

# Gevecht met een genre

To a stranger from a  
stranger van Mekhitar  
Garabedian en Addenda van Jasper Rigole

**Kris Pint**

**DE WITTE RAAF**

Editie 196 november-december 2018

(<https://www.dewitteraaf.be/edities/detail/nl/165>)

Wat het doctoraat in de kunsten bijzonder maakt, is dat het in principe twee vormen van vrijheid combineert: het recht van de wetenschapper om vrij te onderzoeken en het recht van de kunstenaar om vrij te scheppen, beide los van onmiddellijk maatschappelijk of economisch nut. Wanneer van doctoraten in de kunsten een handeseditie verschijnt, stelt zich de vraag hoe deze publicaties verschillen van gangbare artistieke communicatievormen (zoals de tentoonstelling of de kunstenaarspublicatie) en hoe het kennisdomein dat ze ontsluiten anders is dan in de cultuurwetenschappen.

Deze vragen zijn verbonden met de hybride rol van onderzoeker-kunstenaar die dit nieuwe genre veronderstelt, en die zowel in een artistieke als academische context vaak moet opboksen tegen de *doxa* – het weefsel van codes, vooroordelen en opvattingen die als vanzelfsprekend gelden. Al in 2006 waarschuwde Bart Verschaffel, in een reflectie op het doctoraat in de kunsten gepubliceerd in *De Witte Raaf* nr. 122, voor één aspect van die *doxa*: de vanzelfsprekendheid van het romantische genie-begrip, en de ‘vooronderstelling dat een kunstwerk in de individuele ziel en darmen van de artiest gedragen wordt en rijpt om vervolgens, vanuit deze quasi-natuurlijke oorsprong, in de cultuur terecht te komen’. Dit (zelf)beeld staat haaks op de analyserende, beschouwende rol van de wetenschapper, en het leidt volgens Verschaffel niet alleen tot het afwijzen van ‘theorie’, maar ook van de ‘dialogische modellen van creativiteit die gangbaar zijn in vele kunst disciplines, zoals film, theater, dans en architectuur, en overigens geheel ‘normaal’ waren in de beeldende kunst voor de romantiek’.

Toch is het niet alleen het beeld van de romantische kunstenaar dat de mogelijkheden van een doctoraat in de kunsten kan beperken. Dat geldt evenzeer voor de *doxa* van de cultuurwetenschapper, vaak de academische

peetouder van dit hybride genre, die eveneens terugvalt op schijnbaar vanzelfsprekende rollen. De neutrale historicus die met een afstandelijke blik cultuurfenomenen, trends en invloeden kadert, werkt bijvoorbeeld vanuit een objectiverend vogelperspectief dat tegengesteld is aan de subjectieve betrokkenheid van een kunstenaar.

Een andere rol is die van de kritische intellectueel die culturele artefacten deconstrueert als symptomen van verborgen economische, sociopolitieke of psychologische processen. In *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity* uit 2003 stelt Eve Kosofsky Sedgwick dat elke vorm van theoretische praktijk gekoppeld is aan bepaalde affecten. Volgens haar domineert in de hedendaagse cultuurwetenschappen de ‘achterdocht’, de ‘hermeneutiek van verdenking’, zoals Paul Ricoeur het omschreef: een manier van lezen die samenvalt met een zoektocht naar onderliggende waarheden die soms haaks staan op wat een cultuurproduct op het eerste gezicht uitdrukt. Sedgwick minimaliseert allermindst de noodzaak van wat zij ‘paranoïde lectuur’ noemt: het blijft onmisbaar om de *doxa* te ontmaskeren, ook binnen het onderzoek in de vrije kunsten. Als ideologiekritische reflectie op de maatschappij sluit die lectuur aan bij een kritische, vaak provocatieve kunstpraktijk die taboes en wantoestanden zichtbaar wil maken. Moeilijker is het wanneer die paranoia zich richt op de impliciete veronderstellingen en blinde vlekken in de eigen praktijk of die van verwante kunstenaars: het is niet evident om werk te construeren en meteen ook te deconstrueren.

