

1 Anton Jäger

Het onwaarschijnlijkste land ter wereld

6 Wytske Versteeg

De tuinen van ons vaderland

9 Tessel Veneboer

De moeder als muze. Het oeuvre van Chantal Akerman

12 Sofie Dederen

De kinderarbeid van Åbäke

14 Willem de Wolf

De vuurwerkjongen

17 Christophe Van Gerrewey

Amerikaans imperialisme

& 21–36

www.dewitteraaf.be

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

Ouderschap (3)

'De dood vraagt ons niet om een dag vrij te houden,' schreef Beckett in zijn essay over Proust, maar het geldt nog meer voor onze geboorte: we kiezen het moment noch de plek waarop we geboren worden, en niemand kan aanduiden door wie verwekt te willen worden. Een gevolg is dat we ook ons vaderland en onze nationaliteit niet kiezen. In een geglobaliseerde wereld lijkt dat een bureaucratisch en verwaarloosbaar gegeven, maar wie kan er stellig beweren dat nationale verschillen niet bestaan – in individuen noch in samenlevingen?

Dit derde en laatste nummer over ouderschap opent met twee teksten over de landen waarin *De Witte Raaf* verschijnt: België en Nederland. Anton Jäger schrijft een kleine politiek-economische geschiedenis van 'het onwaarschijnlijkste land ter wereld', gecreëerd door buitenlandse machten in 1830, dat daarna, samen met het Verenigd Koninkrijk, het snelst industrialiserende land in Europa wordt. Die economische activiteit – gebaseerd op de aanwezigheid van grondstoffen – speelde zich vooral af in de zuidelijke helft en in de koloniën, en dat is pas recent veranderd. Jäger toont hoe België wat dat betreft een 'modelstaat' is. Het land staat symbool voor 'de etnische conflicten, regionale ongelijkheid, politieke patstelling, bureaucratische disfunctie, multiculturele spanningen en sociale atomisering waarmee alle rijke landen te kampen hebben'. Wytske Versteeg bekijkt de foto's van Jan Dirk van der Burg, voormalig Fotograaf des Vaderlands in Nederland, dat ogenschijnlijk helemaal anders is dan België omdat iedereen er verondersteld wordt zich 'normaal' te gedragen. Het leidt tot een ambivalentie die 'misschien juist typisch Nederlands is: de gehechtheid aan een plek die je tegelijkertijd graag wil ontvluchten; het verlangen om veilig thuis te blijven, maar die postzegel thuis tot iets anders te maken dan wat het in werkelijkheid is'.

Drie andere teksten gaan over ouderschap en artistieke praktijken. De keuze om kunstenaar te zijn laat zich niet makkelijk rijmen met de keuze om ook ouder te zijn, terwijl elke kunstenaar ook altijd iemands kind blijft. Tessel Veneboer schrijft over het oeuvre van Chantal Akerman, die haar werk zelf omschreef als een poging om met haar moeder te communiceren. *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* uit 1975 kan gezien worden als een liefdesbrief aan haar moeder – een film van een kunstenaar die geen kinderen had, misschien juist doordat ze geobsedeerd bleef door de intrinsieke onmogelijkheid van ouderschap. Een heel andere strategie is zichtbaar in het werk van het collectief Åbäke, waarvan twee leden samenwerken met hun kind en van haar knutselwerken kunst maken. Het is, zo suggereert Sofie Dederen, het ei van Columbus qua tijdmanagement: 'Speel en knutsel met je kinderen en stel de resultaten tentoon of publiceer ze in een boek – geen betere manier om een goede moeder of vader en een goede kunstenaar tegelijkertijd te zijn.' Willem de Wolf, theaterauteur en -acteur, reflecteert over zijn kinderloos bestaan, ook als kunstenaar. Wat ooit een ideale manier was om jong en ongebonden te blijven, met enkel alternatieve, artistieke verantwoordelijkheden, lijkt inmiddels een doodlopende weg: 'Uiteindelijk moet je ouder worden.'

Het nummer besluit met een recensie van een groepstentoonstelling in Oostende waarin het werk van Raoul De Keyser centraal staat – als dat van een artistieke vaderfiguur, die echter ook een kind was van zijn tijd, en van zijn verkavelingsvaderland.

Christophe Van Gerrewey

Het onwaarschijnlijkste land ter wereld



ANTON JÄGER

Midden 1876 was Karl Marx op reis door Duitsland. Op zoek naar een kuuroord voor steenpuisten belandde hij in het Beierse Bayreuth, dat zich opmaakte voor een reeks muzikale feestelijkheden. De sfeer in de stad, zo stelde Marx in een brief aan zijn dochter, werd beheerst door de op handen zijnde première van een langverwachte operacyclus van de meest controversiële Duitse musicus van het moment. 'Overal waar men komt,' schreef hij, 'wordt men lastiggevallen met de vraag: wat vindt u van Richard Wagner?' Marx' nieuwsgierigheid was zo groot dat hij probeerde een kaartje voor de eerste voorstelling te bemachtigen. Dat lukte niet en hij moest door het raam naar binnen kijken. In het publiek zat een andere filosoof, Friedrich Nietzsche, die afstevende op een breuk met zijn voormalige mentor en vriend. Wagner dweeptte al een tijdje openlijk met christelijke thema's in zijn composities en vlei-de de Duitse – en vooral Joodse – burgerij om zijn producties te bekostigen. De voormalige revolutionair van 1848, die net als Marx op de barricaden had gestaan tegen de oude orde, was geweken. 'Een veredelde hofdirigent,' zo concludeerde Marx bitter

in een brief aan een vriend, waarna hij de Bayreuther Festspele afdeed als het 'narrenfeest van een staatsmuzikant'. Wagners liefkozing van het verleden was typisch voor een uitgeputte burgerij die aan haar historische missie verzaakte. Marx had het bijna dertig jaar eerder al omschreven, in *Der 18te Brumaire des Louis Napoleon*:

De traditie van alle dode generaties drukt [...] als een nachtmerrie op het brein van de levenden. En juist als ze met een omwenteling bezig lijken, zichzelf en de dingen veranderen en iets lijken te creëren wat er nog niet is geweest, juist in zulke tijden van revolutionaire crisis roepen ze angstig de geesten uit het verleden op en nemen ze hun naam, strijd-leus en klederdracht over, om in die eerbiedwaardige vermomming en met die geleende taal de nieuwe wereldgeschiedenis ten tonele te voeren.

Net die anekdote uit Bayreuth greep Bart De Wever eind 2012 aan in een stuk in *De Standaard*. 'Wat Nietzsche zag,' zo stelde hij, 'vervulde hem met afschuw. In plaats van het gewone volk, zag hij de gekroonde Duitse hoofden en de hogere burgerij, die immense bedragen hadden neergelegd om

aan toegangskaarten te geraken. De lagere burgerij – onder wie Karl Marx – stond met de neus aan het venster om een glimp op te vangen.' De Wever wilde een punt over de Vlaamse cultuursector maken, die zich in de nasleep van de communautaire crisis in 2009 steeds openlijker had uitgesproken over de Belgische kwestie. In de nasleep van de 'Niet in mijn naam'-protesten publiceerde hij daarom een lang pleidooi voor een terugtrekking van de kunstensector uit de politiek. 'Ofwel rechtvaardigt kunst zichzelf,' schreef de leider van de N-VA tien dagen vooraleer hij burgemeester van Antwerpen werd, 'ofwel laat ze zich rechtvaardigen door het politieke, het sociale, het economische. Kiezen we voor dat laatste, dan heeft kunst bij voorbaat verloren.'

Een dergelijk pleidooi voor *l'art pour l'art* was natuurlijk impliciet politiek. Als kunstenaars zich stilhielden, dan pas zou het politieke veld openliggen voor de flamingante cultuurstrijd. Kunst die zich daarentegen met politiek mengde – zoals Wagners poging om in *Siegfried* een Duits nationaal verleden uit te beelden, of zoals de antisemitische kroniek *Der Ring* – was intrinsiek defect. Dat had Nietzsche, in De Wevers visie, al heel vroeg door: 'Van Nietzsches artistieke idealen schoot niets meer over'

en 'gedesillusioneerend' verliet hij tijdens de opvoering de zaal'.

De Wever gaf met deze anekdote een heleboel weg. Hij vroeg de Vlaamse kunstensector om hun meer radicale en openlijk politieke opties weg te bergen. Maar de verwijzing droeg ook een ander aspect. De Wever vergeleek impliciet de Duitse burgerij van Nietzsche, Marx en Wagner met die van het hedendaagse Vlaanderen, van schatrijke ondernemers als Huts, De Nul en Verhaeghe – een burgerij die evenzeer een onzekere greep naar de macht ondernam aan het begin van de eenentwintigste eeuw, met behulp van de N-VA en haar 'baas' VOKA, de Vlaamse werkgeversorganisatie. Die poging wilde niet echt vlotten. Het was een andere parallel met het bismarckiaanse Duitsland van Wagner en Marx: na het falen van de revolutie van 1848 bleef de Pruisische aristocratie aan de macht. Zij zou de staat blijven besturen terwijl de economie werd geliberaliseerd en de burgerij een toevlucht zocht in winst of in cultuur – de tweestrijd die het hele oeuvre van Adorno zou doorkruisen. Net die ruilhandel frustrerde zowel Wagner, Marx als Nietzsche, die zagen hoe het eerste het tweede op den duur zou opheffen. Een burgerij die een revolutionair verleden mist, levert de beste kunst- en cultuurliefhebbers. Marx hoopte dat het proletariaat hun politieke taak kon overnemen. Nietzsche hoopte op een supermens. Wagner bleef geloven in de verheffende functie van cultuur.

Voor de Vlaamse elite van De Wever gold een dergelijk geloof allerminst, net zoals een 1848 ontbrak. Maar ze zocht geen heil in *Kultur*. Hoewel ze het kunstenveld subsidieerde, was ze volledig vervreemd van de 'hoge' cultuur die zich nu voor een unitair België leek uit te spreken; Huts, Verhaeghe en De Nul hielden het bij de Gouden Eeuw, Studio 100 of voetbalclubs en hadden weinig op met de staatloze kunstenaarselite die zich tegen het Vlaams-nationalisme uitsprak.

De spanning tussen kunst en staat is in Vlaanderen een stuk ouder, en werd al in 1968 op scherp gesteld door Hugo Claus, in een gedicht dat hij samen met Walter De Bock schreef. schreef. Het verscheen op 11 juli: 'Vlamingen!' Terwijl gij met de leeuwenvlag zwaait, neemt het buitenlands en voornamelijk Amerikaans kapitaal uw industrieën in, worden SHAPE en NATO door Vlaamse parlementairen in uw land gehaald, en telt de Vlaamse burgerij haar dividenden.' De Vlaamse *kultuur* was niets dan 'een masker voor de Vlaamse burgerij die een economische en politieke macht in handen houdt'. Deze zinnen zijn in het aanhoudende debat over de Vlaamse cultuur nog niet geparafraseerd, maar achter de polemieken schuilt nog een andere, misschien zelfs interessantere vraag. Wie was die Vlaamse burgerij waar Claus het in 1968 over had, en kunnen we die vandaag nog ontwaren? Volgens Matthias Lievens, professor filosofie aan de KU Leuven, is het antwoord bevestigend – zij het met nuances. In een dubbeleessay van eind 2020, gepubliceerd in het tijdschrift *Lava*, bespreekt Lievens de opkomst, sinds de jaren vijftig, van een nieuw segment ondernemers, notabelen en industriëlen die voor de 'Vlaamse bourgeoisie' kunnen doorgaan. Het gaat over een nieuwe, zelfbewust flamingante elite, die Lievens benoemt als *subaltern*: in tegenstelling tot de oude Franstalige elite kan deze groep geen totaal leiderschap over de staat claimen. De macht is bij uitstek aan buitenlandse krachten te danken, vooral in de vorm van Amerikaans kapitaal.

Het ontstaan van De Wevers Vlaamse elite situeert Lievens tijdens de vroege Koude Oorlog. Het Marshallplan van 1947 marginaliseerde de Waalse koolnijverheid en sleurde de Vlaamse landbouw de moderniteit in. Olie zou het hartenbloed van de wereldconomie worden. Het industriële zwaartepunt in België verschoof: in plaats van Luik en de Borinage werd de Antwerpse rivierdelta de pool voor investeerders. Met de haven als spil zou de Amerikaanse export-economie goederen het vasteland insturen. Het Vlaamse groeiwonder had daarvoor hooggeschoolde werkkrachten nodig. Dat werd de inzet van de scholenstrijd van de jaren vijftig, die na de Congolese onafhankelijkheid in 1960 de oude Belgische elite van het podium duwde. In de coulissen wachtten de nieuw-Vlaamse ondernemers, met de Verenigde Staten als sponsor. Het kwam economisch goed uit: petrochemie en kennisverwerving waren de sectoren van de



toekomst; staal en kolen hadden afgedaan en waren toch al in te hoge mate onderhevig aan de stakingen in Seraing.

De nieuwe staatselite deed beloften aan de achterban. De Vlaming werd in opdracht van de CVP overgeheveld uit de stedelijke kern, weg van de stadslucht die hen links zou doen stemmen. Een illusoir landleven werd heruitgevonden, gestut met goedkope bedrijfswagens, pendeltarieven en lintbebouwing die de Vlaming in de stad lieten werken maar 'op den buiten' lieten wonen. Suburbanisatie op z'n Vlaams bezorgde de regio het uitzicht van een Amerikaanse voorstad: een koopcentrum hier, een parking daar, een dorpskern waarin enkele stamkroegen trachtten te overleven tegen het geweld van de autosnelweg. De traumatische wonde die Louis Paul Boon in 1979 documenteerde in *Het geuzenboek* – Vlaanderen werd de toegang tot de moderne wereld ontzegd met de Spaanse inname van Oostende in 1604 – werd gezalfd. In de debuutroman van Boon uit 1943 werd deze uitbreiding al aangekondigd: *De voorstad groeit*. Het kon tellen na honderd jaar uitbuiting, in een land dat voor én door de Brusselse burgerij was opgericht. In 1920 waarschuwde Paul van Ostaïen nog dat de 'Vlaamse arbeider wordt overgeëxploiteerd. Ten eerste als arbeider, ten tweede als Vlaamse arbeider met onvoldoende kennis: als handwerker. [...] De Vlaamse arbeider komt op de laagste trap.'

Vijftig jaar later was die overexploitatie eindelijk ten einde. Met Amerikaans kapitaal werd de Vlaming in de nieuwe fordistische middenklasse getild; de laatsten werden de eersten in het naoorlogse België. Een nieuw landschap zou voor de Vlaming eindelijk moderniteit brengen. Maar was het die nieuwe burgerij menens met de moderniteit? Internationaal blijft de Vlaamse elite opvallen door politieke onderontwikkeling: een staat en een partij zijn er, maar veel vertrouwen in de eigen macht is er niet. Succesvolle Vlaamse bedrijven die de schaal van kmo ontgroeien, worden al snel aan Amerikaanse multinationals verkocht, zoals Lievens noteert. Die bedrijven blijven de onbetwiste baas in het Vlaamse ondernemerslandschap. Pfizer in Puurs, met voet aan de grond in België sinds 1952 en recent nog verantwoordelijk voor miljoenen coronavaccins, is het beste voorbeeld. Door een Vlaamse canon te laten schrijven (die dit jaar publiek zal worden gemaakt) en door educatieve televisieprogramma's te laten maken (zoals het op Nederlandse leest geschoeide *Het verhaal van Vlaanderen*), tracht de Vlaamse elite te camoufleren dat ze nog altijd niet echt kan en wil leiden, en vooral aan achterstallige natiebouw doet – zonder uiteraard de Amerikaanse broodmeesters te veronachtzamen, en zonder zelf een echt onafhankelijke cultuur op te bouwen, zoals Wagner dat probeerde.

Het is een aanzienlijk verschil met de oude elite die België bestuurde, en die wel degelijk zo'n cultuur ter beschikking had, zichtbaar in onder meer de geschiedschrijving van Henri Pirenne en in de gedichten van Nobelprijswinnaar Maurice Maeterlinck. Wie geeft er nog om dat oude België? Gelegen in het hart van het oude continent en zetel van enkele van de machtigste instellingen van het Westen, blijft het toevallige centrum van Europa onbekend en onbemind in het buitenland. De voorbije decennia schommelde de Angelsaksische berichtgeving over het land tussen het bizarre en het nonchalante – als er al interesse was. Charles de Gaulles kwinkslag over een staat 'uitgevonden door de Engelsen om de Fransen te *ambeteren*' blijft relevant. Als België in het buitenlandse nieuws komt, gebeurt dat via voorspelbare motieven: een oud koninkrijk op het kruispunt van Europa, een ruw strookje snelweg tussen Parijs en Amsterdam, een kantoor voor de heren van de globalisering. Een uiteenlopende cast bevolkt deze portretten: zwerfende militieleden, koloniale mijnmagnaten, kindermisbruikers, corrupte politici, surrealistische schilders, racistische rebellen. Impliciet wordt België uit de wereldgeschiedenis geschreven, overgelaten aan het antiquariaat.

Het land biedt nochtans instructieve contrasten met talloze buurlanden. In 2023 staat België symbool voor de etnische conflicten, regionale ongelijkheid, politieke patstelling, bureaucratische disfunctie, multiculturele spanningen en sociale atomisering waarmee alle rijke landen te kampen hebben. Toch blijft België ook een eeuwige buitenligger. Het beschikt over een van de meest gesyndicaliseerde economieën in de ontwikkelde wereld. Het is een genereuze welvaartsstaat, het heeft een gesubsidieerd maar uitgebreid maatschappelijk middenveld, het ondersteunt een grote en welvarende middenklasse, het heeft socialistische partijen die omvangrijker zijn dan de Franse tegenhangers, en het kan bogen op de meest succesvolle radicaal-linkse partij van Europa. In tegenstelling tot dat andere oude industrieland, het Verenigd Koninkrijk, heeft het veel neoliberale beleidstendenzen ontweken. In tegenstelling tot Tsjecho-Slowakije is het niet verdwenen in de twintigste-eeuwse esoterie. Anders dan Frankrijk lijdt het openlijk aan postkoloniaal geheugenverlies. En in tegenstelling tot Nederland maakt de economie van België geen veredeld belastingparadijs met een daaraan verbonden huizenmarkt.

De naoorlogse periode voorziet nog steeds in de beste sleutels tot de huidige situatie. Eind jaren veertig leek de oude Belgische elite de burgerlijke enclave die zij uit de negentiende eeuw erfde – een industrieel rijk met een machtig parlement en een koning, en met een zogenaamd homogeen Franstalige bevolking – bewaard te heb-

ben. Gesterkt door een nieuwe dirigistische planningsstaat en een koningshuis dat een opvolgingscrisis te boven kwam, leek de klassenoase veilig. En toch lag aan het eind van de jaren vijftig de fata morgana aan flarden. Regionale conflicten en concurrentie van buitenlandse producenten, vooral van de Amerikaanse hypermacht, bleken blijvend. In de jaren zestig gingen de Congolese kolonies verloren, kromp de industrie en ontvingen de Vlamingen hun federale concessies. Gedurende de jaren zeventig werd de oude Belgische staat ontmanteld en werd de economie geherstructureerd op maat van de globalisering. De *réfardaire* elite werd van het toneel geduwd. De commerciële as van het land roteerde noordwaarts, naar de haven van Antwerpen onder Amerikaans militair toezicht, voor een gestage opname in een vroege Europese Unie. Tegen de jaren tachtig begonnen journalisten zich af te vragen of het land het millennium zou overleven.

In die zin lijkt België een steeds 'onwaarschijnlijker' natie, *une nation improbable*: het kadaver van een grootouder dat door geen enkele vervreemde nakomeling wordt begraven. Maar juist in die onwaarschijnlijkheid is België een voorbeeld voor een steeds onwaarschijnlijker worden de eeuw: als 's werelds meest succesvolle gefaalde staat, biedt het blijvende lessen voor een wereld die bezaaid ligt met staatsfalen. Gevoelens van herkenning en vervreemding garanderen een brechtiaans *Verfremdungseffekt*, een close-up die buitenlanders in staat stelt hun eigen land op een nieuwe manier te bekijken. Het is een geschiedenis die niet echt strookt met het dominante beeld dat in het buitenland van België bestaat. Die koppige traditie schildert het land af als een Romeins kampement, verwickeld in een eeuwige stammenstrijd: tussen Walen en Vlamingen, Franstaligen en Nederlandstaligen, Brusselaars en niet-Brusselaars, Brusselaars en nieuwkomers. Als figuren uit een stripverhaal ondersteunen deze personages een cultuurpolitiek die de laatste decennia de overhand heeft gekregen. Daarbij wordt het klassenperspectief vermeden en wordt voorbijgegaan aan de echte, materiële krachten die de Belgische geschiedenis de laatste zestig jaar hebben gestuurd door de politieke economie vorm te geven. Het is een periode die wordt doorkruist door dekolonisatie, de-industrialisatie, de-urbanisatie, en door de langzame desorganisatie van de Belgische en Vlaamse partijdemocratie.

Wat zijn de thema's van het naoorlogse België, als de wervels van een historische ruggengraat? Ten eerste is er de langzame dood van de erfenisindustrie die het land als eerste continentale industriële macht in de negentiende eeuw had opgebouwd. In de naoorlogse periode werd dit patrimonium gestaag vervangen door een nieuw commercieel kapitalisme, verankerd in de Vlaamse havens en financiën en sterk onderhevig aan internationale handelsschokken. Ten tweede is er de verbrokkeling van de voorheen unitaire Franstalige staat in verschillende taalgemeenschappen en gewesten. Het impliceerde een breuk met de oude nationale cultuur die het Belgische kapitalisme samenbond, en een versterking van nieuwe regionale actoren. Ten derde is die andere sleutelcomponent van *la Belgique à papa* verdwenen: het imperium in Congo dat de oude elite winsten bezorgde. Ten vierde is het land langzaam heringericht tot een territorium vol verkavelingen en lintbebouwing – een traag adieu aan de dorpsagglomeraties en stedelijke centra uit het industriële tijdperk. De nieuwe geografie was bedoeld om het radicalisme van de arbeidersklasse de kop in te drukken en Europa's oudste proletariaat afhankelijk te maken van auto's en hypotheeken. Ten vijfde dreigt onophoudelijk het verval van de zuilen van de partijdemocratie, opgebouwd in het midden van de twintigste eeuw. Deze corporatistische instellingen bemiddelden in de relatie van de Belgische burgers tot de staat, van de katholieke kerken in het noorden tot de seculiere tempels van het socialisme in de zuidelijke steden. De erosie van deze forten maakte de weg vrij voor het separatisme dat de Belgische federale staat in de eenentwintigste eeuw in het vizier nam, en versterkte de nieuwe rancuneuze politiek in het Vlaamse noorden.

Dwars door deze bladwijzers lopen twee oudere uitdagingen voor het Belgische experiment: de nationale en de sociale kwestie. Ook die zijn uit het verleden geërfd. Wat te

doen met taalminderheden, hoe de arbeidersklasse te integreren en de binnenlandse economie internationaal te oriënteren? 1958, 1968, 1979, 1991, 1999, 2008 en 2022 waren momenten waarop zowel de nationale als de sociale kwestie zich opdrongen en het Belgische evenwicht verstoorden. Van 1958 tot 1962 verpestten de Vlaamse meerderheid, de Waalse arbeidersklasse en de Congolese rebellen de utopie die de bestuurlijke elite sinds 1945 had opgebouwd. In 1968 kwamen studenten in opstand tegen de Franse overheersing aan de Leuvense universiteit, die werd gesplitst in Vlaamse en Waalse helften. In 1979 stuurde de Volckerschok – de Amerikaanse Federal Reserve trok agressief de rente op en zoog krediet weg uit de wereldeconomie – een stroomstoot door de verouderde, door inflatie geteisterde Belgische economie. In 1991 werd de Europese Unie opgebouwd en doorbrak extreemrechts zijn electorale plafond. In 1999 werd de eerste regering zonder christendemocraten gevormd en trad België binnen in de stilte van de globale posthistorie. In 2008 was dat einde alweer voorbij en implodeerde het Belgische banksysteem na de kredietcrash, wat een nieuw conflict tussen Vlamingen en Walen ontketende. Het gevolg: de langste regeringsformatie in de geschiedenis en een Europese staat zuchtend op zijn sterfbed. Nieuwszenders bundelden berichten over de nakende ondergang van België, maar toen er in 2020 een pandemie uitbrak, was België er nog steeds, ongeschapen maar herschapen, met dezelfde fusie van nationale en sociale vragen.

Samen vertellen deze data een verhaal van voortdurende en halfslachtige aanpassing aan statische disfunctie. In 1945 zaten de Belgische communisten in de regering, verlangden Vlaamse nationalistenaar taalrechten, zat de Belgische landbouw in het slop en brachten Congolese onafhankelijkheidsactivisten de metropool in beroering. In 1947 werd die revolutionaire dynamiek gestuit. In het hogedrukvat van de Koude Oorlog werden de communisten uit de regering gezet. De Vlaamse nationale beweging raakte verstrikt in een golf van repressie. De Congolese kolonie werd gemoderniseerd met het oog op opname in een Europese Economische Gemeenschap. Om een legitimatiecrisis af te wenden, nam de kroonprins de teugels in handen. De bourgeoisie had een manier gevonden om te overleven in een vijandige wereld.

In 1958 bleek die inspanning een illusie en was het burgerlijke België ten einde. In het daaropvolgende decennium ging Congo verloren, dreigden arbeiders met een revolutie en herleefde een nieuw masaal Vlaams-nationalisme. De modernistische huwelijksreis liep ten einde en de scheidingspapieren werden opgesteld. Op de Wereldtentoonstelling in Brussel waren Vlaams-nationalisten woedend over het ontbreken van Nederlandstalige plaquettes op monumenten. Er werd een menselijke dierentuin met Congolese bewoners ingericht en arbeiders gingen aan het staken vanwege de werkomstandigheden. Een jaar eerder had het Verdrag van Rome de eerste steen gelegd van het Europese bouwwerk en de aanzet gegeven tot de arbeidsmigratiegolven die zouden neerstorten in een economie die steeds minder industrieel werd.

Terwijl de Wereldtentoonstelling van 1958 een beeld van illusoire stabiliteit liet zien, wees de brand, met 251 doden, in de Brusselse vestiging van de Belgische warenhuisketen Innovation in 1967, op een zichtbare ineenstorting. De plotse Congolese onafhankelijkheid in 1960 werd gevolgd door een stakinggolf in de winter van 1960-'61, en door twee Vlaamse marsen op Brussel in 1961 en '62. Al in 1956 bekeek de Congolese antikoloniale leider Patrice Lumumba Picasso's *Guernica* in het Paleis voor Schone Kunsten in dezelfde stad. Toen hij in 1961 werd vermoord, stuurde dat demonstranten voor burgerrechten in New York de straat op. De dekolonisatie stuurde schokken door de oude industriële bassins die afhankelijk waren van goedkope imperiale import. Nadat Belgische havenarbeiders protesteerden tegen de moord op Lumumba, werden de Waalse kolenmijnen in 1962 getroffen door de langste staking uit de Belgische geschiedenis. De conservatieve reactie van de noorderlingen voedde de regionalistische gevoelens in het zuiden en trok de aandacht van internationale radicalen. Opnieuw versmolten de nationale en sociale kwestie.



In hetzelfde decennium werd de Antwerpse rivierdelta een centrale investeringspool voor Amerikaanse multinationals, die een uitvalsbasis zochten voor hun export en een doorvoerlijn naar het West-Duitse groeiwonder. Een nieuwe industriële economie ontstond, gericht op productie met toegevoegde waarde. Met nieuwe middelen kon een rijk en jong proletariaat met hernieuwd elan ook eisen stellen voor taalkundige autonomie. De oase die de Belgische elites voor zichzelf hadden geconstrueerd, begon te vervagen.

De onttronning van het ancien régime culmineerde in de Belgische versie van mei '68, toen studenten de Franstalige universiteit bestormden en de eerste tekenen van een inflatiecrisis zich manifesteerden, waardoor het systeem van Bretton Woods, dat de Belgische frank aan de Amerikaanse dollar en de goudstandaard had gekoppeld, werd gedestabiliseerd. In de loop van de jaren zeventig verscherpten de de-industrialisatie en denationalisatie de regionale ongelijkheden. In 1979 formaliseerde het Egmontpact een verre gaande federalisering van het land, met de geboorte van een extreemrechts blok tot gevolg. België werd meegezogen in een economische spiraal. In 1982 werd de frank door de Nationale Bank gedevalueerd. Een stille administratieve coup moest de noodlijdende economie voorbereiden op de deflatoire Europese Unie. Tegelijkertijd sloegen militeleden aan het moorden in supermarkten, bombardeerden communisten bankgebouwen, kwam er een antinucleaire beweging op gang en steeg de werkloosheid explosief.

In 1991 leek de EU-orde van Maastricht deze wolken te verdrijven. De globalisering hees België in een Europese cocon. In datzelfde jaar brak het Vlaams Blok door, op een platform van anti-immigratiesentiment. Een paar maanden later gingen de laatste Belgische mijnen dicht. De Vlaamse socialisten in hun kerngebied decimerend, luidden de rechtsradicalen de koude nasleep in van de *trente glorieuses*, gevolgd door een aaneenschakeling van crisissen die het naoorlogse akkoord uiteindelijk deden stranden. De kindermoorden

van Dutroux, het dioxineschandaal en het Agustaschandaal gaven aan hoe gammal het Belgische staats- en partijstelsel was geworden. Het hegemoniale centrum van het land stond leeg. De beteugeling van de crisis van de jaren negentig werd door een zachter liberalisme in de jaren 2000 besproken. Een rood-blauwe alliantie tussen socialisten en liberalen combineerde een markt-vriendelijke houding ten aanzien van het economisch beleid met een meer libertaire houding ten aanzien van de sociale zeden. Regionale spanningen werden geacommodeerd en verdoezeld. Paars strandde in 2007, toen de betrokkenheid van de Belgische banken bij Amerikaanse rommelhypotheken leidde tot een regionaal conflict over uitgaven voor reddingsoperaties, waarna het land twee jaar lang leiderloos bleef. De 'kunst om niet bestuurd te worden' werd beoefend tijdens de Grote Recessie en de daaropvolgende populistische crises van de jaren 2010. Ook hier ontweek België acrobatisch een reeks uitdagingen die enkel als fataal werden voorgesteld. Het onwaarschijnlijke land had zijn waarschijnlijkheid behouden. Dat is ook hoe het hoofdpersonage het zich herinnert in *Doctor Criminale*, een roman van de Britse schrijver Malcolm Bradbury uit 1992:

Ik zal nooit de avond vergeten die ik doorbracht in dat luxueuze restaurant op de Grote Markt... Buiten ging het leven van de Belgen voort: bonbons eten, chique auto's in de prak rijden en zich afvragen of België eigenlijk wel een land is.

Bijna een vol decennium eerder had Hugo Claus in *Het verdriet van België* een pessimistische prognose gegeven, en drie jaar voor Claus schreef Walter van den Broeck met *Het beleg van Laken* zelfs een uitgebreid scenario voor het barsten van België, met soldaten die de Grote Markt bezetten en de koninklijke familie die haar toevlucht zoekt in een boschalet.

Het België van Bradbury is er natuurlijk nog steeds. *The Economist* sprak, in de vroe-

ge zomer van 2021, over 'the world's most successful failed state'. Belgen zijn bijna even rijk als Duitsers, maar ze zijn beter af dan Britten of Fransen. De gezondheidszorg is uitstekend, de lonen zijn hoog, de huizenprijzen zijn nooit gedaald. Afgezien van een abnormaal hoog zelfmoordcijfer en de Waals-Vlaamse ongelijkheid, blijft het gros van de Belgen hoogopgeleid, rijk en veilig. 'Het land leeft in vrede,' merkte Tony Judt op in 1999, 'zo niet met zichzelf, dan toch met alle anderen.' Meer dan Zwitserland, Denemarken of Zweden lijkt dit land de kandidaat bij uitstek voor een beschut, veilig en sociaaldemocratisch paradijs. Toch heeft die welvaart Belgen nauwelijks geïmmuniseerd tegen een diep en onuitroeibaar gevoel van onbehagen. De traditionele partijdemocratie implodeert. De staatscapaciteit neemt af. Extreemrechts is in opmars. In mei 2021 ging korporaal Jürgen Conings op oorlogspad, met als doel, hoogstwaarschijnlijk, viroloog Marc Van Ranst om te leggen. Meer dan vijftigduizend mensen sloten zich aan bij online steungroepen voor Conings; voor de steunmars daagden een honderdtal mensen op in de regen. In die community's op Facebook werd zowel een dorpsaamenleving zonder dorpen zichtbaar als een nieuw online verenigingsleven, met als trefpunten de commentaarsecties van kranten, geheime accounts met hakenkruisen en leeuwenvlaggen in de banner of portretfoto, of WhatsApp-gesprekken met familie en vrienden. Deze verenigingen bleken informeel maar egalitair, zonder de bureaucratistische achterban die bij de kerk of de vakbond speelde, en die altijd zwaardere offers van de leden eiste. Een poster met *Jürgens Life Matters* is op één namiddag bij elkaar te borstelen en met één muisklik vergezelt de Vlaming vandaag een demonstratie. Zoals Hind Fraihi in 2021 aangaf in een gesprek met *Knack*: 'Op de open profielen zie je selfies van vrouwen op een gemillimeter gazon, in een beeldig jurkje met een glaasje cava in de hand.' En: 'In gesloten groepen als *She Wolves* knippen diezelfde vrouwen de katjes in het donker, en is het ranzigheid troef. Je

zou het een nieuwe vorm van tsjeverigheid kunnen noemen.' De 'tsjeverige' houding rond Conings wijst ook op een vorm van melancholie: de Vlaming is voorgoed van onder de kerktoeren weg, maar het eindresultaat biedt in plaats van Verlichting een overdaad aan astrologie. De koster werd vervangen door de tv-kok.

Een gelijkaardige postmoderniteit mat Bart Verschaffel al in een essay uit 1992 op, getiteld 'De kring en het netwerk'. 'Het is [...] niet zo dat het oude verdwijnt en oplost in het nieuwe', stelde hij scherp.

De postmoderniteit is niet de videoclipzender of de nieuwszender, maar het dagelijkse, banale tafereel waarin ergens in Vlaanderen weiden, een alleenstaand rijhuis met blinde zijgevels langs een betonnen tweevaksweg, een gigantische lantaarnpaal en een tuinkabouter, een auto, een smalle lange tuin met kippen en prei, een eiken eetkamer met een dik kleed, een grootschermkleurentelevisie met MTV en per dag tien lijken, tien romantische bedscènes, tien bekenden, tien winnaars, tien grootsteden en één ramp, romantische huwelijks- en kinderfoto's, vroeg gesloten rolluiken en een vermoed, uitgezakt lichaam in een zetel bij elkaar zijn op een spanningsloze, volstrekt ondramatische wijze.

Dat achter die rolluiken nu een 'vermoed, uitgezakt lichaam' op 'volstrekt ondramatische wijze' op de smartphone zit te tokkelen ter verdediging van Conings, doet weinig af aan die analyse.

Het verschil met het fin de siècle is dat de CVP niet langer als leenheer over het verkavelde maar 'verenigde' Vlaamse landschap regeert. In een interview met *De Zondag* in 2020 overwoog toenmalig christendemocratisch leider Joachim Coens een omvorming van zijn partij tot een 'partijnetwerk'. Coens vermeldde 'Samen' als mogelijke naam, wat 'Samen Vooruit' tot een coalitieoptie zou maken. De kring is inderdaad het netwerk geworden, nu de kerk, de heemkundige kring en Kind en Gezin de integratie in de Vlaamse moderniteit niet langer verzekeren. Het 'sociale weefsel' – nog altijd een van de favoriete frases van Bart De Wever – is verdwenen, weggevreten door een halve eeuw consumentisme en digitalisering. De christelijke zuil barstte open en in die leemte stapte de nieuwe mondige burger: laptop in de aanslag, zonder partijkaart. De nieuwe marktlieders bieden niet echt een substituuut voor die oude partijkaarten. N-VA onderhoudt met dertig mensen op de mediadienst het waanbeeld van een 'volkspartij'. Theo Francken tweet zijn volgers toe. Ondertussen worden ze op rechts ingehaald door een partij die er wel nog in slaagt pensenkermessen te organiseren in Ninove. Het Vlaams Belang vervelde van een regionalistische zweep op rechts tot een antimigranten- en antisysteempartij, en geeft meer dan een miljoen euro uit per jaar voor advertenties op Facebook en Instagram. Op dat vlak moeten ze enkel N-VA, met een budget van 1,7 miljoen, laten voorafgaan, wat beide partijen een plek verzekert in de Europese top drie van politieke 'grootbesteders' op sociale media.

