

# HART

Nr. 233

Alles over kunst.  
*6 april 2023*

Roni Horn, Malgorzata Maria Olchowska,  
Ria Verhaeghe, Jean-Pierre Ransonnet,  
Hilma af Klint, Beatriz Santiago Muñoz,  
Catharina van Eetvelde, Ulysses Jenkins,  
Black(s) to the Future, Eleni Kamma

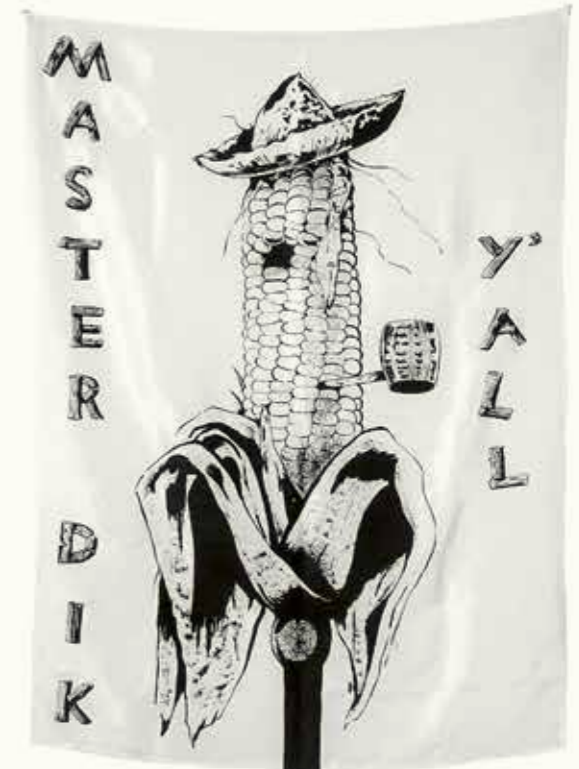
- 09 Vooraf  
Kathleen Weyts
- 10 Expo in vogelvlucht  
Lotte Bode / Christine Vuegen
- 14 In de coulissen  
Eric Bracke
- 16 RIA VERHAEGHE  
Isabelle De Baets
- 22 RONI HORN  
Kathleen Weyts
- 30 HILMA AF KLINT  
Els Roelandt
- 36 Humus  
Anyuta Wiazemsky Snauwaert
- 38 MALGORZATA MARIA OLCHOWSKA  
Barbara De Coninck
- 44 I See / You Mean:  
CATHARINA VAN EETVELDE  
Jessica Gysel
- 52 Column  
Roland Patteeuw
- 54 BLACK(S) TO THE FUTURE  
Sorana Munsya
- 58 BEATRIZ SANTIAGO MUÑOZ  
Pieter Van Bogaert
- 62 JEAN-PIERRE RANSONNET  
Colette Dubois
- 66 The Seduction of the Bureaucrat  
Marc Ruyters
- 68 ULYSSES JENKINS  
Sam Steverlynck
- 72 Tip van de redactie  
Zeynep Kubat
- 74 Boeken  
Els Roelandt
- 77 Geen leven zonder vogels  
Barbara De Coninck

## Komende events bij Herbert Foundation

Zondag 16 april – 11:00

### Mike Kelley: Meltdown

Talk door John Welchman (Chair Emeritus Mike Kelley Foundation for the Arts) uitgaande van de werken van Mike Kelley in de tentoonstelling *Distance Extended / 1979-1997. Part II*



Mike Kelley, *Country Cousin*, 1989

Zondag 21 mei – 11:00

### Dieter Roth: Books and music

Gesprek tussen Laura Hanssens en Dirk Dobke (Dieter Roth Foundation) over het grafisch werk en de muziek van Dieter Roth



Dieter Roth, 4 SCHEISSE boeken, 1975

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

Meer informatie en tickets via [www.herbertfoundation.org](http://www.herbertfoundation.org)

Museum  
Leuven



**LEEN VOET**

07.04 → 10.09.23



**JILL MAGID**

The Migration of  
the Wings

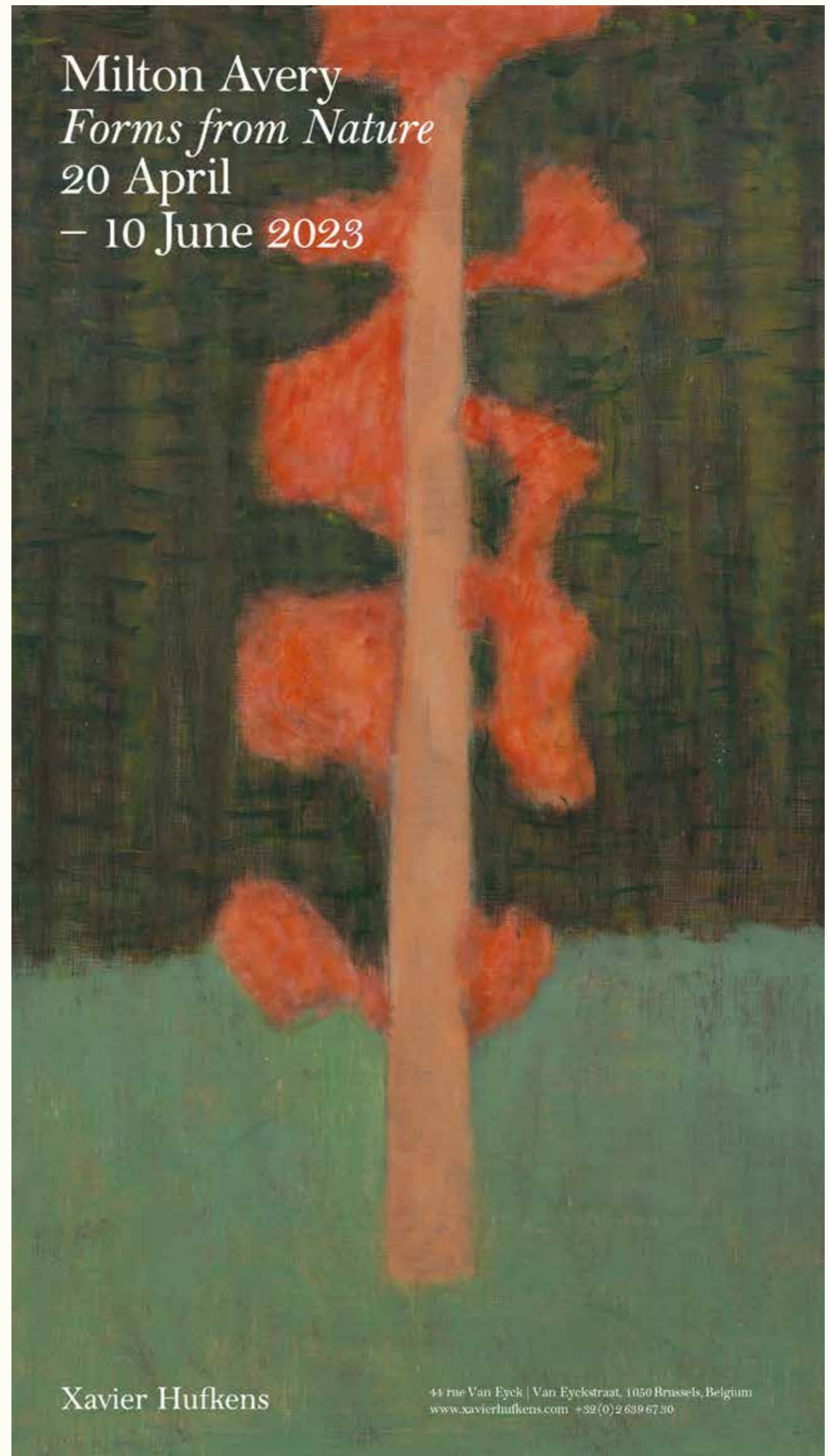
07.04 → 10.09.23



Leen Voet, detail van '#04 Je fais ce que tu veux, moi. Tu fais ce que je veux, toi. Car on sait ce que l'on veut, nous. On veut être heureux tous les deux, oui tous les deux.'  
Lil de serie Je fais ce que je veux, 2019-2021, Collectie Vlaamse Gemeenschap bij M  
Leuven © Leen Voet en Baronian, foto Kristien Dierckx | Images by Jill Magid



Milton Avery  
*Forms from Nature*  
20 April  
– 10 June 2023



Xavier Hufkens

44 rue Van Eyck | Van Eyckstraat, 1050 Brussels, Belgium  
www.xavierhufkens.com +32 (0) 2 639 6730

# CHOSEN

Een eigenzinnige selectie uit de Kunstcollectie  
Stichting Liedts-Meesen

11|05-11|06|23

**ZEBRA  
STRAAT**

DO 14:00 | 22:00  
VR | ZA | ZO 14:00 | 18:00  
ZEBRASTRAAT 32 | GENT

ZEBRASTRAAT.BE

PARIJS

25 maart - 20 mei 2023

# JAN VAN IMSCHOOT

Les nocturnes des bonnes vivantes

TEMPLON

ii

30 RUE BEAUBOURG 75003 PARIJS  
+33 (0)1 42 72 14 10 | paris@templon.com | templon.com

L'ornementation de l'inexistence, 2022, olie op doek, 174 x 154 cm. Foto: Laurent Edeline.

# KUNSTENAARS

# EDITIE

# NEL



Nel Aerts maakt een litho voor HART, foto Jonas Van der Haegen

Nel Aerts zoekt graag de frictie op tussen materialen, kleuren, het lieflijke en het ontwrichtende. Op uitnodiging van HART verkent ze voor het eerst het medium van de lithografie. Het resultaat stellen we graag voor op zaterdag 6 mei 2023 om 18:00 in Saint-Martin Bookshop, Vlaamsesteenweg 114, 1000 Brussel.

Deze HART kunstenaars-editie is genummerd en gesigneerd op een oplage van 50 exemplaren. De litho meet 58 cm x 75 cm en wordt gedrukt bij Hans Van Dijck Multiples



Nel Aerts maakt een litho voor HART, foto Jonas Van der Haegen

# AERTS

De editie is na afspraak te bezichtigen op de redactie van HART, Kleine Markt 7, 2000 Antwerpen. Intekenen kan via [edities.hart-magazine.be](http://edities.hart-magazine.be)

Met de aankoop van onze kunstedities ondersteun je de werking van onze redactie.

# HART

Art Brussels en HART slaan de handen in elkaar voor een gespreksmarathon. Op 20 april gaan de redacteurs van HART van 11:00 tot 21:00 in gesprek met kunstenaars, curatoren, galeriehouders en collectioneers.

# HART TALKS

# ART BRUSSELS

# 20.04.2023

De gesprekken kan je live meemaken of nadien herbeluisteren via de HART Talks Art Brussels podcast. Het volledige programma vind je binnenkort op onze website.

Kathleen Weyts

## Vooraf

Bij het opruimen van mijn boekenkast vond ik het boekje dat de Brusselse Beaux-Arts Galerij van Marie-Puck Broodthaers in maart-april 1991 publiceerde naar aanleiding van de tentoonstelling *Lavandula, Labiatae, Lamiales* van David Lamelas. Ik was nog jong en heb die tentoonstelling nooit gezien, geen van de tentoonstellingen die er georganiseerd werden in die jaren, maar van de kleine publicaties die de galerie maakte heb ik er later een aantal gevonden in een kunstboekhandel. Het zijn handzame kleinoden, eenvoudig en mooi vormgegeven en ze bevatten naast een uitstekende inleidende tekst ook altijd een aantal afbeeldingen, waarvan er sommige op papier gedrukt zijn en andere zoals prentjes van Artis Historia ingekleefd zijn. In onze nieuwe rubriek 'het archief' snorren we relevante documenten uit het (verre of recente) verleden op en stellen we ons de vraag op welke manier deze getuigen van een memorabel moment voor de Belgische of internationale kunstscene. Het is in deze digitale tijden een naar mijn gevoel zeer waardevolle vraag. Anders dan de op A4 geprinte teksten die ons vandaag aangereikt worden in de galeries zijn de boekjes van de Beaux-Arts Galerij 'collectables'. Noem mij nostalgisch, maar ik vind het fijn om ze vandaag opnieuw ter hand te nemen. Het zijn stille getuigen van tentoonstellingen die ooit mee de dynamiek van ons kunstenlandschap bepaalden en de teksten leren ons iets over hoe we in het verleden naar de wereld en de kunsten keken. Het Nederlands prijkt er nog vanzelfsprekend naast het Frans en de schrijvers die door Marie-Puck Broodthaers werden aangezocht leren ons dat je in drie korte paragrafen een waardevolle en bijzonder heldere tekst die de tijd doorstaat kan neerpennen. Het is een oefening die ik iedereen die over kunst schrijft graag wil aanraden. De boekjes vertellen ons ook hoe internationaal de beeldende kunsten in ons land in die jaren al georiënteerd waren. De in 2006 overleden New Yorkse kunstcriticus Frederick Ted Castle schrijft in zijn eerste paragraaf over Lamelas in Brussel het volgende:

'David Lamelas is een buitenaards wezen. Hij is echt, hij draagt een erfenis, heeft een geboorteplaats, een verblijfplaats en een geschiedenis, maar waar hij ook is, is hij niet thuis, hij is steeds een vreemdeling onder vreemdelingen. Ik denk dat een van de beste menselijke eigenschappen wel de ruimhartige gastvrijheid is, die in elke cultuur vrijelijk aan reizigers wordt geschonken, zelfs in vreemdeling-vijandige

gebieden. De eenzame reiziger krijgt (anders dan massale stromen toeristen) altijd een warme ontvangst en aanbiedingen voor alle soorten hulp van mensen waar dan ook, hoewel de begroeting en hulp radicaal van land tot land en onder verschillende groepen mensen uiteenlopen. We weten allemaal dat we soms alleen zijn, wanneer we weg van thuis, familie en vrienden zijn. Het is om deze reden, maar ook hoogstwaarschijnlijk vanwege onze nieuwsgierigheid naar vreemdelingen, wat zich tot en met andere levensvormen uitstrekt, mogelijk, dat we enthousiast het vreemde omarmen. Als permanente vreemde — hij is letterlijk een ingewijde in verscheidene uiteenlopende steden en talen — roept David Lamelas onze tedere blik alsook onze nieuwsgierigheid op, want zijn werk is, zoals hijzelf, nogal anders dan anders.'

Bij het lezen van deze tekst denk ik met pijn in het hart aan het fantastische werk *Quand le ciel bas et lourd* (1992) van Lamelas dat moest wijken voor de nieuwe tuinaanleg en een laad- en loskade van het 'Schoonste Museum'. Lamelas maakte deze installatie in 1992 voor de tentoonstelling *America, Bruid van de zon, 500 jaar Latijns-Amerika en de Lage Landen*. In de tekst die Koen Van Syngel in februari 2021 voor HART schreef over de brute amputatie van dit werk stelt hij het volgende: 'Lamelas' levende installatie kan je beschouwen als een reflectie op een cultuur- en kunsthistorische uitwisseling. Meer zelfs, je zou het kunnen zien als een sleutelwerk in de Vlaamse canon, omdat het de belichaming is van een kritische reflectie op kerstening, kolonialisme, exotisme, cultuurrelativisme...' Deze ochtend las ik in de krant een artikel over de exodus van duizenden bootvluchtelingen naar de Zuid-Italiaanse kusten. De ruimhartige gastvrijheid waar Castle over schrijft is vandaag ver zoek. Voor de populariteit van Italië als bestemming worden een aantal factoren opgenoemd, zoals de repressie tegen zwarte migranten in Tunesië, waar president Kais Saïed een omvolgingscomplot verkondigt, de onmenselijke omstandigheden in de Griekse vluchtelingenkampen en de meedogenloze pushbacks en geweldpleging langs de Balkanroute waar vluchtelingen geslagen en naakt achtergelaten worden in de sneeuw in bossen en verlaten gebieden. Verhalen als deze maken de verwijdering van *Quand le ciel bas et lourd* uit de Antwerpse publieke ruimte des te pijnlijker. Wat rest is wat gedrukt staat en wat we opbergen in het archief.

# Lois Weinberger en Ricardo Brey



LOIS WEINBERGER, *Dublin*, 2013. Instruction drawing for a tree fungus installation at Douglas Hyde Gallery / Trinity College Dublin, acryl op inpakpapier, 236 x 205 cm, courtesy Studio Lois Weinberger, foto Alexey Shlyk

De Oostenrijkse kunstenaar Lois Weinberger staat bekend om zijn ecologische installaties, sculpturen, tekeningen, foto's en video's waarin planten en natuurlijke materialen de hoofdrol spelen. Ricardo Brey, die in Cuba werd geboren maar sinds 1990 in België woont, onderzoekt in zijn multimediale werk de relatie tussen de natuur, de kosmos, de menselijke samenleving en haar geschiedenis. Met de tentoonstelling *Common Ground* presenteert Keteleer Gallery een dialoog tussen het werk van beide kunstenaars, die alle twee al geruime tijd de interactie tussen kunst en natuur centraal stellen. Van Weinberger zien we bijvoorbeeld *Skull* (2004), een foto van een boomblad in de vorm van een schedel, of *Home Voodoo 1* (2004), een absurde fotoreeks waarbij hij allerlei rituelen uitvoert op een sneeuwpop. De werken hangen in de buurt van een serie abstracte schilderijen en

tekeningen van Brey waarin hij distels, gedroogde bloemen of verbrand hout op een subtiele manier in het oppervlak verwerkt. Brey en Weinberger tonen een gedeelde interesse in wat achtergelaten wordt of wat onzichtbaar blijft. Hun werk slaagt erin om je eigen gevoeligheid voor het perifere aan te scherpen. *Common Ground* is de eerste tentoonstelling van nieuwe Keteleer-directeur Koen Leemans, die meer dan twintig jaar actief was in de publieke sector, als directeur van het Cultuurcentrum Mechelen en als curator bij De Garage.

LOIS WEINBERGER EN RICARDO BREY  
*Common Ground*  
tot 6 mei 2023, [www.keteleer.com](http://www.keteleer.com)

RADIUS  
Delft

## Groepstentoonstelling *Het meten van de wereld*



JOEL THOMS, *Viriditas*, 2019-2020, foto Gunnar Meier, © RADIUS CCA

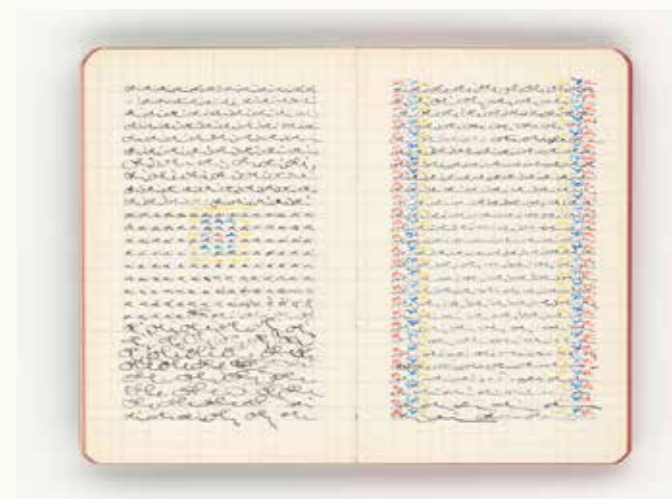
Vorig jaar opende RADIUS zijn deuren, een centrum dat hedendaagse kunst verbindt met ecologie. Bij de watertoren van Delft hoort een pomphuis met reinwaterkelder, en dat gebouw is gerenoveerd tot meer dan vijfhonderd vierkante meter tentoonstellingsruimte. Directeur Niekolaas Johannes Lekkerkerk wil samenwerken met kunstenaars die 'urgente ecologische uitdagingen, zoals klimaatverandering, vervuiling, verlies van biodiversiteit, milieu en sociale rechtvaardigheid, rigoreus benaderen', en dat voel je in de door hem gecureerde tentoonstelling *Het meten van de wereld*. De expo werpt een uiterst kritische blik op het westerse verlichtingsdenken en de manier waarop de ideeën voortleven tot op vandaag. In de installatie *What Plants Were Called Before They Had a Name* (2017) laat kunstenaar Uriel Orlow horen hoe inheemse planten uit onder meer Guatemala en Zuid-

Afrika genoemd werden in talen zoals Khoi, SePedi, SiSwat en isiZulu. Deze namen zijn minder bekend, omdat westerse plantkundigen als Carl Linnaeus ze in de 18de eeuw nieuwe Latijnse benamingen gaven. We zien ook een serie tapijten van kunstenaar Claudia Martínez Garay, waarin ze symbolen verwerkt uit de kosmologie van de Inca-indianen. Anders dan in het dualistische wereldbeeld eigen aan de Verlichting, beschouwen zij de natuur, de mens en Pachamama (letterlijk vertaald als 'Moeder Aarde') als een onlosmakelijk geheel. *Het meten van de wereld* brengt werk samen van vijftien kunstenaars, en is het eerste hoofdstuk van een jaarprogramma met vier groepstentoonstellingen en drie solopresentaties.

