiëren'. [...] Als er niet gekopieerd wordt, kan er geen inbreuk worden gemaakt op het auteursrecht. [...] Kopiëren vanuit het geheugen is even laakbaar als het kopiëren door middel van doordruk of vanuit rechtstreekse aanschouwing. [...] Bij gebrek aan rechtstreekse bewijs kan kopiëren worden afgeleid aan de hand van onrechtstreeks bewijs van toegang tot het beschermde werk en een substantiële overeenkomst tussen dit origineel en het werk waarvan beweerd wordt dat het auteursrecht erdoor geschonden wordt.

Ter verzoening van de strijdige maatschappelijke belangen die voortvloeien uit de wet op het auteursrecht, is de bescherming van copyright uitsluitend van toepassing op de expressie van een idee en niet op de idee zelf. [...] Aangezien auteursrecht geen bescherming biedt voor thematische concepten, is het feit dat hetzelfde voorwerp in twee schilderijen aanwezig is geen bewijs van kopie of inbreuk. Het staat de kunstenaar vrij dezelfde bron te raadplegen voor een volgend oorspronkelijk werk. [...] Anderen zijn vrij het oorspronkelijk (onderwerp) te kopiëren. Maar zij zijn niet vrij om de kopie te kopiëren. [...] Het is echter zelden mogelijk de exacte grens te bepalen tussen onbeschermd idee en beschermd expressie [...] en de lijn tussen kopiëren en toe-eigening is dikwijls vaag. Eveneens verwarrend is het feit dat dezelfde algemene regels worden toegepast voor eisen inzake toneelstukken, romans, beeldhouwwerken, landkaarten, informatieve gidsen, muziekcomposities alsmede kunstzinnig schilderwerk. Het van elkaar loskoppelen van de idee en de kunstzinnige expressie, en het bepalen van de mate van nabootsing die nodig is om van onwetige toe-eigening te kunnen spreken, hangt noodzakelijkerwijs deels af van de vraag of het onderwerp bestaat uit woorden of symbolen op papier geschreven, of verf op linnen geschilderd. In de wereld van de beeldende kunst kan het gemak waarmee het auteursrecht kan worden afgekand bovendien afhankelijk zijn van de stijl van de kunstenaar. Wanneer een schilder als Monet zich baseert op een reeks impressies van licht op de voorgevel van de kathedraal van Rouen, zal hij waarschijnlijk een werk maken dat moeilijk na te maken is. Een kunstenaar die een weergave schept met een fotografische duidelijkheid en precisie, zal er daarentegen een zware dobber aan hebben te bewijzen dat iemand anders die hetzelfde onderwerp kiest en met dezelfde techniek schildert hem onrechtmatig kopieert. Bij het impressionistische werk zal het lekenoog eenvoudiger het verschil kunnen bepalen tussen de werkelijkheid van het onderwerp en de subjectieve invloed van het werk van de kunstenaar. Tevens moet rekening worden gehouden met de conventionele beperkingen die de kunstenaar worden opgelegd door conventies. Een wetenschappelijke tekening van een vogel zal noodzakelijkerwijs meer overeenkomst vertonen met werk van dezelfde aard dan het geval zou zijn bij een abstracte weergave van een vliegende vogel.

Het 'kopiëren' dat in het auteursrecht verboden is, betekent derhalve meer dan het lijn per lijn doordrukken van het origineel. Tot op zekere hoogte omvat het de toe-eigening van de gedachte van de kunstenaar bij het scheppen van zijn eigen uitdrukkingsvorm. [...] Er bestaan inderdaad duidelijke overeenkomsten. Beide versies beelden twee kardinaalvogels af in profiel, een mannetje en een vrouwtje, boven elkaar gezeten op de twijgen van een bloeiende appelboom. Maar er zijn ook opvallende verschillen tussen beide aquarellen wat betreft kleur, houding, positie van de vogels en perspectief. Op één versie zit de mannelijke kardinaalvogel op een tak in de bovenste helft van het schilderij, en het vrouwelijke dier zit in de benedenhelft. Op de andere versie hebben het mannetje en het vrouwtje van plaats gewisseld. Op het ene schilderij is het mannetje kalm, op het andere is het opgewonden met open snavel. Er bevindt zich een grote gele vlinder op Cardinals on Apple Blossom die ontbreekt op The Cardinal. Andere afwijkingen zien we in het vederkleed van de vogels, het lover en de algehele compositie van beide werkstukken. Volgens de deskundigen bestaat een conventie in ornithologische kunst om nieuwigheden bij het afbeelden van vogels te beperken. Zo is bijvoorbeeld de grootste aandacht vereist voor details van het vederkleed en andere lichamelijke kenmerken, en dient de houding van de vogels anatomisch correct te zijn.

Er was ook een getuigenis over de neiging van sommige schilders om telkens weer terug te keren naar eerder gebruikte onderliggende thema's. De schooljongens van Winslow Homer, Monets façade van de kathedraal van Rouen en Bingham's binnenschippers worden met name genoemd. Franklin Mint koos deze voorbeelden van 'variëties op een thema' als een geschikte illustratie van de vrijheid die kunstenaars moet worden toegestaan om belangrijke onderwerpen meer dan eens te gebruiken. National verzet zich hevig tegen het gebruik van dit concept omdat het indruist tegen de theorie van het auteursrecht. We hebben echter geen bezwaar tegen deze formulering, omdat een 'variëtie' waarschijnlijk geen kopie is, en als een 'thema' gelijkgesteld wordt met een 'idee' kan er geen monopolie op rusten. We beschouwen de formulering 'variëtie op een thema' derhalve als een andere manier om te zeggen dat er voor een 'idee' niet onder het auteursrecht kan vallen en dat uitsluitend de 'uitdrukking' ervan kan worden beschermd.

Gilbert schilderde in de rechtszaal een derde aquarel zonder daarbij gebruik te maken van zijn beide eerdere schilderijen. Het hof bepaalde dat, ofschoon sommige onderdelen van het bronnenmateriaal voor de drie werken werden gebruikt, de overeenkomst tussen de werken hoofdzakelijk het gemeenschappelijke thema of onderwerp weerspiegelden en dat elk werk afzonderlijk een op zichzelf staand kunstwerk was.

Het hof kwam tot het besluit dat de eerste rechter terecht had bevonden dat er geen sprake was van een reproductie en dat beide schilderijen met hetzelfde thema door Gilbert onafhankelijk waren gemaakt. National Wildlife Exchange ging in beroep tegen het arrest.

Op 2 oktober 1978 vond de rechtszaak *National Wildlife Exchange vs. Franklin Mint Corporation* plaats in het United States Supreme Court. Het beroep werd afgewezen.

VZW

DE WITTE RAAF

ZOEKT

HOOFDREDACTEUR

(V/M/X)

deeltijds of voltijds
indiensttreding vanaf 9 april 2018

Opdracht

- Verantwoordelijk voor de inhoud. Samenstelling van de nummers.
Freelancemedewerkers (redacteurs, auteurs, vertalers) contacteren en aansturen.
Al dan niet in samenspraak met freelanceredacteurs thema's uitwerken.
- Zelf teksten schrijven, bijdragen van medewerkers becommentariëren en redigeren.
- Beeldmateriaal verzamelen, al dan niet in overleg met freelance medewerkers.
- Opvolgen binnenkomende post: enerzijds aankondigingen/kunstactualiteit met het oog op het bestellen van bijdragen; anderzijds ingestuurde teksten.
- Opzoeken van teksten, lezen van teksten van potentiële auteurs, archiefonderzoek, zoeken naar nieuwe auteurs en potentieel (jong) talent.
- De afwerking van een nummer verzorgen (dummy maken, drukproeven nalezen, onderschriften opstellen) + nazorg verzending, nieuwsbrief.
- De nodige contacten onderhouden met andere spelers in het veld van de beeldende kunst, zowel vanuit inhoudelijk als financieel oogpunt. Het tijdschrift vertegenwoordigen op publieke fora (deelname aan of organisatie van publieke events).
- De hoofdredacteur werkt zijn planning uit in overleg met de zakelijk leider en de medewerker communicatie, en legt verantwoording af aan de Raad van Bestuur.
- Jaarlijks inhoudelijk luik van het actieplan opstellen.
Op het einde van een subsidieperiode het inhoudelijke deel van het subsidiedossier uitwerken.

Profiel

- Grondige kennis van de beeldende kunst uit de twintigste en eenentwintigste eeuw. Voeling met de kunstgeschiedenis.
- Grondige kennis van de kunstactualiteit, van recente kunstkritiek en kunsttheorie; een ruime intellectuele interesse in cultuur; een kritische kijk op het kunstgebeuren; voeling met politieke en maatschappelijke vraagstukken en tendensen.
- Gedreven om urgente thema's met grote intellectuele toewijding en op inventieve wijze uit te werken, al dan niet in samenwerking met freelanceredacteurs; grote liefde en uitgesproken visie op tekst(cultuur) in het algemeen en essayistiek in het bijzonder.
- Uitgebreide schrijfervaring en ervaring in het redigeren van teksten; perfecte beheersing van de Nederlandse taal (goede kennis van het Frans en Engels is aangeraaden; passieve kennis van andere talen is meegenomen); gemotiveerd om andere auteurs te begeleiden en het beste uit hun teksten te halen.
- Vlot gebruik tekstverwerking en de gangbare computerprogramma's.

Meer info: dirk.mertens@dewitteraaf.be
Insturen kandidatuur voor 15 september

Stop Making Sense!

Over beelden die vreemdgaan in de post-waarheid

JORINDE SEIJDEL

1.

Onder het narcotiserende regime van *post-truth politics* raken we er steeds meer aan gewend dat de relatie van documentaire beelden en nieuwsbeelden met gebeurtenissen in de wereld diffuus is. Fotografische beelden en videobeelden kunnen in een mediale en digitale cultuur niet alleen op allerlei wijzen worden gemanipuleerd, ze kunnen ook makkelijk en door iedereen uit hun oorspronkelijke context worden gehaald – als die überhaupt bestaat – en worden toegeëigend, gerecycleerd en gerecombineerd. Dezelfde beelden kunnen in principe steeds opnieuw worden ingezet en een rol spelen in meerdere al of niet conflicterende sociale of politieke configuraties en narratieven.

Kortom, dit soort beelden – net als andere vormen van informatie – bewijst of representeert niet meer per se een gebeurtenis, realiteit, waarheid of feit. In het postfordistische kapitalisme van de digitale wereld worden ze ingezet om emoties op te roepen, en voor beeldvorming en commercie. Via de algoritmes van Google en Facebook en met behulp van *clickbait* nestelen ze zich in de wereldbeelden van gebruikers, 'filterbubbel' waarin namaaknieuws en alternatieve feiten welig kunnen tieren.¹ Jean Baudrillard had het er begin jaren tachtig van de vorige eeuw al over: '[...] we bevinden ons in een logica van de simulatie die niks gemeen heeft met de feiten en de orde van de rede'.² Wat echter misschien nieuw is, is dat we dit nu dondersgoed weten. In de 21e eeuw zijn we immers fanatieke medeproducenten geworden van beelden en informatie, die we in het digitale publieke domein distribueren en er vermengd worden met het nieuws en de 'content' van de traditionele media.

Is de vraag naar de authenticiteit van beelden in deze situatie nog relevant? In ieder geval laten instabiele digitale beelden de materiële authenticiteit of uniciteit in traditionele zin voorgoed achter zich. Het bepalen van authenticiteit impliceert in de huidige sfeer van media en informatie dan ook eerder dat de herkomst van een 'digitaal object' of de identiteit van de maker/afzender onomstotelijk kan worden vastgesteld. Niet voor niets is het begrip authenticiteit in het Latijn verwant aan 'auctor', dat initiatiefnemer, maker of schepper betekent. In geglobaliseerde digitale omgevingen waarin in toenemende mate niet-menselijke actoren actief zijn – algoritmes, kunstmatige intelligenties en 'bots' – en menselijke actoren als trollen³ opereren, is echter zowel het verifiëren van de herkomst als het identificeren van de maker steeds problematischer aan het worden. Soms weet je op het internet niet of je je richt tot een mens of tot een robot, of wordt jou door een website gevraagd een handeling te verrichten om aan te tonen dat je geen robot bent.

Hoewel dit onze conditie is geworden, komt de vraag naar de echtheid van beelden en informatie, of naar de identiteit van de maker, bij sociale of politieke controverses nog steeds naar boven. De maatschappelijke consternatie die er soms door ontstaat, lijkt onderdeel te zijn van een 'post-truth' aandachtsspel en schijngevecht in het teken van propaganda en bedrog dat voorbijgaat aan elke oprechte interesse voor wat er in de wereld of bij een gebeurtenis op het spel staat. De werkelijkheid is bepaald niet verdwenen – er gebeurt echt van alles – maar de bedwelmende media bieden er nauwelijks nog zicht op.

2.

Deze authenticiteitskwesaties lijken een ander gewicht te hebben in de sfeer van de beeldende kunst, waar het statuut, de signatuur en de bedoeling van de maker, en de uniciteit en originaliteit van het werk nog steeds een grote rol spelen. Maar is dit nog houdbaar? Ook hedendaagse kunst speelt

zich grotendeels af in informatieomgevingen, bedient zich van digitale technologieën en distributiekanaalen, eigent zich informatie en data toe en hergebruikt die. Ondanks haar preoccupatie met de waarheid – die zich ook kan uiten in postmoderne twijfel – staat de kunst niet per se buiten of boven het 'post-truth' regime. Misschien is dit ook wat in hedendaagse kunstwerken zichtbaar wordt. De vraag is of kunst een andere verantwoordelijkheid heeft ten aanzien van het framen of representeren van de werkelijkheid, en de beelden die ze gebruikt.

Om dit te verkennen zoom ik in op aspecten van twee door mij zeer gewaardeerde kunstwerken die beide videofootage uit nieuwsarchieven gebruiken en op kritische wijze reflecteren over de rol en status van beelden, en hun relatie tot de beschouwer, werkelijkheid en media: *DIAL H-I-S-T-O-R-Y* (1997) van Johan Grimonprez en *Raw Footage* (2006) van Aernout Mik. Beide werken zijn diverse malen in het gevestigde internationale kunstcircuit getoond, maar werden nu ook opgenomen in het onlinearchief van UbuWeb, waar eenieder ze vrijelijk kan bekijken – zij het natuurlijk niet in hun oorspronkelijke vorm.⁴

Qua vorm, stijl en onderwerp hebben ze schijnbaar weinig met elkaar te maken: *DIAL H-I-S-T-O-R-Y* is een apocalyptische videocollage van 68 minuten over historische vliegtuigkapingen, de beeldcultuur en de werking van de massamedia, met een soundtrack van David Shea en een voice-over met teksten van de Amerikaanse romanschrijver Don DeLillo over terrorisme en kunst. *Raw Footage* is een tweekanaals video-installatie waarin videobeelden, met alleen het oorspronkelijke geluid, worden getoond van zowel het dagelijks leven als van vuurgevechten en schietpartijen ten tijde van de burgeroorlog in voormalig Joegoslavië.⁵

Raw Footage is volledig opgebouwd uit onbewerkt materiaal van Reuters en Independent Television News. Mik koos voor 'surplusmateriaal', voor niet door de nieuwsmidia gebruikte beelden die achterbleven in de archieven. Op twee schermen laat hij beeldmateriaal zien dat niet spectaculair of nieuwswaardig genoeg werd bevonden om uit te zenden en dat, eerder dan de hoogtepunten, het voortslepen, de chaos en de dagelijkse sleur van de oorlog toont. *DIAL H-I-S-T-O-R-Y* maakt gebruik van oude nieuwsbeelden van kapingen, van muziek, voice-over, reclame- en speelfilmbeelden en homemovies. De film laat zien hoe de westerse nieuwsmidia gebeurtenissen als vliegtuigkapingen in toenemende mate als sensatie en spektakel in beeld zijn gaan brengen en de 'werkelijkheid zijn gaan kapen'. Beide kunstwerken gaan dus over de implicaties van het in beeld brengen van gebeurtenissen voor onze ervaring van de werkelijkheid en over de politiek van het beeld, echter via een bijna tegengestelde werkwijze en stijl.

Het is dan ook opmerkelijk dat er overlappende beelden zijn: beide werken bevatten namelijk een kort fragment waarin dezelfde videofootage wordt gebruikt.⁶ Het betreffende stukje situeert zich telkens aan het einde van de film – in het 68 minuten durende *DIAL H-I-S-T-O-R-Y* ongeveer tien minuten voor afloop, bij Mik zelfs in de laatste minuten van de 74 minuten durende video.⁷ Het gaat om een scène waarin een cameraman – op het eerste gezicht kan je hem makkelijk met een 'gunman' verwisselen – met donker haar, in een spijkerbroek en trui, eerst vanaf de rug gezien, aan de rechterhoek van een vrijstaand en lichtkleurig gebouw bij een zwarte regenpijp staat te filmen/schieten. Er klinken schoten. Dan wordt de man schijnbaar in zijn arm geraakt. Hij draait zich om, laat de camera vallen en grijpt naar zijn arm terwijl hij met zijn rug tegen de muur staat, en rent vervolgens naar links, langs de gevel van het gebouw. In *DIAL H-I-S-T-O-R-Y* wordt vervolgd met beelden van een groepje wegnemende mannen, het geluid van een knal en opnames vanaf de grond, schijnbaar gefilmd door iemand die viel tijdens het filmen. Het is onzeker of deze beelden refere-



Johan Grimonprez
DIAL H-I-S-T-O-R-Y, 1997

ren aan dezelfde gebeurtenissen als het voorafgaande materiaal.

In *Raw Footage* krijgen we op het linker-scherm van de installatie eerst precies hetzelfde te zien: de filmende cameraman voor het gebouw die gewond raakt, zijn camera laat vallen en langs de gevel naar links loopt. Alleen wordt dit vanaf een grotere afstand gefilmd en duurt de scène langer: de gewonde cameraman rent even later een trapje naar de ingang van het gebouw op, waar een militair hem naar binnen helpt. De deur gaat dicht, een groepje militairen druipt af. Bovendien wordt de scène met de cameraman voorafgegaan door uit de verte genomen opnames van het gebouw. Er zijn ook meer beelden van fotografen en cameramannen. En op het rechterscherm zien we op een gegeven moment een neerstortend vliegtuig!

3.

Wat kunnen we hiervan maken? Wat zegt het over (het gebruik van) hedendaagse beelden? Of over de archieven waar deze beelden worden opgeslagen? Wat zegt het over kunst in het tijdperk van het elektronische en digitale beeld, of over authenticiteit? En wat zegt het over de actuele mediasfeer onder het 'post-truth' regime?

Feit is dat dezelfde beelden verwerkt zijn in ogenschijnlijk twee heel verschillende narratieven: de film van Grimonprez gaat over vliegtuigkapingen in de vorige eeuw, die van



Aernout Mik
Raw Footage, 2006

Mik over de burgeroorlog in Joegoslavië. Het eerste werk maakt gebruik van uitgezonden nieuwsbeelden, het tweede uitsluitend van niet gebruikte documentaire beelden. Grimonprez' film is een flitsende montage van kortdurende fragmenten, het ritme van Miks installatie is trager. In *Raw Footage* is

meer te zien van de omgeving en van de gebeurtenissen ervoor en erna dan in *DIAL H-I-S-T-O-R-Y*.

Bezien vanuit het heden lijkt dit alles een bevestiging van de globalisering én het globaal worden van het beeld: eigen aan deze internationaal geproduceerde, gedistribueerde en gepresenteerde beelden is dat hun relatie met de werkelijkheid niet vaststaat. Ze zijn recycleerbaar en multi-inzetbaar. Hun documentaire waarde is uitgehold ten bate van hun universaliteit, algemene toepasbaarheid en grotere rendabiliteit. Het internet, waar deze beelden circuleren, en nieuwsarchieven zoals Reuters, waar beelden worden opgeslagen en beschikbaar zijn voor hergebruik, staan in het teken van constante flux en transfer. Beelden in dergelijke omgevingen zijn losgeweekt van een oorsprong of vaste context. Zoals media-archeoloog en denker over het hedendaagse archief Wolfgang Ernst stelt: 'Hoewel het archief institutioneel blijft bestaan als een bestuurlijk of juridisch geheugen van een staat of andere rechtspersoon, wordt het op epistemologisch niveau omgezet van een adresseermecanisme (read-only geheugen) in een arché à la Foucault: een generatieve, algoritmische protocollachtige instantie die letterlijk programmatisch is. Het digitale (in plaats van analoge) archief is in dit opzicht verwant met sampling.'⁸

De positie die de werken van Grimonprez en Mik innemen ten aanzien van hun (archieff) materiaal en het archief, zou op twee niveaus beschouwd kunnen worden. Als autonome kunstwerken met een fysieke presentie teren ze op de beeldarchieven en manoeuvreren ze precies en virtuoos met de beelden, maar als onderdelen van het UbuWeb-archief zijn ze zelf ook digitale grondstof. Ontdaan van hun autonome en artistieke objectstatus nemen ze zelf ook de vorm aan van globale documentatie of informatie, van 'samples', en worden ze gelijkgeschakeld aan hun materiaal.

Binnen het kader van de kunst, met haar obsessie voor uniciteit en echtheid, blijft het op zijn minst fascinerend dat Grimonprez en Mik hetzelfde archiefmateriaal gebruikten. Het problematiseert niet alleen het archief en het digitale beeld, maar ook de rol van de 'auctor'. Wat is de taak van de kunstenaar als maker en gebruiker? Heeft die een vaste identiteit? Wat is diens verantwoordelijkheid ten aanzien van het gebruikte 'materiaal'? In hoeverre moet de maker de herkomst ervan verantwoordwoorden, credits vermelden en het materiaal in tijd en ruimte situeren? Zeker, de betreffende footage komt uit nieuwsarchieven die in de aftitelingen van de werken worden genoemd, maar het blijft onduidelijk of de hier besproken overlappende beelden registraties zijn van een gebeurtenis die samenhangt met vliegtuigkapingen of met de Joegoslavische burgeroorlog. Doet dit af aan de oprechtheid of waarachtigheid van deze kunstwerken?

Is art capable of being a medium of truth?, vraagt Boris Groys zich af.⁹ Ziet de kunstenaar meer dan anderen? Met de alomtegenwoordigheid van het internet heeft de kunstenaar zijn of haar 'surplus of vision' verloren, stelt Groys. 'Surplus of vision' is nu het voorrecht geworden van het algoritme. Dit verlies kun je wellicht terugzien in de overlappende beelden van de aangeschoten cameraman en diens vallende videocamera – beide werken zitten vol beelden van fotograferende en filmende pers: de beeldenmaker verliest zijn apparaat en moet op de vlucht slaan. Het is minstens een cruciaal moment. Bijna dertig jaar geleden onderzocht Paul Virilio in *Guerre et Cinéma: logistique de la perception* al deze funeste relatie tussen geweren en camera's, die beide wapens en 'sight machines' zijn.¹⁰ In *DIAL H-I-S-T-O-R-Y* citeert de voice-over op een bepaald ogenblik volgend fragment uit *Mao II* van Don DeLillo: 'Here I am in your lens. Already I see myself differently. Twice over or once removed'.¹¹

De vraag is hier niet of de betreffende footage door de een of de ander oneigenlijk is gebruikt. In de huidige postpolitieke mediasfeer en met de toegenomen informele omgang met publieke beelden is het geval van *DIAL H-I-S-T-O-R-Y* en *Raw Footage* dat hier beschreven wordt – waar-

bij geen recht is gedaan aan de volledige of individuele werken en hun andere mogelijke betekenissen – misschien op te vatten als een ongemakkelijke uitnodiging om na te denken over het gebruik en de inzet van beelden, en als een vooralsnog onuitgewerkt pleidooi voor het terugwinnen van de realiteit.

Noten

- 1 Een filterbubbel is het resultaat van een gepersonaliseerde zoekopdracht, gebaseerd op informatie over de gebruiker (zoals locatie, eerder klikgedrag en zoekgeschiedenis). Gebruikers van zoekmachines worden hierdoor geïsoleerd in hun eigen culturele of ideologische luchtbel: ze krijgen geen informatie meer die hun eigen standpunt tegensprekt. Zie bijvoorbeeld: Eli Pariser, *The Filter Bubble. What the Internet is Hiding from You*, Harmondsworth, Penguin, 2012.
- 2 Jean Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, Paris, Editions Galilée, 1981, p. 33; Engelse vertaling: *Simulacra and Simulation*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995, p. 13. Zie ook e-reading.life/bookreader.php/144970/Simulacra_and_Simulation.pdf.
- 3 Een trol is een persoon die berichten plaatst met het doel voorspelbare emotionele reacties van andere mensen uit te lokken, opzettelijk verkeerde informatie te geven (te desinformeren) of zichzelf met opzet anders voor te doen.
- 4 Zie ubu.com/film/grimonprez_dial.html en ubu.com/film/mik_raw.html.
- 5 De Joegoslavische oorlogen speelden zich af tussen 1991 en 2001. Zie: nl.wikipedia.org/wiki/Joegoslavische_oorlogen.
- 6 Ik kwam erachter toen ik *Raw Footage* voor het eerst zag in BAK Utrecht in 2006, misschien doordat ik Grimonprez' film toen al minstens tien keer gezien had – vaak met studenten.
- 7 Bekijk zelf de beelden op UbuWeb: *Raw Footage*, vanaf 1u13'41" (ubu.com/film/mik_raw.html); *DIAL H-I-S-T-O-R-Y*, vanaf 58'22" (ubu.com/film/grimonprez_dial.html).
- 8 Wolfgang Ernst, *Het archief als metafoer. Van archiefruimte naar archieftijd*, in *Open #7 – Geheugen(loos). Bewaren en herinneren in hedendaagse kunst en cultuur*, Rotterdam/Amsterdam, NAI Uitgevers/SKOR, 2004, p. 51.
- 9 e-flux.com/journal/71/60513/the-truth-of-art/
- 10 Paul Virilio, *Guerre et Cinéma: logistique de la perception*, Paris, Editions de l'étoile, 1984; Engelse vertaling: *War and Cinema: The Logistics of Perception*, London, Verso, 1989.
- 11 Don DeLillo, *Mao II*, Harmondsworth, Penguin, 1992. Het volledige voice-overfragment: 'There's the life and there's the consumer event. Everything around us tends to channel our lives toward some final reality in print or on film. Two lovers quarrel in the back of a taxi and a question becomes implicit in the event. Who will write the book and who will play the lovers in the movie? Everything seeks its own heightened version. Or put it this way. Nothing happens until it's consumed. Or put it this way. Nature has given way to aura. A man cuts himself shaving and someone is signed up to write the biography of the cut. All the material in every life is channeled into the glow. Here I am in your lens. Already I see myself differently. Twice over or once removed.'



zicht op 'Copy Construct', Cultuurcentrum Mechelen

KOEN SELS

De kopie kent binnen de hedendaagse kunst vele verschijningsvormen, van het al dan niet manueel gekopieerde beeld tot het exemplaar van een oplage. Al deze vormen hebben met elkaar gemeen dat ze de traditionele noties van originaliteit en uniciteit doorbreken, dat ze het beeld bevrijden van zijn drager en het zo – in principe – oneindig verspreidbaar maken. Door de act van het kopiëren wordt het kunstwerk echter niet alleen bevrijd van zijn unieke materiële verschijning, evengoed levert de reproductie meer materie op.

Net die materiële component van de kopie kreeg een centrale plaats in *Copy Construct*, een tentoonstelling die onlangs liep in de grote zaal van het Cultuurcentrum Mechelen. De Deense, in Antwerpen en Berlijn verblijvende, kunstenaar Kasper Andreasen (°1979) stelde er een expo samen die ging over de kopie of de reproductie in de brede zin van het woord. Centraal stond echter vooral de act van het kopiëren of het printen, waarbij veel aandacht ging naar de kunstenaarspublicatie en naar aanverwant drukwerk – de tentoonstelling omvatte onder meer driehonderd kunstenaarspublicaties uit de collectie van het KASK in Gent en privéverzamelingen. Kort gezegd focuste de tentoonstelling daarmee op wat men in het Engels veelzeggend 'printed matter' noemt – een term die ook door de curator werd gebruikt in de introductie bij de begeleidende publicatie, die de toeschouwer gratis kon meenemen aan de ingang.

In die inleiding geeft Andreasen aan dat het tentoonstellingsproject het thema in de breedte wil verkennen: 'The idea for the

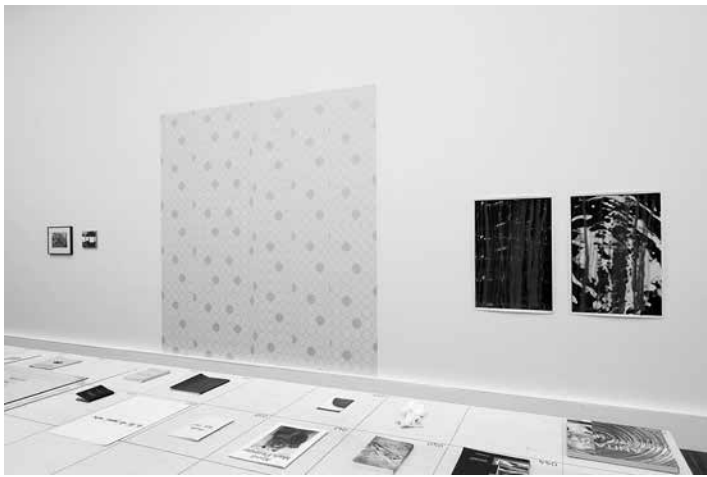
exhibition *Copy Construct* derived from my affinity with specific mindsets or works by artists that in one way or another deal with a facet of copying or a way of printing. In this context, the notion of copying is expanded on by the works – referring to notions of reproduction, doubling up, facsimile, idiosyncratic repetition, mirroring, and so on.' Verdubbeling, herhaling, variaties: het zijn allemaal begrippen die zowel met de act van het kopiëren van beelden als met de ordening en de (re)productie van de werkelijkheid via die beelden geassocieerd kunnen worden, en bij dat (re)productieproces treedt telkens ook de materialiteit van het beeld op de voorgrond. Hier kunnen we denken aan zaken als de veelzeggende drukfout of afwijking, of aan de productie van 'hetzelfde' beeld met verschillende drukprocedures.

Tal van vormen van kopiëren werden vanuit die opzet op een schijnbaar associatieve manier aan elkaar gelinkt. Je zou het resultaat een echte kunstenaarstentoonstelling kunnen noemen: eerder dan uit te gaan van een duidelijk afgebakend curatorieel concept, vertrok de samensteller vanuit een affiniteit met bepaalde manieren van maken en de daaraan verbonden manieren van denken. Andreasen selecteerde als curerend kunstenaar ook eigen werken, en toonde die even eerlijk als zelfbewust op strategische plaatsen. Zo was een eerste werk van zijn hand te zien boven de ingang: een grote inktjetprint met typisch gerasterd handdoekpatroon (*Profile I*, 2009/2015). Aan de muur rechts van de ingang toonde hij nog eens twee eigen werken: tekeningen met een uitvergroete kopie van een menukaart (*Menu Marino*, 2009) en van elkaar overlappende advertenties van een kopieerwinkel (*Techny Copy*, 2007). Ook op de eerste leestafel lagen publicaties van Andreasen zelf.



zicht op 'Copy Construct', Cultuurcentrum Mechelen
aan de wand v.l.n.r.: Kasper Andreasen, *Every Item on the List*, editie, 2014; Kasper Andreasen, *Menu Marino*, 2009; Kasper Andreasen, *Techny Copy*, 2007

Copy Construct



zicht op 'Copy Construct', Cultuurcentrum Mechelen
centraal aan de wand: Sara MacKillop, Adjusted Wallpaper, 2017
rechts: Jan Kempnaers, Untitled, 2014



zicht op 'Copy Construct', Cultuurcentrum Mechelen,
met publicaties van o.a. Elisabeth Tonnard; rechts: 'This Week' (uitgave Felix
Weigand & Lennart Laule)



Ria Pacquée

Pleroma/Playroma, 1996. Zicht op 'Copy Construct',
Cultuurcentrum Mechelen

Deze drie werken vertrokken vanuit een bewust 'oncreatieve' herhaling van een bestaand beeld, die echter meteen ook afwijkt van het origineel. De afwijking zit niet alleen in de schaalvergroting, maar ook in de veranderde productiewijze – ze zijn met de hand nagetekend – en uiteraard in het wegvallen van de functie van het origineel. Het menu afgedrukt op *Menu Marino* of de advertenties verwerkt in *Techny Copy* worden zo gereduceerd tot anekdotische aanleiding voor het werk. Het is zeker geen toeval dat hier twee 'beelden' uit een commerciële context worden gekopieerd, maar die zijn op de tekeningen niet echt het onderwerp. Het zijn vooral de kleurgradaties die de aandacht trekken. Op *Menu Marino* vloeien groen en blauw in elkaar, op *Techny Copy* zijn dat blauw en rood (net als *Profile* verwijzen deze werken naar het RGB-kleurenprofiel van beeldschermen). De kopie benadrukt op deze werken slechts de letterlijke en figuurlijke gemaaktheid van het origineel, en voegt textuur en kleur toe.

Door een aantal kunstenaars werd afgetaast wat de dwang en het automatisme van de herhaling binnen hun praktijk kan betekenen. Hoog aan de muur hing bijvoorbeeld het textielwerk *Vuurkleed* (2003) van Henri Jacobs, een tapijt met daarop een dwangmatige repetitie van patronen. Het vuur uit de titel is afgebeeld als een grillige orde die ontstond door systematische afwijkingen in de herhaling van het weefpatroon. Een vergelijkbaar werk was *Adjusted Wallpaper* (2017) van de Britse kunstenaar Sara MacKillop, dat wat verderop te zien was. Ook hier werd een toegepaste kunstvorm als uitgangspunt genomen voor een abstract werk dat zijn 'effect' haalt uit de repetitieve terugkeer van een printpatroon, dat echter verstoord werd door de 'adjusted' ophanging.

Bovenstaande werken vertrokken nog vrij duidelijk vanuit de act van het kopiëren en printen. In heel wat andere werken waren die minder letterlijk het uitgangspunt. Een voorbeeld van zo'n meer associatieve opvatting van de kopie, was dat van de (formele) typologie, waarbij een onderwerp in al zijn verschijningen, spiegelingen, herhalingen en afwijkingen wordt onderzocht. Zo werd er een grappige verzameling bijna-kopieën van Ria Pacquée getoond: een tafel met zowel kleine, gevonden ballen als foto's van sculpturale ballen in de openbare ruimte (*Pleroma/Playroma*, 1996). Het kopiëren is hier niet letterlijk het principe achter het maakproces van het werk, maar de zeggingskracht zit wel

in de dubbele herhaling van steeds dezelfde geste van fotograferen en verzamelen. De titel verwijst naar een term uit de gnostiek die slaat op de totaliteit van de goddelijke krachten, wat zou kunnen doen vermoeden dat hier wordt gezocht naar verschillende verschijningen van één perfecte oervorm. Aannemelijker is echter dat de kunstenaar de zogenaamd 'volmaakte' vorm als aanleiding nam om tot een beeld te komen waaruit vooral een veelheid spreekt.

In de tentoonstelling werden meermaals dergelijke vrije verbanden gelegd tussen concrete, letterlijke opvattingen van kopiëren (van natekenen tot drukken) en minder tastbare, met ideeën verbonden perspectieven op wat een 'kopie' kan zijn (verschijningsvormen, gelijkenissen...). Een treffend voorbeeld van zo'n uitwisseling tussen een manier van maken en het 'idee' van het kunstwerk, was de reeks *Dun Briste* (2012) van Jan Kempnaers, die in drie vormen te zien was: als ingekaderde kleurenfoto aan de muur, als reeks zwart-witprints op een plank daaronder en als publicatie op de leestafel. De uit de lucht geschoten foto's uit de genoemde reeks omcirkelen steeds hetzelfde object (de in de titel genoemde rotsformatie in een woeste zee), waarbij een interessante dynamiek ontstaat tussen herhaling (van formaat, kleur, onderwerp) en verschil (in de ruimte en in de tijd). Elke foto in de reeks toont – met telkens een miniem, maar duidelijk zichtbaar verschil – een ander perspectief op de rots op een ander tijdstip. De op elkaar inwerkende krachten van herhaling en verschil, worden ook belichaamd door het onderwerp zelf: de beweeglijkheid van de golven en de solide, monumentale rotsformatie. Het werk liet mooi zien hoe een mediumspectifieke meditatie op fotografische herhaling vorm kan geven aan een abstracte meditatie over tijd en ruimte.

Het werk van Kempnaers weerspiegelde ook een andere spanning in deze tentoonstelling, namelijk die tussen enerzijds de verticale ruimte van de muur en de 'klassieke' tentoonstelling (die nog steeds de geprivilegieerde plaats van het kunstwerk is) en anderzijds de horizontale 'ruimte' van het boek (een medium dat er in eerste instantie niet om vraagt getoond te worden, maar veeleer om er (alleen) tijd mee door te brengen). Het overgrote deel van de 'werken' in *Copy Construct* werden immers kunstenaarsboeken – een logische keuze als de kopie of de print het uitgangspunt is, maar geen vanzelfsprekendheid binnen een min of meer klassieke tentoonstellingscontext. De publicaties werden tentoongesteld op leestafels – ontworpen door Koenraad Dedobbeleer en Kris Kimpe, die ook de gehele scenografie van de tentoonstelling bedachten – maar ook, zoals in het geval van Kempnaers, op enkele planken aan de muur.

Ergens aan het einde van het parcours van leestafels stond een werk dat de presentatieloga van muur versus leestafel zowel doortrok als doorbrak: *La Flèche* (2017) van Vincent Geyskens en Jan Op de Beeck, een bak waarin horizontaal (met het scherm naar boven) een video werd getoond, meer bepaald een montage van bestaande beelden uit de media die door gedeeltelijke overlappings in elkaar overvloeien. Kijken leek hier, door de opstelling, erg op lezen, en vice

versa. De beelden volgden elkaar in de video bovendien op aan een vast ritme dat het bladeren in een boek oproep, wat nog versterkt werd door het gebrek aan narratief (elk afzonderlijk beeld leek zo een nieuwe pagina). Het was misschien niet het meest representatieve werk van de tentoonstelling, maar het maakte wel op een interessante manier de uitgangspunten van de presentatie expliciet. Het boek leek hier immers te worden opgevat als een model waartoe de andere media zich verhielden, door vergelijking, benadering...

Een aantal werken zocht heel nadrukkelijk het midden op tussen kunstobject en



zicht op 'Copy Construct', Cultuurcentrum Mechelen
links vooraan: Jan Kempnaers, *Dun Briste*, 2012
hoog aan de wand: Henri Jacobs, *Vuurkleed*, 2003



Simon Popper
The Egg Book, 2015

boek, wat zich ook vertaalde in hun plaatsing binnen de tentoonstelling. Soms gebeurde dat vrij direct en op een speels-conceptuele manier, zoals in het werk *Bookstand-book* (2013) van de al genoemde Sara MacKillop (een tot sculptuur gevouwen boek dat tussen de leestafels was geplaatst), of in *The Egg Book* (2015) van haar landgenoot Simon Popper (een als schilderij aan de wand opgehangen 'boekwerk' met eierschalen geprangd tussen twee 'covers', waarbij de eieren ook verwijzen naar biologische reproductie).

Op de leestafels zelf waren echter voornamelijk publicaties te zien waaruit het boek naar voren kwam als volwaardig medium binnen de beeldende kunst. Dat houdt ook in dat de meeste tentoongestelde boeken niet zomaar drager van informatie wilden zijn, maar echte 'werken' die getuigden van een grote, absoluut niet secundaire aandacht voor productiewijze, tactiliteit, textuur enzovoort. In zekere zin gold dit voor alle publicaties in deze tentoonstelling, ook voor diegene die nadrukkelijk de grenzen opzochten met domeinen of media buiten de beeldende kunst. Dat was bijvoorbeeld het geval bij de vijftien edities van *Force Mental* (1982-1988), een kunstenaarsmagazine van Anne-Mie Van Kerckhoven en Dany Devos dat refereert aan de punkesthetiek van het *fanzine*, of bij *Hard Mag* (2005-heden) van de Brit Dan Mitchell, een reeks magazines die geënt was op de vulgaire, *glossy* beeldtaal van wat je 'internetpulp' zou kunnen noemen.

Bij sommige publicaties was ten slotte niet geheel duidelijk vanuit welk kader ze precies geïnterpreteerd moesten – of liever, konden – worden. Een aantal daarvan tastte bijvoorbeeld de grenzen af tussen literatuur en beeldende kunst. Neem het werk van Elisabeth Tonnard: is dat primair beeldend of literair werk, of moet die vraag helemaal niet beantwoord worden? Het boek *Speak! eyes – En zie!* (*Gent, Druksel, 2010*), bijvoorbeeld, bestaat uit gedichten die zijn ontstaan door de *autosummary*-functie van Microsoft Word. Tonnard vatte er vijftien bestaande literaire werken, waaronder *Hamlet*, *Lucifer* en *The Waste Land*, automatisch mee samen om zo nieuwe teksten te creëren. Haar publicatie *The Invisible Book* (2012) is dan weer een certificaat voor de aankoop van een onzichtbaar boek. Waar ligt, als je deze twee publicaties bekijkt, de grens tussen conceptueel schrijven als genre binnen de literatuur en de tekst als 'beeldend' werk?

Door de encyclopedische veelheid van het opgenomen werk, toonde deze tentoonstelling de print en de publicatie als prisma's om een aantal belangrijke thema's in de hedendaagse – en dan voornamelijk de (post)conceptuele – kunst anders en beter te begrijpen. Nu en dan was de opstelling erg associatief, maar uit de tentoonstelling als geheel kwam wel duidelijk naar voren dat het beeld door de act van het kopiëren niet alleen bevrijd wordt van zijn unieke verschijningsvorm, maar zich ook toont als iets met een particuliere textuur. De expo laat immers zien dat elke kopie wel degelijk een uniek exemplaar heeft, en net in de logische onmogelijkheid van de volstrekt identieke kopie, zit een van haar interessantste spanningen. Om te kopiëren moet de kopiist immers beter dan wie ook weten hoe een beeld, origineel of niet, gemaakt is. Hij weet bovendien ook dat een beeld gemaakt is, dat het altijd 'gedragen' wordt door zijn materiele verschijningsvorm.

foto's: Jan Kempnaers. © 2017 Kasper
Andreasen en de kunstenaars

Copy Construct (curator: Kasper Andreasen),
25 maart – 04 juni, Cultuurcentrum
Mechelen, Minderbroedersgang 5, 2800
Mechelen (015/29.40.00; cultuurcentrummechelen.be).

Amsterdam Galleries

GALERIE ONRUST

09/09–14/10

Opening 09/09, 16:00–18:00

STAGE OF BEING
Robert Zandvliet

juli, augustus open
op afspraak

Planciusstraat 7
020.420.22.19
wo–za: 13:00–18:00
(en op afspraak)
www.galerieonrust.nl

GALERIE RON MANDOS

29/07–02/09

Opening 29/07, 17:00–19:00

BEST OF GRADUATES

Opening 09/09

Anthony Goicolea, Sebastiaan
Bremer, Mohau Modisakeng

Prinsengracht 282
+31 (0)20.320.70.36
woe–zat, 12:00–18:00
www.ronmandos.nl

REUTEN GALERIE

tot 02/09 op afspraak

PERPETUUM II

02/09–14/10

PERPETUUM III

IN VOORTDURENDE BEWEGING

Met schilderijen van o.a. Andrea Radai uit
de 'Crowd'serie en Ronald Versloot.