Daarom is het zinvol om, zoals Sedgwick aangeeft, te beseffen dat er ook andere leeswijzen bestaan. Als alternatief ziet ze de ‘herstellende lezing’. In plaats van wantrouwen is plezier dominant: culturele artefacten worden gebruikt als ondersteuning en als hulpmiddel om een cultureel manco te ‘herstellen’. Sedgwick richt zich in de eerste plaats op haar vakgebied, de *queer studies*: niet alleen verborgen ‘heteronormering’ wordt ontmaskerd, er ontstaan ook andere mogelijkheden om gender en seksualiteit te verbeelden en te ervaren. Elk cultuurprobleem waarvoor een ‘herstellende’ cultuurvorm ontbreekt en de *doxa* te eenzijdig is, valt echter op deze manier te benaderen, ook het onderzoek in de vrije kunsten, precies omdat de kunsten over een rijker arsenaal beschikken dan de klassieke cultuurwetenschappen om de werkelijkheid te benaderen. In *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding* uit 2007 benadrukt Mark Johnson dat we niet alleen op een verstandelijke manier betekenis geven aan de werkelijkheid, maar dat ook emoties en zintuiglijke ervaringen een cruciale rol spelen. In de pragmatische traditie van John Dewey ziet Johnson kunst als de manier bij uitstek om de werkelijkheid te benaderen in al haar complexiteit, net omdat een kunstwerk verschillende aspecten van betekeniscreatie verdisconteert en intensifieert. Johnson gaat impliciet uit van een vrij onproblematische relatie tussen de mens

en zijn omgeving; Sedgwick is sterk beïnvloed door het psychoanalytische model van Melanie Klein, waarin de subjectieve relatie tot de omgeving complexer is en onvermijdelijk met frustratie en pijn gepaard gaat. Cultuurpraktijken kunnen op die manier een falend betekenisstelsel herstellen en een formulering vinden voor de heftige melancholische of agressieve emoties die het lichaam ervaart.

Het is duidelijk dat een dergelijke benadering een lichamelijk en subjectief engagement impliceert. Dat is geen vanzelfsprekende positie binnen de huidige academische cultuurwetenschappen, die steeds meer geschoeid zijn op de leest van de exacte wetenschappen. Objectieve ‘data’ worden verzameld en geanalyseerd, en elke intieme, kritische betrokkenheid wordt bijna beschouwd als een ‘contaminatie’ die tot foute resultaten leidt. Voor de kunst geldt dit taboe veel minder: net door de romantische *doxa* bekleedt de kunstenaar in onze maatschappij een speciale positie waarin hij of zij expliciet de koppeling tussen het werk en het eigen leven mag leggen. Het nadeel hiervan is dat de prominente rol van de kunstenaar soms aanleiding geeft tot een personencultus: het gemediatiseerde personage van de kunstenaar overschaduwde het werk. Boeiender is het wanneer de eigen levenssituatie deel gaat uitmaken van het artistieke experiment, als een van de ‘materialen’ die de kunstenaar ter beschikking staan.

In *De moed tot waarheid*, de lessenreeks die Michel Foucault gaf aan het Collège de France in 1983-1984, vergelijkt hij de rol van de kunstenaar sinds de negentiende eeuw met die van de cynicus uit de Oudheid: iemand die levenspraktijk gebruikt als toetssteen van het oeuvre en als legitimatie voor maatschappijkritiek. Het doctoraat in de kunsten is per definitie een experimenteel genre, en er zijn andere hybride vormen tussen het academische en het artistieke denkbaar. Maar de vorm waarin een kunstenaar zijn praktijk en ook zijn levenspraktijk koppelt aan een kennisdomein, is belangrijk. Toch is die vorm niet zonder risico, omdat de *doxa*, van zowel de kunstenaar als de cultuurwetenschapper, moeilijk te vermijden valt.

Dergelijke connecties tussen leven, kunstpraktijk en onderzoek vormen een goed uitgangspunt bij lectuur van twee boeken uit 2015: *To a stranger from a stranger* van Mekhitar Garabedian en *Addenda* van Jasper Rigole. Ze zijn beide het resultaat van een doctoraat in de kunsten aan het KASK in Gent, en beide zijn gepubliceerd bij AraMER, een imprint van Mer Paper Kunsthalle van Luc Derycke. Hans Op de Beeck was de artistiek promotor van Rigole, Manon De Boer van Garabedian; copromotor was telkens Filip Geerardyn, professor psychoanalyse aan de Universiteit Gent. Zowel vorm als inhoud zijn zeer verschillend bij Rigole en Garabedian, maar de probleemstelling is verwant: het

gaat over de wisselwerking tussen het collectieve externe (beeld)geheugen en innerlijke, intieme ervaringen en herinneringen.