En wat gebeurt er ondertussen in Wallonië, het landsdeel dat zou overleven op kosten van de rest van België? In elk geval in Vlaanderen de transfers uit de negentiende eeuw compleet vergeten. Net als in het Engelse noorden ontwikkelde het Belgische zuiden zich vanaf 1830, en eigenlijk al eerder, tot een schoorsteenlandschap van staalfabrieken, textiel-fabrieken en mijnen: de 'industriële piste' van de Sambre-Maasvallei, die van de steenkoolbekkens van de Borinage naar Charleroi, Luik en Verviers loopt. Vlaanderen diende als een groot agrarisch achterland, bevolkt door boerenfamilies en dagloners. In de jaren 1840, ingehaald door een verschrikkelijke aardappelhongersnood, en met een binnenlandse weverij die instortte onder druk van de internationale concurrentie, ontladde het Vlaamse platteland honderdduizenden proletariërs naar de Waalse mijnen en molens. Rosa Luxemburg kon in 1904 nog spreken over Vlaamse arbeiders die 'ook van hun taal beroofd waren'.

Het Waalse industriële kapitaal was nooit van lokale oorsprong. In plaats daarvan werd de industrialisatie gesponsord door financiers en landeigenaren vanuit prachtige villa's in Franstalig Brussel, die opereerden via holdings die gestructureerd waren door gigantische investeringsbanken.



Brussel was een administratief centrum onder de Habsburgers, goed bemand met advocaten en bankiers. De hoofdstad was, net als Londen, een in wezen kosmopolitische stad, waarvan de blik altijd naar buiten was gericht, ingebed in internationale kapitaalstromen, waardoor ze meer verplicht was aan buitenlandse debiteuren dan aan arbeiders in haar eigen achterland. Meer nog dan Londen zou Brussel gekenmerkt worden door de afwezigheid van industrie, en bijgevolg van een stedelijk proletariaat.

Brussel was dus nooit een organisch deel van beide gewesten. In Wallonië werd het gezien als een citadel van industriële uitbuiters, terwijl het door Vlaanderen vaak werd beschouwd als een 'olievlek' van de 'francofonie'. Brussel moest toezien hoe rivaalstad Antwerpen uitgroeide tot een multinationaal zakencentrum, terwijl de hoofdstad vooral een leverancier van bureaucratie werd: de Brusselaar hielp Amerikaanse bedrijven hun weg te vinden in het labirint van de Europese Economische Gemeenschap. Terwijl de City of London zich onophoudelijk uitbreidde op basis van de euro-dollarhandel, verdween de Belgische holdingbourgeoisie. In tegenstelling tot het Verenigd Koninkrijk was België wel in staat een overbodige renteniersklasse van het toneel te verdrijven.

De Waalse elite besloot om met de stroom mee te zwemmen. Tijdens de crisisjaren van de jaren zeventig plukten ze aan het karkas van de eenheidsstaat en zorgden ze voor noodfinanciering. In de jaren tachtig probeerde de Waalse socialistische leider André Cools de regionale achteruitgang tegen te gaan door de intercommunales te bevorderen: lokale raden zouden gezamenlijk openbare diensten kunnen beheren. Daar lag nog een verschil tussen de postindustriële status van Wallonië en die van het noorden van Engeland. Tegenover het offensief van Margaret Thatcher was het neoliberale medicijn van haar Belgische bewonderaar Wilfried Martens relatief mild. De katholieke partijleider werd gedeeltelijk tegengehouden door interne oppositie in de vakbondsvleugel van de CVP. Het federalisme hielp mee om de klap op te vangen, zij het meer door wat Hegel een 'list van de onrede' zou noemen: de Belgische staatsstructuur bezorgde de Franstalige socialistische veto-recht tegen het exportgeoriënteerde noorden van het land, ondanks de grotere stemkracht van de Vlamingen.

Daarom bleek het in België ook makkelijk om oude corporatistische structuren in stand te houden, samen met vakbondscategorie op de financiën van de sociale zekerheid, gedwongen sociale onderhandelings-, loonindexering en royale verzekeringsmechanismen. In een klein land met een relatief goed georganiseerde arbeidersklasse – in 2019 was nog meer dan de helft van de werkende Belgen lid van een vakbond

– was Thatchers Blitzkrieg op mijnwerkers nooit een optie. In tegenstelling tot in Italië of Frankrijk waren de Belgische elites ook minder happig om de Europese Unie in te zetten als kapitalistisch paard van Troje. Die optie vergde hoe dan ook een grotere eensgezindheid in Brussel, iets wat de verdeelde Belgische elite nooit kon opbrengen.

Vlaanderen werd de gelukkigste erfgenaam van de Belgische boedelscheiding. Zowel de haven van Antwerpen als de Brusselse agglomeratie zijn domeinen waar buitenlandse bedrijven het voor het zeggen hebben, 'gefaciliteerd' door Vlaamse en lokale overheden. Pogingen om een Vlaams-separatistisch project echt politiek-economische diepgang te geven, blijven in het beste geval ademloos en meestal zijn het listen om extreemrechts in de regio te normaliseren.

De de-industrialisatie in België heeft de arbeidersklassen, zeker in vergelijking met die in het Verenigd Koninkrijk, minder bestraffend behandeld. Het huidige België is geen sociaal paradijs, onaangetast door de neoliberale draai. Maar het heeft weerstand geboden aan veel van de trends die landen in de ontwikkelde wereld hebben getekend en kan bogen op een betere gini-coëfficiënt, de statistische maatstaf voor ongelijkheid, dan vele vroege industrielanden. Toch moet dat voordeel niet overdreven worden. Terwijl Groot-Brittannië zes van de tien armste regio's in Noordwest-Europa telt, zijn de Waalse gewesten Henegouwen, Luik en Charleroi er nauwelijks beter aan toe. De federalisering heeft Wallonië geholpen, maar nauwelijks gered. De films van de broers Dardenne, met hun focus op 'armoede' in plaats van klasse, biedt een esthetische ruggensteun voor een PS-project van federaal gefinancierde regionale armoedebestrijding voor het zuiden dat de hoop op herindustrialisatie heeft opgegeven. Het oeuvre van de Dardennes, van *Rosetta* uit 1999 tot *Deux jours, une nuit* uit 2014, staat in schril contrast met de scherpe klassenconfrontatie die in 1934 verbeeld werd in *Misère au Borinage* van Henri Storck en Joris Ivens.

Deels ook daarom blijven Vlaamse neoliberalen nog altijd hopen op een separatistische vrijhandelsdoorbraak, waarna de 'beste leerling van de Belgische klas' het kan opnemen tegen concurrenten in Polen of Letland. In 2016 oogstte Paul Magnette applaus van Europees links voor zijn weerstand tegen het CETA-akkoord tussen de Europese Unie en Canada. Deze verzettsdaad verborg de structurele afhankelijkheid van het Waalse Gewest van de Vlaamse transfers, die in het kielzog van de federalisering pijlsnel zijn gegroeid. Achter dit alles gaat de seculiere neergang van de Waalse industrie schuil, die niet kon profiteren van de havenindustrie en buitengesloten werd van de Duitse exportboom. Wallonië heeft tientallen jaren nodig gehad om een op koolstof gebaseerde industrie op te geven. Onderweg

wist het de kapitalistische zwaartekracht te trotseren en federale onafhankelijkheid te verkrijgen. Vrijspraak was echter nooit een optie, en de regionalisering van België heeft de Waalse afhankelijkheid binnen het Belgische huwelijk alleen maar verergerd. De Waalse protostaat blijft het product van een pyrrusoverwinning. De globalisering is niet tot stilstand gebracht en Belgische bedrijven moeten nog steeds concurreren in een vijandige wereldeconomie. Regionalisering schermde de Waalse arbeiders af van de globalisering, voor zover de politieke klasse ermeek kon dreigen de grondwettelijke stekker uit het systeem te trekken als het noorden van België ooit zijn solidariteit opgaf. Maar juist deze tactiek vermeerde de vraag naar systemische verandering in Wallonië, zoals het 'Marshallplan voor Wallonië' dat de Vlaamsgezinde marxist Antoon Roosens ooit voorstelde.

Of de Vlamingen zo'n plan zouden willen doorvoeren lijkt onwaarschijnlijk, zeker wanneer Vlaams Belang en N-VA in 2024 samen een meerderheid halen op Vlaams niveau. 'Wanneer de introverte en ja wat geremde en stille en eigengereide en sociaal onhandige en eigenlijk vereenzaamde gemiddelde Vlaming zich in het stemhokje terugtrekt, is dat om wraak te nemen. Hij trekt het gordijn dicht, zoals thuis bij het slapen gaan, en ontlaadt zich. Hij zegt foert en het Vlaams Blok zegt dank u.' Met deze woorden vatte schrijver en activist Manu Claeys in 2001 tien jaar extreemrechtse opmars samen, bijna een decennium na de eerste Zwarte Zondag. 'Het Vlaams Blok en Vlaanderen zijn voor elkaar gemaakt,' zo claimde hij boud – een staaltje essentialisme dat velen niet meer zouden durven opperen. Toch school in de overdriving ook waarheid: niet elke Vlaming was een Blok-stemmer, maar het Blok onthulde wel iets essentieels over Vlaanderen aan de start van de eenentwintigste eeuw. Met zijn irrationele, xenofobe retoriek duidde het extreemrechtse stemgedrag op een diep onbehagen, een woede die erg moeilijk met dalende lonen, stijgende immigratiecijfers of sociaal verval verklaard kon worden.

Het geldt ondertussen als gemeenplaats dat België een zogenaamde *nation impossible* zou zijn, een staat die leeft in geleende tijd. Bestemd voor 'kleinstaterij' of opwaartse absorptie in een federaal Europa, lijkt het land nu vooral op een restant van een verdwenen Europa, een 'ongelukje uit de negentiende eeuw', zoals De Wever het zo graag zegt. Vele hoogopgeleiden vinden deze Belgische non-identiteit best charmant. Anderen zien ze als ideaal voor wat Jürgen Habermas het postnationale tijdperk noemde. De Belgische en Vlaamse realiteit is echter prozaïscher. Net als de Rode Duivels vertrouwt het land vooral op sterspelers om crises en *crisettes* het hoofd te bieden, maar het krijgt nooit genoeg teamgeest bij elkaar om ze echt te overwinnen. De Belgen blijven rijk en veilig, maar ze hebben amper een idee hoe ze die rijkdom en veiligheid collectief kunnen mobiliseren. Schipperend tussen federalisme en regionalisme blijft het Belgische karkas ontbinden zonder ooit volledig te verteren.

Vandaag lijkt het zelfs waarschijnlijker dat de rouwadvertenties voor het Verenigd Koninkrijk eerder zullen worden opgesteld dan die voor België. Het is aannemelijk dat ons land het symbool blijft van een moderniteit waarvan de vervaldatum is overschreden zonder haar eigen, meest centrale tegenstellingen op te lossen, en die desondanks voortploert, uit inertie en onver-schilligheid. Daarmee is België, in die totale postmoderniteit, uitermate modern, volgens een citaat uit *Introduction à la modernité* uit 1962 van Henri Lefebvre.

Als schaduw van een afwezige of onvolledige Revolutie, kan de moderniteit niet meer zonder crisissen. De tegenstellingen hopen zich op; ze doen onophoudelijk hun werk, bij gebrek aan de radicaal revolutionaire negativiteit die – volgens het oorspronkelijke marxistische project – het leven zou hebben getransformeerd.

Afbeeldingen: Luc Deleu & T.O.P. office, 1969-1995, SABAM, Architectuurarchief Vlaanderen, Vlaams Architectuurinstituut, Antwerpen

9-12 FEBRUARY

ART

ROTTERDAM

2023

VAN NELLEFABRIEK

Online catalogue at

[GalleryViewer.com](https://www.galleryviewer.com)



stichting
droom en daad

Tickets
online only

De tuinen van ons vaderland

WYTSKE VERSTEEG

Laatst probeerde ik de tijd te doden in een karakterloze Duitse hotelkamer, aan de vooravond van een reis waar ik al tegen opzag sinds het moment dat ik enthousiast had toegestemd. Zappend langs de kanalen stuitte ik op een documentaire waarin iemand voorkwam die bij toeval had ontdekt dat hij afstamde van een grotendeels uitgemoord volk.

De man was opgegroeid in een gezin dat zijn afkomst altijd had verzwegen uit angst dat de geschiedenis zich zou herhalen. Toen hij wist waar hij vandaan kwam, was er plotseling een reden voor de depressies en angsten waaronder hij zijn hele leven had geleden. Vanaf dat moment was zijn leven veranderd, want nu had hij een doel. De camera volgde hem op de boot onderweg naar het eiland waar zijn volk ooit had thuisgehoord, terwijl hij trots maar onbeholpen wapperde met de eilandvlag. Hij sprak een schoolklas toe over hun gedeelde geschiedenis en de kinderen luisterden verbluft naar zijn verhaal, naar de vurigheid van zijn toon. In zijn eentje voerde hij een ceremonie uit waarvoor meer mensen nodig waren – hij was afstammeling en afgezant van wat niet meer bestond. Hij hunkerde naar wat hij nooit had gekend, maar wat zijn leven desondanks veranderd en geopend had. Hij was tegelijkertijd lachwekkend en moedig in zijn oprechtheid, hij ontroerde me.

Mijn woordenboek beschrijft een vaderland als het land waar iemand woont of toe behoort, het geboorteland of land van de voorvaderen. Maar dat zijn vier verschillende dingen. Ik groeide op in de bollenstreek, de regio die elk voorjaar overstroomd wordt door toeristen. We waren 'import'. Echte bollenfamilies herkende je aan hun achternamen, die verraadden dat ze al generaties in de streek woonden, en natuurlijk aan het feit dat ze daadwerkelijk iets met bollen te maken hadden.

Omdat ik graag door het soort kinderboeken bladerde waarin verschillende volkeren in hun traditionele kleding stonden afgebeeld, verbeelde ik me soms dat de toeristen in hun bussen ook op die manier naar mij keken, dat ze zich afvroegen hoe mijn leven eruitzag, zoals ik dat bij de getekende figuurtjes in mijn boeken deed. In de praktijk hield ik het hollen van hyacinten nog geen ochtend uit. Het was vakantiewerk waarvoor je snel moest zijn en handig omdat je per kistje betaald werd, en ik was geen van beide. Nog altijd herinner ik me de opluchting waarmee ik de donkere schuur achter me liet, een luxe die lang niet iedereen had.

Pas toen ik er niet meer kwam, besefte ik hoeveel ik had gehouden van het uitzicht in de bollenstreek. Niet zozeer van de velden op hun hoogtepunt in het voorjaar, wanneer ze korte tijd in geometrische patronen haast kitscherig kleurden en snel daarna iets treurigs kregen, nadat de bloemen waren afgesneden. Ik hield van hun grimmige aanblik in de winter en van de open ruimte waarin je de zon zag ondergaan, de schemering zag vallen. Pas nadat de toeristen vertrokken waren, kon je zien hoe de velden echt waren.

'Als je wil weten hoe mensen zijn, dan moet je niet luisteren naar wat ze zeggen, maar kijken naar wat ze doen.' Voormalig fotograaf des Vaderlands Jan Dirk van der Burg haalt die uitspraak van zijn vader aan in het boek *Typisch Nederland*, de weerslag van een inmiddels voorbij tentoonstelling in het Nederlands Fotomuseum (Rotterdam). Het boek is een bijna antropologische studie van de Nederlandse straten en alle uiterst herkenbare eigenaardigheden die je daarin tegenkomt, van event center tot slingerhekje. Het mag dan vooral van de Engelsen gezegd worden dat hun huis een kasteel is, maar iets soortgelijks geldt voor de Nederlandse huizen die hier verzameld zijn. Stuk voor stuk zijn ze met zorg gedecoreerd, zij het niet per se esthetisch verantwoord.

Eigenlijk is het boek een ruimtelijke versie van de *Exactitudes*. Zoals dat project van Ari Versluis en Ellie Uyttenbroek mensen in vrijwel identieke kleding naast elkaar zette en zo de verschillende 'stammen' van onze samenleving treffend in beeld bracht, zo plaatst Van der Burg series schijnbaar



Jan Dirk van der Burg, Wassenaar, *Typisch Nederland*, 2022

individuele ruimtelijke keuzes naast elkaar. De kracht van het boek ligt in die herhaling. Van der Burg laat niet één of twee Boeddhabeelden zien, maar tientallen achter elkaar, nu eens naast de voordeur, dan weer midden in de tuin, of onhandig boven op een klikobak geplaatst. Als de bewoners gevraagd wordt naar de reden of culturele betekenis van hun boeddha's, weten ze daarop zelf vaak ook geen antwoord te geven. Wat dat betreft heeft de vader van de fotograaf dus gelijk, maar het is de vraag of de beelden werkelijk een antwoord geven op de vraag hoe mensen zijn. Van der Burg schrijft in zijn inleiding dat het mysterie van de Nederlandse volksaard voor hem alleen maar groter is geworden. Eén ding weet hij wel: Nederland is lang niet zo 'normaal' als het zichzelf graag wijsmaakt.

Denkend aan Nederland zie ik een berg

Misschien moet je van menigtes houden om op te leven bij het idee van een vaderland. In de massa gaan mensen meer op elkaar lijken, ze worden uniformer. Individuen vloeien samen tot een eenheid en die eenheid is angstaanjagend en fascinerend tegelijk. Maar wat 'ons' tot een 'wij' maakt, is niet eenvoudig te definiëren. Drie jaar geleden publiceerde het Sociaal-Cultureel Planbureau *Denkend aan Nederland*, een onderzoek naar de Nederlandse identiteit. Het stedelijk landschap ontbreekt in de beeldvorming over een nationale identiteit, observeerden de onderzoekers – een van hen, Pepijn van Houwelingen, is tegenwoordig een van de kopstukken van Forum voor Democratie. We identificeren ons met water en de strijd daartegen, met weilanden en de Wadden, met Verkade-albums en de blanke top der duinen. De stad is te complex, te weerbarstig veelvormig om in een enkele nationale identiteit te passen. Niet voor niets prijkte er een idyllisch mollenlandschap op de voorkant van het verkiezingsprogramma van Forum. Het vaderland woont ergens buiten, waar het eenvoudiger is om een verhaal te vertellen over een eenduidig en onveranderlijk landschap, al is het ook daar natuurlijk niet waar. Zo dreef de bollenteelt al in de jaren negentig grotendeels op Polen, mensen die vaak in vervallen caravans tussen de velden woonden. Dat was niet het enige rafelrandje aan onze nationale trots. Om die kwetsbare, kleurige bollen te beschermen werd er zoveel gif gespoten dat je het van ver kon ruiken.

Nederlanders schrijven altijd over bergen, zegt een Duitse vriendin, die zelf vertaal-



Jan Dirk van der Burg, Betondorp, *Typisch Nederland*, 2022

ster is. Sterker nog: we wilden er graag een bouwen. Het plan voor de berg veroorzaakte zo'n tien jaar geleden een mediahype en de plannenmakers wisten de steun van diverse bedrijven te verwerven. De Nederlandse Berg zou in Flevoland komen, natuurlijk: de provincie die we toch al geheel zelf hadden aangelegd. Terzijde: plotseling is er een 'we' in mijn zin gekropen. Blijkbaar gelooft iets in mij dan toch dat het tot deze groep, dit 'wij', behoort. Daar is geen reden toe, want in mijn leven heb ik niets aan Flevoland bijgedragen, of het moest een lezing in Lelystad zijn, waar de trots van de voormalige pioniers me leerde dat je die stad, die in mijn ogen vooral lelijk was, ook heel anders kon zien.

Bewegen Nederlandse auteurs zich per definitie in het spanningsveld tussen dat verlangen naar de bergen en de alledaagse, al dan niet benauwende werkelijkheid van het eigen land? Mijn eigen boeken gaan geregeld over landschappen die je in Nederland niet aantreft. Ik kreeg al buikpijn wanneer tijdens het bloemencorso de trommelaars van de plaatselijke harmoniekapel voorbij marcheerden, en tijdens Koningsdag ervaar ik vooral de treurigheid van zo'n nationaal ritueel. Mogelijk maakt die wens om 'mijn' land tenminste deels achter me te laten me tot een slechtere schrijver dan ik zou zijn wanneer ik hier echt geworteld was. Al is die ambivalentie misschien juist typisch Nederlands: de gehechtheid aan

een plek die je tegelijkertijd graag wil ontvluchten; het verlangen om veilig thuis te blijven, maar die postzegel thuis tot iets anders te maken dan wat het in werkelijkheid is. Een soortgelijke dubbelheid denk ik terug te zien in de tuinen die Van der Burg fotografeerde. Daarop staan klassieke zuilen en Michelangelo's in minuscule voortuintjes, en reeksen palmbomen – opgesloten tussen grauwe kiezels – die een verlangen naar warmere oorden suggereren. Onze ambities zijn nooit helemaal in overeenstemming geweest met het minuscule stukje grond dat we bezitten. Dat gold ook voor de Nederlandse Berg. Aanvankelijk was het plan om die twee kilometer hoog te maken, wat volgens wiskundigen weliswaar mogelijk was, maar in de echte wereld onbetaalbaar bleek. Bovendien was er zoveel materiaal voor nodig dat het tot schaarste op de wereldmarkt zou leiden.

Het rapport van het Sociaal-Cultureel Planbureau wijdt zo'n zeshonderd pagina's aan de Nederlandse identiteit, maar komt vooral uit op clichés. Zo verschilt de manier waarop expats 'de Nederlander' nu beschrijven weinig van typering die je ook al in de zeventiende eeuw kon horen (bot, vrijheidslievend en pragmatisch, de koopman die het van de dominee wint). Maar omdat 'de Nederlander' niet bestaat, zeggen die beschrijvingen uiteindelijk maar weinig. Toch is het volgens het SCP belangrijk om te beschrijven wat ons verbindt, in

plaats van steeds de nadruk te leggen op dat wat ons van elkaar scheidt. Gezien de carrièrekeuze van Van Houwelingen klinkt dat inmiddels wat ironisch, maar dat maakt het niet minder waar.

Benedict Anderson beschreef naties als verbeelde gemeenschappen. Anders dan in een dorp kun je je landgenoten nooit allemaal persoonlijk kennen, maar desondanks stel je je voor een band met hen te hebben. Uiteindelijk is een land een ruimtelijke lotsgemeenschap. Landsgrenzen bepalen voor een groot deel hoe je leven eruitziet, en van wie (dan wel: of) je hulp kunt verwachten in geval van nood. Grote natuurrampen hebben in het verleden aanzienlijke bijdragen geleverd aan de vorming van naties, omdat ze een specifieke plek – en groep – boden om solidair mee te zijn. Vervolgens ontstond een gedeeld goed gevoel, nadat de hulp gegeven was.

Zesentwintig jaar geleden haalde het ultieme Nederlandse liedje ‘15 miljoen mensen’ de eerste plaats in de Top 40. ‘Het land dat zorgt voor iedereen/ geen hond die van een goot weet/ met nasiballen in de muur/ en niemand die droog brood eet.’ In mijn – wellicht vertekende – herinnering was dat in die tijd nog grotendeels waar. Maar het staat ver af van de werkelijkheid van nu, en dat is niet zonder gevaar. Als het lot van de diverse groepen en plekken binnen een land te ver uiteen gaat lopen, verdwijnt ook het gevoel van gemeenschap. ‘Zou een Amsterdammer bereid zijn te sterven voor iemand uit Deventer?’ vroeg Arnon Grunberg zich laatst af. Voor zover die bereidheid om te sterven voor onbekende anderen überhaupt bestaat, vermoed ik dat nogal wat Groningers inmiddels niet meer bereid zijn om te sterven voor iemand uit Den Haag, al helemaal niet als diegene een politicus is.

De verloren menigte

In de straten van Van der Burg staan oerbürgerlijke Nederlanders centraal, degenen met een eigen (huur)huis, waar *HOME* in de vensterbank staat uitgespeld. In de voortuin een klassiek houten molentje, of juist een betonnen vrachtauto, roofvogel of leeuw. De strak gesnoeide heg biedt ruimte aan een gecamoufleerde klikobak. We zien veel nieuwbouwwoningen in *Typisch Nederland*, maar geen galerijflats en hooguit een paar villa's. Niet alleen de mensen op de foto's, maar ook de onzichtbare bewoners van al die typisch Nederlandse huizen zullen voor het overgrote deel een net zo witte huid hebben als de opblaas-Abrahams en -Sara's die je op de foto's tegenkomt. Van der Burg toont een bevroren Nederland; veel van de foto's in zijn boek zouden ook twintig of zelfs dertig jaar oud kunnen zijn.

Soms verhelderen de vragen die hij bij zijn beelden stelt iets van de onzichtbare processen die Nederland vormgeven. In het boek lees je bijvoorbeeld hoe de klikobak klikobak kwam te heten, of waarom het voor bedrijven handig was om een naam te kiezen die met '123' begon. Soms stelt Van der Burg vragen waarop misschien geen antwoord bestaat, maar die juist daardoor interessant blijken. Wat zorgt ervoor dat de meeste mensen de letters *HOME* zo neerzetten dat ze voor de buitenwereld goed leesbaar zijn, terwijl anderen ze juist zo positioneren dat ze er vooral zelf aan worden herinnerd dat ze thuis zijn? Wat doen we precies als we ons huis een thuis noemen?

Socioloog Jan Willem Duyvendak beschreef ‘jezelf thuis voelen’ als een emotie in rust: een gevoel dat pas actief wordt wanneer dat thuis, wat dat dan ook mag zijn, wordt aangetast. Onder normale omstandigheden is thuis de plek die je niet opmerkt, waar je geen vragen over stelt omdat alles er vanzelfsprekend lijkt te zijn. Thuis is het water waarin de vis zwemt. Dat water te kunnen waarnemen vereist een bijzondere opmerkzaamheid, omdat je geneigd bent over de alledaagse vormgeving van het leven heen te kijken.

Tegelijkertijd is er een zekere mate van blindheid nodig om iets te zien als typerend voor een veel groter geheel, dat wil zeggen: de bereidheid te vergeten wat je in dat typische beeld over het hoofd ziet. En hoewel ik nu eens gniffelend en dan weer hoofdschuddend door *Typisch Nederland* bladerde, ging er op een gegeven moment ook iets wringen. Iets ‘typisch Nederlands’ noemen is immers performatief: je beschrijft niet alleen een stand van zaken, maar ver-



Jan Dirk van der Burg, Purmerend, *Typisch Nederland*, 2022



Jan Dirk van der Burg, Voorhuizen, *Typisch Nederland*, 2022



Jan Dirk van der Burg, Wijk aan Zee, *Typisch Nederland*, 2022

sterkt ook een beeld, de contouren van wat wel en wat juist niet binnen dat type past. Misschien is het goed om daarbij de camera te richten op een groep die maar zelden in het middelpunt staat – een van de geciteerde bewoners merkt op dat fotografen bij een ongeluk altijd voorraan staan, maar dat ze nooit eens een mooi molentje fotograferen. In dit boek staat dat molentje wel. Van der Burg benadert zijn onderwerp onbevagen en geeft geen expliciet commentaar op de huizen die hij afbeeldt, maar zijn strategie van herhaling plaatst ze wel degelijk in een ironisch kader.

Toch zullen de meeste lezers van zijn boek dat molentje anders waarderen dan de trotse bewoners van de gefotografeerde huizen. Zelf – en misschien verraadt zich hier vooral mijn eigen snobistische insteek – moest ik

hier en daar denken aan de Stichting Goed Wonen, die zich eind jaren veertig ten doel stelde om de Nederlandse wansmaak uit te roeien. Goed Wonen beschouwde smaak als een kwestie van opvoeding en stelde dan ook graag duidelijke kaders: bloemetjesbehang, zware gordijnen en een eiken rookstoel waren fout, een rotanstoel en frisse witte muren waren goed. Het laat zich raden wat de Stichting van deze voortuinen zou denken. Een designbewuste bekende merkte op hoeveel benauwender dit boek was dan het abstracte perspectief van *Nederland van boven*, en ik kon het alleen maar met hem eens zijn.

Smaak mag een kwestie van opvoeding zijn, het is in elk geval ook een kwestie van financieel of cultureel kapitaal. Je kunt je afvragen of je in de gefotografeerde voor-

tuinen daadwerkelijk de voorkeuren van de bewoners zelf ziet, of vooral een eindeloos herhaalde afspiegeling van het aanbod van Xenos en Praxis. Centraal in *Typisch Nederland* staan de bloemkoolwijken, de plekken waar weinig gebeurt en waar het dus des te belangrijker is om je voortuin goed op orde te hebben – zelfs als je definitie van ‘op orde’ is dat je auto er pontificaal middenin geparkeerd staat. Er bestaat een spanning tussen de ambitie om origineel en onderscheidend te zijn en juist bij een groep te willen horen, en in dat spanningsveld vindt Van der Burg zijn fotografisch goud. In zijn voorwoord stipt hij aan dat hij zichzelf, met zijn pannenkoekplant en bakfiets, al even weinig onderscheidt van zijn eigen sociale groep en van zijn plek in Amsterdam. Maar dié groep en dié plek toont hij niet in dit boek. Daardoor wordt *Typisch Nederland* uiteindelijk een vorm van aapjes kijken.

Nederland is, in de woorden van Floor Milikowski, ‘een klein land met verre uit- hoeken’. Het SCP-rapport *Denkend aan Nederland* identificeerde een spanning tussen Nederlanders die zich vooral verbonden voelen met Nederlandse symbolen en tradities, van de vlag tot oliebollen, en degenen die met name hechten aan de burgerlijke vrijheden die ze met Nederland associëren. De tweede groep vind je vooral in sterk stedelijke gebieden en onder jongere en hogeropgeleide groepen, terwijl de eerste sterker vertegenwoordigd is in meer perifere gebieden, onder ouderen en lageropgeleiden.

Dat komt grofweg overeen met het onderscheid dat David Goodhart in de Britse context maakte tussen *anywheres* en *somewheres*, vaak vertaald als *nergensmensen* en *ergensmensen*: tussen de groep met een draagbare, kosmopolitische identiteit en degenen die veel meer gehecht zijn aan – en vaak ook meer afhankelijk zijn van – de plek waar ze al heel lang wonen. Al die tegenstellingen zijn niet absoluut. Zo nemen ook veel *somewheres* geregeld het vliegtuig, dragen *anywheres* lokaal vaak veel bij, en is ook de lijn tussen stad en land niet eenvoudig te trekken.

Maar de werelden van hoger- en lageropgeleiden zijn in de afgelopen jaren wel steeds verder uit elkaar gedreven, en hetzelfde geldt voor economisch sterke, meestal stedelijke ‘metropoolgebieden’ en de meer perifere krimpgebieden. Die ontwikkeling is complex, maar het is duidelijk dat grote groepen mensen zich niet meer vertegenwoordigd voelen door de gevestigde politieke partijen.

Onze sterk stedelijke gerichte ruimtelijke lotsgemeenschap heeft geen oog voor hen, hun ervaringswereld wordt in de vaak even stedelijke media nauwelijks weerspiegeld. Daar ligt politiek kapitaal, dat vooral wordt uitgebuit door rechts-populistische partijen, die het steeds beter doen in perifere gebieden. ‘Uw Nederland’, hamert de PVV in het verkiezingsprogramma, ‘uw cultuur en tradities’, ‘uw woning en mobiliteit’. De *Atlas van Afgehaakt Nederland* stelt dat je inmiddels ook in Nederland kunt spreken van de ‘wraak van de plekken die er niet toe doen’, een uitdrukking die werd gemunt in de context van de Brexit.

En dat is waar het ongemak bij het kijken naar deze foto's begint, misschien meer veroorzaakt door mijn eigen blik dan door Van der Burgs project. Want het is eenvoudig om te gniffelen en te fronsen over wat mensen met hun voortuinen doen: over hun boedha's en betonnen vrachtwagens, over al die lege, onbeholpen gebaren, hun hunkering naar wat er niet meer is of nooit is geweest, over hun idee van thuis, dat mijlenver af ligt van het mijne. Maar het is misschien wel belangrijker dan ooit om serieus te nemen wat die mensen zelf zeggen over het thuis waar ze aan hechten en dat ze vrezende verliezen. Niet om het leven of de denkbeelden van ‘de gewone man’, wie dat dan ook mag zijn, tot standaard te verheffen. Maar omdat het geen kwaad kan om enig bewustzijn te kweken van de uniformiteit van elitaire esthetiek en politiek, en van de minachting voor anderen die daar vaak bij hoort. En vooral omdat je, zoals ik ooit met enige schaamte in Lelystad merkte, alleen door te luisteren plotseling iets moois, of tenminste iets echts en belangrijks kunt opmerken achter dat wat op het eerste gezicht vooral heel lelijk lijkt.

Jan Dirk van der Burg, *Typisch Nederlands*, Rotterdam, nai010 uitgevers in samenwerking met het Nederlands Fotomuseum, 2022.

Antwerp Art

LLS Paleis

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

Affiniteiten#5

Anne-Mie Van Kerckhoven ∞ Danny Devos //
Carole Vanderlinden ∩ Walter Swennen

19/02–02/04

Opening 19/02 15:00–18:00

Middelheim- museum

Middelheimlaan 61, 2020 Antwerp
+32 (0)3 288 33 60 middelheimmuseum.be
tue–sun; sept: 10:00–19:00 tue–sun; oct–march: 10:00–17:00
tue–sun; april: 10:00–19:00 tue–sun; may–aug: 10:00–20:00

Kunst in de Stad – Public Figure #3

Mekhitar Garabedian

Stadspark Antwerp
t/m 07/05

Kunst in de Stad – Mimesis

Lili Dujourie

Leopold de Waelplaats 2, Antwerp

valerie_traan gallery

Reyndersstraat 12, 2000 Antwerpen

+32_475 75 94 59

thu–sat, 14:00–18:00

www.valerietraan.be

5.4M²

Adriaan Verwée

Opening 28–29/01
28/01–25/02

Série Discrète

Geert Vanoorlé

18/03–06/05

Micheline Szwajcer

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

‘The 4 Mostikers’

François Curlet

Jos De Gruyter & Harald Thys

Manfred Pernice

t/m 04/03

Keteleer Gallery

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

Pourbusstraat 5, 2000 Antwerpen

Antoine Roegiers

‘L’embrasement’

t/m 25/02

Bredabaan 93, 2930 Brasschaat

Luca Monterastelli

‘Sticks and Stones, a Prologue’

05/02–26/02

Eva Steynen. Deviation(s)

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

10 YEARS, WHAT A SURPRISE! Part 1

Egbert Aerts, Marie Julia Bollansée, Christine
Clinckx, François De Coninck, Jesse
Cremers, Henk Delabie, Benoît Felix, Laure
Forêt, Paul Gees, Aurélie Gravas, Harry
Heirmans, Alice Janne, Patrick Keulemans –
Johannes Ulrich Kubiak, Michael Laerd,
Wannes Lecompte, Kumi Oguro, Roeland
Tweelinckx, Michel Vaerewijck, Io Van
Oostveldt, Johanna Van Overmeir, Jan
Verbruggen

t/m 04/03

ART ROTTERDAM

Benoît Felix, Alice Janne, Johannes Ulrich
Kubiak, Wannes Lecompte

08/02–12/02

Axel Vervoordt Gallery

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

Raimund Girke

t/m 22/04

Chiyu Uemae

11/02–22/04

Liturgie Colorée

Groepstentoonstelling met werken van
o.a. Anish Kapoor, Jef Verheyen, Kazuo
Shiraga en Michel Mouffe’ vervangen door:
Anish Kapoor, Jef Verheyen, Kazuo Shiraga,
Michel Mouffe, Chung-Chang Sup, Bosco
Sodi, Saburo Murakami, Raimund Girke,
Gotthard Graubner, Renato Nicolodi

t/m 20/05

Otty Park

Laar 54, 2140 Borgerhout
+32 (0)489 32 64 97 ottypark.be
thu–sat, 14:00–18:00 (And by appointment)

Kome (Kunstwerken op meerdere
exemplaren)

Jef Geys

t/m 12/02 (finissage en nieuwjaarsdrink)

‘En de hemel werd steeds blauwer’

Yannick Ganselman

24/02–01/04

Art Gallery De Wael 15

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

Please Please

Yvan Derwéduwé

04/02–12/03

Art Rotterdam

Max Dreezen, Jonas Callaert, Roeland

Tweelinckx, Anthony Duffeleer

Booth 64

08/02–12/02

18401

Anthony Duffeleer

25/03–30/04

FRED & FERRY

Leopoldplaats 12, 2000 Antwerpen
thu–sat, 13:00–18:00
fredferry.com

Anne Van Boxelaere

t/m 18/02

Art Rotterdam

Anne Van Boxelaere, Jana Coorevits,

Lydia Hannah

08/02–12/02

Tramaine de Senna, Manon van den Eeden,

Che Go Eun

04/03–01/04

Zeno X Gallery

Godtsstraat 15, 2140 Borgerhout
Leopold de Waelplaats 16, 2000 Antwerp South
+32 (0)3 216 16 26 zeno-x.com

Zeno X Borgerhout

wed–sat, 13:00–17:00

As I descended into impassible waters I no
longer felt guided by the ferrymen

Johannes Kahrs

Opening: 04/02, 16:00–19:00

08/02–01/04

Philip Metten

Opening: 04/02, 16:00–19:00

08/02–01/04

Zeno X Antwerp South

wed–sat, 13:00–18:00

Lovers, Nahawand and Saba

Mounira Al Solh

t/m 28/01

De moeder als muze

Het oeuvre van Chantal Akerman

TESSEL VENEBOER

1.