Videowerken van o.a. Lon Robbé
en Olphaert den Otter.

Prinsengracht 510
020.620.75.37
065.582.87.05
woe–zat: 13:00–18:00
www.galleries.nl/reuten

SLEWE GALLERY

16/09–28/10

DUAL

Roos Theuws

Kerkstraat 105 A
020.625.72.14
woe–za: 13:00–18:00
www.slewe.nl

GALERIE VAN GELDER

t/m 29/07

ARCHIVE AND STORAGE ARE OPEN
groepstentoonstelling

09/09–21/10

in AP:

Voebe de Gruyter

in GVG

Jaap Kroneman

Konijnenstraat 16 A
020.623.96.84
di–za: 12:00–18:00
www.witteveenvisualart.nl

ANDRIESSE EYCK GALERIE

tot 29/07

VARIABLE WEATHER

Helen Mirra

09/09–14/10

VOLUNTARY WEATHERING

Helen Mirra

16/08–09/09 open op afspraak

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

WILLEM BAARS PROJECTS

22/07–26/08

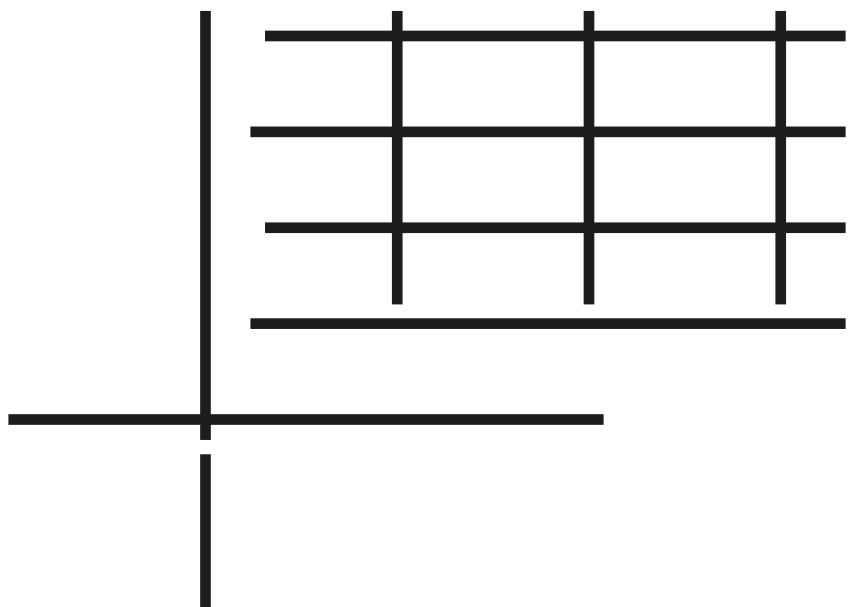
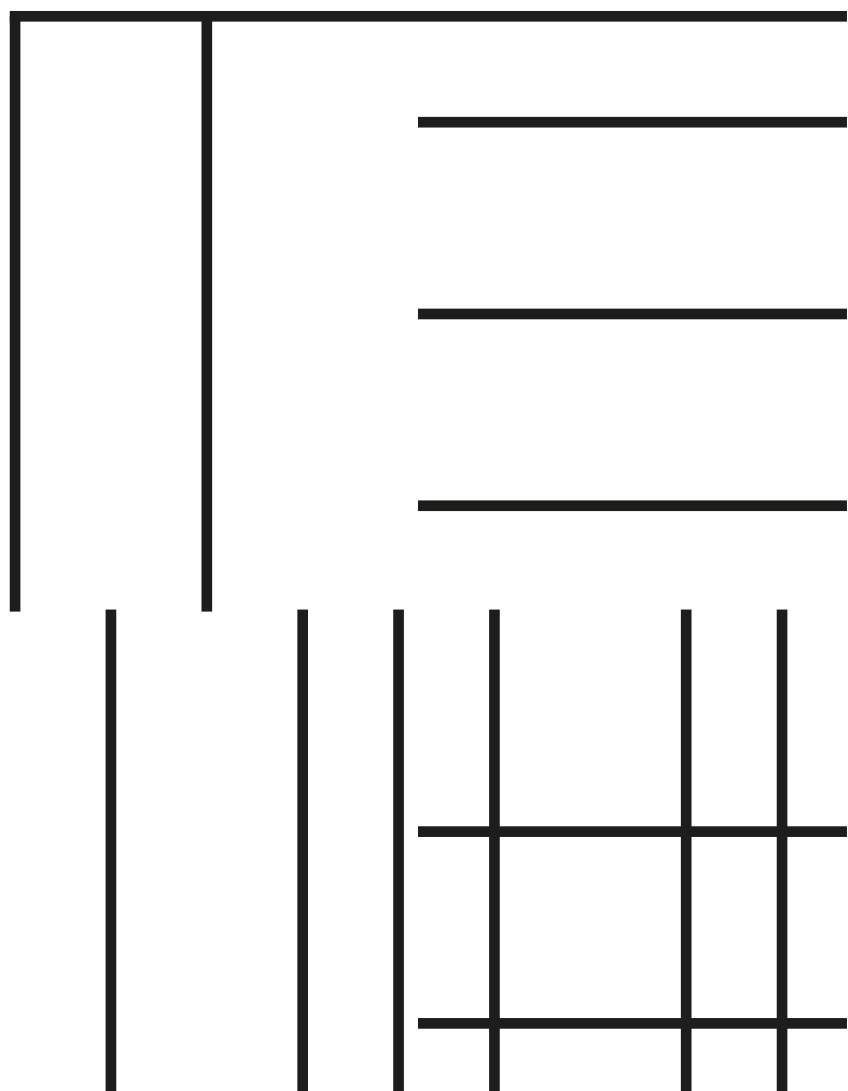
Opening 22/07, 18:00–20:00

SUMMER EXHIBITION

Ido Vunderink, Jan Van Den Dobbelsteen,
Niele Toroni, Allan D'Arcangelo,
Damien Hirst, Anton Heyboer

Hoogte Kadijk 17
020.423.06.07
wo–za: 12–18u
www.baarsprojects.com

Tijdens de maanden juli en
augustus uitsluitend op afspraak



‘Weet u het vaak ook niet, wat mensen over kunst beweren?’

De kunstverteller

DANIËL ROVERS

1. ‘De gave van de verteller is: zijn hele leven te kunnen vertellen.’¹

Pierre Janssen (1926-2007) wordt niet geboren als verteller, maar al heel jong blijkt hij er een te zijn. Als tiener helpt de latere journalist, tv-presentator en museum-directeur mee in het Streekmuseum van de Veluwezoom in Velp, aan de noordrand van Arnhem. Soms leidt hij groepjes bezoekers langs de grote kasten met opgezette eenden en opgeprikte vlinders, en noemt de namen van de dieren en vertelt over de vlucht van een dagpauwoog, zodat de bezoekers glimlachen en luisteren, en niet meer somber voor zich uitkijken, als op een begrafenis van een verre oom. In het museum is hij veilig; weg van huis, weg van school, weg van de jongens die hem, de langste in de klas, met de frequentie van onverwachte overhoringen een geniepige aframmeling geven.

Zijn vader, Pierre senior, directeur van een grote ULO-school, een man die in hoog aanzien staat, overlijdt in 1936 aan de gevolgen van een motorongeluk. Het gezin Janssen verhuist uit een grote villa in het centrum naar een rijtjeshuis in een buitenwijk. De moeder is op een verstikkende manier beschermend, vooral bij Pierre. Hij mag niet aan de gymles meedoen en mag evenmin naar het gymnasium; hem wordt verteld, op gezag van de huisarts, dat hij waarschijnlijk de twintig niet zal halen.

Als HBS-b-scholier maakt Pierre Janssen de oorlog heel bewust mee. De binnenstad van Arnhem wordt in puin geschoten, ruim duizend burgers laten het leven. Na de bevrijding gaat hij als leerling-journalist aan de slag bij de regionale redactie van *Het Vrije Volk* (toen een krant voor de sociaaldemocraten, vandaag het *Algemeen Dagblad*) en verkast al snel naar Rotterdam, waar hij als medewerker cultuur wordt aangesteld. Zijn naaste collega in Rotterdam is schrijver en dichter Alfred Kossmann, die hem aanmoedigt meer te schrijven en gedisciplineerd te werk te gaan. Janssen is in Rotterdam bijna dagelijks te vinden in Museum Boijmans. Verlucht wandelt hij door de smetteloze zalen, blijft bij ieder meesterwerk staan, noteert namen en vragen, en ontwikkelt tegelijk een wantrouwen tegen de ‘kunstofficials’ die dat prachtige museum bestieren. Directeur Ebbinge Wubben, de man die de collectie van havenbaron Daniël George van Beuningen voor het museum verwerft, zou in de nabijheid van Janssen hebben opgemerkt, bij het zien van de rij voor een grote Rembrandttentoonstelling: ‘Wat verbeelden die mensen zich wel, dat ze Rembrandt kunnen zien!’ Een voorbeeld voor Janssen is daarentegen Willem Sandberg in Amsterdam, die zijn Stedelijk Museum opengooit voor het publiek, en een verheffings-ideaal combineert met een voorkeur voor de naorlogse avant-garde.

In 1953 keert Janssen, inmiddels getrouwd, terug naar de Arnhemse redactie. Hij blijft berichten over beeldende kunst en gaat daarnaast ook nog toneelrecensies én toneelstukken schrijven. Boven het kantoor van de krant, dicht bij het station, opent hij een kunstruimte die hij de naam van een ranke boom meegeeft, De Populier. Op 30 juli 1954 bericht Janssen zelf over het initiatief onder de kop *Vrijmoedige kunst in een vrijmoedige zaal: Het Vrije Volk geeft Arnhem ‘De Populier’*. Valentine Prax, echtgenote van Ossip Zadkine, is de eerste kunstenaar die er tentoonstelt. ‘Zij heeft nog nooit in Nederland, maar vele malen in het buitenland geëxposeerd’, schrijft de journalist opgetogen.

Twee jaar later vertrekt Janssen alweer uit Arnhem. Hoewel hij geen studie kunstgeschiedenis heeft gevolgd, laat staan afgerond, wordt hij aangenomen als conservator van het Stedelijk Museum Schiedam, na in de sollicitatieronde de jonge Wim Beeren achter zich te hebben gelaten. Zijn opdracht is een moeilijke: hij moet meer publiek trekken naar het kleine museum én meer aandacht schenken aan hedendaagse, experi-



Pierre Janssen tijdens opnames van *Kunstgrepen*. Foto: collectie Instituut voor Beeld en Geluid, Hilversum

mentele kunst, een schier onmogelijke combinatie in Schiedam, weten ook de opdrachtgevers, die met de journalist een onorthodoxe keuze maken.

Als eerste beleidsdaad schildert Janssen, naar het voorbeeld van het Stedelijk in Amsterdam, de binnenruimtes van het museum modern wit, al moet hij daarvoor zelf met de verfroller aan de slag. Na werktijd is het Schiedamse café ‘t Sterretje een trefpunt, waar ook de advocaat en schrijver Ferdinand Bordewijk soms aanschuift. Janssen organiseert tentoonstellingen voor een breed publiek, zoals *Poppendroom*, met poppenhuizen uit China en een speelgoedpop van Koningin Juliana, en hij weet het Polygoonjournaal te strikken voor een item over deze bijzondere verzameling. In diezelfde jaren biedt hij kunstenaars als Lucebert en Constant, met diens project *Nieuw Babylon*, expositieruimte. Hij zet een reeks kunstklassen in zijn museum op en houdt een ontelbaar aantal lezingen buiten de deur. Bij een van die lezingen zit regisseur Leen Timp in de zaal, samen met een programmadirecteur van de AVRO. Ze zijn getipt over de jonge conservator uit Schiedam, die lange vent die zo bevlogen over beeldende kunst kan praten. Na afloop, onder de indruk van wat hij heeft gezien, stelt Timp Janssen voor samen een kunstprogramma te maken. De jonge conservator, nog zwetend van zijn voordracht, zegt meteen ja. Hij had al eens de VARA benaderd met een soortelijk plan, maar daar had men hem uitgelachen, althans, zo had hij dat ervaren.

Een halfjaar later gaat bij de AVRO het programma *Kunstgrepen* van start, dat tussen 1959 en 1975 uitgezonden wordt en van Pierre Janssen een bekende Nederlander in de buitencategorie maakt. In die tijd leidt Janssen korte tijd de Academie voor Beeldende Kunsten in Rotterdam en schrijft hij columns voor *Het Parool*, tot hij in 1969 directeur van het Gemeentemuseum in Arnhem wordt, dat hij omdoopt tot Museum Arnhem en gratis toegankelijk maakt, en waar hij tot 1982 werkzaam zal zijn.

Het succes van *Kunstgrepen* en de gave van Janssen als ‘kunstverteller’, zoals Petra Timmer hem in de biografie over zijn leven (en tegelijk bloemlezing van zijn werk als auteur) noemt, zijn voor het Stedelijk Museum Schiedam en het Museum Arnhem twee redenen om een tentoonstelling aan

hem te wijden. Gelijktijdig maakte Lex Reitsma, vormgever van de tentoonstelling én van het boek van Petra Timmer, een documentaire voor de AVROTROS, getiteld *Pierre Janssen – in de greep van de kunst*, waarvoor Timmer dan weer het scenario schreef. Dit herinneringsoffensief wordt gecompliceerd door een aflevering over Pierre Janssen in de programmareeks *Andere Tijden*.² Janssen was immers de man, aldus presentator Hans Goedkoop, ‘die complete generaties liefde voor de kunst bijbracht, en die erin slaagde om twee miljoen kijkers te trekken’. De presentator voegde daar tegelijk bewonderend en licht ironisch aan toe: ‘Twee miljoen voor een man die praat – over kunst.’

2. ‘Het vertellen is immers niet het werk van de stem alleen. Bij het vertellen werkt de hand mee, de hand die met gebaren het gezegde op honderdvoudige wijze ondersteunt.’

Leen Timp stond scherp voor ogen hoe *Kunstgrepen* eruit moest zien. Timp was opgeleid aan de kunstacademie en gaf de voorkeur aan een strak en leeg decor, onder het motto dat minder opsmuk meer te denken geeft. De lengte van Janssen, meer dan twee meter, moest niet verdoezeld worden, dus kwam hij zo veel mogelijk voluit in beeld. Dat leverde een krachtige verticaal op, als een wolkenkrabber oprijzend aan de rand van een park. De uitzending was live. Het allerbelangrijkste, prentte de regisseur zijn onervaren presentator in, was dat hij nooit, onder geen beding, mocht weglopen, zelfs als hij dat het allerliefst in de wereld zou doen. Hij moest gewoon doorgaan met praten, net zolang totdat hij de herkenningmelodie hoorde, uit *Orfeo ed Euridice* van Gluck, dan was het tijd om af te ronden.

Janssen kreeg de vrije hand over de inhoud van het programma, met als enige voorwaarde dat hij voor elke aflevering eerst zijn ideeën door de telefoon aan Timp duidelijk maakte. Lukte dat niet, zo luidde de vuistregel, dan was het niet geschikt voor tv. Op televisie ging het erom hoe je een verhaal vertelde, en dat je dat uit je hoofd deed, dat je het contact behield met het publiek thuis, direct aan de andere kant van de lens. En dan was er het versnelde tijdsverloop op tv:

wat je in een normaal gesprek in tien minuten vertelde, moest op de buis binnen twee minuten helder zijn. Gevoelsuitdrukkingen waren goed, noodzakelijk zelfs, maar je moest ze doseren. Superlatieven zijn als kruidnagels in een stoofpot: te veel ervan en het maal smaakt nergens meer naar. Als geheugensteun lagen spiekbriefjes op de grond, buiten het zicht van de camera.

Pierre Janssen wilde met *Kunstgrepen* vooral ‘gesproken essays’ aanbieden, heeft hij later gezegd. Geen lessen kunstgeschiedenis met jaartallen en feitjes, niet de hoogtepunten van een museum toegelicht door de ‘rondleider’ – een term waar Janssen een hekel aan had omdat er het woord ‘leider’ in school. Precies dat essayerende is het eerste wat opvalt als je hem op tv bezig ziet, ook meer dan zestig jaar na dato. Daar staat een jonge man die tastend, zinnen scheppend met zijn handen, naar de juiste woorden zoekt, steeds opnieuw tegenwerpen makend, zich bewust van de uitzonderlijke situatie, namelijk dat hij in een studio staat, terwijl het publiek thuis in de vertrouwde omgeving op de bank zit, daar waar de vaste patronen in het tapijt ingesleten zijn. Als hij vertelt, doet hij dat altijd rechtstreeks tot de kijker, die hij dwars door de camera heen monstert. Dat je niet tót maar mét je kijkers moest praten, had hij geleerd van Mies Bouwman, first lady van de Nederlandse tv en de vrouw van Leen Timp.

Van de negentig uitgezonden afleveringen van *Kunstgrepen* zijn er negen bewaard gebleven, en daarvan worden er in Schiedam en Arnhem een viertal integraal getoond. Janssen heeft een gedragen, krachtige en vochtige stem, en gaat regelmatig met zijn tong langs zijn lippen, alsof hij zijn gretigheid extra wil benadrukken. Hij straalt zodra er een camera op hem gericht staat; soms oogt hij streng, dreigend haast, dan weer breekt een lach door, en is hij op eens kwetsbaar en weerloos. Kijk maar, zegt hij, je moet me geloven, ik bied je mijn hele lijf en leden aan. Zijn lichte ogen liggen diep in hun kassen, over zijn voorhoofd loopt een ader die opzwellt zodra hij zich opwindt. Zijn gestalte is dun en tegelijk zeer beweeglijk; deze man heeft de soepelheid van een marionet die zojuist leven werd ingeblazen – een Pinokkio die weet dat er op liegen zware sancties staan. En dan heb je zijn handen, de grote handen met de dunne vingers waarmee hij wijst, priemende bewegingen maakt en papertjes verfrommelt, zelfs als er geen papertjes om te verfrommelen zijn. De kennis komt bij Janssen uit de vingertoppen, dat kan iedereen thuis duidelijk zien. Wanneer hij een stenen paardje uit de ijstijd op tafel zet, trillen zijn handen, het meest nog net voor het beeldje het tafelblad raakt, alsof de spanning van eeuwen via zijn lichaam aan het beeldscherm doorgegeven wordt.

Die tremor in zijn handen heeft de tv-carrière van Janssen niet gefnuikt. Dat hij bij zijn debuut nog jong was, begin dertig, zal daarbij geholpen hebben; dat trillen kon in ieder geval geen ouderdomsziekte zijn. Er was in het nieuwe televisielandschap plaats voor, wellicht zelfs behoefte aan enige excentriciteit. Al zijn er altijd mensen die lachen om andermans handicap, zoals er in een groep kinderen altijd eentje is die graag pest. Ted de Braak zou in het programma *Farce Majeure* (progressief-christelijke satire uit de jaren zestig) Janssen belachelijk proberen te maken door trillend met zijn handen, zijn hoofd door een lege schilderijlijst gestoken, over kunst te raaskallen. En Liesbeth Brandt-Corstius, oud-directeur van Museum Arnhem, imiteert proestend van het lachen de handbewegingen van haar voorganger tijdens de aflevering van *Andere tijden* – alsof het een bewuste keuze was, dat trillen, en Janssen ervoor op zijn plaats dient te worden gezet.

Zelf had hij het er zijn hele leven moeilijk mee. Hij schaamde zich als hij weer eens koffie morste in een café. De spanning van een live televisieprogramma maakte het alleen maar erger, maar dat weerhield hem

er niet van de kleine kunstvoorwerpen ter hand te nemen en aan de kijker te tonen. Het hoorde bij hem, net als de twee meter lichaamslengte. Daar sprak hij vrij open over. In een beschouwing over een klein beeld van de dwerg Seneb, een pronkstuk van het Egyptische museum in Caïro, stelde Janssen: 'Ook mijn lichaamslengte wijkt sterk af. Als ze van mij een beeldje van 33 centimeter maakten, zouden mijn benen twintig centimeter zijn.' Hij was er vaak belachelijk om gemaakt, maar het grote voordeel van op tv verschijnen was, aldus Janssen, dat hij in kledingzaken eindelijk netjes geholpen werd.

Bij *Kunstgrepen* stond het hele leven van Janssen op het spel. De verhalen die hij vertelde gingen iedereen aan, juist doordat ze wortelden in zijn eigen bestaan. Neem de aflevering uit 1964 waarin Janssen zich bij aanvang, schalks als een schooljongen, flirtend als een bakvis, tot de kijker richt en vertelt dat hij en de regisseur vandaag vieren dat het programma *Kunstgrepen...* vijfentwintig jaar geleden van start ging. Het begon immers al op de HBS in Arnhem, toen zijn leraar Nederlands meneer De Joode de klas een afbeelding van Donatello's Sint-Joris uit Firenze liet zien en uitlegde wat er zo knap aan was. Die 'kunstgreep' van zijn leraar, vertelt Janssen, is de reden dat hij zich voor kunst ging interesseren, en dat hij ander werk van deze Donatello – in beeld verschijnt een kort overzicht van Donatello's oeuvre – wilde zien. Wanneer de camera terugkeert bij de zittende Janssen, haalt die uit zijn binnenzak opeens – trilend, inderdaad – een gevouwen papertje, het 'draaiboek' van de uitzending. Het is meta-televisie avant la lettre: de illusie van spontaneïteit wordt doorbroken en juist daardoor gecreëerd. Janssen richt zich, los van het protocol, tot de mensen thuis en legt uit dat hij zich niet de luxe van een 'kathedertoon' kan veroorloven – en na een bijstelling die hem als essayist kenmerkt: 'want het is een luxe' – stelt hij dat het hem nooit om jaartallen of boekenkennis gaat, en dat de kijker moet beseffen – en nu balt hij zijn vuisten – dat kunst altijd beschikbaar is voor wie zich de rijkdom van een grote nieuwsgierigheid gunt.

3. 'De afstemming op het praktische belang is een kenmerk van vele geboren vertellers. De ware vertelling voert, openlijk of verborgen, praktisch nut met zich mee.'

'Goedenavond', zegt Pierre Janssen. 'Weet u het vaak ook niet, wat mensen over kunst beweren? En wat ze dan weer over drie of vier jaar zullen beweren! En waarom zeg ik nooit met zekerheid wat nu mooi of lelijk is? Waar komt die twijfel vandaan? Waarom moeten we eerst afwachten, en eromheen draaien, om van iets de waarde te bepalen?'

Het programma van Pierre Janssen begon vlak na het avondeten, om acht uur 's avonds. Zijn opdracht was steeds dezelfde: duidelijk maken dat een museum bezoeken de moeite waard was, en tonen wat je allemaal kon ontdekken zodra je een kaartje had gekocht en de drempel was overgestoken. Om te slagen moest hij in de eerste plaats aannemelijk maken dat kunst geen direct praktisch nut heeft, en dat het zelfs geen zaak van echt of net-echt is, dat het er niet toe doet of die getekende boom wel op een echte boom lijkt. Er was enige inspanning nodig, dat zeker, om de ingrepen te zien waarmee een kunstenaar zijn eigen wereld vormde en daardoor betekenis gaf, maar dat leverde, was het argument van Janssen, al gauw onvermoede beloningen op.

Hij verspreidde een nieuw geloof en putte daarvoor uit de traditie van het oude geloof. De verteller was ook een zendeling. In de manier waarop Janssen sprak, in de geëxalteerde en toch hoogstpersoonlijke toon, klinkt de protestantse retoriek door, met de bezinning op de persoonlijke band met de schepper en op de eigen verantwoordelijkheid. Ook vanaf de kansel voert een predikant staand het woord. De televisie werd de plek waar mensen hun nieuwe levensbeschouwing opdeden en aanscherpten; ze keken toe hoe de jonge voorganger vurig op zoek ging naar de regels die uit het werk spraken. De kunst behoorde iedereen, en hoewel niet iedereen kunstenaar was, zoals later zou worden beweerd, school in iedereen een kunstliefhebber.



Pierre Janssen tussen de opnames door, met o.a. Leen Timp en Ger Lugtenburg. Foto: collectie Instituut voor Beeld en Geluid, Hilversum

Steeds opnieuw weerlegde Janssen, met evenveel strijdlust als zelfspot, de vooroordelen die hij bij de kijker veronderstelde: bijvoorbeeld dat kunst vervelend is, en sport spannend; dat kunst *net echt* zou moeten zijn; dat we kunst vooral mooi moeten vinden ('vergeet wat men u met de voorhamer heeft ingeplet'); dat kunstenaars elkaar maar wat nadoen; dat Mondriaan een charlatan is en dat die er toch maar mooi in geslaagd is zijn onzin goed te verkopen.

'Zijn doel was een betere, vrijere wereld. Een sociaaldemocratische opvatting die past in de tijdsgeest van het naoorlogs optimisme', zo staat op de wand in Museum Arnhem over Pierre Janssen geschreven. De impliciete boodschap is dat die tijden inmiddels achter ons liggen, wat natuurlijk een reden te meer is om Janssen te bewonderen en om in nostalgie terug te kijken naar de jaren dat hij, de onorthodoxe conservator, op de televisie verscheen. Maar dat is tegelijk een conservatieve reflex. Want waarom zouden we vandaag niet meer in een betere en vrije wereld geloven? En is het niet juist de taak van de kunst en de conservator om zo'n geloof vorm te geven, of in ieder geval om het ontbreken ervan en het gemis eraan zichtbaar te maken?

De 'tijdsgeest' waarin de kunstverteller Janssen tot wasdom kwam, was een periode waarin een groot deel van de bevolking toegang tot het (hoger) onderwijs kreeg en, aangezet door onderwijzers zoals meneer De Joode en zijn naoorlogse opvolgers, interesse kon ontwikkelen voor de (nationale) cultuur. Het staat buiten kijf dat Janssen deel van een voorhoede werd die de taak opnam om die culturele interesse aan te jagen, en die tegelijk de musea 'laagdrempliger' maakte, zoals het vandaag de dag nog steeds heet, door in te zetten op kunsteducatie, voorlichting en, niet onbelangrijk, de vermindering of zelfs afschaffing van de entreeprijzen.

Terugblikkend heeft Janssen die ontwikkeling in een interview geschetst als een hevige strijd tegen de elite: 'De kunst werd omringd door een peloton, een ME-brigade elitaire personen. En daar brak ik doorheen.' Dat moet hij zich hebben laten ontglippen in een moment van onbescheidenheid. De sociaaldemocratie was in de eerste plaats de mogelijke voorwaarde, niet het gevolg van Janssens emanciperende optreden. Almachtig was hij niet. Toen de basis voor de kunst smaller werd, kunstsubsidies afbrokkelde, kunstenaars gesommeerd werden om zich meer op de markt te oriënteren (Mondriaan had ook wel eens een 'fruitmandje' gedaan, was het argument) en musea te maken kregen met krimpende budgetten en eisen inzake publieksbereik – waar ze aan voldeden met de door Janssen gehekeldde blockbustertentoonstellingen – toen schreef hij protestbrieven en leverde in interviews kritiek op het ondoordachte beleid, maar het tij kon ook hij niet keren. De retoriek waarvan hij zich in 1997 bediende, zou niet veel later tegen de kunst zelf worden ingezet. Bij de tentoonstelling in Arnhem staat trots vermeld dat Janssen het bezoekersaantal van het museum wist te verdrievoudigen en dat hij de eerste directeur was die daartoe een professioneel reclamebureau inhuurde, het Amsterdamse bureau Prad. Inmiddels wordt wel weer erkend dat een fixatie op bezoekersaantallen de werking van een museum ondergraaft en een publieke instelling juist *buiten* de maatschappelijke ontwikkelingen plaatst.

Als museumdirecteur zou Janssen een voorkeur ontwikkelen voor kunst die vertrok vanuit de figuratie, of beter gezegd, die

de figuratieve traditie tegelijk ondermijnde en voortzette, wat zijn interesse verklaart voor het werk van kunstenaars als Klaas Gubbels, Harrie Gerritz en Pat Andrea. Moeite had hij daarentegen met de avantgardistische video's die in 1971 tijdens de veelbesproken beeldtentoonstelling *Sonsbeek buiten de perken*, met Wim Beeren als curator, in de tuin van zijn museum werden vertoond. Ze zouden niet overeenkomen met de voorkeuren van 'zijn publiek' en bovendien wantrouwe hij, zo stelt Petra Timmer, de politieke pretentie die uit het conceptuele werk sprak. Toch had Janssen in Nam June Paik, een van de deelnemers aan *Sonsbeek buiten de perken*, een interessante discussiepartner kunnen treffen. De tv heeft intellectuelen lang genoeg verneukt, het wordt tijd dat intellectuelen de tv gaan verneuken, aldus Paik in de catalogus van de tentoonstelling. Hij voorzag een wereld waarin je zelf kunst per videokanaal naar vrienden kon versturen; het nirwana lag volgens hem binnen handbereik.

Janssen sprak vaak vanuit een defensief kader over kunst, beducht voor de tegenwerpingen van zowel de kijker als de kunstprofessional. Zijn betogen stonden nooit los van de burgerlijke kleingeestigheid die hij goedmoedig bestreed. Het is interessant om *Kunstgrepen* met *Ways of Seeing* te vergelijken,



Pierre Janssen tijdens opnames van *Kunstgrepen* foto: collectie Instituut voor Beeld en Geluid, Hilversum

ken, de serie die kunstverteller John Berger in de jaren zeventig voor de BBC maakte. Ook Berger neemt de avant-garde niet als onderwerp, maar anders dan Janssen vertrekt hij in zijn betoog wel bij de geëmancipeerde wereldburger: zijn kritiek richt zich op de overgeleverde tradities en de bestaande machtsverhoudingen, ook buiten het museum, die door de conventionele kunstuitleggers, bijvoorbeeld de beroemde Sir Kenneth Clark, in stand zouden worden gehouden. Terwijl Janssen zich presenteert als eigentijdse predikant, werpt Berger zich op als parmantige vakbondslider. Berger is niet apologetisch, maar valt juist de status quo van de kunstgeschiedenis aan. Steunend op Walter Benjamin maakt hij duidelijk wat voor veranderingen de beeldende kunsten hebben ondergaan in het tijdperk van het fotokopieerapparaat. Hij laat zien hoe mannelijke kunstenaars voor hun naakten haast zonder uitzondering vrouwen als onderwerp namen, die ze vervolgens tot 'voorwerp' maakten, en legt uit dat het klassieke portret historisch gezien vooral het bezit van de geportretteerde eigenaar vereeuwigt, en hoe die traditie zich voortzet in de kleurenfotografie van de advertenties in glossy tijdschriften. Reclame zorgt ervoor dat het kapitalisme overleeft, door de mens slechts te laten dromen over wat daar zo verleidelijk wordt afgebeeld.

Maar ook John Berger heeft de neoliberale hegemonie niet kunnen afwenden. In de jaren tachtig werd zijn ideologiekritiek steeds melancholischer – hij verlangde naar een dialoog met de doden en betreunde dat het economische heden, waarin schijnbaar alleen de toekomst telt, zo'n dialoog onmogelijk probeerde te maken. Pierre Janssen heeft hem zeker gelezen: als hij op een symposium over kunsteducatie zegt dat je bij kinderen nog een kans hebt om ze iets te leren, dat ze nog niet veranderd zijn in die 'vreselijke buurman' in je straat die over alles moppert en in niets geïnteresseerd is – dat kinderen nog openstaan voor 'het andere antwoord' van de kunst – dan verwijst hij naar *Een ander antwoord*, een essaybundel van Berger die in datzelfde jaar – 1996 – verscheen.

4. 'Wie naar een verhaal luistert, bevindt zich in het gezelschap van de verteller; de lezer van een roman is daarentegen eenzaam.'

In de middelste zaal van de tentoonstellingsruimte in Museum Arnhem hangt een meetlint. Het is een witte strook papier waarvan je zou kunnen denken dat hij de lengte van Pierre Janssen aangeeft. Kom je dichterbij, dan zie je een viertal A4'tjes onder elkaar geplakt, met daarop keurig getypt de publiekoptredens van de museumdirecteur in het jaar 1976. Het document is gericht aan het bestuur, ten teken dat Janssen zich goed van zijn publiekstaken heeft gekweten. De imposante lijst leest als een readymade en zou van de makers van *Barbarber* afkomstig kunnen zijn:

de politieopleidingschool te Lochem
de postzegelver. De Globe te Oosterbeek
De Ned. Reis Ver. te Haarlem,
de bejaardenverzorgers te Velp
de Kontaktclub te Didam
het Blindeninstituut te Huizen, Noord-Holland
de basisschool te Eerbeek,
de Chefs Interne Dienst van de Provincie, te Arnhem
het Lutger College te Doetinchem,
de studie-club Zuid-Oost Brabant
de Docenten opl. Accountants, Arnhem
Nascholingscursus artsen, Koog aan de Zaan
Mavo-4 te Raalte

Wat dreef Pierre Janssen naar het podium en de lessenaar? Waarom die hevige drang zich onder de mensen te begeven en ze te leren wat kunst te betekenen heeft? Zonder zedingsdrang en idealisme was hij niet, en het plezier de eigen stem te horen, zoals hij zelf eens spottend opmerkte, zal ook hebben meegespeeld, maar daarnaast vermoed je toch ook een grote eenzaamheid, een verlangen naar erkenning dat kon worden getemperd, maar nooit gestild. Het was niet eens roem waarnaar hij hunkerde, maar eerder de plaats in het midden van de aandacht, het besef dat de mensen aan zijn lippen hingen, omdat hij een zeldzame kunst van het vertellen beheerste.

Janssen kon niet zonder expliciete waardering. De schaduwzijde van die persoonlijkheid was, schrijft Petra Timmer in de biografie, dat hij zich snel bedreigd voelde en vijandigheid bespeurde, en dat hij overgevoelig was voor kritiek. Als directeur in Arnhem ontliet hij discussies, maar haalde vervolgens wel zijn gelijk in handgeschreven briefjes – niet heel sympathiek of motiveerend voor werknemers die hun eigen plannen willen realiseren. Natuurlijk was Janssen, zegt Klaas Gubbels in de documentaire van Lex Reitsma, een egocentrische man, anders had hij al die tv-programma's niet kunnen maken. Zijn dochter, kunstenaar Evelyne Janssen, noemt haar vader in dezelfde documentaire een 'diva' – de zon waarrond het gezin draaide, of het gezin dat nu wilde of niet.

Dat woord 'diva' treft doel – het is een mooie benaming van een man die expliciet bescheiden kon zijn, en vervolgens voor die bescheidenheid een schouderklop verwachtte. Janssen was geen macho, geen moment doet hij zich stoerder voor dan hij is, en er waren momenten genoeg dat zijn grote zelftwijfel omsloeg in de overtuiging alleen op de wereld te zijn.

Als Ischa Meijer hem in 1988 voor de radio interviewt, luidt de allereerste vraag: 'Meneer Janssen, sinds we elkaar kennen bestaat er tussen ons een misverstand, dat ik nu wel eens uit de weg geruimd zou willen zien, en dat misverstand is het volgende: ik vind u een briljante man, op het geniale af, en u vindt dat u niet deugt.' Terwijl het aanwezige publiek lacht, antwoordt Janssen meteen dat hij blij is met die lof en erkenning, maar dat hij tegelijk, zoals François Villon schreef, sterft van de dorst, zelfs indien hij in de buurt van de bron is: 'Ik denk dat iets nooit goed gaat aflopen, en als het goed afloopt, denk ik achteraf dat het toch nog beter had gekund.'

Er zat iets demonisch in Pierre Janssen – of, om het minder eschatologisch uit te drukken, hij was bezeten door de kunst en door de wil te bewijzen dat hij daarover met verstand van zaken kon spreken. In zijn pact met de tv was hij Mefistofeles, die opeens over onvermoede krachten beschikt, maar daar later alsnog een prijs voor betaalt. De televisie bood Janssen de mogelijkheid een miljoenenpubliek te bereiken, veel meer dan er in de zalen in Oosterbeek en Raalte pasten. Maar van dat tv-publiek waren er vervolgens ook altijd een paar mensen die hem herkennen als hij op zijn vrije zondag met zijn kinderen bij de dierentuin in de rij stond, die naar hem wezen, die hun burens aanstootten en zich hardop afvroegen hoe die man toch zo mager kon zijn! En hoewel hij voor *Kunstgrepen* zijn ideeën op papier zette, en daar na twee jaar zelfs een boekje van maakte, hebben zijn bekendheid en al die optredens in het land hem er vermoedelijk ook van weerhouden zich te ontpoppen als een belangrijk auteur over kunst. Hij werkte lang aan een studie over Cézanne, en was van plan een groot vertelboek over kunst te schrijven, een boek waar, zoals hij dat stelde in een interview, 'geen enkel element van tegemoetkomen in zit, een boek dat van A tot Z van mij is'. Bij zijn dood liet hij een aantal fragmenten na, een manuscript in wording waarvan de werktitel *Waar gaat kunst eigenlijk over?* luidde.

In 1986 bundelde Janssen een selectie van zijn in kranten en tijdschriften gepubliceerde teksten onder de titel *Vincent van Gogh is niet meer*. Het motto van de bundel is van Georges Braque en luidt: 'Alles om ons heen slaapt, we moeten het wakker maken.' De veelal korte essays en columns bevatten mooie vondsten, bijvoorbeeld de vergelijking tussen het beluisteren van een schelp waarin je de oceaan hoort ('sommige mensen zeggen dan dat je het ruisen van je eigen bloed hoort, maar dat zijn vervelende mensen'), en het 'zachte murmelen' van de vitrines in een museum. Van Janssen krijgt de lezer de opdracht aandachtig te kijken en zo het leven terug in de voorwerpen te ademen die tentoongesteld staan. Of lees het opstel over Van Goghs *Een grasveld in volle zon*, waarin Janssen twee vlinders aanwijst, twee zogeheten rouwmantels, en het laatste geluk van de schilder definieert als het vermogen 'de kleuren die bij je binnen schijnen te bemachtigen uit de kleuren van je palet'.

De stukken die hij voor het scholierenblad *Reflector* schreef, behoren tot het beste wat hij maakte, misschien omdat hij zich bij een jong publiek op zijn gemak voelde, en niet bang was voor een dilettaant te worden ver-

sleten. Toch overtuigen de teksten nooit volledig; ze bevatten vaak een 'element van tegemoetkomen', zoals Janssen dat zelf formuleerde. Als auteur komt hij tegemoet aan wat hij denkt dat de lezer wil lezen, bijvoorbeeld in de persoonlijke terzijdes, terwijl hij als essayist nooit heel diep in eigen vlees snijdt. De vragen die hij zich stelt, de twijfels die hij nadrukkelijk uit – ze zijn op papier minder nijpend, of zelfs een excuus om niet verder te hoeven denken. Bijvoorbeeld wanneer hij zijn toevlucht tot het geniebegrip zoekt, waarbij kunstenaars als wezens worden afgeschilderd die aan de goede kant van de geschiedenis staan, en de dagdromer Chagall kan worden afgezet tegen de bruut Stalin.

In het magazijn van veel openbare bibliotheken ligt ook nog het boekje *Kunstgrepen. Televisie alsof het gedrukt staat*, dat in 1961 bij De Bezige Bij verscheen, en in de jaren daarna meermaals werd herdrukt. Janssens boekbewerking van de tv-reeks doet verrassend eigentijds aan, juist omdat hij zo bondig schrijft en een hoog tempo aanhoudt. Steeds opnieuw komt hij terug op de 'kunstgrepen' die de kunstenaar toepast, of dat nu een anonieme middeleeuwse beeldhouwer is of Frans Masereel. De vorm bepaalt de inhoud, en om die te ontdekken moeten we nauwkeurig kijken. Achterin het boek is een bibliografie opgenomen met de ootmoedige titel 'Waaruit ik het overschreef', met boektitels van René Huyghe, conservator van het Louvre en Janssens grote inspirator, Viktor Löwenfeld, Erwin Panofsky en Ernst Gombrich.

Het is een schat van kennis die Pierre Janssen in *Kunstgrepen* ontsluit, zonder, en dat is het knappe, een moment het vermoeden te wekken dat kennis dode letter kan zijn. In de tweede uitzending, uitgeschreven op bijna veertig pocketpagina's, gelardeerd met veel zwart-witfoto's, elk met een nummer dat correspondeert met de achterin het boek vermelde vindplaats, begint Janssen bij de grote tekeningen van Lascaux. De magische krachten van die figuren brengen hem naar de Egyptische piramides, waar hij stilstaat bij de weergave van de zon in Egyptische kunst. Vervolgens verwijst hij naar een prehistorisch beeld uit Denemarken en naar tijdgenoot Karel Appel, en komt dan te spreken over het licht in een ets van Rembrandt en Van Goghs weergave van die ets in olieverf, niet zonder de Japanse kunstenaar Hiroshige te noemen. Dan spreekt hij het licht bij Caravaggio, Georges de la Tour en Van Honthorst, om daarna twee wetenschappelijke interpretaties van een schilderij van Jeroen Bosch uit te doeken te doen. Hij vervolgt met Mondriaan en diens schilderijen van de golfbrekers bij Domburg, toont een marmeren Romeins beeld van Christus als de goede herder, laat Vincent van Goghs portret van mevrouw Roulin (*La Berceuse*) zien, en sluit af met een gedicht van Martinus Nijhoff, *De moeder de vrouw*, dat hij in zijn geheel citeert, na er eerst een steekhoudende interpretatie van te hebben gegeven.

5. 'Ze zeggen dat het met de kunst van de vertelling ten einde loopt. Het lijkt alsof ons het vermogen ervaringen uit te wisselen ontnomen werd.'

Wanneer Pierre Janssen in de jaren tachtig geïnterviewd wordt door Ischa Meijer, en te gast is in de talkshow van Sonja Barend, is de toon nostalgisch. Daar bij de microfoon zit de man die erin slaagde een halfuur aan een stuk door te spreken over beeldende kunst! Het is Freddy Heineken die Pierre Janssen in 1987 als programmamaker terug voor de camera's haalt en hem, in het Engels, een serie kunstdocumentaires laat presenteren voor de buitenlandse markt, door de firma Heineken betaald. In de eerste aflevering komt de biernaganaat in beeld – 'Hello, I'm Alfred Heineken, my business is brewing, and art, well, that's my hobby' – waarna hij het woord aan 'my friend Pierre Janssen' geeft. *Fascinating Art* heet de reeks en de regisseur is Paul van den Bos, reclamemaker voor Heineken en vaste regisseur van Van Kooten en De Bie. Janssen, in een stijlvol donkerblauw pak, staat op het strand van Domburg en praat boven het geluid van de golven uit over Mondriaans *Pier en Oceaan* (*Compositie nr. 10*). In een andere aflevering legt hij in de hitte van de Provence uit waarom Cézanne, grimmig en ontevreden, zelfs in zijn laatste maanden verwoed bleef schilderen. Het programma sloeg niet aan; in het buitenland



stills uit *Kunstgrepen*, ca. 1960
foto: Jan Bijvank

kende niemand Pierre Janssen. De reeks was verre van opzienbarend, en dat een multinational de modernistische kunst een warm hart toedroeg, mocht evenmin een verrassing heten.