Garabedian presenteert *To a stranger from a stranger* expliciet als het discursieve luik van een artistiek doctoraat: de titelpagina plaatst het boek binnen een academische context en presenteert het werk, in de geijkte termen van een proefschrift, als ‘partial fulfillment’ om de graad van doctor in de beeldende kunst te behalen. Een tentoonstelling, die integraal deel uitmaakte van de ‘verdediging’, vormde het andere luik. Opvallend is dat in het boek geen enkel beeld terug te vinden is, ook niet van de eigen praktijk. Zoals Garabedian in de inleiding aangeeft, is de tekst ‘een weefsel van citaten’ die via tussenparagrafen met elkaar in verband worden gebracht. De rijke verzameling bestaat uit *lyrics* van jazz- en popsongs, dialogen uit filmscènes, literatuurfragmenten (Proust, Borges), maar vooral uit cultuurfilosofische citaten (Kierkegaard, Nietzsche, Benjamin, Derrida, Kristeva). De rode draad is de vaststelling dat we – met een verwijzing naar een boek van Julia Kristeva – steeds ‘vreemden voor onszelf zijn’: de consistentie van onze subjectiviteit is een fictief verhaal, geconstrueerd vanuit de herinterpretatie van chaotische indrukken en emoties opgeslagen in ons geheugen, dat ook gevormd is door collectieve herinneringen die via de verhalen van anderen onze identiteit mede bepalen.

Dat het ‘zelf’ een discursieve constructie is, is een postmodern cliché. Het wordt echter op scherp gezet wanneer Garabedian het in verband brengt met de ‘Catastrofe’: de Armeense genocide tijdens de Eerste Wereldoorlog en de daaropvolgende diaspora. Die gebeurtenis laat zich nauwelijks herinneren: onuitsprekelijke gruwel kan niet adequaat beschreven worden, en sporen worden tot op de dag van vandaag uitgewist in een proces van politieke ontkenning: ‘De essentie van genocide,’ schrijft Garabedian, ‘is het vernietigen van archieven.’ Hier veroorzaken de twee kanten van deze traumatische ervaring wrijving. Het is noodzakelijk om het bewijsmateriaal te bewaren en het waarheidsgehalte aan te tonen van de herinneringen van overlevers en hun nakomelingen, maar tegelijkertijd is dat archief zelf een vorm van agressie, een herhaling van de uitroeiing: ‘elke keer bewijs wordt gevraagd, en bewijs wordt onophoudelijk gevraagd, staat men weer voor de beul; je moet getuigenis afleggen over je eigen foltering, je eigen dood door foltering.’ Op dit punt krijgt het filosofische debat over het geheugen niet alleen een politieke dimensie, maar wordt het ook persoonlijk. Garabedian koppelt het expliciet aan zijn levenssituatie, zijn ‘diasporische subjectiviteit’. Hij is het kleinkind van grootouders die de genocide overleefden, en zijn ouders emigreerden vanuit Syrië naar België. Hij presenteert zichzelf als het resultaat van uiteenlopende verhalen en talen die hem vreemd blijven en waarin hij zich een vreemde voelt. Hij citeert uit de film *La Maman et la putain* (1973) van Jean Eustache: ‘Slechts

praten met de woorden van anderen, dat is wat ik zou willen. Dat moet pas vrijheid zijn.’ Het is een verlangen dat verschillende gebieden doorkruist: van Garabedian's geschiedenis, zijn oeuvre (hij werkt vaak met citaten, of laat het woord aan anderen, zoals zijn ouders), tot de werkwijze van zijn doctoraat: het naast elkaar plaatsen van citaten, die met bindteksten aan elkaar worden geschreven.

Garabedian komt tot de conclusie dat het niet-formuleerbare van het trauma van de ‘Catastrofe’ via ‘het fictionele’ moet verlopen: ‘Betekenis komt niet tevoorschijn uit geschiedenis, maar uit fictie.’ Het is een uitspraak die in overeenstemming is met de positie van Kristeva. Gevoelens, vreemd aan de codes en strikte betekenissen van het taalsysteem, manifesteren zich in wat zij het ‘semiotische’ noemt: klank, ritme, kleur, en de transgressie van grammaticale en andere regels. Kunst wordt dan de ideale communicatievorm voor de uitdrukking van lichamelijke processen die werkzaam zijn in taal (en beeldtaal), op de grens tussen betekenis en emotie. Daarom is het jammer dat Garabedian een boeiende, meerstemmige kijk geeft op cultuurwetenschappelijke analyses van het geheugen, maar relatief weinig aandacht besteedt aan hoe betekenis dankzij fictie tot stand komt. Uitspraken zoals ‘diasporische subjectiviteit wordt gedefinieerd door montage’ of een voetnoot die een onverwachte koppeling legt tussen diasporische tijdsbeleving en ritmes in de *swing time* in jazz, lijken uit te nodigen tot een meer diepgaande, experimentele verkenning vanuit zijn expertise als beeldend kunstenaar. Hier laat het gemis aan beeldmateriaal, zowel van eigen als van andermans werk, zich het sterkst voelen. De kunstenaar lijkt zich te distantiëren van de onderzoeker, waardoor de vormelijke en inhoudelijke mogelijkheden van het artistieke doctoraat onderbenut blijven.