Groepstentoonstelling *Het meten van de wereld*  
tot 14 mei 2023, [www.radius-cca.org](http://www.radius-cca.org)

S.M.A.K.  
Gent

# Guy Rombouts



GUY ROMBOUITS, *oei*, 1976. Notitieboek, 19,5 x 13 cm, 208 pagina's, facsimile uitgegeven door Posture Editions, 2023

Een volledig schrift pende hij vol met 'oei'. Het notitieboekje van Guy Rombouts is één lange gedachtestroom, en bevat simpelweg de herhaling van dat woord. De grootte of de netheid van het schrift verschilt over de pagina's heen, waardoor je de 'oei' op verschillende manieren blijft interpreteren. Nu eens als vergissing, dan weer als een te verwachten teleurstelling of gespeelde verrassing. Het *oei*-schriftje dateert uit 1976 en vormt de basis voor Rombouts totaalinstallatie in de Kunst Nu-ruimte van het S.M.A.K. Liefhebbers kunnen zelfs een exacte kopie van het schriftje kopen in de museumshop. Volgens Guy Rombouts is er via onze taal geen directe communicatie mogelijk en kunnen veel gevoelens niet verwoord worden. Sinds de jaren 60 zoekt hij naar systemen waarbij vorm en inhoud zo veel mogelijk kunnen samenvallen. Begin jaren 80 ontwikkelde hij 'het Rombouts': een nieuwe typo-

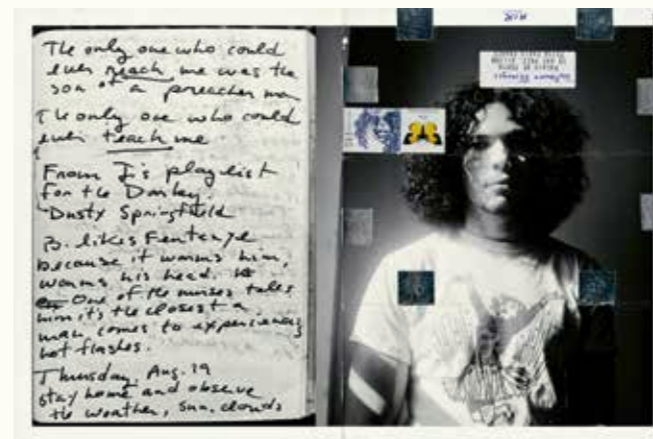
grafische versie van het alfabet waarbij elke letter wordt voorgesteld door een lijnstuk, gaande van 'angular' tot 'zig-zag'. De lijnstukken kruisen elkaar nooit, Rombouts liet zich inspireren door de beweging van rivieren. In 1986 herdoopte hij samen met Monica Droste het Rombouts tot *AZART*, een alfabet gebaseerd op lijnen. Woorden die in het *AZART* zijn geschreven, kunnen een eindeloze reeks twee- of driedimensionale vormen aannemen. *AZART* verwijst naar de kunst van A tot Z, maar ook naar de Franse term *hasard* en het Russisch woord 'azart' dat staat voor 'in het vuur van het spel'. Sinds het eerste ontwerp heeft het alfabet gediend als een bewuste toevalsprocedure voor het creëren van objecten, sculpturen en schilderijen.

GUY ROMBOUITS, *Oei*, tot 14 mei 2023, [www.smak.be](http://www.smak.be)

PALAIS DE TOKYO  
Parijs

## Groepstentoonstelling *Exposé.es*

MOYRA DAVEY, *Visitor*, 2022, reeks van 18 foto's, C-print, scotch, stempels, inkt, 30,5 x 46 cm, courtesy de kunstenaar, Galerie Buchholz (Keulen, Berlijn, New York) en Greegrassi (Londen)

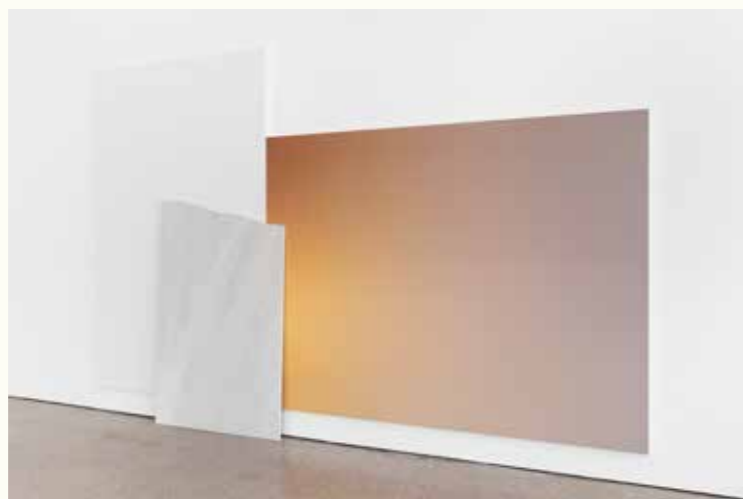


Welke invloed heeft de aidsepidemie uitgeoefend op ons bewustzijn, de maatschappij en de kunsten? Dat is de vraag die centraal staat in *Exposé.es*, een grote groepstentoonstelling in het Palais de Tokyo. Het uitgangspunt vormt het boek *Ce que le sida m'a fait. Art et activisme à la fin du XXe siècle* (2017) van Elisabeth Lebovici. Zij is historicus, kunstcriticus en auteur van monografieën over hedendaagse kunstenaars als Louise Bourgeois, Chantal Akerman en Zoe Leonard, en in de jaren tachtig en negentig was ze nauw betrokken bij de strijd tegen de onzichtbaarheid en negatieve representaties van hiv-positieve mensen. De expo in Palais de Tokyo licht kunstenaars uit die in aanraking kwamen met aids, en toont hoe zij vaak vooruitliepen bij kwesties van gender, klasse, etniciteit en *ableism*. Kunstenaar Benoit Piéron bijvoorbeeld stelt in Palais de Tokyo een kamerscherm tentoon,

dat hij maakte uit hergebruikte ziekenhuislakens. In zijn werk onderzoekt hij hoe ziekte kan worden geherformuleerd als een mogelijkheid. We zien ook grote getekende figuren, die de lichamen representeren van de vrouwen van de Zuid-Afrikaanse Bambanani Women's Group. De groep werd gevormd tijdens een programma van Artsen Zonder Grenzen, en de naam komt van het Xhosa woord voor 'bij elkaar blijven, verenigen'. Binnen de contouren van de lichamen zien we nu eens organen of cellen getekend, dan weer planten of een kind. *Exposé.es* is verdeeld in acht hoofdstukken en brengt werk samen van in totaal een dertigtal kunstenaars.

Groepstentoonstelling *Exposé.es*  
tot 14 mei 2023, [www.palaisdetokyo.com](http://www.palaisdetokyo.com)

# Pieter Vermeersch



Tentoonstellingszicht PIETER VERMEERSCH, *HUBBLE TROUBLE*, 2023, Galerie Greta Meert, courtesy de kunstenaar en Galerie Greta Meert

*HUBBLE TROUBLE* is de derde solo van Pieter Vermeersch bij Greta Meert. Toen de beelden van de ruimtetelescoop Hubble na de lancering onscherp waren, werd vrolijk spottend gesproken van 'Hubble trouble'. De grenzen tonen van onze waarneming, daar gaat het volgens de tentoonstellings tekst om. De Belgische kunstenaar brak door met verbazende kleurgradaties. Eigenlijk was hij altijd bezig met grenzen, ook de grenzen van de schilderkunst die hij geregeld buiten het doek laat treden. Ruimte, tijd, kleur en materie zijn bouwstenen in een uitdijend oeuvre. De geologische tijd, de diepe tijd, komt erbij sinds hij marmer gebruikt. Door de titel denk je nu aan de kosmos. Het is een expositie op twee etages met veel ademruimte tussen de werken. Een marmerplaat, een blanco doek en een wolkig schilderij komen samen in een wandcompositie. Een muurschildering is een rasterpatroon

dat overvloeit van grijs naar wit. Andere 'schilderijen' zijn een stuk marmer waarop een gerasterd fotografisch beeld van dat marmer is gezeefdrukt. Materie en representatie vallen samen, al weet je niet goed wat je precies ziet. Elders zijn marmeren tweeluiken deels beschilderd, alsof het landschappen zijn. Voorts is er een nieuwe reeks van bleke schilderijen, die quasi identiek ogen. 'Ik schilder als een printer', zei Pieter Vermeersch lang geleden al omdat hij foto's van luchten en andere onbestemde beelden van de realiteit omzet in schilderijen. Zo vervliegt de grens tussen abstractie en representatie. Ergens begin je die schilderijen te associëren met onscherpe beelden, naar analogie met de oogproblemen van Hubble.

PIETER VERMEERSCH, *HUBBLE TROUBLE*  
tot 23 april 2023, [www.galeriegretameert.com](http://www.galeriegretameert.com)

DAMIEN & THE LOVE GURU  
Zürich

# Alison Yip & Tiziana La Melia

Tentoonstellingszicht ALISON YIP & TIZIANA LA MELIA *confessions on sparkling hill*, 2023, Damien & The Love Guru, Zürich



Damien & The Love Guru zet niet-conventionele tentoonstellingen van opkomende kunstenaars op touw in Brussel en Zürich. Daar komen Alison Yip en Tiziana La Melia voor de dag met *confessions on sparkling hill*, hun eerste gezamenlijke expositie. La Melia groeide op in Canada en woont in Vancouver. Yip is Canadees en woont in Keulen. Ze kenden elkaar al, en hebben nieuwe werken gemaakt. Afgaande op foto's lijkt een sterk visuele gedachtestroom rond te weerven, nauwgezet gecomponeerd, niet zonder humor en met magisch-rituele kantjes. Er zijn meerdere ruimtes, waaronder de bunker die voor het eerst wordt gebruikt als expositie. In de duisternis toont Tiziana La Melia een soort luster met maïskolven en lichtjes bij haar video *Episodic Teasers From Study La Vita Simple*. Het vertrekpunt was de fabel van Aesopus over de stadsmuis en de veldmuis, gemixt met de

Amerikaanse realityshow *The Simple Life* met Paris Hilton en Nicole Richie als boerinnen op het platteland. De video is een trip van jongeren naar het Canadese platteland, en onderweg duikt het kuuroord Sparkling Hill op. Het rurale vanuit een stedelijk standpunt, daar speelt Alison Yip op in met onder meer dansende muurtekeningen van Holly Hobbie, het meisjesfiguurtje met de enorme muts, en een tafel met in canvas of cellofaan ingepakte objecten waaronder een Dyson stofzuiger. Canvas is zowel een ruraal als een picturaal materiaal. Het zegt iets over schilderkunst, het capteren van de werkelijkheid en die is nu letterlijk gecaptureerd. Nee, aan denkpijpen is er geen tekort.

ALISON YIP & TIZIANA LA MELIA, *confessions on sparkling hill*, tot 13 mei 2023, [www.damienandtheloveguru.com](http://www.damienandtheloveguru.com)

# Béatrice Balcou



Courtesy Béatrice Balcou

Is Béatrice Balcou aan het schilderen geslagen? In de fijne projectruimte Beige in Brussel komt de Franse kunstenares uit Brussel aanzetten met *Recent Paintings*, allemaal gloednieuwe werken. Wie haar werk een beetje kent, heeft een donkerbruin vermoeden dat ze iets doet met anderzamen kunst. In 2019 was in haar solo in M Leuven onder andere te zien dat ze kunstwerken uit collecties leent om ze uit te pakken en weer in te pakken in ceremoniële performances, en dat sculpturen de houten replica zijn waarmee ze oefent. Haar nogal ongewone kunstpraktijk zoomt in op zorg dragen voor kunst. Het is tegelijk een hommage aan de mensen achter de schermen en aan andere kunstenaars. Hoe kunstwerken verschijnen en verdwijnen, daar trekt ze nu ook de aandacht op. Waterschade in haar atelier had jaren geleden boeken en catalogi aangetast. Ze restaureerde reproducties

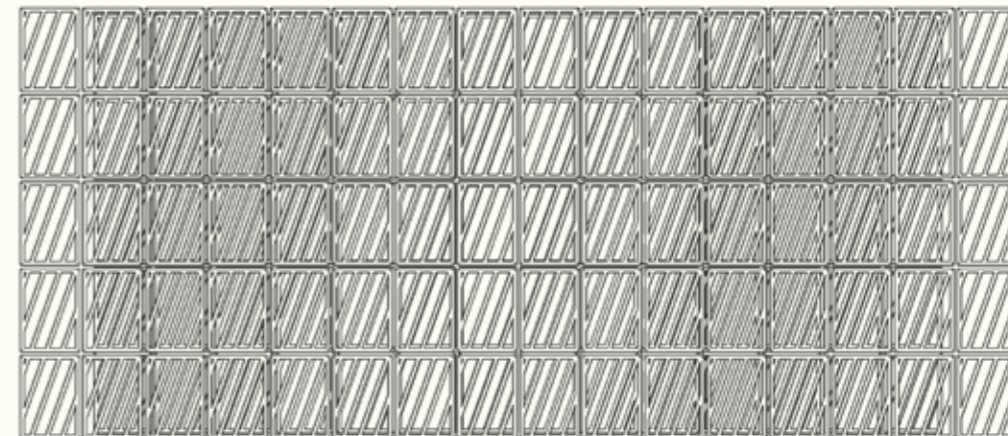
samen met studenten van de afdeling restauratie van de kunstschool La Cambre in Brussel. Het gaat om werk van de Amerikaanse abstracte schilder Agnes Martin, de Franse minimalistische en conceptuele kunstenaar Claude Rutault, de Nederlander Bas Jan Ader die tijdens een solozeiltocht verdween op de oceaan en de Engelse schilder William Turner die water gebruikte in aquarellen en dikwijls rivieren schilderde. Al die tijd, aandacht en zorg besteden aan de restauratie van reproducties is behoorlijk absurd. Het doet stilstaan bij de waarde van een reproductie, het belang van uitgevers en van de kunstenaars in kwestie. De kunstpraktijk van Balcou draait niet om haarzelf.

BÉATRICE BALCOU, *Recent Paintings*  
tot 6 mei 2023, [www.beige.brussels](http://www.beige.brussels)

BALLROOM GALLERY  
Brussel

# Carla Arocha & Stéphane Schraenen

CARLA AROCHA & STÉPHANE SCHRAENEN,  
ontwerptekening *Interstice*, 2023, Plexiglas  
en spiegel Plexiglas, 200 x 600 x 450 cm,  
© Carla Arocha & Stéphane Schraenen



Carla Arocha & Stéphane Schraenen zijn geïnviteerd in Ballroom Gallery in Brussel, het gezamenlijk initiatief van de Antwerpse galeriehouders Bart Vanderbiesen (Base-Alpha Gallery) en Ida Wollens (DMW Gallery). Het kunstenaarsduo uit Antwerpen, geen koppel, maakt al lange tijd internationaal opmars met een secuur, maar spannend oeuvre van installaties, sculpturen, tekeningen, fotowerken en monochrome werken. Een blikvanger in Watou 2021 was hun glinsterende werk van cirkelvormige elementen, dat als een buitenmaats gordijn over het water was gespannen. Een fonkelnieuw vervolg van hun reeks met aaneengeschakelde segmenten is te zien en te beleven in Ballroom.

*Interstice* is een kamergrote installatie, speciaal gemaakt voor de ruimte. Een muurachtige hangende structuur van honderden witte en gespiegelde plexiglas-elementen vormt

een kamer in een kamer. Elk element heeft een diagonaal lasergesneden patroon en zo ontstaat een moiré-effect. Door de diagonale openingen komen glimpen van reflectie. Opnieuw ongrijpbaar veranderlijk en een strakheid met echo's van modernisme en opart. Hun spel met transparantie en weerspiegelingen is tegelijk verleidelijk en verwarrend. Wat de kunstenaars nu beogen is een installatie die de potentie heeft om afwezigheid voelbaar en leegte tastbaar te maken. Zoals het Japanse begrip Ma, een esthetisch principe dat wordt omschreven als de ruimte tussen objecten, de stilte tussen geluiden of bewegingen, de leegte die in feite een voelbare entiteit is.

CARLA AROCHA & STÉPHANE SCHRAENEN  
*Interstice*, tot 6 mei 2023, [www.ballroomgallery.be](http://www.ballroomgallery.be)



In deze rubriek buigt Eric Bracke zich over beleidsbeslissingen en hun gevolgen voor de beeldende kunst. Deze maand bekijken we samen met Ann Demeester, directeur van het Kunsthaus Zürich, de voor- en nadelen van beperkte aanstellingstermijnen voor museumdirecteurs.

Eric Bracke

voordelen, maar ook sterke nadelen. Het bevordert de ontvankelijkheid voor nieuwe, disruptieve ideeën niet. Maar ik begrijp natuurlijk wel dat als je de vijftig voorbij bent (en die tijd komt voor mij ook binnenkort), het niet zo vanzelfsprekend meer is om uit te kijken naar nieuwe uitdagingen. Dat en het feit dat je een instituut als een museum goed moet kennen om het in beweging te krijgen — het is immers gericht op de lange termijn en niet op het hip en blits zijn in de actualiteit — zijn aannemelijke, pragmatische redenen die iemand er kunnen toe brengen om op de vertrouwde plek te blijven werken aan verandering.’

Verloning

Zou het niet logisch zijn dat er in een systeem waarin de gegarandeerde tewerkstelling van een museumdirecteur beperkt blijft tot vijf à zes jaar, een hogere verloning wordt betaald?

En is dat in de praktijk ook het geval? Ann Demeester: ‘Ik denk niet dat dit enige impact heeft. Het overgrote deel van de museumdirecteuren heeft een intrinsieke motivering en is niet primair gedreven door financiële impulsen. Als je bovendien van culturele en geografische context wisselt om een openbare functie te bekleden — en wisselen van context kan ook binnen een en hetzelfde land — dan zal meer loon je niet helpen of je niet meer motiveren om sneller te integreren. Museumdirecteuren zijn geen expats die voor korte tijd gedetacheerd worden, ze hebben een publieke functie en moeten de sociopolitieke, lokale context waarin hun museum zich bevindt, goed leren kennen om te begrijpen hoe het museum relevant kan zijn en blijven. Maar het staat natuurlijk buiten kijf dat een eerlijke verloning voor museumdirecteuren wenselijk is, zoals voor alle museummedewerkers en kunstenaars trouwens. En we weten dat de lonen in de culturele sector in Europa nog altijd laag zijn.’

## Museumdirecteurs aanstellen voor onbepaalde duur: een goed idee?

In België kennen we het fenomeen niet: museumdirecteurs worden hier aangesteld voor onbepaalde duur. In andere Europese landen is het directeurschap vaak wel beperkt in de tijd. Zo kan de directeur van Kunstinstituut Melly (voorheen bekend als Witte de With Centrum voor Hedendaagse Kunst), niet langer dan vijf jaar aanblijven. Kunstwerke in Berlijn heeft eveneens een termijn van vijf jaar, maar daar is verlenging mogelijk. De bedoeling van die termijn is om het beleid fris te houden en om op gestelde tijden een nieuwe wind door de instelling te laten waaien.

Op dat punt is Kunstinstituut Melly wel in zijn opzet geslaagd. Sinds onze landgenoot Chris Dercon er in de pioniersperiode 1990–1995 de lijnen uitzette, is een internationaal en bont gezelschap van directeurs gepasseerd. Zij hebben allemaal op hun manier hun stempel gedrukt. De huidige directeur is de Mexicaanse Sofia Hernández Chong Cuy, die aangesteld werd in 2018, wat betekent dat het stilaan tijd is voor een nieuw iemand. Een erfenis die Sofia Hernández Chong Cuy alvast zal nalaten, is de naamsverandering van het instituut. Zeevaarder Witte de With (1599–1658), exponent van de vroege Nederlandse kolonisatiepolitiek, werd na protest van buitenaf een niet zo inspirerend voorbeeld geacht voor het kritische kunstcentrum aan de Witte de Withstraat in Rotterdam.