Het is moeilijk om het zo te zien, zwart op wit, waarom ik een oud kind ben gebleven. En dus waarom ik geen leven voor mezelf heb kunnen scheppen. Het enige dat me kan redden is het schrijven. En zelfs dan.

*Maar als ik schrijf gaat het nog altijd over haar en het brengt geen verlossing zoals de mensen die niet schrijven denken. Nee, het is geen verlossing. Geen echte. Chantal Akerman, *Ma mère rit* (2013)*

In de romantische komedie *A Couch in New York* (1996) laat Chantal Akerman de Parisienne Béatrice (Juliette Binoche) tegen een Amerikaanse vriendin zeggen: 'Love is giving something you don't have to someone who doesn't want it.' Deze parafraze van Jacques Lacan wordt giechelend uitgesproken, in een film vol clichés, maar raakt aan een van de centrale thema's van Chantal Akermans oeuvre: de onmogelijkheid elkaar te begrijpen in de liefde, ook als ze wederkerig is. Geliefden verstaan elkaar vaak slecht, wachten tevergeefs op de ander, of raken door een banaal toeval van elkaar vervreemd. In Akermans films wordt veel verlangd en van elkaar gevraagd, maar wederzijds begrip is zeldzaam. Vooral voor de moeders en dochters in haar films blijkt de liefde ongemakkelijk en frustrerend. Vanaf de vroege jaren zeventig tot haar laatste film *No Home Movie* uit 2015 onderzoekt Akerman de liefdesrelatie tussen moeder en dochter, naar eigen zeggen als poging om met haar eigen moeder te communiceren.

In *Les Rendez-vous d'Anna* (1978) reist een filmregisseur in uitgerekte scènes met de trein door Europa. Akermans alter ego Anne Silver is op tour om haar succesvolle speelfilm te presenteren – een duidelijke parallel met het onverwachte internationale succes van Akermans film *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975). Onderweg ontmoet Anne mannen die haar volkomen onverschillig lijken te laten. Ze luistert zwijgend naar de emotionele monologen van de mannen met wie ze slaapt. Na zo'n 'gesprek' brengt ze enkel een zachte 'oui' of 'on le dit' uit en valt de man haar dankbaar in de armen.

Akerman gebruikt de dialoogvorm vaak om personages langdurige monologen te laten afsteken, en meestal worden de achtergrond en motieven van de toevoerder minimaal ingevuld. Annes persoonlijkheid krijgt alleen vorm in de beschrijvingen van familieleden, zoals haar tante die haar vertelt: 'Je bent altijd anders geweest, je wilt alleen zijn, je wilt geen kinderen.' Ook in de gesprekken met de familieleden valt er weinig aan Annes gezicht af te lezen. Haar eenzaamheid wordt niet geprojecteerd. Onderweg naar Parijs maakt de filmmaker een stop in Brussel om haar moeder te ontmoeten. Na een kop koffie in het station Brussel-Zuid willen ze nog geen afscheid van elkaar nemen en besluiten daarop de nacht samen door te brengen in een hotel bij het station.

Op de hotelkamer speelt zich een ontroerende scène af waarin de moeder aandachtig het uitkleden van haar dochter observeert, die vervolgens naakt naast haar op bed komt zitten. De moeder stelt droog vast dat het lang geleden is dat ze elkaar voor het laatst hebben gezien. Anne antwoordt bevestigend, drie jaar, maar werpt tegen dat haar moeder altijd bij haar was. 'Ik zal er niet altijd zijn,' kaatst de moeder terug. Even later begint Anne met een onverwachte vaart te praten over een vrouw die ze heeft ontmoet na een van haar filmvoorstellingen:

'Soms ben ik alleen en neem ik dus iemand mee naar huis. Maar het is vaak triest. Zij kwam naar me toe omdat ze mijn film goed vond. Ze vertelde me over zichzelf, ik vertelde haar over mezelf. Het café sloot dus we gingen naar een ander café, maar dat sloot ook. We waren moe. We gingen op bed liggen en praatten ver-



Chantal Akerman en haar moeder, courtesy Fondation Chantal Akerman

der. We raakten elkaar per ongeluk aan. Toen zoenden we. Ik weet niet hoe dat gebeurde. Ik voelde me misselijk. Ziek. Het was te veel. Ik was in de war. Maar we bleven zoenen. En toen werd alles heel makkelijk. Ik liet mezelf gaan. Het voelde goed. Ik had me nooit voor kunnen stellen dat het zo zou zijn met een vrouw. We bleven de hele nacht samen. En op een of andere manier dacht ik aan jou. Ik zei haar dat zelfs.'

Haar moeder stelt een eenvoudige vraag en er ontspint zich een korte dialoog:

'Wat zei ze?'
'Ze glimlachte.'
'En toen?'
'Niks. Ik vertrok de volgende dag.'
'Heb je haar teruggezien?'
'Nee. We bellen met elkaar.'

Anne vraagt haar moeder of ze zelf ooit verliefd is geweest op een vrouw. Ze twijfelt: 'Ik weet het niet. Ik heb er nooit over nagedacht.' Ze ontwijkt de vraag, maar doet ook geen moeite om haar heteroseksualiteit te bevestigen. Net als de andere moeders in Akermans films weigert ze te spreken. Akerman heeft vaak gezegd dat haar films een onderzoek zijn naar het zwijgen van haar moeder over haar ervaringen tijdens de oorlog en het gruwelijke lot van hun familie: Natalia Akerman was de enige van haar gezin die Auschwitz overleefde. Haar moeder heeft er nooit over willen praten omdat er volgens haar 'niks over te zeggen' viel en beweerde soms er simpelweg niet over na te denken. Het is dit 'niks' dat Akerman zegt te willen onderzoeken.

Akerman verweeft autobiografie met formalistische experimentele cinema zonder het autobiografische de functie van ont-hulling te geven. Zo noemt ze de filmmaker in *Les Rendez-vous d'Anna* Anne (haar tweede naam), maar geeft weinig weg over haar innerlijke leven. Ook *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* is een toespeeling op Akermans alter ego (Je-anne), maar ze weigert haar autobiografie te gebruiken als psychologiserende of verklarende factor. In haar vroege werk tart ze de genreconventies van de autobiografische film door zelf in haar films te verschijnen. Ze speelt de hoofdrol in haar eerste film *Saute ma ville* (1968) en in *Je, tu, il, elle* (1974). In het derde deel van die film staat een lange seksscène – ze duurt ruim vijftien minuten – centraal met Akerman en Claire Wauthion. Het is naar verluidt de eerste expliciete lesbische seksscène in de mainstreamcinema, voor zover *Je, tu, il, elle* tot de mainstream gerekend kan worden. Later schaamt Akerman zich juist voor deze 'zichtbaarheid' en staat ze erop dat de film *niet* autobiografisch is, maar wel persoonlijk. Akerman heeft nooit gewild dat haar films om identitaire redenen op festi-

vals werden vertoond – zo heeft ze regelmatig screenings geblokkeerd op Joodse en queer filmfestivals die haar films binnen zo'n kader wilden presenteren.

Akerman maakte haar eerste film op achttienjarige leeftijd nadat ze na twee weken de Brusselse filmschool INSAS had verlaten omdat daar naar eigen zeggen 'niets te leren viel'. In *Saute ma ville* sluit Akerman zich op in een keukentje in een grauwe Brusselse flat waar ze, even onhandig als manisch, huishoudelijke taken verricht. Alle typische Akermanmotieven en haar stijl zijn al aanwezig: agressief omgaan met cinematografische regels, doodsvrengen en dissociatie. Beeld en script komen niet overeen, het geluid hapert, het spreken is vervormd. We zien de jonge Akerman koken en neuriënd de deuren en ramen afplakken met tape.

Net als in haar latere films is de huiselijke sfeer verstikkend – zeer letterlijk, als ze aan het einde haar hoofd op het gasfornuis legt en de boel (buiten beeld) ontploft. Akerman toont haar kenmerkende aandacht voor huishoudelijke, routineuze handelingen, en die handelingen worden ook meteen misvormd. Ze eet te gulzig, laat de wijn langs haar mond druipen en schrobt haar schoenen onnodig hard met schoenpoets tot ook haar benen zwart worden. Haar bewegingen zijn *out of tune*, zowel aandachtig als onhandig.

In *Saute ma ville* gaat het neuriën gepaard met de neurotische controle in de opeenvolging van koken, eten, schoonmaken – en waarschijnlijk ook het vooruitzicht van het einde. Het neuriën komt niet uit de mond van de jonge vrouw in beeld, maar is – als een neurotische voice-over – later gemonteerd, waardoor het beslist geen vrolijke spontaniteit impliceert. Neuriën vervangt het spreken, net als in haar andere films waarin zwijgen en zingen vaak belangwekkender zijn dan gesproken woorden, die banaal worden gemaakt, of onverstaanbaar.

Gesprekken tussen moeders en dochters gaan in Akermans films vaak gepaard

met misverstanden, slechte verstaanbaarheid en gefluister. Het verlangen naar contact en verbinding is er even intensief en problematisch als in romantische relaties. De onbereikbaarheid van haar moeder fascineert. Er wordt wel gesproken tussen de twee, maar er wordt altijd *omheen* gepraat. In *Les Rendez-vous d'Anna* zwijgt Anne Silver vooral, maar als ze wél spreekt, is het vaak in een oncontroleerbare woordenstroom. Bij aankomst in een hotel krijgt ze bij de receptie te horen dat haar moeder heeft gebeld. De kijker heeft haar net lang louter zwijgend uit het raam zien staren terwijl een man met haar probeerde te praten. En tegen juist deze receptionist begint ze te ratelen. Hij vindt het ongemakkelijk, maar dat deert haar niet. Met een glimlach trekt ze zich terug op haar hotelkamer, waar ze het telefoontje van haar moeder afwacht. Zowel spreken als zwijgen is hier buiten alle proportie.

In *News from Home* (1976) maakt Akerman onverhuld gebruik van de brieven die haar moeder haar stuurt. Natalia's brieven over het gezinsleven in Brussel worden beantwoord met stadsbeelden van New York, waar Akerman op jonge leeftijd heen verhuisde. Zo wordt de persoon achter 'de moeder' voor het eerst zichtbaar. De voice-over van Akerman zelf begeleidt een opeenvolging van straten en metrostations die de volle 88 minuten van de film innemen en nooit echt een narratief vormen. *News from Home* portretteert niet alleen Akermans moeder, alle tekst in de film is immers van haar moeders hand, maar ook Akerman zelf. De toeschouwer krijgt geen antwoorden op de brieven te zien of horen, maar de beelden van het uitbundige stadsleven in New York kunnen begrepen worden als een indirect antwoord op het geklaag en gesteun van haar moeder, thuis in Brussel. Een antwoord zonder woorden; een uiting van affectiviteit waarin de letterlijke en figuurlijke afstand tussen de twee wordt onderzocht.



Chantal Akerman, *Je, tu, il, elle*, 1974



Chantal Akerman, *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, 1975

Chantal Akerman, *News From Home*, 1976Chantal Akerman, *Les Rendez-vous d'Anna*, 1978Chantal Akerman, *Demain on déménage*, 2004

2.

Ik hou ervan om op te schrijven wat er gebeurt, ook als er niets gebeurt. Dan voel ik me iemand die iets te doen heeft, zelfs als er niets gebeurt. Maar er gebeurt wel degelijk iets, kleine nietigheden. Er gaat een telefoon. Woorden worden gesproken of uitgewisseld. De stilte. Soms zuchten. De herrie van de burenen. De lift blokkeert. De vuilniszakken die naar beneden moeten en nog meer woorden worden gesproken, nauwelijks uitgewisseld.
Chantal Akerman, *Ma mère rit*

De kenmerkende verstikkende huiselijkheid in Akermans films lijkt twee mogelijke uitdrukkingsvormingen te hebben: neurotische dwang en nalatige chaos. Vergelijk bijvoorbeeld de neurose van Jeanne Dielman met de smerige zolderkamer van Béatrice in *A Couch in New York*, waarin stapels papieren zich steeds opnieuw over de vloer verspreiden. Of met de gigantische rommel van een moeder en dochter die proberen te verhuizen in *Demain on déménage* (2004).

In die laatste film, een komedie met Aurore Clément en Sylvie Testud in de rol van moeder en dochter, worden potentiële kopers rondgeleid in een rommelig en vies huis. Moeder en dochter zijn in deze film afhankelijk van elkaars gezelschap en slapen regelmatig in hetzelfde bed. De dochter heeft het druk met het 'schrijven op bestelling' van erotica, maar wordt regelmatig afgeleid door de telefoon, deurbel of door haar moeder, die haar dochter graag schrijfadvies geeft. De moeder vindt de softerotische schrijfsels ongeïnspireerd en adviseert haar dochter om het huis te verlaten en sensualiteit te onderzoeken in het stadsleven in plaats van simpele pornografische scenario's te kopiëren. De dochter volgt dat advies op en strijkt neer in een druk café, waar ze braaf de woorden noteert waarmee een man over een verleidelijke vrouw praat, totdat die vrouw een appartement blijkt te zijn, beschreven door een makelaar. Een absurde verwarring, die doet denken aan – of geïnspireerd is op – Louise Bourgeois' reeks *Femme Maison* (1946-'47), waarin het bovenlichaam van een vrouwfiguur wordt vervangen door een huis, en zo 'huisvrouw' wordt.

Ook de geluiden in huis zelf vinden onmiddellijk ingang in de erotische teksten van de dochter. Als ze haar moeder hoort stofzuigen, ontwaart ze daar een opwindend ritme in dat ze in haar verhaal verwerkt en tot een hoogtepunt brengt als de stekker eruit wordt getrokken. En als ze haar moeder observeert tijdens een middagslaap, pent ze gretig de frases neer die ze mompelt en kreunt in een (geile) droom. De pornografische dialogen hebben geen enkel opwindend effect in het stoffige huis. Ze dienen er alleen toe de dochter van haar writer's block af te helpen.

Akerman is altijd geïnteresseerd geweest in de regels en conventies van filmgenres als de musical, de romantische komedie en porno. Haar experimentele films ontwikkelen een eigen, tegendraadse logica, die ze ook in mainstreamrefilms toepast. *Demain on déménage* is een oefening in komedie, waarin familiebanden (vooral die tussen moeder en dochter) tot het uiterste worden getest. De moeder vormt zowel het obstakel als de voorwaarde voor het schrijven. En de afhankelijkheid van de moeder wordt, zoals ook in andere films van Akerman, verward en geassocieerd met erotiek. Als de moeder hertrouwt en op het platteland gaat wonen, komt een zwangere vrouw bij de dochter inwonen en vormen ze samen een nieuw gezin.

Judith Butler heeft de ouder eens de eerste 'ex-lover' genoemd, een idee dat sterk gekleurd is door de psychoanalytische theorie van hechting in de eerste jaren van het kind. In het boek *Dispossession. The Performative of the Political* (2013) bespreekt Butler de film *Strella* uit 2009, waarin een vader naar bed gaat met zijn dochter, die hij niet herkent als hij na een half leven terugkomt uit de gevangenis en zij een transvrouw is geworden. Butler leest deze oedipale scène als de concretisering van een gevoel dat een kind altijd jegens een ouder heeft, de eerste ervaring van passie en emotionele hechting. De meeste kinderen gaan niet met hun ouders naar bed, maar doordat ze zo sterk aan hen gebonden zijn, en ouders de eerste 'liefdesobjecten' zijn die kinderen moeten opgeven, zijn ze 'ex-geliefden' te noemen.

Strella is een soort Antigone, de rebellerende dochter die haar vader verraadt door zich anders voor te doen. En omdat de eerste verhouding met de ouder wordt getekend door oncontroleerbare passie, riskeert het kind ook meteen haar eerste liefdesverdriet. Butler heeft natuurlijk niet de bedoeling incest te verdedigen, maar wil kijken hoe dit soort films bijdragen aan een andere 'kinship intelligibility', in het geval waarin er een 'homosexual kinship' zichtbaar wordt in het klassieke script van het oedipuscomplex. In *Gender Trouble* (1990) varieerde Butler al op Freud met de claim dat het incesttaboe ook een taboe op homoseksualiteit impliceert. Als er een taboe bestaat op bepaalde vormen van heteroseksualiteit die niet in dienst staan van sociale reproductie, impliceert dat ook een taboe op niet-heteroseksuele seksuele relaties (gemeenschap) omdat die 'gezonde' reproductie in de weg zouden staan.

Dit is een interessante stelling in het licht van *Les Rendez-vous d'Anna*. Je zou kunnen stellen dat er in het werk van Akerman erotiek schuilt in de verhouding tussen moeder en dochter. Maar daarbij is niet de fysieke aanwezigheid van de moeder allesbepalend, zoals in Freuds visie op peuters en emotionele hechting, maar de onmogelijkheid om als volwassen vrouw de psyche van haar moeder te doorgronden. Zo ontstaat een dynamiek die Akerman eindeloos bezighoudt. Ze gebruikt in meerdere films de intieme correspondentie tussen moeder en dochter en ze laat hen met elkaar in gesprek gaan over romantiek.

Jeanne Dielman noemde Akerman een 'liefdesbrief' aan haar moeder. Ze was 25 toen de film op het festival van Cannes in 1975 in première ging. Dit 'feministisch meesterwerk', recent bekroond tot 'beste film ooit' door het British Film Institute, duurt bijna vier uur en 'beschrijft' drie dagen in het monotone bestaan van een alleenstaande moeder in haar appartement in Brussel. Bij de première werd het rumoerig in de zaal en toen de film eindelijk was afgelopen, sprong filmmaker en auteur Marguerite Duras op en riep: 'Die vrouw is gek!' Akerman verschuilde zich achter in de zaal, maar Delphine Seyrig nam het voor haar op. Seyrig speelde niet alleen de hoofdrol in Akermans film, maar ook in Duras' *India Song*, die op hetzelfde festival in première ging.

Behalve tijdens een korte uitstap naar de kruidenier om de hoek, zien we Jeanne Dielman enkel binnenshuis. Haar bewegingen zijn tergend langzaam en aandachtig, maar de spanning bouwt zich op door de neurotische controle waarmee Jeanne de dag organiseert. Licht gaat aan en uit, zwijgzaam ontvangt ze de mannen rond het middaguur en, de centrale handeling, ze ontvangt het contante geld van de mannen in een soepterrine – het moment waarop ze

op de derde dag haar grip op de routine verliest. 's Avonds zorgt Jeanne voor haar zoon (gespeeld door Jan Decorte) die haar met een hoorbaar Vlaams accent ondervraagt over de betekenis van romantiek.

Het verlies van de moedertaal is een rode draad in Akermans oeuvre. Anne Silver ontmoet een tante die 'nooit aan het Frans heeft kunnen wennen' in Brussel, en in *Ma mère rit* wordt duidelijk dat Natalia Akerman haar Pools is kwijtgeraakt omdat ze het te lang niet heeft gebruikt. In *Jeanne Dielman* vindt er een ander verlies van 'moedertaal' plaats. De moeder is zakelijk, misschien zelfs koud, en in elk geval niet geïnteresseerd in de vragen van haar zoon. Hij heeft behoefte aan bevestiging en is de enige in de film die emoties uitdrukt. Jeanne zwijgt en vervolgt haar bezigheden in de keuken.

In de documentaire *Around de Jeanne Dielman* (Sami Frey, 1975) filmde de echtgenoot van Delphine Seyrig de samenwerking tussen de (gevierde) actrice en de jonge regisseur. We zien hoe Akerman Seyrig uitlegt hoe ze moet koken en hoe zij vervolgens alle bewegingen minutieus repeteert. Akerman legt haar uit hoe ze het vlees moet kneden, het voorzichtig in de bloem dient te deppen. Niet dat Akerman het zelf wél wist, ze zijn allebei even onervaren in de keuken. Ze besluiten het te vragen op de set: of er iemand weet of er één of twee eieren in het beslag horen.

Alhoewel we Jeanne in de film een pot aardappelen zien schillen, zorgt de neurotische controledrang ervoor dat dit beslist geen sociaalrealistisch portret (of idealisering) van huishoudelijk werk wordt. We zien Jeanne in en uit de voor Akerman kenmerkende statische frames lopen, gefilmd vanuit kieren, gangen en in de deur. De subtiele bewegingen van gaan en staan in het appartement, en ook de huiselijke details zijn even betekenisvol als betekenisloos. De aandacht voor details zit meer in de duur dan in het beeld. De betekenis ervan gaat verloren door de eindeloze herhalingen – en de statische camera die weigert haar bewegingen te volgen. In het licht van de bijzige houding van Jeanne tegenover haar zoon en de bevreemdende verbeelding van het huishouden is *Jeanne Dielman* een zeer markante 'liefdesbrief'.

3.

Het kind werd als oud kind geboren en daarom is het kind nooit volwassen geworden. Ze groeide op in de wereld van volwassenen en deed het slecht. Het oude kind zei tegen zichzelf dat als haar moeder er niet meer zou zijn, er geen plek meer zou zijn om naar terug te komen.

Het kind heeft zich uitgeleefd in haar puberteit en als volwassene deed ze maar wat, want ze wist dat ze altijd terug kon komen.

En sinds haar vader dood is, is dat bij haar moeder thuis.

Elke keer als het kind thuiskwam, altijd uitgeput door het volwassen leven dat haar niet lukte om te leven, installeerde ze zich meteen op de bank en sliep een paar uur. Daarna, een beetje minder uitgeput, at ze.

Het kind, dat is zij, ik ben het. En nu ben ik oud, ik ben bijna zestig jaar. Misschien zelfs ouder. En ik ben nog steeds daar. Ik heb geen kind. Een oud kind krijgt geen kind. Wat zal me nog vasthouden aan het leven erna.

Chantal Akerman, *Ma mère rit*

Ma mère rit is een dagboekachtig relaas, geschreven in een soms bewust kinderlij-

ke toon. In korte, zakelijke zinnen beschrijft Akerman het gezeur en gelach van haar moeder, naast haar eigen stemmingen. Het is een pijnlijk verslag van Natalia's ziektebed, maar ook van de langdurige depressie van haarzelf. Ze noemt zichzelf een 'oud kind' voor wie het idee dat haar moeder er niet meer zal zijn ondraaglijk is.

In de inleiding van de Engelse vertaling *My Mother Laughs* vergeleek Eileen Myles de afhankelijkheid tussen de moeder en haar dochter met een lesbische liefdesband. Voor Myles gaan Akermans memoires over een lesbienne die zich niet op een 'normale' manier van haar moeder heeft losgemaakt, bijvoorbeeld door een eigen gezin te stichten. In plaats daarvan blijft ze zich identificeren met de rol van de dochter en probeert ze elk detail van hun relatie vast te leggen. In *Ma mère rit* is de afhankelijkheid een bron van frustratie en alleen het schrijven maakt het draaglijk om haar dagen in het appartement van haar moeder door te brengen. Maar het schrijven lucht niet op. Akerman raakt steeds verder verstrikt in de zorgende rol naarmate haar moeder zieker wordt en zichzelf als auteur niks anders kan dan steeds opnieuw haar moeder beschrijven.

De laatste film die Chantal Akerman maakte is *No Home Movie* (2015), een documentaire waarin Akerman haar moeder filmt terwijl ze eet, slaapt en haar dochter instrueert over de boodschappenlijst en het huishouden. Natalia Akerman fungeert niet alleen als onderwerp, maar ook als Akermans belangrijkste publiek. Ze is altijd betrokken geweest bij het reilen en zeilen op Akermans filmsets, en in 2007 interviewt Akerman haar moeder over haar films. Ze vraagt naar haar indrukken op de set, wat haar vrienden ervan vonden en wat ze zelf van de films vindt. Natalia Akerman praat honderduit over haar bewondering voor Delphine Seyrig en verzekert haar dochter dat ze meer haar best had gedaan in haar brieven als ze had geweten dat ze in haar films zouden belanden. Akerman vraagt haar moeder opnieuw naar haar weigering te spreken over de Holocaust: 'Ik was het eerste naoorlogse kind van onze familie. Ik draag het gewicht van de geschiedenis.' Haar moeder antwoordt: 'Waarom zou ik je al die verschrikkelijke dingen vertellen? Ik wilde gewoon leven, niet meer aan die dingen denken nadat ik het geluk heb gehad, een wonder, dat ik eruit ben geraakt.'

Als Chantal Akerman even later in beeld verschijnt om iets uit een keukenkastje te pakken, begint Natalia tegen de persoon achter de camera op te scheppen over het succes van de films van haar dochter en hoe dit haar op latere leeftijd nieuwe vrienden heeft opgeleverd. Over haar rol als inspiratiebron grapt ze: 'Het is net als in Hitchcock: hij heeft cameo's in al zijn films. En zij had mij als cameo in al haar films! Grappig toch?'

S.M.A.K.

26.Nov.22

30.Apr.23

*Rose Wylie
picky
people notice....,*



De kinderarbeid van Åbåke

SOFIE DEDEREN

Åbåke is een collectief dat in 2000 werd opgericht in Londen door Patrick Lacey (1973), Benjamin Reichen (1975), Kasja Ståhl (1974) en Maki Suzuki (1972). Ze ontmoetten elkaar aan het Royal College of Art waar ze een masteropleiding volgden in 'Communication Art and Design'. Grafische vormgeving is inderdaad wat hen verbindt, als het vertrekpunt voor hun gedeelde artistieke praktijk. Åbåke is het Zweedse woord voor monster, maar de leden van het collectief interpreteren het vrijer, als 'iets ertussenin, iets lomps, een groot ding, een monster', of als 'een lompe roestige auto die nog functioneert, maar niet mooi is' – eerder negatieve definities die hun activiteiten, zeker voor grafisch vormgevers, op een nogal onverwachte manier omschrijven.

Hoe functionaliteit in het gedrang kan komen door 'roest': het karakteriseert ook hun aanpak van grafisch ontwerp, dat ze als een autonome discipline opvatten, maar vaak toch deels dysfunctioneel maken, als een machine die nog werkt, maar niet meer gesmeerd loopt. Een voorbeeld is de vormgeving door Åbåke van de zeven boeken in de reeks *The Incidents*, uitgegeven door Sternberg Press tussen 2015 en 2018, waarin lezingen werden gepubliceerd die plaatsvonden aan de Harvard University Graduate School of Design, van onder meer David Harvey, Lacaton & Vassal en Virgil Abloh. De pagina's van deze boekjes lijken gekopieerd te zijn met een ontregelde kopieermachine: vage éénkleurige strepen, als *dégradés* van een paar centimeter breed, lopen van boven naar beneden over de bladspiegel, en bemoeilijken soms zelfs (een klein beetje) de lectuur. De verstoring van het meer traditionele vormgevingsproces komt ook tot stand dankzij samenwerkingen, zowel met het publiek als met opdrachtgevers. Åbåke is onder meer betrokken bij het tijdschrift *Sexymachinery* (sinds 2000), het Franse modelabel Maison Kitsuné (sinds 2002), de reeks culinaire evenementen Trattoria (sinds 2003), de onafhankelijke uitgever Dent-De-Leone (sinds 2004 – de naam is een Italiaanse versie van het Franse *dent-de-lion*, letterlijk 'tanden-van-de-leeuw', in het Engels *dandelion*, maar in het Nederlands paardenbloem), het imaginaire Victoria & Alferd Museum (sinds 2010) en de onderzoeksgroep Suzuki åffice (sinds 2010), en ze treden ook op als de agent van de fictieve auteur Charlotte York (de naam van een personage uit de reeks *Sex and the City* dat een carrière als kunsthandelaar en galerist opschort na haar huwelijk) en van de fictieve kunstenaar Betsy Bickle (wiens naam een samentrekking is van de personages Travis Bickle en Betsy uit *Taxi Driver*). Het gaat om collectieve samenwerkingen die, zeker in de beginjaren van het collectief, ver gingen: alle leden van Åbåke beschikten bijvoorbeeld over één gemeenschappelijke bankrekening waarmee alle financiële transacties werden voltrokken, inclusief de uitbetaling van hun lonen. De projecten zelf tonen aan hoe ze proberen om posities en identiteiten die normaal gezien vaststaan bij een samenwerking of bij de uitvoering van een opdracht, te laten vervagen en verschuiven.

De enige zekerheid is eigenlijk dat om het even welke samenwerking, vandaag meer dan ooit, nood heeft aan grafisch ontwerp om zichtbaar en publiek te worden. Het is ook wat hun bezigheden onderscheidt van de kunstenaars die bekend werden onder de noemer *relational aesthetics*: Åbåke beoefent een vorm van *social design* die toch altijd, op een of andere manier, vormelijk en visueel blijft. De onmisbaarheid van vormgeving wordt door Åbåke ingezet als een medium om naar andere culturele fenomenen te kijken die tot zeer diverse resultaten kunnen leiden, zoals tentoonstellingen, lezingen, performances, (kunstenaars)publicaties, *fashion labels*, eetsessies en workshops, afhankelijk van het moment, van de plaatselijke context, en van voorschriften die al dan niet ontweken kunnen worden. In geen enkel project van Åbåke werken de leden helemaal alleen, en er worden dus ook altijd andere kunstwerkers of freelance *creatives* bij betrokken: alles breidt zich steeds verder



Åbåke, *All the knives. Any printed story on request*, Londen, Dent-de-Leone, 2013

uit of krimpt weer in, maar op een tijdelijke en voorlopige manier. Het spreekt voor zich dat het schrijven van *credits*, of het toekennen van auteurschap of intellectueel eigendom, op die manier allesbehalve vanzelfsprekend wordt, en dat is net de bedoeling. Het is dankzij de onvoorspelbaarheid van menselijke interacties, en van creatief werk in het algemeen, dat normen en patronen worden uitgedaagd.

Åbåke bestaat ondertussen 22 jaar – hun twintigste verjaardag lieten ze onopgemerkt voorbijgaan, zonder bijvoorbeeld een al te traditioneel overzichtswerk te maken – maar de laatste jaren gebeurde er iets merkwaardigs: het collectief verschijnt steeds vaker als Åbåke met LPPL, of als 'LPPL met Åbåke'. LPPL is een acroniem dat zou kunnen staan, zo leert Google, voor bijvoorbeeld de Live Pub Poker League (opgericht in 2006 als een organisator van voornamelijk online pokerwedstrijden), de Lincoln Park Public Library (in New Jersey), of de LaTeX Project Public License, een licentie voor vrije software, die aan gebruikers rechten toekent voor het bestuderen, wijzigen en opnieuw verspreiden van de broncode. Hoewel die laatste betekenis ook naar de methode van Åbåke kan verwijzen, is LPPL in dit geval een pseudoniem voor Luna Suzuki Ståhl (2010), de dochter van twee stichtende leden van het collectief.

Aanvankelijk was LPPL, gezien haar nog jonge leeftijd, aanwezig bij de bezigheden van Åbåke zonder actief te participeren, zoals bijvoorbeeld bij de opening van de tentoonstelling *All the knives. Any printed story on request*, eind 2012 tot begin 2013 te zien in Z33 in Hasselt. Drukwerk of grafisch materiaal werd tijdens *All the knives* inge-

zet door performers, in de tentoonstellingsruimte, als de aanleiding voor het vertellen van verhalen of voor het beginnen van een gesprek met het publiek. Een antecedent voor Åbåke waren de bezigheden van Fluxus-kunstenaar Robert Filio, die aan om het even wie daar zin in had, de tentoonstelling toonde die schuilging in zijn hoed. Bij *All the knives* verscheen destijds, als voorlopige catalogus of souvenir, een stapeltje speelkaarten, met hetzelfde formaat, maar met zeer uiteenlopende afbeeldingen, opgeborgen in een kartonnen doosje, vormgeven in rood en wit als een pakje Marlboro-sigaretten, maar dan zonder het logo met de zwarte letters. De echte catalogus werd pas in 2020 gepubliceerd, als een boek van Charlotte York, getiteld *The Knife*, uitgegeven door Dent-De-Leone, met een typografische cover, getekend door LPPL, en vervaardigd uit handgeschept papier waarin bankbiljetten van vijftig euro zijn verwerkt. Het drukwerk dat op *All the knives* dienstdeed als *conversation piece* komt in de verhalen in dit boek terug tevoorschijn, als voorwerpen die zich in de portefeuille bevinden van York, en die ze tevoorschijn haalt om te commentariëren. Een van die dingen is een bankbiljet nagetekend door een anonieme kunstenaar, waarover York het volgende vertelt.

Ik bezoek vaak tweedehandswinkels omdat je alleen daar nog toevallige ontdekkingen kan doen tijdens het shoppen. 'Mensen die dit kochten, kochten dat ook,' is niet wat je in zo'n winkel gewoonlijk te horen krijgt, want de mensen die er werken, moeten vooral objecten in ontvangst nemen en sorteren, en die objecten worden geschonken door potentiële klanten. Tweedehandswinkels zijn vaak een vergaarbak voor handgemaakte voorwerpen, zoals schilderijen, keramiekwerk of standbeeldjes. Het is intrigerend om te zien wie zulke dingen binnenbrengt, en nog meer om te zien wie ze koopt. De Amerikaanse kunstenaar Jim Shaw heeft een grote collectie schilderijen uit tweedehandswinkels. Uiteindelijk stopte hij ermee om nog werken te kopen waarop een gezicht of handen staan, omdat ze op een te makkelijke manier vreemd en sinister zijn. Blijkbaar verkoenen amateurs of half-professionele schilders bijna altijd de handen, de gezichten of de lichaamsverhoudingen die ze schilderen. Het is, desondanks, prachtig om te rommelen in een doos met allerlei spullen waarvan mensen denken dat ze een tweede of een derde leven verdienen in een ander huis. Iemands voormalige schat is andersmans toekomstige rommel. Het was in zo'n winkel dat ik op dit bankbiljet stootte. Het hing aan de muur achter de winkelier. Eerst dacht ik dat het namaak was, tentoongesteld als een waarschuwing om aan te geven dat ze wel degelijk weten hoe vals geld eruit ziet, mocht

iemand eraan denken om stapeltjes van tien pond wit te wassen in de tweedehandswinkels van Londen. Bij nader inzien bleek het bankbiljet met de hand getekend, met kleurpotloden, en hoewel het overduidelijk Darwin was die erop stond, samen met een kolibrie, toch was het moeilijk om te zeggen of het hier om een staaltje ging van briljante ambachtelijkheid of gewoonweg van rotzooi. Hoe kan de vervalser ooit gedacht hebben hiermee iemand te kunnen bedotten? Het papier had de juiste afmetingen, maar het voelde compleet verkeerd aan. Ik vroeg of ik het mocht zien, en ik was aangenaam verrast om te merken dat er zelfs een metalige streepjeslijn op het biljet stond, als de veiligheidsmaatregel van de Bank of England, hier uitgevoerd met een metalige viltstift. Het was waarschijnlijk de slechtste vervalsing die ik ooit heb aanschouwd, vooral gezien de tijd die de vervalsingskunstenaar er waarschijnlijk voor nodig had. Was dit al het werk waard? Ik vroeg naar de oorsprong van het biljet en durfde zelfs te vragen of ik het mocht kopen. De winkelier wist niet wie het gemaakt had, maar hij was akkoord om het biljet te verkopen. Wat stond ik op het punt aan te schaffen, zo vroeg ik me af. Goedkoop vals geld of een duur kunstwerk? Toen ik naar de prijs vroeg rolde de winkelier met haar ogen, en alsof ik echt iets heel stoms had gevraagd, zei ze: 'Wel, duidelijk tien pond toch?' Waarop ik het biljet omdraaide, de achterkant toonde, blanco gelaten door een vermoeide kunstenaar die waarschijnlijk iets anders was gaan doen, en antwoordde: 'Zou het niet de helft moeten zijn?'