Jasper Rigole experimenteert meer met het genre. Hoewel in het colofon van de zeven kleine boekjes die *Addenda* vormen (*Dingen, Herinneringen, Inventaris, Register, Catalogus, Noten/Notes* en *Manual*), sprake is van een onderzoeksproject en een ‘serie publicaties die reflecteren over de praktijk’, presenteert de reeks zich niet uitdrukkelijk als doctoraat in de kunsten. *Addenda* leunt dicht bij een kunstenaarspublicatie, met het verschil dat het geen beeldmateriaal bevat, uitgezonderd een losse transparante plastic bladzijde die doet denken aan een fotonegatief. Hierop staan heel klein de afbeeldingen van de tentoonstelling *81 dingen waarvan ik dacht dat ik ze vergeten was*, in 2015 in Z33, Hasselt, en in 2016 in De Brakke Grond, Amsterdam (en besproken door Edo Dijksterhuis in *De Witte Raaf* nr. 179): een uiteenlopende reeks voorwerpen uit het atelier van de kunstenaar, van een boekje *Diaseries met geluid* (voorwerp 1) tot ‘een met de hand getekend mnemotechnisch plan van een werkruimte’ (voorwerp 81).

In het eerste van de zeven boekjes, getiteld *Dingen*, licht Rigole aan de hand van biografische verhalen een praktijk toe die draait rond het verzamelen (en transformeren of manipuleren) van andermans herinneringen, vooral dan amateurfoto's en -films: *Catalogus*, een ander boekje, bevat een lijst van 999 filmspoelen. Centraal staat de toevallige verwantschap die ontstaat wanneer verloren (of gevonden) voorwerpen of beeldmateriaal samenkomen in een nieuwe, soms fictieve context. Dat onderzoek naar 'andermans herinneringen' wordt net als bij Garabedian gekoppeld aan het eigen leven. Bij Garabedian is dat autobiografische sterk verknoopt met de Armeense genocide, de diaspora en de migratie uit het Midden-Oosten. Ook Rigole koppelt persoonlijke herinneringen aan het collectieve geheugen, maar bij hem ontbreekt de specifieke en 'traumatische' historische context waardoor Garabedians praktijk zo beïnvloed wordt. Rigoles persoonlijke geschiedenis is 'generischer': hij beschikt over voor iedereen herkenbare en zelfs banale herinneringen, sterk bepaald door het medium van de amateurfilmopname: een verjaardag, een bezoek aan een pretpark, of de alledaagse taferelen die werden gefilmd om de spoel op te gebruiken zodat die ontwikkeld kon worden. Dezelfde alledaagsheid geldt voor de meer persoonlijke herinneringen uit zijn jeugd of zijn artistieke praktijk: zijn obsessionele verzamelwoede, bezoeken aan rommelmarkten, of gesprekken met zijn dochttertje in het atelier. In *Herinneringen* verzamelt Rigole fragmentarische herinneringen of associaties die de 81 tentoongestelde voorwerpen bij hem oproepen, in drie reeksen, van 2013 tot 2015. Het persoonlijke speelt ook een belangrijke rol in *Inventaris*, een schijnbaar zorgvuldige, minutieuze beschrijving van de eigen studio waarin alle 81 objecten ook een plaats krijgen via voetnoten. De studio verschijnt als een geheugenpaleis, vergelijkbaar met de ruimtes, gevuld met objecten en toneel van gebeurtenissen, die redenaars uit de Oudheid in gedachten doorkruisten om hun betoog te onthouden.