Wenen

Maar het voorbeeld bij uitstek van de ‘Erfrischungspolitik’ zijn de Weense musea, zo bevestigt Ann Demeester. Zelf stond ze na haar opdrachten onder Jan Hoet in België en Duitsland, achtereenvolgens aan het hoofd van W139 en

kunstencentrum De Appel in Amsterdam, waarna ze in 2014 het Frans Hals Museum in Haarlem ging leiden. In oktober 2022 verhuisde Demeester als directeur naar het prestigieuze Kunsthaus Zürich.

‘In alle musea in Wenen moeten de directeurs van de staatsinstellingen om de vijf jaar opnieuw solliciteren voor hun eigen functie’, zegt Ann Demeester. ‘In sommige gevallen staat dit systeem de continuïteit niet in de weg: ik ken een collega die al ruim 23 jaar met succes een Weens kunstmuseum leidt. Je kunt herkozen worden als je beleid wordt geapprecieerd. Maar voor een directeur die niet zo goed ligt bij de politici, is dit zeker geen cadeau. In dat geval krijg je af te rekenen met zware politieke inmenging, waardoor bekwame directeuren soms het onderspit moeten delven. Bovendien is vijf jaar heel kort om bakens te verzetten. Trage mechanismen zijn immers kenmerkend voor een museumomgeving, waar programma’s jaren vooraf worden vastgelegd en voorbereid. Ook veel ideeën over hoe een museum hoort te functioneren, liggen stevig verankerd. Om aan die grondstructuur te tornen, heb je tijd nodig en moet je aan *change management* doen. Vergeet ook niet dat je als nieuwe directeur alleen in het museum aankomt. Je brengt geen eigen team mee met mensen die al weten welke richting je uit wil, zoals dat met intendanten in bepaalde theaters wel het geval is. Reken dus toch dat je een termijn van acht à tien jaar nodig hebt om echt dingen te veranderen.’

Toch ziet Demeester zichzelf geen twintig jaar op dezelfde plaats blijven. ‘Ik denk dat ik daarvoor iets te nieuwsgierig van aard ben. Ik verken graag nieuwe horizons, zolang het kan. Als je heel lang in hetzelfde museum werkt, kan dat tot een totale identificatie met de instelling leiden. Dat heeft legio

‘In alle musea in Wenen moeten de directeurs om de vijf jaar opnieuw solliciteren voor hun eigen functie’

— Ann Demeester

# RIA VERHAEGHE

Isabelle De Baets

## SPIEGELENDE WATER- OPPERVLAKKEN

Onder de titel *Panta Rhei, Spiegelrei* toont Ria Verhaeghe bij Be-Part recente ontwikkelingen in haar werk. Foto's, schilderijen en sculpturaal werk combineert ze met een selectie schriften uit haar omvangrijke beeldarchief, de *Provisoria* (1996-2022). Aanleiding voor de tentoonstelling is een fotoreeks van de Brugse reien. Sinds begin 2020, het begin van de quarantaine, maakte Ria Verhaeghe quasi dagelijks vanuit het raam van haar atelier een foto van de waterspiegel, die ze vervolgens deelde op sociale media. De speling van het licht en de wind op de stroming van het water leverde een rijke variatie aan beelden op en bracht bij haar volgers wat hoop in donkere tijden.

Donderdag 2 maart 2023, 8.30 uur. Een bordje met 'Zorgen moet je doen, niet maken' in de wachtkamer van een zorgverlener. Een stellige waarheid, die niemand zal betwisten. Ik zoek zorgende rolmodellen en kom uit bij Ria Verhaeghe, kunstenaar-autodidact, maar ook moeder van drie kinderen en tot 1984 actief als verpleegster. Een moeilijk te rijmen combinatie, die in het geval van Ria Verhaeghe — gezien de indrukwekkende artistieke output — toch zeer vruchtbaar is geweest. In de luwte wist zij met glans een gedragen en unieke artistieke visie en een compassievolle zorgende attitude op metaniveau om te zetten in een ambitieus artistiek project.

Donderdag 2 maart 2023, 11.30 uur. Op atelierbezoek bij Ria Verhaeghe. Samen met haar gezin betreft ze al 43 jaar lang een dertiende-eeuwse patriciërswooning aan de Brugse

reien, in het hart van de stad. Boven het deurportaal hangt een uitnodigend barok moederbeeld, een kloeki sculptuur van een zogende moeder. Op de tweede verdieping aan de waterkant bevindt zich haar lichtrijke atelier waar ze sculpturaal werk maakt en beelden verzamelt, combineert en verbindt op papier of verwerkt in schilderijen. 'Het water van de rei bevindt zich links van mijn werktafel, mijn levenswerk de *Provisoria* aan de rechterkant. Daartussen begeef ik mij, pogend het evenwicht te behouden tussen denken/doen en willen/voelen.'

Het materiële beeldarchief de *Provisoria* (1996-2022) is een grootschalige wandkast met honderden zelfgemaakte boekjes, die zo'n tien meter boekenplank in beslag nemen. Duizenden persfoto's heeft Ria erin verwerkt. Sinds 1992 verzamelt ze zorgvuldig beeldmateriaal uit nationale en internationale kranten. Een groot deel ervan heeft Ria digitaal ontsloten via de website [provisoria.net](http://provisoria.net). Tijdens haar solotentoonstelling in het Fotomuseum in Antwerpen in 2010 konden de bezoekers in interactie gaan met deze digitale databank.

Ria Verhaeghe: 'Ik selecteer alleen beelden die mijn aandacht opeisen en een samenhang blootleggen, of die tot nieuwe verbanden leiden eens ze gearchiveerd zijn. Vaak onthullen ze een realiteit, die voordien verborgen bleef, of die tussen de beelden in ligt. Door gelijkaardige beelden naast elkaar te plaatsen komen verborgen realiteiten aan de oppervlakte. Nieuwe betekenissen en nieuwe verhaallij-



RIA VERHAEGHE, *Provisoria*, 1992-heden, installatie met zes tafels met daarop een selectie van de *Provisoria*, mixed media, variabele afmetingen, courtesy de kunstenaar, foto Joselito Verschaeve



RIA VERHAEGHE, foto Tom Van Hee



RIA VERHAEGHE, *Prayer sculptures 17*, 2010–2023, installatie met 17 sculpturen, krantenpapier, latex, zijde, taalk en bladgoud, variabele afmetingen, courtesy de kunstenaar, foto Joséfita Verschaeve

nen worden gegenereerd. Ik probeer mensen zonder naam, slachtoffers en doden uit kranten een stem te geven en hun verloren potentieel te herstellen, en dit herstelproces online te delen met anderen. Mijn beelden vervlechten zich en leiden tot nieuwe verbindingen totdat ze mogelijk een ruimte creëren van herkenning en acceptatie van de ander.'

Isabelle De Baets: Wat betekent de *Provisoría* voor jou?

RV 'Proviso ria' zie ik als een voorraadplaats van krantenfoto's, maar zeker ook als een tijdelijke, voorlopige plaats. Ik heb een hekel aan definitieve plaatsen, exacte stempels en beschrijvingen. Laat het vooral een cluster zijn van voorzichtige aanduidingen, in de hoop wat meer (in)zicht te krijgen in en op het wereldgebeuren.

Ik besef heel hard dat wij ons maar van een heel klein deel in ons bestaan bewust zijn. Ik leef continu met de gedachte dat er zo ontzettend veel is wat we niet weten, wat we niet kunnen voorspellen of definiëren, wat we niet kunnen begrijpen. Mogelijkheden om het bewustzijn uit te breiden en te

verrijken liggen onder meer in het beoefenen en beleven van kunst, in het open verkennen van andere culturen en religies, in het aangaan van verschillende ontmoetingen, tja, het is eindeloos, maar het is nooit één iets.

Elke morgen wanneer ik werk, kijk ik gefascineerd naar het water. Vervolgens werk ik aan de 'prayer sculptures'. Ik rol de repen krantenpapier in latex, waarbij ik mediteer. Verder bekijk ik kranten. Dikwijls worden de personages of de gebeurtenissen heel levendig voor me. Ik teken en schrijf daarbij. Ik herstel een beeld, het empathisch denken is een zeer menselijke daad.

Ik lees het werk van Ria als een poging om het drama van de samenleving aan te raken en de toeschouwers aan te sporen zich hier meer bewust van te worden. Een drama dat zich niet louter op het individuele, maar vooral ook op het collectieve vlak afspeelt. Het maakt namelijk zichtbaar hoe fout we met elkaar omgaan. Het zou niet slecht zijn om individueel en in groep meer empathie en mededogen tegenover elkaar

te betuigen. Binnen deze optiek wil ik de schilderijenreeks *Verticals* als voorbeeld naar voren schuiven. Het zijn kleine, subtiele, goudkleurige schilderijen waarbij ze op een houten drager met bladgoud een beeld aanbracht uit krantenfoto's van dode mensen. Curator Catherine de Zegher bracht dit schitterende werk onder de aandacht tijdens de Biënnale van Moskou in 2012 en tijdens haar collectiepresentatie in het MSK in 2017. De Zegher wees erop dat de herpositionering van een liggend naar een staand beeld een vorm van herstel of opstanding uit de dood evocert. De interne dynamiek van het verschijnen en verdwijnen van het beeld bewerkstelligt een continue beweging van het negatieve naar het positieve, van het passieve naar het actieve, van het esthetische naar het ethische. Eind april is een reeks *Verticals* te zien op Art Brussels. De Londense Richard Saltoun Gallery — een kritisch en sociaal geëngageerde galerie die baanbrekend werk verricht om genderongelijkheid in de internationale kunstwereld aan te pakken — presenteert er haar eerste solotentoonstelling met werk van Ria Verhaeghe.

'Dankzij de alomtegenwoordigheid van het water is de pertinentste trek van Brugge de weerkaatsing', schrijft de Brugse stadsgids Jo Berten in zijn recent verschenen boek *Brugge, stad van water*. En verder: 'Het is dan ook niet te verwonderen dat het weerspiegelende, reflecterende Brugge een gezocht item was voor schilders en schrijvers.' De symbolistische schilder Fernand Khnopff, de schrijvers Georges Rodenbach en Guido Gezelle, en vele anderen hebben het bijzondere karakter van de Brugse reien bejubeld. En dat het Brugse water, de rei als spiegel, meer dan een grote inspiratiebron voor Ria is, wordt duidelijk in de tentoonstelling *Panta Rhei, Spiegelrei* naar een citaat van Heraclitus: alles stroomt, niets blijft hetzelfde, zoals het beeld van water.

Het Brugse water speelt de hoofdrol in deze tentoonstelling. Tegelijkertijd koppelt Ria het 'alomvattende' van water aan het wereldgebeuren, door het beeld van het stromende water te verbinden met beeldcollages uit de *Provisoría*, waardoor alle mogelijke andere betekenissen van water opduiken. Water staat voor het vliedende en het veranderlijke. Het is



een zegen en een bron van alle leven, maar tegelijkertijd zorgt het ook voor ellende bij overstromingen, of voor rampen bij vluchtelingentransfers. In water zit bovendien een continuüm vervat, de ene golf gaat naadloos over in de andere.

Het Brugse water is prominent aanwezig in de kunstpraktijk van Ria, letterlijk en figuurlijk. De digitale fotoreeks die ze op sociale media poste zijn de eerste foto's die haar oeuvre binnendringen.

RV De foto's die ik gepost heb op Facebook en Instagram zijn vluchtig. Je kan ze niet eens uitvergrooten, ik heb bewust mijn smartphone gebruikt. Omdat het water nu eenmaal vliedt. Je kan het niet vastpakken. Hoe meer je kijkt naar water, hoe meer je begint te zien. Het is wonderbaarlijk.

Voor de tentoonstelling heb ik enkel de foto's geprint waarin mijn atelier wordt gespiegeld. Dat beeld kan je enkel in volle zomer zien, omdat de zon hoog moet staan om het te vangen. Een hele periode lang heb ik daarom telkens om 12 uur 's middags de foto genomen. Anders zie je altijd de Spiegelrei, dat is de overkant. Ik plaats meestal het tijdstip bij de foto.

Ik heb ook digitale beelden uit die fotoreeks als achtergrond gebruikt en ik heb ze verwerkt met digitale beelden uit mijn verzameling *Provisoria*. De bedoeling is nooit 'een mooie foto te maken'. Ik voel me absoluut geen fotograaf. Wel wil ik de betekenis van water betrekken in het werk. Dat stromen, dat altijd maar veranderen, hoe vaak je ook kijkt. Het verandert continu.

IDB Rust is een algemeen gevoel dat ik krijg bij die fotoreeks.

RV Ja, maar dat is jouw invulling. Als ik zo'n foto met water neem en daar een persfoto van de overstroming in Verviers van vorig jaar op kleef, kan het net zo goed de onrust in Verviers zijn.

IDB Zoek je die spanning op in je beelden?

RV Ja, ik vind het boeiend als er meer in zit. Water is doorzichtig, maar de ondergrond is donker. Die betekenis kan rust zijn, maar het kan dus evengoed onrust zijn. Als het rust is, dan is dat de betekenis die jij eraan geeft, want je weet niet over welk water het gaat. Ik heb je al een paar keer gefot, hoor.

Als ik donderdagmiddag 2 maart om 13 uur het huis van Ria Verhaeghe verlaat, vangt mijn blik nog een laatste keer het naburige zicht op de Brugse reien. Een stralend winterlicht aan een heldere hemel werpt een fonkelende gloed over de spiegelende reien, een magisch moment in de Bourgondische stad Brugge. 's Avonds vind ik in een nieuwsbericht een verklaring voor de bijzondere lichtinval die ik in Brugge had beleefd. Die was het gevolg van twee uitzonderlijke kosmische fenomenen: er was fel noorderlicht én licht van twee over elkaar schuivende planeten, Jupiter en Venus. Een verschijnsel dat zich blijkbaar maar één keer om de 2040 jaar voordoet, en slechts een paar dagen waarneembaar is.

Ik selecteer alleen beelden die mijn aandacht opeisen en een samenhang blootleggen, of die tot nieuwe verbanden leiden eens ze gearhiveerd zijn. Vaak onthullen ze een realiteit, die voordien verborgen bleef, of die tussen de beelden in ligt. Door gelijkaardige beelden naast elkaar te plaatsen komen verborgen realiteiten aan de oppervlakte.

# HET KLEINSTE STUKJE SPIEGEL IS ALTIJD DE HELE SPIEGEL *RONI HORN*

Roni Horn, *Recent Drawings*, tot 6 mei 2023  
Xavier Hufkens, [www.xavierhufkens.com](http://www.xavierhufkens.com)

Roni Horn, *I Am Paralyzed With Hope*  
10 september 2023, Centro Botin,  
Santander, Spanje, [www.centrobotin.org](http://www.centrobotin.org)

Kathleen Weyts



Roni Horn, foto Mario Sorrenti, courtesy de kunstenaar en Xavier Hufkens, Brussel

Ik ben een strandwandelaar. Ik hou ervan om langs de rand van de zee te lopen, daar waar de golven zich uitstrekken op het zand. Het is als een spel. Je geeft je over aan het ritme van de golven en probeert in te schatten tot hoever het water zal stromen. Je luistert naar het geluid van de brekende golven en je kijkt naar de kleine giften die het water op het strand deponeert. Je ademt diep in, neemt de kleurschakeringen van de lucht, het water en het zand in je op. Je voeten zakken zachtjes in de natte grond en de voetsporen die je aanwezigheid markeren worden achter je onherroepelijk uitgewist. Nergens anders verstrengelen het tijdloze, het oneindige en het vergankelijke zich zo waarneembaar als hier. Af en toe word je verrast door de snelheid, de kracht en de lengte van een golf en overspoelt het water je voeten, soms raakt het je speels aan, of... net niet. Het werk van Roni Horn roept eenzelfde ervaring bij me op. Ik hou van de esthetiek, het verrassende, het ongrijpbare, het uitdagende ervan. Maar wat me denk ik het meest van al raakt is de generositeit die eruit spreekt. Haar foto's, sculpturen, installaties, tekeningen en teksten zetten me altijd aan het denken. Ze zijn als ontmoetingen die prikkelende conversaties uitlokken. Ze blijven in mijn hoofd dwalen. Ze voeden mijn geest met vragen, bedenkingen en onverwachte inzichten, met schoonheid, poëzie en humor. Het werk van Roni Horn draagt een kennis en observatie van de wereld in zich die scherp, meedogend en liefdevol is. Horns werk is nooit eenduidig, het geeft zich niet onmiddellijk bloot, het presenteert zich, net als de zee, steeds weer anders maar altijd uitnodigend.

In november 2018 opende het Menil Drawing Institute in Houston de deuren met Roni Horns muurtekening *Wits' End Sampler*, samengesteld uit bijna duizend handgeschreven uitdrukkingen en clichés in gekleurde inkt die ze rechtstreeks op de muren zeefdrukte. Deze sterk aan toiletgrafiti appellerende installatie ontdeed de witte muren van het gloednieuwe gebouw op geniale wijze van hun inaugurale status. In mei 2019 presenteerde het instituut een tweede tentoonstelling gewijd aan de tekeningen van Roni Horn. De titel *When I Breathe, I Draw* vat mooi samen hoe essentieel tekenen is voor haar praktijk, als 'een soort dagelijkse ademhalingsactiviteit'. Dit geselecteerde overzicht uit bijna veertig jaar tekeningen — het eerste van die omvang in de Verenigde Staten — vond zijn weerslag in een handzame publicatie. Hoe verzorgd en inzichtelijk de publicaties over het werk van Roni Horn ook zijn, er gaat vanzelfsprekend niets boven het in werkelijkheid aanschouwen van het werk. Dat kan in Brussel bij Xavier Hufkens, waar Roni Horn momenteel drie nieuwe reeksen tekeningen toont: *Red Figure* (2022), *Wits' End Mash* (2019) en *Frick and Fracks* (2018/2022).

Kathleen Weyts: Dit is je vijfde show bij Xavier Hufkens. Hoe hebben jullie elkaar ontmoet?

Roni Horn: Xavier was nog zeer jong, tweeëntwintig of zo, toen hij me de eerste keer opbelde. Hij was in New York, maar ik was in Maine en dus hebben we elkaar niet ontmoet. Vijftien jaar later bracht een dierbare vriend hem mee naar de studio en kort daarna zijn we beginnen samen te werken. Ik heb met veel galeries gewerkt, maar Xavier is echt bijzonder. Ik ben geen sociaal persoon, ik streef geen zichtbare aanwezigheid in de wereld na, ik hou niet van vernissages, ik wil gewoon met mijn werk bezig zijn. Maar het werk moet naar buiten gebracht worden, ik heb het publiek en de ervaring nodig. Het gaat erom een balans te vinden. En Xavier is erg zorgzaam, hij heeft een bijzonder talent om iedereen in zijn omgeving te verwennen.