'Twee miljoen mensen, voor een man die praat, over kunst', stelde Hans Goedkoop in *Andere tijden* verwonderd vast. De erfenis van Janssen werkte lang door, tot op de dag van vandaag. Toen Joost Zwagerman zich in de talkshow *De wereld draait door* ontpopte tot kunstverteller, of in ieder geval op regelmatige basis in tien minuten zendtijd over beeldende kunst kwam vertellen, werd hij de nieuwe Pierre Janssen genoemd. Je zag hem in de loop van die kostbare minuten afstand nemen van de eigen reserve om naar het enthousiasme toe te werken. Een recente opvolger is Wim Pijbes, die het programma *Panorama Pijbes* presenteert, met volop buitenopnamen van het Hollandse landschap, en eigentijdse buitenlandse rockmuziek als hij het Mauritshuis binnentapt en zelfverzekerd op *De stier* van Paulus Potter afbeet. Bij hem geen spatje twijfel: met de krachtadigheid van een voetbaltrainer geeft hij uitleg bij het schilderij. Pijbes is overigens de man die zich als directeur van het Rijksmuseum liet ontvallen dat bezoekers van de tentoonstelling *Late Rembrandt* die klaagden over de drukte, dat maar zelf een Rembrandt moesten aanschaffen. De attitude van directeuren is merkbaar veranderd sinds Coert Ebbinge Wubben de baas van Museum Boijmans was. De museumbezoeker is niet langer onwetend en dom, maar een miezerige museumjaarkarhouder die blij moet zijn een glimp van de culturele rijkdom op te mogen vangen.

Pijbes heeft Janssen geprezen vanwege diens 'authenticiteit', maar of dat nu het ultieme geheim van de kunstverteller is? Het hielp in ieder geval dat Pierre Janssen niet opgesloten zat in een format, of beter gezegd: dat het format van *Kunstgrepen* volledig op zijn persoon was toegesneden. Wanneer vandaag Lucas De Man, een andere erfgenaam, in de korte reeks *Man en kunst* over Paulus Potter spreekt, ziet hij zich blijkbaar genoodzaakt zijn laarzen aan te trekken en op een meter afstand van een enorm uit de kluiten gewassen stier uitleg te geven over de wandelingen van meneer en mevrouw Potter, waarbij meneer altijd weer aan het schetsen sloeg. Maar op AVROTROS was er met *Man en kunst* ten minste nog ruimte om een programma te maken over beeldende kunst.³

Klaas Gubbels zegt in *Andere tijden* eerlijk dat hij in de jaren zestig sceptisch was over *Kunstgrepen*, omdat het programma een 'te groot bereik' had: 'Toentertijd vond je dat te populair, nu denk je daar heel anders over.' Het klopt natuurlijk dat men daar tegenwoordig anders over is gaan denken, nu het bereiken van een publiek de hoofdzaak is geworden voor zowel curator als kunstenaar. Toch bereikte Janssen die twee miljoen mensen niet door een knieval te doen. In de live-uitzending leverde hij een intellectuele prestatie, wat je vandaag nog maar heel weinig sprekers ziet doen: voor de lopende

camera durfde Pierre Janssen hardop na te denken. Als je vandaag naar hem kijkt, zie je nog altijd de wonderlijke, wat hinkelende stijl van een man die hevig naar de juiste woorden zoekt, en die stiltes laat vallen als hem dat een keer niet lukt. Daar loopt hij op het hoge koord, en hij kan niet naar beneden kijken, want beneden dreigt de stilte.

In een aflevering uit 1965 denkt Pierre Janssen na over de vraag wat nu mooi is en wat lelijk, en hoe dat oordeel met de tijd voortdurend aan het veranderen is. Hij laat een kunstanthologie uit de negentiende eeuw zien, met een voorwoord van Hendrik Willem Mesdag, waarin de samenstellers Sisley en Whistler prijzen, maar ook schilders van wie het werk vandaag als kitsch wordt beschouwd. Janssen legt uit dat dit boek achterhaald is, dat het niet helemaal serieus genomen kan worden, omdat het geen onderscheid durft te maken: 'En dat kan bij kunst nu eenmaal niet. Het boek zegt alleen maar ja, ja, ja, en mooi, mooi, mooi. En bij kunst zul je vroeg of laat ook een keer nee moeten zeggen.'

Is dat niet het probleem bij verreweg de meeste kunstprogramma's: dat al bij voorbaat 'ja en amen' is gezegd, dat we een liturgie van schoonheid moeten aanhoren? In het Stedelijk Museum Schiedam wordt aan vier Nederlandse kunstvertellers, opvolgers van Janssen, gevraagd één werk uit de collectie toe te lichten – en dus heel erg mooi te vinden. Henk van Os, Wim Pijbes, Jasper Krabbé en Hans den Hartog Jager waren zo vriendelijk mee te werken. Ze staan (of zitten) enigszins ongemakkelijk hun verhaal te doen, wetend dat ze vooral dienen als contrast bij de niet te imiteren Pierre Janssen.

Noch in Arnhem, noch in Schiedam luidt de conclusie – en gelukkig maar – dat het programma *Kunstgrepen* van Leen Timp en Pierre Janssen, een man die over kunst praat, de huidige 'vlog' anticipeerde. Want dat deden die twee natuurlijk niet. De vlog is ontstaan nadat jonge kijkers zich niet meer herkennen in de *talking heads* die zonder een keer te stotteren vanachter de autocue hun teksten eruit stampen. De nieuwe Pierre Janssen is degene die een kritische intelligentie op het scherm niet verbergt, maar zichtbaar maakt.

Literatuur

- Petra Timmer, *Pierre Janssen. journalist / tv-presentator / museumdirecteur / kunstverteller*, Schiedam, Scriptum, 2017.
- Pierre Janssen, *Kunstgrepen. tv alsof het gedrukt staat*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1961.
- Pierre Janssen, *Vincent van Gogh is niet meer en andere herinneringen*, Baarn, Bosch & Keuning, 1986.
- John Berger, Sven Blomberg, Chris Fox, Michael Dibb & Richard Hollis, *Ways of Seeing*, Harmondsworth, Penguin, 1972.

Noten

- 1 De citaten boven de hoofdstukken zijn afkomstig uit: Walter Benjamin, *De verteller. Beschouwingen bij het werk van Nicolai Leskov* [1936] (vertaling: Henri Bloemen), *yang*, 2005, jrg. 41, nr. 4, pp. 477-496.
- 2 De documentaires over Pierre Janssen (afleveringen van *Andere Tijden* en *Close-up*) zijn te bekijken via uitzendinggemist.net. *Ways of Seeing* is te bekijken via YouTube.
- 3 Doordat de VPRO ervoor koos niet te fuseren, mocht het geen eigen kunstprogramma's meer opzetten; dat werd op NPO 2 (het vroegere Nederland 2) voorbehouden aan de omroep NTR (een fusie van de omroepen NPS, Teleac en RVU) die *Panorama Pijbes* uitzond. De VPRO besloot daarom in te zetten op reisprogramma's, zodat onder meer Dimitri Verhulst vanuit de hoofdsteden van Europa alsnog over Joyce en Beethoven kon vertellen.

Pierre Janssen: in de greep van de kunst, tot 3 september in Stedelijk Museum Schiedam, Hoogstraat 112, 3111 HL Schiedam (010/246.36.66; stedelijkmuseumschiedam.nl), en tot 15 oktober in Museum Arnhem, Utrechtseweg 87, 6812 AA Arnhem (026/30.31.400; museumarnhem.nl).



contemporary art festival middelburg

FAÇADE 2017

14 july — 5 november | facade2017.nl



vijftien installaties langs een wandelroute door de binnenstad van middelburg. deelnemende kunstenaars zijn:

- guillaume bijl BE
- melanie bonajo NL
- birgit brenner DE
- berlinde de bruyckere BE
- ed fornieses UK
- folkert de jong NL
- anouk kruithof NL
- joep van lieshout NL
- nadia naveau BE
- liza may post NL
- michael sailstorfer DE
- anne-marie van sprang NL
- henk visch NL
- anne de vries NL
- dirk zoete BE

Façade 2017 wordt georganiseerd door



CBK Zeeland
Balans 17
4331 BL Middelburg
info@cbkzeeland.nl
telefoon 0118 611 443

facade2017.nl
cbkzeeland.nl

Façade 2017 wordt ondersteund door



stimulerings
fonds
creatieve
industrie



BankGiro Loterij **FONDS**

bpd cultuurfonds



Les extrêmes me touchent

Raymond Pettibon in het Bonnefantenmuseum

CHRISTOPHE VAN GERREWEY

Les extrêmes me touchent, net zo goed als u – maar dan enkel wanneer de dialectiek van het laagste equivalent is aan die van het hoogste, die dan niet zomaar vervalt. Beide dragen de littekens van het kapitalisme, beide bevatten elementen voor verandering [...], beide zijn de uiteengerukte helften van de volledige vrijheid, die zich toch niet uit hen laat samenstellen.

Theodor W. Adorno in een brief aan Walter Benjamin, 18 maart 1936¹

Twintigduizend – zoveel tekeningen heeft de Amerikaanse kunstenaar Raymond Pettibon (1957) gemaakt sinds hij in de jaren zestig voor het eerst een kleurpotlood ter hand nam. In het Bonnefantenmuseum in Maastricht, op de thematisch geordende tentoonstelling *A Pen of All Work* die begin dit jaar in het New Museum in New York was te zien, worden er slechts zevenhonderd getoond. Een bescheiden deel van het oeuvre, en toch zijn het er gigantisch veel: stel dat je niet meer dan tien seconden reserveert voor elke tekening – ruimschoots te weinig, gezien de grootte van sommige papiervellen, de details en de hoeveelheid tekst op het merendeel van de werken – dan duurt een bezoek alvast twee uur. Die overvloed geeft de eerste uitdagende eigenschap van Pettibons bezigheden aan: elke handgemaakte tekening is belangwekkend en uniek, maar hoeveel is dat nog waard als dat tekenen zevenhonderd of twintigduizend keer wordt herhaald, als het aan de lopende band gebeurt, op haast industriële wijze? Het is niet de enige paradox die zich aandient op *A Pen of All Work*. Er is nauwelijks een hedendaagse kunstenaar die zoveel extremen opzoekt, en die zowel op inhoudelijk, vormelijk, conceptueel als cultureel vlak, ver uit elkaar liggende opties op een schijnbaar vanzelfsprekende manier weet te combineren, met de gelaatsuitdrukking van een *deadpan* komiek die niet lijkt te beseffen dat hij komisch is. Dat is het bijzondere aan deze tekeningen: ze zijn het gevolg van buitenissige besluiten en onorthodoxe combinaties, die door de kunstenaar gemaakt worden alsof er niks aan de hand is. Althans, zo lijkt het voor wie niet goed oplet; wie zich een beeld probeert te vormen van wat Pettibon gedurende bijna een halve eeuw gedaan heeft, ontdekt een oeuvre dat vele krachten in de hedendaagse cultuur zichtbaar maakt, precies dankzij de ver uit elkaar liggende eigenschappen van dit werk.

De tentoonstelling in Maastricht volgt een parcours van meer dan twintig zalen waarin tekeningen uit het gehele oeuvre worden gegroepeerd op basis van hun onderwerp. Het is inderdaad mogelijk om in Pettibons werk thema's aan te duiden waarnaar hij in de loop der jaren is blijven terugkeren. In het Bonnefantenmuseum gaat het achtereenvolgens om zelfportretten, kunstenaars, schrijvers, superhelden, punkers, surfers, actrices, treinen, religie, baseball, stripfiguren en politici, maar er zijn vast nog andere clusters te bedenken. *Homo Americanus. Collected Works*, een boek van bijna zevenhonderd bladzijden uit 2016, omvat bijvoorbeeld ook hoofdstukken over vuur, de bijbel, erecties en paddenstoelwolven. Ondanks die thematische verscheidenheid is elke tekening van Pettibon meteen herkenbaar, en toch is er nauwelijks één werk te noemen dat overbekend is. *A Pen of All Work* – de expositie en de omvangrijke, bij Phaidon gepubliceerde catalogus – maakt net als vorige overzichten duidelijk dat Pettibon niet met een handvol sleutelwerken vereenzelvigd kan worden. Wie aan Pettibon denkt, denkt aan een methode en aan zijn tekeningen 'in het algemeen'. Hij heeft geen *Betty* zoals Richter, geen *Body of Mwana Kitoko* zoals Tuymans, geen *Marlboro Man* zoals Richard Prince. Als er één werk genoemd moet worden dat iconisch is, dan staat het op de cover van de elpee *Goo* van Sonic Youth uit 1990 – het is typisch voor Pettibons werk op dat moment, en werd ontelbare malen gereproduceerd, als platenhoes, als tekening op een cd-boek-

je, op een poster of op een T-shirt, en ondertussen ook als onlineafbeelding. Het gaat om een tekening in zwarte inkt op papier – ruw, weinig gedetailleerd, in een beverige en soms dik aangezette klare lijn – van een jong koppel met een *mod* kapsel en zonnebril. De vrouw rookt een sigaret, de man legt zijn rechterarm om haar schouder. In drukletters – helder, leesbaar, maar net niet regelmatig – staat in de rechterbovenhoek: 'I stole my sister's boyfriend. It was all whirlwind, heat and flash. Within a week we killed my parents and hit the road.' De combinatie van tekst en tekening suggereert jeugdige onschuld, terwijl er sprake is van een buitenissige misdaad. Niet alleen heeft dit meisje het lief van haar zus ontftuseld, ze hebben vervolgens samen haar ouders vermoord. Het schandaal van dit microverhaal schuilt in de afwezigheid van een verklaring voor die dubbele moord, die niet noodzakelijk lijkt voor de romance en voor de *road trip*, behalve dan om het opwindende ervan – 'whirlwind, heat and flash' – aan te scherpen. Het is met andere woorden een gebeurtenis in een amoreel universum, waarin mensenlevens niets waard zijn, tenzij om dankzij hun vernietiging een sfeer van uitzonderlijkheid, lef en beroemdheid op te wekken. Deze geliefden spelen een rol in een filmscript dat ze zelf regisseren; alles wat ze doen, doen ze om het gevoel op te roepen dat ze geportretteerd worden, om hun leven tot een narratief te maken dat door de contemporaine cultuur wordt gecelebreerd in plaats van erin onder te gaan. Het geeft aan dat het weinig zin heeft om Pettibons werk te bekijken als eenzijdige en moralistische cultuurkritiek: zijn tekeningen zijn ondenkbaar zonder de mechanismen die ze in dat geval zouden ontmaskeren. Alles wat deze 'personages' kan aangereven worden – poses, mysterieuze oppervlakkigheid, blasé ongevoeligheid – is noodzakelijk voor de kracht van het beeld. Hetzelfde geldt voor de artistieke procedés die worden toegepast, zoals het schaamteloos hergebruik van esthetische mechanismen uit de film noir of uit de iconografie van de tegencultuur. Om kort te gaan: zowel de tekening als de afgebeelde personages zijn uitermate *cool*.

Sinds de jaren negentig is deze tekening voor velen de introductie geweest tot Pettibons oeuvre, en toch is ze afwezig op de retrospectieve in het Bonnefantenmuseum, en werd ze evenmin opgenomen in *Homo Americanus. Collected Works* uit 2016. Het bekendste beeld dat Pettibon heeft gemaakt, lijkt dus niet te bestaan als kunstwerk in een museum, in een collectie of in een boek. Die situatie is typisch voor zijn werkwijze, voor de vreemde manier waarop hij deel is geworden van de canon, en voor de chaotische verspreiding van zijn tekeningen – het is onbegonnen werk om een *catalogue raisonné* van dit oeuvre aan te vatten.

Pettibon is van opleiding econoom en gaf een tijdje wiskunde op een middelbare school. Hij volgde geen kunstopleiding en debuteerde niet in een galerie of museum. De eerste zaal in *A Pen of All Work* – een proloog op de thematische sequenties – is gewijd aan de *zines* die hij maakte in de late jaren zeventig: gestencilde tijdschriften of eerder *comic books*, zoals *Captive Chains* uit 1978, over rivaliserende jeugdbendes in een Amerikaanse stad. Ze werden uitgegeven door SST, een onafhankelijk platenlabel dat in hetzelfde jaar werd opgericht door Greg Ginn, de oudere broer van Raymond – Pettibon is een pseudoniem, en het koosnaampje dat zijn vader bezigde. In 1979 verscheen bij SST de single *Nervous Breakdown* van Black Flag, het debuut van de hardcorepunkband waarvan Greg de gitarist was. Raymond ontwierp het logo van de groep – vier evenwijdige zwarte streken – en maakte een tekening voor de hoes, wat hij later ook voor andere platen deed, en voor posters, flyers en ander promotiemateriaal.

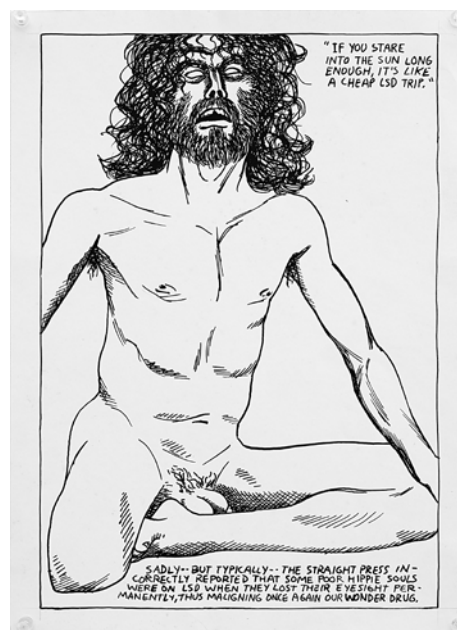
Pas in de jaren tachtig besloot Pettibon om voltiids kunstenaar te worden, en zijn tekeningen alsnog in galeries tentoon te stellen. Een van de eerste teksten over zijn werk werd in 1985 in *Artforum* gepubliceerd door Kim Gordon, op dat moment al enige



Raymond Pettibon

cover van de elpee 'Goo' van Sonic Youth, 1990, David Geffen Records

jaren bassist van Sonic Youth. Gordon benadrukte dat Pettibon de kunstscene binnendrong met zonevreemd materiaal. 'Door rond te dwalen buiten het domein van de kunstwereld en door betrokken te zijn bij een muzikale subcultuur, kan Pettibon een bredere scala aan onderwerpen bestrijken dan wat geschikt of zelfs mogelijk wordt geacht binnen de avant-garde van de kunstwereld, een systeem waarin onderdrukkende waarden de boventoon voeren.² Ze vergeleek Pettibon met kunstenaars als Mike Kelley en Tony Oursler, leeftijdsgenoten die eveneens elementen van de lage cultuur in de hoge cultuur binnenbrachten, en ze als een belangrijk maar nooit zomaar probleemloos onderwerp voorstelden. Het is belangrijk om te beseffen dat ze dit niet deden om te suggereren dat er geen kwaliteitsverschillen bestaan, zoals mensen doen wanneer ze beweren – dit is typisch voor de *cultural studies* – dat The Beatles even complexe en hoogstaande muziek maakten als Bach, of dat Rihanna even 'interessant' is als Virginia Woolf. Ook suggereerden ze niet dat populaire kunst buiten de grenzen van de commercie meer bevrijdend of authentiek zou zijn. Pettibon, Kelley of Oursler (en

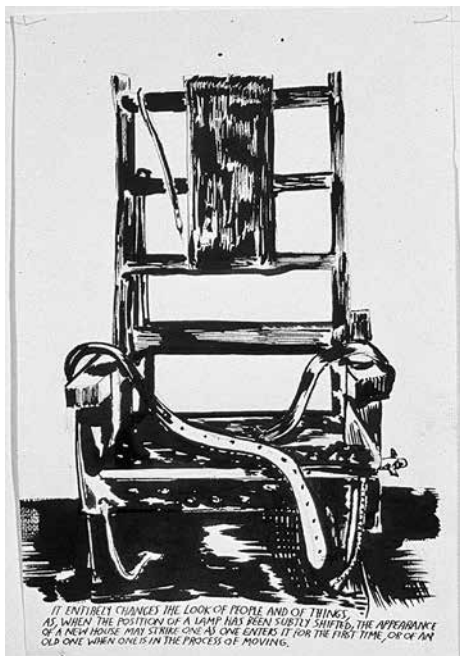


Raymond Pettibon

Zonder titel ('If you stare...'), 1984 courtesy David Zwirner, New York

andere kunstenaars van hun generatie) probeerden banaliteit of het alledaagse allerminst te verheerlijken, zoals een paar decennia eerder in de pop art gebeurde. 'In plaats van grootse *glossy* iconen te produceren die de producten van de populaire cultuur verheerlijken', aldus Gordon, 'kijken deze kunstenaars naar de meer gemene en smerige kanten ervan.'³

Dat daarmee artistieke grenzen werden verlegd, is een historische verwezenlijking. Niemand kijkt vandaag nog vreemd op omdat Pettibon met zijn tekeningen taboes zou doorbreken, en het tonen van lelijkheid, geweld, onderdrukking en uitsluiting, op een niet traditioneel 'mooie' of esthetische manier, is nu eerder norm dan uitzondering. Wat wel uitzonderlijk blijft (en het onderscheidt hem ook van Kelley en Oursler) is de manier waarop Pettibon visuele elementen uit de 'lage cultuur' op een bij momenten haast blasfemische manier combineert met negentiende-eeuws aandoende tekstuele fragmenten, met flarden uit de bloeiperiode van het (Amerikaanse) literaire modernisme, of gewoon met eloquente, complexe en toch elegante zinnen. Een tekening uit 1984 – bijna alle werken blijven zonder titel, en ze worden aangeduid met een datum en met de eerste woorden van de zinnen die naast of op de tekening staan – toont een naakte, langharige man, in kleermakerszit, met weggedraaide ogen. Bovenaan staat een citaat: 'If you stare into the sun long enough, it's like a cheap LSD trip', vermoedelijk een tip die is nagevolgd. Onderaan staat een meer afstandelijk commentaar: 'Sadly – but typically – the straight press incorrectly reported that some poor hippie souls were on LSD when they lost their eyesight permanently, thus maligning once again our wonder drug.' In combinatie met de tekening veroorzaken de twee fragmenten kortsluiting: de man is blind geworden omdat hij zich blijkbaar geen LSD kan veroorloven, maar de drug wordt wel verantwoordelijk gehouden voor zijn blindheid, en tegelijkertijd wordt die beschuldiging weerlegd door iemand die de pretentieuze woordvoerder van kapitaalcrachtige LSD-liefhebbers zou kunnen zijn. Er ontstaat een systeem van wederzijdse beschuldiging en afhankelijkheid, zonder dat duidelijk wordt wie precies waarvan het slachtoffer wordt – of wie blind blijft voor welke situatie. Op een tekening uit 1988 staat een griezelige, zowel



Raymond Pettibon

Zonder titel ('It entirely changes...'), 1988
collectie Hauser & Wirth (CH)

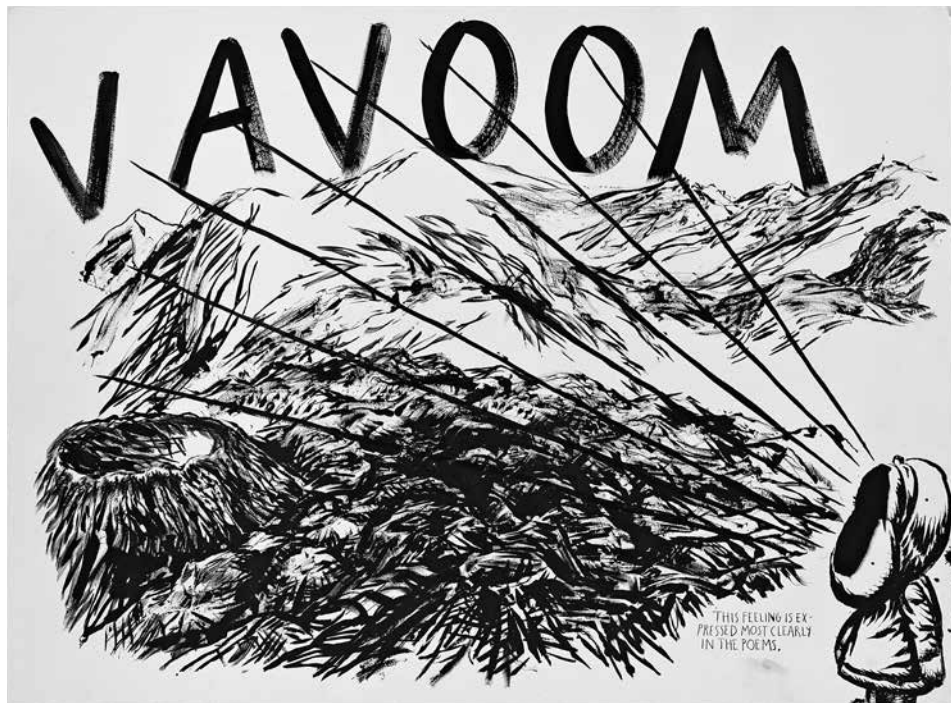
efficiënte als versleten stoel, voorzien van lederen riemen waarmee iemand vastgebonden kan worden – om te worden gefolterd misschien, of voor een dodelijke injectie. Het tekstfragment lijkt uit een gids voor interieurarchitectuur te komen, alsof het hier om doodgewoon burgerlijk meubilair gaat.

De dingen en de woorden wringen inhoudelijk, maar de beeldtaal – grof, donker, vuil, nijdig – stamt uit een ander register dan de zinnen, die zich bedienen van een beleefde, genuanceerde woordenschat, en van een rijke syntaxis met veel niveaus en terzijdes. Op de voor hem kenmerkende dramatische wijze heeft Benjamin Buchloh deze combinatie van beeld en tekst in een essay uit 2000 interpreterend samengevat. Pettibon, aldus Buchloh, drijft de spanningen ten top door met haast utopisch geworden literair-traditionele taal en met een even simpele als rudimentaire tekentechniek de meest vieze onderwerpen te behandelen. 'Door zijn contra-verlichtingskritiek te situeren in de diepst gelegen krochten van sociale en psychologische vernedering', aldus Buchloh, 'doordrenkt hij de ruïnes van de figuratie en de documenten van het literaire geheugen met hun voormalige belofes, precies op die sociale plekken waar zowel de weerstand tegen als de verwoestende gevolgen van techno-positivistische dwang evident zichtbaar worden.'⁴ In een nieuwe tekst in de catalogus van *A Pen of All Work* gaat Buchloh verder, door afstand te nemen van de 'belofes' die het 'literaire geheugen' – of gewoon mooie, complexe, waarheidslievende taal – in zich dragen, ook voor de eerder miserabele objecten of subjecten die Pettibon neerzet. Buchloh stelt zich de vraag of dit 'lompoproletariaat' enkel onze angstige verwijdering zal teweegbrengen, en of het niet zelfs onze heimelijke en onverholven afkeer zal opwekken, terwijl de afgebeelde subjecten zelf uitgesloten wor-

den van alle processen van kritische reflectie die de tekeningen aan hun geprivilegieerde toeschouwers aanbieden?'.⁵

Het is een overweging die Hillary Clintons ondertussen legendarische betiteling van Trumpkiezers als 'a basket of deplorables' in herinnering brengt – en die minstens door een gelijkaardige problematiek is ingegeven – maar die door de tentoonstelling in Maastricht in zekere zin wordt weerlegd. Het is niet omdat Pettibon geen *poppy* of een glad postmodern feest maakt van alles wat hij afbeeldt, dat hij zijn onderwerpen enkel als weerzinwekkend of hopeloos presenteert. Waar Buchloh geen oog voor lijkt te hebben is het bij momenten lyrische aspect van deze tekeningen, dat onmiskenbaar de gefascineerde en zelfs enthousiaste goedstoestand van de kunstenaar verdraagt bij het op papier zetten van zijn onderwerpen – een aandoening die zich ook van de toeschouwer meester kan maken. Voor een stuk steunt die lyriek op de introductie van kleur (en van grotere formaten), die zich eind jaren negentig voltrok. Maar ook in het (vroeg) zwart-witwerk is die toon aanwezig, zoals Ulrich Loock heeft aangegeven in de catalogus bij een tentoonstelling in Bern in 1995 – de allereerste solo van Pettibon in Europa, en een cruciaal moment in zijn erkenning als kunstenaar. 'De lyrische kwaliteit van dit werk', aldus Loock, 'is het product van zijn methode, en van de combinatie van beelden en teksten die niet verbonden zijn op een rechthoekige of conventioneel logische manier. [...] De verschillende onderdelen worden geïntegreerd in een tekening die één geheel vormt. Al de tegenstrijdige verbanden in één tekening lijken zich toch niet per ongeluk voor te doen. Ze zijn begiftigd met een voorkomen van noodzaak, en wat aanvankelijk op semantische onsamenhangendheid lijkt, wordt zo het product van een nauwkeurige constructie.'⁶

Er zijn twee fantastische vitrines in *A Pen of All Work* waarin Pettibons werkmethode wordt geïllustreerd, en dus ook de genese van zijn geschreven tekeningen of getekende schrijfsels. In een vitrine, aan de wanden omgeven door bladen met een religieuze thematiek – Pettibon is opgevoed volgens de beginselen van de Christian Science – liggen tientallen knipsels uit de verzameling van de kunstenaar, die nog een extra reden vormen om langer op deze tentoonstelling te blijven. Ze maken als geheel overduidelijk dat Pettibon een liefhebber is van laatnegentiende-eeuwse en vroegtwintigste-eeuwse literatuur. Eén losse vergeelde pagina bijvoorbeeld – die zonder pardon uit het boek is gescheurd – komt uit een biografie van Henry James, en bevat een voor de auteur typisch fragment uit zijn notitieboeken. 'I've been in London for 3 weeks – came back here on the 20th; and feel the old reviving ache of desire to get back to work. Yes, I yearn for that – the divine unrest again touches me.' Deze zinnen zijn beverig onderstreept in blauw potlood, en in de kantlijn heeft Pettibon drie woorden gekrabbeld: BUSH ON TILLMAN. Pat Tillman was een beroemde Amerikaanse *football player*, die in juni 2002, op 26-jarige leeftijd, besloot om zijn land te dienen in Irak en



Raymond Pettibon

Zonder titel ('This feeling is...'), 2011. Collectie Aishti Foundation, Beirut

Afghanistan. In 2004 werd hij doodgeschoten. Eerst was er sprake van *enemy fire*, een maand later kreeg zijn familie te horen dat de doodsoorzaak *friendly fire* was: Tillman was door een Amerikaanse soldaat om het leven gebracht. Later raakte bekend dat de jonge *patriot* tijdens zijn dienst was gaan twijfelen aan de goede zaak. Naar aloude Amerikaanse traditie ontspon er zich een complottheorie: hij zou op het punt hebben gestaan om een gesprek te voeren met Noam Chomsky, een van de grootste tegenstanders van de *War on Terror*. Tillman zou dus publiekelijk zijn verzet hebben uitgesproken tegen de Amerikaanse oorlog, en wie garandeert dat dit geen afdoende reden was om hem uit de weg te ruimen? Pettibon heeft in verschillende werken naar deze zaak verwezen – één tekening uit 2007 toont een combinatie van een sport- en een oorlogsveld, met daaronder: 'Of course we shot him – he was going the wrong way.' Het onderstreepte citaat van James is niet makkelijk met Tillman of Bush te verbinden, en ik heb het noch op *A Pen of All Work*, noch elders teruggevonden. In ieder geval toont Pettibons aantekening in de kantlijn hoe onverschrokken hij associeert en vervolgens combineert, enerzijds met het oog op het unieke effect van de tekening, en anderzijds – en minder technisch – vanuit het vermoeden dat er niets in de wereld is dat niet iets anders zou kunnen verklaren, of toch minstens in een verhelderend licht kan plaatsen, zelfs – en vooral – als het gaat om twee dingen die onmogelijk naast elkaar lijken te kunnen staan.

De suggestie die *A Pen of All Work* als geheel nalaat, is dat ook tekst en beeld twee zulke dingen zijn – min of meer blijvende resultaten van menselijke aanwezigheid en cultuur, maar tegelijkertijd extreem verschillende fenomenen, die elkaar nooit helemaal raken, maar die elkaar nodig hebben om te

kunnen voortbestaan. De indrukwekkendste reeks tekeningen – verzameld in één middelgrote kamer op de tentoonstelling – is die waarin het surfen centraal staat. Pettibon kan hier virtuoos zijn kleurgebruik demonstreren, terwijl de mens, samen met de in taal gevatte gedachten, in het niets verdwijnt te midden van het sublieme geweld van het water – en het is niet daarom dat er zo iets als euforie of zelfs geluk binnen bereik komt. De eenvoudigste en meest ontroerende groep tekeningen is gewijd aan Vavoom, een personage uit de animatieserie *Felix The Cat*, begin jaren zestig te zien op de Amerikaanse televisie.⁷ Vavoom is een kleine, bescheiden Eskimo met één groot talent: als hij zijn keel opensperst en zijn naam bulderend ten gehore brengt, dan wordt om het even welk obstakel – bijvoorbeeld een rotsblok die een autoweg verspert en zo een dorpsgemeenschap gijzelt, of een bergmassief waarin zo snel mogelijk een tunnel moet worden gegraven – verpulverd door het daverende geluid. Pettibon laat Vavoom meermaals het Amerikaanse landschap toespreken, als een spookje uit het naoorlogse entertainment, een schepsel dat slechts één nonsensicaal woord kent, dat echter op een onmiddellijke en overduidelijke manier wijzigingen aanbrengt in de materiële wereld. De gevolgen brengt Pettibon niet in beeld, maar hij suggereert wel de mogelijkheid dat ze zowel verwoestend als verlossend zullen zijn.

Noten

- 1 Theodor W. Adorno / Walter Benjamin, *The Complete Correspondence. 1928-1940*, Cambridge, Harvard University Press, 1999, p. 130. Met dank aan Rik Vanmoerkerke voor het aanrekenen van het Duitstalige origineel, en voor suggesties en waarschuwingen bij mijn Nederlandse vertaling. De uitdrukking 'les extrêmes me touchent' – een variatie op 'les extrêmes se touchent' – is het motto van André Gides boek *Morceaux choisis* uit 1921.
- 2 Kim Gordon, *American Prayers*, in: idem, *Is It My Body? Selected Texts*, Berlin, Sternberg Press, 2014, pp. 104-106. De tekst verscheen oorspronkelijk in *Artforum*, jrg. 24, nr. 8, april 1985.
- 3 Ibid., p. 114.
- 4 Benjamin Buchloh, *Raymond Pettibon: Return to Disorder and Disfiguration*, in: Ann Temkin & Hamza Walker (red.), *Raymond Pettibon. A Reader*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 1998, p. 233.
- 5 Benjamin Buchloh, *Neither Daumier nor Disney: Raymond Pettibon's Early Work*, in: Massimiliano Gioni & Gary Carrion-Murayari (red.), *Raymond Pettibon. A Pen of All Work*, New York/London, Phaidon, 2017, p. 104.
- 6 Ulrich Loock, *Raymond Pettibon*, Bern, Kunsthalle Bern, 1995, p. 8.
- 7 Enkele verwezenlijkingen van Vavoom en Felix zijn beschikbaar op YouTube ([youtube.com/watch?v=gtZ_OgANyaY](https://www.youtube.com/watch?v=gtZ_OgANyaY)).



Raymond Pettibon

Zonder titel ('Let me say...'), 2012. Privéverzameling, Los Angeles. Courtesy Regen Projects, Los Angeles

Raymond Pettibon, *A Pen of All Work*, tot 29 oktober in het Bonnefantenmuseum, Avenue Ceramique 250, 6221 KX Maastricht (043/329.01.90; bonnefanten.nl).

Van Stof tot Asse

Tiende triënnale voor actuele kunst, Asse
10 kunstenaars
locaties

20.08.2017 tot 24.09.2017

Vernissage op zondag 20 augustus 2017, om 15.00u.
Open op zaterdag en zondag telkens van 14u30 tot 18u30.
De Ziener vzw, Stationsstraat 55, B-1730 Asse – info@deziener.be
www.deziener.be – www.vanstoftotasse.be
Organisatie De Ziener vzw i.s.m. de gemeente Asse.

René Heyvaert
Raoul De Keyser
Bernd Lohaus
Mario De Brabandere
Ane Vester
Francis Denys
Jo De Smedt
Yannick Ganseman
Niek Hendrix
Sindy



S.M.A.K.

UIT DE COLLECTIE

Verlust der Mitte

curated by Christoph Büchel

20.05...27.08.2017



Word lid van De Vrienden v/h S.M.A.K.
Bezoek alle tentoonstellingen gratis en
bouw mee aan de collectie www.smak.be



Xavier Hufkens

6 rue St-Georges | St-Jorisstraat

107 rue St-Georges | St-Jorisstraat

Tracey Emin
The Memory of your Touch
8 September – 21 October 2017

Tracey Emin
The Memory of your Touch
8 September – 21 October 2017

Lesley Vance
27 October – 16 December 2017

6 rue St-Georges | St-Jorisstraat, 1050 Brussels, Belgium
www.xavierhufkens.com +32(0)26396730

01 07
05 11
17

Richard Tuttle



Ensor is able to separate the paint from the color. The color becomes real. This is why he could say, the impressionists could neither understand light nor color.”
(Richard Tuttle, 2015)

Light And Color

muzee.be

Mu.
ZEE

© Richard Tuttle

Nieuws

Casco verandert van naam. De instelling Casco – Office for Art, Design and Theory werkt sinds kort onder de nieuwe naam Casco Art Institute: Working for the Commons (CAI). De wijziging heeft alles te maken met een nieuwe modus operandi van het instituut, die in de laatste tentoonstelling onder de gelijknamige titel gestalte heeft gekregen. 'Working for the commons' wordt het leidende principe en bepaalt de politiek-esthetische intenties van de instelling. 'The commons' moet daarbij begrepen worden als een alternatief voor een kapitalistische modus waarbij het private en het publieke blind voor elkaar zijn en het een het ander is gaan overheersen. Het herstructureren van de praktijk verloopt bij Casco via drie kenvormen: *Action*, *Body* en *Kirakira*. Met *Action* wordt de kunst als experiment beschouwd en als een stap in de richting van maatschappelijke en politieke verandering. Met *Body* wil Casco het esthetisch en artistiek belang benadrukken van organisatiepraktijken, die doorgaans worden behandeld als niet-kunstzinnige aangelegenheden. Met *Kirakira* ('schittering' in het Japans) staat Casco een kritische waardering van esthetica, poëzie en mythe voor, een praktijk van 'doen' door middel van 'ont-doen'. Het instituut wil kunstzinnige praktijken verwezenlijken door middel van reproductie, zorg en duurzaamheid, op basis van niet-kapitalistische en feministische waarden. In zijn beleidsverklaring stelt Casco dat de meeste (kunst)instituten en organisaties patriarchale waarden hanteren die een hiërarchische relatie tussen productieve arbeid en reproductieve arbeid opleggen, een hiërarchie die ook (re)presentatie en achterliggende organisatieprocessen miskent. Casco streeft 'naar een organisatorische doorlaatbaarheid die deinstitutionaliseert, maar tegelijkertijd – in de geest van solidariteit – reinstitutionaliseert door met een grotere groep mensen te delen. Dit brengt een vooruitzicht van zelf-organisatie met zich mee, of anders gezegd, een principe van zelf-eco-organisatie dat een 'inherent verband tussen desorganisatie en complexe organisatie' omarmt. Dit proces maakt een vorm van internationalisme mogelijk, maar vereist desalniettemin een aanzienlijke dekolonisering en engagement met verschillen. Het doet dan ook een beroep op diverse idiomen en vormen, voorbij het 'veld' van kunst tot kunst.' (casco.art en commons.art)

Stichting KiK presenteert kunstproject rond de verzorgingsstaat. In september lanceert Stichting KiK het project *Basiskamp #Entre Nous 2017* van Edwin Stolk. De kunstenaar noemt het een 'humanitaire missie in eigen land' en krijgt de hulp van het Ministerie van Defensie, de provincie Drenthe, Gemeente Westerveld en de Maatschappij van Weldadigheid. Het project heeft de huidige verzorgingsstaat en zijn toekomst tot onderwerp. Een militair basiskamp nabij het koloniedorp Frederiksoord fungeert als locatie. Vier weken lang wonen en werken er twaalf kunstenaars terwijl het kamp publiek toegankelijk is. Iedereen kan onderdeel worden van het onderzoek naar de verzorgingsstaat van morgen en meedenken hoe die eruit zou moeten zien. Alle onderdelen in het programma komen voort uit de overkoepelende vraag: 'Hoe kunnen we de kwaliteiten van onze gedeelde leef- en werkruimte waarborgen voor de toekomst, in tijden van individualisering en een terugtrekkende overheid?' Er is een uitgebreid publieksprogramma voorzien met presentaties, debatten, workshops... (basiskamp-entrenous.tumblr.com en edwinstolk.nl)

Verzamelaar Harry Rutten opent museum grafiek in Antwerpen. In Antwerpen is in juni aan de Ernest Van Dijkkaai Museum De Reede (MDR) geopend. Het museum is uitsluitend gewijd aan grafisch werk en de kern van de collectie bestaat uit stukken van Francisco Goya, Félicien Rops en Edvard Munch. De Nederlandse verzamelaar Harry Rutten ziet de stad Antwerpen als een uitgelezen plek voor het museum, omdat ze een 'belangrijk hedendaags centrum van cultuur' is, maar ook 'een eeuwenlange traditie heeft van graveerkunst, met beroemde drukkers als Christoffel Plantin en Jan Moretus'. De MDR-collectie omvat ook werk van Jacob Toornvliet, Théophile Alexandre Steinlen en Käthe Kollwitz, en van een vijftiental Belgische kunstenaars als Rik Wouters, Henri Evenepoel, Edgard Tytgat, Eugeen Van Mieghem, Walter Sauer, Gustave Van de Woestyne, Hugo Claus en Fred Bervoets. Het museumgebouw is met zijn twee verdiepingen goed voor vijfhonderd vierkante meter expositieruimte, waar meer dan tweehonderd werken worden getoond. Goya, Rops en Munch krijgen er elk hun eigen zaal. In een vierde ruimte is ofwel werk van andere kunstenaars uit de collectie te zien, ofwel een tijdelijke tentoonstelling. Zo zal komend najaar de Noor Ole

Jørgen Ness in deze ruimte met een muurtekening hulde brengen aan Félicien Rops. (museum-dereede.com)

WIELS ontvangt Ultima 2016 voor Beeldende Kunst. De Vlaamse Cultuurprijzen hebben vanaf dit jaar de naam Ultima's gekregen en worden uitgereikt op 'één groot cultuurfeest'. Tijdens dat feest op 13 juni raakte bekend dat de Ultima 2016 voor Beeldende Kunst naar het Centrum voor Hedendaagse Kunst WIELS gaat. De jury stelt dat de instelling zich in tien jaar tijd onmisbaar heeft gemaakt en dat het programma blijft verrassen. Ze waardeert het werk van het hele team, het feit dat het centrum een internationaal perspectief weet te koppelen aan een lokale verankering en dat het kansen geeft aan jonge mensen. (ultimas.be en wiels.org)

ABCA/BVKC kent prijs beste tentoonstelling 2016 toe aan Mira Sanders in ARGOS. De Belgische Vereniging voor Kunstcritici reikt sinds 2016 opnieuw jaarlijks een prijs uit aan een 'onderbouwde tentoonstelling die een belangrijke bijdrage levert aan het kunstdiscours vandaag'. De 115 aangesloten kunstcritici stemmen op een voorselectie van vijf tentoonstellingen die door de raad van bestuur



Mira Sanders

'Inland Voyages in An Inland Voyage', zicht op de tentoonstelling in Argos, Brussel, 2016. Foto: Dirk Pauwels

ARCADE #1

Jesper Just: Continuous Monuments

14.07.2017 — 10.09.2017 > SITE SPECIFIC INSTALLATION LANGE VOORHOUT & WEST IN HUIS HUGUETAN, LANGE VOORHOUT 34, 2514 EE DEN HAAG

FEEDBACK

Marshall McLuhan and the Arts

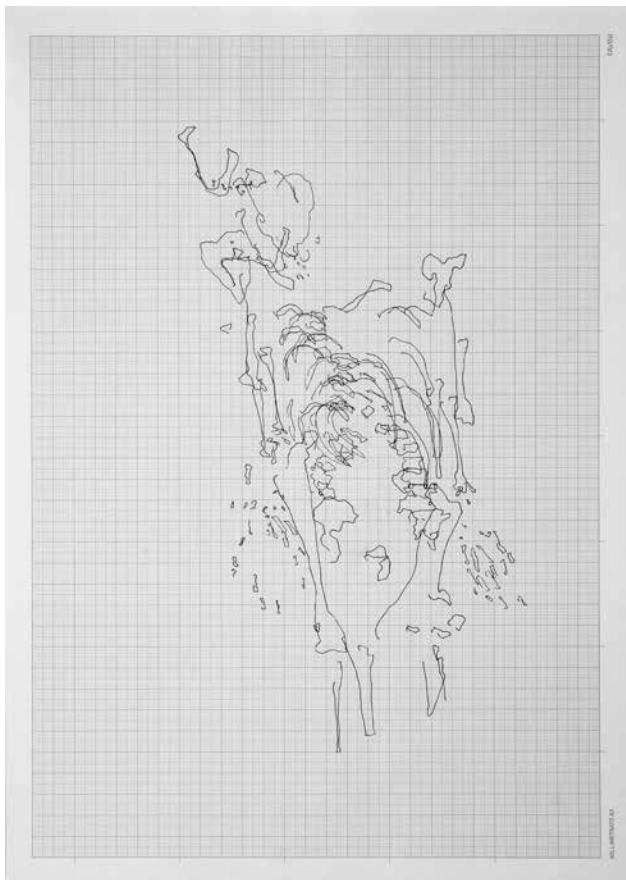
RECURSIVE EXHIBITION AND SYMPOSIUM PROJECT CELEBRATING THE SYNTHETIC PRACTICES OF THE TORONTO SCHOOL

Peter Blegvad, Josephine Bosma, Florian Cramer, Michael Darroch, Disnovation, Haroun Farocki, Darsha Hewitt, Harold Innis, Mogens Jacobsen, Dmytri Kleiner, Graham Larkin, Willy Lemaitre, Geert Lovink, Marshall McLuhan, Janine Marchessault, !Mediengruppe Bitnik, Christof Migone, Reynold Reynolds, Rybn, Wolfgang Spahn, Hito Steyerl, Angela Washko and others.