Het is een verhaaltje waarin nogal wat samenkomt: de waarde van objecten (en van kunst), het gesprek dat commerciële transacties kan begeleiden, de zin en onzin van auteurschap, het kundig namaken van wat echt is, en vervolgens het oprecht geloven in die vervalsingen. Een dergelijke magie doet zich altijd voor als er geld in het spel komt (elk bankbiljet is vals, of de waarde ervan is alleszins zeer relatief), maar ook als kinderen spelen, of gewoon als ze de werkelijkheid ervaren.

Een andere fascinatie van LPPL, die dankzij haar, gedurende het afgelopen decennium, deel van het werk van Åbåke is gaan uitmaken, is de dinosaurussen: een monsterlijk schepsel dat ooit bestaan heeft, vermoedelijk voorgoed is uitgestorven, maar toch nog altijd angst, huivering of verwondering kan veroorzaken. In archeologische of natuurhistorische musea zijn het vaak geen authentieke objecten die de dinosaurussen voorstellen, maar zorgvuldig nagemaakte kopieën. De echte skeletten bevinden zich in een depot. De vrijheid die zo kan ontstaan bij het verbeelden van dinosaurussen, is een van de onderwerpen van een ander boek dat LPPL met Åbåke maakte: *Diplodocus 2014-2021*, verschenen in 2021, eveneens bij Dent-De-Leone. Na het eten ontwikkelde LPPL de gewoonte om skeletten te maken van de schoongemaakte graten of botten van onder meer zonnevis, eend, kip, geep, fazant en koe. De geraamtes waren geïnspireerd door bijvoorbeeld de Tyrannosaurus Regina, de Ankylosaurus of de Diplodocus, de makkelijkst identificeerbare dinosaurussen, met een lange nek en dito staart, en vier stevige benen. Ze kon daarbij ook gebruik maken van dierlijke restanten aangetroffen in de woestijn of op het zand, en uiteraard was er ook lijm nodig, en nu en dan een synthetisch element, zoals een rietje, ter ondersteuning. *Diplodocus 2014-2021* opent met een beeld van de beendercollectie van LPPL en Åbåke, geordend op kleur, vorm, en grootte, als een bouwdoos. Daarna volgen foto's van de kleine sculpturen, opgesteld of opgehangen in een fotostudio in verschillende settingen en decors. In een toelichting bij de publicatie wordt de wetenschappelijke ernst van het project geïroniseerd, maar wordt het ook opengesteld, bijna als een visuele Wikipedia-pagina, voor aanvullingen en correcties: 'Vanwege het proces en de flits van zelfstudie zijn sommige botten misschien verkeerd geïdentificeerd en de auteurs verwelkomen externe expertise in



LPPL met Åbåke, *Stegosaurus*, 2016

het aanduiden van waarschijnlijke fouten, waaronder ook het nalaten van bepaalde dankbetuigingen.'

Het boek heeft daarnaast een deels adviseerende en tentoonstellingstechnische insteek: het wil tonen aan musea voor archeologie of natuurlijke geschiedenis hoe dinosaurussen in ideale omstandigheden geëxposeerd kunnen worden. Åbåke en LPPL maakten ook een maquette voor de inrichting van een ideale institutionele context voor deze sculpturen, getiteld *The Transparent Dinosaur Museum*. Het schaalmodel, vergezeld van grafisch promotiemateriaal voor het toekomstige instituut, werd getoond in het CIVA in Brussel op de tentoonstelling *Architects at Play*, die eind 2019 opende: een inderdaad doorzichtige structuur met verschillende etages en met een witte achtergrond, opgesteld als in een diorama, waarin de uitgestorven dieren zich allemaal samen in één grote, hoge ruimte kunnen ophouden.

Net als *All the knives* en later *The Knife* kent ook dit project van Åbåke een zeer lange en trage werkcyclus. Langzaam ontplooiend zich de verschillende onderdelen en de vragen, en worden antwoorden en vormen duidelijk. Het is een geduldige traagheid die moeilijk los gezien kan worden van de bijzondere en intieme relatie tussen LPPL en (twee leden van) Åbåke: de verhouding tussen kind en ouder, die zich idealiter onttrekt aan meer professionele, projectgerelateerde en prestatiegerichte verplichtingen. Dit werk – als het zo nog genoemd kan worden – rond de dinosaurussen is dan ook een speciale en langdurige manier van 'samenwerken'. Artistieke praktijken zijn vaker gebaseerd op spel, en op het 'onderzoek' dat leden van een collectief samen aanvatten. Toch is het weinig waarschijnlijk dat een kunstenaarsgroep (zoals Åbåke zonder LPPL) zich zo intensief aan één project zou kunnen wijden. Telkens weer wordt de draad ervan opgepikt als de gelegenheid zich voordoet, als onderdeel van de opvoeding van LPPL, maar ook, gewoner, van het dagelijkse leven dat ze deelt met haar ouders. Het gaat daarbij lang niet alleen om het produceren van de sculpturen zelf. Het begint al bij het eten – de meest fundamentele basis voor de relatie tussen ouder en kind – van de vissen of de dieren waarvan de resten het productiemateriaal vormen voor de dinosaurussen. Reeds het in vraag stellen van dat eten wordt een ludieke bezigheid. Welke dieren kunnen of mogen überhaupt opgegeten worden? Waar kan dat dier 'gevonden' of gekocht worden? Is het op dat moment al dood of leeft het nog? Moet ervoor betaald worden? Hoe? Hoeveel? Hoe kan het dier vervolgens klaargemaakt worden? Wat wordt er vervolgens effectief opgegeten? Wat blijft achter? Wat moet er worden weggegooid, of wat kan worden gerecupereerd



LPPL met Åbåke, Ankylosaurus, 2021

als toekomstig bouw materiaal? Pas daarna komt de vormgeving of de constructie aan bod. Welke vorm heeft het dier? Is het gebaseerd op een historische dinosaurus, en hoe 'waarheidsgetrouw' kan dat schaalmodel zijn? Hoe worden de onderdelen aan elkaar bevestigd? En hoe wordt het eindresultaat getoond, gepresenteerd, besproken, en gereproduceerd in een foto of in een boek?

Ouderschap is (meestal) een vorm van collectief samenwerken tussen de ouders, maar het is ook iets dat elke ouder deelt met het kind, en waarin het kind zelf een actie-inbreng heeft, of althans kan hebben. In een lezing van Åbåke, getiteld 'On My Child Labour', is wat zij doen met LPPL lachend omschreven als 'een vorm van uitbuiting', maar ook, minder negatief, als een vorm van educatie. Educatie komt van het Latijnse woord *educare*, maar heeft ook wortels in *educere* – letterlijk 'wegleiden', bijvoorbeeld uit onwetendheid. Dat is een deelaspect van opvoeden, maar het is ook iets wat ouderschap overstijgt: kennis aanreiken kan op verschillende manieren gebeuren, maar pas als het met een esthetische ervaring gepaard gaat, kan het doorgaan voor kunst. De kennis die LPPL verwerft tijdens het werken aan en het maken van *Diplodocus 2014-2021* is niet bepaald in 'eindtermen' te vatten, en heeft bijvoorbeeld te maken met voedselverwerving, met paleontolo-

gie, met constructie en met museografie, maar ook met het produceren van objecten en beelden die deze kennis belichamen en samenvatten zonder erdoor gereduceerd te worden. Bij die kennisoverdracht worden er ideeën, overtuigingen en waarden meegegeven. Er wordt getoond wat belangrijk is, welke vormen van aandacht na te streven zijn, en er wordt vooral ook benadrukt dat inventiviteit, speelsheid, plezier, fantasie en verrassing op een fundamentele manier deel uitmaken van het leven, zonder – want dat is net de bedoeling – dat zij met efficiëntie gepaard moeten gaan.

Zo voedt Åbåke LPPL dus op, en wordt zij 'geëduceerd'. Het uitzonderlijke is echter dat delen van dit proces publiek worden gemaakt: haast elke ouder 'maakt' immers dingen samen met zoon of dochter, maar die worden op tafel gezet of tegen de muur geprikt, en ze komen zelden of nooit in een boek of in een museum terecht. Gebeurt dat toch, dan is het een gevolg van die publicatie dat buitenstaanders ernaar kunnen kijken, maar er ook, op hun eigen manier, aan kunnen deelnemen. Waar het hier om gaat is dus niet alleen om de esthetische opvoeding van een mens, maar ook – het onderwerp van de beroemde brieven van Schiller – van de mens in het algemeen.

Dat pedagogisch aspect komt expliciet tot uiting in een ander project van Åbåke en

LPPL. De aanleiding is ook hier het eten van vis, en dan meer bepaald de fugu, een kogelvis die enkel op een heel precieze manier opengesneden mag worden en vervolgens opgegeten. Fileer je deze vis verkeerd, dan wordt de fugu dodelijk, als een toxische delicatessen, giftiger nog dan cyanide. Lange tijd zwom de fugu enkel in Japanse wateren, maar na de constructie van het Suezkanaal in de tweede helft van de negentiende eeuw, en recenter door de opwarming van het klimaat, is de kogelvis nu ook in de Zwarte Zee in Turkije aan te treffen, waar de culinaire traditie en de nodige expertise ontbreken, wat de vis tot een ongewenste want erg gevaarlijke migrant maakt. De Fugu School werd in 2018 opgericht om aan de hand van de gelijknamige vis te 'leren' over recente ecologische en geopolitieke kwesties. Åbåke en LPPL waren de eerste leerlingen, en op de Istanbul Design Biennial in 2018 werden de schoolresultaten tentoongesteld, bijvoorbeeld in de vorm van het ooit nog levende object waarmee alles begon: een geconserveerde fugu uit de negentiende eeuw die deel uitmaakt van de collectie van een Turks museum. Ook hier is er echter een onmisbaar creatief en grafisch aspect aanwezig: aan de hand van bestaande, in de straten van Londen of van andere steden aangetroffen posters, verzameld en deels overschilderd door Åbåke en LPPL, wordt de wereldreis van de kogelvis verbeeld en gecommuniceerd.

Het neemt niet weg dat leren, onderwijzen of opvoeden altijd met macht te maken hebben. Het valt op te werpen dat LPPL er niet zelf voor gekozen heeft 'kunstenaar' of 'auteur' te worden – en vervolgens het onderwerp van een tekst in *De Witte Raaf* – zoals er nu eenmaal heel weinig is waar kinderen zelf voor kiezen. Het roept een vergelijking in het leven met de schoonheidswedstrijden waaraan sommige ouders hun vaak erg jonge, maar niet minder opgedirkte kinderen laten deelnemen, met vooral als doel hun eigen zelfbeeld te strelen – ouderschap leidt makkelijk tot narcisme. Pakt Åbåke niet ook uit met het werk van LPPL, terwijl dat eigenlijk door hen is ingefluisterd? En is zij niet in de eerste plaats een manier om, een decennium ver in het bestaan van het collectief, hun bezigheden nieuw leven in te blazen, inderdaad als een vorm van 'zachte' uitbuiting? Een eerste relativisering van die kritiek berust op het feit dat ook kinderen macht hebben in de relatie met hun ouders – misschien vandaag zelfs meer dan ooit in de geschiedenis van de mensheid. Een kind 'stuurt' en 'kiest' onophoudelijk, en je kan je zeker afvragen wie het eigenlijk is, in het opvoedingsproces, die aan vrijheid moet inboeten. Als het al niet makkelijk is om een volwassene te overtuigen iets te doen dat niet voorzien of dat niet wenselijk was, dan geldt dat nog veel meer voor een kind, vooral omdat er van rationele argumentatie nog geen sprake kan zijn. Het leidt tot een onverwachte omkering van het gebruik door Åbåke van de term 'kinderarbeid': het is niet LPPL die wordt uitgebuit, het zijn haar ouders die *kinderwerk* verrichten! Zij worden door hun dochter, dag na dag, uur na uur, minuut na minuut, aangezet tot het verrichten van dit soort speelse 'arbeid', en tot het maken van dinosaurussen. Het gedeelde werk van LPPL en Åbåke is, in dat opzicht, als het ei van Columbus. Hoezo, ouderschap en kunstenaarschap vallen niet te combineren? Speel en knutsel met je kinderen, en stel de resultaten tentoon, of publiceer ze in een boek – geen beter manier om een goede moeder of vader en een goede kunstenaar tegelijkertijd te zijn.

Een andere en nog belangrijkere vergoelijking van LPPL's kinderarbeid ligt in haar onzichtbaarheid: niet alleen werkt ze onder pseudoniem, er zijn ook geen portretten of foto's van haar beschikbaar. Ze duikt wel op in de *credits* van elke tentoonstelling of publicatie, maar lang niet als enige. Net zoals het resultaat van ouderschap nooit eenduidig kan zijn – *nature* of *nurture* werken altijd samen – zo is het ook nooit volstrekt duidelijk bij wie een object of een kunstwerk ontstaat, of bij wie het verder leeft. Het is de voornaamste esthetische en ook ethische les die uit de kinderarbeid van Åbåke en LPPL voortvloeit: wat maakt het uit wie er iets gemaakt heeft, en wie er meester is over wie? Enkel wanneer auteurschap en intellectueel eigendom niet als absoluut voorop wordt gesteld, is principieel iedereen welkom, jong of oud.



Åbåke met LPPL, The School of Fugu, Istanbul Design Biennial, 2018

De vuurwerkjongen

WILLEM DE WOLF

Ik weet wat het is om kind te zijn. Ik weet daarentegen niet goed wat het is om ouder te zijn. Ik heb geen kinderen. Ik heb in mijn theaterteksten veel over mijn ouders geschreven, maar nooit over mijn kinderen. Ik keek, als ik iets ging maken, vaker achterom dan dat ik vooruit keek, denk ik. Mijn opvoeding en ouders zijn zo vaak onderwerpen voor mij geweest, dat je bijna zou kunnen zeggen dat ik in belangrijke mate ben gemaakt door de beschrijvingen van mijn herinneringen aan mijn kindertijd. Als ik ergens over nadenk, als ik aan een tekst werk, als ik op een podium sta, doe ik dat in zekere zin nog altijd als kind. Zelfs in mijn zogenaamd volwassen stukken, die over politiek, over artistiek-inhoudelijke zaken gaan, is dat de startpositie – die van een kind. Ik weet niet wat daarvan exact de invloed is, maar ik sluit niet uit dat het ervoor zorgt dat ik me altijd wat onverantwoordelijk heb durven opstellen, dat het me min of meer de toestemming gaf de grenzen op te zoeken – ook bij het prijsgeven van bekentenissen – om uiteindelijk altijd te worden gered en te worden vergeven. Misschien zorgt het ervoor dat ik denk dat het allemaal een spel is, dat het allemaal een spel was. Ik sluit dat niet uit.

Een gebied waarin ik ouder kan zijn – wat ik soms vurig wens – en waarin ik mijn eventuele vormende of opvoedende capaciteiten zou kunnen tonen en inzetten, is het gebied waaraan mijn leven in belangrijke mate is gewijd: de podiumkunsten. Het gebied ook dat er deels voor heeft gezorgd dat ik geen kinderen heb. Ik zeg met nadruk 'deels', want er zijn meerdere redenen waarom ik kinderloos ben. De wensen en verlangens van de partners met wie ik samen was natuurlijk, de leefomstandigheden op bepaalde momenten in mijn leven, de financiën, de grilligheden van het leven zelf; ze hebben er bij elkaar meer voor gezorgd dat ik geen kinderen heb dan mijn passie voor de kunst. Toch laat ik die aspecten in deze tekst onderbelicht, ook omdat kunst en kinderen zich in mijn leven lange tijd wel degelijk als twee onverenigbare grootheden presenteerden, wat veel invloed heeft gehad op mijn keuzes en beslissingen. En daarover heb ik de laatste tijd spijt. Dat zal met mijn leeftijd te maken hebben, met een nog groter wordende geneigdheid tot terugblikken, misschien met de kunsten zelf of met de wereld, maar ik heb de laatste tijd het gevoel dat ik het, door voor de kunst te kiezen, misschien toch – tja – verkeerd heb gedaan.

Er zijn een paar beelden uit mijn jeugd waarvan ik me herinner dat ik, toen ik ze voor het eerst zag, toen ze zich voor het eerst aan me voordeden, me meteen afvroeg of ze me blijvend zouden achtervolgen, of ik met ze te maken zou blijven krijgen. Blijkbaar kan dat: al op jonge leeftijd een gevoeligheid, een vermoeden ontwikkelen voor wat je later mogelijk parten speelt, voor wat je onderwerpen zullen worden, je gevechten. Beelden van dronken mensen horen in die categorie thuis. Ik heb altijd met afschuw, maar ook met nieuwsgierigheid, ja zelfs met verlangen gekeken naar de mannen en vrouwen die op de stoep voor de cafés uit mijn jeugd lagen of over straat strompelden, en waar wij als kinderen dan lachend en lallend, bijna oefenend achteraan liepen.

Een ander beeld dat ik me ook al lang herinner en dat eveneens regelmatig terug blijft keren, is dat van een buurjongen die op oudejaarsavond om halfeen 's nachts met twee plastic tassen vol niet-afgestoken vuurwerk buiten in de regen staat. Alleen. Een beeld waar ik vanuit de woonkamer samen met mijn vader naar keek en waarvan ik me herinner dat mijn vader zei: 'Daar sta je dan.' De eenzaamheid van het tot in de puntjes toegerust en voorbereid zijn voor een gebeurtenis waarin plotseling niemand meer is geïnteresseerd; ik ben er blijkbaar ergens altijd bang voor geweest. En die angst lijkt zelfs toe te nemen. Misschien komt dat doordat ik me tegenwoordig voor het eerst in mijn leven werkelijk toegerust voel voor een doorgifte, voor overdracht, en ik op hetzelfde moment bang ben dat er steeds minder jonge mensen nieuwsgierig

zijn naar mijn voetzoekers en zevenklappers, dat iedereen al lang en breed op andere oudejaarsfeestjes uithangt, dat mijn vuurwerk nat begint te regenen. Misschien is het een van die genadeloze levenswetten dat op het moment dat je denkt dat je iets onder de knie hebt, er weinig behoefte meer is aan je vaardigheid.

De angst die het beeld van de vuurwerkjongen oproept gaat natuurlijk niet over vuurwerk, maar over de overbodigheid van decennialang vergaarde (kunst)kennis, van sociale netwerken en intellectuele referenties, van vaardigheden, van cultureel kapitaal – van twee volle plastic tassen met doorwrochte, witte, cismannelijke postmodernistische theater-, kunst- en literatuurgeschiedenis. En natuurlijk kondigden de veranderingen in de kunsten zich onder invloed van de jongste emancipatiebewegingen al een tijdje aan en was ik me wel degelijk bewust van de terechte oproep aan mijn leeftijds- en gendergenoten om een genereus en vooral niet rancuneus antwoord op dit verlies aan belang en prestige te formuleren. Toch is dat niet eenvoudig, merk ik. Want ondanks dat ik het inspirend en belangrijk vind om in voorstellingen over dit fenomeen, dit patrimoniumverlies zeg maar, te schrijven en te spreken, waardoor het cultuurgood en daarmee ook ik nog een zekere actualiteit behouden, ontloop ik daarmee de leegte van het nakende afscheid natuurlijk niet. Een leegte waarvan ik soms denk dat ze in mijn geval ingrijpender is omdat ik in mijn leven weinig alternatieven op de kunst heb ontwikkeld en geen kinderen heb. Bovendien weet ik dat die kinderen er deels niet zijn gekomen doordat ik altijd zo gefascineerd was door het vergaren van die inmiddels met de dag nuttelozer wordende credits.

'Je doet het voor jezelf' was lange tijd de aansporing om nog meer te investeren in je eigen persoonlijke ontwikkeling. En inderdaad: ik deed het vooral voor mezelf en werd daarmee een trouwe volger van het in de jaren tachtig van de vorige eeuw overheersende romantische kunstenaarsadagium dat voorschreef dat een gezinsleven, en in het bijzonder het ouderschap – sowieso een leven naast de kunsten – beter niet kon worden nagestreefd. Die afwijzing van de 'normaliteit' kon heel goed tot inhoud, tot onderwerp van je kunst, van je voorstellingen worden gemaakt. Het hoorde bij een kritische blik op de samenleving, de ouders, de leraar, de kerk, de instituten, de bourgeoisie, alle mogelijke vormen van (klein)burgerlijke dwang en autoriteit, die allemaal nog bestreden moesten worden. En nogmaals, die opvattingen hoefden je keuze om al dan niet kinderen te krijgen niet volledig te domineren. Maar ze waren er, ze rouleer-

den, waren belangrijk, populair en navolgenswaardig.

Ik denk niet dat dat oudejaarsavondbeeld is blijven hangen vanwege de verlatenheid die eruit spreekt nadat een geanticipeerd moment suprême is gepasseerd. Het ligt in het wezen van de kunst dat je werk en ideeën op een gegeven moment passé zijn, dat een poëtica, een esthetiek of een bepaald soort verlangen gewoon *voorbij* is. Wat ik, denk ik, vooral elke keer opnieuw confronterend vind aan de vuurwerkjongen, is dat hij zijn voorraad, zijn twee volle tassen, al zo duidelijk liet zien in de wijk in de dagen voorafgaand aan het oudejaarsavondfeest. Zijn probleem was dat hij etaleerde.

Soms ben ik bang dat ik dat ook een beetje te veel heb gedaan. Dat de vuurwerkjongen misschien voor mij voorspelde dat ook ik me wel eens te gretig en onvoorwaardelijk aan de belofte op aandacht en geluk over zou kunnen geven. In die overmoed ligt de aankondiging van een teleurstelling besloten. Want beschamender dan je ergens in vergissen is: vergeten jezelf in de aanloop te relativiseren. Pijnlijker dan de misgreep is de gretigheid te hebben getoond waarmee je greep. De vuurwerkjongen en ik lieten zich kennen, toonden onze begerigheid en calculeerden geen ontsnappingen in; de vuurwerkjongen en ik waren beiden *fanatiek*. En misschien is het juist die bewijsdrift die me er – ik zeg het nog maar eens: deels – van heeft weerhouden om mezelf de tijd en de ruimte te gunnen voor iets anders, voor bijvoorbeeld een leven naast de kunsten, voor bijvoorbeeld het ouderschap, voor bijvoorbeeld een kind.

Ik was altijd al een beetje een uitslover. Ik herinner me dat toen me op de middelbare school werd gevraagd een kleine spreekbeurt te houden over drie Zuid-Amerikaanse landen en hun hoofdsteden, ik besloot voor de volgende ochtend meteen maar even alle landen en alle hoofdsteden van Zuid-Amerika uit mijn hoofd te leren. Er heeft altijd iets aantrekkelijks in de overdaad gezeten. Maar ik had toen natuurlijk ook al kunnen zien dat de extra inspanningen niet altijd op prijs werden gesteld. Het had me toen ook al kunnen zijn opgevallen dat die waslijst de docent en m'n klasgenoten een ongemakkelijk gevoel bezorgde. Toen had ik al de gevoeligheid kunnen hebben om in te zien dat met het kortafte complimentje eveneens het signaal werd gegeven dat men naast mijn inspanningen graag wat meer relativisering had gezien, wat zelfspot en ironie. Waarom wist ik destijds niet dat er andere, belangrijkere dingen in de wereld bestaan dan alle landen en hoofdsteden van Zuid-Amerika bij elkaar?

In de kunsten blijft overdreven hard werken in combinatie met een flinke dosis bewijsdrift een instelling die je vaak aantreft. De waardering ervoor is ambigu. Je kunt er maar beter niet al te openlijk op oudejaarsavond mee buiten gaan staan. Ze botst met de vraag naar deconstructie, recalitrantie en aangeboren talent. Het ongewisse, het onduidelijke en subjectieve over wat in de kunsten precies de kwaliteitscriteria zijn, wil voor fanatici nog wel eens aanleiding zijn te proberen er objectiviteit in aan te brengen; door uitvoerig te vertellen over hoe druk ze het hebben bijvoorbeeld, hoeveel ze spelen, hoe snel de premières en deadlines elkaar opvolgen – drukte kan kwantiteit op kwaliteit doen lijken.

En toch, of juist daarom, zou ik iedereen, en met name podiumkunststudenten, blijven aanraden om aan het begin van projecten op het uitsloverige af notities te maken. Begin zo vroeg als je kunt met schrijven en laat die notities staan; het is elke keer opnieuw verbijsterend hoeveel er van je allereerste aantekeningen in je voorstellingen terecht komen – sterker nog, hoezeer je eerste aantekeningen je voorstellingen zijn!

Ben ik echt een fanatiekeling? Misschien toch niet. Ik was het misschien zelfs graag wat meer geweest. Dan had ik nu wellicht minder spijt gehad van het ontbreken van kinderen. Want vooral die verbetering, dat ondubbelzinnige vertrouwen in de kunst, dat romantische ontbreken van *Hintergedanken*, van terughoudendheid en reserve, dat vervullende dus, vormde – dat werd mij ook geleerd – het meest betrouwbare argument voor het ontbreken van wensen omtrent een leven naast de kunst, voor het verlangen naar een gezinsleven bijvoorbeeld. Als je het werkelijk wilt, zo werd mij gezegd, als je ondubbelzinnig in de kunst gelooft, je geobsedeerd bent door haar mogelijkheden, door de vormgeving van jezelf en de wereld door kunst, dan zou er geen spijt hoeven zijn, geen spijt over het ontbreken van kinderen bijvoorbeeld. Dan is kunst de werkelijke levensvervulling. Dan heb je niets anders nodig.

En zo'n verwerkelijking door de kunsten bestaat wel degelijk. Ik weet dat. Ik heb haar af en toe bij me in de buurt gevoeld. Maar zeker niet voortdurend. En in ieder geval onvoldoende om dat andere gemis niet ook te hebben gevoeld. Ik kan mij afvragen of ik dat wat de kunst zo uitzonderlijk maakt wel afdoende écht en intens heb meegemaakt, wel afdoende heb doorvoeld. Ik bedoel het verbindende, de zelfinzichten die het verschaffen zou, het gezelschap dat het zou verlenen, het huis dus, de solidariteit, en ook die andere kant, het bovenzinnelijke, het transcendent, al hetgeen dus dat de mono-



Jeff Cowen, Csilla Szabo, Zelfportret (diptiek), 2011, © Jeff Cowen



Jeff Cowen, Camille I & II, 2006. © Jeff Cowen

mane zoektocht en het afzien van al het verdere, zoals kinderen, rechtvaardigt.

Ik dacht tijdens het maken van kunst niet alleen maar aan het maken van kunst, maar zeker ook aan hoe het eruitzag als ik kunst maakte. Ik heb het erg druk gehad met het verwerven van een plek, met opvallen, de aandacht op mezelf vestigen. Ik herinner me dat er heel wat tijd ging zitten in de afweging of mijn aanwezigheid in de kunsten misschien toch overbodig was of zinloos. Mijn innerlijke kracht was echt niet alleen maar intrinsiek, alleen maar eigen, of wereldvreemd of naïef. Nee, mijn hardnekkigheid was zeker ook berekenend: in het werk zelf, maar beslist ook in het peilen van de impact, in gedachten en calculaties over wat er nodig is, aan inhoud, aan politieke stellingnames, aan overtuiging, aan ideeën. Terugkijkend was mijn werk, mijn *eigenlijke* werk, vaak vooral het poneren van een radicaal standpunt waar ik me dan vervolgens naartoe vormgaf. Ik wierp een touw om een uitstekende tak en daar probeerde ik me dan zo zichtbaar mogelijk langs naar boven te trekken, ingespannen, verkramp, met het gezicht dicht op het touw. Want het moest wel slagen! Er moest wel iets slagen!

En daarvoor moest je overdrijven. Ik overdrijf! Dat mag nu toch wel eens worden gezegd? Want nogmaals, de waarheid is banaal: ik heb geen kinderen omdat het er gewoon niet van kwam. Sterker nog, ik ben vaak blij dat ik helemaal geen kinderen heb. Ik zei het al, ik denk dat ik zo rond mijn twaalfde voor het eerst besepte dat ik de zaken geestdriftig, overdreven, ja melodramatisch zou kunnen gaan aanpakken. En dat ik daarmee meteen ook de reflex van de schaamte op me zou laden, die van: moet dat nou? Moet dat worden gezegd?

Ook nu weer! Moet dit allemaal worden opgeschreven? Ook deze confessies kunnen me schaden. O ja? Waarom? Omdat ik denk dat er nog wel degelijk een toekomst voor me bestaat? Omdat ik denk dat ik mijn beste werk nog ga maken? Omdat zich nog grote verrassingen, kansen en paradigmawisselingen zullen voordoen? Omdat ik alsnog gevierd en beroemd zal worden, en

dat met dat laatste al mijn twijfels over of ik wel de juiste keuzes heb gemaakt zullen verdwijnen? Het is natuurlijk lachwekkend, maar als ik eerlijk ben, dan denk ik dat ik inderdaad hoop dat mijn grootste succes nog gaat komen. Ik denk zelfs dat het voor mij als kinderloze nog een stukje belangrijker is dat dat alsnog gebeurt. Misschien is het een van de redenen waarom ik – heel kinderachtig – kind wil blijven, ook in de kunst, omdat alleen een kind kan zeggen: 'Jullie hadden het beloofd! Jullie hadden het beloofd als ik het zou doen zoals jullie zeiden dat het moest!'

Het heeft – ook het overdrijven – waarschijnlijk alles te maken met de weigerachtigheid om volwassen te worden, om ouder te worden. Waar komt dat vandaan? Opvoeding? De relatie tot mijn ouders die nog leven en die mij volgen? Gaat het hier dan minstens zozeer over het bestendigen van de verhouding met hen?

Mijn vasthoudendheid: ik wil kind blijven, en het liefst wil ik me mijn leven lang voor mijn ouders verantwoordelijk. En voor niemand anders. Het heeft dus meer te maken met het idee dat blinde ijver juist hen – mijn ouders – moet overtuigen van mijn keuze voor een leven in de kunsten dan dat ik zelf vrij en radicaal wil kunnen nadenken over wat ik eigenlijk te zeggen heb in de kunsten. In ieder geval denk ik dat deze mogelijke schijn noodzaak me niet alleen kind heeft gehouden, maar er eveneens voor heeft gezorgd dat op de momenten dat de grote vragen van het leven passeerden, die van het eigen kind bijvoorbeeld, ik ze al te vanzelfsprekend van de hand wees. Ik had immers al gekozen. Uiteindelijk zou je kunnen zeggen dat ik in mijn leven als kind te weinig heb nagedacht over het hebben van een kind.

Tot nu. Want nu ik meer en meer vragen toelaat over of het 'het waard was', nu ik de kunst durf te relativiseren en gevoeliger word voor de diepte van het gevoel dat een kind geven kan, merk ik dat de kunst zich zelf ook meer in die termen, categorieën en emoties naar mij uit. Het kan stomtoevallijk zijn, maar veel van wat ik de laatste tijd

zie, veel van wat ik heb gelezen, veel van de gesprekken die ik voer, lijken over kinderen te gaan. En dan niet zozeer omdat de kinderen erin als passanten, als markante onderdelen van het leven voorbijkomen. Nee, ik krijg meer en meer de indruk – nogmaals, het kan aan mij liggen, aan het gemis – dat ze als het enig werkelijk dierbare worden gepresenteerd. Als wat echt de moeite waard is om voor te leven. De directheid en de diepte waarmee die band, die verbinding binnenkomt, die intensiteit laat zich naarmate ik ouder word steeds moeilijker naar mijn eigen leven en de kunst vertalen. Ik merk dat ik om iets soortgelijks te vinden, om die volheid te vinden, elke keer een soort cerebrale transformatieactie ondernemen moet, en dat die altijd maar half werkt. Het kost me steeds meer moeite om in mijn omgeving, bij mijn partner, bij de pleeg- en petekinderen, bij de studenten, de voorstellingen, het schrijven, de intensiteit van het leven in de repetities, bij de jonge mensen in ons gezelschap, een soort gelijkwaardigheid te voelen, daar een alternatief in te zien.

Terwijl toch ook veel van wat in de jaren tachtig werd gepropageerd ging om het creëren van een alternatief dat niet tot de kunst beperkt bleef. Het ging in politieke en menselijke zin om andere verbindingen, andere vormen van samenleven en samenwerken, andere manieren van leren en opgroeien – anders dan het *eigen* kind en het solitaire gezinsgeluk. We noemden al die inspanningen, die bouwwerken niet voor niets 'huizen', we zeiden niet voor niets 'gezelschap' tegen elkaar. Het waren constructies, alternatieven, ook voor de kinderlozen. En hoewel ik regelmatig voel dat het leven in de kunst vervullend kan zijn, merk ik dat ik toch ook wat verhard. Corona, bezuinigingen, de politiek die ons tegen elkaar uitspeelt, gevoelloze beslissingen in onze branche zelf, waar menselijkheid en *care* belangrijke waarden heten, maar mensen met jarenlange ervaring en engagement schaamteloos worden afgepoederd – ze zorgen ervoor dat ik me begin te pantseren. Dat sterkt me in mijn voornemen dat ik uiteindelijk toch volwassen worden moet.

Ik merk dat ik me begin af te keren van dat romantische idee om in de kunst kind te willen blijven. Ik merk dat ik bang aan het worden ben voor teleurstellingen. Uiteindelijk moet je ouder worden. Je moet je huishouden doen. Voor het kind dat je zelf bent. Een deel van die nieuwe volwassenheid, van dat nieuwe huishouden, is dat ik merk dat ik spijt begin te krijgen dat ik altijd heb gezegd dat het zo'n uitzonderlijk medium is waarin ik werkzaam ben, omdat het zo eenmalig en vluchtig is, en dat het zo mooi is dat het allemaal verloren gaat. Ik vind de laatste tijd dat ik mijn verleden – mijn theaterloopbaan – onvoldoende heb gedocumenteerd. Terwijl ik wel weet – en dat toegeven kost me meer moeite dan ik had gedacht – dat het publiek, het applaus, de complimenten, de publicaties, de welgemeende emoties op de gezichten van de mensen die zeggen dat je hen hebt laten lachen of ontroerd, de sterren, de brieven, de uitverkiezingen voor festivals, de opsommingen in jaarlijstjes me niet zullen helpen niet eenzaam te worden. Kinderen hadden dat misschien wel kunnen doen. Maar wellicht overdrijf ik.

Amsterdam Galleries

SLEWE GALLERY

28/01–25/02

SEDIMENT, GROUP EXHIBITION

a group exhibition with works by Alan Charlton,
Alan Johnston, Alice Schorbach, Caro Jost, Dan Walsh,
Karin Sander, Lesley Foxcroft, Martina Klein, Nunzio,
Roos Theuws

04/03–08/04

NEW WORKS

Michael Jacklin

Kerkstraat 105 A
020.625.72.14

08/02–12/02

ART ROTTERDAM

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

EENWERK

t/m 28/01

TRACKS

Scarlett Hooft Graafland

02/02–04/02

MONOCROMES ?

Kees Visser, Booklaunch + Edition

08/02–12/02

ART ROTTERDAM

LIFE SIZE AND LARGER

Karel Appel Painted Polaroids

23/02–25/02

HANDLE/COLLECTING ALIBIS

Amie Dicke, Booklaunch + Edition

Koninginneweg 176
062.299.87.72

04/03–29/04

HORIZON

Koos Breukel

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

ANDRIESSE EYCK

08/02–12/02

ART ROTTERDAM

Marijn van Kreij, Cuny Janssen, Jakup Ferri,
Antionietta Peeters, Koen Taselaar, Carel Blotkamp

15/02–18/03

AS A SEED, AS A PLANT

Erik Andriessse, Carel Blotkamp,
Cuny Janssen, Antionietta Peeters,
Diana Scherer

Leliegracht 47
+31(0)20.623.62.37
wo–za: 13:00–18:00
(enkel op afspraak
max. 2 pers)
www.andriessse-eyck.com

GALERIE VAN GELDER

until February

PEERS IN PAIRS AND PARTS

John M Armleder, Karina Bisch,
Ansuya Blom, Elvire Bonduelle,
Nicolas Chardon, Sylvie Fleury,
Voebe de Gruyter, Klaas Kloosterboer,
Ian Page, Marijke van Warmerdam

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

GALERIE RON MANDOS

28/01–05/03

BOTANICAL BODY BLISS

Hadassah Emmerich

28/01–05/03

福祿寿: THREE CONTEMPORARY PROSPERITIES

Marcos Kueh

08/02–12/02

ART ROTTERDAM

Brigitte Kowanz and Lieven Hendriks -

Duo presentation curated by Adrian Kowanz

Atelier van Lieshout,

Levi van Veluw, Jacco Olivier,

Hadassah Emmerich

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

Amerikaans imperialisme

CHRISTOPHE VAN GERREWEY

Is het een probleem als kunstenaars abstractie met figuratie combineren, in hun gehele oeuvre, in één werk, op één tentoonstelling? Het is een vraag die de Amerikaanse criticus Jed Perl zich eind 2022 stelt, in *The New York Review of Books* van 24 november, en die hij positief beantwoordt.