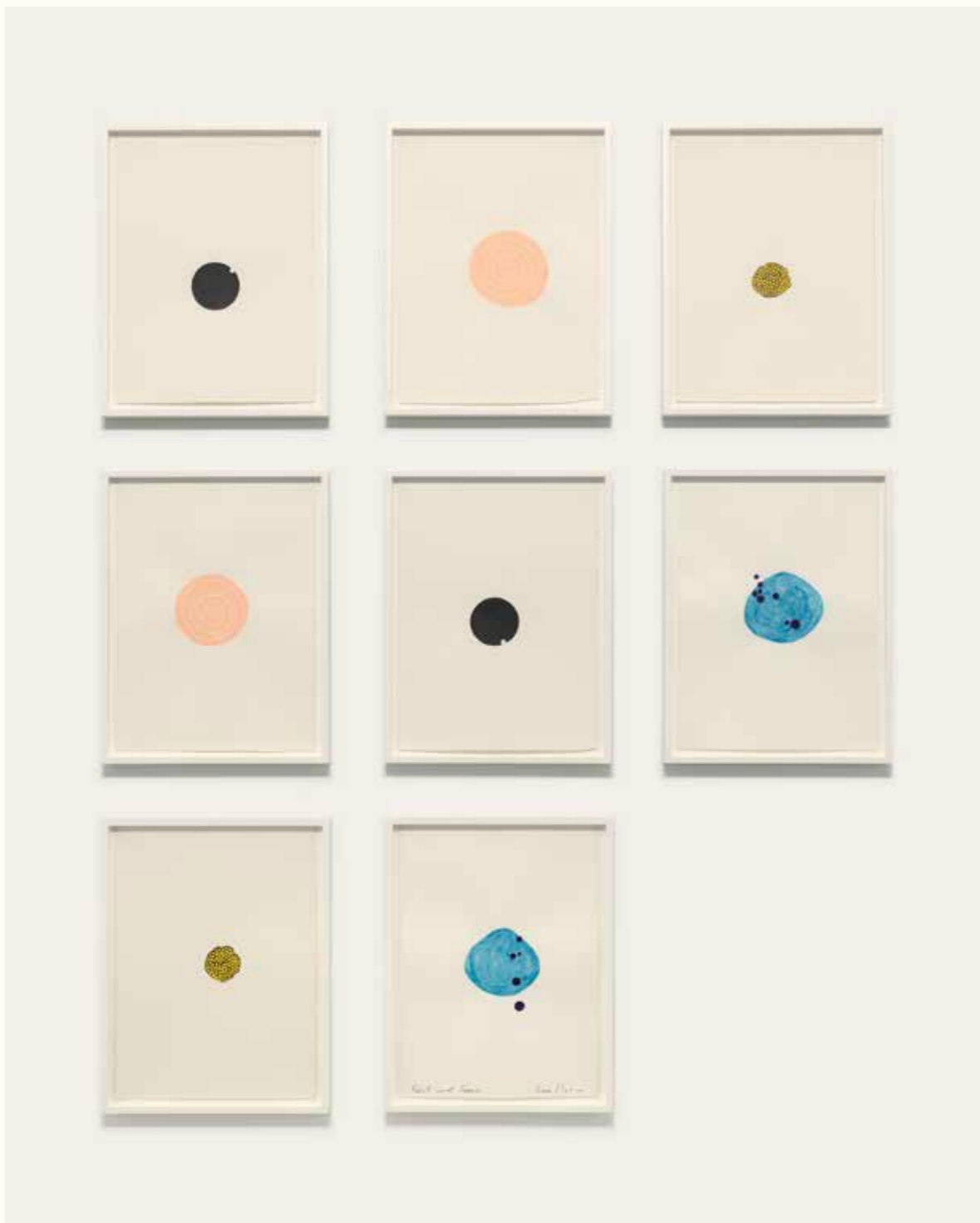
KW Je hebt het komende jaar een indrukwekkende lijst van tentoonstellingen op de planning staan, van Santander in Spanje tot Guangdong in China.

RH Het is nog steeds het effect van alle projecten die door de pandemie vooruitgeschoven werden. De tentoonstelling in het He Art Museum in Guangdong (een ontwerp van de Japanse architect Tadao Ando, *kw*) wordt de grootste show die ik ooit gemaakt heb. Ik heb de ruimte nog niet gezien, maar het zijn drie verdiepingen en de tentoonstellingsoppervlakte bedraagt zo'n achtduizend vierkante meter. Normaal gezien hou ik ervan om zo min mogelijk in te grijpen op de architecturale ruimte, maar omdat het gebouw rond is en alle buitenmuren in glas zijn opgetrokken, vraagt het om een andere orkestratie van mijn werk. Ik beoog een sequentie van onverwachte wendingen, waarbij je telkens als je een hoek omslaat geconfronteerd wordt met iets waar je niet op voorbereid bent. Ik ben benieuwd hoe dat gaat functioneren. Ik kreeg de uitnodiging vóór de pandemie en sinds ik eraan begon te werken is er zoveel veranderd, zowel in China zelf als in de verhouding met de Verenigde Staten, dus ik hoop maar dat het goed verloopt. Ach, we leven in een zeer onstabiele tijd, dat is gewoon de realiteit.

KW Toen Trump verkozen werd besloot je Leo Tolstoj's *Oorlog en Vrede* te lezen.

RH Ik was zo buiten mezelf, ik wist niet hoe te reageren. Ik was helemaal alleen in Upstate New York en ik wou dat boek altijd al lezen. Dat was een perfect moment, het was een goede beslissing. Vier maand geleden kreeg ik onprettig nieuws te verwerken en toen heb ik hetzelfde gedaan. Ik heb de stress die ik onderging bedwongen met de boeken van historicus Robert Caro. Een geweldige schrijver die in een vijf delen tellende biografie van Lyndon B. Johnson de

If you were to ask me what I do, I would say that I draw. That is the primary activity and all my work has it in common, regardless of idiom or material.<sup>1</sup>



geschiedenis van de twintigste-eeuwse Amerikaanse politiek ontleedt. Het is een reeks over macht, ronduit fantasie. Het helpt om mij mentaal in een heel andere wereld te begeven via de literatuur. Een wereld die natuurlijk heel erg aansluit bij de wereld waarin we leven. Caro beschrijft bijvoorbeeld hoe Johnson de stemming voor zijn senator-schap kocht. De corruptie in Texas was altijd enorm. De olie-industrie is er zo machtig, de rijken kopen gewoon de politieke kandidaten en stellen zo hun belangen veilig. Amerika is al lang geen democratie meer, ons politieke bestel is kapot.

**KW** Je trekt al sinds midden jaren 70 regelmatig naar IJsland. Ontvlucht je zo de Amerikaanse realiteit?

**RH** Het interesseert me niet om te vluchten. Toen ik destijds naar IJsland trok, was Amerika lang niet zo toxisch als vandaag. Nu ja, het was altijd toxisch, maar op een heel ander niveau. Het humane is verdwenen uit onze samenleving. Amerika is een plaats geworden waar de meest corrupte, meedogenloze, delinquente personen kunnen gedijen. Ze zijn enkel uit op geldgewin, ze liegen en maken onze maatschappij tot een hardvochtige, mensonvriendelijke competitie. Om daarin te overleven moet je zelf bijna

genadeloos worden. Maar IJsland is geen vlucht. Mijn verblijven daar hebben veel meer te maken met de zoektocht naar mezelf, met het landschap en mijn gevoel van eigenwaarde.

**KW** In het boek *Island Zombie, Iceland Writings* verzamel je een serie teksten die je schreef tijdens je verblijven daar, 'a meditation on being present'. In 1982 woonde je wekenlang alleen in een verlaten vuurtoren in Dyrhólaey. Je zoekt het zelfgekozen isolement op, hoe ervaren je het opgelegde isolement tijdens de pandemie?

**RH** Ik hou van eenzaamheid, het brengt het beste in me naar boven. Het is een geweldige plek voor je verbeelding, het soort ruimte waarin ik graag reis. Voor de pandemie verbleef ik al enkele maanden alleen in Upstate New York, het veranderde dus niets voor mij. Maar er is natuurlijk een wereld van verschil tussen zelfopgelegde eenzaamheid en onvrijwillig isolement. Dat laatste ervaar je als eenzame opsluiting. Je kan niet weg, je bent volledig op jezelf aangewezen. Als je uit vrije wil voor een solitair bestaan kiest, beleef je het helemaal anders.

**KW** Je werkte veertien maanden lang elke dag aan *LOG*, een logboek in de vorm van een reeks tekeningen. Hoe was het om dat te doen?

**RH** Ik vond het geweldig. Veel van mijn werk komt erg traag tot stand, soms neemt het jaren in beslag. Ook aan mijn tekeningen werk ik vaak maanden aan een stuk. Dat maakt het soms heel abstract. Het was een erg fijne ervaring om tot zo'n direct resultaat te komen, recht uit de handeling. Het hoefde niet groots of diepgaand te zijn, het moest niet perfect zijn. In feite hoefde het helemaal 'niets' te zijn, het vroeg niet om een specifieke vaardigheid, het moest alleen maar op een bepaalde manier mijn zijn weerspiegelen. En dat was zeer aangenaam.

**KW** Je legde jezelf een aantal beperkingen op.

**RH** Ja. Ik besliste dat ik elke tekening op een standaard stuk schrijfpapier zou maken. Dat was de belangrijkste beperking. En er was de betrachting om elke dag een werk te maken. Soms maakte ik er verschillende op een dag. Er was altijd wel iets dat tot inspiratie leidde. De computer is natuurlijk een onuitputtelijke bron van materiaal. Het was als componeren.

**KW** Werk je er nog aan?

**RH** Ik zou graag zeggen van wel, ik was het eigenlijk van plan. Maar ik ben er mee gestopt. Misschien omdat ik er nu geen behoefte aan heb. Mijn werk ontstaat altijd vanuit een noodzaak. Op dit moment voel ik die niet langer. Ik sluit niet uit dat ik er morgen op terugkom, omdat ik zoveel plezier en voldoening uit die directe resultaten haal. Toen ik besloot om er een installatie mee te maken, wist ik dat ik afstand moest creëren om te kunnen zien wat ik juist gedaan had en de volgende stap te zetten. Dit gezegd zijnde ben ik er niet zeker van dat ik die volgende stap al gezet heb. Al zou je de *Red Figure*-reeks zo kunnen beschouwen. De gevoeligheid die ik in *LOG* geleerd heb spreekt eruit, maar het is iets anders, het is meer omljnd.

**KW** *Red Figure* bestaat uit een reeks van juxtaposities van woorden en beelden. Het resultaat is heel intiem en bevat veel humor. Je maakt combinaties van tekeningen die schijnbaar willekeurig zijn, maar in werkelijkheid meer lijken op een vorm van mindmapping. Ook de afzonderlijke tekeningen doen me aan mindmaps denken.

**RH** Ik denk dat het een goede manier is om het te beschrijven. De tekeningen zijn een weergave van de dingen die mijn aandacht trekken. Het zijn uitingen van hoe ik in het moment sta, van mijn gevoeligheden. Ik maak verbindingen, van het ene punt beland ik bij het andere. Ik geniet van die onvoorspelbaarheid, van het niet-weten. Veel van de

connecties die zo ontstaan zijn erg betekenisvol voor mij. Iemand stuurde me bijvoorbeeld een krantenknipsel over een groep mensen die met de bus een daguitstap maakten naar een canyon. Op het einde van de dag is er iemand vermist en de groep gaat op zoek naar die persoon. Uiteindelijk blijkt dat de vermiste vrouw op zoek ging naar zichzelf. Ze had zich niet herkend in de beschrijving van de vermiste persoon. Dat verhaal werd het middelpunt van een tekening. Dit soort lus-achtige voorvallen en ontwrichtende kwesties rond identiteitsperceptie triggeren mijn verbeelding. Ik vond het een grappig verhaal en ik heb het samengevoegd met een strofe uit *Amazing Grace*. Het gaat over jezelf vinden, heel simpel maar diep. En humor is altijd diep, die ontspruit uit een plaats die nog dieper gaat dan de intelligentie.

**KW** Waarom breng je ze in een reeks? Ontlenen ze hun werkelijke betekenis enkel aan de samenhang?

**RH** Elk van deze tekening-paren zou op zichzelf kunnen overleven, de ene heeft de andere in feite niet nodig. Maar in een aantal gevallen is de inhoud echt donker. Daarom heb ik er een suite van gemaakt. Dat staat me toe om het lichte en het donkere samen te brengen en af te wisselen, dat is erg belangrijk voor mij.

**KW** Waar houdt het tekenen op en waar wordt het schilderen?

**RH** Technisch gezien schilder ik niet. Ik gebruik nooit verf, behalve één keer toen ik nog een kind was. Mijn vader had een pandjeshuis en iemand bracht een set bijna opgebruikte Grumbacher olieverftubes binnen. Ze waren zo oud dat de meeste verf opgedroogd was. Maar er waren er nog een paar die ik kon gebruiken, dus daar heb ik een schilderij mee gemaakt. Ik weet niet waarom ik daarna nooit meer geschilderd heb, maar de ware rode draad in mijn werk is tekenen. Alles wordt een tekening. Zelfs mijn fotografie is een vorm van tekenen. Alles wat een dialectische relatie inhoudt is tekenen. Het is een interactie met de dingen die je oppikt, een manier om te focussen, om te metamorfoser. Editen is ook tekenen en *Red Figure* is vooral een editingproces. Elk blad is een tekening die ik gekoppeld heb aan een andere tekening. In sommige gevallen was die tekening een tekst die ik schreef, of een afbeelding die ik nam van een screenshot. Maar zodra dat naast iets anders wordt geplaatst, is dat gebaar van bewerken voor mij een daad van tekenen. Dat is ook hoe ik me verhoud tot de zeefdrukken en waarom ik een werk als *Wits' End Mash* nooit zal benoemen als prints. Ze zijn stuk voor stuk uniek. Als je 'drawing' opzoekt in de Oxford English Dictionary krijg je zo'n tweeëntwintig definities. Slechts een daarvan omschrijft het als afbakenen met lijnen, zoals de prachtige bloementekeningen van Ellsworth Kelly. Wel, dat is een bepaalde vorm van tekenen, maar niet zoals ik het in

RONI HORN, *An elusive Red Figure darting about in the Venetian darkness, a red dwarf burning out beyond Saturn: a nasty gang of runts in red snowflakes acting out in a North American suburb; an attractive young Italian woman dressed in red is stalked by a lesbian serial killer; a village girl, the prettiest you can imagine, in a red velvet hood cut from the belly of a sleeping wolf...*, 2022, inkt, jet prints op rag papier, uitlopen beelden, van rand tot rand in omlijsting gezweefd, reeks van 33 paren, elk paar: 34,8 cm x 53,8 cm, courtesy de kunstenaar en Xavier Hufkens, Brussels





Tentoonstellingszicht RONI HORN, *Recent Drawings*, 2023, Xavier Hufkens, Brussel, foto HV-studio

praktijk breng. Voor mij is 'drawing' een werkwoord, altijd. In zekere zin is het leven een vorm van tekenen, een aaneengeschakeld narratief van ervaringen. *Red Figure* is mijn manier om uitdrukking te geven aan gevoeligheden zonder dat ik hoeft te zeggen: 'Ik vind dit leuk, ik vind dat leuk, dit is grappig, dat niet'. Het leidt soms tot eigenaardige combinaties die in zekere zin logisch blijken te zijn. Zoals de roze afbeelding van de Grand Canyon die ik vond op een oude kaart. Het deed me denken aan een medicijn dat Pepto Bismol heet en dezelfde roze kleur heeft. Het is echt een prachtig roze. Ik kijk dus naar die kaart van de Grand Canyon, die eruitziet als darmen en ik denk aan Pepto Bismol, dat gebruikt wordt als je diarree hebt, en het resultaat is *Colon Canyon*, een domme grap. Het zijn dat soort kleine samenvoegingen die ik maak, ogenschijnlijk

onbeduidende referenties die op de een of andere manier aan mijn brein ontlokt worden. Zo verbinden de tekeningen kleine fragmenten uit mijn leven.

KW *I Am Paralyzed With Hope* is de titel van de tentoonstelling die je straks opent in het Centro Botín in Santander.

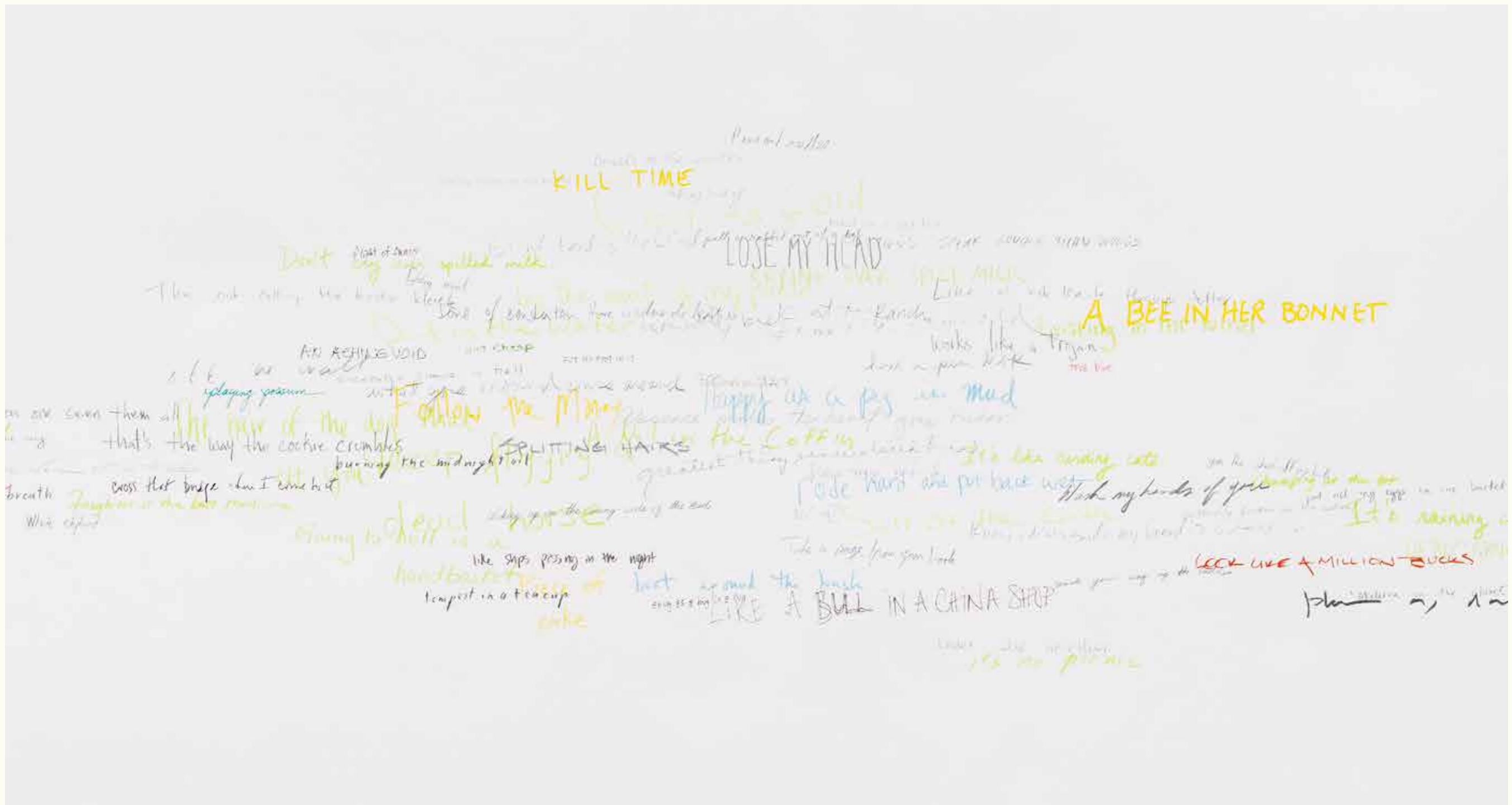
RH Die titel heb ik geleend van Maria Bamford, een geweldige stand-upcomedian. Die zin bevat zoveel van waar het in *LOG* eigenlijk om draait. Ik heb er een tekening van gemaakt en ik gebruik het nu als titel voor deze tentoonstelling. Het is een bijna manische kreet, 'ik ben verlamd door hoop', een eindeloze schreeuw die een mentale staat van claustrofobie uitdrukt. Er is een punt waarop hoop omslaat

in wanhoop. Het mordicus vasthouden aan hoop, de onvermijdelijkheid ervan, dat heeft alles te maken met onze drang tot overleven. Maar wat betekent dat nog als alles om je heen vernietigd wordt? Dan is er geen basis meer voor hoop. In de tentoonstelling heb ik ook een citaat van Clarice Lispector, een Braziliaanse schrijfster waar ik ontzettend van hou, opgenomen: 'Het kleinste stukje spiegel is altijd de hele spiegel'. Voor mij zijn dat erg verwante teksten.

KW Je gebruikt graag quotes in je werk, uit literatuur, film en muziek.