16.09.2017 — 19.11.2017 > WEST IN HUIS HUGUETAN, LANGE VOORHOUT 34, 2514 EE DEN HAAG & GROENEWEGJE 136, 2515 LR DEN HAAG

werd opgesteld. De prijs gaat dit jaar naar *Inland Voyages in An Inland Voyage* van Mira Sanders, die in het najaar van 2016 plaatsvond in ARGOS, Brussel. Sanders liet zich inspireren door het reisverhaal *An Inland Voyage* (1878) van Robert Louis Stevenson, en vertaalde Stevensons tekst naar 'een subjectieve kaart' die ze presenteerde door middel van tekst, video, tekeningen, schaalmodel en klank. (argosarts.org en aica.be)

Art on Paper 2017. Van do 7 tot zo 10 september vindt in Bozar de derde editie van de beurs Art on Paper plaats. Een vijftig galeries hedendaagse kunst verzorgen een solopresentatie van telkens één kunstenaar die zich toelegt op tekenkunst. De beurs wil nadrukkelijk ook internationale stromingen in beeld brengen, met in deze editie de Zuid-Koreaanse kunstenaar Shubigi Rao en de Japanse kunstenaar Reiko Tsunashima. (artonpaper.be)



Nicolaas Lamas

Eye Tracking, 2016 (Art on Paper 2017)

WIELS Art Book Fair 2017. WIELS organiseert van vr 8 tot zo 10 september de derde editie van de WIELS Art Book Fair. Zo'n vijftig kunstenaars, uitgeverij en verzamelaars bieden hun kunstboeken, kunstenaarsboeken, fotoboeken, catalogi, tijdschriften en ander artistiek drukwerk aan. (wiels.org)

Lezingen

Kunstenaarslezingen DordtYart. In juli geven de kunstenaars die bij DordtYart in residentie zijn een presentatie omtrent hun werk. Op zo 30 juli, de dag van de finissage, David Jablonowski en Boris van Berkum. Telkens om 15u in DordtYart, Maasstraat 11, Dordrecht (dordtyart.nl).

Seth Price: Art and the Internet in the Twenty-First Century. Naar aanleiding van de tentoonstelling *Seth Price – Social Synthetic* organiseert het Stedelijk Museum op zo 3 september een theoretisch programma met bijdragen van internationaal gerenommeerde curatoren in het veld van informatietechnologie, media en kunst. Meer info volgt op de site stedelijk.nl.

Symposium Gerry Schum – TV as a Fireplace. In samenwerking met Art Cinema OFFoff organiseert Herbert Foundation op zo 17 september van 13u30 tot 17u het symposium *Gerry Schum – TV as a Fireplace*. Filmmaker en programmator Gerry Schum (Keulen, 1938-1973) was een pionier binnen het kunsten- en medialandschap van de jaren zestig en zeventig. *Land Art* (1969) en *Identifications* (1970), die tijdens de conferentie worden vertoond, vormen zijn twee belangrijkste 'tv-tentoonstellingen'. Schum nam hiermee afstand van het gangbare format van de kunstdocumentaire en hij nodigde kunstenaars als Joseph Beuys, Gilbert & George, Alighiero Boetti, Jan Dibbets, Richard Long, Mario Merz en Robert Smithson uit om, specifiek voor televisie, een kunstwerk te maken. Aan de hand van verschillende lezingen wordt ingegaan op de figuur Schum, zijn oeuvre en unieke positie binnen het internationale medialandschap. Meer info via herbertfoundation.org en offoff.be.

Beeldende kunst

Het afwezige museum. WIELS bestaat tien jaar, maar viert die heuglijke vaststelling niet met een overbodige jubileumtentoonstelling. Het Centrum voor Hedendaagse

Kunst in het iconische hoekgebouw van de voormalige Wielemanssite in Brussel brengt voor de gelegenheid een indrukwekkende, omvangrijke tentoonstelling met veel sterk werk, een scherpe curatoriale opzet en vooral ook een grote inzet. Op de drie verdiepingen van het Blommegebouw, maar dit keer ook in de twee andere overgebleven fragmenten van het brouwerijcomplex in Vorst, is werk van zevenenveertig kunstenaars te zien. Velen daarvan stelden het afgelopen decennium al in WIELS tentoon of hadden er een residentie; anderen – zoals Mark Manders, Isa Genzken, Jean-Luc Moulène of Otobong Nkanga – worden er voor het eerst getoond. De titel *Het afwezige museum* is een niet mis te begrijpen kritiek op de afwezigheid van een museum voor moderne en hedendaagse kunst in de hoofdstad – de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België hebben in de afgelopen decennia weliswaar een nationale collectie moderne en hedendaagse kunst opgebouwd, maar zeker de collectie hedendaagse kunst blijft al jaren grotendeels in depot. De ondertitel *Blauwdruk voor een museum voor hedendaagse kunst in de hoofdstad van Europa* laat er verder geen twijfel over bestaan dat WIELS met deze tentoonstelling ook positie kiest ten aanzien van het nog vage project voor een museum voor (moderne en) hedendaagse kunst dat het Brussels Gewest voorbereidt, als onderdeel van een ruimere 'Cultuurpool Citroën' waarin onder meer ook de CIVA Stichting als architectuurmuseum een plaats krijgt. In dat verband verwierf de Brusselse regering al de iconische modernistische Citroëngarage en sloot ze een verrassend samenwerkingsakkoord met Centre Pompidou. WIELS neemt nu – als internationale Brusselse speler die rond hedendaagse kunst werkt – de intellectuele verantwoordelijkheid op om het broodnodige publieke debat te lanceren over wat de maatschappelijke missie en inzet van dit nieuwe museum moet zijn. Maar in hoeverre kan een tentoonstelling in dit kunstcentrum ook echt als blauwdruk dienen voor een museum met collectie?

Het scenario dat WIELS naar voor schuift, reikt tegelijk verder dan de Brusselse actualiteit. Er wordt namelijk een precies antwoord geformuleerd op de prangende vragen waarmee elk openbaar museum voor hedendaagse kunst (en elk kunstcentrum) vandaag worstelt: wat is de maatschappelijke rol van deze instellingen (los van hun eventuele bijdrage aan stadsvernieuwing, *city branding* en cultuurtourisme)? Hoe kan een collectie- en tentoonstellingswerking aansluiten bij de transnationale kunstwereld en maatschappelijke werkelijkheid, en tegelijk lokaal ingebed zijn?

WIELS laat zien dat dit voor een Brusselse instelling kan door zich te situeren binnen een transnationaal steden-netwerk dat Brussel en London, Parijs, Amsterdam, Keulen en Düsseldorf met elkaar verknoot. Alle kunstenaars in de tentoonstelling werken of werkten in een of meerdere van die steden. WIELS' alternatief voor een nationaal collectieverhaal is geen poging tot globale representatie, maar een open blik op de artistieke productie uit deze compacte verstedelijkte Europese regio, met aandacht voor haar migratieproblematiek, koloniale verleden en superdiverse bevolking. De *mondialité* komt aan bod via kunstenaars die op een tram- of kleine treinreis van WIELS werkzaam zijn. Soms hebben ze in die Europese steden belangrijke stappen gezet – de Amerikaanse Jo Baer liet bijvoorbeeld het minimalisme achter zich nadat ze naar Amsterdam verhuisd was en begon er een tweede oeuvre, dat in WIELS geïllustreerd wordt met drie intrigerende monumentale doeken die een complexe beeldwereld rond vrouwelijke thema's oproepen. In andere gevallen is de link niet louter biografisch en the-

matiseert het werk ook uiteenlopende dimensies van deze transnationale werkelijkheid. *Pièces à conviction (Sandales vache)* van Michel François bestaat uit replica's van sandalen waaronder migranten rubberen koeienhoeven monterden om de sporen van hun clandestiene doorsteek naar New Mexico te camoufleren. De sandalen werden echter zelf sporen – en bewijsstukken – in een gerechtelijke afhandeling. Van de in Colombia geboren Oscar Murillo, die vandaag in Londen werkt, is de aangrijpende installatie *Human Resources* opgenomen: vanaf een tribune kijken een paar dozijn papier-machépoppen, gekleed in arbeidersplunjes, ons aan. Op regelmatige tijdstippen weerklinkt een tekst waarin Murillo's vader vertelt over zijn ervaringen als vakbondsafgevaardigde, gedetineerde en asielzoeker. Het werk resonanceert, maar contrasteert ook sterk met een van de fotocollages van de in Brussel en Lubumbashi werkende Sammy Baloji op een andere verdieping. Zeven magere, gedeïndividualiseerde Congolese mijnwerkers staan voor een achtergrond die de ruïneuze kopermijninfrastructuur in Katanga laat zien, en kijken ons in de ogen. Baloji's beelduitsnede is gebaseerd op een zwart-witfoto van de jaren twintig uit de archieven van de Union Minière du Haut Katanga – medisch-fotografische archiefstukken waarmee het *main-d'oeuvre* geadministreerd werd, de werkkrachten die uit het binnenland naar de oorspronkelijk dunbevolkte mijnregio gehaald werden. In de collage verschijnen de mannen nu als dwaalgeesten, *revenants* die hun recht komen halen.

De tentoonstelling laveert tussen een verzameling van individuele ensembles die het artistieke project van de betreffende kunstenaar kunnen oproepen, met meestal zowel ouder als recent of zelfs gelegenheidswerk, en een thematisch gestructureerde cartografie die de uiteenlopende maatschappelijke engagementen van de hedendaagse kunst belicht. Er is een cluster met museumkritisch werk van onder anderen Guillaume Bijl, Marcel Broodthaers, Wesley Meuris en Martin Kippenberger. Verschillende werken illustreren hoe kunstenaars zich elementen uit de hedendaagse beeldcultuur kritisch toe-eigenen. In de reeks *Monochromatic Studies* van Willem Oorebeek gaat het om Brusselse verkiezingsaffiches en de demografische diversiteit die ze laten zien. Met zijn *Pixel-Collages* gaat Thomas



Oscar Murillo

Human Resources, 2016. Zicht op de tentoonstelling 'Het afwezige museum', WIELS, Brussel, 2017. Foto: Kristien Daem



Mark Manders

zicht op de tentoonstelling 'Het afwezige museum', WIELS, Brussel, 2017. Foto: Kristien Daem

Hirschhorn dan weer in tegen de onzichtbaarheid van beelden van verminkte lijken uit conflictgebieden in de media. Elders worden emancipatieprocessen en vraagstukken rond gender en seksualiteit subtiel gethematiseerd. In sommige werken worden diverse identiteitspolitieke kwesties, zoals de genderproblematiek en migratie of etnische diversiteit, met elkaar gecombineerd. Marlene Dumas' krachtige diptiek *The Widow* bijvoorbeeld is gebaseerd op een persfoto uit 1961 van de begrafenis van Lumumba waarop de half ontblote weduwe van de vermoorde Congolese premier te zien is te midden van formeel geklede mannen. In meerdere werken kruisen diverse identiteitspolitieke kwesties elkaar.

Niet toevallig snijdt de tentoonstelling met dergelijk werk naast (post)koloniale ook andere onverwerkte hoofdstukken uit het Belgische en Europese verleden aan – de Holocaust, de collaboratie, het nationalisme, de Koude Oorlog, de communistisch geïnspireerde terreur en de val van de Muur zijn andere voorbeelden. WIELS-directeur Dirk Snauwaert poneert in de catalogus namelijk dat het ervaren en vertolken van een verdrongen of pijnlijke geschiedenis verbindend kan werken en kan uitnodigen om in dialoog te gaan met de ander. Ook vertrouwt hij op de mogelijke herkenning – via de kunst – van vergelijkbare spanningen in andere biografieën of collectieve emancipatieprocessen als basis voor het tot stand brengen van een empathische gemeenschappelijkheid.

Op die manier zoekt *Het afwezige museum* een alternatief voor de klassieke intern-kunsthistorische narratieven – voor zover die al duidelijk bestaan voor de hedendaagse kunst – en voor een omvattende museale representatie. En die aanpak overtuigt, al zou een eventueel toekomstig museum allicht ook explicieter aandacht moeten besteden aan het formele of mediums specifieke onderzoek binnen artistieke praktijken, en zou het de kunst niet alleen in een maatschappelijke, maar ook in een artistieke, kunst-historische en kunstkritische context moeten situeren.

De tentoonstelling wordt gestructureerd door een grid van witte tentoonstellingswanden die door Richard Venlet in de bestaande architectuur zijn ingeplant. Bij elke doorgang van de ene naar de volgende zaal wordt ook een open doorsnede in de wandopbouw gemaakt zodat de tijdelijkheid van deze *art support structures* blootgelegd wordt. Toch doen die architectuur en de systematische zaalteksten met een situering van elke kunstenaar de etages van het kunstcentrum er musealer dan ooit uitzien. Daar doen de andere industriële ruimtes op de Wielemansite niets van af – *white cubes* en voormalige industriële ruimtes zijn vandaag evengoed aanvaard als museale tentoonstellingsruimte voor hedendaagse kunst. Het *Métropole*-gebouw, dat zich in *pleasing decay* bevindt, vormt overigens een echte meerwaarde voor de installaties van Mark Manders en Jos de Gruyter & Harald Thys. Dat gebruik van conventionele tentoonstellingsruimtes spoort alvast met de kritiek die Snauwaert in de catalogus geeft op de iconische architectuur waarmee musea zich de afgelopen decennia in de kijker werkten. Over spektakel-architectuur moet het bij de discussie en de investering in het nieuwe museum in de Kanaalzone inderdaad niet gaan.

Als provocatie en projectie voor een toekomstig museum heeft *Het afwezige museum* de grote verdienste dat ze het debat opent over inhoudelijke kwesties die in dat verband wél urgent zijn. Maar het idee om in een centrum voor hedendaagse kunst een blauwdruk voor een museum te presenteren, heeft ook zijn beperkingen. Dat musea meer zijn dan platforms voor tentoonstellingen, gemeenschapsvormende of -bevrugende verhaallijnen, of plekken waar 'in sereniteit moeilijke debatten kunnen worden gevoerd', kan daarbij immers maar moeilijk aan bod komen. Musea bouwen tot op heden nog publieke collecties op, bewaren deze verzamelingen en doen er onderzoek naar. Deze aspecten

van de werking komen, zeker bij musea voor hedendaagse kunst, echter steeds meer onder druk door toenemende verwachtingen op vlak van tentoonstellingen en publiekswerking, onderdelen die steeds meer losgezongen raken van de collecties. Waarin verschilt hun rol dan nog van andere kunstmusea enerzijds, en van de diverse waaier aan private en publieke hedendaagse kunstcentra zonder verzameling anderzijds? Die problematieken laat *Het afwezige museum* onaangeroerd, enkele pertinente observaties en suggesties in de catalogus buiten beschouwing gelaten. In het licht van de plannen voor een museum van hedendaagse kunst voor de Europese hoofdstad dringt zich nochtans ook hierover een debat op.

Maarten Liefoghe

→ *Het afwezige museum. Blauwdruk voor een museum voor hedendaagse kunst voor de Europese hoofdstad*, tot 13 augustus in WIELS, Van Volxelaan 354, 1190 Brussel (02/340.00.53; wiels.org).

Evidence. *Evidence* is de eerste grote solotentoonstelling van Jan Dietvorst en Roy Villevoe in België en vindt plaats in een open ruimte op de bovenverdieping van Argos in Brussel. Villevoe (°1960) werkte als assistent voor Sol LeWitt. In de jaren tachtig stapte hij als jonge schilder op het vliegtuig naar Papoea-Nieuw-Guinea, een voormalige kolonie in Nederlands-Indië. Hij werd er opgenomen in een familie van Asmat Papoea's die leven in een afgezonderd gebied. Hij keerde er regelmatig terug en ontwikkelde een bijzondere band met de Papuaan Omomá, die een belangrijke rol speelt in deze tentoonstelling. Villevoe werkt sinds 2000 intensief samen met kunstenaar Jan Dietvorst (°1953), die antropologische thema's onderzoekt aan de hand van documentaire media.

Een ander thema in *Evidence* is de Eerste Wereldoorlog en de wijze waarop deze wordt herinnerd in de gebieden in Vlaanderen en Noord-Frankrijk waar gevochten is. Het 75 minuten durende *After the Battle* (2012), een herwerking van de drie korte video's *Winter Prayers* (2006), *The Scrap-Iron Age* (2008) en *War is Over* (2011), toont beelden van mannen die de oorlog *re-enacten* door op te treden als soldaten, naast scènes die getuigen van het hedendaagse toerisme dat de loopgraven getransformeerd heeft tot publieke attracties. Twee fanatieke verzamelaars die de bossen afstruinen op zoek naar achtergelaten oorlogstuig zijn de meest opmerkelijke karakters uit de film. Hun bezetenheid blijkt bijvoorbeeld wanneer een van hen de overblijfselen van een soldaat opspoort – het doet denken aan de obsessie van Jacques Brassinne de La Buissière naar de boom waartegen Patrice Lumumba geliquideerd werd in Sven Augustijns *Spectres* (2011). Het verlangen naar historische kennis plaatst deze verzamelaars echter voor een existentieel dilemma. Wanneer professionele bommenexperts ingeschakeld worden om de oude bommen waarmee de bossen bezaaid liggen onschadelijk te maken, vernemen we dat een vriend van de verzamelaars is overleden doordat een dergelijke bom alsnog is geëxplodeerd. Daarmee manifesteerde het verre verleden van de oorlog zich in het heden, een gebeurtenis die appelleert aan wat de verzamelaars in het diepst van hun wezen lijken te verlangen: de ervaring van de oorlog aan den lijve ondervinden.

Naast bestaand werk worden er ook twee nieuwe werken getoond in *Evidence*. De installatie *Showcase* (2017) is een verlichte vitrine die centraal tegen een muur staat, en waarin objecten uitgestald liggen die de kunstenaars in de loop van hun carrière hebben verzameld. In eerste instantie lijken de objecten niet in logisch verband met elkaar te staan: een pakje Van Nellehag ligt bijvoorbeeld naast een rol verroeste prikkeldraad. Hiermee brengen de kunstenaars de



Jan Dietvorst & Roy Villevoe

After The Battle, 2012

copyright de kunstenaars: courtesy Argos, Brussel



Jan Dietvorst & Roy Villevoe

Showcase, 2017

copyright de kunstenaars: courtesy Argos, Brussel. Foto: Dirk Pauwels

onmogelijkheid van neutraliteit in antropologische en historische musea aan het licht, en refereren ze – in de woorden van de tentoonstellingstekst – aan het idee van de 'willekeurige collagetechniek'. De boodschap dat de ordening van tentoongestelde objecten nooit neutraal is en dat zij als zodanig verschillende verhalen kunnen vertellen, is een open deur, en een diepgaande bespreking van de betekenis van de uitgestalde objecten ontbreekt. Bovendien blijft onduidelijk wat er precies bedoeld wordt met de 'willekeur' van de 'collagetechniek'. Hierdoor blijft het werk enigszins oppervlakkig.

Het tweede nieuwe werk in deze tentoonstelling betreft de video *Evidence* (2017), die getoond wordt op een groot langwerpige scherm dat naast *Showcase* (2017) hangt. De dubbelprojectie bestaat uit videofragmenten die elkaar continu afwisselen. Sommige stukken komen uit vroeger werk van Villevoe en Dietvorst, maar verschijnen nu in een andere context waardoor er nieuwe betekenissen en verbanden ontstaan: een strategie waarmee de kunstenaars een rigide betekenis of objectieve interpretatie van hun eerdere werk afwijzen.

Achter *Evidence* (2017) staat een beeldscherm op de grond tegen de muur. Het toont de korte video *The Video Message* (2009), een krachtig en persoonlijk werk waarin Omomá een urgente boodschap overbrengt aan Villevoe. Hij vertelt met grote ernst over een droom waarin een voorouder hem waarschuwde dat hij een taboe geschonden heeft door Villevoe een gelijkend wassen standbeeld, *Madonna (After Omomá en Céline)* (2008), van hem te laten

The only **Curatorial Studies** programme in Belgium is a collaboration between an **art school**, a **museum** and a **university**

Postgraduate level
English spoken

Full-time
October 2017 to June 2018

Open day
2 September 2017

For information visit
curatorialstudies.be

Email Antony Hudek
antony.hudek@hogent.be

Register at
webreg.hogent.be



HoGent



maken. Volgens de Asmattraditie mogen enkel van overleden personen standbeelden worden gemaakt. Omomá worstelt zichtbaar met deze *culture clash* en het feit dat hij Villevoye niet wil teleurstellen.

De kracht van het werk wordt versterkt door de video *Voice-Over* (2014) aan het einde van de tentoonstelling. Terwijl een aantal Asmatmannen een traditioneel houten standbeeld maakt, horen we een discussie tussen Villevoye en een medewerker van het Mondriaan Fonds over geld dat is toegezegd om de productie van dit standbeeld te bekostigen. Gaandeweg wordt duidelijk dat het standbeeld Omomá voorstelt, en het vermoeden dat Omomá overleden is, wordt aan het einde van de video bevestigd. Onvermijdelijk roept dit de vraag op of Villevoye en Omomá het lot getart hebben door *Madonna (After Omomá en Céline)* (2008) te maken toen Omomá nog in leven was – een vraag waarmee Villevoye eveneens worsteld heeft, wat aantoont dat spiritualiteit en bijgeloof ook in de 'rationele' westerse cultuur blijven spelen.

The Video Message (2009) en *Voice-Over* (2014) tonen hoe culturele verschillen, ondanks een innige band, tot onbedoelde complicaties kunnen leiden. Eveneens dient de vraag gesteld te worden of Villevoye de Asmattradities voldoende heeft gerespecteerd. Door deze gebeurtenissen expliciet te tonen kaart Villevoye onomwonden zijn positie als blanke westerse kunstenaar aan.

Evidence bevat voldoende materiaal om een volledige middag ondergedompeld te worden in de werelden van Villevoye en Dietvorst. De moeite waard zijn voornamelijk de reeds bestaande werken van de kunstenaars, waarin ze de traditioneel problematische kanten van antropologische thema's overwinnen door de complexiteit van het individu te onttrafen, hun eigen positie te erkennen en de vraag te stellen hoe betekenis wordt gegenereerd. Het overlijden van Omomá aan het einde van de tentoonstelling is een desillusie die indruk maakt, en toont eveneens dat de kunstenaars de tentoonstelling zo hebben opgevat dat er een verhaal wordt verteld. Wie geen volledige middag kan uittrekken, wordt aangeraden in ieder geval naar *After the Battle* (2012) te gaan kijken.

Sanne Sinnige

→ Jan Dietvorst & Roy Villevoye, *Evidence*, tot 16 juli 2017, Argos, Werfstraat 13, 1000 Brussel (02/229.00.03; argos-arts.org).

Gerard Petrus Fieret: Mislukte foto's bestaan niet. In een labyrintische opstelling toont het Fotomuseum Den Haag ongeveer een honderdtal foto's van de Haagse kunstenaar Gerard Fieret (1924-2009) uit de periode 1965-1975. Hoewel de werken alle keurig zijn ingelijst, de meeste met smetteloze passe-partout, heeft de opstelling iets explosiefs. Op verschillende hoogtes en op verschillende afstanden van elkaar hangen zwart-witafdrukken in verschillend formaat. Fierets foto's lijken alles te hebben vastgelegd wat de kunstenaar in het oog kreeg. Ze tonen asbakken, auto's, lichaamsdelen, winkelpuien, interieurs van cafés en trams. Thema's die echter opvallend vaak terugkeren zijn Fierets eigen gelaat en vrouwelijke modellen. Naakt en gekleed, en in alle stadia daartussen, figureren de vrouwen als licht erotische trofeeën van Fierets *male gaze*; het zou om een zoektocht naar de origine van de wereld kunnen gaan – of is het de uitdrukking van de territoriumdrang van de kunstenaar?

Hier en daar worden de beelden aangevuld met een citaat van de kunstenaar, in onopvallende witte letters op de lichtgrijze muur gedrukt: 'Waar ik naar zoek in fotografie is anarchie: in de context van de conservatieve maatschappij zijn mijn foto's agressief.' In een hoek speelt onophoudelijk Jacques Meijers korte film *Gerard Fieret, fotograaf* (1971), die een impressie geeft van Fierets tegendraadse, misschien inderdaad anarchistische manier van leven en werken: armoedig, rommelig en vooral met lak aan artistieke en technische conventies. Fieret is, zo stelt de voice-overstem, 'een fotograaf in gevecht met zichzelf'. Met betrekking tot Fierets onconventionele ontwikkelmethode benadrukt de stem echter ook: 'Een natuurtalent heeft genoeg aan de aangewaaide kennis van het horen zeggen.' Een muurtekst die conservator Wim van Sinderen citeert, beschrijft de 'buitenpositie' die Fieret door zijn ongebruikelijke techniek innam: de kunstenaar had een 'ongemak jegens de gevestigde fotografenorde: hij [behoort] er niet toe. Althans, hij voelt zich anders.' Fieret zelf: 'Ik ben geen Hasselblad-mannetje.'

In de achterste zaal bevindt zich een kleine, ondersteunende expositie bestaande uit een serie fotografische portretten van Fieret door anderen. In wezen kan de gehele hoofdexpositie echter als portret opgevat worden. De enigszins chaotische opstelling, de muurcitaten en de film maken duidelijk dat deze expositie voor een belangrijk deel over de psyche van de kunstenaar gaat. Het is een portret van een geteisterd genie, van een chaotische geest met destructieve, maar toch vooral ook creatieve krachten. Zoals misschien onvermijdelijk is met dit onderwerp, levert de expositie deels een clichébeeld van een modernistisch kunstenaarsgenie. Ze blijft echter niet gevangen in voorspelbaarheid. Fierets vele foto's tonen een intens en onstuimig experiment met medium, techniek en betekenis.

Opzettelijk onbedreven is een beschrijving die Fierets techniek past. Oplagenummers hebben zijn afdrukken niet, want elke druk is een unicum. In de donkere kamer experimenteerde Fieret op speelse wijze met uitvergroting, kadrering, collage en alternatieve ontwikkeltechnieken. Ook na het afdrukken was Fierets omgang met het materiaal niet bepaald conventioneel. Hij vouwde en scheurde zijn afdrukken en legde ze nat op elkaar te drogen. Eenmaal gedroogd vulde Fieret zijn beelden vaak aan met grote handtekeningen en stempels: 'Foto en Copyright by G. P. Fieret'. Ook de vele dieren



Gerard Petrus Fieret

Zonder titel, 1965-1975. Collectie Gemeentemuseum Den Haag. © Estate G.P. Fieret



Gerard Petrus Fieret

Zonder titel, 1965-1975. Collectie Gemeentemuseum Den Haag. © Estate G.P. Fieret

uit Fierets leefomgeving lieten hun sporen na, zowel op de negatieven als op de afdrukken: zijn kat liep eroverheen, muizen knaagden eraan en duiven poepten erop.

Toch kan Fierets fotografie niet achteloos genoemd worden. Beeldrijm, spiegelingen, schaduwspeel en symmetrie maken de beelden tot verfijnde composities. Ook de 'mislukte' foto's met wazige of overbelichte beelden worden gekenmerkt door een 'toevallige' schoonheid. Een overbelichte straatscène of een portret waarvan het negatief door duivenpoep is aangetast, herinneren de toeschouwer eraan dat het in Fierets foto's niet (alleen) gaat om documentatie, maar ook om een experiment met vorm, medium en betekenis. De later toegevoegde stempels en handtekeningen doen bovendien geen afbreuk aan de compositie en betekenis van de foto's, maar vullen die veeleer aan. Een van de vele tentoongestelde zelfportretten is zelfs volledig bedekt met handtekeningen. De twee beeldlagen strijden om de aandacht. Welk is nu het werkelijke zelfportret? In dit werk speelt Fieret een soortgelijk semiotisch spel als Mark Wallinger in zijn serie 'zelfportretten': witte doeken met grote, zwarte hoofdletters I met schreef.

Fierets fotografie beperkte zich niet tot het klinische en mechanische proces van fotograferen en afdrukken. Zijn praktijk laat zich omschrijven als een formalistisch experiment zonder vaste regels, dat aanving op het moment van compositie op straat of in de studio en doorliep tot in de doka en daarna.

Het best komt Fierets uitgesproken materiaalbeheersing tot uiting in een kleine vitrine. Deze toont een drietal van zijn persoonlijke dagboeken, smoezelige ringbanden vol foto's en met tekst in Fierets haast kalligrafische handschrift. Zoals Rudi Fuchs al eens opmerkte zijn Fierets foto's misschien wel het best te karakteriseren als 'dagboekfragmenten in de letterlijke zin van het woord', waarin de fotograaf op eigengereide en 'territorialiserende' manier zijn chaotische omgeving vastlegde.

Sepp Eckenhausen

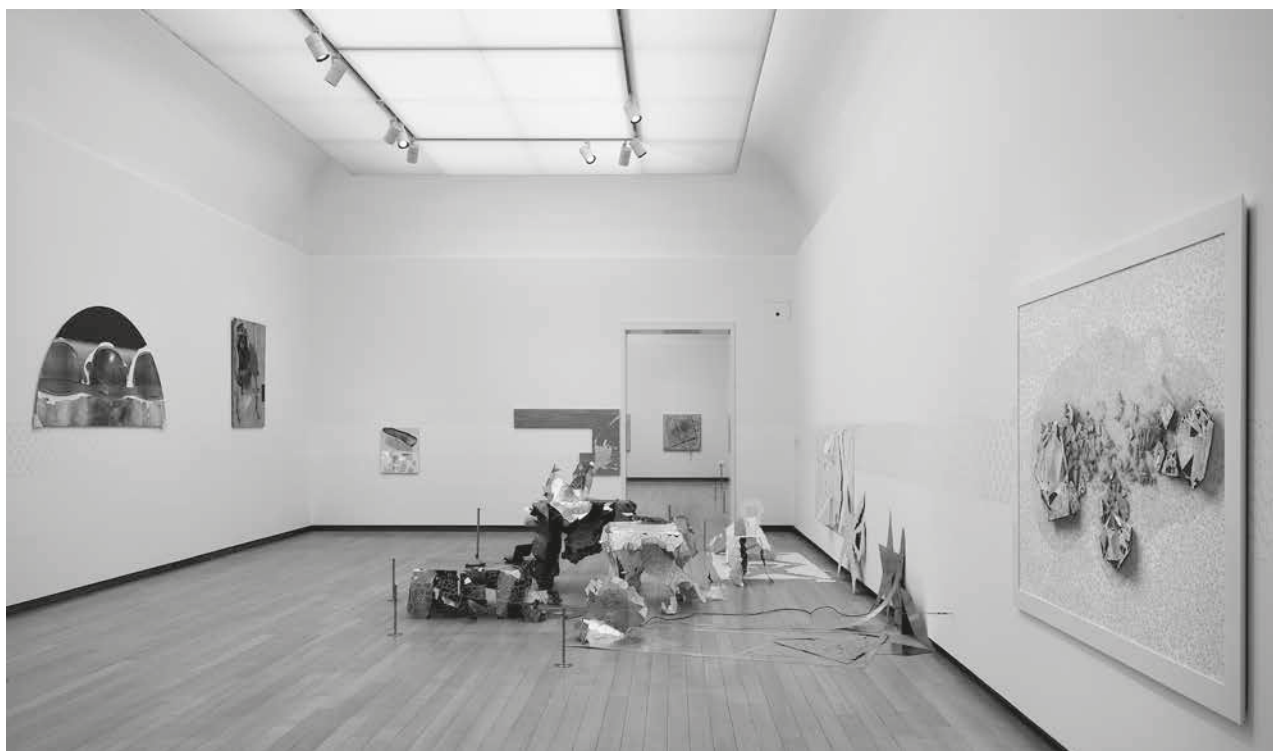
→ Gerard Petrus Fieret: *Mislukte foto's bestaan niet*, tot 10 september in Fotomuseum Den Haag, Stadhouderslaan 43, 2517 HV Den Haag (070/338.11.44; fotomuseumdenhaag.nl).

Seth Price, *Social Synthetic*. De praktijk van de in New York gevestigde kunstenaar Seth Price kan wellicht gelden als een van de meest consistente pogingen tot het in kaart brengen van de veranderende vormen van productie, distributie en receptie van verschillende soorten artistieke objecten – niet enkel beeldende kunst dus, maar ook tekst, muziek, foto's en video's. Price is grofweg sinds het begin van het millennium actief, en zijn oeuvre weerspiegelt dan ook de opkomst (en de banalisering, en de schaduwzijde) van het digitale tijdperk. In *Social Synthetic*, de grootschalige retrospectieve die het Stedelijk Museum Amsterdam wijdt aan dit oeuvre, komt het werk van Price goed tot zijn recht – inclusief lacunes en beperkingen.

Price' bekendste wapenfeit is meteen exemplarisch voor zowel zijn interesses als zijn methodiek. Het betreft de publicatie van zijn essay *Dispersion* (2002), dat weliswaar gedrukt werd, maar vooral circuleerde als pdf en ook gratis te downloaden was op zijn website.

De epigraaf van het essay is een veelzeggend citaat van Marcel Broodthaers: 'The definition of artistic activity occurs, first of all, in the field of distribution.' Distributie als een intrinsiek onderdeel van (post)productie, met name, maar niet uitsluitend, in de kunstwereld, is het onderwerp van het essay, en vormt een rode draad door Price' werk als geheel, waarin van bestaande stukken vaak een *rehash* gemaakt wordt in nieuwe media en via nieuwe distributiekanaalen. Het duidelijkste voorbeeld is wellicht de video *Redistribution* (2007-heden) waarin Price de productie en de uitdijing van zijn eigen werk thematiseert en waaraan hij doorlopend materiaal blijft toevoegen. Ook *Dispersion* werd herwerkt, tot *Essay With Knots* (2008): hiervoor werd de originele pdf uitvergroet en op polystyreen afgedrukt, dat vacuüm over plakpaten werd getrokken, waarover eerder een aantal opgeknoopte touwen waren gelegd. Het betreft met andere woorden geen naadloos, maar een moeizaam materialiseringsproces, en dit moet Price' werk onderscheiden van veel van de zogenaamde *post-digital art* die een al te rimpelloze migratie van de onlinesfeer naar de fysieke ruimte omvat, in liefst zo traditioneel mogelijke media. In *Essay With Knots* blijft het oorspronkelijke document herkenbaar, maar wat aanvankelijk enkel een functionele drager van een tekst was, wordt als kunstobject gepresenteerd; een operatie die inderdaad aan Broodthaers doet denken, die in *Pense-Bête* (1964) de restoplage van zijn laatste dichtbundel in een klomp plaaster vastzette, en daarmee zijn overgang van het dichterschap naar de beeldende kunst markeerde.

Het eerste volwaardige werk van Price, zo beargumenteert de tentoonstelling, was *'Painting' Sites* (2000), waarin een narratieve voice-over associaties afdwingt bij willekeurige van het internet geselecteerde afbeeldingen die corresponderen met de zoekterm 'painting'. De circulatie van beelden op het internet is een steeds terugkerend thema in zijn oeuvre: exemplarisch is een werk als *Seated Man with Standing Men* (2005), waarin hij gepixelde stills van terroristische onthoofdingsvideo's afdruckt op plastic. Interessant is dat Price echter even geïntregerd is door het parallelle voortbestaan, naast de onlinesfeer, van eerdere culturele productie- en distributiemodellen. Dit houdt in dat hij ook werkt in analoge media die steeds meer onder druk staan en achterhaald lijken (de paperbackpublicatie van zijn 'autobiografische roman' *Fuck Seth Price: A Novel* (2015) moeten we in dit licht bezien), maar manifesteert zich bijvoorbeeld evengoed in zijn interesse voor de modewereld. Een bijzondere belangstelling koestert Price voor de nostalgische voorkeur voor achterhaalde media die de kunstwereld cultiveert om zich tegen de digitale cultuur af te zetten. Interessant in dit opzicht is *Untitled Film/Right* (2006), een 16mm-filmprojector die beelden toont die overduidelijk met digitale



Seth Price

'Social Synthetic', zicht op de tentoonstelling in het Stedelijk Museum Amsterdam, 2017. Foto: Gert Jan van Rooij

rendertechnieken tot stand zijn gebracht en zo fel contrasteert met de tamelijk courante fetisjistische voorkeur van kunstenaars voor ouderwetse, analoge technologieën. Iets vergelijkbaars zien we in *Digital Video Effect: 'Chords'* (2007), dat bestaat uit drie mobiele apparaten die los van elkaar en asynchroon Price' eigen videowerk *COPYRIGHT 2006 SETH PRICE* (2006) afspelen. Hier lijkt Price vooral te zinspelen op het belang dat veel kunstenaars blijven hechten aan het idee van het kunstwerk als een uniek en min of meer statisch object dat in een tentoonstellingsruimte moet worden aanschouwd – zelfs, of misschien vooral, wanneer het in feite om een digitaal object gaat dat in principe moeiteloos via andere kanalen vermenigvuldigd, verspreid en bekeken zou kunnen worden. (Zelf heeft Price in 2012 bijvoorbeeld een YouTube-account aangemaakt met zijn eigen werk; het gaat hier vooral om een aantal 'videoclips' die hij omstreeks 2000 maakte.)

De titel van de tentoonstelling is afgeleid van het videowerk *Social Synth* (2017), dat op een monumentale manier opgehangen is met het gigantische beeldscherm naar beneden gericht, boven de centrale trappenhal van het Stedelijk. Net zoals bij de eerdere werken *Danny* en *Ariana* (beide 2015) wordt er gebruikgemaakt van een methode om een gigantische hoeveelheid detailfoto's in ultrahoge resolutie algoritmisch terug samen te brengen tot één abstracte collage waarin nagenoeg enkel de tactiele kwaliteiten van het gefotografeerde object nog herkenbaar zijn – een soort explosie van wat Walter Benjamin het optisch onbewuste noemde. In het geval van *Social Synth*, dat dus inderdaad een synthetisch beeld is, betreft dat gefotografeerde object de huid van een octopus en is er software gebruikt om ook beweging in het beeld te brengen, waardoor het lijkt alsof de witte en gespikkelde oppervlakte door een filmcamera gescand wordt. Bij *Danny* en *Ariana* vormt de menselijke huid van twee modellen het bronmateriaal, dat in deze fotowerken (in groot formaat op een donkere, matglazen licht-

bak afgedrukt) herkenbaarder blijft dan de octopusvlees in *Social Synth*.

Het mag duidelijk zijn dat Seth Price een uiterst intelligent kunstenaar is en in *Social Synthetic* indruk maakt met werk dat even coherent als veelzijdig is. Toch blijft de tentoonstelling het antwoord op één vraag schuldig: is het werk van Seth Price *kritisch*? Sowieso is Price' aandacht voor de condities waaronder artistiek-culturele productie plaatsvindt uitermate waardevol, maar het algemene kader dat deze condities grotendeels bepaalt, blijft buiten beeld: het kapitalisme, dat even sociaal synthetisch als destructief is. Dat Price het thema van de politieke economie niet expliciet aansnijdt, is echter veel minder problematisch dan het feit dat hij verzuimt om zijn eigen positie in die politieke economie te problematiseren. Dit is nadrukkelijk zichtbaar in zijn schrijfstijl: *Dispersion* bevat bijvoorbeeld geen enkele aanleiding om te denken dat de tekst geschreven is door iemand die zelf ook kunstenaar is – alsof Price zelf überhaupt geen rol of functie bekleedt in het systeem dat hier enkel *in abstracto* geanalyseerd wordt. Iets vergelijkbaars zien we ook terug in een werk als *Organic Software* (2015). Het betreft een website (*organic.software*) die gebruikmaakt van een algoritme om automatisch online-informatie over kunstcollectieuren te verzamelen en weer te geven. Price' website is interessant, niet alleen als instrument, maar inderdaad ook als potentieel kritisch artistiek gedachte-experiment. Maar Price is zelf minstens even nauw betrokken bij de *dirty business* die de kunstmarkt heet – sterker nog, hij is uiterst succesvol in het commerciële circuit, ondanks de 'complexe' aard van sommige van zijn werken, en ondanks het feit dat veel van zijn werk wellicht totaal onverkooptbaar is. Opnieuw: met die betrokkenheid op zich is niks mis, maar wellicht zou meer reflexiviteit niet ongepast zijn; in dit opzicht is Price dan ook erg verschillend van Marcel Broodthaers, die de eerste tentoonstelling van *Pense-Bête* (en dus zijn eigen toetreding tot het kunstenaarschap)

THE ARTIST/KNIGHT

@Kasteel van Gaasbeek

DI 11.07 »
ZO 05.11.2017

www.kasteelvangaasbeek.be

Curator: Joanna De Vos

www.joannadevos.be



kasteel van gaasbeek



ds Standard



DE WAERHEID



ENGIV



Deweer Gallery

Foto: Andy Wauman, 'Knight Chest', print op zijde, 100 x 100 cm, uniek 1/1, met dank aan Deweer Gallery

van het volgende commentaar voorzag: 'Moi aussi je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose et réussir dans la vie. [...] L'idée enfin d'inventer quelque chose d'insincère me traversa l'esprit et je me mis aussitôt au travail.' In het vervolg van het korte fragment beschrijft Broodthaers bovendien de financiële onderhandelingen met zijn galerist, die door de kunstenaar ook bij naam en toenaam genoemd wordt; zoiets is in het werk van Price niet of nauwelijks denkbaar. *Social Synthetic* is een tentoonstelling die uitstekend werk bevat en waarin belangrijke thema's aangesneden worden, maar het is minstens even belangrijk te onthouden dat de *big data*-benadering van *Organic Software* verhult dat sommige van de in de website opgenomen collectioneurs *big pharma*-winsten investeren in het werk van Seth Price.