Wanneer ik naar hedendaagse kunst kijk – variërend van het werk van vermaarde figuren zoals Gerhard Richter en Julie Mehretu tot dat van een nieuwkomer als Michelle Rawlings – dan zie ik dat de neiging bestaat om abstractie en representatie te omarmen als vehikel eerder dan als belijdenis, als middel eerder dan als filosofisch imperatief. [...] Kunstenaars lijken te denken dat het kan: het ene moment een figuratieve kunstenaar zijn, en meteen daarna een abstracte kunstenaar. [...] Maar is dat echt mogelijk? Mogelijk, bedoel ik dan, als je de volledige maat van een artistieke taal wil nemen?

Het is niet meteen duidelijk wat er volgens Perl precies schort aan die combinatie van abstractie en figuratie, en hij laat nogal wat onuitgesproken. Zo schrijft hij nergens wat beide termen volgens hem betekenen, noch welke voor- of nadelen (of functies en voorwaarden) ze hebben. Hij geeft toe dat het moeilijk is geworden, zo niet onmogelijk, om figuratie categoriek af te keuren, zoals Clement Greenberg dat deed. Toch lijkt hij precies dat als een zwaktebod te beschouwen: elke beschouwing of conceptie van kunst die *niet* is gebaseerd op de overtuiging dat ofwel enkel abstractie de juiste weg is (hij noemt Mondriaan als voorbeeld), ofwel figuratie (hier schuift hij de late Giacometti naar voren).

Er valt iets voor te zeggen: de kracht van een beredeneerde keuze voor het een of het ander. En het is niet geheel onterecht dat Perl betreurt dat 'we zijn aanbeland bij het einde van artistieke ideologieën', waarin er geen alternatief lijkt voor vrijblijvend pluralisme, en waarin keuzes vaak gemaakt worden om opportunistische redenen in plaats van uit overtuiging. Aan het eind van zijn tekst haalt hij er nog een andere tegenstelling bij, namelijk die tussen inhoud en vorm (of stijl): 'In een tijd van politieke, sociale, economische en ecologische urgentie zoals die van ons, vinden vele mensen het regressief om aan te dringen op zoiets als stilistische zuiverheid.' Voor recente tentoonstellingen over de 'zwarte' of 'de lgbtq ervaring', zoals hij het omschrijft, worden kunstwerken niet op basis van vormelijke redenen geselecteerd, maar op grond van het onderwerp dat ze aankaarten – hoe een kunstenaar dat doet is nauwelijks nog van belang. De prevalentie van inhoud op vorm heeft veel gevolgen, maar Perl beperkt zich opnieuw tot één aspect: abstractie en figuratie raken, als zwart en wit, vermengd tot een dof en vrijblijvend grijs.

Een reactie op zijn stuk laat niet lang op zich wachten. Al op 14 december verschijnt 'Shadows of an Ideal' van Barry Schwabsky op de website van *New Left Review*. Schwabsky verwijst naar eerdere, agressievere stukken van zijn collega en naar diens reputatie als criticus om te verklaren waar het hem om te doen zou kunnen zijn. In 2002 schreef Perl een essay in *The New Criterion*, getiteld 'Saint Gerhard of the Sorrows of the Painting', met als opentekst: 'Gerhard Richter is een *bullshit* artist die zich voordoet als schilder.' In andere stukken voerde hij niet minder grote namen als Sigmar Polke en Andy Warhol op een even eenzijdige manier af. In 2007 klaagde hij de 'laissez-faire-esthetiek' aan die de hedendaagse kunstwereld domineert en die het gevolg is van een alomtegenwoordig businessmodel dat 'echte' artistieke – want vormelijke – verschillen overbodig of betekenisloos maakt.

Volgens Schwabsky wijzen deze teksten, net als Perls recentste publicatie, op diens 'grote probleem' als criticus: 'zijn hardnekkige overtuiging dat hedendaagse kunstenaars (behalve een paar persoonlijke favorieten) allemaal op de een of andere manier



Raoul De Keyser, Bag, 1969, Familie Raoul De Keyser, SABAM

te kwader trouw handelen, en dat mensen enkel in de goede oude tijd serieus met kunst bezig waren'. Het is een positie die niet alleen nostalgisch en conservatief te noemen is, maar die ook verkeerd begrepen of gerecupereerd kan worden, als een populistische aanval op de als elitair veronderstelde kunst, die wordt weggezet als bedrog dat geen 'kunde' vergt omdat iedereen ertoe in staat is – 'vergelijkbaar met het favoriete voorbeeld van artistieke onzin van elke filistijn, de snor van Marcel Duchamp op de Mona Lisa'.

Schwabsky gaat zo ver niet, maar de kern van Perls kritische aanpak blijkt een paradox te bevatten. Hij jammert over de onmogelijkheid om abstractie boven figuratie te verkiezen (of omgekeerd), in een essay waarin hij niet eens probeert om die aporie te overstijgen. Algemeener zegt hij dat hedendaagse kunst (van bekende kunstenaars) nergens over gaat, of eerder alles tegelijkertijd aan de orde wil stellen, maar in die eenzijdige aanval sluit hij al snel de ogen voor om het even welke aanpak, onderwerp, waarde of betekenis. Als kunst voetbal was, dan was Perl een commentator wiens heimwee naar Pelé en naar het nog 'onschuldige' voetbal van een halve eeuw geleden, Maradonna en Messi respectievelijk tot een bedrieger en een kapitalist maakt, en voetbal – zeker op internationaal niveau – tot een schandelijke schijnvertoning.

Al deze speculaties over voetbal en over het onderscheid tussen abstractie, figuratie, inhoud en vorm, zijn ideale lectuur voor of na een bezoek aan een groepstentoonstelling rond het werk van Raoul De Keyser (1930-2012), tot eind mei te zien in MuZee in Oostende. Het is niet toevallig dat Perl en Schwabsky beiden over diens oeuvre hebben geschreven. Perl maakte geen geheim van zijn minachting. In 2010 had hij het over 'een zelfbewust nonchalante stijl van schilderen, de laatste jaren populair geworden, met de modieuze aantrekkingskracht van een dertiger die arriveert op een galabal in een behendig versleten spijkerbroek' – een stijl die hij niet alleen aan De Keyser, maar ook aan Luc Tuymans en Mary Heilmann toeschreef, en die zou getuigen van een 'hypergeïntellectualiseerde oppervlakkig-

heid die jongere kunstenaars kan ontmoedigen om de mogelijkheden te verkennen die impliciet zijn voor een medium'. Schwabsky, daarentegen, apprecieert het werk van De Keyser in hoge mate, maar al in 2004, naar aanleiding van een solo in de Whitechapel Art Gallery in Londen, had ook hij het in *Artforum* over een 'nonchalante verfbehandeling' – het Engelse woord dat beiden haatteerden is *slapdash*. Voor Schwabsky schuilt net daarin een kwaliteit, of alleszins een betekenis. De nonchalance in het werk van De Keyser kan ook als 'buitengewoon gevoelig' worden opgevat: 'Dit zijn schilderijen op de rand van leegte, van onhandigheid, van een soort visuele onhoorbaarheid, en zelfs als je ze als mooi beschouwt – wat ik doe – integreert hun schoonheid, op de een of andere manier, die kwaliteiten, eerder dan ze uit te bannen, en voelen ze zich daarom altijd van binnenuit bedreigd.' Het is de manier waarop De Keyser de schilderkunst in vraag stelt – en zich onzeker en ironisch durft te tonen over de positie en de waarde ervan – die Perl en Schwabsky herkennen. Het verschil ligt in de betekenis en de diep-



Amy Sillman, S1, 2018, Gladstone Gallery

gang die aan die onzekerheid wordt toegekend.

De tentoonstelling in Oostende, *Friends in a Field. Conversations with Raoul De Keyser*, werd samengesteld, in samenwerking met Ilse Roosens van MuZee, door twee Amerikaanse curatoren, Douglas Fogle en Hanneke Skerath. Zij werden naar eigen zeggen herinnerd aan het belang van het werk van De Keyser, ook voor Amerikaanse, hedendaagse kunstenaars, toen ze een bezoek brachten aan het atelier van Amy Sillman in New York, die honderduit praatte over diens oeuvre. *Friends in a Field* confronteert een dertigtal werken van de Belgische schilder met een twintigtal schilderijen, tekeningen en sculpturen van Amerikaanse kunstenaars van verschillende generaties. De curatoren zeggen niet wat al deze werken met elkaar te maken hebben – ze zeggen het althans niet expliciet. In de inleiding is er sprake van 'een vertaling' door de betrokken kunstenaars van 'de dingen die ze zien naar een vorm van abstracte, visuele poëzie', en van De Keyser's 'hoogstpersoonlijke ervaring en vertaling van de werkelijkheid'. Het maakt van *Friends in a Field* een tentoonstelling die enerzijds op een wat luie manier lijkt gecureerd, maar die anderzijds de vrijheid laat (en de concentratie vraagt) om zelf vast te stellen wat deze vrienden bij elkaar brengt. De selectie, die waarschijnlijk preciezer zal worden toegelicht in de binnenkort te verschijnen catalogus, is in ieder geval oordeelkundig gemaakt, en er valt heel wat te kijken en te vergelijken, net zoals er veel te leren en te beseffen valt over het oeuvre van De Keyser. Als dat de bedoeling was (eerder dan het werk van jonge Amerikanen te pitchen op het vasteland, aanhakend bij de faam van de Europese 'vader' van het 'abstract realisme'), dan is *Friends in a Field* geslaagd.

Wat al de werken bindt, is precies wat Perl zo laakbaar vindt in veel hedendaagse kunst: deze artiesten 'schakelen' schijnbaar complexloos tussen abstractie en figuratie. Of liever: wat ze maken stelt de geldigheid van dat onderscheid op de proef. Dat wil zeggen dat het geregeld onduidelijk blijft of wat ze afbeelden en verbeelden ergens op lijkt, en of het dus verwijst naar iets dat reeds bestaat of zou kunnen bestaan in de werkelijkheid. Het is zeker zo dat die onbeslistheid eigen is aan het werk van De Keyser. Dit is hoe Ulrich Loock het in 2009 omschreef, in de catalogus van een tentoonstelling van aquarellen in Porto:

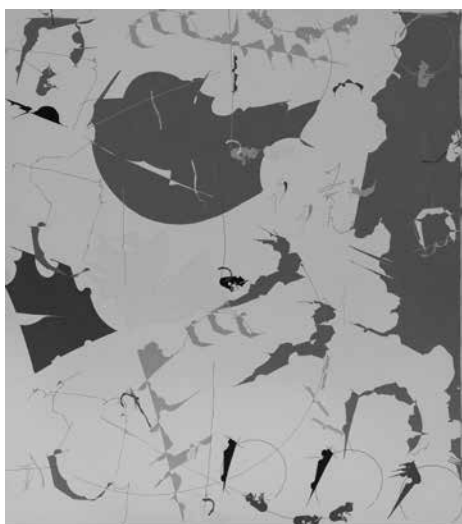
De zoektocht naar schilderkunst als iets dat op andere dingen lijkt zonder door die verwijzing te worden verteerd, maar ook als iets dat geneid is zich te verbinden met wat zich vlakbij bevindt [...] zonder de abstractie te worden van een loutere 'waarde' waarvan de betekenis volkomen afhangt van de context, wordt gedreven door het besef dat de ooit tegengestelde noties van abstractie en figuratie zijn veranderd in troeven van commercialisering, ontwerp en decoratie. [...] Elk van [De Keyser's] schilderijen, en al die schilderijen samen, creëren die ongrijpbare plek zowel binnen als buiten het domein van wereldse dingen.

Het is een kritisch en dus negatief argument voor de onhoudbaarheid van een scheiding tussen abstractie en figuratie: beide zijn, in hun meest strikte visuele verschijningsvorm, in de recente geschiedenis clichés geworden, onophoudelijk ingezet en gebruikt voor zowel politieke als commerciële doeleinden, en daarom onschadelijk gemaakt, of eerder leeg en ondraaglijk, als ernstig bedoelde artistieke strategieën. Toch speelt bij De Keyser ook altijd een positief argument mee: het verlies van die 'ooit tegengestelde noties' kan als een winst worden beschouwd, of eerder nog als een vanzelfsprekendheid, op een tijdloze en fenomenologische manier. Kijken naar de wereld, en die wereld proberen te begrijpen en weer te geven, is onvermijdelijk een combinatie van figuratie en abstractie, en het eerste volstrekt figuratieve of compleet abstracte schilderij moet nog geschilderd worden. Kijken – leven – is altijd die half angstige, half komische bezigheid die neerkomt op een onderscheid maken tus-

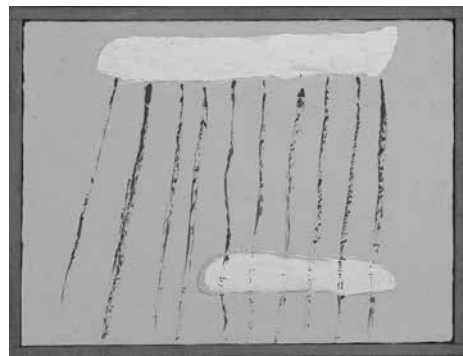
sen wat 'echt', herkenbaar, vertrouwd, vanzelfsprekend en concreet is, en wat als vreemd, nieuw, onbegrijpelijk, onwerkelijk en abstract overkomt.

Het eerste werk van De Keyser op *Friends in a Field* is *Bag* uit 1969, en het is een schalks spel met dat besef als voornaamste regel. Op de achtergrond (die zich enkel door drie kleurvlakken van het canvas onderscheidt) is een effen groen grasveld zichtbaar met een dik aangezette, hoge horizon en een witte lucht. Op de voorgrond bevindt zich een geel oppervlak verbonden met een haakje, dat aan een onzichtbare draad hangt. Over deze gele, licht gebogen zak kronkelt een brede blauwe streep. *Bag* is letterlijk abstract omdat het – de betekenis van het Latijnse werkwoord *abstrahere* – veel weglaat: het reduceert en vereenvoudigt de werkelijkheid, door bijvoorbeeld een grasperk als een effen oppervlak weer te geven en niet als de oneindige chaos van grassprietten, onkruid, insecten, zandkorrels en waterdruppels die het in werkelijkheid is. Op die manier wordt het schilderij losgeknipt van wat het afbeeldt en wordt het een kunstwerk dat de eigen mimetische aanspraken relativeert, maar dan zonder ze helemaal af te voeren. *Bag* is evenmin geheel abstract in de meer figuurlijke of filosofische zin. Het houdt wel degelijk nog verband met een specifiek gegeven, met iets dat we kennen en dat 'concreet' is – het is nog figuratief genoeg (ook met behulp van de titel) om herkend te worden als een zak die, vermoedelijk ergens in een tuintje, aan een waslijn bengelt.

In de eerste ruimte van *Friends in a Field* wordt *Bag* gecombineerd met, eraast, *Passage* van De Keyser uit 2010 (dus meer dan veertig jaar later) en, aan de overkant, *Grenier 14* uit 1992. Het zijn twee werken die tonen hoe hij, al vanaf de jaren tachtig, de klare lijn heeft verlaten voor een vager, impressionistisch en zachter verfgebruik: geen contrasterende kleurvlakken meer, maar scheidslijnen die nauwelijks te definiëren zijn, in kleuren die enkel kunnen dromen van zuiverheid. Tussen deze drie werken hangen, zoals het tentoonstellingsconcept voorschrijft, twee schilderijen van Amerikanen: een werk zonder titel uit 2017 van Lesley Vance en *S1* uit 2018 van de bovengenoemde Amy Sillman. Wat meteen opvalt, is dat deze schilderijen meer naar abstractie dan naar figuratie neigen. De meestal onmiddellijke herkenning die het werk van De Keyser kenmerkt, blijft uit. *S1* is een verzameling van een tiental deels overlappende, anders gekleurde en grillige vlakken, ook telkens in een andere techniek aangebracht, soms met bijna smerig uitgestreken verf, soms in een effen, monochroom geheel – abstracte vormen die poseren in het bij uitstek figuratieve genre van het groepsportret. Het schilderij van de veel jongere Vance is enkel realistisch omdat het diep te creëert door middel van schaduwen die kronkelende lijnen en gebogen groene en rode vlakken op elkaar werpen. In een paar van die vlakken kan eventueel een kapsel herkend worden, vooral omdat de beweging van de verfborstel er nog in doorschemert. Uiteindelijk zijn het patronen, motieven en herhalingen die bij Vance en Sillman op te sporen vallen – pogingen, bijna, om het abstracte expressionisme een beetje op orde te stellen door er genre-oefeningen mee te maken (de schilderijen van Vance zijn haast stillevens), wat hen dicht bij Pollock brengt dan bij De Keyser.



Maysha Mohamedi, Powder Surgeon, 2022, Pace Gallery



Forrest Bess, Red Rain, 1967

Friends in a Field vervolgt met nog een zevental van dergelijke accochages in evenveel ruimtes: nooit meer dan acht werken die zich samen ophouden, dicht genoeg om elkaar in de ogen te kunnen kijken en elkaar in een visuele taal toe te spreken. Die ruimtelijke nabijheid contrasteert met de vaak grote afstand in de tijd. De nieuwste werken dateren uit 2022 en zijn van Maysha Mohamedi, geboren in 1980, die volledig abstract schildert. Figuratie treedt enkel op in het verhaaltje dat ze, middels de zaalgids, bij de werken vertelt, maar dat met de beste wil van de wereld niet aan het schilderij is vast te knopen. *Powder Surgeon*, bijvoorbeeld, is een eerbetoon aan de plastisch chirurg die de gespleten lip van de zoon van de kunstenaar herstelde. Het is vervolgens, in het bijbehorende schilderij, onafgebroken en vruchteloos zoeken – en vast is dat de bedoeling – naar wat die titel en de anekdote kan rechtvaardigen. Het zou kunnen dat de vele lange, dunne, gebogen lijnen op het doek verwijzen naar de hechtende bewegingen van de dokter, ware het niet dat dezelfde motieven terugkeren op een geheel ander schilderij, *A Daughter Named Meadow*.

Het oudste werk op de tentoonstelling komt uit de jaren zestig: een vroege De Keyser (*Z.t. (Rand)* uit 1964, dat doet denken aan later werk), drie schilderijen van Betty Parsons, ook bekend als galerijhouder, en één werk van Forrest Bess, die door Parsons werd ontdekt. Zijn *Red Rain* uit 1967 zou, met wat goede wil, aan De Keyser toegeschreven kunnen worden. Het hangt naast diens *Fire* uit 2010, wat meteen ook de verschillen toont. De Keyser kerfde geen verf op de wat schrale, maar ook glimmende manier waarop Bess dat deed, resulterend in een bruutheid – dit is niet nonchalant geschilderd, maar nadrukkelijk, met klem – die naar outsiderkunst neigt.

Al dat jongleren met schilderijen uit de afgelopen zeven decennia op één tentoonstelling is kunsthistorisch natuurlijk totaal onverantwoord, hoewel het past bij de fenomenologische grondslag van het werk van De Keyser, net als bij de manier waarop zijn oeuvre kunsthistorische categorieën tart, en – inderdaad – de voorheen aparte (en utopische) geschiedenissen van abstractie en figuratie vermengt, om niet te zeggen doorstreept. Kunsthistorische verbanden en invloeden kunnen op *Friends in a Field* wel met enige zekerheid worden aangewezen omdat er niet alleen Amerikanen zijn uitgenodigd. De Keyser wordt bijvoorbeeld twee keer naast Luc Tuymans gezet en twee keer naast René Daniëls – iets wat lang niet voor het eerst gebeurt. Mogelijk ligt het aan de sterkte van het werk van De Keyser, of aan het feit dat in deze accochages wel uit één decennium wordt geput, maar ook deze conceptuele inconsequentie stoort niet. Tuymans' *Ecover* (1998) hangt tussen Dalton (1992) en *Einden* (1990), beide van De Keyser. Zo blijkt goed hoe De Keyser, zelfs wanneer hij zich op foto's of televisie-uitzendingen baseerde, altijd nog min of meer *live* schilderde; bij Tuymans is er telkens al iemand anders die eerder een beeld heeft gemaakt en is de wereld in het geheel beeld geworden. Het geeft zijn schilderijen de tinten – bleek, vaal, gelig – van een lijk in een crematorium. Als De Keyser kijkt door het raam of door het kader van de rechtstreekse televisie-uitzending, dan kijkt Tuymans naar een inferieure opname op een videotape waarvan zelfs het etiket is verbleekt.

Het werk van De Keyser is enkel 'historisch' – het bezit een plaats, met een ongepast dramatisch woord, in het 'wereldgebeuren' – omdat hij op geen enkele manier een historieschilder te noemen is. Het is een van de grote verschillen met Gerhard Richter, en ook met Tuymans. De ondertitel van het boek van Benjamin Buchloh over

Richter dat vorig jaar verscheen – *Painting after the Subject of History* – zou ook voor een boek over De Keyser gepast zijn, al heeft hij de geschiedenis als onderwerp veel drastischer verwijderd. *Painting after the End of History* komt al dichterbij in de buurt. Het is tevens wat hem niet alleen Belg, maar ook suburbaan en naoorlogs maakt: De Keyser is een Verkavelingsvlaming die schilderde wat hij zag als hij door het raam keek van zijn alleenstaande woning in Astene, een dodelijk saaie gemeente vlak bij Deinze, zoals er honderden zijn in België. In zekere zin was die plek of non-plaats, politiek gezien, het gevolg van een politiek moderniseringsproject. België werd na de Tweede Wereldoorlog bijna geheel verkaveld om de groeiende middenklasse van een (familie)woning te voorzien en om hen ook, als 'onderdanen', buiten de Geschiedenis te plaatsen. Waar een Verkavelingsvlaming zich nog mee kan (en mag) bezighouden: dat is wat het oeuvre van De Keyser zichtbaar maakt.

Het verklaart ook het belang van voetbal in zijn (vroege) werk. Een titel als *DDR/France* zou door Richter of Tuymans bij een beladen of ironisch politiek schilderij gezet worden – bij De Keyser gaat het om een reeks geometrische potloodtekeningen op millimeterpapier die hij op 12 oktober 1975 maakte tijdens het kijken naar een voetbalwedstrijd tussen Oost-Duitsland en Frankrijk op televisie (de Duitsers wonnen met 2-1). Op *Friends in a Field* is *Lines* te zien, uit 1972, een van de schilderijen waarop De Keyser een pas 'ververste' krijtlijn vastlegde van het voetbalveld dat hij vanuit zijn woonkamer kon zien – het is ondertussen verdwenen. De titel van de tentoonstelling in Oostende verwijst naar het belang van het voetbalveld in De Keyser's oeuvre, maar doet ook denken aan de uitdrukking 'the even covered field', waarmee in het recente architectuurdebat de totale consumptie, gedurende de tweede helft van de twintigste eeuw, van het westerse territorium is aangegeven. Is het toevallig dat De Keyser de coverafbeelding aanreikte voor een van de eerste dichtbundels van zijn *compagnon de route* Roland Jooris, *Een consumptief landschap*, uit 1969? Of wat te denken van deze passage uit het openingshoofdstuk van *De geruchten*, de laatste grote roman van Hugo Claus uit 1997, waarin een vader door het raam kijkt, met achter zich in de zetel zijn uit Congo teruggekeerde zoon?

Dolf werpt nog een blik op zijn moestuin, op het voetbalveld van Excelsior Aalegem daarachter, en daarachter de schoorstenen van de brouwerij. Alsof hij afscheid neemt van een ordening die niet meer dezelfde kan zijn nu René terug is.

Als Roger Raveel de schilder is van het verdwijnende dorp – het meest programma-tisch is *Een van de nog duizenden dorpsstraten in Vlaanderen en elders* uit 1972, waarin abstracte vormen letterlijk het rurale landschap uitvlakken – dan is Raoul De Keyser de schilder van de dichtslibbende verkaveling en van een landschap waarin allengs niets meer staat zonder dat er zich nog iets 'achter' bevindt, en daarachter weer iets, en nog iets. Hier is, met andere woorden, de einder vernietigd. Het resultaat is een bij momenten verstikkende volheid waarop De Keyser heeft gereageerd door in te zoomen, door bijna met zijn neus op fragmenten te gaan staan, en door stukken te abstraheren van wat zich gaandeweg aan elke mogelijke ordening ging onttrekken.

Het is een ander groot verschil met het werk van de jongere Amerikaanse schilders, en zeker met hun schilderijen uit deze eeuw. Zij zijn niet geïnteresseerd in de kalme abstractie van het dagelijkse leven in de woonkamer, in de periferie van een stad, of in een vluchtlijn weg uit de chaos. In de manier waarop zij met figuratie flirten zonder iets af te beelden – voor de kleurrijke, wilde canvassen van Rebecca Morris, waarop ook spuitbusverf is aangebracht en die meer dan enkele vierkante meters groot zijn, kun je niet anders dan terugdeinzen – komt een veel wereldser leven tevoorschijn, een zorgeloze omarming van de totaliteit, na het vrolijke besluit om de wanorde nog wat wanordelijker te maken, en diverser en felgekleurder.

De Keyser op die manier 'thuisbrengen' en historisch situeren in de tweede helft van de twintigste eeuw in België lijkt natuurlijk weinig kosmopolitisch en deels reductief, en



Raoul De Keyser, Lines, 1972, MuZee, Familie Raoul De Keyser, SABAM

het doet afbreuk aan een ander oogmerk van deze expo, zoals Joost Declercq, artistiek coördinator van MuZee, het omschreef in *De Morgen*: 'Raoul eens uit zijn Vlaamse stal trekken en loskoppelen van de periode waarin hij geschilderd heeft.' Toch is het nog maar de vraag – en het is een onverwachte kwestie die *Friends in a Field* oproept – of De Keyser zich ooit in een Vlaamse stal heeft bevonden, en of hij niet veeleer, als kunstenaar maar ook als mens, een kind is van de dominante Amerikaanse cultuur van na de Tweede Wereldoorlog. *Amerikaans imperialisme*: het is, niet toevallig, de titel van een werk van Lili Dujourie, bedacht in 1972, over de toenmalige 'druk' van Amerika. Op kunsthistorisch vlak is inderdaad vaak gewezen – bijvoorbeeld door Steven Jacobs, maar ook door De Keyser zelf in interviews – op hoe sterk hij is beïnvloed door Amerikaanse kunst, zij het van andere kunstenaars dan de groep in Oostende – Robert Ryman, bijvoorbeeld, of Claes Oldenburg, Robert Indiana en zelfs Donald Judd. Op de achtste Biënnale van de Schilderkunst, vorig jaar, werd De Keyser's vroege werk terecht naast dat van Al Held gezet in het Museum van Deinze en de Leiestreek. Ook op historisch vlak heeft *site-specificity* van het oeuvre van De Keyser – de manier waarop hij als het ware tot zijn onderwerpen en zijn aanpak werd veroordeeld, gewoon door de plek waarop en de tijd waarin hij leefde – deels Amerikaanse wortels. Het is bekend dat het naoorlogse België werd volgebouwd met geld uit het Marshallplan, gelanceerd om West-Europa zoveel mogelijk uit andere invloedssferen weg te houden. Wat is het suburbane leven voor de televisie, in de verondersteld vredige wereldorde van de Koude Oorlog, meer dan *the American way of life*? Uitzonderlijk aan De Keyser's oeuvre is dat het een weerspiegeling vormt van die vragen en beperkingen, en dat hij ze toch, dankzij het schilderen, heeft weten af te schudden en achter zich heeft gelaten. In tegenspraak met de familienaam van de kunstenaar is dit oeuvre allesbehalve keizerlijk te noemen. Van imperialisme, macht of opzichtig meesterschap – over zijn onderwerpen, de techniek, het materiaal, of over de receptie van zijn werk – is nauwelijks sprake. Het werk van De Keyser getuigt eenvoudigweg van een kalme, zelfs gelukkige soevereiniteit, die – een allerlaatste onzekerheid – al dan niet tot het verleden behoort.

Friends in a Field. Conversations with Raoul De Keyser, tot 21 mei in MuZee, Romestraat 11, Oostende.

CON- TEM- PO- RARY ART DEN HAAG

NEST

De Constant Rebecqueplein 20b
+31 (0)70/365.31.86
do–vr 13:00–20:00
za–zo 13:00–18:00
www.nestruimte.nl

Telephone

Een duotentoonstelling van Philip Akkerman en Jameszoo
t/m 29/01

15 year of Nest

Festival, 28/01, 10:00–01:00

A Masterpiece

Performance door Dennis Vanderbroeck
10/02, 20:30
11/02, 20:30

The Grand Palace of Everyone

Met: Jacquélien Gosschalk de Leeuw & Carmen Schabracq, Youssef Boucenna & Susan Kooi, Mette Sterre & Jonathan de Regte, Nina666 & Martine Derks & Marijn Swildens, Alex Naber & Chelseaboy, Saman Khosghari, Jana Romanova & Ewa Kruttova, Aâdesokan & Yasmine, Renske de Greef & Jacqueline Loeve, Rik Laging & Anemoon Fokkinga, Joeri Woudstra & Hein Dingemans, Shani Leseman & Iris Luijkenaar, Tommy Smits & Laurens Gabriël, Cengiz Imamdi & Wieger Windhorst, Mohamed Dari & Salim Bayri, Anemoon Fokkinga & Gert Wessels & Koos Buster, Piet Parra & Ben Augustus, Kenza Taleb & Saaber Bachir, Theater Lebelles & Duran Lantink, Joey Bocciardo & Fenna Miedema & Nancy Keizer & Jessica van Halteren & Georgy Dendoe & Tirino Yspol, Rudy de Gruyl & Benedikt Fischer, Bas Kosters & Ayse Somuncu, Patta & Desmond Tjon A Koy & Regilio Benjamin, Bonne Suits & Sjitse Keur & Norbert de Jong & Alexxx & Hans Klastat & Minke de Fonkert & Antoine Monod de Froideville & Brenda van Vliet.

Tentoonstelling i.s.m.
No Limits! Art Castle
03/03–07/05
Opening: 03/03, 20:00

GALERIE MAURITS VAN DE LAAR

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

Elmar & Elisabeth Trenkwalder (keramische sculpturen, tekeningen, schilderijen)
t/m 05/03

Art Rotterdam (Stand 85)

Andrea Freckmann, Susanna Inglada, Dan Zhu (schilderijen, werk op papier, tekeningen)
08/02–12/02

Peinture Fraîche

Andrea Freckmann, Tobias Lengkeek, Lotte van Lieshout, Erik Pape, Ronald Versloot, Peter Vos (schilderijen)
12/03–16/04

GALERIE RAMAKERS

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

Circles & Ovals

Wido Blokland, D.D. Trans, Azul Andrea, Jan van Munster, Ton van Kints, Yumiko Yoneda, Ossip
t/m 05/02

Art Rotterdam (stand 81)

Reinoud Oudshoorn, Ton van Kints, Michael Johansson, Ien Lucas
Tijdens Art Rotterdam is de galerie gesloten
08/02–12/02

Update

Eelco Brand, Frank Halmans
19/02–26/03

DÜRST BRITT & MAYHEW

Van Limburg Stirumstraat 47
+31 (0)63/398.47.83
do–zo 12:00–18:00
en op afspraak
www.durstbrittmayhew.com

[.X.]

Alexandre Lavet
t/m 16/07

Born from the flow of colour feeling

Paul Beumer
t/m 05/02

Art Rotterdam

David Roth
08/02–12/02

New British Views

Marwan Bassiouni
19/02–26/03

STROOM DEN HAAG

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

Positions

'Positions' geeft een podium aan in Den Haag gevestigde kunstenaars die zowel nieuw werk als werk in uitvoering laten zien.
25/02–02/07

WEST DEN HAAG

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

Will Beauty Save the World?

Marta Volkova & Slava Shevelenko
27/01–12/03

Part One of Many Parts

Boegel & Holtappels, Sluik/Kurpershoek, Yin-Ju Chen & James T. Hong, Foundland Collective and Frederique Pisuise
27/01–12/03

Rethinking the Embassy II

Delft University of Technology
27/01–09/04

Paul Robeson

The Artist as Revolutionary
Until 04/03

Events:

The Haraway Bookshelf

Hybrid reading group
Every last Sunday of the month

Marcel Breuer Architectuur

Guided tours in the former American embassy
Every Sunday 12:30 (Nederlands) & 16:30 (English)

Free Thursday Nights

West would like to invite everyone to come to the museum for free.
Every Thursday 12:00–21:00

PAGE NOT FOUND

Space for Publishing as Artistic Practice
Boekhorststraat 126–128
wo–zo, 13:00–18:00
www.page-not-found.nl

Lugemik 100 Books

Erika Hock
t/m 29/01

Open Letter: Caspia Cassopeia

Haider Mukhit
25/02–26/02

Lugemik 100 Books

Marge Monko
01/02–12/02

Kino Night: Iran Special with video work by Tala Madani, during Hoogtij #72

10/03

Writing workshop by Anna M. Szaflarski

In collaboration with 1646 Experimental Art Space
16/03

Book Launch: Special Issue 20 (The Magic Circle Issue)

Co-published by Page Not Found and Master Experimental Publishing, Piet Zwart Institute, Willem de Kooning Academy
31/03



21 Beeldende kunst

Magali Reus. On Like Scenery
Pia Louwerens
Narcisse Tordoïr. Time Without Future
Elke Couchez
Images Mon Amour
Steyn Bergs
Philippe Van Snick. dynamic project
Christophe Van Gerrewey
Yto Barrada. Bad Color Combos
Mirjam Deckers
Giuseppe Penone
Tessa de Vet
Werner Mantz. The Perfect Eye
Steven Humblet
Somebody's Homeland, Somebody's Goldmine
Hille Engelsma

Telephone

Alied Ottevanger
Elmar Trenkwalder. Tuin der lusten
Daniël Rovers

30 Publicaties

Back to the Office
Herman van Bergeijk
The Pliable Plane
Christophe Van Gerrewey

32 Tentoonstellingsagenda

35 Colofon

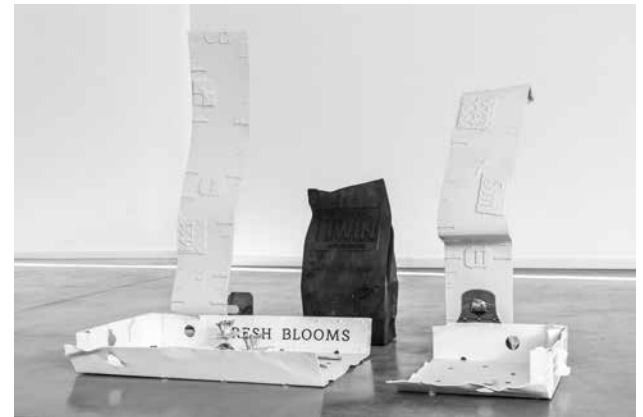
221 januari–februari 2023
jaargang 38

Beeldende kunst

Magali Reus. On Like Scenery. De zalen van het modernistische gebouw van Museum Dhondt-Dhaenens (MDD) in Deurle, omgeven door schijnbaar landelijke villa's, lijken wel gemaakt voor het hyperprecieze werk van Magali Reus (1981). Reus werkt enkel in series; haar sculpturen bestaan meestal uit objecten die ze uit diverse materialen en met behulp van digitale, handmatige of industriële processen vervaardigt. Ze is gefascineerd door de discrepantie tussen de backstage van een alledaags product, die we niet zien als alles op rolletjes loopt, en de frontstage, waar de cultuurhistorische connotaties van goederen of objecten om aandacht vragen. De industriële productie, kweek, veredeling of genetische modificatie en het transport van fruit lijken bijvoorbeeld los te staan van de culturele geschiedenis en de symbolische waarde die aan verschillende fruitsoorten worden toegekend. Een speciale rol is in *On Like Scenery*, met zonder uitzondering nieuw werk uit 2022, weggelegd voor de functionele, droge wereld van de logistiek, met een eigen taal van codes en keurmerken die aanwijzen waar een product vandaan komt, wat de inhoud is en waar het heen gaat. De sculpturen van Reus staan bijna allemaal vol inscripties met gewicht, houdbaarheids- en productiedata, formaten en afstanden.