RH Ik hou van songteksten, ik lees ze als boeken. Ik hou niet van musicals maar ik hou van de liedjes, de teksten zijn fascinerend. Ik hou ook van popsongs. Je kan veel zeggen

over Kanye West, maar zijn teksten zijn geweldig. Billie Eilish schrijft prachtige teksten over echt donkere dingen. Ik vind dat interessant, de wijze waarop ze op zo'n jonge leeftijd de duisternis aftast, met haar ademende zangstem die zo open en licht is. Tekenende is erg sensueel, het is 'top of a top', om Gershwin te citeren. *Another Water (The River Thames, for Example)* (2000)<sup>2</sup> vond zijn oorsprong in een reeks citaten van liedjes die allemaal de dood en de rivier tot onderwerp hadden. Het begon met een liedje van Hank Williams en dan was er Bruce Springsteen en Jimi Hendrix, 'Hey Joe, I'm goin' down to shoot my old lady...' Het werd een riff en er zit een heel donker soort humor in, want ik ontdekte dat de prostituees, de liefjes, de minnaresses, de dochters allemaal dood en in stukken eindigen bij de rivier. Dat geldt niet



alleen in de liedjes, maar ook in het nieuws en dus in het echte leven. En zo werden die teksten echt een leitmotiv voor het werk. Het percentage mensen dat zelfmoord pleegt in de Londense Theems ligt bijzonder hoog. Ik weet niet wat de reden is, maar mensen komen van ver om hier een eind te maken aan hun leven, ze plannen het. Het is een erg donkere rivier en naar mijn gevoel is er een sterk verband tussen het grijze weer en de Britse cultuur. De Engelsen dragen veel duisternis in zich. Tijdens mijn onderzoek voor dit werk las ik veel ooggetuigenverslagen uit politierapporten. Het niveau van geweld rondom de Theems is indrukwekkend. Het kan natuurlijk ook dat iemand domweg in de rivier sukkelt en er niet meer uit geraakt. Maar het is toch vooral de extreme link met geweld die voor mij sterk de inhoud van de Theems bepaalt. Oorspronkelijk speelde ik met het idee om over de hele lengte van de rivier te werken, maar uiteindelijk was het snel duidelijk dat Londen volstond. De hele wereld is hier aanwezig. Het is een zeer wilde rivier, de zichtbaarheid is zeer laag, de dijken zijn steil en de getijdenwisseling is erg sterk. En ik vraag me af waarom ze in godsnaam zoveel bruggen hebben, want elke brug is een gelegenheid om te springen.

Ik ging ooit naar de Garonne in Bordeaux, maar ik dacht: 'Hier kan ik niets doen, er is te veel zonlicht'.

KW Zelfs een zonovergoten rivier als de Garonne heeft zijn donkere kanten. De Franse zanger Joe Dassin zingt in *Marie-Jeanne* over een meisje dat van de brug van de Garonne springt.

RH Duisternis lokt dubbelzinnigheid en mysterie uit, dat zijn interessante elementen waarmee je kunt spelen. Natuurlijk kan je ook met zonlicht spelen, maar dan gaat het om iets heel anders.

KW Wat leren we van de uitdrukkingen die je samenbrengt in *Wits' End Mash*?

RH Ik gebruik die clichés als tekstuele iconen. Je kan natuurlijk een afbeelding van Marilyn Monroe of Andy Warhol gebruiken, dat zijn menselijke iconen, maar dat geldt ook voor een uitdrukking als 'to smell a rat', dat komt overal in het Engels voor. Er zit een iconisch aspect aan, ook al gaat het om de meest triviale dingen. Clichés drukken iets elementairs uit over de mensheid omdat ze overal voorkomen. Ze zijn wel erg regionaal gekleurd. Zonder te weten wie wat geschreven heeft, kan ik de uitdrukkingen van Engelsen onderscheiden van de Amerikanen, de zuiderlingen van de noorderlingen, de Texanen versus al de anderen. Uit de clichés kan ik afleiden dat iemand in een totaal ander milieu leeft dan het milieu waarin ik ben opgegroeid. Dat interesseert me. Er bestaan

tal van variaties op hetzelfde, maar sommige zijn echt uniek. Zoals 'that dog don't hunt', dat is een Texaanse uitdrukking en het betekent: die persoon is homo. Ik moest het opzoeken, maar als je erover nadenkt schuilt er een zekere logica in.

KW Je besteedt bijzonder veel zorg aan je titels. Ze zijn zeer genereus, als kleine geschenken boven op het werk.

RH Dank je. Ik hou van titels. Het is een van de weinige dingen waarvan je zeker weet dat ze een intiem moment met de kijker kunnen creëren. Een titel moet voor mij geen direct verband hebben met het werk. Het is gewoon een middel om het werk te benoemen zodat je het kan onderscheiden. Een titel creëert een opening, een mentale ruimte om het werk te betreden. Een tijd geleden ontdekte ik dat veel van mijn vroege tekeningen geen titel hebben, wat een chaos is me dat! Titels zijn een bron van groot plezier voor mij. Ik diep citaten op uit de teksten waar ik van hou en ik verbind ze met een werk.

KW Je zei ooit dat je wou dat je de verwachtingen van de kijker kon opschorten als het om het werk gaat.

RH Als een kijker verwachtingen koestert, doet dat vaak afbreuk aan de ervaring. Mensen beseffen te weinig hoe

uniek de eerste keer van iets is. Als kind weet je niet wat het betekent, maar je beleeft die eerste keer steeds opnieuw en opnieuw. Ik hou er niet van wanneer iemand binnenkomt en denkt mijn werk te kennen of iets verwacht dat lijkt op ander werk. Niet om mezelf te vergelijken, maar toen Bob Dylan het podium betrad met een elektrische gitaar ging iedereen uit zijn dak. Maar waarom zou hij dat niet doen? Mensen zijn gehecht aan wat ze mooi vinden en wat ze kennen, maar dat maakt niet de zaak van de kunstenaar, dat is de beperking van de kijker.

- 1 Roni Horn in Paulo Herkenhoff, *What Is Drawing for Roni Horn?*
- 2 *Another Water (The River Thames, for Example)* (2000) is een kunstenaarsboek met een reeks geannoteerde foto's van de Thames dat Roni Horn maakte in opvolging van *Still Water (The River Thames, for Example)* (1999), een reeks van vijftien geannoteerde foto's.

Denk je aan zelfmoord en heb je nood aan een gesprek, dan kan je terecht bij de Zelfmoordlijn op het nummer 1813 of via [www.zelfmoord1813.be](http://www.zelfmoord1813.be)



# HILMA

# AF KLINT

Swedish Ecstasy, tot 21 mei 2023  
Bozar, Brussel, [www.bozar.be](http://www.bozar.be)

Els Roelandt

## DE LAATSTE DROOM van SOPHIE LAUWERS



HILMA AF KLINT, *Primordial Chaos*, The WU/Rose Series, Group I, No. 16, 1906-1907, olieverf op doek, HaK 16, courtesy de Hilma af Klint Foundation, foto The Moderna Museet, Stockholm, Sweden

Ze koos een atelier tegenover een reusachtige telefooncentrale in het centrum van Stockholm. Maar ook de ontdekking van iets immaterieels als ioniserende stralen (Röntgen) en radiogolven (Hertz) fascineerden de wetenschappelijk ingestelde jonge Zweedse kunstenaar Hilma af Klint in een tijd die als reactie op de industriële revolutie dweept met esoterische gedachten. Ze geloofde dat een onzichtbare, bovennatuurlijke wereld bestond en tot haar sprak, ze geloofde dat ze via een medium de opdracht kreeg om deze wereld van spiritualiteit te verbeelden. Bozar toont op de expo *Swedish Ecstasy* nu een deeltje van het oeuvre van deze fascinerende vrouw wier werk decennialang niet ernstig werd genomen. Naast af Klints werk toont *Swedish Ecstasy* werk van andere Zweedse kunstenaars als Anna Cassel, August Strindberg en Christine Ödlund. De expo was de laatste droom die wijlen Sophie Lauwers, voormalig CEO van Bozar, voor het instituut had. De expo werd door haar geïnitieerd en na haar dood verder gecureerd door Daniel Birnbaum en Ann Flas.

### The Ten Largest

Op de voorlaatste dag van het jaar 2022 stond een lange rij mensen aan te schuiven voor de ingang van het Moderna Museet in Stockholm. Traag schoven ze naar binnen, ze hadden de kou en sneeuw getrotseerd om nog net voor het doek viel over de expo *The Ten Largest* te kunnen bewonderen, tien monumentale schilderijen van Hilma af Klint (1862-1944).

Het Moderna Museet is een prachtig museum, met zijn mooi gerenoveerde, sobere zalen en rijke geschiedenis en collectie. In 2013, meer dan zeventig jaar na haar dood, toonde het museum voor het eerst een groot overzicht van de schilderijen van af Klint. Dat was geen absolute primeur: werk van Hilma werd na haar dood voor het allereerst getoond in 1989 op een expo in Los Angeles, *The Spiritual in Art, Abstract Painting 1890-1985*, en daarna, in 2012, in Helsinki. Ook in 2013 was in Stockholm de reeks *The Ten Largest* te zien, samen met maar liefst tweehonderd andere schilderijen en tekeningen van de Zweedse kunstenaar. Het werd een van de meest bezochte expo's uit de geschiedenis van het museum, eentje waarvoor kunstenaars van over de hele wereld afreisden naar Stockholm, als een soort van pelgrimage. Een dergelijke toeloop hadden ze er niet meer gezien sinds 1956, toen nog tijdens de verbouwing van het Moderna Museet, Picasso's *Guernica* werd tentoongesteld. Deze toen sensationele expo moet het nieuwe museum meteen een vliegende start hebben gegeven. In een boek over het Moderna Museet uit 1983 schrijft Pontus

Hultén, de toenmalige directeur van het museum: 'Picasso's *Guernica* met de bijbehorende 93 schetsen toerde op dat moment door de Europese musea. We besloten dat de verbouwing van ons museum een paar maanden moest worden onderbroken, zodat Picasso's *Guernica* in de eerste zaal kon worden getoond terwijl de verbouwing in de binnenste ruimtes werd voortgezet.' De *Guernica* was in datzelfde jaar 1956 overigens ook te zien bij het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel, waar onder meer een nog jonge Lumumba het aanschouwde tijdens zijn eerste reis naar Brussel.

Net als Picasso's iconisch geworden *Guernica* in 1956 alle belangrijke musea van zijn tijd aandeed, zo lijken vandaag de schilderijen van Hilma af Klint immer onderweg. Al enkele jaren nu reizen ze de wereld rond: Australië, New York, Helsinki, Venetië, Berlijn... Vandaag is een selectie te zien in Brussel op de expo *Swedish Ecstasy* bij Bozar. Dit najaar zal dan weer een heel andere reeks werken bij Tate Modern in Londen worden getoond in dialoog met het oeuvre van Piet Mondriaan. Hilma af Klint is werkelijk overal. Maar wie is die vrouw die nu naar voren geschoven wordt als de pionier van de abstracte kunst, die de kunstgeschiedenis op haar kop zet en wier werk thans wordt ingehaald als de grootste (her)ontdekking van de 20ste-eeuwse schilderkunst?

### Pionier

Hilma af Klint werd geboren in een aristocratische familie, als vierde van vijf kinderen. Haar vader werkte bij de zee-macht, haar grootvader was cartograaf. Ze ontwikkelde een liefde voor wetenschap, anatomisch en natuurgetrouw tekenen van dierlijke of botanische onderwerpen. In 1879, ze was toen pas zeventien, nam ze voor het eerst deel aan seances. Een jaar later stierf haar jongste zusje, een tragedie die de jonge vrouw voor altijd tekende en haar verlangen naar het spirituele aanwakkerde. Ze begon een opleiding aan Stockholms Koninklijke Academie voor Schone Kunsten en raakte er bevriend met schilder Anna Cassel. Vrouwen werden in Zweden toegelaten aan de academie, in tegenstelling tot andere kunstschole in Europa waar ze geweerd werden — in Duitsland zelfs tot 1919 — eens afgestudeerd werden vrouwen ook in Zweden verondersteld hun schildersjas aan de haak te hangen. Maar Hilma af Klint was niet van plan om haar passie op te geven. Ze huwde nooit en had relaties met verschillende vrouwen met wie ze dikwijls samen kunst maakte. Tussen 1886 en 1907 toonde ze haar schilderijen op meer dan 24 tentoonstellingen. Ze schilderde in die periode landschappen en portretten in realistische stijl, op bescheiden formaat, zoals haar was aangeleerd op de academie. Ze

'Het is gemakkelijker om van een vrouw een gekke heks te maken dan de kunstgeschiedenis aan haar aan te passen. We zien een spirituele vrouw nog steeds als een heks, terwijl we spirituele mannelijke kunstenaars vieren als genieën.'

—Halina Dyrschka

‘Hilma af Klint zag haar kunst als een spirituele boodschap aan de mensheid. Ze had veel grotere ambities dan verkoop.’

—Daniel Birnbaum

wordt onderscheiden voor die werken en krijgt een studio aangeboden waar ze haar werk kan verderzetten. Op een expo in Stockholm ziet ze het werk van Munch, ze vindt het interessant, maar ze is vooral omgeven door haar vriendinnen met wie ze kennis over literatuur en theosofie uitwisselt.

Dan gebeurt er wat. Ze is al 44 wanneer ze in 1906 na een boodschap die ze tijdens een van haar seances als medium ontvangt plots op een andere manier begint te schilderen. Monumentaal, in heldere, frisse kleuren (lila, oranje, geel, groen, blauw) schildert ze geometrische motieven, rasters en kruisende cirkels, schematische bloemvormen, geschilderde getallen, lusvormige lijnen, piramides en zonnestralen. Ze gebruikt papier van soms twee bij drie meter groot, legt het op de grond in haar studio. In totaal zal ze op die manier 193 monumentale schilderijen maken voor een reeks die ze *Schilderijen voor de tempel* noemt. ‘It was the one great task that I carried out in my life’, zegt ze. Haar *Schilderijen voor de tempel* zijn onder te verdelen in thematische groepen, reeksen. Ze heten *Primordial Chaos*, *Eros*, *The Ten Largest*, *Evolution*, *The Swan*, *The Tree of Knowledge*, *The Dove* en *Altarpieces*. ‘The pictures were painted directly through me’, schrijft af Klint hierover in haar notitieboekjes, ‘without preliminary drawings and with great force. I had no idea what the pictures were supposed to depict, nevertheless I worked swiftly and surely, without changing a single brushstroke’. De iconografie en symboliek van de *Schilderijen voor de tempel* zijn zeer complex en niet terug te brengen tot één enkele interpretatie. Enkele basisstructuren springen eruit. Telkens weer gaat het om de relatie tussen de mens en het universum, de schepping van de wereld uit de geest, en de evolutie van de mens van aardse naar hogere sferen. Een consistent thema daarbij is het verlangen naar een eenheid van alle bestaan en dus de vereniging

van dualiteiten, in het bijzonder de polariteit tussen man en vrouw, leven en dood, het aardse en het spirituele. Voor de presentatie van de werken stond af Klint een spiraalvormig gebouw voor ogen dat in het midden drie grote altaarstukken zou herbergen die de terugkeer naar de eenheid kunnen voorstellen. Het gebouw heeft zich nooit gematerialiseerd, ondanks af Klints levenslange strijd ervoor.

#### Receptiegeschiedenis

Hilma af Klint bouwde niet alleen nooit haar tempel, van de werken geschilderd na 1906 heeft ze tijdens haar leven er geen enkel tentoongesteld. Ze was ervan overtuigd dat het publiek er niet klaar voor was. Deze idee was haar onder meer ingegeven door haar ontmoeting met Rudolf Steiner, de Oostenrijkse esotericus en grondlegger van de antroposofie, die oordeelde dat er twee hoofdzondes zijn waaraan kunstenaars zich schuldig konden maken: enerzijds het natuurgetrouw weergeven van de werkelijkheid, schilderen naar de natuur dus, en anderzijds het proberen afbeelden van het bovennatuurlijke. Hilma af Klint maakte zich volgens hem aan beide schuldig. Het was te vroeg voor abstracte kunst. En toch, af Klint zag in de vroege jaren tien van de 20ste eeuw in Stockholm de eerste abstracte schilderijen van Wassily Kandinsky. Hij werd wél genoemd omwille van de vernieuwing die hij in de schilderkunst bracht. Hij verbeeldde wat zij al enkele jaren schilderde: het spirituele in de kunst. In zijn fameuze diagram van de kunstgeschiedenis schetst Alfred Barr, de allereerste directeur van het Museum of Modern Art in New York, in 1936 hoe verschillende kunststromingen elkaar opvolgen en wie er de vertegenwoordigers van zijn. Dat is — zoals we nu weten — een kunstgeschiedenis gebaseerd op uitsluiting op basis van gender,

HILMA AF KLINT, *The Swan*, The SUW Series, Group IX, No.2, 1914, olieverf op doek, HaK 150, courtesy de Hilma af Klint Foundation, foto The Moderna Museet, Stockholm, Sweden



kleur, geografische afkomst en klasse. Wanneer Moderna Museet in 2013 Hilma af Klint voorstelt als de pionier van de abstractie, en daarmee Kandinsky ontthoont, breekt meteen een controversie uit. Halina Dyrschka, een Duitse filmmaker die *Beyond the Visible* maakte, een documentaire over af Klint, zegt hierover: ‘Het is gemakkelijker om van een vrouw een gekke heks te maken dan de kunstgeschiedenis aan haar aan te passen. We zien een spirituele vrouw nog steeds als een heks, terwijl we spirituele mannelijke kunstenaars viere als genieën.’

Als helderziende en mysticus geloofde af Klint dat haar abstracte werken werden geschilderd onder leiding van hogere geesten en dat de wereld nog niet helemaal klaar was voor haar radicale kunst. Zij ontwikkelde een beeldentaal van driehoeken, vierkanten, cirkels en spiralen voordat Wassily Kandinsky, Piet Mondriaan en Kazimir Malevich zichzelf tot de uitvinders van de abstractie verklaarden. Terwijl Kandinsky beweerde in 1911 het eerste abstracte schilderij te hebben gemaakt, was af Klint hem in 1906 al voor geweest. Net als Mondriaan en Kandinsky stierf zij in 1944. De belangstelling voor haar werk groeide snel na de tentoonstelling bij Moderna Museet in 2013. Delen ervan reisden in 2016 naar de Serpentine Gallery in Londen en in 2018 werd in het Guggenheim Museum in New York een grootse overzichtsexpo opgezet die met meer dan 600.000 bezoekers alle records brak. In een recensie voor *The New York Times* schreef de gerespecteerde kunstcritica Roberta Smith hierover: ‘The exhibition *Hilma af Klint: Paintings for the Future*, demonstrated that the genesis story of Western modernist abstraction was not an all-male adventure conducted in the 1910s by the revered triumvirate Kandinsky, Mondriaan and Malevich. A woman had gotten there first. Largely on her own.’

Birnbaum

Daniel Birnbaum, in 2013 ten tijde van de eerste expo van af Klint directeur van Moderna Museet, en curator van de expo *Swedish Ecstasy*, vertelde hier op de opening het volgende over: ‘Hoe opmerkelijk dat het een vrouwelijke kunstenaar is die een abstracte pionier bleek te zijn, en bovendien iemand die niet de hele entourage had van verzamelaars, museumdirecteuren, galeriehouders, de hele lobby die we zo gewend zijn. Het is vrij duidelijk dat af Klint ook tijdens haar leven haar werk wilde tonen, maar ze kreeg de steun niet. De enige plaatsen waar ze haar werk toonde was in zeer gespecialiseerde, esoterische kringen.’ Daniel Birnbaum gelooft dat af Klint geen interesse had om het werk te verkopen: ‘Ze zag haar kunst als een spirituele boodschap aan de mensheid. Ze had veel grotere ambities dan verkoop.’ In haar testament liet af Klint optekenen dat haar schilderijen gedurende twintig jaar niet getoond mochten worden aan het publiek. Haar neefje, die de uitvoerder werd van het testament, respecteerde deze richtlijn. Dat heeft ervoor gezorgd dat het oeuvre in zijn geheel, intact en op één plek bewaard is gebleven: 1.300 schilderijen, 124 notitieboekjes en 26.000 geschreven en getypte pagina’s zijn sinds 1972 ondergebracht bij de Hilma af Klint Foundation. Bij beroemde kunstenaars is het samenstellen van een catalogue raisonné, een definitieve studie van hun oeuvre, een ingewikkelde en dikwijls bijna onmogelijke opgave omdat hun werken wereldwijd verspreid zijn. Dat was niet het geval voor Hilma af Klint. Het resultaat van een tiental jaren onderzoek is de prachtige oeuvrecatalogus die bestaat uit wel zeven boekdelen. Birnbaum, die de catalogus mede heeft samengesteld: ‘Het is uitzonderlijk dat een stichting 99 procent van een oeuvre bezit, toch is slechts een klein

percentage van het oeuvre tot nu toe gezien. Er is dus nog ontzettend veel werk te doen. Als Oslo een Munch-museum heeft, waarom zou Stockholm dan geen Hilma af Klint-museum kunnen hebben?'