Steyn Bergs

→ Seth Price – *Social Synthetic*, tot 3 september in het Stedelijk Museum, Museumplein 10, 1071 DJ Amsterdam (020/573.29.11; stedelijk.nl).

Sarah van Sonsbeeck: We may have all come on different ships, but we're in the same boat now. Toen Jacqueline Grandjean in 2012 haar plan presenteerde om in de Oude Kerk in Amsterdam hedendaagse kunst te programmeren, was een storm van protest haar deel. Grandjean zou met haar Amsterdamse imitatie van de *Turbine Hall* in Tate Modern de gewijde rust van de kerk verstoren en de toeristenellende waar de stad onder zwicht nog verder aanwakken. Vijf jaar later moeten zelfs de meest verbitterde tegenstanders toegeven dat van die rampscenario's niets terecht is gekomen. Sterker nog, als podium voor hedendaagse kunst heeft de Oude Kerk juist een dempend effect gehad op de stroom lallende Wallenbezoekers.

Wel is de ruimte weerbarstig gebleken. Een kerk is toch iets heel anders dan een *white cube* of zelfs een elektriciteitscentrale. Wie hier tentoonstelt moet bovendien niet alleen tegen monumentale architectuur, maar ook tegen zeven eeuwen stadsgeschiedenis opboksen. En dat ging niet iedere kunstenaar even goed af. Spitsafbijter Tony Oursler gebruikte het kerkinterieur vooral als een sjiek soort decor. Zijn werken gingen niet echt een relatie aan met de omgeving en misten daardoor slagkracht. De ijle installaties van Germaine Kruijff waren een erger lot beschoren: die verzoepen simpelweg in de ruimte. De beste aflevering in de prestigieuze reeks megapresentaties was eigenlijk die van Tatu Atzu – en hij liet het kerkinterieur links liggen. *The Garden Which is the Nearest to God* stond niet in de kerk, maar erbovenop: een tijdelijk uitkijplateau waar bezoekers via trappen naartoe konden klimmen. Het was een monumentaal kunstwerk dat werkte als een eyeopener.

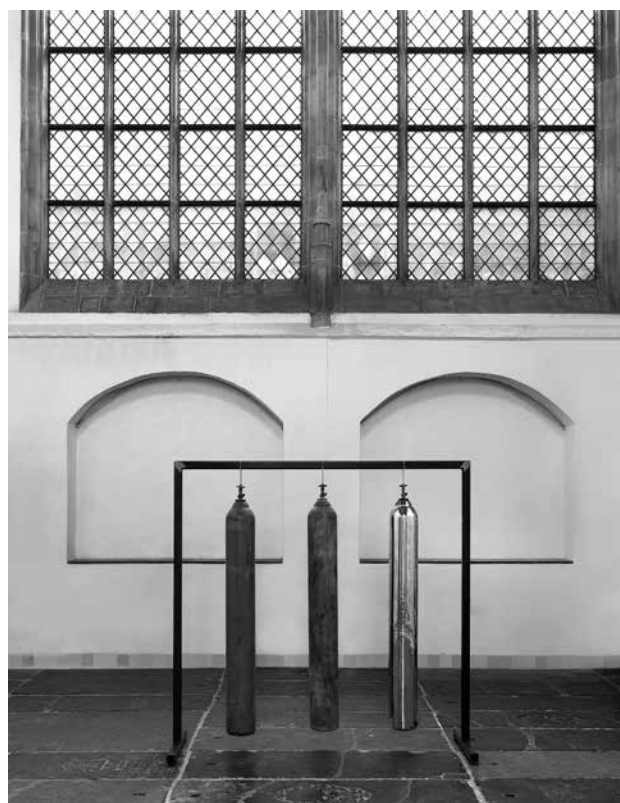
Wat Atzu deed voor het exterieur, doet Sarah van Sonsbeeck nu voor de binnenkant. En dat mag een kleine verrassing heten. Want de eerste berichten dat de kunstenaar 'iets zou gaan doen met mylar' riepen vooral gezucht op. Van Sonsbeeck heeft de afgelopen jaren namelijk al zoveel gedaan met dat goudkleurige thermoplastische polyester dat het zo'n beetje geldt als haar signatuurmateriaal. De *Anti Drone Tent* uit 2013 was nog echt een verrassing. Het werk is geïnspireerd door verhalen over talibanstrijders die de nooddekens gebruiken om hitesensoren van drones te misleiden. Dankzij het materiaal kan een strijder zich in

de tentvorm 'onzichtbaar' maken voor allerlei soorten detectietechnologie.

Toen de goudkleurige dekens in maart 2017 weer uit de kast werden getrokken voor een solo bij Annet Gelink Gallery leken de mogelijkheden van het materiaal wel opgebruikt. Zorgvuldig geïmiteerd in verguld aluminium om over een stevig en kneedbaar materiaal te kunnen beschikken, had Van Sonsbeeck er sculpturen van gemaakt en wandtapijten. Het goud fonkelde even aanlokkelijk als voorheen, maar de formalistische beeldtaal was beperkt en de conceptuele laag – attribueert van noodhulp wordt duur kunstwerk – dun. Het kwam vooral vermoeid over.

De honderden gouden dekens op de vloer van de Oude Kerk roepen echter een scala andere gevoelens op, van ontzag tot extase. Dat komt door de omvang en de veelheid – zoals bij Boltanski's kledinghoppen of Ai Wei Wei's bergen ijzerstaven. Maar er is meer.

De rechthoeken zijn neergelegd in een strakke grid. De afstanden tussen de afzonderlijke dekens en de muren zijn zo klein dat je voortdurend moet oppassen waar je loopt. Tijdens die geconcentreerde gang langs rechte lijnen klinkt het geritsel van de dunne vellen. Het is alsof je door een overvol mortuarium loopt en de doden je van alles toefluisteren. Onder die stukken mylar liggen natuurlijk ook de echte grafstenen van Amsterdammers die hier vanaf 1306 zijn begraven. Hun laatste rustplaatsen zijn inmiddels



Sarah van Sonsbeeck

'we may have all come on different ships, but we're in the same boat now', zicht op de tentoonstelling in Oude Kerk, Amsterdam, 2017
foto: Gert-Jan van Rooij

geruimd en gevuld met zand, maar Van Sonsbeeck brengt ze zo weer een beetje terug. Dat doet ze op een hedendaagse, egalitaire manier. De praalgraven die stand en hiërarchie voorbij de laatste ademtocht in stand houden, maken plaats voor een democratische uniformiteit, die beter past bij ons idee van dood. En toch. Door zuchtjes wind en onvoorzichtige stappen van de levenden bollen de nieuwe grafzerken op, verkreukelen of verschuiven ze – minieme effecten die zorgen voor individuele verschillen.

Van Sonsbeeck maakt van de dood ook iets lichts en bijna verhevens. Haar gouden dekens werken als een grote spiegel en zorgen zelfs op donkere dagen voor een warme gloed in de kerk. Door dat etherische, ruimtelijke effect lijkt het kunstwerk nog veel groter dan het al is.

Naast de direct waarneembare kwaliteiten staat Van Sonsbeeck's installatie ook nog eens bol van associaties. Mylar is, zoals gezegd, onderdeel van de dagelijkse nieuwsvoorziening die ons beelden voorschotelt van vluchtelingen die onderkoeld uit de Middellandse Zee zijn gevist. Die actualiteit sluit direct aan bij het verleden van de Oude Kerk als godshuis van vissers en zeelieden. Hier, in de grootste overdekte ruimte van de stad, werden zeilen gerepareerd, maar ook zeehelden begraven. Het door scheepstimmerlui geconstrueerde dakgewelf echoot een scheepsromp en in de kapellen zijn uit hout gesneden schepen te vinden. Die kapellen waren overigens voor de beeldenstorm rijkelijk bedekt met goud, wat Van Sonsbeeck nu weer terugbrengt.

Behalve mylar nooddekens heeft Van Sonsbeeck drie zuurstofflessen in de kerk geplaatst. Die kreeg ze van de bewoners van Tristan da Cunha. De kunstenaar voer vorig jaar naar dit eiland in het midden van de Atlantische Oceaan, dat geldt als het meest afgelegen stukje land op aarde. Van Sonsbeeck reisde er in zes dagen per boot naartoe, een soort omkering van de vlucht naar Europa die eindigt met een stuk mylar op een Italiaans strand. De zuurstofflessen waren aangespoeld en werden door de eilandbewoners gebruikt als gong om te waarschuwen voor brand en de vistijden aan te geven. Als hedendaagse boodschappers van dood en leven echoën ze de klokkentoren boven de hoofden van de bezoekers. Alleen weerklinken ze binnen in plaats van buiten, nog zo'n omkering die even eenvoudig als effectief is.

Edo Dijksterhuis

→ Sarah van Sonsbeeck: *We may have all come on different ships, but we're in the same boat now*, tot 17 september in de Oude Kerk, Oudekerksplein 23, 1012 GX Amsterdam (020/625.82.84; oudekerk.nl).

Ed van der Elsken. In 1950 vertrekt de 25-jarige Nederlandse fotograaf Ed van der Elsken (1925-1990) naar Parijs, het avontuur tegemoet. Hij vindt er werk in een fotolaboratorium waar ook de aan Magnum gelieerde fotograaf kind aan huis zijn. Hij begint een relatie met de fotografe Ata Kandó en verhuist naar de Rive Gauche, waar hij bevriend geraakt met een groep jonge bohemiens die zich ophouden in de cafés van Saint-Germain-des-Prés. Al die tijd blijft hij verwoed fotograferen, de camera voortdurend in de aanslag. Na vijf jaar Parijs keert hij in 1955 terug naar Amsterdam. Een jaar later, in 1956, verschijnt zijn eerste fotoboek, *Love on the Left Bank*, een neerslag van zijn woelige jaren in Parijs.

Net als *The Americans*, het fotoboek van de Zwitserse fotograaf Robert Frank dat twee jaar later zou verschijnen, kan *Love on the Left Bank* gelezen worden als een worsteling met de humanistische reportagefotografie van de naoorlogse jaren. Het boek vertelt via tekst en beeld het (fictieve) liefdesverhaal van Manuel en Anna. In de tekst horen we enkel de stem van Manuel, in de foto's zien we toch vooral Anna en haar directe vriendenkring (Manuel duikt slechts sporadisch op). De lezer/kijker wordt uitgenodigd om zich te identificeren met Manuel: wij kijken met hem mee, worden opgezogen in zijn verhaal. De vormgeving van het boek, met een afwisseling van kleinere en grotere formaten die dynamisch geschikt worden over de dubbele pagina, geeft het geheel een filmische schwung en versterkt zo de identificatie van de kijker met de gebeurtenissen die zich voor zijn ogen afspelen. De cinematografische montage en het samenvallen van verteller en personage zorgen ervoor dat de fotograaf op de achtergrond verdwijnt en dat de fotografische registratie als een venster onmiddellijk toegang lijkt te geven tot de getoonde wereld.

Zowel vormelijk als thematisch sluit het boek aan bij het toen vigerende foto-essay, maar de toon is opmerkelijk anders. De luimige, charmante observaties en de milde spot van een Robert Doisneau (het voorbeeld bij uitstek van de humanistische fotografie uit de jaren vijftig) worden hier ingeruild voor een rauwe directheid. Donkere afdrucken, een grove korrel, aangescherpte contrasten: ziehier het stilistisch arsenaal van Van der Elsken. Een nauw kader brengt de lezer/kijker tot dicht bij de protagonist. We staan vaak midden in de actie, op de dansvloer, aan tafel bij een ruziënd koppel of bij een zoveelste zuippartij. Onze emotionele betrokkenheid krijgt hier een ongemakkelijke fysieke nabijheid: we zijn eerder deelnemer dan toeschouwer. Die gedwongen intimiteit irriteert. Nergens wordt de kijker rust en ruimte gegund, de insisterende blik van Van der Elsken duwt ons steeds verder in de doelloosheid van deze personages (hun dronkenschap en eenzaamheid, de vluchtigheid van hun ontmoetingen, de radeloosheid van hun ontboezemingen). Het leidt uiteindelijk tot een boek dat niets aan de verbeelding overlaat: de lezer heeft er niets meer aan toe te voegen, alles wordt hem voorgekauwd.

De overzichtstentoonstelling van Ed van der Elsken die na het Stedelijk Museum Amsterdam in het Jeu de Paume te



Sarah van Sonsbeeck

'we may have all come on different ships, but we're in the same boat now', zicht op de tentoonstelling in Oude Kerk, Amsterdam, 2017
foto: Gert-Jan van Rooij



Ed van der Elsken

Vali Myers (Ann) danst in La Scala, Parijs, 1950
collectie Nederlands Fotomuseum Rotterdam. © Ed van der Elsken / Collectie Stedelijk Museum Amsterdam

zien is, presenteert het hele fotografische en filmische oeuvre, en opent niet toevallig met een analyse van dit foto-boek. Alles komt erin samen: zijn fascinatie voor het straatleven, voor jeugdige exuberantie, voor het leven aan de zelfkant van de maatschappij, zijn liefde voor muziek (en dan in het bijzonder jazz), zijn voorkeur voor een verhalen-de beeldsequentie, waarin zijn latere overstap naar de film zich al aankondigt, zijn abrupte en boude stijl. Ook de dwingende toon van het boek zal zijn later werk blijven bepalen. Na *Love on the Left Bank* volgen nog een paar boeken (waarvan *Eye love You*, een overzichtswerk uit 1977 gepubliceerd naar aanleiding van de gelijknamige tentoonstelling in het Stedelijk Museum, wellicht het meest bekende is) en vanaf begin jaren zestig, toen Van der Elsken het steeds moeilijker kreeg om zijn foto-boeken te publiceren, vooral (documentaire) films.

De tentoonstelling presenteert de boeken en films op een genereuze manier. De boeken worden telkens in hun geheel geprojecteerd en van contextueel materiaal voorzien – maquettes, contactvellen, correspondentie... De films worden weliswaar niet in hun geheel getoond, maar de fragmenten zijn lang genoeg om de diversiteit en het karakter ervan te kunnen vatten. Daarnaast worden er ook fotografische prints getoond. De meeste zijn afkomstig uit zijn boekprojecten, andere, zoals de schitterende reeks over jazz (extreme close-ups van spelende jazzmusici, in hevige contrasten gevat, hun kop nat van het zweet), staan op zichzelf. Samen geven ze een helder beeld van dit oeuvre, maar tegelijkertijd wordt ook pijnlijk duidelijk wat eraan schort. Telkens weer diezelfde open, gretige nieuwsgierigheid naar wat er op straat gebeurt, met een zekere voorkeur voor het volkse, het slordige en onaffe, het pittige en ruige. Van der Elsken is geen systematische fotograaf, niet iemand die een onderwerp bestudeert om het vervolgens bedachtzaam te benaderen, maar een impulsieve beeldenmaker die zich op zijn onderwerp stort en daarbij enkel zijn buikgevoel volgt.

Deze manier van werken heeft een zekere overtuigingskracht, maar stuit toch al snel op haar limieten. In de beelden van de instinctieve fotograaf en wereldreiziger Van der Elsken verschijnt de ander bijvoorbeeld stevast als een exotisch creatuur. Zijn interesse voor de wereldse diversiteit wordt gestuurd door een blik die niet wil begrijpen, maar constant in een staat van agitatie en verwondering verkeert (kijk, dit bestaat ook! En dit... en dit... enzovoort, ad nauseam). Van der Elsken is het schoolvoorbeeld van de wat naïeve fotograaf die de wijde wereld alleen maar kan zien als een bron van verbazing, vermaak en opwindning. Zo'n houding is in de hedendaagse fotografie ondenkbaar geworden.

Steven Humblet

→ *Ed van der Elsken*, tot 24 september in Jeu de Paume, 1 place de la Concorde, 75008 Paris (01/47.03.12.50; jeudepaume.org).

Walker Evans. Sinds de eeuwwisseling is het oeuvre van de Amerikaanse fotograaf Walker Evans (1903-1975) meermaals het onderwerp geweest van een ambitieuze overzichtstentoonstelling. In 2000 organiseerden drie musea in New York (MoMA, Metropolitan Museum of Art en het International Centre of Photography) vier verschillende tentoonstellingen die de diversiteit van Evans' oeuvre en zijn invloed op de latere fotografie en beeldende kunst aan de orde stelden. Daarna volgden nog enkele bescheidenere expo's, in Londen, Keulen en Brussel, en twee jaar geleden was er ten slotte *Depth of Field*, een wat uitgebreider overzicht in het Duitse Bottrop. De expo die nu in het Centre Pompidou loopt, het eerste omvattende overzicht van Evans' oeuvre in Frankrijk, steekt echter met kop en schouders boven de eerdere pogingen uit. Niet dat de tentoonstelling nieuwe of onderbelichte beelden naar boven spit, maar ze articuleert voor het eerst op een uiterst heldere manier

waarom de grillige fotograaf Evans zo'n belangrijke plaats inneemt in de geschiedenis van de fotografie.

De expo, samengesteld door Clément Chéroux, lijkt in het begin nochtans een klassiek stramien te volgen. Ze opent met een segment gewijd aan het verblijf van Evans in Parijs op het eind van de jaren twintig. Net zoals zoveel andere Amerikaanse kunstenaars trekt hij naar het mekka van de artistieke avant-garde om er zich onder te dompelen in de rijke Franse cultuur. Zijn ambitie: schrijver worden. Na een jaar keert hij berooid terug naar New York en bergt hij zijn schrijversdroom op. In Europa heeft hij al een paar keer een camera ter hand genomen, maar niets wijst op een verlangen om daarmee een carrière uit te bouwen. Dat verandert na zijn terugkeer, wanneer hij zich tot de camera wendt om de spannende, moderne stad die hij om zich heen ziet verrijzen, vast te leggen (in de stiekeme hoop er ook een leefbaar emplooi uit te kunnen puren). De eerste beelden (uit 1929/1930) die hij in New York maakt, getuigen nog sterk van de invloed van het Europese *neue Sehen*: veel aandacht voor de strakke geometrie van de her en der verrijzende wolkenkrabbers, een voorliefde voor vreemde perspectieven en een fascinatie voor straatfotografie.

Het is een klassiek modernisme, weinig vernieuwend (naar Europese normen), maar wel voldoende nieuw om in het oog te springen van Lincoln Kirstein, uitgever van *Hound & Horn*, een toonaangevend avant-gardetijdschrift. Via Kirstein wordt Evans geïntroduceerd in het artistieke milieu van New York en krijgt hij een eerste kans om enkele van zijn beelden te publiceren (zijn vanuit een laag standpunt genomen foto's van de Brooklyn Bridge flankeren het gedicht van Hart Crane over de brug in een nummer van *Hound & Horn*). Maar wellicht nog belangrijker is de ontmoeting met Berenice Abbott, die hem attendeert op het werk van de Franse fotograaf Eugène Atget. De beelden van Atget zetten hem niet alleen op het spoor van een nieuw en potentieel interessant onderwerp (het banale stedelijke landschap versus de moderne grootspraak van de hemelbestormende wolkenkrabbers), maar ook van een specifieke fotografische stijl – of liever stijlloosheid, want Atgets (en later ook Evans') foto's worden gekenmerkt door de bijna afwezigheid van een fotografische signatuur. Tot zover volgt de tentoonstelling het standaardverhaal over Evans' carrière. Alles begint met een literaire gevoeligheid gebaseerd op een scherp observatievermogen (minstens ten dele geïnspireerd door de gedichten van Baudelaire en de romans van Flaubert) die zich, dankzij twee cruciale ontmoetingen (met Kirstein en Abbott), vertaalt in een keuze voor de fotocamera om de wereld rondom hem vast te leggen.

In de volgende twee delen laat de curator de strikte chronologie echter los en kiest hij voor een meer thematische aanpak. De eerste zalen krijgen als overkoepelende titel 'le vernaculaire comme sujet'. Foto's uit verschillende fases van zijn carrière worden er gegroepeerd volgens motief. De reeksen maken duidelijk waar Evans zijn camera telkens weer op richt: op de in elkaar geflanste uitstalramen en vitrines van kleinhandelszaken, op de woekering van reclamepanelen, op de bescheiden maar stijlvolle kerken in het rurale zuiden, op de slachtoffers van de economische crisis die het platteland in zijn greep heeft, op het opeengehoopte afval dat door de steeds kortere levenscycli van consumptie-artikelen alsmat toeneemt. Evans verschijnt hier als een antropoloog die een complexe beschaving hoopt te beschrijven aan de hand van een serie portretten en een verzameling gefotografeerde culturele artefacten. Hij brengt de publieke taal in beeld (die van de reclamepanelen en de vitrines), hij toont de plekken waar er gebeden wordt, waar men woont, werkt en sterft, hij legt de restproducten van de economische activiteit vast. Niet het jonge, frisse, glanzend nieuwe treft hem, wel wat verweerd, oud en uitgeput is. Hij is geïnteresseerd in de manier waarop de tijd zich (vaak gewelddadig) in objecten en mensen inschrijft, hoe hij hen tegelijkertijd van een patina voorziet en veroordeelt tot een genadeloos verdwijnen.

De volgende zalen hebben als titel 'le vernaculaire comme méthode'. Hier wordt Evans' werkmethode geanalyseerd. De centrale stelling luidt dat Evans' fotografisch handelen altijd ontleend is aan (of minstens geïnspireerd is door) dat van zijn meer commercieel ingestelde vakbroeders. Hij han-

IN FLANDERS FIELDS MUSEUM
artist-in-residence 2017

WILMER WILSON IV
FIRE BILL'S SPOOK KIT
1 Juli 2017 — 7 Januari 2018

www.inlandersfields.be



Walker Evans

Houses and Billboards in Atlanta, 1936. Collectie The Museum of Modern Art, New York

© Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art. Foto: © 2016. Digital Image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Firenze



Walker Evans

Stamped Tin Relic, 1929

collectie Centre Pompidou, Parijs, aankoop 1996

© Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art
foto: © Centre Pompidou / Dist. RMN-GP

teert vaak een seriële aanpak, een eigenschap bij uitstek van de toegepaste fotografie, hij laat zich inspireren door de formele strategieën van de commerciële studiofotograaf of hult zich in het gewaad van de amateurfotograaf (in zijn latere polaroids bijvoorbeeld). Deze vermomming heeft één doel: het uitschakelen van zijn (artistieke) subjectiviteit. Het frappantste voorbeeld van deze bewuste inperking van zijn keuzevrijheid is de manier waarop hij de bepaling van zijn standpunt uit handen geeft. Het begint eenvoudig met het innemen van het meest evidente standpunt (zoals in zijn architectuuroptnames, die zich opvallend vaak loodrecht op de façade richten) of met het fotograferen vanuit een rijdend voertuig (auto of trein) dat hem een laterale visie oplegt. Later, in zijn 'portretfoto's' in de metro van New York en in zijn straatportretten in Detroit, geeft hij zelfs elke controle over zijn standpunt op: hij kijkt dan niet meer door de camera, maar gebruikt een draadontspanner om het toestel vanaf een afstand te bedienen. Hierdoor wordt niet alleen zijn eigen subjectiviteit uitgeschakeld, maar krijgt ook die van de gefotografeerde geen kans meer om zich te manifesteren. De beelden die hieruit voortvloeien behoren tot de extreemste van de fotogeschiedenis: ze zijn gemaakt

door een fotograaf die zichzelf tot de meest rudimentaire fotografische act beperkt (het indrukken van een knop) en worden 'bewoond' door een afwezig onderwerp dat niets van zichzelf blootgeeft.

Walker Evans wordt hier niet opgevoerd als dé fotograaf van de documentaire stijl, maar als een kameleontische figuur die met historische en contemporaine fotografische identiteiten speelt. Het is precies dat spel dat hem tot spil van de twintigste-eeuwse fotografie zou maken: hij bespeelt soeverein het hele fotografische veld en creëert daarbij de talloze hybriden die door volgende generaties fotografen en beeldend kunstenaars verder ontwikkeld zullen worden.

Steven Humblet

→ Walker Evans, tot 14 augustus in Centre Pompidou, Place Georges Pompidou, Parijs (01/44.78.12.33; centre.pompidou.fr).

Queer Britain. De surrealist André Breton noemde haar de meest curieuze geest van hun tijd. Maar ook nu blijkt het radicale werk van Claude Cahun onverminderd actueel. Cahun, geboren als Lucy Schwob, werd bekend om haar zelfportretten waarin zij uiteenlopende gedaantes aanneemt, van dandy en bodybuilder tot flapper en meisjespop. 'Neutre est le seul genre qui me convienne toujours.' ['Onzijdig is het enige geslacht dat mij altijd past.'] Cahun verkoos ambiguïteit boven maatschappelijk aanvaarde opvattingen van seksualiteit, gender en identiteit. Haar verzet biedt nog altijd inspiratie in het huidige politieke klimaat waarin onze – relatief recent bevochten – individuele vrijheden hevig ter discussie staan.

In Londen openden dit voorjaar twee tentoonstellingen met haar werk, vlak na de inauguratie van Donald Trump, de daaropvolgende Women's March en de oprichting van de post-Brexit kunstenaarscoalitie Hands Off Our Revolution. De National Portrait Gallery wijdde een verrassende presentatie aan de verwantschap tussen Cahun en het hedendaagse werk van Gillian Wearing. Bij de tentoonstelling verscheen een diepgravende publicatie over het buitengewone leven van Cahun, dat zich laat lezen als een roman. En op dit moment is Cahuns werk te zien in de thematische tentoonstelling *Queer British Art 1861-1967* in Tate Britain. Hoewel deze projecten ongetwijfeld al jaren in de maak waren, is de timing betekenisvol: het politieke statement van de musea is alleen maar krachtiger geworden.

Gillian Wearing and Claude Cahun en *Queer British Art* bieden een interessante bijdrage aan de terugkerende discussie over autonomie en engagement in de kunst. De tentoonstellingsmakers zetten sterk in op de maatschappelijke context, maar weten door gedegen onderzoek ook recht te doen aan de complexiteit van de kunstwerken. De expositie in de NPG wijkt verfrissend af van de doorgaans wat belegen programmering. Tate Britain zoekt daarentegen al langer naar niches in een verzadigde kunstwereld. *Queer British Art* past in de beleidslijn van het museum om een podium te bieden aan gemarginaliseerde kunstenaars en onderbelichte geschiedenissen. Er zijn heel wat stukken te zien die jarenlang in het depot lagen te verstoffen, naast schilderijen van grote namen als Frederic Leighton, Francis Bacon en David Hockney. Het levert een wonderbaarlijk totaalbeeld op, met soms onooglijke en kitscherige kunstwerken. Maar ook de notie van camp en de vraag of er zoiets bestaat als *queer aesthetics*, maakt de tentoonstelling interessant.

Queer British Art begint in 1861, het jaar waarin de Engelsen de doodstraf op sodomie afschaften, en eindigt in 1967, het jaar waarin homoseksualiteit gedecriminaliseerd werd – nu vijftig jaar geleden. De tentoonstelling bestrijkt een eeuw waarin het denken over seksualiteit sterk veranderde, maar labels als 'hetero', 'lesbienne' of 'transgender' niet aan de orde waren. De titel *Queer British Art 1861-1967* veronderstelt een duidelijke afbakening in tijd, plaats en thematiek. Gelukkig overstijgt de tentoonstelling al deze hokjes en worden ze ook in de catalogus in twijfel getrokken. De tentoonstellingsmakers kozen juist voor de openheid van de term *queer*: 'Rather than trying to pin down the precise identities of the artists, sitters and collectors [...] we have instead tried to describe their lives in all their messy emotional complexity.' Het accent ligt daardoor op de symbolische en verhalende kracht van de kunstwerken. De tentoonstelling doet op sommige momenten zelfs meer aan als een boek. Tussen de schilderijen en foto's hangt bijvoorbeeld de celdeur van Oscar Wilde, die in 1895 veroordeeld werd voor 'onzedelijk gedrag'. Ook de uitgebreide zaaltteksten naast elk werk vragen om aandacht. Zo wordt het zelfportret van Gluck gekleurd door haar heftige verzet tegen de Fine Art Society die haar genderneutrale pseudoniem verbasterde tot 'Miss Gluck'. Het zijn juist de talloze 'vergeten' verhalen en het gekozen kader (*queerness*) die je stimuleren om anders en beter naar de kunstwerken te kijken.

Naast de kunstopvatting blijkt ook het nationalistische perspectief van Tate Britain rekbaar: zo is Cahun enkel Engels in zoverre zij zich als Franse op een gegeven moment vestigde op het eiland Jersey (dat officieel tot het Britse kroonbezit behoort). Een ander hoogtepunt in de tentoon-



Claude Cahun

I Extend My Arms, 1931 of 1932, foto collectie Tate, aangekocht in 2007. © The estate of Claude Cahun

LE  NOUVEL **28/05**
OBSERVATEUR **24/09 2017**

KAREL BRUGELMANS / HENK DELABIE / NIKOLAAS DEMOEN / HANS DEMEULENAERE
KOBA DE MEUTTER / PAUL GEES / GAUTHIER OUSHOORN / ROELAND TWEELINCKX
DIMITRI VANGRUNDERBEEK / JOHN VAN OERS / ADRIAAN VERWÉE / DIRK ZOETE
Curator: Paul Gees ————— 14de EDITIE VAN BEELDIG HOF TER SAKSEN - BEVEREN

**KIDS SEE MORE
THAN YOU THINK**

stelling is het werk van de Duitse fotograaf Wilhelm von Gloeden. Zijn dubbelzinnige portretten van Siciliaanse jongens, poserend als figuren uit de klassieke oudheid, vonden gretig aftrek onder (Britse) verzamelaars. Deze zijdelingse connecties dragen alleen maar bij aan de rijkdom van de tentoonstelling.

Queer British Art omvat een enorme diversiteit aan kunstenaars, samengebracht in een losse chronologische opzet. Het was niet de intentie van de tentoonstellingsmakers om een encyclopedisch overzicht te bieden, maar eerder om een aanzet te geven tot verder onderzoek. Gezien de historische gevoeligheid van het onderwerp is veel informatie verloren gegaan of nooit opgetekend. De maskers van Cahun zijn dan ook een mooie metafoer voor de tentoongestelde werken: alle verwijzingen van de kunstenaars naar een homo-seksueel verlangen zijn impliciet, verhuld en voor meerdere interpretaties vatbaar. Over sommige momenten is wel meer bekend. Zo zijn de kunstenaars van de Bloomsbury Group misschien wel befaamder om hun onconventionele levensstijl dan om hun artistieke praktijk. In *Queer British Art* worden zoveel mogelijk verhalen opgediept, ontdaan van mythes en in een bredere context geplaatst. Alleen in de laatste zaal met Bacon en Hockney wringt de beperkte selectie objecten per kunstenaar: het aantal werken volstaat niet om deze canonieke oeuvres met andere ogen te bekijken. Terwijl juist deze kunstenaars eraan herinneren dat de strijd om seksuele vrijheid en gelijke rechten van recente datum is. En het is bovenal dit besef dat de tentoonstelling zo urgent maakt.

In een tijd waarin politici ons oproepen allemaal eens 'normaal' te doen, laten deze kunstenaars zien hoe mooi het kan zijn om af te wijken van zo'n historisch bepaalde norm. Of denkend aan Claude Cahun: hoe belangrijk het is om daar helemaal geen boodschap aan te hebben. **Anne Ruyt**

→ *Queer British Art 1861-1967*, tot 1 oktober in Tate Britain, Millbank, London SW1P 4RG (020/7887.8888; tate.org.uk).

Beeldende kunst – terugblik

Stretch Release. We hebben het alweer een tijdje niet gehoord: de rituele doodverklaring van de schilderkunst. Zeker in Nederland – van oudsher een schilderland bij uitstek – wordt iedere drie, vier jaar beweerd dat het medium definitief geen toekomst meer heeft en dat eenieder die nu nog een penseel oppakt een reactionair is die produceert voor intellectueel luie consumenten. Maar misschien heeft die radicale afwijzing haar 'bite' wel verloren. Zo overtuigend als Catherine David het nog beweerde op de Documenta van 1997 heeft het in ieder geval al tijden niet meer geklonken. Wie de afstudeertentoonstellingen van de academies afloopt, ziet bovendien dat de nieuwe generatie kunstenaars zich weinig aantrekt van het vermeend achterhaalde karakter van verf op canvas. Ook de jaarlijkse uitreiking van de Koninklijke Prijs voor de Vrije Schilderkunst in oktober – de officieuze nationale schildervlootshow – is stevast van hoog niveau. En braaf is het getoonde allerminst. Onder de winnaars van vorige edities bevonden zich onder andere een wasbak van kunststof (Mike Pratt) en foto's achter bijenwas (Lennart Lahuis).

Ook *Stretch Release* in de Haagse galerie Dürst Britt & Mayhew bewijst dat er nog volop wordt geëxperimenteerd in de schilderkunst en dat dat spannende resultaten kan opleveren. Wat het werk van de acht kunstenaars in deze tentoonstelling verbindt, is de afwezigheid van het spieraam. Dat neemt niet weg dat bepaalde doeken wel degelijk opgespannen zijn geweest toen ze werden bewerkt, zoals het geval is bij Marije Gertenbach. Na het opdrogen van de verf heeft zij haar abstracte voorstelling in matte en warme kleuren als het ware 'bevrijd'. Het doek is losjes aan de wand geprikt, waarbij de onbeschilderde zij- en achterkant fungeren als een soort omlijsting die de overgang tussen doek en muur verzacht. Gertenbach refereert in haar werk veelal aan fresco's en is gefascineerd door de restauratie-ingrepen waarbij stukken muur met schildering en al worden uitgehakt en verplaatst. Wat site-specific was, wordt autonoom, en toch werkt er iets van de oude ruimtelijkheid in door – op een analoge manier voel je bij haar nog het verwijderde spieraam achter het doek.

Het nadrukkelijk weglaten van het spanraam laat de kijker nadenken over de rol, werking en status van die paar latten die je alleen ziet als je het schilderij omdraait. Het skelet achter het canvas blijkt een soort voetstuk te zijn. Zonder



zicht op de tentoonstelling 'Stretch Release', Dürst Britt & Mayhew, Den Haag, 2017. V.l.n.r.: Kristan Kennedy, Y.A.R.N.S., 2014, boter, sumi inkt, pigment op tafelkleed; Paul Beumer, Untitled, 2016, inkt op katoen; Untitled, 2016, inkt op katoen. Foto: Studio Johan Nieuwenhuize



zicht op de tentoonstelling 'Stretch Release', Dürst Britt & Mayhew, Den Haag, 2017. V.l.n.r.: Paul Beumer, Untitled, 2016, inkt op katoen; Paul Beumer, Untitled, 2016, inkt op katoen; David Roth, A history of painting, 2008-2012, olie op katoen. Foto: Studio Johan Nieuwenhuize

de structuur die het levert, krijgt een schilderij van de weeromstuit iets informeel en intiem. Kristan Kennedy benadrukt dat nog eens extra door een van haar doeken half op de vloer te leggen. Die nonchalance hoort bij haar werkwijze, die bepaald wordt door toeval en 'liefdevolle verwaarlozing'. Ze schildert met eender wat ze in haar atelier vindt, tot boter aan toe. Ze knoopt en verfrommelt haar doeken, laat ze in een hoekje achter en vergeet ze, totdat ze ze weer vindt. Schilderkunst, die voorheen wel kon worden omschreven als de registratie van min of meer bewuste handelingen, is hier een poëtische lofzang op de entropie geworden.

Ook Paul Beumer, die tijdens zijn verblijf aan de Rijksakademie Amsterdam al testjes deed met plantaardige kleurstoffen, zoekt naar alternatieve manieren om kleur op canvas aan te brengen. Hij heeft de kwast definitief neergelegd en zich verdiept in klassieke Chinese landschappen waarbij het doek wordt gevouwen om daarna met inkt te worden bewerkt. Het effect is grillig en onvoorspelbaar, maar het ziet er te veel als jaren zeventig tie-dye uit om echt te verrassen.

Voor sommige deelnemers aan *Stretch Release* is de drager zonder meer het onderwerp van hun werk. Koen Doodeman geeft er nog een conceptuele draai aan met zijn Schotse ruiten – tegelijkertijd een knipoog naar Daan van Goldens theedoeken en een referentie aan de culturele identiteit die vaak wordt ontleend aan kleding. Doodeman gaat inmiddels een stap verder door ook zelf te weven. Net als Sarah Parke, wier met de hand geweven doeken pointillistisch worden beschilderd door haar partner Mark Barrow, waardoor het net lijkt alsof ze met gekleurd garen heeft gewerkt. Dat geeft een nieuwe draai aan het idee van een trompe-l'oeil.

Het verste in het oprekken van de schilderkunstige praktijk gaan David Roth en Alexis Teplin. De eerste combineerde voor de installatie *A History of Painting* alle doekjes die hij tussen 2008 en 2012 gebruikte om zijn penselen aan af te vegen tot vier grote vlaggen. Het werk geurt nog van de terpentine en olieverf, iets wat je niet kunt zeggen van Teplins doeken. Die bestaan uit aan elkaar genaaiide kledingstukken, van stukken tafellaken tot schouderstukken. Deze kunstenaar heeft niet alleen het spieraam losgelaten, maar

ook de verf. De vraag is of we hier nog kunnen spreken van schilderkunst en of we hier niet de grens naar textielkunst zijn overgestoken. **Edo Dijksterhuis**

→ *Stretch Release*, 8 april – 27 mei, galerie Dürst Britt & Mayhew, Van Limburg Stirumstraat 47, 2515 PB Den Haag (070/444.36.39; 06/246.206.63; durstbrittmayhew.com).

Aanwinsten

Stedelijk Museum Schiedam krijgt omvangrijke Cobra-schenking. Kunstverzamelaar Hans Sonnenberg (89) schonk onlangs negen Cobra-werken aan het Stedelijk Museum Schiedam. Het gaat om zeven schilderijen, een bronzen beeld en een keramieken schaal van kunstenaars als Karel Appel, Constant en Asger Jorn. Sonnenberg is eigenaar van de Galerie Delta in Rotterdam, die hij in 1962 oprichtte. Het museum laat de aanwinsten van 1 juli tot 1 oktober zien. Eerder schonk Sonnenberg Cobra-werken aan Museum Boijmans Van Beuningen. Nu vond hij het tijd om ook de collectie van het Stedelijk Museum Schiedam te verrijken. Van Asger Jorn bezat het museum tot op heden geen werk. De schenking vertegenwoordigt een waarde van meer dan een miljoen euro. (stedelijkmuseumschiedam.nl)



Karel Appel

Kip, 1951

collectie Stedelijk Museum Schiedam, schenking Hans Sonnenberg

Publicaties

De Nederlandse kunstkritiek tussen 1945 en 1960. *De schilderkunst in een kritiek stadium?* is het tweede volume in de elfdelige reeks *Kunstkritiek in Nederland 1885-2015* waarvan het zesde deel, *What's happening?*, eerder in deze kolommen (*De Witte Raaf* nr. 185, 'Ondertussen', pp. 17-18) werd besproken. Vergelijken we beide volumes dan vallen meteen interessante overeenkomsten en verschillen op. De meest opvallende gelijkenis betreft zonder twijfel de naam van Jonneke Jobse als samensteller van beide volumes – voor *What's happening?* werkte ze samen met Catrien Schreuder; *De schilderkunst in een kritiek stadium?* nam ze alleen voor haar rekening. Op redactioneel vlak zijn beide boeken voorbeeldig. In de twee delen wordt in een ruim bemeten inleiding stilgestaan bij de kunstkritiek uit de genoemde periode, waarna elke geselecteerde recensie wordt voorafgegaan door een puntige tekst die toelichting geeft bij de auteur en het onderwerp van het kunstkritische stuk. De twee bundels worden ook op identieke wijze afgesloten met biografieën van de recensenten, een bibliografie en een personenregister.

ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS
299	Copy Construct	Kasper Andreasen (editor)	68 p	19,7 x 27,1 cm	€ 8,00	ISBN 9789491843945	2017		
298	I Come From the Other Side	Claudio Moser	56 + 8 p	23,5 x 29,5 cm	€ 22,00	ISBN 9789491843938	2017		
297	On Glaciers and Avelanches	Irene Kopelman	96 p	21 x 28 cm	€ 22,00	ISBN 9789491843921	2017		
296	SET (revised edition)	Na Kim	136 p	23 x 30 cm	€ 30,00	ISBN 9789491843914	2017		
295	The Bathers (Inverted)	Megan Francis Sullivan	52 p	14 x 21,4 cm	€ 18,00	ISBN 9789491843907	2017		
294	16 Sheets from Walled Garden	Kees Goudzwaard	16 prints	30 x 30 cm	€ 85,00	ISBN	2017		
293	30 Jahre Kunst. Verkaufskatalog	Jos de Gruyter & Harald Thys	192 p	21 x 29,7 cm	€ 18,00	ISBN 9789491843891	2017		
292	Moving And Being Moved	Yvonne Rainer	128 p	20 x 28 cm	€ 27,50	ISBN 9789491843884	2017		
291	A Long Long Road	Bart Lodewijks	32 p	19,5 x 26,5 cm	gratis	ISBN 9789491843877	2017		
290	Motion	Karel Martens	304 p	21 x 29,7 cm	€ 30,00	ISBN 9789491843853	2017		
289	Concrete Islands	Douglas Fogle, Hanneke Skerath (curators)	80 p	14,8 x 21 cm	€ 14,00	ISBN 9789491843846	2016		
288	Choses tuées 2	gerlach en koop	120 p	21 x 29 cm	€ 25,00	ISBN 9789491843839	2016		



Het tweede en het zesde volume onderscheiden zich echter ook van elkaar. *De schilderkunst in een kritiek stadium?* omvat meer kunstkritieken – 43 in totaal, terwijl in *What's happening?* 37 recensies zijn opgenomen. Hoewel in *What's happening?* minder teksten staan, komen in dat boek toch meer kunstcritici aan bod: niet minder dan twintig auteurs, drie meer dan in *De schilderkunst in een kritiek stadium?*. Een laatste cijfermatige vergelijking betreft de periode waaraan aandacht wordt besteed. In *What's happening?* belooft die zeventien jaar (tussen 1958 en 1975), in het tweede volume twee jaar minder (tussen 1945 en 1960). De impact van deze keuzes – meer teksten van minder critici in een kortere periode – is alleen maar positief te noemen. Het laat de lezer immers toe om meer voeling te krijgen met het kunst-historische tijdvak, de aanpak van de kunstcritici en de door hen ingenomen standpunten. Een beter historisch inzicht wordt ook mogelijk gemaakt door de gelukkige keuze van de samensteller van *De schilderkunst in een kritiek stadium?* om meerdere stemmen te laten horen over dezelfde feiten. Zo is een vijftal teksten geselecteerd die handelen over het (magisch) realisme van (onder meer) Carel Willink en Pyke Koch. Aan Willink is trouwens de titel van het boek ontleend, meer bepaald aan diens in 1950 gepubliceerde polemische pamflet *De schilderkunst in een kritiek stadium*. Ook aan de beruchte *Exposition internationale d'art expérimental* (de belangrijke Cobra-manifestatie in het Stedelijk Museum, 3-28 november 1949) worden meerdere teksten gewijd, net zoals aan Piet Mondriaan en De Stijl, de uitreiking van de Jacob Marisprijs aan Piet Ouborg in 1950 en de Franse lyrische abstractie. Eerder dan een verzameling losse stukken, is het tweede volume van *Kunstkritiek in Nederland 1885-2015* daardoor tot een bundeling van minidossiers uitgegroeid. In de trefzekere inleidingen bij de kunstkritische teksten worden bovendien meerdere van deze clusters op elkaar betrokken. *De schilderkunst in een kritiek stadium?* neemt aldus de vorm aan van een ware arena waarin voor- en tegenstanders van onder meer de (magisch)realisten, De Stijl, het figuratief en het abstract expressionisme met elkaar redetwisten. De toon is inderdaad niet zelden polemisch en de ingenomen standpunten zijn vaak zonder meer kras. De 'apartste' tekst wat dat betreft is van de hand van J.M. Prange, kunstcriticus van *Het Parool*, en handelt over Pablo Picasso. Over diens *Guernica* schrijft hij in 1955: "t Is een maakwerk, niet knap zoals zovele andere maakwerken dit zijn, alleen maar volslagen nietszeggend. [...] Niet als kunst is het geval-Picasso belangwekkend, maar alleen als men het als één enorm complex van massa-suggestie, auto-suggestie, bedrog en onnozelheid, geldelijke belangen en naïveteit [sic], van warhoederij en koelbloedige berekening, van snobisme en smaakmisleiding beschouwt: een opgeblazen kikker, een allerkolossaalst opgeblazen Gargantua van een kikker [...]. In een editie van het *Algemeen Handelsblad* schrijft Hans Redeker een goed jaar later uiterst waarderend over hetzelfde werk. Ook deze kritiek is opgenomen in de anthologie. Het is slechts een voorbeeld van de manifeste intentie van de samensteller van het boek om een beeld te schetsen van de meest uiteenlopende posities die door kunstcritici in de periode 1945-1960 werden ingenomen.