Verspreid over de twee grote zalen van MDD, links en rechts, staan een zestal *Candlesticks*, een serie klassieke groene straatlantaarns, maar dan met uitstulpende gloeilampen waar normaliter de glazen behuizing van de lamp zit. Met deze reeks adresseert Reus de infrastructuur van energie die nodig is om de tuinbouw aan te drijven. In de voet van de lantaarns is een uitsparing gemaakt voor een gipsen vrucht of groente, als een soort kweekkamer. In de 'gloeidraden' van de lamp zijn met enige moeite letters en woorden leesbaar die vormen van elektrische verlichting spellen, zoals 'led' en 'halogeen'. In de fitting staat een CE-markering en in de gipsen vrucht zit een soort meter-tje ingebed. Reus speelt met het verschil tussen logistieke, mechanisch tot stand gekomen codes en handgeschreven, artistieke betekenaars. In de palen zelf bijvoorbeeld staan in handschrift letters gegraveerd, als initialen die door geliefden in een boom werden achtergelaten, maar ze zijn wel door een machine aangebracht. Ook de serialiteit van de sculpturen en de repetitieve kijkervaring die ze bieden, contrasteren met het traditionele idee van het unieke, 'auratische' kunstobject, maar om de letters te kunnen lezen, moet de bezoeker om de lantaarns heen lopen en dus toch een fysieke interactie aangaan.

In beide zalen hangen *Landings* tegen de muur: foto's van stukjes groente en fruit die lijken te poseren als typetjes, liggend op of rustend tegen bouwafval in een container: een braam zoekt toenadering tot purschuim, een druif weet nog net een zonnestraal te vangen. De serie refereert aan het motief van de fruitschaal, een thema dat Reus al langer bezighoudt en dat op verschillende manieren in *On Like Scenery* terugkeert. De fruitschaal is zowel een kenmerkende aanwezigheid in de keuken of woonkamer van de middenklasse, een symbool voor huiselijkheid en gezondheid, als een traditioneel onderwerp in de (Nederlandse) kunstgeschiedenis: in de Gouden Eeuw werden met stilleven van vaak exotisch voedsel complexe metaforische constellaties gecreëerd. *Landings* is kleurrijk, speels en krullerig en 'verleidt' de consument, op dezelfde manier als een fruitschaal dat doet. Tegelijkertijd fungeert het bouwafval als een hedendaagse memento mori, die de vruchten in stilleven veelal symboliseerden. Ook Reus' interesse in de spanning tussen het natuurlijke, authentieke of persoonlijke – in de foto's gesymboliseerd door de stukjes vruchten en groente – en het geconstrueerde en onnatuurlijke – gerepresenteerd door het bouwafval – komt op meerdere niveaus terug. De foto's hebben als onderligger of kader telkens een kindertekening van Reus die via een combinatie van mechanische en digitale procedures geabstraheerd werd tot decoratief krullende vlekken. Aan het stalen frame rond dit geheel zit een haakje met onleesbare letters en cijfers, gemaakt van gebogen draad en verbonden met reepjes zeil, die (volgens de zaaltekst) afkortingen en data aangeven over het traject dat de vrucht of groente heeft afgelegd tot aan de gefotografeerde locatie. De romantische blik op fruit als authentiek en 'natuurlijk' wordt hier nadrukkelijk gecontrasteerd met de artificiële, massale kweek en globale handel van vruchten, die Reus tegelijkertijd esthetiseert. De logistieke codes worden abstracte, onleesbare vormen of kunnen gelezen wor-



Magali Reus. *On Like Scenery*
Museum Dhondt Dhaenens, Deurle, 2022. Courtesy Magali Reus, The Approach, Londen, François Ghebaly, Los Angeles en Galerie Fons Welters, Amsterdam, foto Rik Vannevel

den als een variatie op de complexe allegorische verwijzingen in stilleven.

Reus' werk reflecteert op onze normaliter naadloze omgang met alledaagse producten. Productie- en distributieprocessen zijn meestal onzichtbaar, en ook kopen en consumeren doen we meestal zonder echt stil te staan bij de weg die een product heeft afgelegd of bij de vele betekenislagen die eraan verbonden zijn. Reus brengt textuur en gelaagdheid aan in die gladde transacties, door producten te vergroten, te vervormen of in een ander materiaal uit te voeren. In de manier waarop ze complexe industriële productiemethodes hanteert, die absoluut niet makkelijk op kleine schaal – en deels handmatig – uit te voeren zijn, is ze zonder meer virtuoos. De materiaalbeschrijving van de derde serie in deze tentoonstelling leest welhaast als een gedicht over het tijdrovende en arbeidsintensieve proces van deze objecten: 'Gelast, gesmeed en lasergesneden staal met poedercoating; gelast, gesmeed en lasergesneden spiegelgepolijst staal; machinaal en met de hand gevouwen, gelast, gehamerd, lasergesneden aluminium met poedercoating; 3D-gevormd zand en bindmiddel.' *What Grows* bestaat uit combinaties van drie sculpturale componenten: een uitvergroot, gekreukt meetlint van staal; een gekreukte transportdoos van aluminiumplaten met daarin gekweekte snijbloemen van gepigmenteerd gips; en een hyperrealistische verpakking van surrogaatvoedingsmiddelen, uitgevoerd in 3D-geprint zand met bindmiddel. De objecten, liggend op de vloer, staan opnieuw vol met leesbare en onleesbare markeringen omtrent formaat, gewicht, merknaam en dag van de week. De werken zijn uiterst secuur uitgevoerd en esthetisch aantrekkelijk: oneffenheden en kreukels, als ze zich al voordoen, zijn enkel in scène gezet om een kunstige compositie te creëren.

Al deze series grijpen terug op het minimalisme van de jaren zestig, vooral in de spanning die ontstaat tussen het unieke (kunst)object en industrieel geproduceerde goederen, en tussen het zichtbare object en de onzichtbare realiteit die erachter schuilgaat. Reus zet die beproefde strategie in om een blik te werpen op de productie- en consumptieprocessen van onze samenleving, die net zo goed worden gespiegeld in de productie en presentatie van kunst zelf. Door de esthetisering van logistieke codes en industriële processen laten de objecten ons geheimen zien terwijl ze ondertussen, zoals hun onderwerp, glad en ongenaakbaar blijven. In een complex spel met mechanische productie en persoonlijke handtekening worden tegenstellingen tussen kunst en natuur, uniciteit en massaproductie, en het seriële karakter

van logistieke codes en esthetische opaciteit steeds opnieuw omgedraaid, opengegoid of zelfs tijdelijk opgeheven.

Iets gelijkaardigs, tot slot, doet zich voor in het centrale en kleinste deel van *On Like Scenery*. Vlak bij de ingang van MDD hangt *Our Volumes*: een combinatie van een houten haspel met een brandslang in op maat geweven stof, bekroond met een aluminium spuitkop als de kop van een slaphangende haan. Het vlak van de haspel zelf is – opnieuw zeer vakkundig – uitgewerkt als een houten broodplank, op maat van een kleine tafel. Misschien gaat Reus hier zelfs iets te ver in haar associatief (of connotatief) plezier, wanneer ze in de brochure spreekt over water als het 'elementaire bindmiddel dat brood doet rijzen', en over de haan die het aanbrenken van de ochtend aankondigt. Eenvoudiger, en daarom ook brutaler en onnavolgbaar, is het viertal houten haspels dat volgt in de kleine ruimte achter *Our Volumes*, waarin vijf schilderijen, van hun lijst ontdaan, uit de collectie van MDD 'verwerkt' zitten. De kabelloze haspels, die (in theorie) heen en weer kunnen rollen, vormen het ronde, bovenmaatse kader van bijvoorbeeld Ensors *Stilleven met chinoiserieën* (1907) of van *De rode kast* (1915) van Louis Thevenet. Hier heeft Reus niets minder dan een uitvinding gedaan: schilderijen die huiselijkheid afbeelden worden onderdeel van een 'dispositief' dat, in liggende toestand, het kunstwerk tot onderdeel van een keukentafel maakt, terwijl het in verticale toestand wordt uitgevlakt tot een perfect ingewerkte flatscreen.

Pia Louwerens

→ *Magali Reus. On Like Scenery*, tot 12 februari in Museum Dhondt-Dhaenens, Museumlaan 14, Sint-Martens Latem.

Narcisse Tordoïr. Time Without Future. Het Roger Raveel Museum is meer dan een monografisch project: collectiepresentaties in de pastorij wisselen af met tijdelijke tentoonstellingen in de door Stéphane Beel ontworpen vleugel – ondertussen 23 jaar oud. Met *Time Without Future* volgt Narcisse Tordoïr (1954) als centrale gast op onder anderen Jacqueline Mesmaeker, Amédée Cortier en Rein Dufait (zie *De Witte Raaf*, nr. 215).

Nadat stromingen als het minimalisme, het conceptualisme en de arte povera de drager en de structuur centraal stelden, vond in de jaren tachtig een terugkeer naar de schilderkunst plaats. Voor Tordoïr, een generatiegenoot van bijvoorbeeld Anne-Mie Van Kerckhoven (1951) en Luc Tuymans (1958), is die terugkeer echter nooit voltooid. Schilderkunst is voor hem geen thuishaven, maar

printing.diekeure.be — printing@diekeure.be — @diekeureprinting

dk die Keure printing

f/m 21.05.2023 melly.link/tee

Jennifer Tee
Still Shifting, Mother Field

Solotentoonstelling en
14 performances

een plek waarnaar steeds wordt gezocht, langs uiteenlopende wegen. Of zoals Guy Châtel het schreef naar aanleiding van Tordoors expositie *Labor and Production 1987-1998* in december 2021 in het Vandenholven Centrum in Gent: 'De schilderij komt zelf naar voren als de verzameling van alles wat ooit in haar naam, of ten behoeve van haar bestaan of haar wedergeboorte, is gedaan of gemaakt. Het is de *res gestuae* van de schilderkunst, het geheel van alle gebaren die haar tot nu toe gerealiseerd hebben.' In het gebaar van het schilderen liggen alle voorgaande gebaren vervat. Het oeuvre van Tordoir staat bol van de referenties aan de kunstgeschiedenis, terwijl ook het metier van het schilderen wordt bevraagd, zonder al te veel respect of hooggestemde idealen. *Time Without Future* toont een selectie uit bijna vijf decennia van exploraties die in de zaaltekst terecht als 'balddag' worden omschreven en die zeer divers zijn: mixed-media-installaties (met materialen als latex, piepschuim, glas, karton, gips en brood) staan naast bewerkte digitale prints, zeefdrukken, foto's, maquettes, gevonden objecten, en zelfs een enkele video.

De precies gecureerde tentoonstelling *Labor and Production 1987-1998* vormde de directe aanleiding voor *Time Without Future*. Guy Châtel en Adriaan Verwée groepeerden enkele schaalmodellen uit Tordoors MQ-reeks rond thema's als 'Dodendans', 'Studio', 'Spiegel', 'Scherven', 'Icoon' en 'Veelluik'. Deze maquettes hebben geen presentatiefunctie en ze werden niet gemaakt met de bedoeling tentoongesteld te worden. Als zogenaamde 'vingeroefeningen' kan het maakproces er daarom in worden betrappt. In het Roger Raveel Museum schoof curator Melanie Deboutte deze tentoonstelling als een capsule in de grotere tentoonstelling *Time Without Future*, waardoor ze als een *antichambre* fungeert, zij het ongeveer in het midden van het parcours. De vraag rijst wiens hand het meest lees- en zichtbaar is in deze kamer vol probeersels en studiemateriaal: die van de curatoren of van de kunstenaar? Het leidt tot een meerstemmigheid die allesbehalve ongepast is, aangezien de vraag naar auteurschap en naar het 'gebaar' ook centraal staat in *Time Without Future*, en in het oeuvre van Tordoir in het algemeen.

Het allereerste werk (dat vlak bij de ingang van het museum volgt op een zelfportret van Roger Raveel) geeft dat al aan: *Personnage, 1990-05* is een compositie van acht zeefdrukken. Aan de basis van dit werk liggen Tordoors 'tekstkamers' voor het Belgische paviljoen op de Biënnale van Venetië in 1988: installaties van vrijstaande muren waarop woorden werden gedrukt die niet in één oogopslag te lezen zijn. Zinnen als 'Personnage observant le plafond', 'Personnage écoutant le silence', 'Personnage pensant la plus grand illusion' of 'Personnage buvant du lait' verhalen schijnbaar nietszeggende acties van een verder onbekend personage. Verwijzingen naar *Les Mots et les images* van René Magritte en de zeefdrukken van Marcel Broodthaers liggen voor de hand. Kan een woord de rol van een object innemen? En welke rol speelt, in dat geval, de kunstenaar?

Het sluitstuk van de tentoonstelling, een recent werk getiteld *Z.T., 2022-05*, schuift deze vragen explicieter naar voren. Tordoir poseert met een witgeschilderd gelaat, met tot ver op zijn schedel aangezette zwarte wenkbrauwen en met zwart omrande en daardoor diepliggende oogkassen en gesloten zwarte lippen. Op zijn rechterwang stolt een traan tot een eveneens zwarte stip. Het personage dat hij vertolkt is de witte clown Pedrolino, uit de deels geïmproviseerde en visueel uitbundige *commedia dell'arte*. Pedrolino is, als tegenspeler van de domme clown, een boodschapper en een trouwe dienaar. *Z.T., 2022-05* prijkt ook op de cover van de catalogus van *Time Without Future*, opgevat als een parallelle 'ideale tentoonstelling', 'met inbegrip van de werken die om praktische of financiële redenen niet in Machelen te zien zijn,' aldus Deboutte in het voorwoord. De cover kan naar rechts opgevouwen worden en dan verschijnt – opnieuw – een beeld dat het maakproces toont. Tordoir poseert mak, met hangende armen, in een studio tussen tl-lampen en lichtschermen; zijn positie wordt op de vloer met plakband gemarkeerd. Fotograaf Ronald Stoops fotografeert het hoofd van Tordoir (en legt het beeld vast op dibond). Make-upartiest en dj Mati Drome verzorgde vooraf niet alleen de maquillage, hij was het ook die Tordoir benaderde met het voorstel een dergelijke shoot te organiseren (en die het maken van dat portret zelf fotografeerde). Tordoors enige toevoeging aan het beeld: de bloedrode achtergrond. Cyril Jarton beschreef Tordoir in 2005, naar aanleiding van een tentoonstelling in Extra City in Antwerpen, als een 'gemaskerde schilder' en als een kunstenaar die een inventaris bijhoudt van zijn eigen penseelstreken, inbreuken en doorbraken. Opnieuw voert de kunstenaar zichzelf op als een personage, en bevraagt zo het gebaar van het maken. Zijn lichaam wordt een platform voor een uitwisseling tussen verschillende kunstvormen. De kunstenaar is het canvas.

De titel van de tentoonstelling *Time Without Future* laat pessimisme vermoeden. Bestaat er dan niets voorbij de eigen tijd? Eerder wil deze zorgvuldig opgebouwde retrospectieve tonen hoe rekbaar het begrip 'tijd' is. Een kunstwerk van Tordoir bestaat bij gratie van gestapelde verwijzingen, diachroon eerder dan synchroon, en van het openstellen van het auteurschap voor anderen. Twee zinnen uit het gedicht 'Cauda' van Cees Nooteboom, uit de bundel *Het gezicht van het oog* uit 1989, kunnen wat dat betreft veelzeggend zijn: 'Wanneer ontdoen schilderijen zich/van de schilder, wanneer wordt dezelfde materie/een andere gedachte?' Wat is het beeld hier anders dan het citeren van een wereld die buiten het beeld ligt? Door talloze citaten, parafrazen, vertalingen en zelfcitaten stelt de kunstenaar zijn rol voortdurend in vraag.

De werken van Tordoir mogen dan vaak geen titel hebben, ze dragen wel zonder uitzondering zijn naam. Aan een totale



Narcisse Tordoir. *Time Without Future*
Roger Raveel Museum, Machelen-aan-de-Leie, 2022, foto Dirk Pauwels



Rabih Mroué. *Images Mon Amour*
Kunsthall Extra City, Antwerpen, 2022 © We Document Art

herziening van de notie van auteurschap, of een verkenning van nieuwe vormen van coöperatie en collectiviteit, zoals bijvoorbeeld werd gepoogd op de recentste Documenta, waagt hij zich niet. Eén uitzondering is de installatie *L'Africain de Bogolan* uit 2003, een samenwerking tussen Tordoir en de Malinese kunstenaars Alioune Bâ en Brehima Koné, te zien in de laatste zaal van *Time Without Future*. Een video van Wim van Dongen documenteert het project en de resultaten ervan worden tentoongesteld. Geïnspireerd door de traditionele bogolan-techniek om textiel te kleuren met modder ontstonden drie lijnen of series: *bogolan artistique* (kunstwerken), *bogolan nappes* (tafelkleden) en *bogolan vêtements* (kledij). Walter Van Beirendonck leverde het patroon voor de jas van de laatste reeks en na het vroegtijdige overlijden van Koné werkte Dirk Van Saene een van diens doeken verder af. De dood van een auteur, zo toont Tordoir, kan op verschillende manieren een nieuw begin zijn.

Elke Couchez

→ Narcisse Tordoir. *Time Without Future*, tot 5 maart in Roger Raveel Museum, Gildestraat 2-8, Machelen-aan-de-Leie.

Images Mon Amour. *Again we are defeated* (2018) vormt een subtiel maar sterk openingsstatement van de solotentoonstelling van de Libanese dramaturg, schrijver en kunstenaar Rabih Mroué (1967) in Kunsthall Extra City. Het werk bestaat uit een ensemble van 112 A4'tjes die samen één rechthoekig grid vormen. Op elk stuk papier heeft Mroué met potlood het silhouet van een slachtoffer van oorlogsgeweld in het Midden-Oosten getekend. Fotografische beelden uit verschillende media (kranten, YouTube filmpjes) dienden als bronmateriaal. Eerder dan dat Mroué de individualiteit van de slachtoffers benadrukt en ze een gezicht geeft, onderstreept hij het macabere karakter van hun anonimiteit: alleen de contouren van de lichamen zijn afgebeeld, zonder detail of context, gekaderd en geïsoleerd binnen de randen van het blad. De kaders worden enkel overschreden door schaduwachtige projecties van militaire drones in miniatuur die over de compositie heen zweven – van een afstand gezien lijken ze op een zwerm vliegen, wat de sinistere toets van het werk nog eens versterkt. *Again we are defeated* benadrukt wat er is veranderd sinds *Hiroshima mon amour* (1959), de film van Alain Resnais en Marguerite Duras waar de titel van de expositie aan refereert: na het geconcentreerde en spectaculaire geweld van de atoombom, waarvoor het beeld van de gigantische paddenstoelwolk iconisch was, vinden oorlogsvoering en de beeldvorming ervan nu plaats op een gefragmenteerder niveau. Met behulp van geavanceerde wapentechnologieën als drones kunnen steeds specifiekere doelwitten geraakt worden, maar ondanks deze perverse 'personalisering' van oorlogsgeweld worden slachtoffers alsnog op verregaande wijze geabstraheerd.

Het werk waarnaar de tentoonstelling vernoemd is, *Images Mon Amour* (2021), is een monumentale, verticaal georiënteerde projectie van een collage van mediabeelden en tekeningen van Mroué over vernieling en gewapend conflict. De beelden rollen gestaag voorbij in een perfecte lus die de schijnbare eindeloosheid en onontkoombaarheid van oorlogsgeweld lijkt te accentueren. In de tentoonstellingstekst wordt een vergelijking gemaakt met een Japanse perkamentrol, maar een zeker even relevant referentiepunt is de ervaring van oeverloos scrollen door afbeeldingen en newsfeeds op een smartphone. Die ervaring is persoonlijk in schaal en impliceert nadrukkelijk de lichamelijke aanwezigheid van de toeschouwer, maar werkt tegelijkertijd een passieve consumptie van beelden in de hand en kluisert de aandacht aan het heden. De verbrokkeling van historisch besef die dit met zich meebrengt, bemoeilijkt zowel het memoreren van het recente verleden als het reflecteren op het heden. De relaties tussen visuele media, (collectief) geheugen en geschiedschrijving staan in Mroués tentoonstelling, net als in *Hiroshima mon amour*, centraal.

Verscheidene werken in *Images Mon Amour* geven uitdrukking aan de fijnmazige aard van hedendaags (oorlogs) geweld. *The Mediterranean Sea* (2012) is een sculpturale installatie die doet denken aan een waterput. Op de bodem ligt een beeldscherm waarop een *loop* wordt getoond van een van bovenaf en van enige afstand gefilmde wateroppervlak; een onbeweeglijk menselijk lichaam drijft in en uit het beeld. *As if Seen by a Bird Standing on Top of a Cow* (2018) is een inversie van het vogelperspectief zoals dat gewoonlijk door dronepiloten waargenomen wordt. Het werk bestaat uit een lange balk die van het plafond naar beneden hangt. Door onder de koker te gaan staan en naar boven te kijken, kan de toeschouwer van bovenaf gefilmde dronebeelden van een geruïneerd stedelijk landschap zien. Mroué draait de gebruikelijke perspectieven met deze activering van het lichaam van de toeschouwer om, om te wijzen op de kille afstandelijkheid en de asymmetrie van dit technologisch gemedieerde 'alziende oog', waarbij de piloot van een veilige afstand kan beslissen over leven en dood. *I Swear with Fire and Iron* (2013) is een zeer persoonlijk werk. Door twee koptelefoons kan geluisterd worden naar twee verschillende opnames van Mroués broer Yasser die een communistisch strijdlid zingt. De eerste opname dateert uit 1978, tijdens de Libanese burgeroorlog in Yassers kindertijd; de tweede uit 2013. In de jaren tussen de twee opnames is Yasser niet enkel volwassen geworden, maar werd hij ook met een kogel in het hoofd getroffen, met afasie als gevolg.

Achteraan in de tentoonstelling worden opnames getoond van een aantal 'non-academic lecture performances', waarmee Mroué bekendheid verwierf. In het ondertussen haast canonieke *The Pixelated Revolution* (2012) bevraagt de kunstenaar de rol van met smartphones geschoten beelden van de Syrische revolutie. Meer in het bijzonder biedt Mroué verschillende interpretaties door online verzameld beeldmateriaal op speculatieve wijze aan elkaar te monteren. We zien beelden van militairen die op een gegeven moment ook de persoon achter de camera bespeuren en beschieten, waarna de video en, zo moeten we afleiden, het leven van degene die filmt simultaan en abrupt beëindigd worden. Hetzelfde onderwerp wordt aangesneden in *The Fall of the Hair, Part 4, 'Eye' vs. 'Eye'* (2012), een videolus op 16mm waarin het perspectief van een man met een smartphone en een sniper die door zijn vizier kijkt eindeloos in elkaar overvloeien via een herhaling van het droste-effect.

Mroués performatieve lezingen zijn inderdaad niet academisch, maar werken als *The Other, the Unknown Other and Other Stories* (2021) en *Too Close Yet Inaccessible* (2022),



Rabih Mroué. *Images Mon Amour*
Kunsthall Extra City, Antwerpen, 2022 © We Document Art

VLEESHAL CENTRUM VOOR HEDENDAAGSE KUNST
VLEESHAL.NL

22. 01. – 02. 04. 23

OPENING
21. 01. 23, 17.00–19.00

SONG SING SOIL

EGLĖ BUDVYTYTĖ & MARIJA OLŠAUSKAITĖ

Middelburg Middelburg van Oudervij, Cultuur en Recreatie V

17.12.22
21.05.23

FRIENDS IN A FIELD:
CONVERSATIONS
WITH
RAOUL
DE KEYSER

Mu.
ZEE
muzee.be

Vlaanderen Vlaanderen
Costandē DE STAD VAN ZEE

Raoul De Keyser, Lines, 1972. Collectie Mu.ZEE © Family Raoul De Keyser / SABAM 2022.

WHAT MY HANDS KNOW

Charlotte Eba Mumm Benjamin Roth Dibe Venema
Stéphane Baechler Elvira Vasiljeva
Christine Moldrick Helen Dowling Alex Farrar
Sara Blairland Ceel Moganji de Haas Emmeline de Mooij

EXHIBITION
ARTI ET AMICITIAE

21 JANUARY – 11 MARCH 2023
ARTI ET AMICITIAE, AMSTERDAM

iona stichting AK amsterdams fonds voor de kunst

Het niets, het licht en de dingen
Een greep uit de collectie van het
Roger Raveel Museum

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

RR
M Roger Raveel Museum

Roger Raveel, Tafeltje met rode vlek, 1952
Collectie Roger Raveel Museum / Vlaamse Gemeenschap

Rabih Mroué, *As If Seen By A Bird Standing On A Cow 2*, 2018

twee videoloops gecomponeerd uit expressieve oorlogstekeningen, of *Diary of a Leap Year* (2006-2016), een impante collectie tekeningen en collages van krantenknipsels en journalistieke beelden, hebben toch een minder cerebraal en analytisch karakter. Hetzelfde geldt voor de korte geluidsopnames die in zes zinnissen van de tentoonstellingsruimte afgespeeld worden. In deze intieme setting, waarbij optimaal gebruik wordt gemaakt van Extra City's tentoonstellingsruimte, horen we hoe Mroué op een persoonlijke en anekdotische manier reflecteert op zijn soms nadrukkelijk gebrekkige en selectieve herinneringen aan periodes van conflict en oorlog in Libanon.

Het interieur van de oude dominicaanse kloosterkerk vormt in het geheel een verrassend dankbare context voor Mroué's werk. Doorgaans te opzichtig om geschikt tentoonstellingsdispositief te bieden, spiegelt de barokke dramatiek van het kerkinterieur bij *Images Mon Amour* juist de hedendaagse stroom van beelden uit conflictzones. Deze beeldenstroom, zo wordt hier duidelijk, is tegelijkertijd ook een soort beeldenstorm: in de nooit aflatende opeenvolging en accumulatie van representaties van geweld en vernieling lijken beelden elkaar vaak eerder uit te wissen dan dat ze erin slagen te beklijven en een politieke mobilisatie op gang te brengen. Een terugkerend motief in Mroué's artistieke praktijk is de onachtzaamheid en amnesie waarmee de versnellende vortex van beelden en documenten die gruweldaden aanklagen of oorlogsslachtoffers herdenken vaak worden onthaald. Mroué probeert deze onverschillige receptie met zijn werk niet alleen te bekritisieren, maar ook actief te bestrijden. *Images Mon Amour* toont dan ook een oeuvre waarin melancholie en kwetsbaarheid nooit uit de weg gegaan worden, maar moeten aanzetten tot radicaal engagement – tot een militante liefde voor het beeld en voor de wereld.

Steyn Bergs

→ *Images Mon Amour*, tot 16 april in Kunsthal Extra City, Provinciestraat 112, Antwerpen.

Philippe Van Snick. *dynamic project*. Het oeuvre van Philippe Van Snick (1946-2019) stroomt uit over de gehele bovenverdieping van het SMAK, op de eerste grote tentoonstelling sinds zijn overlijden. Het is, begrijpelijk voor een retrospectieve, een schaalbreuk met vorige exposities, die eerder intiem en bescheiden waren, zoals het eveneens postume *Territorium* in het voorjaar van 2020 in KIOSK (zie *De Witte Raaf*, nr. 206). Naar aanleiding van *dynamic project*

is er ook op het museumplein buiten werk te zien, een groep vlaggen getiteld *BrusselsPastelBruxelles* uit 2019, net als in het Museum voor Schone Kunsten aan de overkant, waar *Eclips II* al in 1978 voor het eerst werd getoond.

De titel van de tentoonstelling in het SMAK is dezelfde als die van het oeuvreoverzicht in boekvorm dat Liesbeth Decan en Hilde Van Gelder in 2010 samenstelden. Voor hun concept hebben de curatoren, Luk Lambrecht en Marta Mestre, zich onder meer laten inspireren door het decimaal systeem, net zoals Van Snick zelf, die de cijfers van nul tot en met negen ook in zijn werk op verschillende manieren zichtbaar heeft proberen te maken, onder meer door middel van kleuren. Als organiserend concept is het tientallige talstelsel even simpel als enigmatisch: het komt voort uit het onverklaarbare feit dat de meeste mensen tien vingers hebben.

Dat digitale systeem wordt in het SMAK weinig systematisch ingezet, vooral omdat het niet wordt gerespecteerd. *Dynamic project* bestaat uit twaalf hoofdstukken die – min of meer – met evenveel tentoonstellingsruimtes corresponderen. Om de indruk te wekken dat inderdaad het decimale systeem wordt geëxposeerd, en dus om het concept te doen kloppen, kregen de eerste zalen alle drie het nummer nul mee. Om in het SMAK tot tien te tellen, heb je dus twaalf vingers nodig. Bovendien zijn de ruimtes niet alleen genummerd, maar ook betiteld. Soms met een vorm (een van de 'nulzalen' is gewijd aan de ellips), soms met een psychologische staat ('Desire'), soms met de titel van een werk van Van Snick (*Territorium*, uit 1999), en op het einde met drie genre-aanduidingen ('Public Space', 'Printed Matter' en 'Visual Essay').

Dat die noemers weinig exact zijn, en ook niet toelaten om het oeuvre van Van Snick bevattelijk te maken, blijkt uit het feit dat sommige werken niet op de plaats staan waar ze zich volgens de zaalgids bevinden. De toelichting bij de tweede ruimte (aangeduid als '0 Infinite world') opent als volgt: 'In het midden van deze zaal staat (0-9) *Stoel* (1975). Het is een vertrouwd object, een gevonden object, bijna 'een werk zonder kunstenaar', zoals Marcel Duchamp de readymade omschreef.' (0-9) *Stoel* bevindt zich echter twee zalen verder, in '1 Ongoing', in deze onnavolgbare logica maar één nummertje verschil. Bovendien is dit krukje, met een hoekig web van ijzerdraden tussen de poten gespannen, geen readymade. Het is een artistieke bewerking en een al met al nogal bewerkelijke uitbreiding van een serieel geproduceerd meubelstuk; zeker niet een voorwerp dat Van Snick zomaar ergens heeft aangetroffen.

Er staan nog andere vreemde beweringen in de zaalgids, bijvoorbeeld naar aanleiding van *Eilanden* uit 2016. Dat werk staat centraal in een van de weinig echt geslaagde ruimtes van *dynamic project*, en het toont ook hoelang Van Snick, na een paar decennia gevuld met (post)conceptuele en vaak epigonistische experimenten, naar zijn thema heeft gezocht, of eerder nog naar een manier om dat thema vorm te geven. Van Snick is opgeleid als schilder en hij is altijd schilder gebleven. Wat hij heeft geëxploreerd, zijn manieren waarop schilderkunst sculpturaal of ruimtelijk kan worden zonder afhankelijk te zijn van het traditionele perspectief. *Eilanden* is daarvan een mooi voorbeeld. Het is waarschijnlijk zijn meesterwerk, als een combinatie tussen de kleurbehandeling van Matisse, de kleurtheorie van Wittgenstein en de conceptuele methode van LeWitt: tien grillige, kronkelige oppervlakken, met afmetingen die met twee handen vast te nemen zijn, geschilderd in de tien kleuren die Van Snick hanteerde (rood, geel, blauw, oranje, groen, violet, wit, zwart, goud en zilver), aangevuld met nog drie andere eilanden in blauw en zwart.

De compositie van deze elementen is 'vrij', afhankelijk van de situatie en de plaatsing, maar elk resultaat transformeert de ruimte, creëert onherroepelijk toch een bepaald

perspectief, een zekere diepte en een dikte, die tonen hoe tweedimensionale beelden niet alleen een oppervlak vormen, maar ook een plek kunnen vullen. Het vraagt omzichtigheid om hier woorden voor te vinden, en wat Clement Greenberg schreef over Matisse – 'dit is kunst die voor zichzelf spreekt door een 'mechaniek', door 'vorm' en door het gevoel dat die 'vorm' manifest maakt'; dit is 'een heilzaam voorbeeld voor al die mensen die het, in welk medium dan ook, moeilijk vinden om te menen wat ze zeggen' – is ook hier van toepassing. In de plaats daarvan schrijven Lambrecht en Mestre dat de *Eilanden* van Van Snick 'een wereld representeren die gekenmerkt wordt door onzekerheid, een wereld op drift, waarin pushbacks mensen op de vlucht geen vaste voet aan de grond gunnen'.

Of dit werk gediend is met zulke directe maatschappijkritische betekenissen is twijfelachtig. Bovendien werkt *dynamic project* ook op andere, onbedoelde manieren ontmaskerend, en als het tegendeel van de hommage of de canonisering waarnaar wordt gestreefd. Dat de Philippe Van Snick Estate, opgericht in 2019, nauw betrokken was bij deze tentoonstelling, heeft daarmee te maken. Eigenlijk wordt in het SMAK inderdaad het *estate* getoond – alles wat ooit in het 'bezit' van de kunstenaar is geweest, met de kunstwerken als het belangrijkste onderdeel. De chronologie wordt verlaten – zonder dat daar een goede reden voor is – en een door de geest van de kunstenaar ingefluisterd concept moet zonder veel succes voor ordening zorgen.

De gelijkschakeling tussen archief en oeuvre leidt ook tot begripsverwarring. Van het door Baldessari beïnvloede *Lavabo* uit 1975, een reeks van twaalf foto's van inktwolken in een met water gevulde gootsteen, wordt gezegd dat het deel uitmaakt van het fotografearchief van de kunstenaar, 'dat het midden houdt tussen documentair en artistiek'. Maar *Lavabo* is toch gewoon een op zichzelf staand kunstwerk? Op andere plekken worden dan weer objecten als kunstwerken getoond die beter archiefdocumenten of geklasseerde probeersels waren gebleven, gewoon omdat ze mislukten. De abstracte schilderijen *Rhème* (2002) of *In het moeras 2* (2012), deel van hetzelfde 'hoofdstuk' als de veel preciezere *Mélanges particuliers* (1995), zijn pogingen om in het schildervlak materie en ruwheid te suggereren, maar het resultaat zou hoogstens decoratief kunnen zijn als het niet zo pokdalig, banaal en lelijk was. Het zijn werken die Van Snick nooit zelf heeft getoond, en hopelijk worden die oordeelkundigheid en die zelfkritiek bij een volgende retrospectieve als leidraad genomen. **Christophe Van Gerwey**

→ *Philippe Van Snick. dynamic project*, tot 5 maart in SMAK, Museumplein 1, Gent.

Yto Barrada. *Bad Color Combos*. Het Stedelijk Museum in Amsterdam steekt niet onder stoelen of banken op een missie te zijn: de heilige huisjes van de moderne kunstgeschiedenis mogen omver. De uitnodiging aan de Frans-Marokkaanse multimediakunstenaar Yto Barrada (1971) past uitstekend in die doelstelling. Met deze eerste solotentoonstelling in Nederland toont het Stedelijk haar werk van de afgelopen vijf jaar, waarin het bevragen van het modernisme een grote rol speelt. Daarnaast is Barrada, die afwisselend in Tanger en New York verblijft, altijd bezig met het samenbrengen van haar eigen werk met dat van andere makers. Voor deze tentoonstelling trad ze op als cocurator en selecteerde ze enkele objecten van medekunstenaars.

Als je binnenkomt zou je kunnen denken in een grote zaal met bekende stukken uit het minimalisme te zijn beland. Die schijn bedriegt. Aan de wand hangt Barrada's serie *After Stella* (2018-2022), gebaseerd op Frank Stella's *Morocco*-doeken (1964-1965). Hoewel Stella dit werk vernoemde naar Marokkaanse steden die hij had bezocht, stelde hij dat een schilderij niets meer is dan 'a flat surface with paint on it'. Barrada laat juist zien dat zelfs de meest abstracte kunst *ergens* wortels heeft. Waar in Stella's minimalisme de hand van de kunstenaar naar de achtergrond verdween, brengt de materialiteit van haar werken die juist naar de voorgrond.

In haar oeuvre onderzoekt Barrada textiel als eeuwenoud artistiek medium en als stof voor intieme gebruiksvoorwerpen. Mensen omringen zich nu eenmaal met textiel, ook kunstenaars. Een van de werken uit de *After Stella*-reeks bestaat uit Barrada's eigen beddengoed. Andere werken in de serie zijn letterlijk 'doeken', aan elkaar genaaid en met de hand geverfd in kleurbaden uit (lokale) plantenextracten. Barrada mag zich inmiddels, na jarenlange training, meester-verver noemen en geeft het ambacht graag weer een plek in de hedendaagse kunst. Recent richtte zij in Tanger het ecofeministische onderzoekscentrum The Mothership op, waar natuurlijke kleurstoffen voor textiel worden ontwikkeld. Je ziet hoe de verf zich niet overal even gelijkmatig in de stof heeft kunnen zuigen. Het doek dient dus niet als een passieve drager, maar vervult een actieve rol, die verwijst naar de maker en haar fysieke aanwezigheid. Stella's *Morocco*-serie keert zo terug naar haar geografische oorsprong.