#### Swedish Ecstasy

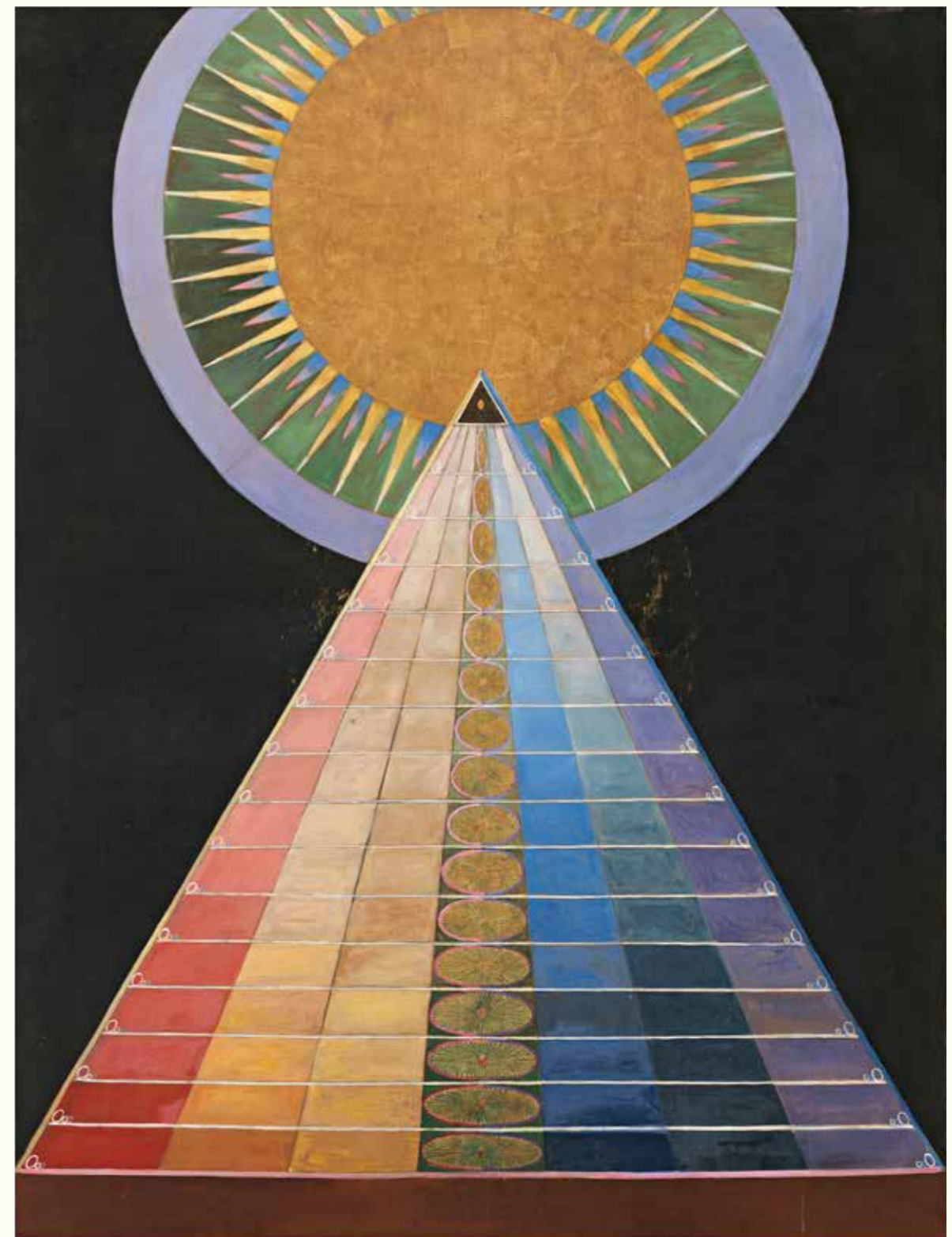
Voorlopig zijn we zo ver nog niet. Daniel Birnbaum koos er in Brussel voor om een selectie van af Klints werken samen te brengen met een veertiental andere kunstenaars en collectieven uit Zweden die inspiratie vinden in het spirituele en met hun kunst de grenzen van het geestelijke bewustzijn verruimen. Birnbaum toont af Klints werk in deze brede context van gelijkgezinde visionaire kunstenaars en schrijvers, van de 18de eeuw tot vandaag. De expo biedt een soms psychedelische trip langs baanbrekende kunstwerken en excentrieke figuren bij wie mystiek, extase en esoterische speculatie als een rode draad door de oeuvres lopen. De expo heeft een belangrijke primeur en presenteert voor het eerst werk van Anna Cassel, Hilma af Klints artistieke bondgenoot en levenslange vriendin. De werken van Cassel tonen duidelijk verwantschap met die van af Klint, ze geven duidelijk aan dat zij geen geïsoleerd schilder was maar dat ze werkte in een context, dikwijls samen met andere vrou-

wen. Af Klint werd omringd door groepen kunstenaressen en spirituele zoekers die met occulte technieken buitenaardse sferen verkenden. Momenteel wordt onderzocht hoever de invloed en bijdrage van af Klints medekunstenaressen zoals Anna Cassel reikten. Een deel van het onderzoek naar Cassels werk werd onlangs gepubliceerd in haar eerste monografie *The Saga of the Rose*. Af Klint vormde met Cassel en vier gelijkgestemde kunstenaressen de groep De Fem (De vijf). Door meditatie en tranceachtige seances communiceerden ze met hogere entiteiten, wier berichten ze transcribeerden via automatisch tekenen en schrijven. Enkele van deze tekeningen worden op de expo bij Bozar getoond. Ze maken de spirituele dimensie die de expo omringt extra tastbaar.

Een andere, toch wel vreemde selectie werken op deze expo zijn schilderijen van August Strindberg (1849–1912), de vooraanstaande roman- en toneelauteur uit de 19de–20ste eeuw. Hij voerde in periodes van writer's block alchimistische experimenten uit, beoefende occulte fotografie en schilderde naar abstractie neigende expressionistische schilderijen. In zijn occulte geschriften verwijst hij vaak naar Swedenborg. Hij zag zichzelf duidelijk als een leerling van deze 18de-eeuwse mysticus, die in extatische literaire werken zijn ervaring met transcendente sferen beschreef.



CARL FREDRIK HILL, *The Last Human Beings*, olieverf op karton gemonteerd op masonite, Nationalmuseum, Stockholm, Gifft 1971 from the Friends of the Nationalmuseum, © Asa Lundén / Nationalmuseum 1994



HILMA AF KLINT, *Altaarpiece, Group X, no. 1, 1915*, olieverf en metaalblad op doek, HaK 187, courtesy de Hilma af Klint Foundation, foto The Moderna Museet, Stockholm, Sweden

Strindberg geloofde sterk in de rol van het toeval bij artistieke creatie. Hij was overigens niet alleen een aanhanger van Swedenborg, hij dweepte ook met de geschriften van de jonge filosoof Weininger (1880–1903) die in zijn enige uitgegeven boek stelde dat vrouwen alleen geschikt waren voor (en geïnteresseerd waren in) seks en voortplanting. Mannen daarentegen waren volgens hem in staat om ook andere interesses te ontwikkelen, zoals zich bekwamen in de kunsten. Vrouwelijke kunstenaars waren in de ogen van de misogynie Weininger niet meer dan mannelijke vrouwen.

Gelukkig biedt *Swedish Ecstasy* ook nog een forum aan hedendaagse kunstenaars als Cecilia Edefalk en Christine Ödlund. Deze laatste is gefascineerd door niet-menselijke vormen van leven en door het mysterieuze leven in de natuur en de geest. Ook theosofie is net als voor af Klint een van haar inspiratiebronnen. Ödlund onderzoekt hoe planten op elkaar inwerken en met elkaar communiceren. Haar vaak grote schematische beelden — diagrammen — geven fysiek vorm aan fenomenen die met het blote oog of zelfs onder de microscoop onzichtbaar zijn. Een emotionele en beto-

verende aanvulling op de expo vormen tot slot de joik-opnames van volksmuziekverzamelaar en -onderzoeker Karl Tirén (1869–1955). Ze getuigen van de band die bestaat tussen etnografie en esoterische interesse. De geluidsbanden, voornamelijk bestaande uit gezangen, zijn gemaakt in de jaren 1913–15 en je kan ze op de expo via her en der opgestelde ouderwetse telefoons beluisteren. Zo hoor je via de hoorn van het toestel stemmen uit de tijd dat Hilma af Klint schilderde. De stemmen zingen je een boodschap toe uit een onzichtbare wereld en dat is mooi. Tirén vreesde dat de traditie van de Joik zou uitsterven gezien de eeuwenlange en aanhoudende onderdrukking van de Sami en legde daarom deze collectie aan. Maar de Joik zijn niet uitgestorven en enkele van de gezangen hoorbaar op deze expo zijn recent nog ingezongen. Culturele uitsluiting op basis van kleur, gender, geografische ligging en klasse, het is helaas van alle tijden en terug te vinden in alle disciplines, de bestrijding ervan blijft een dagelijkse opgave.

Met 'Humus' wil HART een platform bieden aan de essentiële en vruchtbare onderlaag van artist-run initiatieven en off-spaces in ons land. Het zijn vaak die organisaties en collectieven die de vinger aan de pols van de kunstwereld houden en een zekere artistieke vrijheid en autonomie waarborgen. We laten hen aan het woord en zorgen voor context en reflectie. Deze keer: Anyuta Wiazemsky Snauwaert, coördinator van NICC.

Anyuta Wiazemsky Snauwaert

## Solidariteit... What's in a name?

Het woord 'solidariteit' hoor ik vaak vallen in gesprekken onder kunstenaars en kunstwerkers. Vaak in een negatieve context: er is er te weinig van. Is dat wel zo, hoe komt dat, en wat kunnen we eraan doen? Die vragen houden me dagelijks bezig.

Sinds mei 2022 ben ik aangesteld als coördinator van NICC, een organisatie die reeds 25 jaar de socio-economische positie van kunstenaars ter harte neemt. Ondanks veel verwezenlijkingen in de kunstgemeenschap, rijzen toch vragen zoals: hoe komt het dat er geen collectieve actie is geweest toen artist-run structuren en platformen uitstroomden na de beslissingsronde van het Kunstendecreet midden 2022? Of hoe komt het dat men zo stil gebleven is nadat de projectsubsidies in Antwerpen zonder enig overleg met de sector afgeschaft werden? Mijn aanstelling is nog vrij recent en het is nog vroeg om conclusies te trekken, maar enkele observaties zijn wel mogelijk.

Bij vergaderingen en samenkomsten tussen verschillende organisaties of spelers zijn het vaak de usual suspects die aanwezig zijn: enkele geëngageerde mensen die elkaar zo, soms meerdere keren per week, in verschillende contexten treffen. Bij zulke meetings rijst dan weleens het gevoel dat cruciale spelers ontbreken, of dat er te weinig diverse stemmen aan de tafel vertegenwoordigd zijn. Ik vind het eerlijk gezegd niet genoeg om te zeggen dat er 'te weinig solidariteit is' — wat vaak met een soort 'I rest my case'-attitude gebeurt. Je moet het probleem proberen te articuleren en pas dan ontstaat er een kans op verandering. Dus als we over een tekort aan solidariteit spreken, wat wordt er dan precies bedoeld? Dat er te weinig acties zijn? Dat de grotere instituties de kleinere platformen niet (voldoende) steunen? Dat de zwaksten altijd de rekening betalen? Interessanter is de vraag: hoe komt dit en wat kan je doen om solidariteit of verbinding te faciliteren?

Voor zowat elke speler geldt een tekort aan tijd, middelen en energie om een verregaand engagement voor de gehele sector aan te gaan. Wanneer we naar de individuele maker kijken, zien we bijvoorbeeld niet zelden dat die, door een gebrek aan zakelijke en praktische begeleiding tijdens de kunstopleiding door de mazen van de maatschappelijke structuur en sociale zekerheid valt, en soms in armzalige omstandigheden terecht komt. En hoe nauwer we onze sector definiëren, hoe minder de omvang van tijd, middelen, energie.

De meeste huizen, onafhankelijke platformen en individuele makers hebben hun handen vol, en na de coronacrisis en een golf aan burn-outs, durft men meer aan zelfzorg te doen en dat gaat gepaard met grenzen stellen en keuzes maken. Mensen kijken vandaag anders naar tijdsinvestering en zijn meer bewust van een individuele nood aan zelfzorg. In het piramidaal systeem waarin we zitten heeft dat als gevolg dat de grote spelers geen tijd hebben voor de kleintjes, de kleintjes geen tijd hebben voor elkaar en de individuele makers en kleine platformen die zonder steun functioneren, dat doen in extreem precaire omstandigheden en geen beroep kunnen doen op sociale zekerheid.

Op lange termijn heeft dit dramatische gevolgen voor het ecosysteem: een verdere groei van de kloof tussen wie wel en wie niet op overheids- en externe gelden kan rekenen, een toenemend percentage van mensen die na het afstuderen aan een kunstrichting hun carrière in de kunsten opgeven, een braindrain en uiteindelijk een stagnatie van onze nochtans befaamde kunstensector.

Het goede nieuws is: het systeem dat zo piramidaal in elkaar zit, is door onszelf bedacht en wordt door onszelf in stand gehouden. Niemand heeft gezegd dat een tekort aan tijd moet betekenen dat je geen steun kan bieden aan wie in een zwakkere situatie zit. Wat als je die zwakkere net mee

aan de tafel uitnodigt, beslissingen delegeert en er eventueel voor zorgt dat diens tijd vergoed wordt? Niemand heeft gezegd dat diversiteit aan stemmen per se een extra uitdaging moet zijn. Niemand heeft gezegd dat zelfzorg in de weg moet staan van solidariteit.

Een van de eerste initiatieven die ik nam in mijn nieuwe positie, is het samenroepen van twee nieuwe werkgroepen: *leven als een kunstenaar* voor individuele kunstenaars en *artist-run* voor artist-run initiatieven, gesubsidieerd en niet, in welke discipline dan ook. Het doel van de beide werkgroepen is mensen samenbrengen, collectieve acties organiseren, netwerken versterken, informatie laten doorstromen.

Ik neem ook deel aan talrijke groepen en vergaderingen, waar de meest geëngageerde mensen hun koppen bij elkaar steken: State of the Arts, de Artiestencoalitie, lokale kunstenuitvoerend met hun werkgroepen, werkgroepen rond 2030 wanneer het aan België is om de Europese culturele hoofdstad aan te duiden, ad-hocgroepen rond specifieke acties etc.

Ander goed nieuws is dus dat er wel degelijk heel veel beweegt. Gents Kunstenuitvoerend bracht eind vorig jaar de spelers van de beeldende kunstensector samen, waar ieder haar en zijn plannen en noden kon voorstellen en slechts enkele maanden later ontstond op Instagram het initiatief @kaaart.gent, dat in kaart brengt wat er in de stad gebeurt. Kunstenuitvoerend ondersteunde in 2021 de uitwerking van ideeën die ons naar een faire en duurzame wereld zouden helpen. Deze ideeën zijn gebundeld in de publicatie die begin maart publiek voorgesteld werd. SOTA brengt later dit jaar een nieuwe editie van de Fair Arts Almanac uit. Deze lijst is niet exhaustief; er waren nog nooit zo veel platformen waar je als individuele maker welkom bent om je te engageren voor de sector. Solidariteit begint bij het beseft dat we allemaal deel uitmaken van één ecosysteem en dat we meer tijd en ruimte voor elkaar mogen maken. Daarom plaats ik hierbij graag de foto die ik op de vakbondsactie van 20 juni vorig jaar nam, de banner gemaakt door Ben De Raes van dagvorm\_cinema voor SOTA, als illustratie bij deze tekst. Kunst is (wel) solidaire.



Demonstratie in Brussel, foto Anyuta Wiazemsky Snauwaert

# ALLEEN DE TIJDEN ZIJN VERANDERD

Barbara De Coninck



*MALGORZATA  
MARIA OLCHOWSKA*

What was, will not return,  
What is, will float away into oblivion.  
Big buildings,  
Little people.

I am not going to cry,  
As all the bad will be forgotten.  
Will not be remembered  
And this what remains  
Will be kept in our memory...

M.M. Olchowska, *I Am Not Going to Cry* (2023)

De in Polen geboren kunstenaar-architecte Malgorzata Maria Olchowska (1982, Bartoszyce) stelt grafisch en driedimensionaal werk tentoon bij het Red Star Line Museum in Antwerpen. Olchowska gaat er de dialoog aan met stukken uit de collectie. Het hart van de opstelling is de film met de klinische titel *I Am Not Going to Cry* (2023). Als dat geen aanleiding is voor een gesprek.

Malgorzata Maria Olchowska — ‘Gosia’ zoals ze doorgaans wordt genoemd — komt België binnengewaad in 2008, na haar architectuurstudies in Polen, Groot-Brittannië (Lincoln) en Nederland. Aan de Technische Universiteit Delft krijgt ze les van Jan De Vylder. Na haar verhuis naar België gaat ze gelijk bij het bureau ‘architecten de vylder vinck taillieu’ (nu ‘jan de vylder inge vinck architecten’) aan de slag. Haar autonoom werk neemt een aanvang in 2009 via de opleiding Vrije Grafiek aan de Academie voor Beeldende Kunst Gent (DKO). ‘De Vylder bouwde in die tijd een atelier voor de graficus Vladimir Ivaneanu. We gingen de zaak bij hem opmeten en toen zag ik al die persen, machines en blokken met houtsneden. Ik was betoverd door Ivaneanu’s grafische praktijk, maar overtuigd dat ik zelf zoiets nooit zou kunnen beheersen. Mijn gevoel was: spijtig, maar dit zal niet meer gebeuren.’

Bloed kruipt waar het niet gaan kan. Kort na het atelierbezoek schrijft Gosia zich in bij het Deeltijds Kunstonderwijs (DKO) in Gent. Ze heeft zich voorgenomen om zich aan

te melden voor schilder- of tekenkunst, maar wanneer ze het atelier voor Vrije Grafiek bezoekt, gaat ze overstag. De keuze voor Vrije Grafiek is in haar geval werkelijk een coup de foudre. Initieel brengt ze vooral eigen tekeningen en schetsen van gebouwen, verzameld tijdens reizen, over naar grafiek. Ze is lyrisch over haar docenten Vladimir Ivaneanu en Marnix Everaert, de man die de niet-toxische grafiek in Vlaanderen introduceert. ‘Zij zijn de meest gepassioneerde mensen die ik ken. Alles wat ik nu ben, is dankzij hen. Ik ben nog steeds bij DKO ingeschreven, voor de cross-overopleiding tussen Animatiefilm en Vrije Grafiek. Ik heb DKO’s altijd fantastisch gevonden. Veel grafici die aan KASK hebben gestudeerd, melden zich er naderhand aan, speciaal om de ateliers te kunnen gebruiken. Zo ontstaat een heel interessante en inspirerende wisselwerking tussen mensen van verschillende achtergronden en leeftijden. Naar ik weet wordt nergens anders in West-Europa op dezelfde schaal een dergelijke opleiding aangeboden. De faciliteiten zijn ideaal en het niveau is hoog.’

Olchowska beklemtoont dat voor haar de techniciteit en onvoorspelbaarheid van het drukproces pure magie zijn. ‘Tekenen is heel direct. Je gومت uit wanneer je maar wilt. Op jouw etsplaat daarentegen moet je werken met de uitkomst. Je kan alleen maar opbouwen en niet uitwissen. Het medium bevindt zich tussen jezelf en het werk: dat ervaar ik als dwingend én spannend.’

Het is interessant om te zien hoe zich in Olchowska’s oeuvre geleidelijk aan een thematische ontwikkeling ontspint. In haar vroegste werk is ze eropuit een vertaling te vinden voor haar ervaring van de banaliteit van het anonieme gebouw. ‘Als je zoals ik uit Polen bent weggetrokken en tijdens vakanties weer in het moederland komt, valt je allerlei eigenaardigs op — allerhande zaken die je tevoren nauwelijks interesseerden. Plots wordt het communistisch woonblok interessant, het prototypische vrijstaande Oostblok-huis met het standaard tuinperceel voor fruitgaard en moestuin, de Oost-Pruisische ruïne, de koeienstal, de boerderij. Als je na jaren weer aan deze omgevingen voorbijkomt, valt het je op hoe mooi ze eigenlijk zijn — lelijk en



MALGORZATA MARIA OLCHOWSKA, *Grassland V*, 2020, zeefdruk op Chinees rijstpapier, 110 x 90 cm, © We Document Art

mooi tegelijk. Ik heb dergelijke situaties gefotografeerd en vertaald in mijn grafisch werk. Ik vind het prikkelend om iets wat totaal alledaags is, onder te brengen in een tekening of een print. In die zin voel ik mij verwant met het Duitse kunstenaarskoppel Bernd en Hilla Becher. Zij hebben het Duitse industriële erfgoed fotografisch geïnventariseerd en gedocumenteerd. Hun verzameld werk straalt een ongelooflijke kracht uit. Hun praktijk valt ook net buiten het veld van architectuur: niemand ontwerpt iets nieuws. De Bechers maken zelf dingen. Toeval speelt een rol!