Net als bij Garabedian is ook bij Rigole de onbetrouwbaarheid van het geheugen een thema. Zo beschrijft hij in *Dingen* een vermeende jeugdherinnering die afkomstig blijkt uit een gevonden familiefilm: herinneringen zijn niet betrouwbaar en blijken inwisselbaar. Het meest intieme komt dus, zo wordt duidelijk, van buitenaf: 'Iedere herinnering waarvan ik denk dat ze authentiek is, is ergens aan een of andere foto te linken. Het zijn constructies, tot stand gekomen tijdens het herbekijken van die documenten.' Het belangrijke verschil met Garabedians proefschrift is dat de onbetrouwbaarheid van het geheugen ook op het niveau van de vorm wordt uitgewerkt. Rigole toont zich namelijk een onbetrouwbare verteller, een literaire techniek die in een doctoraat om begrijpelijke redenen hoogst ongebruikelijk is.

Een van de manieren waarop hij het wantrouwen van de lezer wekt, is het gebruik van ironie. Rigole presenteert zichzelf als 'oprichter en enige

werknemer' van IICADOM (International Institute for the Conservation, Archiving and Distribution of Other People's Memories). Via een link ([icadom.org](http://icadom.org)) kan de lezer zich inschrijven als medewerker, maar de site (en de bijhorende Facebookpagina) is sinds 2015 niet meer gewijzigd. Een van de zeven boekjes is een *Manual* voor toekomstige medewerkers, waarin zowel het managementsjargon ('a global leader', 'we have the drive to do better') als de wetenschappelijke taal wordt geparodieerd, met grafieken, lijstjes en categorieën om het beeldarchief te ordenen. Iets gelijkaardigs deed Rigole ook in het werk *Attraction* (2013), dat in *Noten/Notes* in drie talen becommentarieerd wordt: 'De Nederlandse tekst is de meest persoonlijke (omdat Nederlands mijn moedertaal is), de Franse tekst symboliseert de haute culture van de contemplatieve taal van de filosofie, de Engelse tekst staat voor de taal van de internationaliteit en de objectieve wetenschap.' Ook op het vlak van het 'meest persoonlijke' neemt Rigole een loopje met de waarheid. Zo voert hij zichzelf op als een obsessief verzamelaar van sluitringen ('rondellen' of *washers*), en als lid van de International Washer Society, waarvan de leden jaarlijks dubbels uitwisselen: een internetzoekopdracht naar dit bizarre genootschap levert geen enkel resultaat op. Deze onbetrouwbaarheid maakt dat je ook zijn poëtische uitspraken met een korrel zout neemt. In *Dingen* merkt hij op: 'Ik zie enkel mensen in de fleur van hun leven. De dood, daar doe ik niet aan mee.' In de bijhorende noot 35 (apart opgenomen in het boekje *Noten/Notes*) wordt deze stelling onderuitgehaald: Rigole verwijst naar het werk *Nude Decay* (2008), waarin het verval van het lichaam gekoppeld wordt aan het verval van de beelddrager, via krassen of kleurdegradaties. En in *Herinneringen* lezen we bij de 35<sup>e</sup> herinnering uit 2013: 'Ik herinner me een gesprek over de vraag of we oude films überhaupt als erotisch kunnen ervaren, in de wetenschap dat de afgebeelde personen nu overleden of stokoud zijn.'

Dit wantrouwen wordt versterkt door andere werken die Rigole bespreekt, zoals *500 letters* (2010), een 'automatische bio-generator' die op basis van enkele parameters een kant-en-klaar *artist statement* genereert, een 'bizarre constructie van je eigen artistieke alter ego, vaak doorspekt met verwijzingen naar een uitgehold discours'. Gelijkaardig is *Outnumbered, a brief history of imposture* (2009), waarin een panoramische schoolfoto uit de jaren dertig wordt verbonden met een database van 999 bekende of minder bekende bedriegers, van wie de korte biografieën verzameld zijn in *Register*. Een camera zoomt in op één schooljongetje en gaat dan naar een volgend, terwijl een Britse commentaarstem hun fictieve biografieën en relaties vertelt, volgens een door de computer gegenereerd patroon.

Zoals Rigole zelf aangeeft, is OuLiPo, het experimentele schrijversgenootschap waartoe Georges Perec en Raymond Queneau behoorden, een belangrijke inspiratiebron. De tekst wordt opgevat als combinatiespel dat door interactie

met de lezer de beperkingen van het lineaire, klassieke leespatroon doorbreekt. Die invloed is ook duidelijk in *Addenda*: het spel met de 81 objecten, de reeksen van 81 herinneringen en evenveel voetnoten maken het mogelijk van het ene boekje naar het andere te springen en een eigen leesparcours uit te stippelen.