Dwars door de zaal, als een dreigende diagonaal, loopt de installatie *Tangier Island Wall* (2022), die op het eerste gezicht doet denken aan de spierwitte *Modular Structures* van Sol LeWitt. Deze modulaire eenheden zijn echter krabbenvallen. Ze vertellen het verhaal van het eilandje Tangier voor de kust van Virginia. Door de stijgende zeespiegel wordt het voortbestaan van het eiland, waar de bevolking al decennialang leeft van de krabbenvangst, bedreigd.

Na deze grote zaal volgt een aanzienlijk kleinere, knaloranje ruimte met dito vloerbedekking. Hier lijken we de huiskamer van Barrada binnen te lopen. In een knappe en knusse opstelling gaat het over de relatie tussen spelen, leren, herhalen en herinneren. Geïnspireerd door de peda-



Philippe Van Snick, *Eilanden*, 2016
SMAK, Gent, 2022, foto Dirk Pauwels



Yto Barrada. *Bad Color Combos*
Stedelijk Museum Amsterdam, 2022, foto Peter Tjihuis

gogie van Friedrich Fröbel gebruikt Barrada educatiemateriaal en speelgoed van haar eigen kinderen om te laten zien hoe we al op jonge leeftijd vormen aanwenden, combineren en soms eindeloos herhalen om onze plaats in de wereld te ontdekken. Haar werk wordt afgewisseld met dat van bevriende kunstenaars Elodie Pong (1968) en Bettina Grossman (1927-2021). Grossman leefde jarenlang als een kluisenaar in het Chelsea Hotel in New York. Ze werd door Barrada, die afgelopen jaar een monografie over haar uitbracht, uit de vergetelheid gehaald. In dezelfde hoek zien we werk dat Barrada samen met haar achtjarige dochter Tamo maakte, waaronder *Bad Color Combos (Tamo's Lists)* (2022). Het drukwerk bevat kleurencombinaties die Tamo lelijk vindt, zoals oranje en paars. Het videowerk *Continental Drift* (2021) ten slotte, gepresenteerd op drie oude museummonitoren, is een ode aan de stad Tanger. Het bevat korte shots van alledaagse momenten in de stad: een pinguïn in de dierentuin, mannen in een café, een kind dat zijn vingers onderzoekt, aangevuld met beelden van *The Mothership*.

Hoewel ieder werk dat in de tentoonstelling wordt getoond nauw verbonden is met de maker, zijn er geen beelden of foto's van haarzelf te zien. De subtiel aangebrachte zaalteksten staan daarentegen boordevol uitleg en achtergrond, aangevuld met citaten van de kunstenaar. De drang om uit te leggen is groot, de meest uiteenlopende thema's buitelen over elkaar heen. Daarnaast is er een uitgebreide audiotour, waarin niet alleen Barrada zelf aan het woord komt, maar ook vier Nederlandse vrouwen: ondernemer Rahma el Mouden, de feministische kunsthistoricus Cathelijne Blok, fotograaf Meryem Slimani en journalist Raja Felgata.

Helaas wordt niet helemaal duidelijk wat deze vrouwen verbindt, los van hun vrouw-zijn, en klinkt de audiotour soms wat geforceerd.

Het sluitstuk van de tentoonstelling is *Tree Identification for Beginners* (2017), dat in de filmzaal wordt gedraaid. In deze 35 minuten durende stop-motionfilm vertellen houten speelgoedblokjes de geschiedenis van Barrada's moeder. Zij werd in 1966 als jonge Marokkaanse linkse politicus uitgenodigd door de Amerikaanse regering voor een rondreis door de Verenigde Staten, om 'over democratie te leren'. Daar ontdekte ze het panafricanisme en de Black Power-beweging. In de begeleidende audiotour legt Felgata haar eigen ervaringen als journalist op een soortgelijke reis, maar dan na de aanslagen van 11 september 2001, naast die van Barrada's moeder. Hier voegt die uitleg wél iets toe.

Barrada's wortels verstrengelen zich met die van anderen en van onszelf. En Frank Stella? Die hangt een paar zalen verderop in de vaste collectieopstelling, in de Erezaal. In *Bad Color Combos* raakt ook hij geworteld, en komt daardoor dichterbij.

Mirjam Deckers

→ Yto Barrada. *Bad Color Combos*, tot 5 maart in Stedelijk Museum, Museumplein 10, Amsterdam.

Giuseppe Penone. Als door een goddelijke bliksem geraakt, siert een met goud beklede bronzen boom de ingang van Museum Voorlinden in Wassenaar. *Albero folgorato* (2012) is het intrigerende welkom op de solotentoonstelling van Giuseppe Penone (1947), ook wel bekend als het jongste lid van de arte-poverastroming die zich in de jaren zestig in Italië ontwikkelde.

De vertegenwoordigers van de arte povera kozen onconventionele materialen voor hun kunst, zoals zand, takken, aarde en gevonden voorwerpen, om de heersende ideeën in de kunstwereld over waarde en aanzien te bevragen. Contra de hang naar constante vernieuwing in een snelgroeiende consumentencultuur was poëtische waarde volgens arte-poverakunstenaars te vinden in bestaande voorwerpen om ons heen, in onbewerkte materialen en in de natuur. Als protest tegen de commercialisatie van de kunstwereld werden de veelal vergankelijke kunstwerken en interventies regelmatig buiten galeries en musea getoond of gehouden. Penone deed in deze tijd artistieke interventies in de bossen rond Garesio (Piemonte, Italië). Zo plaatste hij een metaal afgietsel van zijn hand om een jonge boomstam, waar de boom vervolgens omheen groeide. Na verloop van tijd lijkt het alsof de hand 'in' de boomstam grijpt. De documentatie van deze en andere interventies is terug te vinden in de fotoserie *Alpi Marittime* (1968) – de naam van het alpengebied op de Italiaanse grens met Frankrijk, Penone's geboortestreek, waar de interventies plaatsvonden.

Na zijn vroege, conceptueel getinte fase richtte Penone zich in toenemende mate op meer traditionele beeldhouwkunst, met materialen als brons, goud en marmer. De natuur bleef echter centraal staan. In zijn eco-poëtische werken plaatst Penone de mens niet tegenover, maar midden in de natuur, om te tonen dat hij er onlosmakelijk deel van uitmaakt. Dit geeft zijn oeuvre een romantische inslag, nostalgisch naar een tijd waarin we dichterbij de natuur stonden. Het werk onderscheidt zich echter door een nadruk op het proces van de levende, scheppende natuur, de *natura naturans*, in plaats van op datgene wat de natuur heeft voortgebracht, de *natura naturata*.

In *Ripetere il bosco* (1968-2022), in de eerste zaal, trachtte Penone in verwerkte, industriële houten balken de oorspronkelijke bomen weer bloot te leggen. Afgaande op de jaarringen schraapt hij door totdat hij de jonge boom in de balk heeft teruggevonden, met takken en al. Het onder-



Giuseppe Penone, *Ripetere il bosco (To Repeat the Forest)*, 1968-2022
Museum Voorlinden, Wassenaar, 2022 © Archivio Penone, c/o Pictoright Amsterdam 2022, foto Antoine van Kaam

ste gedeelte van de balk laat hij intact, zodat het als sokkel kan fungeren. Het werk maakt toonbaar wat zich normaliter aan ons oog onttrekt: dat elk stuk hout, verwerkt of niet, een stukje natuur is, met een eigen levensgeschiedenis. Door de balk in gebruik te houden als sokkel, waardoor de uitgekerfde bomen nadrukkelijk een museaal karakter krijgen, geeft Penone ons bovendien een blik op de verborgen historiciteit van schijnbaar alledaagse bouwmaterialen. Een vergelijking met Michelangelo is niet ver te zoeken, maar anders dan de renaissancekunstenaar, die zijn beeldhouwwerken naar eigen zeggen 'bevrijdde' uit het marmer, is Penone's doel juist om terug te keren naar de natuurlijke staat van het materiaal en de menselijke interventie of bewerking als het ware terug te draaien – de sculptuur als archeologische vondst.

Een terugkerend thema is de verwantschap tussen het menselijk lichaam en de structuur van bomen. In *Propagazione* (1994-2022) zien we Penone's vingerafdruk op een A4-papier dat in het midden van de muur hangt. Het lijnenspel met viltstift is op de muur doorgetrokken op zo'n manier dat het geheel overloopt in een afdruk lijkend op de jaarringen van een boom. Geeft het werk uitdrukking aan een verbintenis tussen de kenmerkende lijnenspielen van mens en boom, of toont het juist de begrenzing – letterlijk gevangen in de kaders van het vel papier – van de menselijke identiteit tegenover de ontwikkeling, het procesmatige van de groei van een boom? Onze individuele vingerafdruk wordt immers al ontwikkeld en voor eens en altijd onveranderlijk vastgelegd in de baarmoeder. Met de groei van een

m
SK **225**

21.01.23–23.04.23
mskgent.be

**THEODOOR
ROMBOUITS**

gent
Vlaanderen
De Standaard
Nationale
laterij



Giuseppe Penone, Alpi Marittime, Continuerà a crescere tranne che in quel punto (Maritime Alps, It Will Continue to Grow except at That Point), 1968 en Alpi Marittime. L'albero ricorderà il contatto (Maritime Alps, The Tree Will Remember the contact), 1968 © Archivio Penone

boom ontwikkelen ook de jaarringen zich tot een steeds uitgebreidere, historisch gegroeide constellatie.

Penone's meest indringende kunstwerken zijn al te ruiken voordat je de zaal in loopt, zoals de penetrante leerlucht van *Sculture di linfa* (2005-2007), een zaalvullende installatie gemaakt voor de Biënnale van Venetië in 2007. De muren hangen vol met gelooide huiden. Terwijl je op je sokken (bij binnenkomst wordt de bezoeker geboden de schoenen uit te doen) over het haast kietelende reliëf in het carraramarmer op de vloer loopt, zie je, als je goed kijkt, dat Penone in het marmer een tekening van het menselijke brein heeft uitgehakt. In het midden van de ruimte bevinden zich twee houten balken, waarbij in de kleine uitholling een stroompje dennenhars is geplaatst. Met de golvende plooiën onder je voeten, de bruine op een bast lijkende omhulling van de huiden, en de hars in de balken, waan je je in het levendige epicentrum van een boom.

Eenzelfde hypersensorische ervaring wordt ook beloofd bij *Respirare l'ombra – foglie di tè* (2008-2022), een ruimte gevuld met Japanse theebladeren in rechthoekige kooien met een lengte-breedteverhouding volgens de gulden snede. Penone wilde de uitwisseling tussen het interne en het externe – de ademhaling – tastbaar maken als een proces dat we delen met de fotosynthese van bladeren. Wat wij uitademen nemen zij op en vice versa. Net als in *Propagazione* benadrukt Penone ook hier de (visuele) overeenkomsten tussen mens en boom: de nerven van de bladeren lijken verdacht veel op onze aderen, en op een soortgelijke manier transporteren ze de voedingsstoffen die de bladeren nodig hebben om te overleven. De bladgeur is een paar weken na

de opening van de expositie, met het verdorren van de bladeren, nog amper te ruiken: een symbolische uitdrukking van het verval van de natuur. Voor zover de installatie je reukvermogen activeert, word je je ironisch genoeg vooral bewust van de andere – in dit geval vaak zwaar gearfumeerde – bezoekers in de zaal.

Museum Voorlinden heeft met deze tentoonstelling een bewonderenswaardige selectie van werken bijeengebracht die een kijkje geeft in de speelsheid en levendigheid van Penone's oeuvre van de afgelopen vijftig jaar en zijn nieuwsgierigheid naar de werking van de natuurlijke wereld tastbaar maakt. Maar het is spijtig dat er zo weinig context wordt geboden. Waarom de verbintenis tussen mens en natuur zo belangrijk is voor Penone wordt bijvoorbeeld nauwelijks aan de orde gesteld. In overeenstemming met de algemene lijn van Voorlinden staat de *ervaring* van de bezoeker voorop. Hiermee dreigt de tentoonstelling tot een sensationele attractie te vervallen, waarbij je desondanks de werken niet mag aanraken. Menig bezoeker kan het niet laten om de hand toch even over het hout te strijken voordat een strenge suppoost voor de zoveelste keer die ochtend komt interveniëren.

Tessa de Vet

→ Giuseppe Penone, tot 29 januari, Museum Voorlinden, Buurtweg 90, Wassenaar.

Werner Mantz. The Perfect Eye. De Duits-Nederlandse fotograaf Werner Mantz (1901-1983) werd vooral bekend met zijn foto's van modernistische architectuur uit de jaren twintig en dertig. De huidige overzichtstentoonstelling in het Bonnefantenmuseum stelt het beeld van Mantz als een pure architectuurfotograaf kordaat bij en presenteert een veel ruimer palet aan stijlen en onderwerpen.

Mantz werd geboren in Keulen, waar hij in 1921 zijn eerste fotoatelier opende. Tien jaar later, in 1932, ontvluchtte hij het nazibewind en week uit naar Nederland, waar hij een fotostudio oprichtte in Maastricht. Zijn vroegste werken dateren uit zijn jeugdijaren en zijn nog erg beïnvloed door het pictorialisme dat op dat moment in zwang was. Het zijn suggestieve beelden van de oude binnenstad van Keulen, met verfijnde licht-donkercontrasten, geprint via een broomliedrukprocedé. In 1920 fotografeerde Mantz ook de overstromingen die de stad op dat ogenblik teisterden. De opnames bood hij vervolgens te koop aan als postkaarten. In dit vroege werk komen al meteen drie bepalende karakteristieken van zijn fotografische praktijk samen: een specifieke aandacht voor architectuur, een grote vaardigheid in opname- en printtechnieken en, niet onbelangrijk, een commerciële instelling. Fotografie blijkt voor Mantz vooral een manier om in zijn levensonderhoud te voorzien.

Het is die commerciële aanpak die Mantz ertoe aanzet om steeds andere onderwerpen en opdrachtgevers te zoeken. Zo begint hij in de vroege jaren twintig kunstreproducties te maken in opdracht van schilders en beeldhouwers uit de kring rond de Keulse Progressieven, die hem in contact brachten met de formele en stilistische vernieuwingen van de artistieke avant-garde. Deze periode veroorzaakte een doorslaggevende stijlbreuk in zijn fotografisch werk. Een goede reproductie vereist een zekere terughoudendheid van de fotograaf: het gaat erom een adequate representatie te geven van het kunstwerk, niet om het van een eigenzinnige interpretatie te voorzien. De fotograaf moet vooral leren kijken en zijn technische kunnen ten dienste stellen van het te reproduceren werk. De les die Mantz hier leert, is van grote invloed op de verdere ontwikkeling van zijn fotografische praktijk.

Ook in zijn studioportretten – de andere zakelijke poot waar zijn succesvolle fotostudio op steunde – ruidde hij al snel de schilderachtige, pictorialistische conventies in voor



Werner Mantz, Siedlung Keulen-Kalkerfeld, huisingang, Keulen, 1930
Architecten: Wilhelm Riphahn en Caspar Maria Grod, Portfolio: Galerie Schürmann & Kicken, 1977 © Collectie Bonnefanten

een zakelijkere, meer directe aanpak. De portretten stellen scherp op het gelaat dat richting de camera is gewend en ons rechtstreeks lijkt aan te kijken. De vrijpostige blik, de fierheid en het zelfvertrouwen waarmee ze zich aan de camera openbaren, doet vermoeden dat de geportretteerden zich gezien en op hun gemak voelden, dat ze de man achter de camera vertrouwden en zich dus zonder enige reserve aan hem overgaven. Mantz hanteerde geen vaste formule, maar opereerde eerder als een nauwlettende observator die zijn benadering afstelde op de unieke karaktertrekken van de persoon die hij vastlegde.

Naast kunstreproducties en portretten maakte Mantz reclamefoto's en fotografeerde hij in opdracht van de mijnindustrie indrukwekkende mijngroeven in het Ruhrgebied, en later ook in Nederland. In 1926 kreeg hij opdracht om de pas geopende kapsalon Pickenhahn vast te leggen. De architect van de salon, Wilhelm Riphahn, was zo verrast door het resultaat dat hij Mantz in contact bracht met zijn collega's van het Nieuwe Bouwen, die hem uitnodigden om hun werkzaamheden in de nieuwbouwwijken rond Keulen vast te leggen. De beelden die hij daarvan maakte, tonen Mantz' diepe inzicht in de architecturale kwaliteiten van deze nieuwe gebouwen. Kenmerkend was de wijze waarop hij licht en schaduw liet interageren met de strakke architectuur.

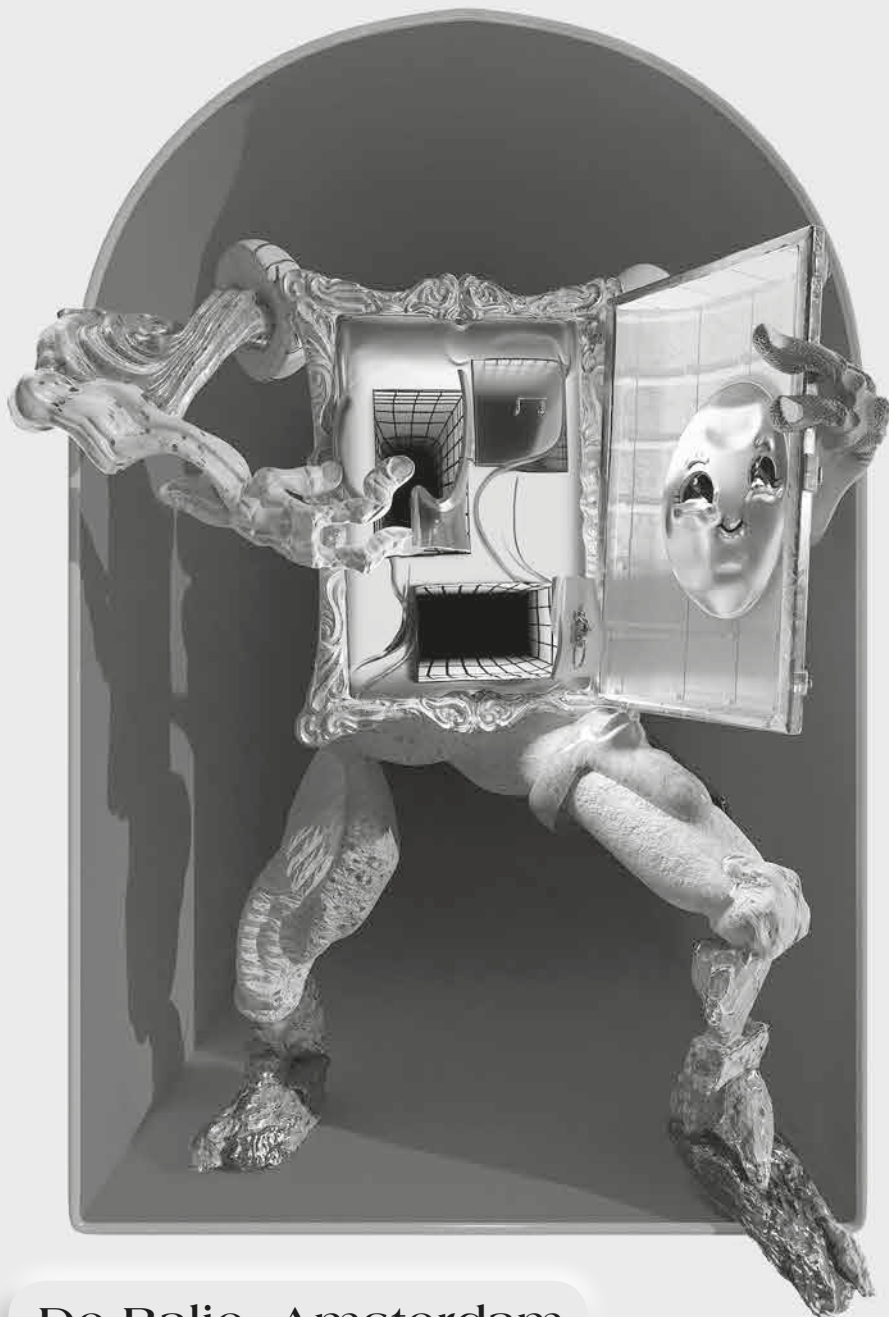
FRAGILE
- PATRICK VAN CAECKENBERGH -

EXPO

PARCUM 16.12.22 - 26.02.23

Art in the Age of the Metaverse

International Conference



De Balie, Amsterdam

10 – 12 March 2023

Hartwig Art Foundation

Rijksakademie van beeldende kunsten

Memory Gems

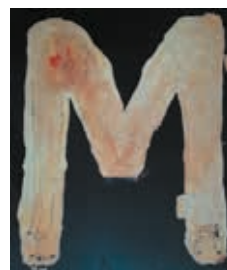
De Balie



Info & Tickets
ageofmetaverse.art

DeCODE

Een selectie uit de collectie
VANDENHOVE



Antoni Tapies

Werk van

- | | |
|---------------------------|----------------------------|
| <i>Shusaku Arakawa</i> | <i>Georges Matthieu</i> |
| <i>Robert Barry</i> | <i>Henri Michaux</i> |
| <i>Eduardo Chillida</i> | <i>Giulio Paolini</i> |
| <i>Patrick Corillon</i> | <i>Sophie Ristelhueber</i> |
| <i>Paul De Vylder</i> | <i>Sonderberg</i> |
| <i>Luis Feito</i> | <i>Antoni Tapies</i> |
| <i>Loïc Le Groumellec</i> | |

17/02 - 25/03/23

Donderdag, vrijdag, zaterdag, 14u00 – 18u00

Koen van den Broek

Plants, Shadows and Models (mural)

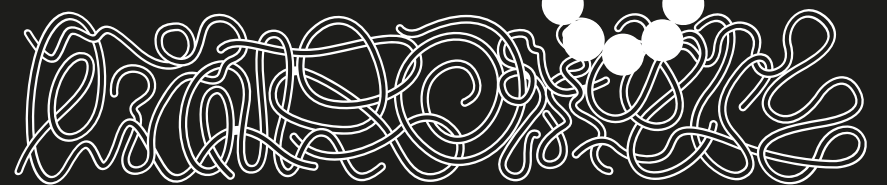


Een muurschildering voor
het Auditorium Vandenhove

17/02 - 25/03
zaterdag 14u00-18u00



VANDENHOVE
Rozier 1, 9000 Gent
www.ugent.be/vandenhove/nl



Beyond a Certain Point There Is No Return
08.02. – 09.04.2023

A collaboration with Tlön Projects
Curated by: KATIA KRUPENNIKOVA

- | | |
|-----------------------|------------------|
| NATALIE BALL | PERE LLOBERA |
| ELMGREEN &
DRAGSET | JILL MAGID |
| SOPHIE CALLE | MOUNTAINCUTTERS |
| JULIAN CHARRIÈRE | GARETH MOORE |
| DORA GARCÍA | OTOBONG NKANGA |
| NIKLAS GOLDBACH | AMALIA PICA |
| NADIA GUERROUI | WILFREDO PRIETO |
| DAVID HORVITZ | ROSE SALANE |
| EVA KOŽÁTKOVÁ | VITTORIO SANTORO |
| | MARTINE STIG |

A Tale of A Tub
Space for contemporary art and culture, Rotterdam
www.ataleofatub.org





Werner Mantz, Portret van een vrouw, 1935
© Werner Mantz/Nederlands Fotomuseum

In een ondertussen beroemde foto uit 1928 stelt hij bijvoorbeeld scherp op het gladde oppervlak van de gevel van een wooncomplex waarop de scherpe schaduwen van de balkons van het gebouw (die niet direct in beeld zijn gebracht) zich in een geometrisch patroon aftekenen. Mantz beklemtoont de formele gestrengheid van de gebouwen, hun strikte ritme, maar ook de lyrische kwaliteiten van hun volumes en lijnenspel. In een foto van een vrijstaande villa kiest hij een standpunt dat de dynamische schikking van de vlakke gevels, de scherpe hoeken, de priemende rechthoeken en de ronde afscheidingen ten volle uitspeelt. Voor het oog van de kijker ontrolt zich een beeld waar trage, glijdende bewegingen afwisselen met hoekige versnellingen die de blik nu eens scherp naar links, dan weer naar rechts of naar boven sturen. Naast appartementsgebouwen en villa's fotografeerde Mantz ook meerdere schoolgebouwen van het Nieuwe Bouwen. Met name in zijn foto's van de trappenhallen van de scholen weet hij de ruimtelijke complexiteit en gelaagdheid van de gebouwen treffend weer te geven. Steevast kiest hij een standpunt dat de mogelijke trajecten in en rond de trappenhal in een overzichtelijk beeld vat.

Alhoewel Mantz zich liet inspireren door de formele nieuwlichterij van het Nieuwe Kijken (*Neues Sehen*) uit de jaren twintig, voerde hij deze experimentele stijl niet radicaal door in zijn werk: zijn foto's worden niet gekenmerkt door dwarse perspectieven of ontwrichtende standpunten, maar bieden een eerder beschrijvende, nuchtere blik die getuigt van eerbied voor en inzicht in het onderwerp. Mantz is die unieke moderne fotograaf die de lessen van de sobere en dienstbare negentiende-eeuwse fotografie nooit verloochend heeft.

Een paar kleine reeksen die hij vanaf de jaren dertig in Maastricht maakt, lijken een tipje van de sluier op te lichten van wat Mantz maakte wanneer hij niet in opdracht werkte. In deze reeksen blijft architectuur het centrale aandachtspunt, maar gaat het niet langer om de strakke lijnen van het moderne bouwen, maar om de historische stad met haar monumenten, kerken en verweerde stadsmuren. Ook hier blijkt echter dat hij de beelden maakte met als doel ze later te verkopen als postkaarten. Alsof de lange stoet van particuliere opdrachtgevers louter werd ingewisseld voor de wens in te spelen op de smaak van het brede publiek. In die zin bewijst ook deze serie postkaarten dat Mantz zichzelf voortdurend uit het beeld wegschrijft. Zijn 'perfecte oog' manifesteert zich als een uiterst flexibel oog, niet zozeer omdat het van alle markten thuis was, maar vooral omdat het zich telkens weer ten dienste stelde van wat of wie zich voor zijn camera bevond.

Steven Humblet

→ Werner Mantz, *The Perfect Eye*, tot 26 februari in het Bonnefantenmuseum, Avenue Ceramique 250, Maastricht.

Somebody's Homeland, Somebody's Goldmine. Reizend door het Friese landschap zie je sporen van de vroege middeleeuwen in de vorm van terpen: door de mens gemaakte heuvels waarop gemeenschappen woonden ter bescherming tegen het opkomende tij. Vandaag de dag ligt het Friese landschap veilig achter hoge dijken. Een gebied met weidse landschappen, getekend door het streven naar onafhankelijkheid, waarbij de bewoners zich altijd al moesten verhou-

den tot globale krachten en mogendheden. Het landschap – gezien als ruimte, als identiteit en als genre – vormt een van de speerpunten in het aankoop- en verzamelbeleid van het Fries Museum voor de hedendaagse kunstcollectie. In de collectietoonstelling *Somebody's Homeland, Somebody's Goldmine* worden een aantal 'landschappen' getoond, met als doel onze relatie tot onze omgeving, op lokale en globale schaal, te bevragen.

Hoewel de tentoonstelling niet groot is, wordt een gevarieerd beeld gegeven van de gespannen relatie tussen de grenzeloosheid van de ruimte en het per definitie begrensde van plaatsbepalingen waaraan een identiteit wordt ontleend. Neem het werk van Astrid Nobel. Als Amelandier weet zij hoe het water in het waddengebied zich kan terugtrekken en dan een onmetelijk landschap van zeegrond blootlegt. En ook hoe sluipend en toch razendsnel het water weer opkomt. Haar schilderij *The sea the ground the ground the sea* (2018) toont vanuit vogelperspectief een onstuimige zee. Van boven naar beneden wordt het doek ingenomen door een golvend patroon dat pasteus met witte verf is aangebracht, waarbij de schuimkoppen extra zijn aangezet. Het werk herinnert aan de terpbewoners die op hun hoede moesten zijn als de weidegrond door de zee werd verzwolgen én aan de huidige klimaatproblematiek nu de zeespiegel achter de dijken stijgt.

Het zeewater leek fataal te worden voor het eilandje Bermeja in de golf van Mexico. Eeuwenlang stond het op alle landkaarten aangegeven, maar sinds 1921 is het van de kaart verdwenen. In 1997 werd het onvindbaar verklaard, waardoor de territoriale wateren van Mexico plots binnen engere grenzen kwamen. Dit bracht de kunstenaar Oscar Santillán ertoe om naar de exacte coördinaten van Bermeja te varen, om daar uit duizenden liters zeewater een zouten kristal te filteren. Nu ligt het kristal *Bermeja* (2017) als miniatuureilandje in een vitrine tentoongesteld. Er zijn twijfels of het eiland echt heeft bestaan. Was het ooit een hallucinatie van een ontdekkingsreiziger?

Terwijl Santillán de plaatsbepaling van een verzonken eiland in een onmetelijke zee vertaalt naar een materieel object, vertaalt Johan Nieuwenhuize de tijdsbepaling van een historische gebeurtenis naar een vluchtig beeld. In de fotoserie *Collected Memory* (2009-heden) fotografeert hij op het eerste gezicht niet meer dan alledaagse lichten. Totdat je de titels leest: *Sky over Mediapark, Hilversum, May 6th, 2010 18:04* en *Sky over Church Street, New York, September 11th, 2010 8:46*. De foto's zijn precies op de plek en het tijdstip genomen waarop een dodelijke aanslag plaatsvond, respectievelijk de moord op Pim Fortuyn en de vernietiging van de Twin Towers. De lichten, altijd in beweging en voortdurend veranderend, worden zo omgetoverd tot plekken van collectieve herinneringen.

Door de verschillende perspectieven op het landschap en de wijze waarop de werken ten opzichte van elkaar zijn opgehangen, interacteren ze met elkaar, zowel inhoudelijk als visueel. De foto's van Nieuwenhuize hangen schuin tegenover een werk van Cristina Lucas, getiteld *Cartography of Aerial Bombing over Civilians in Middle East till 2018* (2018). Beide kunstenaars brengen fatale gebeurtenissen in herinnering, maar vanuit een ander perspectief. Nieuwenhuize gaat uit van een blik van onderen, terwijl Lucas van boven naar de catastrofe kijkt, in een ander werelddeel. Ze borduurde machinaal een plattegrond van het Midden-Oosten waarop met zwarte stiksels de plekken van bombardementen op burgers tot het jaar 2018 in kaart zijn gebracht. Als een olievlek verspreiden de stiksels zich over het landschap, waar ze oplossen in een donkerte die landgrenzen wegvaagt. Toch suggereren de geborduurde namen van de getroffen plaatsen dat het wel degelijk uitmaakt aan welke kant van de grens je woont.

Volgens filosoof Peter Sloterdijk moet de grens van een gemeenschappelijke ruimte permeabel zijn als een membraan. Als hij, als een defect immuunsysteem, te veel afweert en zich louter richt op de innerlijke hygiëne, wordt hij xenofob – en houdt op te bestaan. Deze gedachte geeft de fotoserie van Aàdesokan in de laatste zaal iets onheilspijlends. Hij brengt berglandschappen van afval in beeld, afval dat onder meer verscheept is vanuit Europa en in Nigeria wordt gedumpt. In dat landschap staan menselijke figuren, migranten, tot in abstractie vervormd. In tegenstelling tot menselijke lichamen beweegt afval zich vrijelijk over alle politieke grenzen, terwijl veel migranten uit Afrikaanse landen uit Europa worden geweerd en, in een poging het continent toch te bereiken, de verdrinkingsdood sterven.

Wat als mensen als afval worden beschouwd? Aàdesokan spreekt van *waste identity*. Kijkend naar de foto's lijkt het begrip ook iets anders te betekenen. De kleurrijke kleding



Alle Jong, *Borders*, 2016
Fries Museum, Leeuwarden, 2022

van de migranten en de tot accessoires getransformeerde afvalproducten steken af tegen de grijze afvalberg. De kunstenaar heeft de hoofden in een glimmend glazen kader afgebeeld, waar hun gelaat in fotonegatief doorheen schijnt, als een stralende persoonlijkheid. Terwijl het Westen moeizaam de verspilling van vervuilend afval probeert te verminderen, zijn het deze migranten die dit afval recyclen voor handel. Zij hebben de afvalberg tot een te delven mijn gemaakt.

Dit werk raakt weer aan de houtskooltekening *Borders* (2016) van Alle Jong, die er schuin tegenover hangt. Jong tekende de voorkant van een gesloten tent met in het midden een spleet zoals bij een halfgeopend theatergordijn. Op dit gordijn bevestigde hij zeventiende-eeuwse prenten met zeegezichten die verwijzingen bevatten naar het slavernijverleden. De scherpe lijnen in de prenten gaan over in de brokkelige lijnen van de metersgrote houtskooltekening, waar het oog getrokken wordt naar de spleet. In het halfduister zijn vage contouren te ontwaren van tekeningen van bootjes met opeengepakte vluchtelingen. Jong bouwt een verhalende en visuele spanning op. Onder de tekeningen ligt een handgeschreven brief met een noodkreet: 'We are drowning!'

Hille Engelsma

→ *Somebody's Homeland, Somebody's Goldmine*, tot 19 februari in het Fries Museum, Wilhelminaplein 92, Leeuwarden.

Telephone. Het was een beleefde mail die Philip Akkerman (1957) in 2015 van ene Mitchel van Dinther (1991) ontving, met het verzoek om een hoes voor zijn nieuwe lp te ontwerpen. Akkermans zoon verduidelijkt dat het om niet minder dan de experimentele jazzmuzikant Jameszoo ging. Zo raakten de kunstenaar en de 35 jaar jongere muzikant bevriend. Akkerman vroeg Jameszoo om muziek te maken bij een nieuw boek over zijn zelfportretten, en Jameszoo maakte daarbij vervolgens een videoclip waarin alle 4500 zelfportretten van Akkerman voorbijflitsen. Die clip was de grondslag om samen een duotentoonstelling te maken, die nu in de Haagse kunst ruimte Nest te zien is.

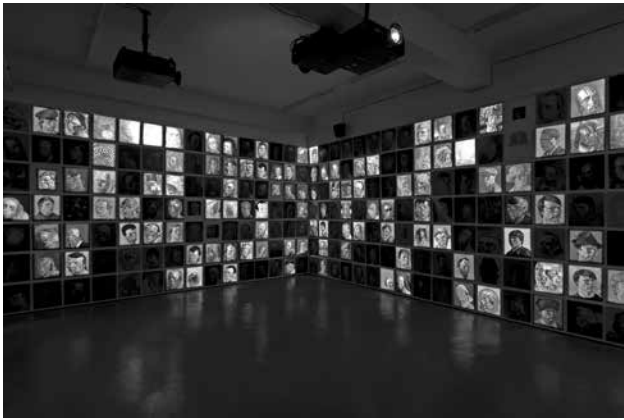
Telephone is een opmerkelijke expositie geworden waarin muziek en schilderkunst als gelijke krachten op een dynamische wijze gecombineerd zijn. In de drie ruimtes die Nest voor deze tentoonstelling inrichtte, worden in de eerste, lichte ruimte in vitrines de lp-hoezen van Jameszoo en het bovengenoemde boek met Akkermans zelfportretten gepresenteerd. Aan een wand hangen door studenten en scholieren gemaakte schilderijen en tekeningen, naar een zelfportret van Akkerman volgens het principe van de *game of telephone*: het in een kring doorfluisteren van een woord in iemands oor, die de informatie (vervormd) doorgeeft.

Op de andere grote wand schilderde Akkerman samen met Menno Pasveer een monumentale abstracte muurschildering in één kleur rood. Het wandvullende beeld herinnert aan de tekeningen die Akkerman tijdens zijn studie maakte en in 1980 exposeerde in Museum Fodor in Amsterdam, voor hij besloot alleen nog zelfportretten te schilderen. In de hoek van de zaal spelen vier minivleugels boogiewoogies, maar als je te dichtbij komt sluiten ze hun kleppen. In de tweede, blauw belichte zaal staan drie piano's die, eveneens via het pianoprincipe, muziek van Jameszoo uitvoeren, in reactie op elkaar. De piano's reageren onderling op wat er laatst gespeeld is, mogelijk gemaakt door algoritmes geschreven door Jan van Balen.