Bij het Red Star Line Museum toont Olchowska de reeks recente zeefdrukken, lithografieën en fotopolymeerprints *Grassland* (2020–2022) die voor haar 'de weg tussen Polen en België' evoceren. Het zijn geconstrueerde beelden van ongedefinieerde landschappen, vaak met slechts één horizontale lijn, stabiel en vluchtig tegelijk, 'saai, vredig en rustig'. Gosia vindt het prettig om mensen te laten geloven dat wat ze zien een fotografisch beeld is van een bestaand landschap, terwijl precies het omgekeerde het geval is.

In het beeldend werk van Gosia maken de gebouwen en de landschappen de karakters uit. Al wat ermee gebeurt, is constructie en heeft te maken met de mens. Ook in *Grassland* is dat het geval. De mens is de oorzaak van de landschappen, die elk afzonderlijk een herinnering vooronderstellen en de kijker uitnodigen tot projectie. In die zin zijn Gosia's landschappen eigenlijk 'wachtkamers': kamers die wachten tot iets loskomt, tot iets met ze gebeurt. Architectuur (bewoning / ontwerp / ontruiming / representatie) is slechts een van de vele mogelijkheden. 'Mijn etsplaat', zegt Gosia, 'is op de een of andere manier een wachtkamer van architectuur. Ook de Loods van Red Star Line was lange tijd een wachtkamer: een ruimte waar mensen hun bagage opborgen. De Loods heeft gewacht op een teken van aandacht, (h)erkenning, beweging en zorg. Nu wacht de Loods niet meer. Red Star Line is een museum geworden.'

In haar scenografie combineert Olchowska de *Grassland*-bladen met zeezichten uit de museale collectie. Ze put hiervoor meer bepaald uit drie fotoalbums van voor-

malige personeelsleden van de trans-Atlantische Red Star Line-cruiser. 'Het betreft echte zeelandschappen en niet zomaar kiekjes van water. Ze zitten *Grassland* heel dicht op de huid. Het maakt niet uit dat de foto's niet door een van de landverhuizers zijn gemaakt. Iedereen op de boot heeft dezelfde beelden gezien, ook de passagiers in derde klasse. Alleen hadden die reizigers geen camera.'

Behalve etsen, riso-prints, lithografieën en zeefdrukken zoals *Grassland* maakt Olchowska ook sculpturen, door haarzelf *model-sculptures* genoemd, waarvan Red Star Line er zes ontvangt. Het betreft kleine, geraffineerde, maquette-achtige objecten, vaak met papieren wanden, glazen elementen, spiegels en ragfijne houten structuren die intrigeren in hun dubbelzinnige eenvoud. Olchowska verwerkt voornamelijk summere constructie-elementen in haar ruimtelijk werk — staketsels, wanden, daken, belvédères. Ze speelt met wat de kern van een object is, wat *skelet* is, wat *schil*. De sculpturen hebben titels als *Assemblage (Memory of the City)* (2015), *Potemkin City* (2017), *Construction of Reality* (2018) of *Verdwenen Stad* (2019).

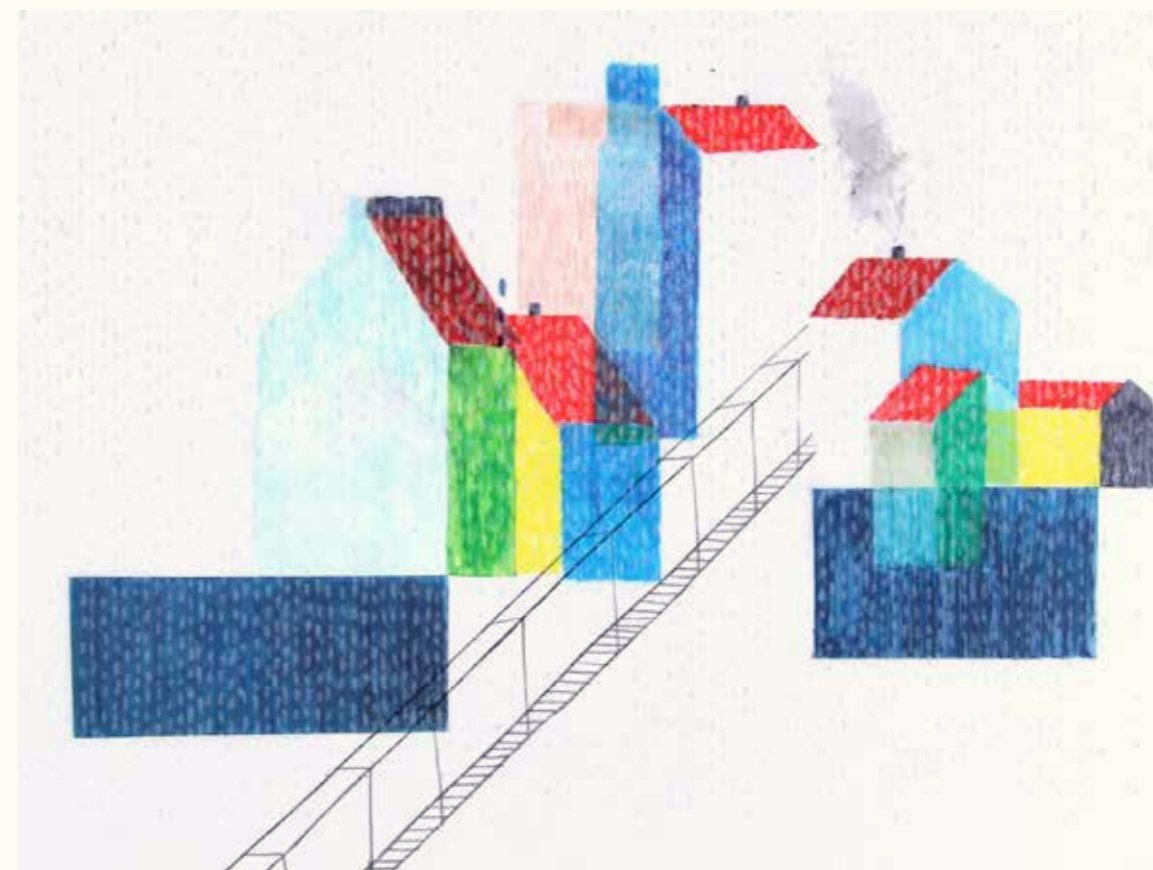
Volgens Sofie De Caigny, directeur van het Vlaams Architectuurinstituut, 'benadert Olchowska architectuur in wellicht haar meest zuivere vorm, als mentale oefening die zowel het verleden als de toekomst van plekken verbeeldt. In haar werk spelen ideeën over herinneringen, dromen en verwachtingen over wat de gebouwde omgeving zou kunnen zijn'.

Ik wil graag weten of men haar sculpturaal werk behalve als abstract ook *filosofisch* kan lezen. Beeldt ze het toekomstig verval uit, de dood — kondigt ze die minstens aan? Gosia legt uit dat in haar sculpturaal oeuvre vooral de idee van verandering speelt, en dat ze graag het moment net voor die verandering wil grijpen en vastleggen. Olchowska zet met andere woorden een monument op voor iets als een wachtkamer, een wachtgevel, een steiger of een stad. 'Ik denk in termen van periferieën van architectuur, ruimtes die niemand interessant vindt. Ik heb mijn werk nodig om vorm te geven aan de ontroering die mij in dergelijke omgevingen overvalt. *Assemblage (Memory of the City)* bevat een ondertoon van nostalgie. Het heeft er mee te maken dat ik ben opgegroeid in een typisch Oost-Europees snelbouw-woonblok uit de jaren 1980 met slechts een piepklein balkon. Eigenlijk woonde ik tijdens mijn jeugd in een doos. Mijn leefomgeving was homogeen; de oude stad was veraf, feitelijk onzichtbaar, afwezig. De 18de- en 19de-eeuwse stedelijke architectuur ontdekte

ik pas toen ik voor mijn studies naar Wroclaw vertrok. Daar stond ik plots voor een mij tevoren onbekend historisch voorbeeld van collectief wonen, gelaagd en complex. De verder gevorderde staat van verval verleende het straatbeeld een grote charme. Ergens ben ik gevoelig voor deze vorm van poëzie.'

'Ik heb veel gezeild in mijn leven, reeds als kind in de Mazurische Meervlakte in Polen en later in Engeland en Portugal, maar ook op de Atlantische Oceaan met de Tall Ships Race. Mijn fascinatie voor steigers, stellages en schermgevels heeft ermee te maken: in de havens werd ik constant geconfronteerd met fabrieksgebouwen, steigers bij industriële constructies in wording, staketsels en scheepswerven. Mij boeit het tijdelijke karakter van dergelijke situaties. De skeletbouw van een schip vind ik bijvoorbeeld heel mooi, of nog het scherm dat bij een restauratie de gevel van een gebouw bedekt. Het gebouw dat zich daarachter bevindt en dat wordt weggehaald of gestript, verbergt zich. Het scherm is van de gevel het tijdelijke aangezicht. Nochtans raakt deze tijdelijke situatie de meesten van ons niet. Niemand kijkt naar de situatie om... omdat alles bedekt is. In zulke omstandigheden kan je je eigen verhaal verzinnen, waarmee je verbeelding aan het werk wordt gezet.'

'Op een bepaald moment heb ik het boek *History of a Disappearance. The Story of a Forgotten Polish Town* van architectuurjournalist Filip Springer gelezen, het verhaal van de stad Kupferberg in Silezië, die voor de Tweede Wereldoorlog Duits en nadien Pools was. Springer beschrijft hoe de stad doorheen de geschiedenis letterlijk onder de grond verdwijnt. Kupferberg werd namelijk gebouwd boven op een kopermijn, waardoor de ondergrond langzaam maar zeker verzakte. In de naoorlogse periode deden de sovjets er proefboringen op zoek naar uranium. Om hun activiteit te verbergen, verhuisden ze de inwoners. In Bartoszyce, de stad in het voormalige Oost-Pruisen waar ik vandaan kom, is de geschiedenis gelijkaardig. De gebouwen in de binnenstad die niet door de oorlog werden verwoest, verkrotten en verdwenen tijdens mijn jeugd geleidelijk in het niets. Na WO II waren de landsgrenzen gewijzigd. De Duitse bevolking was door het Rode Leger opgejaagd in westelijke richting en werd vluchteling in eigen land. Wijzelf lieten intussen de stad voor wat ze was. Er was geen animo voor restauratie, misschien omdat de stad historisch door Pruisen (en niet door 'ons') was gebouwd. Er was een gebrek aan emotionele affectiviteit. Grote delen van de Poolse bevolking zijn na de



MALGORZATA MARIA OLCHOWSKA, *I am not going to cry*, 2023, animatiefilm, 7 min 6 sec, courtesy de kunstenaar

oorlog verplaatst vanuit gebieden die later Litouws of Oekraïens zijn geworden; talrijke historische Poolse steden zijn ook van inwoners veranderd. De ontheemde Polen eigenden zich huizen binnen de nieuwe landsgrenzen toe. Vaak staken ze huishoudelijke voorwerpen in brand om zich te verwarmen. Ik vind dat triestig voor alle betrokkenen. Mijn grootouders waren in Siberië tijdens WO II. Door verschillende omstandigheden verbleven ze daar in een weeshuis. Na de oorlog zijn ze, dankzij de Poolse pedagoog Prof. Aleksander Lewin, samen met andere Poolse kinderen opnieuw naar Polen gebracht. (Lewin heeft zelf voor de oorlog met Janusz Korczak gewerkt in het weeshuis in Warschau.) Na de oorlog hebben mijn grootouders zelf in een weeshuis gewerkt, in de stad Bartoszyce waar ik vandaan kom.'

En zo wemelt het in het beeldend oeuvre van Malgorzata Maria Olchowska van Poolse sporen. Kunstenaar Vladimir Ivaneanu, zelf het kind van een Roemeense vader, heeft het over 'de donkere, Oost-Europese sfeer' in haar werk. Gosia is inderdaad opgegroeid met de trieste, zwaarmoedige, exis-

tentiële films van Krzysztof Kieślowski en met de boeken van Władysław Gombrowicz en Bruno Schulz. 'Ook de cartoons die wij voorhanden hadden, waren ernstig. Heel mooi geïllustreerd door kunstenaars van de Poolse school voor illustratie, maar tegelijk zwaar en donker. Geen Disney.'

Het hoofdwerk in de presentatie *Wachtkamers voor Architectuur* bij het Red Star Line Museum is de animatiefilm op basis van (met aquarelpotlood) ingekleurde tekeningen *I Am Not Going to Cry* (2023), die voor het eerst en op groot formaat wordt vertoond. In de film, waarin een stad en een boot voorbijkomen op een woelige zee, zakt de gebouwde omgeving door haar poten, wordt ze verplaatst en nadien terug opgehaald. De boot, wie weet een metafoor voor de Tijd, is een ophaalbrug. Het water is het anti-architectuur-element par excellence — water staat voor het niet-tektonische, de nachtmerrie van elke architect. De beelden die in de film passeren zijn onstabiel. Ze zijn discreet en bedrieglijk kinderlijk maar ze vreten aan je ziel. *I Am Not Going to Cry* bevat een originele soundscape waarvoor een

tekst van Olchowska de basis vormt, ingezongen door een vijftienkoppig koor uit Gent.

In de geest van Gosia versterkt muziek de ervaring van het beeld. 'Ik ben in 2009 met muziek beginnen te werken, toen ik met 3D-representaties van mijn grafisch werk experimenteerde (model-sculptures en films). Ik voelde aan dat muziek een extra laag zou toevoegen — een ruimtelijk gevoel. Tevoren had ik een reeks etsen gemaakt met een twintigtal lagen. Ik besepte dat ik hiermee eindeloos kon doorgaan en een plafond had bereikt. Vanuit dat inzicht is de idee van animatie ontstaan. Bij de Academie voor Beeldende Kunst Gent (DKO) heb ik Thomas Smetryns en Stefan Smaghe gevraagd of ze voor mij muziek konden maken. Sindsdien werk ik vaak samen met Thomas. Voor de film heb ik hem opnieuw een compositieopdracht gegeven, waarbij hij verrassend genoeg een koorwerk heeft voorgesteld. Op zijn vraag heb ik hiervoor de zanglijnen geschreven, net na het uitbreken van de oorlog in Oekraïne. Voor mij was het heel zwaar, in het besef dat mijn animatiefilm vertelt van steden die van de kaart worden geveegd en in een onbestemde toekomst misschien zullen worden heropgebouwd. Je moet sterk zijn en daarin blijven geloven. *You just have to go forward*, ondanks het feit dat alles constant misgaat in de loop van de geschiedenis.' Olchowska beseft maar al te goed dat ze ons in de film *I Am Not Going to Cry* uitdaagt om over een loodzwaar onderwerp na te denken. 'De kleuren in de film zijn nochtans heel vrolijk en licht, en dat maakt ook een andere lezing mogelijk. Ik kan me voorstellen dat landverhuizers bij het bekijken van deze film een ander gevoel hebben dan mensen die nooit hun huis hebben moeten verlaten.'

De tentoonstelling *Wachtkamers voor Architectuur* bevat ten slotte ook nog een pas de deux. Olchowska's sculptuur *Assemblages* (2015) en *Journey* (2018), het werk van de gevlochte Syriër Al-Taie Saif Lama'a uit de Red Star Line-collectie, presenteren zich uitdrukkelijk samen. Het was voor Gosia een ontdekking om te zien hoe het Red Star Line Museum zich voor hedendaagse kunst engageert wanneer die is ingebed in het thema van migratie. 'Het is heel interessant dat het museum het thema van de migratie ook in de

eigentijdse context plaatst. Het historische gegeven van de migratiestroom tussen West-Europa en de Verenigde Staten — met de oversteek tussen Antwerpen en New York als specifieke stedelijke realiteit, is voor het museum de aanleiding om over het bredere migratiedebat te spreken. Ik vind dat heel moedig.'

Hoe wil je dat de bezoeker naar buiten gaat na het zien van jouw tentoonstelling, wil ik nog van Gosia weten. 'Wat migratie en beleid betreft, is er in de loop van de geschiedenis niets veranderd. Alleen de tijden zijn veranderd', zegt Olchowska. 'Je kan migratie een probleem noemen, maar het is gewoon een menselijk, cultureel fenomeen. Er zullen altijd mensen zijn die hun geluk elders beproeven. Ik blijf het vreemd vinden dat dit zo moeilijk te regelen is. Je hebt geld en geluk nodig om het te kunnen doen. Er zijn talloze tussenschotten, procedures en stoppers. Uit de film *I Am Not Going to Cry* spreekt een zeker optimisme, maar misschien... *we shouldn't cry... but move forward... and maybe it is going to be fine: we don't know*. Met de grafische werken uit de reeks *Grassland* wil ik de bezoeker uitnodigen om de robuustheid en de vluchtigheid van het landschap te omarmen. Landschappen zijn, zeker in onze contreien, cultureel bepaald; het zijn constructies van een bepaalde tijd, gebaseerd op bepaalde ideeën en dus onderworpen aan verandering. Maar de natuur zal er altijd zijn. Menselijke architecturen daarentegen zijn tijdelijk. Wij hechten heel veel belang aan wat wij doen, maar als je onze activiteit binnen het grotere geheel bekijkt, stelt het niet zoveel voor. Ik moet daar vaak over nadenken.'

I know what it is about,  
It is about the work that we do,  
going up, building up  
Till we think we are there,  
There where we have it all,  
All we dreamed of, and imagined,  
But in one second it is gone.  
And it is gone.

M.M. Olchowska, *I Am Not Going to Cry* (2023)

Ik denk in termen van periferieën van architectuur, ruimtes die niemand interessant vindt. Ik heb mijn werk nodig om vorm te geven aan de ontroering die mij in dergelijke omgevingen overvalt.



MALGORZATA MARIA OLCHOWSKA, *Potemkin Village*, 2017, ets, hout, © We Document Art

Elke maand nodigen we een kunstenaar uit om ruimte in te nemen onder de noemer I See / You Mean. Een knipoog naar de titel van de collageroman uit 1970 van de New Yorkse schrijver Lucy Lippard, een editorial snapshot, een carte blanche met een open einde.

Dertig jaar weg van moedertaal, schreef ze zich terug, voor wie, voor wat ze maakt. Het werd een lied dat Catharina zong samen met Claron McFadden tijdens het Kunstenfestival Watou 21.

## *Catharina Van Eetvelde*

In ons gesprek naar aanleiding van deze I See / You Mean mailde Catharina me dit:

Goede zondag Jessica,

Ik ben op zoek naar een stukje in een podcast over Noordwest-Griekse traditionele muziek, waarin het verhaal wordt verteld over een herder, die tijdens het hoeden van de schapen op een fluit speelde. Voor de schapen maakte men bellen, met elk een andere toonhoogte, waardoor de schapen in beweging de basis vormden waarbij de herder floot.

Ik dacht misschien dat dit een mooi begin was.  
Ik zoek het...

Ze kon het stuk niet vinden, maar het zegt wel iets over haar manier van werken. Met name over hoe we haar werk zouden kunnen benaderen. 'Wat in mij opkomt, is dat wanneer men, inclusief ikzelf, mijn werk probeert te begrijpen, en zo mijn werk benoemd wordt, de inhoud ervan zich lijkt te verplaatsen. Het kan met meer gemak breed benaderd worden,

open naar wat niet kan worden begrepen. Misschien verzet het zich tegen het benoemen. Het is zo moeilijk open te benoemen... Vandaar dat, wanneer ik er zelf iets over schrijf, ik enkel een nieuwe laag lijk bij te voegen.'