De vraag is hoe het dan zit met de ‘wetenschapscommunicatie’ in het artistieke onderzoek dat *Addenda* toch ook is, de reden dat het boek van een kunstenaarspublicatie verschilt. *Manual* is een parodie, maar het archief van 999 filmfragmenten bevat wel degelijk bruikbaar materiaal voor een kritisch antropologisch onderzoek. Rigole stelt dat de opkomst van betaalbare filmcamera’s gelijkliep met de opkomst van het massatoerisme, en wijst op enkele leemtes in het gevonden materiaal. Zo stelt hij vast dat het politieke en culturele rumoer van mei ’68 opvallend afwezig is in opnames uit diezelfde periode. De verschillende categorieën tonen ook aan hoe gecodeerd bepaalde opnames zijn, zowel inhoudelijk als formeel, en hoe gecodeerd het intieme geheugen wordt dat aan die beelddragers wordt uitbesteed. Zijdelings verwijst Rigole naar de kritiek op die naoorlogse beeldcultuur. Zo vermeldt hij dat zijn eerste 8mm-camera, een Eumig Viennette, het voorwerp was van een antireclame door de Situationisten, met als titel *La domination du spectacle sur la vie*. De camera zou van het individu een passieve beeldenmaker maken in plaats van een actieve deelnemer aan unieke situaties. De verspreiding van ‘andermans geheugen’ is in het tijdperk van de digitale reproduceerbaarheid enkel toegenomen, en Rigole spreekt van een escalatie in de ‘selfiecultuur’. Ook de afwezigheid in deze amateuropnames van lichamelijk verval en dood wordt opgemerkt, zoals in het eerder vermelde *Nude Decay*. Het ‘traumatische’ of ‘onuitspreekbare’ wordt echter niet verder gethematiseerd, zoals bij Garabedian. Het is niet onbelangrijk te beseffen dat Rigoles literaire voorbeeld, Georges Perec, als kind zijn moeder heeft verloren in die andere genocide uit de twintigste eeuw: de holocaust. Perec had dus wel een zeer specifieke relatie met jeugdherinneringen en leemtes in het geheugen.

Een uitgebreide kritische reflectie op de 'open plekken' in Rigoles beeldarchief blijft echter uit, laat staan dat er een 'paranoïde lectuur' van de eigen beeldpraktijk ontstaat. Ook de lezer wordt hier niet toe uitgenodigd: het wantrouwen dat *Addenda* opwekt, maakt deel uit van het spel, en de twijfels zijn vooral gericht op de betrouwbaarheid van de kunstenaar-verteller. Reflectie over de vorm en literaire aanpak van zijn 'onderzoeksrapportering' is eveneens afwezig. Rigole begint elk hoofdstuk in *Dingen* met een interessant citaat (van Benjamin, Bourriaud, Perec, Sontag), maar deze citaten worden niet in een breder betoog gecontextualiseerd. Het verbaast vervolgens niet dat een ander klassiek element bij academisch onderzoek, de bibliografie, ontbreekt.



Terwijl Garabedian zijn werk als ‘beeldenmaker’ buiten het discursieve luik van zijn proefschrift houdt, laat Rigole het onderzoek deel uitmaken van zijn oeuvre, zij het dan als ‘addenda’, wat een duidelijke hiërarchie impliceert. Het leidt tot een interessant vormexperiment, maar de implicatie is dat Rigole de rol van onderzoeker enkel ironiserend op zich wil nemen, ingebed in het tongue-in-cheekjargon van de *Manual*. Juist die al met al vrijblijvende ironie neutraliseert dit onderzoek; niet alleen als kritisch project, maar ook als mogelijk ‘reparatief’ antwoord op de situationistische kritiek op de beeldcultuur. Rigole gebruikt het doctoraat in de kunsten als een genre waar op boeiende wijze mee te spelen valt, maar waarin uiteindelijk weinig echt op het spel staat.

*To a stranger from a stranger* van Mekhitar Garabedian en *Addenda* van Jasper Rigole verschenen in oktober 2015 by AraMER, Gent.

De Witte Raaf  
Postbus 1428, B-1000 Brussel  
Tel +32 2/223.14.50  
info@dewitteraaf.be  
(mailto:info@dewitteraaf.be)