Het pompde hart van de expositie wordt gevormd door de derde en laatste zaal, die geheel verduisterd is. Tegenover een tribune met comfortabele zitplaatsen zijn over drie wanden 349 zelfportretten van Akkerman, nagenoeg van dezelfde afmetingen, in een strak patroon geordend. Waar Jameszoo's muziek vandaan komt is niet meteen zichtbaar, al is die alom aanwezig. De muziek bepaalt het ritme waarmee de aan het plafond hangende beamers hun stralen richten op de zelfportretten en ze zo, heel precies gekaderd, pulserend uitlichten. Dat kan één zelfportret zijn, maar ook enkele portretten, soms een hele rij of een hoek, in al dan niet getrapte blokken. Door de witte ondergrond van de zelfportretten wordt het licht sterk teruggekaatst en lijken ze als dia's op de wand geprojecteerd te worden. Het werkt als een magische toverlantaarn. De makers, de muzikant en de schilder, zijn verdwenen. Het gesamtwerk zelf komt op een hallucinante manier tot leven.

De expositie *Telephone* past naadloos in het tentoonstellingsaanbod van Nest. Samenwerking vormt de basis voor deze Haagse experimentele kunst ruimte, en dat leidt al jaren tot verrassende exposities. Plannen worden vaak ontwikkeld in samenwerking met curatoren van buiten, met kunstenaars en andere denkers en doeners in de samenleving. Directeur Heske ten Cate en haar staf richten hun blik daarbij bewust op een ruimer spectrum dan alleen de beeldende kunst. Alle disciplines die op een podium voor het voetlicht gebracht kunnen worden, komen in aanmerking. Bijzonder is dat Ten Cate ver meegaat in de wensen van de kunstenaars. Zij durft risico's te nemen, wellicht door haar opleiding in de beeldende kunsten. Feit is dat de vorige directoren en de oprichters van Nest ook beeldend kunstenaar waren.

Samenwerking is voor Akkerman een essentieel onderdeel van zijn kunstpraktijk. Hij heeft zijn hele carrière al samengewerkt, vooral bij het maken van tentoonstellingen. Zo liet hij grafisch vormgever Dennis Koot een grote barokke cartouche om zijn zelfportretten zetten (Art Amsterdam, 2009), en later ook psychedelisch aandoende lijsten (Galerie Torch, 2017). De jaren tachtig en het begin van de jaren negentig, toen Akkerman samen met zijn vrouw Madelon Acket in eigen huis Galerie Den Haag dreef, vormden misschien wel de meest intensieve samenwerkingsperiode.



Telephone
Nest, Den Haag, 2022, foto Charlott Markus

Daar werden werken van vrienden en soulmates in wisselende formaties gepresenteerd. Het belang van het intieme interieur heeft hij altijd benadrukt, bijvoorbeeld met zijn deelname aan *Top Floor* in het Haagse Kunstmuseum, waar hij met werken uit diverse disciplines onder andere een slaapkamer inrichtte. Ook bij zijn vaste galerie Torch combineerde hij in 2021 werken van vrienden en verwanten met zijn zelfportretten in ruimtes die hij als hal, ontvangtsalon, eetkamer en slaapkamer meubileerde en stoffeerde. Een woning, naar eigen smaak ingericht, of een feestzaal: het zijn plekken midden in het gewone leven waar Akkerman zijn zelfportretten het liefst ziet.

Tot nu toe zijn de resultaten van Akkermans samenwerkingen alleen in kunst ruimtes en galeries te zien geweest. Die hebben er geen moeite mee om hem en zijn partners de vrijheid te geven om ongebreideld hun creatieve ingevingen te volgen. Musea schrikken daarvoor nog terug. Dat is jammer omdat Akkermans kunstenaarschap in museale context daardoor vooralsnog braver en conformistischer voorgesteld wordt dan het is. Het verwerven van de installatie die hij samen met Jameszoo in *Telephone* realiseerde – een hoogtepunt in hun oeuvre – biedt een uitgelezen kans om hierin verandering te brengen. **Alied Ottvanger**

→ *Telephone*. Philip Akkerman en Jameszoo, tot 29 januari in Nest, De Constant Rebecqueplein 20b, Den Haag.

Elmar Trenkwalder. Tuin der lusten. In haar roman *De pianiste* schrijft Elfriede Jelinek over een vrouw die zich overgeeft aan haar begeerte naar een muzikaal begiftigde, jongvolwassen student, tevens een brute ijshockeyspeler. Voor die liefde zet ze alles op het spel. In een brief schrijft ze voor hoe zijn toenadering moet verlopen. Ze vraagt hem haar vast te binden en te straffen. Alles moet op haar voorwaarden verlopen, dat is haar diepste wens. Ze wil zich zonder 'klimtouw' en 'vangnet' overgeven aan 'lichamelijke woelingen'. Het maakt de jongen woedend. Hij slaat haar in elkaar.

De metafoer van het klimtouw komt uit Oostenrijk, waar de bergen nooit ver weg zijn. In het centraal gelegen Innsbruck vervaardigt Elmar Trenkwalder (1959) zijn aardewerken sculpturen. Wie de imposante Alpenwand ten noorden van de stad ooit heeft gezien, maakt al gauw de vergelijking met de hoge, geglazuurde toppen die zijn beeldhouwwerk kenmerken. Tot zijn vijfentwintigste was hij een fanatieke en naar eigen zeggen onvoorzichtige bergbeklimmer. Nadat hij zijn artistieke gaven ontdekte, bouwde hij meer veiligheid in. Nog altijd heeft Trenkwalder de tanige gestalte van een klimmer. De wulpse vormen die hij scheidt doen dienst als tegenbeeld voor zijn eigen schrielle lijf – of is dat loze psychologische speculatie?

De grote en lichte betonnen hal van Museum Beelden aan Zee in Scheveningen is de perfecte locatie voor een beknopte overzichtstentoonstelling van Trenkwalders oeuvre. Op de vloer staan houten krukjes om de sculpturen van nabij te bekijken. Het werk staat centraal, zonder zaalteksten of andere uitleg, die louter in een folder wordt aangereikt. In een aparte, goed geïsoleerde zaal (zodat er geen storend geluid weerklinkt) toont het museum een korte introductiefilm, met als hoogtepunt de weergave van de complexe logistieke operatie om al die beelden in houten kisten tot in Scheveningen te krijgen. De sculpturen zijn modulair van opbouw en de afzonderlijke delen zijn nooit langer dan een meter. Die grens wordt bepaald door Trenkwalders oven, waarin de kunstenaar, een toegewijd vakman, zijn aardewerk bakt op 950 graden Celsius. Hij hielp zelf ook mee aan de opbouw in Museum Beelden aan Zee.

Opvallend aan Trenkwalders verticale sculpturen is de ornamentiek, waar vaak de vormen van menselijke genitaliën in te herkennen zijn. Ernst van Alphen merkte in *De Witte Raaf* (nr. 202) op dat je dit seksuele aspect natuurlijk thematisch kunt duiden, namelijk als het (kinderlijke) verlangen naar transgressie, maar dat het ook een eenvoudig vormgevingsprincipe laat zien: de ene vorm, bijvoorbeeld een halfopgerichte penis, bestaat bij gratie van een andere vorm, zoals de holte van de vagina. De ogenschijnlijk expliciete seksualiteit van deze sculpturen is dus evenzeer een mimetische weergave van hoe beelden in klei ontstaan.

Een voorbeeld van zo'n 'seksuele' sculptuur in de tentoonstelling *Tuin der lusten* is het roze-witte beeld dat bestaat uit een centraal massief dat over de grond uitloopt in vier losstaande vingers of toppen, waarvan het uiterste puntje is blootgelegd. Als een nagel inclusief nagelriemen of, voor wie dat zo wil zien, de eikel bij een teruggetrokken voorhuid. Tegelijk is er een associatie mogelijk met lippenstift, of met kinderspeelgoed. De zoetigheid van de kleuren suggereert bovendien dat je dit alles in je mond zou kunnen stoppen, als het andere proporties zou hebben. Ten slotte hebben deze torenende figuren ook wel iets menselijks, als begijnen die, deemoedig als George Minnes moderne heiligen, zich afsluiten voor nieuwsgierige, opringerige blikken. Precies daarin zou (hun) schoonheid kunnen schuilen.

Het werk komt uit 2006 en heet *WVZ 183 S*. Deze letters komen telkens terug in Trenkwalders titels en staan voor



Elmar Trenkwalder, WVZ 360 -S, 2021-2022
Museum Beelden aan Zee, Scheveningen, 2022, collectie van de kunstenaar, courtesy Galerie Maurits van de Laar, Den Haag, Galerie Bernard Jourdan, foto Studio Gerrit Schreurs



Elmar Trenkwalder, WVZ 183 -S, 2006
Museum Beelden aan Zee, Scheveningen, 2022, collectie van de kunstenaar, courtesy Galerie Maurits van de Laar, Den Haag, Galerie Bernard Jourdan, Parijs, foto Studio Gerrit Schreurs

Werkverzeichniss en *Skulptur*. De archivalische benaming zorgt ervoor dat alle betekenis mogelijkheden openblijven, en betekenis als zodanig wordt gerelativeerd. Susan Sontags stelling dat we in plaats van de hermeneutiek een *erotiek* van de kunst nodig hebben, lijkt zozeer op Trenkwalders lijf geschreven dat hij er ooit door moet zijn geïnspireerd. Zijn oeuvre zou ook – een ander onderwerp van Sontag – als *camp* kunnen worden gelezen.

Van een andere orde – thematisch gezien – is een serie aaneengeschakelde zuilen met een gloedvol, oplichtend glazuur: *WVZ 221 S* (2009). Het zou een doksaal van een gotische kerk kunnen voorstellen, en het ritme van de mosterd-keurige bogen, met daartussen grijsblauwe ranke pilaren, stemt vanzelf tot meditatie. Wie dichterbij komt, ziet op deze koorafsluiting vruchtbaarheidsgodinnen met wulpse buiken en borsten, een priester die een erectie toont, ruiterfiguren. Het geheel vormt een architectonisch element, en zo staat het ook in de ruimte van het museum, waar het functioneert als een brokstuk van een verloren beschaving, waarvan de rites en de symboliek nooit volledig te achterhalen zijn.

Centraal staat een zeer recente beeldengroep, *WVZ 360 S* uit 2022, met een donkergroen en (dof) lila glazuur – haast een schutskleur. Het geheel is zo groot en hoog dat het tot aan de stalen balken van het plafond reikt. Je kunt er onderdoor lopen, als in een verlaten, met mos begroeid tempelcomplex, of er een monsterlijk wezen in ontwaren, met grote tentakels, dat volledig is verstaand. Van dichtbij lijken er cherubijnen, serafijnen en boeddha's op te duiken. Het ding is duidelijk bedoeld om indruk te maken en doet qua weelderige vorm denken aan een carnavalspraalwagen – de ronde vormen zijn gemaakt om te laten zien hoe goed de wagenmakers hun vak beheersen. Maniërisme en kitsch liggen bij Trenkwalder op de loer, en daarin durft hij behoorlijk ver te gaan.

Aan de museumwanden hangen, op een afstandje van de spectaculaire beeldengroepen, tekeningen in een aardewerken lijst. Het zijn draagbare Trenkwalders, veelal tekeningen van labiale of vaginale figuren. Dat tekenen ligt aan de basis van al zijn creaties. Ook hier kan de vergelijking met een praalwagen worden gemaakt, want ook die voertuigen zijn, in drie dimensies en in kleur, indrukwekkender dan de potloodschets waarop ze gebaseerd zijn. **Daniël Rovers**

→ *Elmar Trenkwalder. Tuin der lusten*, tot 19 maart in Museum Beelden aan Zee, Harteveldstraat 1, Scheveningen.

Publicaties

Back to the Office. De belangstelling voor kantoorgebouwen en hun transformatie is de laatste tijd enorm toegenomen. Het is dus niet vreemd dat er veel boeken over het onderwerp zijn gepubliceerd. *Back to the Office* is een groot en dik boek van vijfhonderd pagina's, en als zodanig valt het al op. Het is schitterend vormgegeven door Marieke van den Heuvel en de grootte van het boek, maar ook in de aparte vormgeving en in de wijze waarop de architectonische objecten worden gepositioneerd. Er is nauwelijks sprake van aandacht voor de stedenbouwkundige context, en ook op de relatie tussen werken, parkeren en andere vormen van verkeer wordt niet ingegaan, terwijl die toch ook invloed heeft uitgeoefend op ontwerpbeslissingen. Hoewel het boek een streng georganiseerd geheel lijkt, zijn in de wijze van beschrijven en documenteren discrepanties te vinden. Van slechts enkele gebouwen worden constructietekeningen gepubliceerd; soms zijn de plattegronden met veel verve afgedrukt, andere keren zijn ze nauwelijks leesbaar of in het geheel niet opgenomen.

De keuze van de gebouwen lag in handen van Ruth Baumeister, docent architectuurtheorie en -geschiedenis in Aarhus, en Stephan Petermann, architect en ex-medewerker van OMA/AMO. De invloed van Koolhaas is zichtbaar, niet alleen in de grootte van het boek, maar ook in de aparte vormgeving en in de wijze waarop de architectonische objecten worden gepositioneerd. Er is nauwelijks sprake van aandacht voor de stedenbouwkundige context, en ook op de relatie tussen werken, parkeren en andere vormen van verkeer wordt niet ingegaan, terwijl die toch ook invloed heeft uitgeoefend op ontwerpbeslissingen. Hoewel het boek een streng georganiseerd geheel lijkt, zijn in de wijze van beschrijven en documenteren discrepanties te vinden. Van slechts enkele gebouwen worden constructietekeningen gepubliceerd; soms zijn de plattegronden met veel verve afgedrukt, andere keren zijn ze nauwelijks leesbaar of in het geheel niet opgenomen.

Bovendien is de keuze voor vijftig 'revolutionary office buildings' uit de hele wereld arbitrair. Gezien het enorme aantal kantoorgebouwen in de wereld is dat gerechtvaardigd, maar waarom werden dan zoveel gebouwen geselecteerd uit Nederland en geen enkel kantoor uit België? En wat betekent 'revolutionary' precies? De criteria blijven vaag, ook al wordt getracht om het boek en het onderwerp zelf te verantwoor-

CKV

CKV — Centrum Kunstarchieven Vlaanderen

Wapenstraat 32, 2000 Antwerpen +32 3 205 36 16

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

Vragen? Contacteer ons via de website ckv.muhka.be of stuur ons een mailtje via ckv@muha.be
Volgen? Dat kan via onze nieuwsbrief, Instagram of Facebook [@ckvcentrum](https://www.facebook.com/ckvcentrum)



Herman Hertzberger, Centraal Beheergebouw, Apeldoorn, 1968-1972
Foto Willem Diepraam, Aero Carto Aviodrome en Herman van Doorn

leggen op actuele problemen rondom het bureaubouw. Daarbij wordt nadrukkelijk ingegaan op de gevolgen van klimaatverandering en op het effect van de recente pandemie, waardoor het thuis en online werken enorm is toegenomen. Die veranderingen lijken echter van tijdelijke aard omdat werknemers het bureaubouw toch vooral opvatten als een sociale ruimte waar ze elkaar ontmoeten, praatjes maken en contacten aanknopen. Voor bijvoorbeeld Herman Hertzberger was dat altijd een cruciaal uitgangspunt. Maar juist zijn bekendste kantoorgebouwen, Centraal Beheer in Apeldoorn (1972) en Sociale Zaken in Den Haag (voltooid in 1990), staan op het punt te worden afgebroken. Het eerste is door de auteurs opgenomen, het tweede niet.

Aan het einde volgt een laatste katern op geel papier waarin onder andere de duurzaamheid van de gebouwen wordt besproken, en hoe die al dan niet is verkregen. Dit wordt geëxpliciteerd aan de hand van een boek van Steward Brand, *How Buildings Learn. What Happens After They're Built*. Dit boek, toch ook alweer uit 1994, was vooral bedoeld als de aanzet tot verdere studie. De vragen die Baumeister en Petermann aan het einde van hun boek opwerpen laten een gelijkaardige doelstelling vermoeden: opdrachtgevers en architecten nieuwe richtlijnen laten ontwikkelen voor het ontwerpen of het aanpassen van kantoorgebouwen. Het maakt het boek, misschien expres, enigszins onevenwichtig, op de rand tussen verleden en toekomst, precies zoals architecten het graag hebben. **Herman van Bergeijk**

→ Stephan Petermann, Ruth Baumeister, *Back to the Office. 50 Revolutionary Office Buildings and How They Sustained*, Rotterdam, nai010, 2022, ISBN 9789462086524.

den. De samenstellers lijken vooral naar grote gebouwen te hebben gezocht die in de architectuurgeschiedenis al vaak naar voren zijn gehaald en waarvan de iconowaarde vaststaat. De individualiteit van een bouwwerk benadrukken is typerend voor een tijd waarin de onderlinge relatie tussen gebouwen vaak vergeten wordt. Van sommige kantoorblokken wordt de geschiedenis kort uit de doeken gedaan, terwijl bij andere de klemtoon op geheel andere aspecten ligt.

De gedocumenteerde gebouwen zijn chronologisch gerangschikt. Slechts zeven ervan bestrijken de periode voor 1950, de rest reikt tot 1991. Het boek had nochtans kunnen beginnen met het Witte Huis in Rotterdam uit 1898, destijds het hoogste kantoorgebouw van Europa. Het bouwwerk Delftse Poort van Abe Bonnema uit 1991, ook in Rotterdam, naast het Centraal Station, sluit de imposante rij af – de Bonnema Stichting is een van de ondersteuners van de studie. Niet alle gebouwen zijn strikt genomen kantoorgebouwen, want ze hebben ook andere functies. Van de Deense architect Arne Jacobsen werden twee gebouwen uitgekozen: de Deense Nationale Bank in Kopenhagen uit 1961 en het bekende stadhuis in Aarhus uit 1942. Van het bankgebouw wordt geen enkele plattegrond gepubliceerd, en evenmin wordt melding gemaakt van de onder de interne tuin gelegen parkeergarage. Het stadhuis krijgt ruime aandacht en wordt, net als de meeste gebouwen in het boek, iconografisch interessant gepresenteerd door foto's van toen en nu naast elkaar te leggen. In het geval van het stadhuis zijn de foto's vrijwel identiek, maar in andere gevallen laten ze meer onderscheid zien, wat een verbluffend inzicht biedt in veranderingen en aanpassingen. Vaak betreffen die vooral de meubilering en inrichting, maar bijvoorbeeld in het hoofdkantoor van Van Leer in Amstelveen (van Marcel Breuer, uit 1958) of de Melli Bank in Teheran (van Jørn Utzon, uit 1962) waren de aanpassingen radicaler. Toch lijken de meeste gebouwen behoorlijk veerkrachtig te zijn geweest.

Het boek is – niet ongebruikelijk voor architectuurpublicaties – gelardeerd met statistieken, diagrammen en andere, eerder klein afgedrukte infographics over wijzigingen, renovaties, awards en bouwprizen per vierkante meter. Wie verwacht dat *Back to the Office* een overzicht biedt van de recente geschiedenis van het bureaubouw, komt bedrogen uit. De inleidende teksten, op geel papier afgedrukt, beginnen met een bespreking van het werk van Frank Duffy, Jack M. Nilles, Thomas J. Peters en Robert H. Waterman Jr., die op verschillende wijzen een bijdrage hebben geleverd aan de discussie over de ruimtelijke organisatie van bureauwerk. Deze vier protagonisten hebben volgens de auteurs een 'drama in gang gezet dat het twintigste- en eenentwintigste-eeuwse kantoorleven vorm heeft gegeven'. Ze hebben echter minder de uiterlijke architectuur van het bureaubouw bepaald dan de 'organisational planning'. Of deze Amerikaanse experts ook in Europa een grote invloed hebben gehad, is een andere vraag. Eerder dan een historisch beeld te schetsen, wil dit boek de vinger

The Pliable Plane. De titel van Penelope Curtis' boek is ontleend aan een artikel van Anni Albers uit 1957 over 'het plooibare vlak' en het gebruik van textiel in architectuur. 'Als de natuur van architectuur het gearde, het vaste, het permanente is, dan is textiel het tegenovergestelde,' zo schreef de Duitse kunstenaar. 'Als we echter denken aan het bouwproces en het weefproces en het werk dat eruit voortkomt vergelijken, zullen we ondanks het enorme schaalverschil overeenkomsten vinden.'

Om overeenkomsten is het ook Curtis te doen, en dan meer bepaald tussen de activiteiten van naoorlogse kunstenaars en architecten in Europa en de Verenigde Staten. *The Pliable Plane* is wat dat betreft een opvolger van *Patio and Pavilion. The Place of Sculpture in Modern Architecture* uit 2008, een boek over de 'bijzondere interactie [...] tussen moderne architectuur en sculptuur', zoals Rika Devos het samenvatte in nummer 137 van *De Witte Raaf*. In die publicatie hield Curtis nog vast aan een net onderscheid tussen beide disciplines: zowel voor- als naoorlogse architecten (Mies en Saarinen, Scarpa en Van Eyck) maakten dienstbare ruimtes waarin sculpturale objecten tentoongesteld en bewonderd kunnen worden. Het is iets wat Hegel al benadrukte in zijn *Vorlesungen über die Ästhetik*, begin negentiende eeuw: architectuur mag niet te interessant zijn, op het gevaar af sculptuur te worden; gebouwen zijn stomme vormen, die niet te veel aandacht moeten vragen, of die alleszins 'vergeten' kunnen worden, ten voordele van datgene waar ze ruimte voor creëren. In haar nieuwe boek gooit Curtis dat onderscheid zonder veel scrupules overboord met een verzameling voorbeelden van de diverse manieren waarop zowel naoorlogse kunstenaars als architecten de muur als een 'plooibaar vlak' hebben behandeld. Hoe ze dat deden wordt helder gevat in de titels van de vier hoofdstukken, 'Cave', 'Cast', 'Clad' en 'Closed': door te experimenteren met spelonkachtige interieurs, bekistingstechnieken voor beton, het aanbrengen van bekleding op een gebouwstructuur, of het sluiten of (gedeeltelijk) openen van geveloppervlakken. Architectuur en sculptuur werden *mural* – het Engelse adjectief, waar geen Nederlandstalig equivalent voor bestaat, voor alles wat te maken heeft met, of lijkt op, een muur.

Het is een originele aanpak van een kunsthistorisch cliché: ruimte werd gaandeweg de hoofdbekommernis van de naoorlogse kunst, terwijl de naoorlogse architectuur zich steeds meer artistieke procedés en concepten eigen maakte. Door zich te concentreren op de muur, lijkt Curtis een perfecte manier te hebben gevonden om klaarheid te brengen in de schier eindeloze openstapeling van multidisciplinaire uitwisselingen tijdens de tweede helft van de twintigste eeuw, of om gewoon, minder ambitieus, een boeiend, geconcentreerd verhaal te vertellen over die interacties. En toch lukt dat niet. Tijdens de zoektocht naar overeenkomsten en bewijzen voor de toenadering tussen architectuur en sculptuur worden zeker veel mooie voorbeelden gegeven van 'kunstig' behandelde muren, soms overbekend, soms onterecht



Carl Andre, Cuts, 1967, Raussmüller Collection, Basel

vergeten. Het voornaamste probleem is echter dat deze wevenheid nauwelijks theoretisch gefundeerd wordt. Een dergelijke no-nonsenseaanpak, waarbij de kunstwerken of gebouwen als het ware voor zichzelf spreken en elkaar als in een defilé opvolgen, kan verfrissend en toegankelijk zijn – *Patio and Pavilion* uit 2008 blijft een goed voorbeeld – maar in *The Pliable Plane* leidt het vooral tot verwarring.

Wat is een muur? Is het een verticale constructie die dienstdoet als afscheiding tussen twee ruimten? Ik zou denken van wel. In *The Pliable Plane* – de titel geeft het al aan – wordt echter om het even welk vlak van meer dan een paar vierkante meter – wand, vloer, sculptuur of plafond – als een muur opgevat. Het eerste hoofdstuk opent met de verrassende connectie tussen enerzijds Henry Moore die in 1940 dekking moet zoeken tijdens een bomalarm in een Londense schuilkelder, en anderzijds een jongeman die een dag later bij toeval de grotschilderingen van Lascaux ontdekt. Het is de aanzet, zo betoogt Curtis, voor een zowel artistieke als architecturale interesse voor het ondergrondse – voor spelonken, tunnels, grotten en holen, merkbaar in tekeningen van Moore of in de bouw van naoorlogse monumenten. Als de Eerste Wereldoorlog in loopgraven werd uitgevochten, dan sloegen mensen tijdens de bombardementen van de Tweede Wereldoorlog op de vlucht naar ondergrondse ruimtes. De muren of eerder wanden die hun daar beschutting boden, zorgden volgens Curtis voor 'a mural quality' in bepaalde naoorlogse kunst of architectuur, tot stand gekomen dankzij 'het gelocaliseerde en ondergrondse aspect'.

De link tussen de schuilkelders en Lascaux houdt op zichzelf misschien nog stand, hoewel de ontdekking van de grotten in de Dordogne toch vooral schilderachtig belang had, eerder dan architecturaal of sculpturaal. In het geheel van het boek ontbreken de argumenten om de vele andere connecties aannemelijk te maken en om de voorbeelden zelf te begrijpen en naar waarde te schatten. Het bekende *Endless House* van Frederick Kiesler uit 1958 – organische, schijnbaar geknede ruimtes die aan elkaar hangen als kikkerdril – heeft zeker iets te maken met een verlangen naar premoderne en ondergrondse beschutting, maar om het in te schakelen in een betoog is er meer nodig dan twee korte alinea's commentaar die voornamelijk bestaan uit citaten uit persberichten, en die een bladzijde verder gevolgd worden door – weer iets gelijkaardigs, maar toch ook helemaal anders – de bunkers die Paul Virilio fotografeerde. Gelijkaardige, al te snelle schakelingen die verschillen uitwissen en die de ervaring van kunst of architectuur veronachtzamen, doen zich ook elders voor, bijvoorbeeld wanneer het Whitney Museum van Marcel Breuer in New York uit 1966 naast *Cuts* uit 1967 van Carl Andre wordt gezet. 'Door de dunheid van het materiaal kon het publiek het benaderen door eroverheen te lopen, zoals gebruikelijk is bij Andre,' schrijft Curtis. 'In het geval van Breuer is de bekleding afstandelijker en mysterieuzer, en ik denk dat het niet ondenkbaar is dat dit is wat Andre wilde tackelen.' Een muur die plat op de grond ligt en waar je bovendien over kunt lopen is geen muur meer, maar een vloer. En uiteraard is de gevel van een gebouw letterlijk 'afstandelijker' dan een horizontaal oppervlak, zeker als het, zoals bij het Whitney Museum, om een getrapte gevel gaat, die drie keer terugspringt en dreigende schaduwen op zichzelf werpt. Het is niet omdat kunstwerken en gebouwdelen er op een foto gelijkaardig uitzien, dat ze zomaar met elkaar vergeleken kunnen worden. Op een ongewilde manier onderstreept *The Pliable Plane* zo vooral de grote, onoverkomelijke verschillen tussen architectuur en sculptuur.

Christophe Van Gerrewey

→ Penelope Curtis, *The Pliable Plane. The Wall as Surface in Sculpture and Architecture, 1945-75*, Londen, MACK, 2022, ISBN 978193620844.

ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS
441	Katinka Bock	Der Sonnenstich	92 p	24 x 31.5 cm	€ 30.00	ISBN 9789464460346	2023		
440	Robby Müller	Amsterdam Photos	68 p	29.7 x 40.5 cm	€ 25.00	ISBN 9789464460353	2023		
439	Marlene Dumas	Cycladic Blues	64 p	21 x 29.7 cm	€ 20.00	ISBN 9789464460339	2022		
438	Marc Nagtzaam	Present	40 p + insert	21.5 x 29.5 cm	€ 20.00	ISBN 9789464460308	2022		
437	James Beckett	The Sceptical Structures of Max	120 p	14.5 x 27 cm	€ 18.00	ISBN 9789464460285	2022		
436	Simon Boudvin	MOTIVI - A Graphic Index	200 p	24.5 x 32.5 cm	€ 28.00	ISBN 9789464460292	2022		
435	Jan Kempnaers	Belgian Colonial Monuments 2	80 p	22 x 22 cm	€ 26.00	ISBN 9789464460278	2022		
434	Petra Stavast	S75	224 p + poster	27 x 32 cm	€ 30.00	ISBN 9789464460254	2022		
433	Jürgen Bergbauer	Le Chiffonnier (The Rag-Picker)	372 p	21 x 28 cm	€ 40.00	ISBN 9789464460261	2022		
432	Marijke van Warmerdam	Then, now, and then	64 p	25 x 27 cm	€ 25.00	ISBN 9789464460247	2022		
431	Mark Manders	La scomparsa degli sciapodi	96 p	21 x 28 cm	€ 35.00	ISBN 9789464460209	2022		
430	Pauline Julier	Meadow	192 p	18 x 25 cm	€ 22.00	ISBN 9789464460216	2022		

Colofon

met de steun van de
Vlaamse overheid en Mondriaan Fonds



Redactie

Christophe Van Gerrewey, Noortje de Leij, Daniël Rovers

Redactiesecretariaat en publiciteit: Thomas Olbrechts
(thomas@dewitteraaf.be)
Correctie: Annemiek Seeuws (quickredfox.be)
Vormgeving: Inge Ketelers

Bestuur: Peter Bernaerts, Arnold Heumakers,
Marc De Kesel, Yasmine Kherbache

Adviesraad: Mieke Bal, Ann Demeester, Caroline Dumalin,
Fieke Konijn, Louise Osieka, Nina Serulus, Merel van
Tilburg, Bart Verschaffel, Camiel van Winkel

Thema's van de komende nummers:
redigeren en corrigeren, Zwitserland, beeldenstorm,
tijdgebrek.

Bijdragen (ongevraagde inzendingen) over deze en
andere onderwerpen kunnen worden ingestuurd via
redactie@dewitteraaf.be

Personalia

Herman van Bergeijk is architectuurhistoricus, docent aan de TU Delft, en hoogleraar aan het Harbin Institute of Technology. In 2020 verscheen zijn boek over het werk van A.J. Kropholler bij nai010.

Steyn Berghs is kunsthistoricus, criticus en docent moderne en hedendaagse kunstgeschiedenis (Universiteit Utrecht).

Elke Couchez werkt als FWO Senior Postdoctoral Fellow aan de Faculteit Architectuur en Kunst van de Universiteit Hasselt.

Mirjam Deckers is promovenda aan de Rijksuniversiteit Groningen. Haar onderzoek gaat over de weefwerkplaatsen aan het Bauhaus en over de Zwitserse textielwereld waar onder meer Gunta Stölzl deel van uitmaakte.

Sofie Dederen is tentoonstellingsmaker en mede-opdrichter, in 2021, van Otty Park in Antwerpen.

Hille Engelsma studeerde kunstgeschiedenis aan de Rijksuniversiteit Groningen en is werkzaam als docent kunsttheorie, kunstgeschiedenis en kunstfilosofie aan de kunstacademie Minerva te Groningen.

Christophe Van Gerrewey is auteur van enkele romans, redacteur van *De Witte Raaf* en professor architectuurtheorie (EPFL Lausanne). Een essaybundel over architectuur in België verschijnt volgend jaar bij MIT Press.

Steven Humblet is criticus, docent, onderzoeker en curator. Hij doceert fotogeschiedenis (KASK Antwerpen) en is voorzitter van onderzoeksgroep Thinking Tools.

Anton Jäger is historicus en filosoof, verbonden aan het Hoger Instituut voor Wijsbegeerte (KU Leuven). In 2018 verscheen zijn boek *Kleine antigeschiedenis van het populisme* bij uitgeverij De Geus.

Pia Louwerens is als kunstenaar-onderzoeker geïnteresseerd in de performance van 'de kunstenaar' in relatie tot (kunst)instituten. Ze woont en werkt in Brussel.

Alied Ottevanger is kunsthistoricus en werkt aan de bezorging van de correspondentie tussen Theo van Doesburg en J.J.P. Oud en aan een boek over de *Astral Drawings* van Kees de Goede.

Daniël Rovers is schrijver en redacteur van *De Witte Raaf*. Begin 2022 verscheen de roman *Vergeten meesters*.

Tessel Veneboer werkt aan de Vakgroep Engelse Letterkunde (Universiteit Gent) aan een proefschrift over Kathy Acker en de rol van seksualiteit in experimentele literatuur. Daarnaast schrijft ze graag film- en literatuurkritiek.

Wyske Versteeg schrijft romans en non-fictie. Eind vorig jaar verscheen de roman *Het gouden uur*.

Tessa de Vet studeerde cultuurwetenschappen en filosofie (Universiteit van Amsterdam). Ze is coördinator van het Film & Filosofie PhD seminar van de Amsterdam School of Cultural Analysis.

Willem de Wolf vormde in 1985 samen met Ton Kas het theaterduo Kas & de Wolf. Sinds 2010 maakt hij deel uit van theatercollectief DE HOE (voorheen De KOE).

Praktische gegevens

ISSN: 0774-8523
BTW nummer: BE 0456.630.567
Verschijningsritme: tweemaandelijks

Planning	verschijnt	deadline
nummer 222	15 maart 2023	15 februari 2023
nummer 223	15 mei 2023	15 april 2023
nummer 224	15 juli 2023	15 juni 2023
nummer 225	20 september 2023	20 augustus 2023
nummer 226	15 november 2023	15 oktober 2023
nummer 227	25 januari 2024	20 december 2023

Oplage: 14.000 ex. Gratis beschikbaar in archieven, bibliotheken, culturele cafés, culturele centra, galeries, instellingen voor hoger en deeltijds kunstonderwijs, kunstboekhandels, musea en stichtingen voor beeldende kunst.

Abonnement

De Witte Raaf is een gratis meeneemkrant. Wenst u dat *De Witte Raaf* thuisbezorgd wordt of wilt u het tijdschrift financieel ondersteunen, dan kunt u een (steun)abonnement nemen. Via www.dewitteraaf.be kunt u een doorlopend (steun)abonnement nemen. U kunt het bedrag ook overschrijven. Vermeld uw adres, e-mailadres en het nummer waarbij het abonnement moet ingaan. Let op: gebruik het juiste rekeningnummer voor uw land! 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
Abonnement + boek € 45,00
Steunabonnement € 60,00
Losse nummers € 10,00

Tarieven Buitenland

Abonnement € 40,00
Abonnement + boek € 50,00
Steunabonnement € 60,00
Losse nummers € 10,00

Raadpleeg het boekenaanbod via www.dewitteraaf.be
Meer info: thomas@dewitteraaf.be



— Niets uit deze uitgave mag worden vervoelvoudigd zonder voorafgaandelijke toestemming van de uitgever en de auteurs.
— De rechten voor de illustraties en de teksten werden naar best vermogen geregeld. Andere rechthebbenden gelieve zich te wenden tot de redactie.
— Schriftelijke reacties kunnen gepubliceerd worden maar de redactie behoudt zich het recht voor ingezonden brieven in te korten.
— Ongevraagde bijdragen worden niet teruggestuurd.

Uitgever: DWR/TWR vzw
Postbus 1428, B-1000 Brussel 1
Tel. 32(0)2 223.14.50
<http://www.dewitteraaf.be> – e-mail: info@dewitteraaf.be
Verantwoordelijke uitgever: Thomas Olbrechts,
Kersbeeklaan 113, 1190 Brussel

Xavier Hufkens

6 rue St-Georges | St-Jorisstraat

Nicolas Party *Cascade*

27 January – 4 March 2023

Roni Horn

17 March – 6 May 2023

44 rue Van Eyck | Van Eyckstraat

Evan Holloway *Scry if you want to*

10 February – 1 April 2023

107 rue St-Georges | St-Jorisstraat

Constantin Nitsche *Oranges et lavande*

3 March – 8 April 2023

6 rue St-Georges | St-Jorisstraat, 1050 Brussels, Belgium
www.xavierhufkens.com +32(0)2 639 67 30

WILL BEAUTY SAVE THE WORLD?

MARTA VOLKOVA & SLAVA SHEVELENKO

27.01.2023 – 12.03.2023

PART ONE OF MANY PARTS

27.01.2023 – 12.03.2023

LOOKING AT VIDEO ART BOEGEL & HOLTAPPELS, SLUIK / KURPERSHOEK, VIN-JU CHEN & JAMES T. HONG, FOUNDLAND COLLECTIVE AND FREDERIQUE PISUISSE

RETHINKING THE EMBASSY II

DELFT UNIVERSITY OF TECHNOLOGY

27.01.2023 – 09.04.2023

PAUL ROBESON THE ARTIST AS REVOLUTIONARY

TILL 04.03.2023

HARAWAY BOOKSHELF / READING GROUP

EVERY LAST SUNDAY OF THE MONTH

VENUE: FORMER AMERICAN EMBASSY BY MARCEL BREUER / OPEN: WEDNESDAY TILL SUNDAY 12:00 – 18:00 H. & THURSDAY 12:00 – 21:00 H.

West

WWW.WESTDENHAAG.NL