Terwijl Jobse in de diverse inleidingen bij de recensies op zorgvuldige wijze de kunsthistorische feiten op een rij zet, oog heeft voor de aanpak en de stijl van de criticus en op zoek gaat naar verbanden tussen de verschillende opstellen, raakt ze in de algemene inleiding echter verstrikt in een kluwen van feiten en standpunten. 'Wie waren de critici die in de jaren 1945-1960 een stempel drukten op de Nederlandse kunstkritiek, voor welke bladen schreven zij en hoe positioneerden zij zich in de richtingenstrijd over realisme en abstractie?' Op deze vraag volgt een lange opsommende beschrijving waarin alle recensenten en de dag-, week- en

maandbladen worden voorgesteld. Niet alleen de kunstcritici van wie teksten zijn opgenomen in *De schilderkunst in een kritiek stadium?* krijgen aandacht, ook scribenten die de anthologie niet haalden. Het resultaat is een weinig begeesterende schouwing van de Nederlandse kunstkritische troepen. Door de bomen is het bos niet meer te zien.

De meest inspirerende kwestie die Jobse bevlogen aankondigt, namelijk 'hoezeer het politieke klimaat meespeelde in de posities die critici innamen', wordt bovendien weinig overtuigend aangepakt. Als ze bijvoorbeeld stelt dat 'de angst voor een ophanden zijnde atoomoorlog ook de stukken [kleurde] die in de late jaren vijftig over de Informele Groep [Armando, Kees van Bohemen, Jan Henderikse, Henk Peeters en Jan Schoonhoven] verschenen', dan wordt deze stelling slechts geïllustreerd aan de hand van drie citaten waarin enkel sprake is van 'een troosteloos beeld van geestelijke armoede' (*Delftse Courant*), 'picturaal nihilisme' (*Het Binnenhof*) en 'het verzaken aan morele en sociale plichten' (*Het Vrije Volk*). Waar is de politiek-maatschappelijke agenda – laat staan de atombom – gebleven? De pogingen om de recensies te linken aan sociale en staatkundige ontwikkelingen lopen in haast alle gevallen op niets uit. Wie de kritieken in *De schilderkunst in een kritiek stadium?* doorneemt, leest immers bitter weinig over de wederopbouw en de Koude Oorlog – de twee termen waarmee de periode tussen 1945 en 1960 vaak wordt omschreven en die prominent in de ondertitel van de anthologie figureren. Waarom naar iets op zoek gaan dat niet te vinden is? Zou het niet veel interessanter zijn geweest om in de algemene inleiding in te gaan op de desinteresse van de meeste Nederlandse kunstcritici voor politieke en maatschappelijke ontwikkelingen?

Koen Brams

→ Jonneke Jobse (red.), *De schilderkunst in een kritiek stadium? Critici in debat over realisme en abstractie in een tijd van wederopbouw en Koude Oorlog 1945-1960*, werd in 2014 uitgegeven door nai010 Uitgevers, Mauritsweg 23, 3012 JR Rotterdam (010/201.01.33, www.nai010.com).

The NAI Effect. Creating Architecture Culture. Het Nederlands Architectuurinstituut werd opgericht in 1988, en in 1993 ondergebracht in een gebouw van Jo Coenen op de kop van het Rotterdamse Museumplein. Precies twintig jaar later hield het alweer op te bestaan en werd het opgeslokt door Het Nieuwe Instituut, dat zich zou concentreren op de *creative industries*, zoals design, mode, vormgeving, projectontwikkeling en ook (een klein beetje) architectuur. Deze *merger* was een gevolg van de kamerbrief *Meer dan kwaliteit: een nieuwe visie op cultuurbeleid* die staatssecretaris van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap Halbe Zijlstra in 2011 presenteerde. Kwaliteit is er in overschot, zo redeneerde Zijlstra, maar kwaliteit is niet het belangrijkste: de economie weer op de rails zetten en geld verdienen in plaats van besteden, daar moesten voortaan ook cultuur en architectuur voor zorgen, net als alle andere menselijke bezigheden. De gevolgen voor de Nederlandse architectuurcultuur waren rampzalig: kritische en spannende reflectie in de vorm van tentoonstellingen, publicaties, boeken, tijdschriften of debatten werd onmogelijk, of er werd in elk geval nauwelijks nog publiek geld voor vrijgemaakt.

Een van de verdiensten van *The NAI Effect* van Sergio M. Figueiredo is dat het boek duidelijk maakt hoe het NAI op een paar jaar tijd is opgedoekt, terwijl het anderhalve eeuw heeft geveerd om het op te richten. De auteur reconstrueert de incidentrijke geschiedenis die teruggaat tot 1842, toen de Maatschappij tot Bevordering der Bouwkunst in het leven werd geroepen. Meer dan 150 jaar later kwam eindelijk het centrum tot stand waar de Nederlandse samenleving zich ten volle op architectuur kon concentreren, om daar collectief beter van te worden. Het is uiteraard met dat woordje 'beter' dat de problemen beginnen, en altijd heeft een koopmansideaal een rol gespeeld, samen met nationalistische trots en ambitie. De ingreep van Zijlstra is niet uit de lucht komen vallen; er zat iets in het DNA van het NAI dat zelfvernietigend is, of toch contradictorisch. Figueiredo trekt die conclusie niet zelf. Hij maakt vaak de vergelijking met het CCA, het Canadian Centre for Architecture in Montreal, in 1979 opgericht door Phyllis Lambert. Waar hij enigszins aan voorbijgaat, zijn de betekenisvolle verschillen: het CCA is gegroeid uit het privéfortuin van Lambert (en uit haar privécollectie). Het is in Canada gevestigd, maar heeft nauwelijks iets met Canada te maken. Het huisvest de archieven van onder meer Aldo Rossi, J.J.P. Oud, Gordon Matta-Clark en Ábalos & Herreros. In de collectie van het NAI zitten enkel archieven van Nederlandse architecten. Bovendien is de politieke macht altijd vertegenwoordigd geweest in het NAI, iets wat op een achteraf ongelooflijke manier blijkt uit de aanstelling van de eerste directeur in 1989: Adri Duivesteijn, een PVDA-politicus die van 1980 tot 1989 wethouder voor ruimtelijke ordening en stadsvernieuwing was geweest in Den Haag, maar die niet erg veel verstand had van architectuur. Dat het NAI politiek bestuurd werd, en makkelijk uit de weg kon worden geruimd door de overheid, was van in het begin duidelijk. Bovendien was de totstandkoming een onverbloemde proeve van centralisatie: zowat alle belangrijke Nederlandse architectuurverenigingen werden in het NAI en in Rotterdam samengebracht. Toen het instituut eenmaal verdween, schoot er elders niets meer over.

Het levert niet de sterkste passages in het boek van Figueiredo op wanneer hij deze ontwikkelingen theoretisch probeert te kaderen. Zo maakt hij een onderscheid tussen een reflectief museum en een projectief instituut: het eerste



Koningin Beatrix en CDA-politicus Pieter Beelaerts van Blokland bekijken de maquette van het NAI op de opening in 1993

denkt na over het verleden, het tweede zet de lijnen voor de toekomst uit – aspecten die idealiter in een architectuurcentrum verenigd worden. Verwarrend wordt het wanneer Figueiredo ook de notie van de 'projectieve architectuur' erbij haalt, die eind jaren negentig opgang maakte, en uiting gaf aan de overtuiging dat architectuur nooit kritisch kan zijn, en dus maar beter machtsstructuren of ambities zo optimistisch mogelijk kan vertegenwoordigen en zelfs versterken. Of dat laatste zo is valt te betwijfelen, maar het is iets anders om de kritische rol van architectuur in vraag te stellen, dan om de sceptische taak van een architectuurinstituut te betwisten. Architecten hoeven de wereld niet tegen te spreken, maar de wereld kan architecten toch maar beter in de gaten houden.

Figueiredo vereenvoudigt eveneens al te sterk wanneer hij de ideeën van Manfredo Tafuri erbij haalt, en de Italiaanse historicus nagenoeg verantwoordelijk stelt voor het in de jaren zeventig ook in Nederland doorsijpelend besef dat architectuur en geschiedenis met elkaar op gespannen voet leven. In werkelijkheid valt het nogal mee met Tafuri's invloed in Nederland, en overigens heeft hij vooral op briljante wijze evoluties geschetst die al aan de gang waren. Daarnaast is het maar de vraag of Tafuri zou hebben ingestemd met de nationale integratie van ontwerp, kritiek, geschiedenis en theorie in één gebouw – een protserig, onpraktisch en arrogant gebouw bovendien, dat Geert Bekaert destijds 'een Versailles voor de Nederlandse architectuur' noemde. Zoals Figueiredo aangeeft, hield Tafuri van energieke spanningen tussen beroepsdomeinen en disciplines. Het Nederlandse poldermodel dat in de jaren tachtig ook tot het NAI heeft geleid, was er daarentegen vooral op gericht die spanningen ten voordele van een goedgemustte ondernemersgeest uit de wereld te helpen.

Toch heeft dit omvangrijke boek veel te bieden – anekdotes, citaten, tekeningen, foto's en beleidsdocumenten, die tot bitter plezier aanleiding kunnen geven, tot historische verwondering, of tot een aanzet voor verandering. Figueiredo heeft dankzij archiefonderzoek ontdekt – het was voordien een publiek geheim – dat Hein van Haaren, interimdirecteur na Duivesteijn en voorganger van Kristin Feireiss, begin 1995 maar liefst 500.000 gulden (ongeveer 250.000 euro) aan OMA en Rem Koolhaas betaalde voor een reeks tekeningen en maquettes. Het bureau, dat bijna drie jaar lang aan *S,M,L, XL* had gewerkt, stond op de rand van het bankroet, en kon het geld goed gebruiken. Daarnaast is het enigszins begrijpelijk dat Koolhaas zijn archief niet zomaar aan het NAI wou schenken. Het ontwerp dat OMA maakte voor het instituut was favoriet voor de wedstrijd in 1989, en Figueiredo heeft geen notulen of verslagen teruggevonden die verklaren waarom de raad van bestuur dan toch, te elfder ure, en tot bijna ieders verbazing, voor Coenen heeft gekozen. Het is speculatie – of gewoon interpretatie – die helaas niet meer past bij geesteswetenschappelijk onderzoek in de 21e eeuw, maar was het gerealiseerde ontwerp van Coenen niet de plechtige en genotzuchtige tempel waar Nederlandse architecten en beleidsmakers naar verlangden? En was het zowel koele als speelse ontwerp van OMA daarentegen niet te vanzelfsprekend en toegankelijk? In de plaats van de architectuurcultuur op een podium te plaatsen en met een kroon te versieren, had OMA's voorstel er een haast vanzelfsprekend onderdeel van het stedelijke leven van kunnen maken. In de lange historiografische proloog op *The NAI Effect* wordt Léon Dufourny geciteerd, een Franse architect die aan het begin van de negentiende eeuw het belang onderstreepte van de algemene interesse voor architectuur: 'Als de smaak van het publiek meer verlicht zou zijn, zouden architecten gedwongen worden om meer perfectie, of althans meer soberheid, in hun werk te leggen. Want de vooruitgang van de kunst is een direct resultaat van de helderheid van de algemene smaak.' Het is iets om over na te denken, de volgende keer wanneer een cultureel instituut in het gedrang komt.

Christophe Van Gerrewé

→ Sergio M. Figueiredo, *The NAI Effect. Creating Architecture Culture*, verscheen in 2016 bij nai010, Mauritsweg 23, 3012 JR Rotterdam (010/201.01.33, www.nai010.com).

Tentoonstellingsagenda

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

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

België

Antwerpen

Extra City Kunsthal
Eikelstraat 25-31 – 03 677 16 55
wo-zo 13-18u
□ 'Extra-Citzen – a prologue' [9/9 tot 10/12]

FotoMuseum (FoMu)
Waalse Kaai 47 – 03/242.93.00
di-zo 10-18u
□ '5 jaar .tiff' [tot 8/10]
□ 'Artiste Photographe – Photographie d'artistes' – Suzy Embo [tot 1/10]
□ 'The Still Point of the Turning World – Between Film and Photography' – Paul Graham, Manon de Boer, Jeff Wall, Ana Torfs, Guido Guidi...[tot 1/10]
□ 'Kooikers kunstgeschiedenis van het naakt' – Paul Kooiker [tot 7/10]

Gallery Sofie Van De Velde
Lange Leemstraat 262 – 0486 79 19 93
do-za 14-18u (of op afspraak)
□ 'Zwischenebenen' – Frederic Geurts, Reinhard Doubrava [tot 19/8]

Gallery Sofie Van de Velde Nieuw Zuid
Léon Stynenstraat 21, 2000
0486 79 19 93
do-zo 14-18u
□ 'wordswordswords' – Jean-Baptiste Maitre, Bernd Lohaus, Kelly Schacht, Danh Vo, Bruce Nauman... [tot 15/8]

M HKA

Leuvenstraat 32 – 03.260.99.99
di-wo/vr-zo 11-18u, do 11-21u
□ 'Golfooorlog 1991' – Jef Geys [tot 3/9]
□ 'De Collectie' [tot 5/4/2020]
□ 'Een tijdelijk toekomsteninstituut' – Michel Auder, Kasper Bosmans, Jean Katambayi, Simryn Gill, Nina Roos... [tot 17/9]
□ 'Voor altijd onsterfelijk' – Evgeny Antufiev [tot 3/9]
□ 'Romulus' – Peter Wächtler [tot 3/9]
□ 'Lodgers #10: Jubilee' [tot 23/7]
□ 'Dringende Gesprekken: Antwerpen – Athene, Deel II: Interpersoonlijke ruimte / Achter de kennis' [tot 3/9]

Maurice Verbaet Art Center
WAW Building Mechelsesteenweg 64A – 0479/71 37 59
vr-zo 13-18u
□ René Guettee [tot 29/10]

Middelheimmuseum
Middelheimlaan 61 – 03 288 33 60
juni-juli: 10-21u, aug: van 10-20u, sept 10-19u
□ 'Some Time' – Richard Deacon [tot 24/9]
□ 'Experience Traps – de hedendaagse nalatenschap van de Barok' [tot 30/9]

ModeMuseum Antwerpen (MoMu)
Nationaalstraat 28 – 03 470 27 70
di-zo 10-18u, 1ste do/maand 10-21u
□ 'Margiela, de Hermès jaren' [tot 27/8]

Asse

Galerie De Ziener
Stationsstraat 55 – 02/452.77.86
vr-zo 15-18u (of op afspraak)
□ 'Van Stof tot Asse 2017' – René Heyvaert, Raoul De Keyser, Bernd Lohaus, Francis Denys, Elke Van Kerckvoorde, Jo De Smedt, Mario De Brabandere... [20/8 tot 24/9]

Beveren

Park Hof ter Saksen
Zandstraat 167 – 03 750 18 60
10-20u (weekdagen 9u30)
□ 'Le Nouvel Observateur – curator: Paul Gees' – Nikolaas Demoen, Hans Demeulenaere, John Van Oers, Adriaan Verwée, Dirk Zoete... [tot 24/9]

Brugge

Groeningemuseum
Dijver 12 – 050 44 87 11
di-zo 9u30-17u
□ 'Collectiepresentatie rond 'Construction dans la sphère 2' – Georges Vantongerloo' – Dan Van Severen, Raoul De Keyser, René Heyvaert, Amédée Cortier... [tot 2/9]
□ 'Collectiepresentatie: Aspecten van het surrealisme in België' [tot 2/9]
□ 'Collectiepresentatie & recent werk' – Willy De Sauter [tot 2/9]

Brussel

ARGOS centrum voor audiovisuele kunsten
Werfstraat 13 – 02.229.00.03
wo-zo 11-18u, laatste wo/maand 11-21u
□ 'Evidence' – Roy Villevoye & Jan Dietvorst [tot 16/7]
□ 'Step Up! – Belgian Dance and Performance on Camera 1970-2000 – Chapter 3' [tot 16/7]

Art & Design Atomium Museum (ADAM)
Belgiëplein 1 – 02 669 49 29
wo-ma 10-18u (gesloten op dinsdag)
□ 'The Paper Revolution. Soviet Graphic Design and Constructivism (1920-1930's)'[tot 8/10]
□ 'Panorama – A History of Modern Design in Belgium' [tot 7/1/2018]
□ 'Artview #5 BPS22- Art Object' – Michel François, Wim Delvoye, Méret oppenheim, Gilbert & George, Maarten Baas, Marcel Mariën.. [tot 3/9]

Boghossian Stichting – Villa Empain
Franklin Rooseveltlaan 67
02 627 52 30
di-zo 11-18u
□ 'Mondialité – Edouard Glissant / curatoren: Hans Ulrich Obrist en Asad

Raza' – Adonis, Wifredo Lam, Alighiero Boetti, Edith Dekyndt, Steve McQueen, Philippe Parreno... [tot 27/8]
□ Chun Kwang Young [tot 27/8]

Botanique
Koningstraat 236 – 02.226.12.11
wo-zo 12-20u
□ 'Kruidtuin wordt jungle' – Vincent Glowinski [tot 31/12]
□ 'Hits of Sunshine' – Dries Segers [tot 23/7]
□ 'Fabulous failures – the art of embracing serendipity and mistakes' – Matt Stuart, Sarah Carlier, David Helbich, Leo Gabin, Dries Segers...[tot 20/8]

BOZAR
Ravensteinstraat 23 – 02.507.83.91
di-zo 10-18u, do 10-21u
□ 'Theater van de leegte' – Yves Klein [tot 20/8]
□ 'Documentaire: Europe facing the Future' [tot 20/8]
□ 'Het gezicht van de onzichtbaren. Tentoonstelling over de Europese vluchtelingencrisis' [tot 23/7]
□ 'Latin American Cartographies' – Metodo Salgari, The Fire Theory, Bijari, Regina José Galindo, Humberto Velez, Rachel van Haver, La Ciudad Verde, LAAIvaca, Escuelab, Oscar Leone [tot 6/8]
□ 'Brussel is een Plaisier: Uitgeverij Plaisiez' [tot 10/9]
□ 'Patterns for (Re)cognition' – Tshela tendu & Vincent Meessen [tot 10/9]
□ Ado Chale [18/8 tot 24/9]

CAB – Art Center
Borrenstraat 32-34 – 02 644.34.32
wo-za 14-18u
□ 'Perpetual Construction. A dialogue with the house of Jean Prouvé III' [6/9 tot 9/12]

CENTRALE for contemporary art
Sint-Katelijneplein 44 – 02.279.64.44
wo-zo 10u30-18u
□ 'Où sont les sons ? Where Are Sounds?' Curated by Nicole Gingras, invited by Overtoon' – Bernhard Leitner, Martin Tétrault, Rolf Julius, dieb13, Aernoudt Jacobs, Christophe De Boeck... [tot 10/9]
□ 'On Random Walks' – Franziska Windisch [tot 10/9]
□ 'La ville des vivants' – Mostafa Saifî Rahmouni [tot 10/9]

CIVA Stichting
Kluisstraat 55 – 02 642 24 50
di-zo 10u30-18u
□ 'La Cité des enfants' [tot 31/12/2018]
□ 'Save/Change the City – Unbuilt Brussels #01' [tot 24/9]
□ 'Corporate Arcadia' [tot 24/9]

Contretype

4 A Cité Fontainas – 02 538 42 20
wo-vr 12-18u, za-zo 13-18u / gesloten: 19/7 t/m 15/8
□ 'Je ne t'aime plus' – Fabien Mathieu [tot 3/9]
□ 'Maalesh' – Luma [tot 3/9]
□ 'City Of – Pierre Toussaint [tot 3/9]

Etablissement d'en face projects
Ravensteinstraat 32 – 02 219 44 51
wo-zo 14-18u
□ 'Interiors' – Thomas Ruff [tot 20/8]

Galerie Greta Meert
Galeriestraat 13 – 02.219.14.22
di-za 14-18u
□ Catharina van Eetvelde [tot 22/7]
□ 'Furniture' – Donald Judd [tot 22/7]
□ 'Colorstudies' – Jan Dibbets [tot 22/7]

Hopstreet
Sint-Jorisstraat 109 – 02 511 05 55
do-za 13-18u (of op afspraak)
□ Tinus Vermeersch [8/9 tot 28/10]

iMAL, Center for Digital Cultures and Technology
Koolmijnenkaai 30 – 02 410 30 93
do-vr 13-18u (en op afspraak)
□ 'Impersonate' – Romain Marula & Ivan Murit [tot 1/9]

ISELP – Institut Supérieur pour l'Étude du Langage Plastique
Waterloolaan 31 – 02 504.80.70
di-za 11-18u30
□ 'L'art d'accommoder les restes – ébauches pour Recy K' – Joachim Coucke, Adrien Tirtiaux, Thierry Verbeke [tot 23/7]

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België
Regentschapsstraat 3 – 02.508.32.11
di-vr 10-17u, za-zo 11-18u
□ 'Bruegel. Unseen Masterpieces. When art meets technology' [11/9 tot 22/10]
□ 'Remigio Cantagallina – Een Italiaanse reiziger in de Zuidelijke Nederlanden' [tot 27/8]

Museum van Buuren
Av. Léo Errera, 41 – 02 343 48 51
di-zo 14-17u30
□ Anthony Caro [tot 8/10]

Museum van Elsene
Jean Van Volsemstraat 71
02.515.64.22
di-zo 9u30-17u
□ 'Het evenwicht van de tegenstellingen' – Elie Borgrave [tot 24/9]
□ 'Eerbetoon aan Jean Coquelet' [tot 24/9]
□ 'Laureaat ArtContest 2016: Olivia Hernaiz' [tot 24/9]
□ 'Focus: Joris Van De Moortel' [tot 24/9]
□ 'China-Taiwan. De pioniers van de abstractie (1955-1985)' [tot 24/9]

Vanhaerents Art Collection
Anneessensstraat 29 – 02 511 50 77
1ste za/maand 14-17u / groepen: di-vr (op afspraak)
□ 'Man in the Mirror' – Peter Friedl, Sterling Ruby, Thomas Ruff, Peter Halley, Haroon Mirza, Cosima von Bonin... [tot 28/10]
□ 'Many suns and worlds' – Tomás Saraceno [tot 28/10]
□ 'New presentation: Jordi Colomer' [tot 28/10]

WIELS Centrum voor Hedendaagse Kunst
Van Volxmeulan 354 – 02 340 00 53
di-zo 11-18u, 1ste en 3de wo/maand 11-21u
□ 'Het afwezige museum. Blauwdruk voor een museum voor hedendaagse kunst in de hoofdstad van Europa' – Isa Genzken, Walter Swennen, Rosemarie Trockel, stanley brouwn, Jo Baer, Martin Kippenberger, Lili Reynaud-Dewar, Marcel Broodthaers... [tot 13/8]

Xavier Hufkens
St.-Jorisstraat 6 & 107 – 02.639.67.30
di-za 11-18u
□ Robert Mapplethorpe [tot 20/7]
□ 'The Memory of your Touch' – Tracey Emin [8/9 tot 21/10]

Charleroi

BPS 22
Boulevard Solvay 22 – 071 27 29 71
di-zo 11-19u
□ Marthe Wéry (1930-2005) [tot 23/7]
□ 'Riding Modern Art' – Raphaël Zarka [2/9 tot 7/1/2018]
□ Herman Byrd [2/9 tot 5/11]

Musée de la Photographie
Avenue Paul Pastur 11 – 071 43 58 10
di-zo 10-18u
□ 'En léger différé. Photographies de la télévision belge collectées et sauvegardées par la S0NUMA' [tot 24/9]
□ 'French Archives, Aix-en-Provence 1957-1958' – Harry Callahan [tot 24/9]
□ 'Galerie du Soir : Looking for my Japanese Family' – Julie-Marie Duro [tot 24/9]
□ 'Boîte noire : Islar' – Michel Beine & Sonia Pastecchia [tot 24/9]
□ 'Par VoiX postale' – On Kawara, John Stezaker, Frank JMA Castelyns, André Stas, Fabrice Samyn, Tom Butler... [tot 24/9]

Chimay

Château de Chimay
14, rue du Château – 060 21 45 31
di-vr 14-16u, za-zo 11-13, 14-16u, juli-augustus: 11-17u
□ '1:1' – Stijn Cole [tot 12/11]

Deinze

Museum van Deinze en Leiestreek
Lucien Matthyslaan 3-5 – 09 381 96 70
di-vr 14-17u30, za-zo 10-12, 14-17u
□ Thanh Long Lam / Leen Van Tichelen [tot 3/9]
□ 'Raoul De Keyser. Release' [tot 3/9]
□ Ingrid Castelein [tot 3/9]

Deurle

MDD (Museum Dhondt-Dhaenens)
Museumlaan 14 – 09.282.51.23
wo-zo 10-17u, zomer 10-18u
□ 'Walther Vanbeselaere, verzamelaar voor de staat 1948-1973' [tot 1/10]

Drogenbos

FelixArt Museum
Kulkenstraat 6 – 02.377.57.22
do-zo 10u30-17u
□ 'Moderne kunst uit het Interbellum. Collectie van het KMSKA' [tot 31/12]
□ 'Felix De Boeck. Historische tentoonstellingen' [tot 28/1/2018]
□ 'Open M' [tot 27/8]

Eupen

ikob – Museum für Zeitgenössische Kunst
Rotenberg 12 – 087.56.01.10
wo-zo 13-18u
□ Horst Keining [tot 20/8]
□ 'Museum of Vanities' – Jerry Frantz & Salî Muller [tot 20/8]

Gaasbeek

Kasteel van Gaasbeek
Kasteelstraat 40 – 02.531.01.30
di-zo 10-18u
□ 'KMSKA-kunstsalon' – Henri De Braekeleer, Auguste Rodin, Alfred Stevens, Jan Stobbaerts... [tot 31/10]
□ 'The Artist/Knight' – Jan Fabre, Lucio Fontana, Kris Martin, Andy Warhol, Andy Wauman...[tot 5/11]

Genk

C-mine
C-mine 10/1 – 089 65 44 90
ma 13-17u, di-zo 10-17u
□ 'De Formidabelen – een ode aan Jan Kenis' – Fred Eerdekens, Liliane Vertessen, Alexandra Bertels, Luc Coeckelberghs, Casimir... [tot 27/8]
□ 'DAM Frankfurt – Building and Living in Community' [11/9 tot 22/10]
□ Stijn Cole [11/9 tot 29/10]

Gent

Caermersklooster
Vrouwebroersstraat (Patershol)
09.269.29.10
di-zo 10-18u (toegang tot 17u)
□ 'Het Lam Gods ont(k)leed!' [tot 26/11/2019]
□ 'Restaurentie/Revelatie – De buitenluiken van het Lam Gods' [tot 26/11]
□ 'Oer. De Wortels van Vlaanderen' – Claus, Van de Woestyne, Minne, Van den Berghe, De Smet... [tot 6/8]
□ 'Tegenwind. Armoede in België sinds 1800' [1/9 tot 26/11]

Design Museum Gent
Jan Breydelstraat 5 – 09 267 99 99
ma-di, do-vr 9u30-17u30, za-zo 10-18u
□ 'Rechts/Averrechts. Textiel tussen kunst & design' – alumni van de textielopleiding KASK/School of Arts, Sonia Delaunay, Louise Bourgeois, Rosemarie Trockel, Valerie Mannaerts, Christoph Hefti, Henri Jacobs... [tot 1/10]
□ '019 – Museum of Moving Practice' [tot 17/9]
□ 'Gestalte/grafische vormgeving: Collect & Show' [tot 17/9]

Herbert Foundation
Coupure Links 627 A
contact@herbertfoundation.org
elke eerste zondag van de maand 14-17u (gesloten 26.06 tot en met 16.09)
□ 'Time Extended / 1964-1978. Works and Documents from the Herbert Foundation' – On Kawara, Mario Merz, Dan Graham, Carl Andre, Niele Toroni... [tot 1/1/2018]

Museum Dr. Guislain
Jozef Guislainstraat 43 – 09.216.35.95
di-vr 9-17u, za-zo 13-17u
□ 'De geschiedenis van de psychiatrie' [tot 30/12/2020]
□ 'Verborgen Werelden – Permanente collectie' [tot 30/12/2020]
□ '(On)behandeld. Over internering, schuld en boete' [tot 15/10]
□ 'Ave Luïa – i.s.m. La 'S' Grand Atelier' [tot 15/10]

Museum voor Schone Kunsten Gent
Citadelpark – 09.240.07.00
di-vr 9u30-17u30, za-zo 10-18u
□ 'Old Masters and Flemish Primitives' [tot 1/1/2020]
□ 'Restaurentie Lam Gods' [tot 31/12/2019]
□ 'Metafloristiek' – Gerda Steiner en Jörg Lenzlinger [tot 31/10/2018]
□ 'Written Room' – Parastou Forouhar [tot 31/12/2018]

SMAK
Citadelpark – 09.221.17.03
di-vr 9u30-17u30, za-zo 10-18u
□ 'Repairing the Invisible' – Kader Attia[tot 1/10]
□ 'Ut de Collectie: Verlost der Mitte (curator: Christoph Büchel)' [tot 27/8]
□ 'How beautiful it is and how easily it can be broken (curator: Wim Lambrecht)' [tot 1/10]
□ Michael E. Smith[tot 1/10]

Stadsmuseum Gent – STAM
Godshuizenlaan 2 – 09/269.87.90
9-17u, wo gesloten, za-zo 10-18u
□ 'in de baan van de ring' – Tom Verbruggen – Tim F. Van der Mensbrugge [tot 17/9]

Grimbergen

Prinsenbos
Pastoor Woutersstraat
□ 'Untitled (Sculpture)' – Barry Flanagan[tot 28/12/2020]

Hasselt

CIAP
Lombardstraat 23 – 011 22 53 21
wo-vr 11-18u, za-zo 13-17u
□ 'The future of not working' – Aline Bouvy[tot 27/8]
□ 'Lurkier crush of the rail' – Dan Walwin [tot 27/8]

Cultuurcentrum Hasselt
Kunstlaan 5 – 011.77.15.19
di-vr 10-17u, za-zo 13-17u
□ 'Mono No Aware / Yakuza' – Anton Kusters [tot 24/9]

Herkenrode Refuge
Maastrichterstraat 100
do-zo: 14-18u
□ 'Celibataire Divas' – Hans Op de Beeck, Hadassah Emmerich, Michel Seuphor, Eduardo Chillida, Peter De Cupere, Stijn Cole... [tot 3/9]

Modemuseum Hasselt
Gasthuisstraat 11 – 011 23 96 21
di-zo 10-17u
□ 'Across Japan' – Hanae Mori, Kansai Yamamoto, Maison Margiela, Anton Demeulemeester, Undercover... [tot 3/9]

Hornu

Centre d' Innovation et de Design – CID
Rue Sainte Louise 82 – 065 65 21 21
di-zo 10-18u
□ 'Nendo: Invisible outlines' [tot 1/10]

MAC's – Grand-Hornu
Rue Sainte-Louise 82 – 065 65 21 21
di-zo 10-18u
□ Wesley Meuris [tot 3/9]
□ Philippe De Gobert [tot 3/9]

Ieper

In Flanders Fields Museum
Grote Markt 34 – 057.22.85.84
di-zo 10-18u
□ 'Fire Bill's Spook Kit' – Wilmer Wilson IV[tot 7/1/2018]

Ittre

Musée Marthe Donas
Rue de la Montagne, 36 – 0471 21 63 88
za-zo 14-18u (en op afspraak)
□ 'Formes et Figures' – Marthe Donas [tot 30/7]
□ 'Musée Marthe Donas. Une année d'acquisitions (2016-2017)' [5/8 tot 3/9]
□ 'Luc Mondry, autour d'une donation' [5/8 tot 3/9]

Jabbeke

Permekemuseum
Gistelsteenweg 341 – 050-81.12.88.
di-zo 10-12u30, 13u30-18u
□ 'Theory of Forms' – Tamara Van San & Hedwig Houben [tot 5/11]

Kasterlee

Mans Masereel Centrum
Masereeldijk 5 – 014 85 22 52
ma-vr 10-17u, laatste WE/maand: 13-18u
□ 'MORE MUSIC BOX. Door MOREpublishers' – Gijs Milius, Michael Van den Abeele, Leen Voet, Denicolai & Provoost... [tot 1/10]

Kemzeke

Verbeke Foundation
Westakker – 03 789 22 07
do-zo 11-18u
□ 'Animal, man, machine – teken-machines en tekeningen door dieren en mensen – Collectie 'Kijk op Krabbels' van Ignace Schretlen' – Bâlint Bology, Patrick Tresset, Mass and Individual Moving / Raphaël Opstaeele, Stan Wannes... [tot 30/10]
□ 'La lumière Cistercienne' – Marinus

Boezem [tot 30/10]
□ Marc De Roover, Anna Lange, Nicolas Milhé, Alioum Moussa, André Smits, STARTEL, Martin uit den Bogaard, Maarten Vanden Eynde [tot 30/10]

Knokke

Bogertgallery
Zeedijk-Het Zoute 732 – 050 688 236
wo-ma 11-18u
□ Armando [5/8 tot 12/9]

Koksijde

Kunstencentrum Ten Bogaerde
gemeente Koksijde, Ten Bogaerdelaan 10– 058 51 29 10
di-vr 11-18u, za-zo 10-18u
□ 'Good Boy Bad Boy – Collectie Frac Nord-Pas de Calais' – Christophe Boulanger, Urs Lüthi, Mario Merz, Bruce Nauman, Meredith Sparks... [tot 24/9]

La Louvière

Centre de la Gravure et de l'Image imprimée
Rue des Amours 10 – 064 27 87 27
di-zo 10-18u
□ 'Les palimpsestes' – Pierre Alechinsky[tot 5/11]

Leuven

M van Museum Leuven
Vanderkelenstraat 28 – 016 22 69 06
ma-di, vr-zo 11-18u, do 11-22u (gesloten op wo)
□ Aurélien Froment [tot 5/11]
□ 'Sprung a Leak' – Cécile B. Evans [tot 19/11]
□ 'M-collectie. De kracht van beelden' [tot 21/4/2019]
□ 'M-collectie. Alles voor de vorm' [tot 30/5/2018]
□ 'M-collectie. Meesters in beeld' [tot 19/8/2018]
□ 'M-collectie. Verzamelen is een kunst' [tot 21/4/2019]

Liège

La Boverie
Parc de la Boverie – 02 549 60 49
di-vr 9u30-18u, za-zo 10-18u
□ Raoul Ubac (1910-1985) [tot 10/9]
□ John Cockerill, 200 ans d'avenir' [tot 17/9]
□ 'La Leçon d'Anatomie, 500 ans d'histoire de la médecine: L'art au service de la médecine/La médecine dans l'art moderne et contemporain/ Confrontation entre art abstrait et image médicale' [tot 17/9]

SPACE Collection
En Féronstrée 116 – 0486 33 93 93
wo-za 15-17u30
□ 'Chemical massages with happy ending'– Guillaume Baronnet, Chris Lecler, Jonas Locht [tot 22/7]

Lommel

Glazen Huis
Dorp 14b – 011 54 13 35
di-zo 10-17u
□ 'XY – 10 Jaar GlazenHuis' – Anna Torfs, Cindy Wright, Wim Delvoye, Ann Veronica Janssens, Peter De Cupere, Karin Borghouts, Jan Fabre... [tot 17/9]

Machelen-Zulte

Roger Raveelmuseum
Gildestraat 2-8 – 09.381.60.00
wo-zo 11-18u
□ 'Mutter, 1985' – Bernd Lohaus [tot 31/1/2018]
□ Dan Van Severen & Philip Van Isacker [tot 8/10]
□ 'Residentieprogramma in de voormalige Mariakapel: D.D. Trans' [19/8 tot 20/8]

Mechelen

De Garage, Ruimte voor Actuele Kunst
Onder dne Toren 12A – 015.29.40.00
ma-di, do-vr 9-17u, za-zo 10-18u
□ 'nothingcomparestoyou' – Frederik Van Simaey & Manor Grunewald [tot 27/8]

Oostende

Kustmuseum aan zee – Mu.Zee
Romestraat 11 – 059 50 81 18
di-zo 10-18u
□ 'Het echte « Mu.ZEE imaginaire » ' – Patrick Corillon [tot 3/9]
□ 'Frans Masereel en hedendaagse kunst: verzet in beelden'– William Kentridge, Slavs and Tatars, Kerry James Marshall, Anton Kamemeyer, Dan Perjovschi... [tot 3/9]
□ 'Discuter la Peinture' – Nikolaas Demoen [tot 6/8]
□ 'Atchilihtallah – over de transformatie van objecten' – Eric van Hove [tot 27/8]
□ 'Richard Tuttle, Light And Color' [tot 5/11]
□ 'Het museum van de eigenzin' [29/7 tot 12/11]
□ 'This, of course, is a work of the imagination' – Wendy Morris [9/9 tot 7/1/2018]

DAAD Galerie
Oranienstraße 161 – 030.261.36.40 di-zo 12-19u

- ‘Parlament der Pflanzen’ – Maria Thereza Alves, Vajiko Chachkhiani, Phil Collins, Paul-Armand Gette, Nikita Kadan, Helen Mayer Harrison & Newton Harrison, Gert Robijns, Andreas Siekmann [Tot 30/7]

Gemäldegalerie
Matthäikirchplatz – 030 266424242 di-wo, vr: 10-18u, do 10-20u, za-zo 11-18u

- ‘On Art and Connoisseurship In Memory of Max J. Friedländer – A Key Figure in the History of Berlin Museums’ [tot 24/9]

Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart
Invalidenstrasse 50-51 – 030.39 78 34 11 di-vr 10-18u, do 10-20u, za-zo 11-18u

- ‘The Probable Trust Registry: The Rules of the Game’ – Adrian Piper [tot 3/9]
- ‘Moving is in every direction. Environments-Installations-Narrative Spaces’ [tot 24/9]
- Rudolf Belling (1886–1972) [tot 17/9]
- ‘Sublunar Interference’– Raimund Kummer [tot 6/8]
- ‘Hanne Darboven. Correspondences’ [tot 27/8]

KINDL – Zentrum für zeitgenössische Kunst

Am Sudhaus 2 – 030 832 15 91 20 wo-zo 12-18u

- ‘First Things First’ – Shirana Shahbazil[tot 6/8]
- ‘Up And Down. Today’s Avant-Garde as Tomorrow’s Salon Art?’ – Wolfgang Müller, Grace Jones/Nick Hooker, Akane Kimbara, Andy Warhol/Susan Sontag, Lena Braun... [tot 6/8]

Kulturforum
Matthäikirchplatz – 030 266 42 42 42 di-vr 10-18u, do 10-20u, za-zo 11-18u

- ‘Alchemy. The Great Art’ – Fischli/ Weiss, Rudolf Steiner, Yves Klein, Joseph Beuys, Jeff Koons, Natascha Sonnenschein... [tot 23/7]

Kupferstichkabinett
Matthäikirchplatz – 030 266 42 42 42 di-vr 10-18u, do 10-20u, za-zo 11-18u

- ‘We Set the Tone. Pictures of Music from Mantegna to Matisse’ [21/7 tot 5/11]

KW Berlin
Auguststrasse 69 – 030.24 34 59 0 wo-ma 12-19u, do 11-21u

- ‘Prospectus: A Year with Will Holder’ [tot 23/12]
- ‘Enemy of the Stars’ – Ronald Jones in dialogue with David Hammons, Louise Lawler, Helmar Lerski, Julia Scher[tot 6/8]
- ‘Don’t Shrink Me to the Size of a Bullet’ – Hiwa K [tot 13/8]
- ‘Limits to Growth’ – Nicholas Mangan [tot 13/8]
- Willem de Rooij [14/9 tot 17/12]

Martin-Gropius-Bau
Niederkirchnerstrasse 7 – 030/254.86.777 wo-ma 10-19u

- ‘The Luther Effect Protestantism – 500 Years in the World’ [tot 5/11]
- ‘Franz Kafka. The entire Trial’ [tot 28/8]
- ‘Immersion – Limits of Knowing’ – Rimini Protokoll, Chris Salter, Lundahl & Seilt [tot 31/7]
- ‘Lucian Freud: Closer’ [22/7 tot 22/10]
- ‘Bloody soil. Scenes of NSU crimes’ – Regina Schmeken [29/7 tot 29/10]
- ‘Expressionist Utopias’ – Wenzel Hablik (1881-1934) [2/9 tot 14/1/2018]

Neuer Berliner Kunstverein
Chausseestrasse 128-129 030.280.70.20 di-zo 12-18u, do 12-20u

- ‘Alexandra Pirici. Aggregate’ [12/8 tot 17/8]
- ‘Harun Farocki Retrospektive’ [14/9 tot 28/1/2018]
- Claire Fontaine [14/9 tot 26/1/2018]
- Alfredo Jaar [14/9 tot 30/8/2018]

Tchoban Foundation Museum für Architekturzeichnung
Christinenstraße 18a – 030 43 73 90 90 ma-vr 14-19u, za-zo 13-17u

- ‘Drawing Ambience. Alvin Boyarsky and the Architectural Association’ [tot 24/9]

Bielefeld

Bielefelder Kunstverein
im Waldhof, Welle 61 – 0521 17 88 06 do-vr 15-19u, za-zo 12-19u

- ‘Drawing in the Dark’ – Shilpa Gupta [tot 16/7]
- ‘WYHIWYG / What You Hear Is What You Get’ [tot 16/7]
- ‘FaceTunes’ [26/8 tot 5/11]

Kunsthalle Bielefeld
Artur-Ladebeck-Straße 5 00 49 521.512.479 di-vr 11-18u, wo 11-21u, za 10-18u, zo 11-18u

- ‘Partners in Design – Bauhaus-Pioniere in Amerika’ – Alfred H. Barr Jr. and Philip Johnson [tot 23/7]
- Thomas Kiesewetter [2/9 tot 22/10]
- ‘Multiples 1969 bis heute. Schenkung Jacobs’ – Ulrich Rückriem [2/9 tot 22/10]

Bochum

Situation Kunst (für Max Imdahl)
Nevelstr. 29c (im Parkgelände von Haus Weitmar) – 0234 3228523 wo-vr 14-18u, za-zo 12-18u

- ‘Transitional Regions’ – Nico Joana Weber [tot 27/8]

Bonn

Bonner Kunstverein
Hochstadenring 22 – 0228 69 39 36 di-zo 11-17u, do 11-19u

- ‘Peter Mertes Stipendium 2016’ – Israel Aten, Katharina Monka [tot 3/9]

Bundeskunsthalle Bonn
Friedrich Ebert-Allee 4 0228 91 71 200 di-wo 10-21u, do-zo 10-19u

- ‘Art and capitalism from 1967 to 2017’ – Katharina Sieverding [tot 16/7]
- ‘Iran. Ancient Cultures between Water and Desert’ [tot 20/8]
- ‘Comics! Manga’s Graphic Novels!’ [tot 10/9]
- ‘Calif-Bearer’– Aleksandra Domanovic [tot 24/9]
- Ferdinand Hodler (1853–1918) [8/9 tot 28/1/2018]

Kunstmuseum Bonn
Friedrich-Ebertallee 2 – 0228 77 62 60 di-zo 11-18u, wo 11-21u

- ‘Bild im Bild. Ausstellung für Kinder’ – Karin Kneffel [tot 3/9]
- ‘Mental Yellow. High Noon. The KiCo Collection’ – Maria Lassnig, Wolfgang Tillmans, Katharina Grosse, Isa Genzken... [tot 20/8]
- ‘Richard Serra: Films and Videotapes’ [tot 15/10]
- ‘Richard Serra: Films and Videotapes’ [tot 15/10]
- ‘About Painting. Early works’ – Gerhard Richter [tot 1/10]

Bremen

GAK – gesellschaft für aktuelle Kunst
Teerhof 21 – 0421 50 08 97 di-zo 11-18u, do 11-20u

- ‘Dejima. Concepts of In- and Exclusion’– Arno Auer, Marianna Christofides, Sejla Kameric, Rory Pilgrim, Anna Munteanu Riminic... [tot 6/8]
- Jan Groover (1943-2012) [26/8 tot 12/11]

Kunsthalle Bremen
Am Wall 207 – 0421/329.08.24 wo-zo 10-18u, di 10-21u

- ‘Auguste Rodin. Masterpieces on the 100th Anniversary of the Artist’s Death’[tot 3/9]
- ‘Auto Vision: Media Art from Nam June Paik to Pipilotti Rist’ [tot 3/9]
- Fernando Bryce [tot 19/11]

Brühl

Max Ernst Museum
Comesstraße 42 / Max-Ernst-Allee 1 022 32 57 93 0 di-zo 11-18u

- ‘Jürgen Klauke -Selbstgespräche / Zeichnungen 1970 – 2016’ [tot 16/7]
- ‘Miró – Welt der Monster’ [3/9 tot 28/1/2018]

Duisburg

LehmbruckMuseum
Friedrich-Wilhelm-Strasse 40 0203 283 26 30 di-vr 12-17u, za-zo 11-17u

- ‘Wilhelm Lehmbruck: In The Studio. The finest graphic works acquired from his estate’ [tot 6/8]
- Erwin Wurm [tot 29/10]

MKM – Museum Küppersmühle für Moderne Kunst
Philosophenweg 55 – 0203 3019 48 11 wo 14-18u, do-zo 11-18u

- Erwin Wurm [tot 3/9]

Düren

Leopold-Hoesch-Museum
Hoeschplatz 1 – 02421 252561 di-zo 10-17u, do 10-19u

- Heijo Hangen [16/7 tot 10/9]
- ‘Impuls Paris’ – Egon Karl Nicolaus [16/7 tot 10/9]

Düsseldorf

K20, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen
Grabbeplatz 5 – 0211.83.81.130 di-vr 10-18u, za-zo 11-18u, 1ste wo/ maand: 10-22u

- ‘Art et Liberté: Rupture, War and Surrealism in Egypt (1938-1948)’ [15/7 tot 15/10]

K21, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen
Ständehausstrasse 1 – 0211.83.81.600 di-vr 10-18u, za-zo 11-18u, 1ste wo/ maand: 10-22u

- ‘Gravity on a journey’ – Leunora Salihul[tot 10/9]
- ‘Artist’s Rooms’ – James Turrell, Pamela Rosenkranz, Hans-Peter Feldmann, Imi Knoebel, Alexandra Bircken... [tot 31/3/2018]

KAI 10 Raum für Kunst
Kaisstraße 10 – (0)211 99 434 130 di-za 12-17u

- ‘Contemporary Ruins’ – Francis Alys, Clemens Botho Goldberg, Gordon Matta-Clark, Mani Sriwanichpoom, Dorothee Albrecht... [tot 1/10]

KIT – Kunst im Tunnel
Mannesmannufer 1b 0049.211.8920.769 di-zo 11-18u

- ‘Vertrauen. Bilder der Klasse Tomma Abts’ [tot 24/9]

Kunsthalle Düsseldorf
Grabbeplatz 4 – 0211.899.62.43 di-zo 11-18u

- ‘Singular Plural’: Collaborations in the Post-Pop Political Arena’ – Klaus Mettig, Katharina Sieverding, Klaus vom Bruch, Sigmar Polke, Ulrike Rosenbach... [tot 1/10]

Museum Kunst Palast
Ehrenhof 5 – 0211.89.962.60 di-zo 11-18u, do/za 11-21u

- ‘A feast for the eyes with Abraham Mignon. 17th to 20th century still lifes from the collection’ [tot 31/12]
- Lucas Cranach [tot 30/7]
- ‘Beauty is a rare thing. Art in Balance. From Buchheister to Serra’ [tot 30/7]
- ‘Franz Award 2017: Jutta Cuny’ [tot 3/9]
- ‘Andreas Achenbach (1815-1910). Revolutionary and Princely Painter’ [tot 1/10]
- ‘SPOT ON: 1937. The “degenerate art” in Düsseldorf’ [tot 31/8/2018]

Essen

Museum Folkwang
Museumsplatz 1 – 0201 88 45 444 di-wo 10-18u, do-vr 10-20u, za-zo 10-18u

- ‘Die Editionen’ – Gerhard Richter [tot 30/7]
- ‘San Francisco 1967. Posters from the Summer of Love’ [tot 3/9]
- ‘RAF – No Evidence / Kein Beweis’ – Arwed Messmer[tot 3/9]
- ‘The Politics of Selection’ – Peggy Butth [tot 3/9]
- Susanna Ingladaltot 6/8]
- ‘100 Beste Plakate 16. Deutschland-Österreich-Schweiz’ [tot 23/7]

Esslingen

Galerie der Stadt Esslingen – Villa Merkel/Bahnwärterhaus
Pulverwiesen 25 – 0711 3512.2640 di 11-20u, wo-zo 11-18u

- ‘Soul Blindness’ – JAK [tot 27/8]

□ ‘Near Silbury Hill. Pictureboxes by Siegfried Zwicker and additional works from the graphic collection of the city of Esslingen’[tot 27/8]

Frankfurt am Main

Deutsches Architektur-Museum – DAM
Schaumainkai 43 – 069-212 38844 di, do-zo 11-18u, wo 11-20u

- ‘Making Heimat. Germany, Arrival Country’ [tot 10/9]
- ‘Grenzen/Borders – Architekturbild – European Architectural Photography Prize 2017’ [tot 27/8]
- ‘2017 DAM Architectural Book Award’ [9/9 tot 14/1/2018]

Frankfurter Kunstverein
Markt 44 – 069.219.31.40 di-zo 11-19u, do 11-21u

- ‘Single Mother Songs from the End of Nature’ – Melanie Bonajo [tot 27/8]

Museum für Moderne Kunst MMK
Domstrasse 10 – 069 212 304 47 di-zo 10-18u, wo 10-20u

- ‘Primary Structures. Masterworks of Minimal Art’ [tot 13/8]
- ‘Kinetic Painting’– Carolee Schneemann [tot 24/9]
- ‘Deutsche Börse Photography Foundation Prize 2017’ [tot 17/9]

Portikus
Alte Brücke 2 / Maininsel 069/2199.8760 di-zo 11-18u, wo 11-20u

- ‘Teaxths and Angerueage’ – Michael Dean [tot 3/9]

Schirn Kunsthalle Frankfurt
Am Römerberg – 069.29.98.82.20 di, vr-zo 10-19u, wo-do 10-22u

- Lena Henke [tot 30/7]
- Peter Saul [tot 3/9]
- ‘Peace’ – Jan de Cock, Minerva Cuevas, Isabel Lewis, Katja Novitskova, Agnieszka Polska... [tot 24/9]

Städel Museum
Dürerstrasse 2 – 069.60.50.98. 234 di-wo/za-zo 10-18u, do-vr 10-21u

- ‘Photographs Become Pictures’ – Thomas Ruff, Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff... [tot 13/8]
- ‘Géricault to Toulouse-Lautrec – French Lithographs of the Nineteenth Century’ [tot 10/9]
- Matisse – Bonnard [13/9 tot 14/1/2018]

Freiburg

Kunstverein Freiburg
Dreissamstrasse 21 – 0761.349.44 di-zo 12-18u, wo 12-20u

- ‘Site Visit’ – Our Playground, Susanne M. Winterling, Dominik Sittig, Harm van den Dorpel, Angela Jerardi und Antonia Lotz... [tot 23/7]

Hamburg

Bucerius Kunst Forum
Rathausmarkt 2 – 040 36 09 96 0 dagelijks: 11-19u, do 11-21u

- ‘Max Pechstein. A Modern Artist’ [tot 3/9]

Deichtorhallen
Deichtorstrasse 1/2 – 040 32 10 32 50 di-zo 11-18u, 1ste do/maand 11-21u

- ‘Gepackte Zeit’ – Hanne Darboven [tot 3/9]
- ‘Umbra’ – Viviane Sassen [tot 20/8]
- ‘Pathos als Distanz’ – Andreas Mühe [tot 20/8]
- ‘Installations’ – Bill Viola [tot 10/9]
- Alec Sotl [8/9 tot 7/1/2018]
- Peter Bialobrzeski [8/9 tot 7/1/2018]

Hamburger Kunsthalle
Glockengießerwall – 040 24 86 26 12 di-zo 10-18u, do 10-21u

- ‘Honey. I rearranged the collection. #2 Help Me Hurt Me. Between Care and Cruelty’ [tot 7/1/2018]
- ‘Open Access. 13 Views into the Collection’ [tot 27/8]
- ‘Uncharted Territory: The Elephant and the Feather’ – Jose Dávila [tot 2/6/2018]
- ‘Collecting for Hamburg. New Acquisitions and Donations for The Department of Prints and Drawings, 2001–2016’ [tot 17/9]
- ‘Art is public. From kunstverein to kunsthalle’ [tot 10/9]
- ‘Art and Alphabet’[21/7 tot 29/10]

Kunstverein Hamburg
Klosterwall 23 – 040 32 21 57 di-zo 12-18u

- ‘You You You’ – Liz Magor [tot 3/9]
- Prem Sahib [tot 3/9]

Hannover

Kestner Gesellschaft
Goseriede 11 – 0511 32 70 81 di-zo 11-18u, do 11-20u

- ‘Production. Made in Germany Drei’ [tot 3/9]

Kunstverein Hannover
Sophienstrasse 2 – 0511 32 45 94 di-za 12-19u, zo 11-19u

- ‘Produktion. Made in Germany Drei’ [tot 3/9]

Sprengel Museum Hannover
Kurt-Schwitters-platz – 0511 168 438 75 di 10-20u, wo-zo 10-18u

- ‘El Lissitzky.The Abstract Cabinet. The New Reconstruction’ [tot 31/12]
- ‘Present Between the Lines. Art in Letters from Niki de Saint Phalle to Joseph Beuys’ [tot 27/8]
- ‘Produktion. Made in Germany Drei’ [tot 3/9]

Herford

Museum MARTa Herford
Goebenstrasse 1-5 – 021 99 44 30 0 di-zo 11-18u, 1ste wo/maand 11-21u

- ‘Suspended Territories. Artists from Middle East and North Africa’ [tot 24/9]
- ‘Mix it. Pop Music and Video Art’ [16/7 tot 15/10]

Karlsruhe

Badischer Kunstverein
Waldstrasse 3 – 0721 28 226 di-vr 11-19u, za-zo 11-17u

- ‘Gemeinschaftsarbeiten / Society Pieces’– Michael Dreyer [tot 20/8]
- ‘Quantum Attentioniveness’ – Elke Marhöfer & Mikhail Lylov [tot 20/8]
- Lubaina Himid [8/9 tot 26/11]
- Alex Martinis Roe [8/9 tot 26/11]

Zentrum für Kunst und Medientechnologie – ZKM
Lorenzstrasse 19 – 0721 81 00 0 wo-vr 10-18u, za-zo 11-18u

- ‘ZKM. Gameplay’ [tot 31/12]
- ‘Black Matters’ – Aldo Tambellini [tot 6/8]
- Markus Lüpertz [tot 20/8]
- ‘// supraliminal’ – DJ Spooky and Greg Niemeyer [tot 31/12]
- ‘Centerbeam. Eine performative Skulptur des CAVS’ [tot 1/10]
- ‘Infosphere. Die Transformation der Dinge in Daten’ [tot 3/9]
- ‘Let’s Democratise Democracy’ – Daniel García Andújar [tot 31/7]
- ‘Hybrid Layers’ – Yuri Pattison, Aleksandra Domanovic, Daniel Keller, Anne de Vries, Katka Novitskova...[tot 7/1/2018]
- ‘Radical Software. The Raundance Foundation, Media Ecology and Video Art’ [tot 28/1/2018]
- ‘Schreiben sammeln senden’ – Helmut Heißenbüttel [27/7 tot 22/10]
- ‘Poetic Expansions’ – Konrad Balder [27/7 tot 22/10]
- ‘Sprache ist fuer wahr ein Körper’ – Konrad Balder [27/7 tot 22/10]
- ‘Datumsoria’ [9/9 tot 28/1/2018]

Kassel

documenta 14
Museum Fridericianum – Friedrichsplatz 18 – 0561 707270

- ‘documenta 14 – Learning from Athens’ [tot 17/9]

Kleve

Museum Kurhaus Kleef
Tiergartenstrasse 41 – 02821 75 010 di-zo 11-17u

- ‘Inside Intensity. The Anniversary Show’– Marcel Dzama, Klara Lidén, Peter Friedl, Magali Reus, Pablo Helguera... [tot 17/9]

Köln

Kölnischer Kunstverein
Die Brücke, Hahnenstrasse 6 0221 21 70 21 di-zo 11-18u

- ‘Big Bird’ – Sam Anderson [tot 10/9]

Museum Ludwig
Heinrich-Böll-Platz – 0221 221 26165 di-zo 10-18u, 1ste do/maand 10-22u

- ‘Henri Cartier-Bresson and Heinz Held: People with Pictures’ [tot 20/8]
- ‘Wolfgang Hahn Prize 2017 – Trisha Donnelly’ [tot 30/7]
- ‘Here and Now #3: Her and No’ – Reena Spaulings [tot 27/8]
- ‘Art Into Life! Collector Wolfgang Hahn and the 60s’ [tot 24/9]

SK Stiftung Kultur
Im Medienpark 7 – 0221.226.24.33 do-di 14-19u, wo gesloten

- ‘Berliner Secession und Russisches Ballett: Ernst Oppler (1867-1929)’ [tot 28/1/2018]
- ‘Blick in die Sammlung: Industrie als Motiv’ – Piet Zwart, Bernd und Hilla Becher, August Sander, Peter Weller, Paul Wolff... [tot 30/7]
- ‘Unveiling a Secret’ – Emil Otto Hoppé (1878–1972)[tot 30/7]

Temporary Gallery – Centre for contemporary art
Mauritiuswall 35 – 0221 302 344 66 do-vr 14-18u, za-zo 13-17u

- ‘the common toad’ – Victoria Adam [tot 30/7]
- ‘Parkfield Studies’ – Marianna Christofides [tot 30/7]

Wallraf-Richartz-Museum
Martinstrasse 39 – 0221.221.221.19 di-zo 10-18u / 1ste en 3de do 10-22u

- ‘Sunny with Cloudy Intervals. Natural Spectacles in Netherlandish Painting’ [tot 4/2/2018]
- ‘1917 – In Memory of Luise Straus-Ernst. The Reconstruction of her War Exhibition at the Wallraf: ‘Alte Kriegsdarstellungen – Graphik des 15. bis 18. Jahrhunderts’” [tot 10/9]

Krefeld

Haus Esters/Museum Haus Lange
Wilhelmshofallee 91/97 02151 97 55 80 di-zo 11-17u

- ‘Mies van der Rohe Award 2017 – Two Flamingos Copulating on a Tin Roof’ – Naufus Ramirez-Figueroa [tot 27/8]
- ‘Die Zugezogenen’ – Elmgreen & Dragset [tot 27/8]

Kaiser Wilhelm Museum
Karlsplatz 35 – 02151.975.58-0 di-zo 11-17u

- ‘The Adventure of our Collection II’ [tot 1/10]

Leverkusen

Museum Morsbroich
Gustav-Heinemann-Strasse 80 0214 855 56 29 di-wo,vr-zo: 11-17u, do 11-21u

- ‘Duett mit Künstler_in. Partizipation als künstlerisches Prinzip’ – John Cage, Wolf Vostell, Hans Haacke, Vito Acconci, Mischa Kuball, Pierre Huyghe, Tino Sehgal, Davide Balula... [tot 3/9]

Mönchengladbach

Museum Abteiberg
Abteistrasse 27 – 02161/25.26.31 di-vr 11-17u, za-zo 11-18u

- ‘The future of drawing is the computer or The New in the Etzold Collection – K.O. Götz Recommends New Media Starting 1961’ – Herbert W. Franke, Manfred Mohr, Frieder Nake, Georg Nees, K.O. Götz, François Morellet, Jesús Rafael Soto, Victor Vasarely... [tot 10/12]

München

Haus der Kunst
Prinzregentenstrasse 1 089.211.27.115 ma-zo 10-20u, do 10-22u

- ‘Free Music Production (FMP): The Living Music’ [tot 20/8]
- ‘Gift Horse’ – Hans Haacke [tot 20/8]
- ‘Figure Ground’ – Thomas Struth [tot 17/9]
- ‘Mappa Mundi’– Frank Bowling [tot 7/1/2018]

Kunstbau München/Lenbachhaus
Luisenstraße 33 – 089.233.320.00 di 10-20, wo-zo 10-18u

- ‘Picture Perfect – Views from the 19th Century’ [tot 31/12/2018]

□ ‘Mentally Yellow. High Noon’ – Maria Lassnig, Karla Black, Franz Ackermann, Isa Genzken, Charline von Heyl, Monica Bonvicini... [tot 8/10]

□ ‘After the Fact – Propaganda in the 21st century’ – Harun Farocki, Hans-Peter Feldmann, Nancy Spero, Jonas Staal, Alfredo Jaar... [tot 17/9]

Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung
Theatinerstraße 8 – (0) 89 22 44 12 dagelijks 10-20u

- Peter Lindbergh [tot 27/8]

Museum Brandhorst
Kunstareal. Theresienstrasse 35a di-zo 10-18u, do 10-20u

- ‘Cy Twombly: in the studio’ [tot 26/8/2018]
- ‘Double Garage’ – Thomas Hirschhorn [tot 5/11]
- ‘Innovation’ – Kerstin Brätsch [tot 17/9]

Pinakothek der Moderne / Neue Pinakothek
Barer Strasse 40 – 089.23.805118 P. der Moderne: di-zo 10-18u, do 10-20u / Neue P.: wo-ma 10-18u, do 10-20u

- Werner Aisslinger [tot 17/9]
- ‘Artist Portraits. Photographs of the 1920s and 1930s from the Ann and Jürgen Wilde Foundation’ [tot 31/8]
- ‘Globally Precarious. Forced Migration, Trauma and Remembrance in Contemporary Photography’ [tot 1/10]
- ‘Bellinzona and more...Paintings and oil sketches’ – Johann Christian Ziegler [tot 7/8]
- ‘Draussen/Out There: Landscape Architecture in the Global Terrain’ [tot 20/8]
- ‘Himalaya Goldsteins Stube’ – Pipilotti Rist [tot 31/12]
- ‘Fabienne Verdier meets Sigmar Polke. Talking lines’[tot 8/10]
- ‘FUTURO. A Flying Saucer in Town’ [tot

Brancusi' [tot 30/9]
▣ Walker Evans (1903-1975) [tot 14/8]
▣ 'L'oeil écoute' [tot 1/4/2018]
▣ Bernard Lassus [tot 28/8]
▣ 'Aberration optique' – Steven Pippin [tot 11/9]
▣ 'Anarchéologie'[tot 11/9]
▣ 'Les Dix ans du Prix de dessin de la Fondation d'art contemporain Daniel & Florence Guerlain' [tot 11/9]
▣ David Hockney [tot 23/10]
▣ Fred Forest [tot 28/8]

Fondation Cartier
Boulevard Raspail 261 – 01 42 18 56 50
di 11-22u, wo-zo 11-20u
▣ Autophoto – De 1900 à nos jours' [tot 24/9]

Fondation Louis Vuitton
8 avenue du Mahatma Gandhi
01 40 69 96 00
ma, wo-do 12-19u, vr 12-23u, za-zo 11-20u
▣ 'Art Afrique. Le nouvel atelier' – Seni Awa Camara, Pascale Marthine Tayou, Seydou Keita, John Goba, Barthelemy Toguon... [tot 4/9]

Grand Palais
Avenue Winston-Churchill
01.44.13.17.17
wo 10-22u, do-ma 10-20u / Grand Palais, Nef: ma,wo,zo: 10-19u, do-za 10-22u
▣ 'Jardins' – Dürer, David, Klimt, Monet, Cézanne, Picasso, Matisse... [tot 24/7]
▣ Auguste Rodin (1840-1917) [tot 31/7]

Jeu de Paume
Place de la Concorde 1 – 01.47.03.12.41
di 11-21u, wo-zo 11-19u
▣ 'Instruments' – Ismail Bahri [tot 24/9]
▣ 'La vie folle' – Ed van der Elsken (1925-1990) [tot 24/9]
▣ Oscar Murillo [tot 24/9]

Le Plateau – Frac Ile de France
Rue des Alouettes 33 – (0)1 76 21 13 41
wo-zo 14-19u, 1ste wo/maand 14-21u
▣ 'Under the clouds of her eyelids' – Kaye Donachie [tot 23/7]

MAM – Musée d'Art moderne de la Ville de Paris
11-13 Av du Président Wilson
01.53.67.40.00
di-zo 10-18u, do 10-22u
▣ 'L'art est une fête !' – Karel Appel [tot 20/8]
▣ 'Paul Armand Gette – Un Parcours Alicien ' [tot 17/9]
▣ 'Medusa. Bijoux et tabous' [tot 5/11]
▣ 'Derain, Balthus, Giacometti – Une amitié artistique' [tot 29/10]

Musée d'art et d'histoire du Judaïsme
Hôtel de Saint-Aignan – 1 53 01 86 60
di-vr 11-18u, za-zo 10-18u
▣ Charlemagne Palestine [tot 19/11]

Musée d'Orsay
Rue de la Légion d'Honneur
01 40 49 48 14
di-zo 9u30-18u, do 9u30-21u45
▣ 'Portraits de Cézanne' [tot 24/9]

Musée de l'Orangerie
Jardin des Tuileries – 01 44 77 80 07
wo-ma 9-18u
▣ 'Masterpieces from Bridgestone Museum of Art of Tokyo, Collection Ishibashi Foundation' [tot 21/8]

Musée du Louvre
Quai du Louvre 34-36 – 01.40.20.50.50
wo-ma 9-18u, wo/vr 9-21u45
▣ 'Maurice Denis and Eugène Delacroix. From Studio to Museum' [tot 28/8]
▣ 'Drawing Greatness. The Art of Sketching in the Republic of Genoa' [tot 25/9]

Musée national Eugène Delacroix
Rue de Furstenberg 6 – 01.44.41.86.50
wo-ma 9u30-17u30
▣ 'Maurice Denis et Eugène Delacroix, de l'atelier au musée' [tot 28/8]

Palais de Tokyo
Avenue du Président Wilson 13
01.47.23.38.86
wo-ma 12-24u
▣ Emmanuelle Lainé [tot 10/9]
▣ Gareth Nyandoro [tot 10/9]
▣ Hayoun Kwon [tot 10/9]
▣ Taloi Havini [tot 10/9]
▣ 'Dioramas' [tot 10/9]
▣ 'Le Rêve des formes – Art, Science, etc.' [tot 10/9]

Petit Palais – Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris
Avenue Winston Churchill
01 53 43 40 00
di-zo 10-18u
▣ 'Baroque during the Enlightenment. 18th Century Masterpieces in Paris Churches'[tot 16/7]

Tours
Jeu de Paume – Château de Tours
25 avenue André Malraux
02 47 70 88 46
di-zo 14-18u
▣ Willy Ronis (1910-2009) [tot 29/10]

Groot-Brittannië

Cornwall
Tate St Ives
St Ives – (0)1736 796 226
di-zo 10-16u20
▣ Jessica Warboys [tot 3/9]
▣ 'That Continuous Thing. Artists and the Ceramics Studio, 1920 – Today' – Peter Voulikos, Dora May Billington, Ken Price, Richard Slee, Anthea Hamilton... [tot 3/9]

Leeds
Henry Moore Institute
The Headrow 74 – 0113.234.31.58
di-zo 11-17u30, wo 11-20u
▣ 'Becoming Henry Moore – the artist's creative trajectory from 1914 until 1930'[tot 22/10]
▣ 'Ghisha Koenig: Machines Restrict their Movement' [tot 13/8]

Liverpool
Tate Liverpool
Albert Dock – 0151.709.32.23
10-17u
▣ 'Tracey Emin and William Blake In Focus'[tot 3/9]
▣ 'Space Tapestry' – Aleksandra Mir [tot 15/10]
▣ 'Portraying a Nation: Germany 1919-1933' [tot 15/10]

London
Barbican Art Gallery
Level 8 Barbican Centre
020/7638.41.41
za-wo 10-18u, do-vr 10-21u
▣ 'Into the Unknown. A Journey through Science Fiction' [tot 1/9]
▣ 'Hoochie Koochie. A performance exhibition' – Trajal Harrell [20/7 tot 13/8]

National Gallery
Trafalgar Square – 0171/300.80.00
10-18u, vr 10-21u
▣ 'Rubens and Rembrandt' [tot 6/8]
▣ 'Weaving Magic' – Chris Ofili [tot 28/8]
▣ 'Giovanni da Rimini: An Early 14th-Century Masterpiece Unveiled' [tot 8/10]

Royal Academy of Arts
Piccadilly – 020 7300 8000
dagelijks 10-18u, vr 10-22u
▣ 'Academicians in Focus: Fred Cuming'[tot 16/10]
▣ 'Only Connect. Art Sales at the RA' [tot 11/9]
▣ Leonard Rosoman [tot 28/7]
▣ 'Summer Exhibition 2017' [tot 20/8]
▣ 'Second Nature: The Art of Charles Tunnicliffe' [tot 8/10]
▣ 'Matisse in the Studio' [5/8 tot 12/11]

Tate Britain
Millbank – (0)20 7887 8888
10-18u
▣ 'The Tate Britain Commision 2017: Cerith Wyn Evans' [tot 20/8]
▣ 'Queer British Art 1861-1967' [tot 1/10]
▣ Simeon Barclay [tot 5/11]
▣ Rachel Whiteread [12/9 tot 21/1/2018]

Tate Modern
Bankside – 020.78.87.86.87
zo-do 10-18u, vr-za 10-22u
▣ Giacometti [tot 10/9]
▣ Fahrelnissa Zeid[tot 8/10]
▣ 'Soul of a Nation: Art in the Age of Black Power' [tot 22/10]

The Courtauld Gallery
Somerset House/Strand
020 7848 2526
10-18u
▣ 'Bloomsbury Art & Design' [tot 24/9]

Victoria and Albert Museum
Cromwell Road – 0171/938.83.61
10-17u45, vr 10-22u
▣ 'Display: Another Russia: Post-Soviet Printmaking' [tot 15/8]
▣ 'The History of Europe – Told by its Theatres' [tot 3/9]
▣ Rachel Kneebone [tot 14/1/2018]
▣ 'Designing the V&A' [tot 7/1/2018]
▣ 'Pink Floyd: Their Mortal Remains' [tot 1/10]
▣ 'V&A Illustration Awards 2017' [tot 20/8]
▣ 'Contemporary Korean Ceramics' [tot 11/2/2018]
▣ 'Balenciaga: Shaping Fashion' [tot 18/2/2018]
▣ 'Plywood: Material of the Modern World' [15/7 tot 12/11]

Whitechapel Art Gallery
80 Whitechapel High Street
(0)20 7522 7888
di-zo 11-18u, do 11-21u
▣ 'Archive. Q&A: Artists in Conversation' – Marcel Broodthaers, James Lee Byars, John Cage, Bridget Riley, Andy Warhol, Cornelia Parker... [tot 27/8]
▣ 'Iself Collection. Self-Portrait as the Billy Goat' – André Breton and the Surrealists, Cindy Sherman, Gilbert & George, Yayoi Kusama, Tracey Emin.. [tot 20/8]
▣ 'Learning Matter' – Emanuel Almborg [tot 20/8]
▣ 'Artists' Film International' – Adrian Paci, Cengiz Tekin, Laura Horelli, Isabell Spengler, Gitte Villesen... [tot 30/9]
▣ 'The Trickle-Down Syndrome' – Benedict Drew [tot 3/9]
▣ 'A Handful of Dust' – Marcel Duchamp, Walker Evans, Robert Filliou, Gerhard Richter, Sophie Ristelhueber... [tot 3/9]
▣ 'Max Mara Art Prize for Women: Mamma Mia!' – Emma Hart [tot 3/9]

Luxemburg

Luxemburg
Casino Luxembourg Forum d'Art Contemporain
Rue Notre-Dame 41 – 02 22 50 45
ma,wo,vr-zo 11-19u, do 11-23u
▣ 'Thank you so much for the flowers' – Mike Bourscheid [tot 26/11]
▣ 'BlackBox: Private view. Jef Cornelis on art events. Une sélection d'œuvres vidéo de la collection Argos – Centre for Art and Media, Bruxelles' [tot 31/7]
▣ 'Love is the Institution of Revolution' – Mikhail Karikis[tot 15/10]
▣ 'Ad Valorem Ratio' – Jean-Charles Massera [2/8 tot 2/10]

Mudam Luxembourg
Park Dräi Eechelen 3 – +352 45 37 85 1
do-ma 10-18u, wo 10-23u
▣ Tony Cragg [tot 3/9]
▣ 'Hard to picture – A tribute to Ad Reinhardt' – Luis Camnitzer, Sara Cwynar, Judith Hopf, Kerry James Marshall, Álvaro Oyarzún, Lili Reynaud-Dewar, Olav Westphalen [tot 21/1/2018]
▣ 'Psychic' – Martin Eder [tot 3/9]
▣ 'Double Coding' – Andrea Mastrovito, Danh Vo, Ciprian Muresan, Mel Chin... [tot 10/9]
▣ Mary Reid Kelley [tot 10/9]

Nederland

's-Hertogenbosch
Stedelijk Museum 's-Hertogenbosch SM's
De Mortel 4 – 073 627 36 80
di-zo 11-17u
▣ 'Factory Records – visuele tegencultuur van de jaren tachtig' [tot 5/11]
▣ 'Future Bodies. Bart Hess 2007-2017' [tot 1/10]

Amersfoort
KunsthAl KAdE – KunsthAl in Amersfoort
Eemplein 77 – 030 422 50 30
di-zo 11-17u
▣ 'De Kleuren van De Stijl' – Piet Mondriaan, Bart van der Leck, Gerrit Rietveld, Georges Vantongerloo,, Josef Albers, Jasper Johns, Yves Klein, Joseph Kosuth, Katja Mater... [tot 3/9]

Amstelveen
Cobra Museum voor Moderne Kunst
Sandbergplein 1-3 – 020.547.50.38
di-zo 11-17u
▣ 'Radicale Sociale Animale Talen' – Gabriel Lester / Polylester, Erik Van Lieshout, Richard Niessen, Navid Nuur, Raphaela Vogel... [tot 24/9]

Amsterdam
andriess eycck galerie
Lelieggracht 47 – 020 623 62 37
wo-za 13-18u, enkel open op afspraak: 16/08 t/m 09/09
▣ 'Variable Weather' – Helen Mirra [tot 29/7]
▣ 'Voluntary Weathering' – Helen Mirra [9/9 tot 14/10]

Bob Smit gallery
Slaak 20 – 06 24876594
wo-vr 12-17u, za: 13-17u (of op afspraak)
▣ 'Aftershow Masters of Rotterdam. Een selectie werken uit de Masters of Rotterdam tentoonstelling op North Sea

Jazz' [15/7 tot 29/7]
▣ 'Three two one' – ROPP, FLAMO, MESMO (Ropp Schouten, Erik de Vlaam, Kjell van Ginke!) [26/8 tot 16/9]

De Appel
Kantoorgang naar De Appel (thinks) / Broedplaats Lely, Schlipuidenlaan 12
02 206 255 651
di-za 12-18u
▣ 'Available Spaces: presentatie van twee reeksen tekeningen' – Christine Sun Kim[tot 20/8]
▣ 'Unique collection of IMPULSE magazines on view at De Appel Archive'[tot 30/8]

De Brakke Grond
Nes 45 – 020.622.90.14
ma-vr 10-18u, za-zo 13-18u
▣ 'Light Displacement' – Meggy Rustamova[10/9 tot 4/11]

De Oude Kerk
Oudekerksplein 23 – 020 625 82 84
ma-za 10-18u, zo 13-17u30
▣ 'We may have all come on different ships, but we're in the same boat now' – Sarah van Sonsbeeck [tot 17/9]

EYE Film Instituut Nederland
Ijpromenade 1 – 020 5891400
dagelijks 10-19u
▣ 'Martin Scorsese – The Exhibition' [tot 3/9]

Fotografie Museum Amsterdam (Foam)
Keizersgracht 609 – 020.551.65.00
ma-wo 10-18u, do-vr 10-21u, za-zo 10-18u
▣ 'Foam X African Artists' Foundation' [tot 16/7]
▣ 'Out of Camp ' – Adam Jeppesen[tot 27/8]
▣ 'I Am You. Selected works 1942-1978' – Gordon Parks [tot 6/9]
▣ 'No Joke ' – Asger Carlsen & Roger Ballen [tot 27/8]
▣ 'Before the Law' – Robert Glas [21/7 tot 10/9]
▣ 'Foam Talent' [1/9 tot 12/11]

Galerie Onrust
Planciusstraat 7 – 020 420 22 19
wo-za 13-18u (en op afspraak)
▣ 'Stages of Being' – Robert Zandvliet [9/9 tot 14/10]

Galerie Ron Mandos
Prinsengracht 282 – 020 320 70 36
wo-za 12-18u
▣ 'Best of graduates' [29/7 tot 2/9]

Huis Marseille
Keizersgracht 401 – 020 531 89 89
di-zo 11-18u
▣ 'Revealing Reality' – Andres Serrano [tot 3/9]
▣ 'Ceylon' – Lionel Wendt (1900-1944) [tot 3/9]
▣ 'Chimaera' – Juul Kraijer [tot 3/9]
▣ 'Landscape with Tree' – Jamie Hawkesworth [9/9 tot 3/12]

Lola Lik
H.J.E. Wenckebachweg 48
10-18u
▣ 'Oplossing of Utopie? Ontwerpen voor vluchtelingen – i.s.m. het Stedelijk Museum' [tot 3/9]

Nieuw Dakota
Ms. Van Riemsdijkweg 41b – 020 3318311
do-vr 11-18u, za-zo 12-18u
▣ 'SummerShow 2017' [tot 30/7]
▣ 'Home Is Where You Fit' – MG&M Collective [27/8 tot 8/10]

P/////AKT
Zeeburgerpad 53 – 06 542 70 879
do-zo 14-18u
▣ Nickel van Duijvenboden [tot 23/7]
▣ Monique IJsseldijk [tot 23/7]
▣ David Bernstein [10/9 tot 8/10]
▣ Monique IJsseldijk [10/9 tot 8/10]

Reutengalerie Amsterdam
prinsengracht 51 – 020 6207537
wo-za 13-18u
▣ 'Perpetuum II' [tot 2/9]
▣ 'Perpetuum III – in voortdurende beweging' – Andrea Radai, Ronald Versloot, Lon Robbé, Olphaert den Otter [2/9 tot 14/10]

Rijksmuseum
Museumstraat 1 – 020 6747 000
dagelijks 9-17u
▣ 'New Realities. Photography in the Nineteenth Century' [tot 17/9]
▣ 'Sea Views – Generous donation of photographic seascapes' – Viviane Sassen, Chip Hooper, Franco Fontana, Jo Ractliffe, Chris McCaw, Simon van Til... [tot 17/9]
▣ 'Dubuffet in the Rijksmuseum Gardens'[tot 1/10]

Stedelijk Museum Amsterdam
Paulus Potterstraat 13 – 020.573.29.11
dagelijks 10-18u, vr 10-22u
▣ 'De Stijl in het Stedelijk' [tot 6/8]
▣ 'Chris Beekman, de afvallige van De

Stijl'[tot 17/9]
▣ 'Social Synthetic' – Seth Price[tot 3/9]
▣ 'High in Amsterdam – The sky of Amsterdam' – Jana Euler [tot 15/10]
▣ 'Oplossing of Utopie? Ontwerpen voor vluchtelingen i.s.m. creatieve broedplaats Lola Lik' [tot 3/9]
▣ 'Rineke Dijkstra: een ode' [tot 6/8]
▣ Edward Krasinski [tot 15/10]
▣ 'Jean Dubuffet – The Deep End'[tot 7/1/2018]
▣ Zanele Muholi [tot 15/10]

Van Gogh Museum
Paulus Potterstraat 7 – 020.570.52.00
dagelijks 9-19u, vr 9-22u, za 9-21u
▣ 'Van Gogh, Rousseau, Corot: In het bos'[tot 10/9]

Willem Baars Projects
Hoogte Kadijk 17 – 020 423 06 07
juli-augustus: uitsluitend op afspraak
▣ 'Summer Exhibition' – Ido Vunderink, Jan Van Den Dobbelsteen, Niele Toroni, Allan D'Arcangelo, Damien Hirst, Anton Heyboer [22/7 tot 26/8]

Zone2source
Amstelpark: Glazen Huis, Orangerie en Rietveld Huis – Europaboulevard 2
06 100 875 43
vr-zo 13-17u (of op afspraak)
▣ Pinar Yoldas Carboniferous [tot 3/9]

Arnhem
Museum Arnhem
Utrechtseweg 87 – 026.351.24.31
di-zo 11-17u
▣ 'What's New?' – Barbara Visser, L.A. Raeven, Patricia Kaersenhout, Anuschka Blommers & Niels Schumm, Yael Davids...[tot 15/10]
▣ 'Pierre Janssen – In de greep van de kunst ' [tot 15/10]
▣ 'Spelenderwijs / mode, kunst, design – kunstenaarsduo RAVAGE' [tot 15/10]
▣ 'Syrian Elsewhere'– Mohan Dehne [tot 27/8]
▣ 'World Street Painting' [tot 3/9]

Assen
Drents Museum
Brink 1 – 0592/31.27.41
di-zo 11-17u
▣ Jan Sluijters (1881-1957) [tot 10/9]
▣ 'The Great Liao. Nomad dynasty from Inner Mongolia (907-1125)' [tot 29/10]

Bergen
Museum Kranenburg
Hoflaan 26 – 072.589.89.27
di-zo 11-17u
▣ 'Bouwen op Geloof. Kerkhistorie van Egmond, Bergen en Schoorl' [tot 29/10]
▣ 'Jaap Veldheer (1866-1954), reiziger in grafiek' [tot 27/8]
▣ 'Het Zalig Nietsdoen' – Marijke van Warmerdam, Claire Harvey, Ryan Gander, Tanja Ritterbex, Roman Signer... [tot 24/9]

Delft
38CC
Hooikade 13 – 06 381 29 525
wo-zo 13-17u
▣ 'Uncertain Universes' – Pip & Pop [22/7 tot 3/8]

Den Haag
Fotomuseum Den Haag
Stadhouderslaan 43 – 070 33 811 44
di-zo 11-18u
▣ 'gameboycameraman' [tot 10/9]
▣ 'There are no failed photographs' – Gerard Fieret (1924-2009) [tot 10/9]
▣ 'Speed of Life' – Peter Hujar (1934-1987) [tot 15/10]

Galerie Maurits van de Laar
Herderstraat 6 – 070 364 01 51
wo-za 12-18u, laatste zo/maand 13-17u, op afspraak t/m 20/08
▣ 'The New Room – tekeningen, animaties'– Robbie Cornelissen [tot 16/7]
▣ 'Werken op papier, ruimtelijk werk' – Elsbeth Ciesluk, Eva Spierenburg [23/7 tot 30/7]

Galerie Nouvelles Images
Westeinde 22 – 070/346.19.98
di-vr 11-17u, za 12-17u / gesloten: 22/07-07/08
▣ 'RONDOM | AROUND' – Joseph Semah, Piet Tuytel, Gijs Assmann, David Bade, Marianna Maruyama, Elise Maslow... [tot 26/8]

Galerie Ramakers
Toussaintkade 51 – 070/363.43.08
wo-za 12-17u, zo 13-17u / sluiting 1-30/8
▣ 'Sshhh, don't tell anyone how good it is here' – Geert Baas, Frank Halmans, Mat van der Heijden, Ton van Kints, Ien Lucas, Willy de Sauter, Yumiko Yoneda [tot 30/7]
▣ 'Medical Body Jewels' – Ton of Holland [3/9 tot 1/10]

GEM Museum voor Actuele Kunst
Stadhouderslaan 43 – 070/338.11.33
di-zo 11-18u
▣ 'Weird Science' – Folkert de Jong [tot 20/8]
▣ Maaike Schoorel [2/9 tot 21/1/2018]

Gemeentemuseum Den Haag – gM
Stadhouderslaan 41 – 070.338.11.11
di-zo 10-17u
▣ 'The End of an Age' – Paul Graham, Rineke Dijkstra, Thomas Struth, Thomas Ruff [tot 3/9]
▣ 'Rumoor in de stad. De schilders van Tachtig' [tot 5/11]
▣ 'De ontdekking van Mondriaan' [tot 24/9]
▣ 'Architectuur en interieur. Het verlangen naar Stijl' [tot 17/9]
▣ 'Handed Manifolds'– Royden Rabinowitch [tot 10/9]
▣ 'Fashion in style. Geinspireerd door Mondriaan' [15/7 tot 13/8]
▣ Anton Heyboer (1924-2005) [26/8 tot 4/2/2018]

Nest
De Constant Rebecqueplein 20b – 070 3653186
do-zo 13-17u
▣ 'Post-Peace' – Sven Augustijnen, Radek Szlaga, Alevtina Kakhidze, Anastasiya Yarovenko, Anika Schwarzlose... [tot 26/7]

Parts Project
Toussaintkade 49 – 062 890 06 91 / 0)628900691
do–za 12-17u, zo 13-17u
▣ 'Jeroen Doorenweerd meets Gutai' [3/9 tot 29/10]

Stroom Den Haag
Hogewal 1-9 – 070.365.89.85
wo-zo 12-17u
▣ Manuel Beltrán [tot 18/7]
▣ 'A Matter of Time – Thom Puckey en het Thorbecke monument' – Thom Puckey [tot 27/8]
▣ 'Ondertussen: Sisse! Marie Tonn' [15/7 tot 3/9]
▣ 'Proposals for a Qualitative Society (Spinning)' – Céline Condorelli [10/9 tot 19/11]

twelve twelve
Prinsstraat 53 – 06 38020338
wo-za 11-18u
▣ Wycliffe Mundopa [tot 23/7]
▣ 'Presence'– Sam Lock [4/8 tot 27/8]
▣ 'Chronicles for the Millions' – Marin de Jong [3/9 tot 25/9]

West in Huis Huguëtan
Lange Voorhout 34 – 070-3925359
wo-zo 12-18u
▣ 'Arcade #1: Continuous Monuments / Outdoor exhibition, Lange Voorhout, Museum District + Exhibition in Huis Huguëtan' – Jesper Just [tot 10/9]

Dordrecht
DordtYart
Maasstraat 11 – 078 632 1200
do-zo 11-17u
▣ 'Cross Works' – Pieke Bergmans (i.s.m. Wendeline Thole), David Jablonowski (i.s.m. Sarah Pichlkostner), Krijn de Koning, Tanja Ritterbex, Hans Op de Beeck... [tot 30/7]
▣ 'Sense of Sound' – Dick Raaijmakers, Paul Panhuysen, Ad van Buuren, Hans van Koolwijk, Nico Parlevliet, Tamar Harpaz, Matthijs Munnik... [tot 15/10]

Eindhoven
Van Abbemuseum
Bilderdijkklaan 10 – 040.238.10.00
di-zo 11-17u, do 11-21u
▣ 'Van wie is de straat? Visies op onze publieke ruimte' [tot 31/12]
▣ 'Mondriaan tot Dutch Design' [tot 31/12]
▣ 'Journeys without Arrivals' – Qiu Zhijie [tot 24/9]
▣ '100 jaar De Stijl: Lissitzky en Oud in dialoog' [tot 31/12]
▣ 'The Making of Modern Art – Een verhaal over moderne kunst ' [tot 3/1/2020]
▣ 'Echo chamber' – Navine G. Khan-Dossos [tot 12/11]
▣ 'OWNNOW – Tekeningen van René Daniëls'[tot 3/9]
▣ 'Van Abbe en De Stijl' [tot 31/12]
▣ 'The Way Beyond Art' – John Körmeling, Thomas Schütte, Dan Peterman, Franz Erhard Walther, Dan Flavin... [tot 3/1/2020]

Enkhuizen
Zuiderzeemuseum
Sluisweg 1 – 0228 35 11 11
10-17u
▣ 'Monochromatic' – Antonio Jose Guzman – Iva Jankovic [tot 3/9]

Nickel van Duijvenboden — Thinging .4 monique ijsseldijk P/////AKTPOOL 13 Until 23 Jul. 2017

David Bernstein — Thinging .5

monique ijsseldijk P/////AKTPOOL 23 10. Sep – 8. Oct. 2017 Opening 9. Sep. 20 –

Enschede

Concordia
Langestraat 56 – 053 430 09 99
di, wo, vr 10-18u, do 10-21u, za 10-17u, zo 12-17u
□ 'Waanzen' [tot 5/11]

Gorsseel

MORE – Museum voor modern realisme
Hoofdstraat 28 – 0575-76 03 00
di-zo 10-17u
□ Herman Gordijn [tot 1/10]

Groningen

Groninger Museum
Museumeiland 1 – 050.366.65.55
di-zo 10-17u
□ 'Collection of the Groninger Museum – Ploeg Paviljoen' [tot 31/12]
□ 'Hide & Seek' – Maarten Baas [tot 24/9] □ 'Messages from far away' – Ruud Venekamp [tot 10/9]
□ 'Wealth in Groningen: Borgs and City Palaces, 1600–1800' [tot 12/11]
□ 'The Return of Lester's Loops' – Gabriel Lester [tot 29/10]

Haarlem

ABC Architectuurcentrum
Groot Heiligland 47 – 023.534.05.84
di-za 12-17u, zo 13-17u
□ 'Overveen, tussen stad en duinen' [tot 30/7] □ 'Onbegrensd Vakmanschap. Het andere werk van architecten' – Susana Aparicio Lardiés, Rein Jansma, Rob de Vries, Herman Zeinstra... [tot 20/8]

De Hallen Haarlem

Grote Markt 16 – 023.511.57.75
di-za 11-17u, zo 12-17u
□ 'Now That's Something!' – Humour in 100 years of Dutch art' – J.H. Moesman, Pieter Engels, Wim T. Schippers, Woody van Amen, Teun Hocks, Midas Zwaan, Martha Colburn... [tot 10/9]

Frans Halsmuseum

Groot Heiligland 62 – 023/511.57.75
di-za 11-17u, zo 12-17u
□ 'Barbaren & Wijsgeren – Het beeld van China in de Gouden Eeuw' [tot 20/8]
□ 'Humor. 101 jaar lachen om kunst' – Herr Seele en Kamagurka, Ger van Elk, Lucassen, Peter Pontiac, Gerrit van Dijk... [tot 10/9]

Heerlen

Raadhuus Gemeente Heerlen
Raadhuisplein 1 – 045 5772200
ma-vr 9-17u
□ 'Schunck collectie #2' [tot 23/7]

SCHUNCK

Bongerd 18 – 045 5772200
di-zo 11-17u
□ 'Muurschildering in trappenhuis' – Roland Schimmel [tot 16/7]
□ 'Heimwee' – Aad de Haas [tot 1/10]
□ 'Emulate / (Ne) Plus Ultra State: De 'take away collectie' [tot 6/8]
□ 'Paint it soft – Over de hernieuwde interesse voor textiel in de hedendaagse kunst' [tot 6/8] □ 'Fashion vs. Art – part II' [tot 6/8]

Heino/Wijhe

Museum De Fundatie – Kasteel Het Nijenhuis
't Nijenhuis 10 – 0572.38.81.88
di-zo 11-17u
□ 'Zomerexpo 2017: Water' [tot 20/8]

Hoorn

Hotel Maria Kapel
Korte Achterstraat 2a – 0229-752252
wo-za 13-17u
□ 'Wat is.' – Alanna Lawley [tot 21/7]

Leeuwarden

Fries Museum
Wilhelminaplein 92 – 058 255 55 00
di-zo 11-17u
□ 'Druk met kunst, 40 jaar steendrukker Rento Brattinga' – Armando, Marlene Dumas, Günther Tuzina, Jan Dibbets... [tot 8/10] □ 'Topografische observaties' – Dolph Kessler [tot 8/10]
□ 'The story of water, milk and peewit eggs' – Eric Giraudet de Boudemange [tot 7/12/2018]

Keramiekmuseum Prinsessehof

Grote Kerkstraat 11 – 058.2.948.958
di-zo 11-17u
□ 'Design #2: Licht' [tot 8/10] □ 'EKWC @Prinsessehof: Markus Karstieß' [tot 8/10] □ 'Sexy Ceramics' [27/8 tot 8/10]

Leiden

Galerie LUMC
Leids Universitair Medisch centrum/ Albinusdreef 2 – 071 526 31 78
dagelijks: 8-20u
□ 'In het licht van De Stijl' – Saskia Noor van Imhoff, Esther Tielemans, Krijn de Koning, Jan Maarten Voskuil... [tot 3/9]

Maastricht

Bonnefantenmuseum
Avenue Ceramique 250
043 329 01 90
di-zo 11-17u
□ 'Illusion and Revelation: collectie Bonnefantenmuseum' – Monika Baer, Thomas Hirschhorn, René Daniëls, Laura Lima, Pierre Huyghe, Joëlle Tuerlinckx... [tot 27/11] □ 'Illusion and Revelation' – Ernst Caramelle [tot 27/11] □ 'Gilbert de Bontridder – Look at me and see what I could not (yet) see' – Sara Bachour & Joep Hinssen, Maarten Davidse & Simon Weins, Studio Oneindigheid, Tim Rutten & Videopower & Krist Gruijthuisen [tot 24/9] □ 'A Pen of All Work' – Raymond Pettibon [tot 29/10]

Bureau Europa – Platform for Architecture
De Timmerfabriek – Boschstraat 9
043.350.30.20
wo-zo 11-17u
□ 'Maastricht, Stenen Stad' [tot 7/8]
□ 'The materiality of the invisible' [30/8 tot 29/10]

Jan van Eyck Academie
Academieplein 1 – 043.350.37.37
ma-vr 9-18u
□ 'The Materiality of the Invisible' [30/8 tot 29/10]

Marres – Huis voor Hedendaagse Cultuur
Capucijnestraat 98 – 043.327.02.07
di-zo 11-17u
□ 'The Painted Bird – geregisseerd door Gijs Frieling / soundtrack: Frank Koolen / publicatie: Charlott Markus' – Klaas Kloosterboer, Evi Vingerling, Natásja Kensemil, Sarah Verbeek, Cian Yu Bai... [tot 13/8] □ 'The materiality of the invisible' [30/8 tot 26/11]

Middelburg

Façade 2017
CBK Zeeland/Balans 17 – 0118-611443
□ 'Vijftien installaties langs een wandelroute door de binnenstad van Middelburg' – Guillaume Bijl, Melanie Bonajo, Dirk Zoete, Nadia Naveau, Liza May Post... [tot 5/11]

Vleeshal Middelburg
Markt 1 / Zusterstraat 7 – 0118/65.22.00
wo-vr 13-17u, za-zo 11-17u
□ 'Teeth, Gums, Machines, Future, Society' – Lili Reynaud-Dewar [tot 1/10]

Zeeuws Museum
Abdij (plein) – (0) 118 65 30 00
di-zo 11-17u
□ 'Handwerk – stoelenmaker Caspar Labarre, Historische Scheepswerf C.A. Meerman en leerlingen van Het Goese Lyceum' [tot 28/1/2018]
□ 'Uyt eygen ervarentheyd. De wondere insectenwereld van Johannes Goedaert' [tot 29/10] □ 'Het Kunstmuseum. Van Zadkine tot Vaarzon Morel – Een unieke verzameling uit het depot' [tot 29/10]

Otterlo

Kröller-Müller Museum
Houtkampweg 6 – 0318.59.12.41
di-zo 10-17u (beeldentuin open tot 16u30)
□ 'Pionier van de conceptuele kunst' – Ger van Elk (1941-2014) [tot 6/8]
□ 'The Poetry of Forms' – Jean (Hans) Arp (1886-1966) [tot 17/9]

Rotterdam

Het Nieuwe Instituut
Museumpark 25 – 010.440.12.00
di-wo 11-17u, do 11-21u, za-zo 11-17u
□ 'De Staat van Eindhoven' [tot 31/12]
□ 'De Nieuwe Tuin' [tot 31/12]
□ 'Sleep Mode – The Art of the Screensaver' – Rafaël Rozendaal [tot 20/8] □ 'Designing the Surface (curatoren: Chris Kabel, Jannetje in 't Veld en Toon Koehorst)' [tot 20/8] □ 'Architecture of Appropriation' [tot 20/8] □ 'Fight, Squat, Resist: Housing Alternatives of Social Movements' [tot 20/8] □ '100 jaar De Stijl: Architectuur en interieur. Het verlangen naar stijf' [tot 17/9] □ '51 Sprints. Interactieve webdocumentaire' [tot 1/8] □ 'Het Nieuwe Instituut en De Stijl' [tot 3/9]

Kunsthall Rotterdam

Westzeedijk 341 – 010 – 44 00 301
di-za 10-17u, zo 11-17u
□ Robert Mapplethorpe (1946-1989) [tot 27/8]
□ 'Prince Love Live – Ahoy, De Kuip and other memories' [tot 10/9]
□ 'Poetry + Art Gallery Tour: Burma storybook' – Dana Lixenberg [tot 22/8]
□ 'Koen Vermeule – Wanderlust' [26/8 tot 19/11]

Museum Boijmans Van Beuningen
Museumpark 18-20 – 010 44 19 400
di-zo 11-17u
□ Rhonda Zwilling [tot 28/1/2018]
□ 'Manet tot Cézanne: impressionistische tekeningen' [tot 17/9] □ 'Sensory Spaces 11 – Raphael Hefti' [tot 1/10]
□ 'The Magnetic North & The Idea of Freedom' – Sylvie Zijlmans & Heward Jongenelis [tot 24/9] □ 'De collectie als tijdsmachine' [tot 27/8]
□ Gunnel Wählstrand [tot 24/9]
□ 'Recent Drawings (2015-2017)' – Richard Serra [tot 24/9] □ 'Virtuositeit en verbeeldingskracht: Rembrandt-eten uit eigen collectie' [9/9 tot 14/1/2018]

Nederlands Fotomuseum
Wilhelminakade 332 – 010.203.04.05
di-vr 10-17u, za-zo 11-17u
□ 'De collectie belicht door Jan Cremer' [tot 20/8] □ 'Etnomanie' – Ellie Uyttenbroek [tot 27/8]
□ 'Springvloed – Van Zoetendaal & de Collectie' [tot 3/9]
□ 'Genesis' – Sebastião Salgado. [tot 17/9]

TENT
Witte de Withstraat 50 – 010 413 54 98
di-zo 11-18u
□ 'Blueprint. Whose Urban Appropriation is This?' – VHILS & Kalaf, Failed Architecture, Ladj Ly, Roxette Capriles, Charlie Koolhaas... [tot 27/8]

Witte de With

Witte de Withstraat 50 – 010 411 01 44
di-zo 11-18u, Iste vr/maand 11-21u
□ 'Cinema Olanda: Platform' – Wendelien van Oldenborgh [tot 20/8]
□ 'Ögüt & Macuga – DEEL I: o.l.v. Ahmet Ögüt' [tot 20/8]
□ 'Ögüt & Macuga – DEEL II: o.l.v. Goshka Macuga' [8/9 tot 31/12]

Schiedam

De Ketelfactory
Hoofdstraat 44 – 010 4738123
vr-zo 13-17u
□ 'One Year In Ten' – Femmy Otten [tot 16/7]

Stedelijk Museum Schiedam
Hoogstraat 112 – 010 246 36 57
di-zo 11-17u
□ 'Pierre Janssen – In de greep van de kunst' [tot 15/10]
□ 'Oog in Oog – Topstukken' [tot 7/1/2018]

Sittard

Museum De Domijnen
Ligne Sittard – Ligne 5, 6131
046 4513460
di-zo 11-17u
□ 'Eco-vention' – Georg Dietzler, AnneMarie Maes, Joseph Beuys, Cecylia Malik, Lara Almercegui, Lois Weinberger [3/9 tot 27/1/2018]

Tilburg

De Pont – Museum voor hedendaagse kunst
Wilhelminapark 1 – 013.543.83.00
di-zo 11-17u, do 11-20u
□ 'Runway (AW 17)' – Fiona Banner [tot 27/8]
TextielMuseum
Goirkestraat 96 – 013 536 74 75
di-vr 10-17u, za-zo 12-17u
□ 'Schitterend / Damast en Glas van Klassiek tot Art Deco' [tot 29/10]
□ 'Earth Matters, samengesteld door Lidewij Edelkoort & Philip Fimmano' [tot 26/11]
□ 'Ornamentale Patronen / Trijppweefsel van de Amsterdamse School' [tot 4/3/2018]

Utrecht

Casco Art Institute: Working for the Commons
Lange Nieuwstraat 7 – 030 231 9995
di-zo 12-18u
□ 'Casco krijgt een nieuwe naam, een nieuwe modus operandi, en een nieuw tentoonstellingsprogramma' [tot 16/7]

Centraal Museum

Nicolaaskerkhof 10 – 030.236.23.62
di-zo 11-17u
□ 'Rietveld en Van Baarencollectie Kunst en vormgeving 1915-1930' [tot 31/12/2019]
□ 'De Wereld van Utrecht – Topstukken uit de vijf collecties' – Abraham Bloemaert, Jan van Scorel, Gerrit Rietveld, Pyke Koch, Marlene Dumas, Bas Kosters... [tot 30/4/2020]
□ Jan Taminia [tot 26/8]
□ 'Grappen en grollen. Reproductiegrafiek naar de Utrechtse Caravaggisten' [tot 10/9]
□ 'Onbestaanbaar – Levensgrote figuren van gesmolten plastic door Mathieu Klomp' [tot 3/9]
□ 'Uit de Mode' [tot 22/10]

Venlo

Museum Van Bommel-Van Dam
Deken van Oppensingel 6
077 351 34 57
di-zo 11-17u
□ 'Sporen uit de toekomst – onderzoek naar de toekomst van de binnenstad / vier gemeenten in de Niederrhein: Krefeld, Neukirchen-Vluyn, Kamp Lintfort, Venlo' [tot 20/8]
□ 'Playhouse '71-'17' [tot 20/8]
□ 'Floating Japan' [tot 1/10]

Theater De Maaspoort
Oude Markt 30 – 077 320 72 22
di-vr 15-19u, za 12-16u
□ 'Collectiepresentatie VBVD: Cor Dik' [tot 13/8]

Vijfhuizen

Kunstfort bij Vijfhuizen
Fortwachter 1 – 023 5589013
ma-wo, vr-zo 13-17u
□ 'Millennial Gravestone Quotes' – Joeri Woudstra [tot 17/9]
□ 'Parallel Perspectives' – Raymond Barion [tot 17/9]

Wassenaar

Museum Voorlinden
Buurtweg 90 – 070 512 1660
11-17u
□ 'That's not me' – Rodney Graham [tot 17/9]

Wijre

Buitenplaats Kasteel Wijre
Kerfpad – 043 450 26 16
do-zo 11-17u
□ 'Conversations #1' – Esther Janssen – Miriam Gossing & Lina Sieckmann [16/7 tot 12/11]
□ 'Colouring' – Guido Geelen [16/7 tot 12/11]

Zwolle

Museum de Fundatie – Paleis aan de Blijmarkt
Blijmarkt 18-20 / Paleis aan de Blijmarkt – 0572.38.81.88
di-zo 11-17u
□ 'Zomerexpo 2017: Water' [tot 20/8]
□ 'Face Value' – Bob Dylan [tot 20/8]
□ 'Licht in plaats van lijnen' – Friso ten Holt (1921-1997) [tot 1/10]
□ 'Het late licht' – Jeroen Krabbé [tot 1/10]
□ 'Audire et videre' – Michiel Borstlap [tot 1/10]

Zwolle / Doesburg

IJsselbiënnale 2017
Kunstroute langs de IJssel tussen Doesburg en Zwolle
ijsselbiennale.nl
□ 'De invloed van de klimaatverandering op ons rivierenlandschap' – Levi van Veluw, Peter de Cupere, Nathalie Bruys, Paul de Kort, Peter Ojstersek, Paul Segers, Observatorium... [tot 24/9]

Zwitserland**Aarau**

Aargauer Kunsthaus
Aargauerplatz – 062 835 23 30
di-wo 10-17u, do 10-20u
□ 'Swiss Pop Art' [tot 1/10]
□ Kevin Aeschbacher [tot 6/8]
□ 'Back to Paradise. Master Pieces of Expressionism from the Aargauer Kunsthaus and the Osthaus Museum Hagen' [26/8 tot 3/12]
□ Arthur Fouray [26/8 tot 12/11]

Basel

Fondation Beyeler
Baselstrasse 101 – 061.645.97.00
dagelijks 10-18u, wo 10-20u
□ Tino Sehgal [tot 12/11] □ Wolfgang Tillmans [tot 1/10] □ Paul Klee [tot 9/9] □ 'Beyeler collection / Remix' [tot 3/9]

Kunsthalle Basel

Steinenberg 7 – 061 206 99 19
di-wo, vr 11-18u, do 11-20u30, za-zo 11-17u
□ 'Ungestalt' – Caroline Achaintre, Michaela Eichwald, Alina Szapocznikow, Marcel Duchamp, Joachim Bandau, Adrián Villar Rojas... [tot 13/8]
□ 'Dangerous Afternoon' – Yan Xing [tot 27/8] □ Adam Linder [8/9 tot 28/9]

Kunstmuseum Basel

St. Alban-Graben 16/20/60 – Hauptbau/Neubau/Gegenwart – 061/206.62.62
di-wo, vr-zo 10-18u, do 10-20u
□ 'Fokus Papier. Raumdenken – Denkräume' [tot 6/8] □ 'Hola Prado! Two Collections in Dialogue' [tot 20/8]
□ 'Richard Serra: Films and Videotapes' [tot 15/10] □ 'The Hidden Cézanne: From Sketchbook to Canvas' [tot 24/9] □ 'Otto Freundlich – Cosmic Communism' [tot 10/9]

Bern

Kunsthalle Bern
Helvetiaplatz 1 – 031 350 00 40
di-vr 11-18u, za-zo 10-18u
□ 'Jackie of All Trades & Her Radical Chic Academy with ((HC Player)))' – Verena Dengler [tot 23/7]
□ 'Angst vor Angst' – Jill Muelleady [tot 23/7] □ 'Section Littéraire' – Pierre Klossowski, Josef Strau, Peter Wächtler, Annette Wehrmann, Ben Rosenthal... [12/8 vr-zo 1/10] □ 'Sie sagen wo Rauch ist, ist auch Feuer' [12/8 tot 1/10]

Kunstmuseum Bern

Hodlerstrasse 8 – 12 – 031 328 09 44
di 10-21u, wo-zo 10-17u
□ 'Masterpieces of the Collection' [tot 16/7] □ 'Monet, Hodler, Picasso, Giacometti, Rothko, Dalí ... Collection of the Kunstmuseum Bern' [18/7 tot 1/1/2018] □ 'Van Gogh to Cézanne, Bonnard to Matisse. The Hahnloser Collection' [11/8 tot 11/3/2018]

Zentrum Paul Klee

Monument im Fruchtländ 3
(0)31 359 01 01
di-zo 10-17u
□ 'Paul Klee. Poet and Thinker – Should all be known?' [tot 26/11]
□ 'Paul Klee / ...make visible' [25/7 tot 27/8]

Glarus

Kunsthau Glarus
Im Volksgarten – 055 640 25 35
di-vr 14-18u za-zo 11-17u
□ 'Sie sagen wo Rauch ist, ist auch Feuer' [13/8 tot 8/10]

Luzern

Kunsthalle Luzern
Bürgenstrasse 34-36 – 041 412 08 09
wo-za 15-20u30, zo 14-18u
□ 'Leichtbekömmlich – Sommerausstellung der BASIS-Dokumentationsstelle' [tot 6/8]
□ Christoph Fischer [25/8 tot 17/9]

Kunstmuseum Luzern

Europaplatz 1 – (0)41 226 78 00
di-zo 11-18u, wo 11-20u
□ 'Von früh bis spät. Bilder des Alltags aus der Sammlung' [tot 26/11]
□ Gilles Rotzetter [tot 20/8]
□ 'Bellevue' – Robert Zünd (1827–1909) / Tobias Madörin [tot 15/10]
□ 'Soundzz.z.zzz...z / In Kooperation mit Lucerne Festival' [11/8 tot 10/9]

Winterthur

Fotomuseum Winterthur
Grünenstrasse 44 – +41 52 234 10 60
di-zo 11-18u, wo 11-20u
□ 'Message to the Future' – Danny Lyon [tot 27/8]

Kunsthalle Winterthur

Marktgasse 25 – 052 267 51 32
wo-vr 12-18u, za-zo 12-16u
□ Oliver Laric [23/7 tot 3/9]

Kunstmuseum Winterthur

Museumstraße 52 – (0)52 267 51 62
di 10-20u, wo-zo 10-17u
□ 'Die Sammlung neu präsentiert' [tot 31/12] □ 'Calder to Kelly: Die amerikanische Sammlung' [tot 13/8]
□ Jean Fautrier [26/8 tot 12/11]

Museum Oskar Reinhart

Stadthausstrasse 6 – 052 267 51 72
di-zo 10-17u, do 10-20u
□ 'Francisco José de Goya – Meister der Druckgraphik' [tot 30/7]

Zürich

Kunsthau Zürich
Heimplatz 1 – (0)44 253 84 84
di, vr-zo 10-18u, wo-do 10-20u
□ 'Mexican Graphic Art' [tot 27/8]
□ 'Action!' – Trisha Brown, Allan Kaprow, Tino Sehgal, William Forsythe, Simone Forti... [tot 30/7]
□ 'Cantastorie' [25/8 tot 8/10]

Migros Museum für Gegenwartskunst
Limmatstrasse 270 – +41 44 277 20 50
di, wo, vr 11-18u, do 11-20u, za-zo 10-17u
□ 'Collection on Display: Communities, Rules and Rituals – Part II: Rules' [tot 13/8] □ 'Power, Governance, Labor' – Maja Bavec [tot 13/8]
□ 'Jimmie Durham: God's Children, God's Poems' [26/8 tot 5/11]

Museum für Gestaltung – Schaudapot
Toni-Areal, Pfingstweidstrasse 96
043 446 67 67
di-zo 10-17u, wo 10-20u
□ 'Turn the Puppets Loose' [tot 10/9]
□ 'Traces of Dance' – Sigurd Leeder [tot 30/7] □ 'Design Studio: Processes' [25/8 tot 7/10]

Museum für Gestaltung – Schaudapot
Toni-Areal, Pfingstweidstrasse 96
043 446 67 67
di-zo 10-17u, wo 10-20u
□ 'Turn the Puppets Loose' [tot 10/9]
□ 'Traces of Dance' – Sigurd Leeder [tot 30/7] □ 'Design Studio: Processes' [25/8 tot 7/10]

Museum für Gestaltung – Schaudapot
Toni-Areal, Pfingstweidstrasse 96
043 446 67 67
di-zo 10-17u, wo 10-20u
□ 'Turn the Puppets Loose' [tot 10/9]
□ 'Traces of Dance' – Sigurd Leeder [tot 30/7] □ 'Design Studio: Processes' [25/8 tot 7/10]

Museum für Gestaltung – Schaudapot
Toni-Areal, Pfingstweidstrasse 96
043 446 67 67
di-zo 10-17u, wo 10-20u
□ 'Turn the Puppets Loose' [tot 10/9]
□ 'Traces of Dance' – Sigurd Leeder [tot 30/7] □ 'Design Studio: Processes' [25/8 tot 7/10]

Museum für Gestaltung – Schaudapot
Toni-Areal, Pfingstweidstrasse 96
043 446 67 67
di-zo 10-17u, wo 10-20u
□ 'Turn the Puppets Loose' [tot 10/9]
□ 'Traces of Dance' – Sigurd Leeder [tot 30/7] □ 'Design Studio: Processes' [25/8 tot 7/10]

Museum für Gestaltung – Schaudapot
Toni-Areal, Pfingstweidstrasse 96
043 446 67 67
di-zo 10-17u, wo 10-20u
□ 'Turn the Puppets Loose' [tot 10/9]
□ 'Traces of Dance' – Sigurd Leeder [tot 30/7] □ 'Design Studio: Processes' [25/8 tot 7/10]

Museum für Gestaltung – Schaudapot
Toni-Areal, Pfingstweidstrasse 96
043 446 67 67
di-zo 10-17u, wo 10-20u
□ 'Turn the Puppets Loose' [tot 10/9]
□ 'Traces of Dance' – Sigurd Leeder [tot 30/7] □ 'Design Studio: Processes' [25/8 tot 7/10]

Museum für Gestaltung – Schaudapot
Toni-Areal, Pfingstweidstrasse 96
043 446 67 67
di-zo 10-17u, wo 10-20u
□ 'Turn the Puppets Loose' [tot 10/9]
□ 'Traces of Dance' – Sigurd Leeder [tot 30/7] □ 'Design Studio: Processes' [25/8 tot 7/10]

Museum für Gestaltung – Schaudapot
Toni-Areal, Pfingstweidstrasse 96
043 446 67 67
di-zo 10-17u, wo 10-20u
□ 'Turn the Puppets Loose' [tot 10/9]
□ 'Traces of Dance' – Sigurd Leeder [tot 30/7] □ 'Design Studio: Processes' [25/8 tot 7/10]

Museum für Gestaltung – Schaudapot
Toni-Areal, Pfingstweidstrasse 96
043 446 67 67
di-zo

Colofon

met de steun van de
Vlaamse overheid



Personalia

Agentschap Internationaal initiatief dat opereert vanuit Brussel en in 1992 werd opgericht door Kobe Matthys. Wat gebeurt er als men niet zozeer over een auteur of over auteursrecht spreekt, maar veeleer over de kracht van praktijken die draaien om het mutuele, de wederkerigheid met een omgeving in de chaos van de dagelijkse wereld?

Michel François Kunstenaar, leeft en werkt in Brussel. Hij nam deel aan *Documenta IX* (1992) en vertegenwoordigde in 1999 samen met Ann Veronica Janssens België op de Biënnale van Venetië. Recente museumtentoonstellingen: *Pieces of Evidence*, Ikon Gallery, Birmingham (2013); *45.000 affiches. 1994-2011*, MAC's, Site du Grand Hornu (2011) en *Plans d'évasion*, S.M.A.K., Gent (2009-2010). Recent (17 maart – 6 mei 2017) stelde hij tentoon bij de galerie Xavier Hufkens (Brussel), die zijn werk in België vertegenwoordigt.

Raphaël Pirenne Doctor in de kunstgeschiedenis, hoogle- raar aan de Ecole de recherche graphique (ERG) en La Cambre, Brussel. Hij is lid van SIC, een platform dat zowel uit- gaven als tentoonstellingen produceert. Hij organiseerde ten- toonstellingen van Simona Denicolai & Ivo Provoost, Koenraad Dedobbeleer, Sylvie Eyberg, Olivier Foulon, Mark Geffriaud, Pierre Leguillon, Pol Matthé, Wobbe Micha... Hij is mederedacteur van of leverde bijdragen aan de publicaties *French Theory and American Art* (Berlin, Sternberg Press, (SIC), 2013), *Heterogeneous Objects. Intermedia and Photo- graphy after Modernism* (Leuven, Leuven University Press, 2013), en de tentoonstellingscatalogi *Walter Swennen. So Far So Good* (Brussel, WIELS / (SIC), 2013) en *Atopolis* (idem, 2015). Hij publiceerde over Alberto Giacometti, Georges Braque en Pablo Picasso, Bruce Nauman, Dan Graham, John Baldessari, Peter Downsbrough, Jacqueline Mesmaeker, Walter Swennen... Momenteel werkt hij aan een kritische studie over de erfenis van het begrip 'sociale sculptuur' van Joseph Beuys in de kunst sinds het einde van de jaren zestig (o.a. Robert Morris, Yvonne Rainer, Franz Erhard Walther, Lothar Baumgarten, Thomas Hirschhorn, Pierre Huyghe).

Dirk Pültau Kunsthistoricus en publicist. Hoofdredacteur van *De Witte Raaf*. Recente publicaties: *The clandestine in the work of Jef Cornelis* (i.s.m. Koen Brams), Jan van Eyck Academie/*De Witte Raaf*/Argos/Marcelum Boxtareos, 2009; *Matt Mullican: Im Gespräch/Conversations* (i.s.m. Koen Brams), Köln, DuMont, 2011; *Opus 1. The Artist's Beginnings* (i.s.m. Koen Brams en Ulrike Lindmayr), Amsterdam, Roma Publications, 2015.

Daniël Rovers Schrijver, onder meer van het essayboek *De figuur in het tapijt. Op zoek naar zes auteurs* (Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2011), de roman *Walter* (Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2011) en de bundel (anti)reisverhalen *De zon is het probleem niet* (Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2014). Begin dit jaar verscheen zijn roman *De waren* (Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2017).

Oliver Sacks (1933-2015) Fysicus. Hij was hoogleraar neurologie aan de School of Medicine van de Universiteit van New York. Hij is vooral bekend voor zijn bundels met neurologische ziektegeschiedenissen, zoals *The Man who Mistook his Wife for a Hat* (1985), *An Anthropologist on Mars* (1995) en *Musophilia: Tales of Music* (2007). Hij leverde regelmatig bijdragen aan de *New Yorker* en de *New York Review of Books*. (zie ook oliversacks.com)

Jorinde Seijdel Schrijft en geeft lezingen over onderwer- pen die in verband staan met de nieuwe condities van kunst en media in de hedendaagse maatschappij en de publieke ruimte. Ze is hoofdredacteur van *Open! Platform for Art, Culture & the Public Domain* (voorheen *Open. Cahier on Art & the Public Domain*). Ze is mentor theorie en hoofd van het programma Studium Generale aan de Gerrit Rietveld Academie in Amsterdam. Met *Open! is ze partner van de master Dutch Art Institute Art Praxis in Arnhem*.

Koen Sels Was redacteur bij *De Leeswolf*, *De Reactor* en *nY*. Hij publiceerde fictie en teksten over onder meer literatuur en beeldende kunst in verschillende tijdschriften en kunst- naarspublicaties. In 2015 was hij gastschrijver bij *nY*, in 2015 verscheen zijn debuutroman *Generator* bij het balan- seer (Gent).

Christophe Van Gerrewey Is auteur van onder meer twee romans en een essaybundel, en van *Architectuur, een gebruiksromanwijzing. Theorie, kritiek en geschiedenis sinds 1950 volgens Geert Bekaert* (Gent, A&S Books, 2015). Hij is redac- teur van het tijdschrift *OASE*. Sinds 2015 is hij professor architectuurtheorie aan de École polytechnique fédérale de Lausanne (EPFL). In het najaar verschijnt zijn roman *Werk werk werk*.

Redactie

Hoofdredacteur: Dirk Pültau (dirk@dewitteraaf.be)
Zakelijke leiding: Dirk Mertens (dirk.mertens@dewitteraaf.be)
Redactiesecretariaat & Publiciteit: Thomas Olbrechts (thomas@dewitteraaf.be)
Eindredactie: Dirk Mertens, Dirk Pültau
Corrector: Dirk Mertens
Correctie *english abstracts*: Jim O'Driscoll
Vormgeving: Inge Ketelers

Praktische gegevens

ISSN: 0774-8523
BTW nummer: BE 456.630.567
Verschijningsritme: tweemaandelijks

Planning	verschijnt	deadline
nummer 189	15 september 2017	15 augustus 2017
nummer 190	15 november 2017	15 oktober 2017
nummer 191	20 januari 2018	20 december 2017
nummer 192	15 maart 2018	15 februari 2018
nummer 193	15 mei 2018	15 april 2018
nummer 194	15 juli 2018	15 juni 2018

Oplage: 14.000 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 kan u een (steun)abonnement nemen. Via PayPal kan u op www.dewitteraaf.be een doorlopend (steun)abonnement nemen. U kan het bedrag ook overschrijven. Vermeld uw adres, e-mailadres en het nummer waarbij het abonnement moet ingaan. Let op: gebruik het juiste rekeningnummer voor uw land! Losse nummers van De Witte Raaf kunnen op dezelfde wijze worden (na)besteld.

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

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

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

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



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

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

Advisory Board

Dr. Andrew Leach (Griffith University)
Dr. Jan van Adrichem
Prof. Michael Astroh (Ernst Moritz Arndt Universität Greifswald, Germany)
Dr. 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.

Oliver Sacks – Speak, Memory

This is a translation of an essay published in the *New York Review of Books* (February 21, 2013) in which Sacks uses a false childhood memory described in his memoir *Uncle Tungsten* (2001) to reflect on the construction of memories. Sacks 'remembered' how in winter 1940-1941 a bomb fell behind his family's house in London. Although his memory and description are extremely vivid and full of details, his older brother Michael showed him that this memory was false – that Oliver had constructed the scene in his mind from a letter written by their older brother David, and then appropriated it as a memory of his own. A discussion of similar cases of constructed memories and of 'unconscious plagiarism' in the arts leads Sacks to the conclusion 'that there is no easy way of distinguishing 'historical truth' and 'narrative truth'. But he also argues that this confusion is indispensable for the creative mind: 'Indifference to source allows us to assimilate what we read, what we are told, what others say and think and write and paint, as intensely and richly as if they were primary experiences.'

copying – memory – plagiarism

Agency – Thing 000850 (My Sweet Lord)

This article recounts the court case (United States District Court, New York, 1976) of Bright Tunes Music Corp. vs. Harrisongs Music Ltd., in which the former claimed that the song *My Sweet Lord* by George Harrison was plagiarized from the song *He's So Fine*, to which they owned the rights. The judge concluded that Harrison had only 'subconsciously' copied *He's So Fine*, but nevertheless found him guilty of plagiarism.

copying – George Harrison – plagiarism

Raphaël Pirenne & Dirk Pültau – Conversation with Michel François on the project *Faux Jumeaux* (S.M.A.K., Ghent, 2008-2010)

This is a conversation with Belgian artist Michel François on the project *Faux Jumeaux* ['False Twins'], which he organised between 2008 and 2010 in the S.M.A.K., the Museum of Contemporary Art in Ghent. François asked fifteen guests (curators, critics, artists) to each select two works of art which, although very similar with regard to form or material, were created independently. He himself got the ball rolling with a presentation of *Metrocubo d'infinito* (1966) by Michelangelo Pistoletto and *Absence d'infini* (1991) by Ann Veronica Janssens. François, Pirenne and Pültau discuss the history of the project, the way it was conceived and some of the fifteen offerings. The conversation addresses, among other issues, the intensification of perception provoked by the project and its implicit critique of modern concepts of originality and (linear) historicity.

contemporary art – exhibition history – Michel François

Agency – Thing 001155 (The Cardinal)

This article recounts a court case (United States District Court of Pennsylvania, 1977) in which National Wildlife Art Exchange accused Franklin Mint of infringing its copyright of a water colour painting entitled *Cardinals on Apple Blossom*. A crucial notion in this case was the notion of 'independent creation'.

copyright – independent creation

Jorinde Seijdel – Stop Making Sense! About transposed images in post-truth regimes

This short essay reflects on the profusion, global reach and authenticity of news images in a digital, 'post-truth' culture. Where should we look for reality when images are manipulated, repeated, decontextualized, appropriated and recombined? What is happening inside the image archives? Jorinde Seijdel explores these questions by zooming in on an overlapping fragment in Johan Grimonprez' video-essay *Dial H-I-S-T-O-R-Y* (1997) and Aernout Mik's two-channel video-installation *Raw Footage* (2006). What are the implications of this curiously transposed footage for the different narratives to which it is supposed to contribute?

Johan Grimonprez – Aernout Mik – digital culture

Koen Sels – Copy Construct

This is a review of an exhibition organized by artist/curator Kasper Andreassen in the Cultuurcentrum Mechelen, which departed from various artistic practices based on 'reproduction' or 'copying'. Sels puts a special focus on the materiality and imperfection of the copying process.

contemporary art – copying

Daniël Rovers – 'Does it often happen to you too, that you don't understand what people say about art?' The 'art storyteller' Pierre Janssen (1926-2007)

This essay was written on the occasion of the exhibition *Pierre Janssen: in de greep van de kunst* held in two museums in The Netherlands, the Stedelijk Museum Schiedam and Museum Arnhem. Pierre Janssen became famous as a presenter of the TV programme on art *Kunstgrepen* (1959-1975), made for the Dutch Broadcast Corporation AVRO. Rovers reflects on Janssen's approach to television work and communicating about art, his ideas on art, and the highly improvisational character of the programme.

art on television – Pierre Janssen (1926-2007)

Christophe Van Gerrewey – *Les extrêmes me touchent*. Raymond Pettibon in the Bonnefontenmuseum, Maastricht

This essay on American artist Raymond Pettibon was written on the occasion of the retrospective exhibition *A Pen of All Work* in the Bonnefontenmuseum, Maastricht. Van Gerrewey discusses the structure of this oeuvre 'without key works', the peculiar combination of a 'dirty' and 'low' visual language with the 'cultivated' phrases written on the drawings, and the markedly 'impossible' combinations Pettibon makes in these works – one of them being the basic combination of text and image.

Bonnefontenmuseum – contemporary art – Raymond Pettibon

VAN EYCK

CALL FOR APPLICATIONS

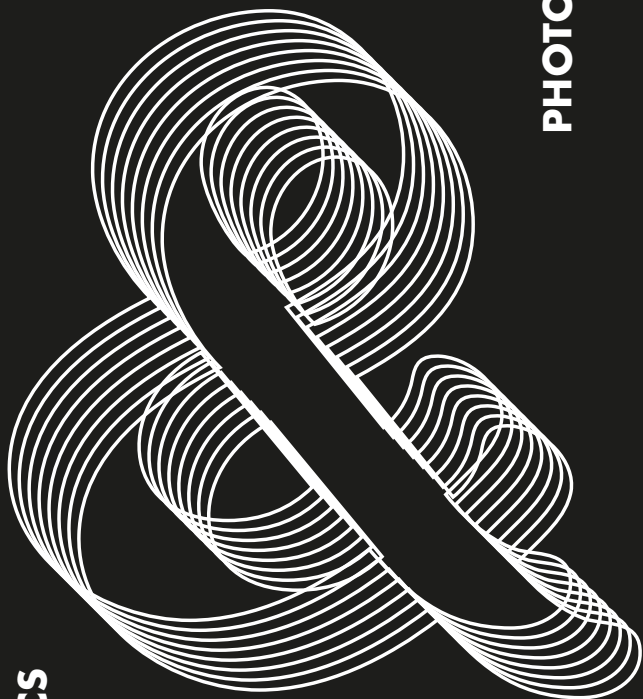
LANDSCAPE ARCHITECTS

ARTISTS

PHOTOGRAPHERS

WRITERS

CURATORS



CRITICS

DESIGNERS

ARCHITECTS

DEADLINE

2 OCTOBER 2017

Residencies for 6 up to 12 months
janvaneyck.nl

Van Eyck
Multiform institute for
fine art, design and reflection

Academiëplein 1
6211 KM Maastricht, NL

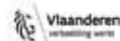


RAOUL DE KEYSER

RELEASE

24/06/17 - 03/09/17

mudel



FRANS MASEREEL CENTRUM



PRINT ART CENTRE & RESIDENTIES

TENTOONSTELLING

24.06 — 01.10.'17

PUBLICATIES



MORE MUSIC BOX

Door MOREpublishers

Met Jacques André, Jakup Auce, Denicolai & Provoost, Gaillard & Claude, Erwan Mahéo / Gijs Milius, Sophie Nys, Christophe Terlinden, Michael Van den Abeele, Leen Voet



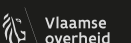
JEF GEYS ARCHIEF 5

Sinds 2015 brengt FMC een reeks publicaties (Archief 1, 2, 3, 4 en een voorpublicatie op Archief 5) in beperkte oplage uit met archiefmateriaal van kunstenaar Jef Geys. Eind juni 2017 verscheen Archief 5, dat focust op de Golfoorlog in 1991.

FRANS MASEREEL CENTRUM



PRINT ART CENTRE & RESIDENTIES
Masereeldijk 5, 2460 Kasterlee, BE
WWW.FRANSMASEREELCENTRUM.BE



Open: Ma – Vr: 10u – 17u
Laatste WE v/d maand: 13u – 18u