Catharina maakt geen werk meer om de wereld te begrijpen. Haar houding tot kennisverwerving is veranderd, gehewardeerd. De behoefte te begrijpen is bevrijd van rationaliteit. Er kwamen wiggen in het weten. Ze maakt nu, dagelijks, met zorg. En beschouwt hoe te geven. Ze had altijd al een fascinatie voor materialen, zoals deze zich voordoen, en die is doorheen de jaren alleen maar daadwerkelijker geworden. Catharina maakt zelf de verf, de verbindingen met was, met caseïne, een dierlijk eiwit. Samen met de Linen Stewards verbouwt en verwerkt ze vlas. Het kostte vier jaar om in gezamenlijkheid van dit linnen papier te maken.

Een maand voor de pandemie verhuisde Catharina van Parijs naar de Rijndelta.

Het is stiller, nu.

Voor de volgende pagina's verzorgde Catharina een stille bijdrage. Iets wat niet hoeft geduid te worden. En dat ga ik bij deze dus ook niet doen.

voor wie zich zachtjes zetten en op één been naar voren blijven perk verlaten  
/woo  
voor wat in kennis is geweest in wijsheid weggeblazen voor het hart dat bindt  
veert recht en  
/woo  
voor het stof in stof gehuld als as in licht en zon in kleur en  
/woo  
voor zij die doorgaan met het zoeken naar de sporen van de aeons, voor de  
zieners, en voor de eeuwen ieder en tezamen  
makers van bloedbanden met de stengels en hun sappen /hier. voor de dieren  
levend in de ogen van de dieren /hier  
voor het van buiten binnen  
/hier  
voor het soms dat de aarde valt nu naar de dingen voor zij die voelen van vlies-  
vleugeligen  
/woo  
/woo  
/woo  
voor geesten die in zielen huizen doorgegeven stilte opgeplooid en voor de nacht  
en licht verstrengeld naar de adem  
happend huiden van vele zo vele wissels in de takken tijden daargelaten aarden  
eigen aan één ander goedge liefden  
/nose:  
/nose:  
/beak:  
/heart:  
voor het groen van gekte van het gif dat leeft te midden van de sappen voor de  
bijen en voor wij die net als zij ook stekend  
kunnen sterven voor het geel van wild van leren van de bomen van de honden te  
vertrouwen voor het dronken zwalpen tot ze  
stoppen de sirenen, voor het heen en weer onzuiver  
/lo  
/lo  
/lo  
voor weg van het crème binnen de grenzen. voor het witgrijs van het kijken naar  
het vreemde ander daar. voor weg en in de  
lucht waar onze ogen moeilijk afstanden bepalen  
voor waar constanten trillen en de fictie zich geschiedt  
voor waar het woord zijn zinnen kent en dicht blijft bij de monden voor wat  
nuchter in een drafje werd gespleten en niet  
opgevuld, voor wat verlaten draalt te midden van de maten vlucht en nummers bind  
ze rond je enkels  
/dans:  
/dans:  
/dans:  
voor de tederheid van hoeken  
voor het verlies dat klotsend keert in troost en afscheid neemt nu van het weten  
eerst en  
/handen hoog!  
en voor het dierbaar blijven. voor het haspelen en het nog met de snelheid van  
tevoren vragen. en voor het antwoord dat zich  
zelf beaamt en zo verdraagt dat polsen draaien  
en voor het drijven van de palmen op de lucht en met hun buik naar boven  
voor het weder keren, voor het naaste ei dat dwars door mij langs cellen en  
planeten zweeft en voor de boemerangs  
hemellichamen en het vertrouwen in elanders wachten, voor het rekken strekken  
van getrokken snaren, voor wat niet tegen  
stoten kan, geen weerstand biedt  
/en liever liever wil  
voor wat zich uitdrukt in melismen en meerstemmigheid en voor het trage trage  
waken  
for those with feet arms beaks ... air pickers ... dribblers of beer >root-ers  
for those within those. leakers of liquids  
> die-erswww  
/woo  
/woo  
/woo



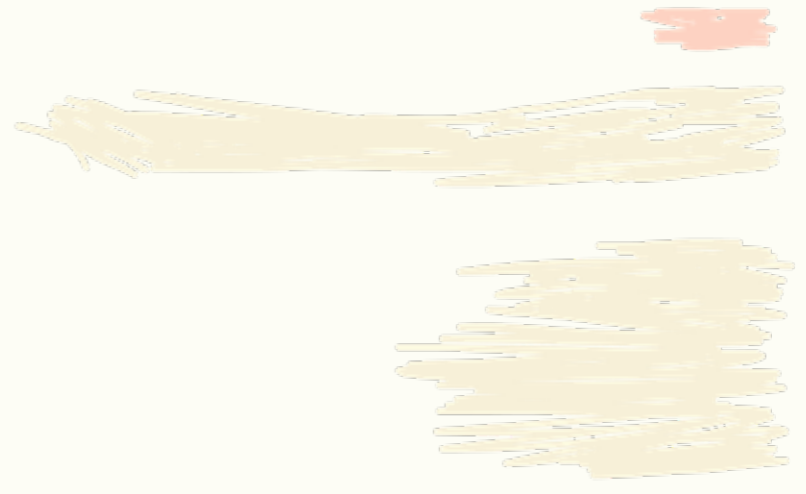
1. sister  
sun  
brother  
moon Francis of Assisi and bird, Franco Zeffirelli, brother sun sister moon, 1972

2. sound  
3. given  
4. riddle  
5. other 2-5 courtesy Galerie Greta Meert, 2022



1.





4. 5.



## De betovering van krabbels, sporen en tekens

‘Conscient ou non, nos gribouillages révèlent nos vérités.’  
—Pascale Marthine Tayou  
‘...le signe fait signe pour être rien d’autre que de faire signe.’  
—Daniel Buren

De krabbel. De kindertekening. Of de droedel, spontaan uitgevoerd tijdens een telefoongesprek. In de marge van het artistieke zijn het fascinerende items die de hele geschiedenis van de beeldende kunst doorkruisen. Het is dan ook niet toevallig dat er uiteindelijk werk is gemaakt van een omvangrijk overzicht. Dat leidde tot een opmerkelijke publicatie en een tentoonstelling in Parijs<sup>1</sup>. Maar in het uitvouwen van de kunstgeschiedenis spelen nog andere randverschijnselen een beduidende rol. Gestaag belangrijker geworden, begon men in te zien, dat wat men dikwijls grillen of modieuze experimenten noemde in feite wezenlijke mutatiemomenten waren.

Wat vertelt het voor die tijd zeldzaam gekrabbel in Giovanni Francesco Caroto's *Portrait of a child showing a drawing* (1515–1520)? Een kindertekening wordt in het portret van een kind getoond. Het motief van een krabbel-kindertekening in een klassieke situatie wekt bij een eerste confrontatie ongeloof en roept vragen op. Is hier tijdens een onbewaakt moment een flauwe grappenmaker aan het werk geweest? Het is bekend dat nogal wat kunstenaars in de 20ste eeuw interesse hebben getoond voor de onbelemmerde achteloosheid waarmee kindertekeningen ontstonden. Als je echter naar een schilderij uit de renaissanceperiode (eind 15de, begin 16de eeuw) kijkt, dan denk je er wellicht zelden of nooit aan dat in die tijd kinderen tekeningen maakten. Het antwoord is daarenboven complexer dan je denkt. De kunstenaar, in casu Giovanni Caroto, heeft als volwassene

een kindertekening nagebootst (ontleend?) en er meteen een andere status aan gegeven. Magie van de krabbel, poëzie van onverwachte tegengestelden die elkaar in de ondeugende, acterende blik van de jongen en de verbazing van de kijker opheffen? Roept het teken een bijzondere referentie op? Zou het kunnen zijn dat een krabbel in zijn speelsheid bevrijdend werkt? Hoe dan ook is het een van de vele voorbeelden in de kunstgeschiedenis waar onmogelijk ‘gekrabbel’ de toon zet.

Grottekeningen laten dan weer een andere eigenheid zien. Een wild varken getekend in rode oker op de wanden van de Leang Tedongnge kalksteengrot in Indonesië. Voor de ogen van de wereld nu ook gereveleerd in een documentaire die je verbazing herhaaldelijk op hol doet slaan. De overtuiging dat ‘kunst ontstond’ in Lascaux, ongeveer 18.000 jaar geleden, later door het ontdekken van de ‘beeldwonderen’ in de Chauvet-grot bijgesteld naar 36.000 jaar geleden, is nu, na omvangrijk archeologisch onderzoek, opnieuw aan een update toe. Voorlopig is het oudste anonieme beeld 45.500 jaar oud. Over deze figuratieve (grot)tekening die zich in Indonesië en niet in Europa bevindt, zegt de Franse kunstenaar Daniel Buren: ‘De eerste grottekeningen waren tekens. Het lijkt immers geloofwaardiger te beginnen met stippen, lijnen en dergelijke, dan met de voorstelling van de werkelijkheid, namelijk zomaar een paard of een ander dier te tekenen.’ De uitspraak vertelt iets over de ‘primitieve mens’ die zich aanvankelijk met gebaren uitdrukt die op termijn tekens worden voor de gemeenschap waarin hij leeft. Tijd, ruimte, richtingen, items van de beeldgrammatica die meereizen met veranderende cultuurontwikkelingen en die tot en met vandaag zin en betekenis van beeldende kunst koppelen aan de tijd waarin men leeft.

De jaren zestig waren daarop geen uitzondering. Toen ik tegen het einde van de jaren 60 in nauw contact stond met Jan Dibbets<sup>2</sup>, leerde ik in Amsterdam het werk van de Engelse beeldhouwer Richard Long kennen. In zijn werk *A Line Made by Walking* (1967) ontstaat wandelend een lijn door het plattrappen van gras terwijl de rest van de weide intact blijft. Een lijn is in feite een aaneenrijgen van punten, van stippen op een rotswand of punten op een blad papier. Een lijn kan ook een opeenvolging van voetstappen zijn. Als je een lijn in een landschap wandelt, zoals in het werk van Richard Long, dan trek je een spoor, dan geef je richting aan je beweging in de ruimte. Het uiteindelijke resultaat oogt vrij anoniem. Richard Long laat er in dat opzicht trouwens geen twijfel over bestaan: ‘Ik hou van het idee dat kunst overal kan worden gemaakt, misschien door weinig mensen gezien, of niet herkend als kunst. Ik denk dat het een grote gewonnen vrijheid is voor de kunst en voor de kijker.’

Mijn ontmoeting met het werk van Richard Long viel samen met een andere activiteit. De wandelingen die we, met stafkaart en kompas in de hand, als lid van de ‘Ley Hunters’ maakten in Zuid-West-Engeland. Kan deze activiteit uit de eerste decennia van de 20ste eeuw beschouwd worden als een randgebeuren bij het ontstaan van Longs werk? ‘Op 30 juni 1921’, zo luidt het, ‘deed fotograaf en visionair Alfred Watkins een buitengewone ontdekking. Toen hij op een heuvel in Herefordshire stond, drong het tot hem door dat rechte wegen kriskras door het landschap liepen en eeuwenoude en spirituele plaatsen met elkaar verbonden. Hij noemde ze ‘leys’ of ‘old straight tracks’, rechte sporen die mensen destijds in staat stelden zich in het landschap te situeren, zich te verplaatsen voor handel, rituelen en samenkomsten.’



GIOVANNI FRANCESCO CAROTO, *Fanciullo con disegno*, 1515-1520, olieverf op doek, Verone, Museo di Castelvecchio, © Archivio Fotografico dei Musei Civici, Verona (Gardaphoto, Salò)

In de eigenzinnige schilderkunst van Giorgio Morandi spelen lijnen, tekens en sporen een andere, op zijn minst onverwachte rol. Om zijn wereld te creëren, koos de kunstenaar een voor velen ‘versleten’ thema. Het stilleven, waarin tijd en beweging vaak een raadselachtige configuratie tonen. Hij encsceneerde zijn stillevens op een bijzonder nauwgezette manier, zo blijkt uit *Still Life*, een film in zwart-wit, die Tacita Dean in 2009, in het atelier van Giorgio Morandi te Bologna, draaide. De film laat herhaaldelijk beschreven papier zien met sporen (markeringen, tekens) van vooraf bepaalde posities van objecten in zijn stillevens. Filmstills die we eigenlijk als tekening(en) onder ogen krijgen. De grafisch ruimtelijke dans van door elkaar lopende lijnen, sporen en tracés lijkt bij het aanschouwen veel toeval op te roepen. Maar zoals reeds aangehaald is het tegendeel waar. Er kwam bij de regie van de stilleven-scène veel nauwgezet cijferen en geometrie te pas.<sup>3</sup> In overeenstemming met Matisse was het voor Morandi het arrangeren van de ruimte rond het object dat het stilleven deed ontstaan zoals hij het zich in zijn voorbereiding had voorgesteld. Tacita Dean laat in diverse filmsequenties die onvermoede achterliggende visie bij het zich vormen van het werk zien. Waardoor het al vlug duidelijk wordt hoe de kunstenaar zijn schilderijen in verscheidene stadia conceptueel heeft ‘begeleid’. Het lijnen-netwerk, door Morandi uiteraard niet als autonome tekening bedoeld, verheldert de houding waarmee hij vergankelijkheid en tijdelijkheid tot het wezen van zijn kunst maakte. Gaat de essentie van zijn werk uiteindelijk niet over de voorlopigheid van het zijn en de eeuwigheid van stof?

- 1 De tentoonstelling *GRIBOUILLAGE / SCARABOCCHIO, De Léonard de Vinci à Cy Twombly* in Beaux-Arts de Paris onderzoekt de diversiteit van de krabbelpraktijken in het tekenen, grafiek, digitaal printen, video, beeldhouwkunst en behandelt er de verschillende facetten van.
- 2 Gesprek met Jan Dibbets, *Kreatief*, september 1969, p. 26–133.
- 3 Of zoals Tacita Dean het verwoordt: ‘He did not choose, as I had always imagined, simply not to paint anything about an object that he did not deem necessary, but instead transformed them beforehand, making them the objects he wanted to see.’

# QUIET REFUSAL... OF OVERSIMPLIFICATION

## *BLACK(S) TO THE FUTURE*

Black(s) to the Future, *Quiet refusal*  
tot 21 mei 2023, Beursschouwburg, Brussel  
[www.beursschouwburg.be](http://www.beursschouwburg.be)

Sorana Munsya



Tentoonstellingszicht Black(s) to the Future *Quiet Refusal*, 2023, Beursschouwburg, Brussel, foto Fabien Silvestre Suzor



Tentoonstellingszicht Black(s) to the Future *Quiet Refusal*, 2023, Beursschouwburg, Brussel, foto Fabien Silvestre Suzor

In de kleine tentoonstellingszaal van de Beursschouwburg heeft Sofia Dati, programmator visuele en audiovisuele kunsten van het huis, het Franse collectief Black(s) to the Future uitgenodigd om er hun werk te tonen. Werk dat niet alleen tot uiting komt in zichtbare resultaten, met andere woorden in werken die we kunnen zien, maar ook in gebruikte methodologieën en reflectief en collectief denken. De naam van het collectief alleen al nodigt ons immers uit om na te denken, om even de tijd te nemen. Tijd om de woorden waaruit die naam bestaat beter te begrijpen. De groep in de Beursschouwburg bestaat uit Mawena Yehouessi, Sybil Coovi Handemagnon, Nicolas Pirus, Fallon Mayanja en Kyo Kim, en door de naam van de groep te ontleden worden de termen *Black* en *Future* complexer. Ze groeien en duwen de muren van de ruimte naar buiten, waardoor die er extra vierkante meters bijkrijgt. Bij dit project bevrijdt de methode niet alleen zij die maken en tonen, maar ook zij die kijken en observeren...

Wat ze doen is samenbrengen, assembleren, uit elkaar halen en vervolgens opnieuw samenstellen. Demonteren en weer in elkaar steken in het volle besef dat deze herschikking slechts tijdelijk is, dat ze zal worden onderworpen aan de tand des tijds, dat ze bestudeerd en gedeeld zal worden om uiteindelijk opnieuw te worden ontbonden en opnieuw samengesteld... Het is een proces dat we als eindeloos kunnen omschrijven maar dat in werkelijkheid de begrippen 'begin' en 'grenzen' doet vervagen. Een proces maar ook een methode, die van de collage. *Quiet Refusal*, de titel van het project van Black(s) to the Future in Brussel, werkt immers in de geest van de collage. De toepassing zelf, maar vooral ook de praktijk en de filosofie die daarbij horen. Het vergt veel vertrouwen om volgens de filosofie van de collage te denken en te werken, omdat ze een beroep doet op al het dynamische en onvoorspelbare dat ze in zich draagt. Het vergt vertrouwen in de relatie om het idee te laten ontkiemen dat het delen in de groep, de genegenheid en de vriendschap de basis vormen van een productie die je aan de wereld gaat tonen.

*Quiet Refusal* staat voor het vriendelijk afwijzen van een al te sterke vereenvoudiging, om wel degelijk rekening te houden met lichamen, verhalen en persoonlijke opvattingen. Het is de weigering om dingen te fixeren. In de plaats daarvan hanteren de makers bewust een praktijk van circulatie en beweging om zo verhalen te construeren, om subjectieve feiten te vertellen die voortvloeien uit ontwikkelingen en complexe verstrengelingen. Door die verstrengelingen wordt het zwart zwarter, neemt het toe in omvang en breekt het uit het hokje waarin de samenleving en haar witte instellingen haar eeuwenlang hebben opgesloten.

Sofia Dati: 'Het gaat om een gemeenschappelijk verhaal dat we samen hebben gemaakt. Het opbouwen gebeurt gemeenschappelijk in die zin dat het gebaseerd is op voortdurende uitwisselingen en het delen van films, teksten, inspiratie, gesprekken. Het komt gemeenschappelijk tot stand, niet door de constructie van een uniek product dat slechts aan één vorm van autoriteit toebehoort.'

*Black(s) to the Future* vertelt het verhaal van deze verstrengelingen als collectief. Ze produceren geen collectief werk, maar willen de mensen die deel uitmaken van het collectief met elkaar verbinden, en verbanden leggen tussen de verwijzingen, objecten en verhalen die door diezelfde leden worden aangedragen. Heden en verleden worden met elkaar verweven. Door deze praktijk ontstaan vertakkingen die elkaar tot in het oneindige blijven kruisen, waardoor fascinerende verhalen ontstaan die onleesbaar zijn doorheen een institutionele lens: Degene die classificeert, die categoriseert en die de Ander wil voorstellen als een gemakkelijk te begrijpen object omdat hij tot het uiterste is gesimplificeerd.

Mawena Yehouessi's film *Sol in the Dark* zouden we zowel qua vorm als qua inhoud een zwarte praktijk kunnen noemen die eropuit is de kijker, de witte, institutionele blik, te verblinden.

Sofia Dati: 'Haar film *Sol in the Dark* gebruikt dezelfde methodologie. In feite brengt ze in de manier waarop ze een tentoonstelling bouwt en in haar manier van filmmaken eenzelfde intentie in de praktijk. Zoals ik het begrijp, is het echt de bedoeling om te verbinden, om in gesprek te gaan en het over specifieke kenmerken te hebben. En dat vind ik zo bijzonder.'

*Sol in the Dark* is een ontroerende collage van zwarte beelden, geluiden en referenties die de figuur van de 'lascar' zijn plaats wil geven in een zwarte genealogie bestaande uit Afro-Amerikaanse, Afrikaanse en Afro-Europese afstammelingen. Zo krijgt de 'kerel van de stad', de 'lascar', degene die we denken te kennen, door de regisseur een complex, donker, ondoorgrondelijk portret aangemeten. Het is een licht dat liefhebbers van gladde vormen en jazzhaters zou verblinden.

Zo richt Sun Ra<sup>1</sup>, neergedaald uit zijn intergalactische sferen, zich tot de 'lascars':

'Hoe weet ik of ik echt ben? Ben ik niet. Ben ik net als jullie? Jullie bestaan niet in deze maatschappij. Als dat het geval was, zouden jullie mensen niet hoeven te vechten voor gelijkheid. Jullie zijn niet echt, anders hadden jullie wel een status gehad onder de naties van deze wereld. We zijn dus mythes. Ik benader jullie niet als realiteit, maar als een mythe. Want dat is wat zwarte mensen zijn: een mythe' (fragment uit *Sol in the Dark*).

Het verhaal van de 'lascar' is een verhaal over zichzelf en een projectie in de toekomst vanuit een verleden dat zich — in tegenstelling tot het Afrofuturisme — niet beperkt tot het voorouderlijke verleden van Afro-Amerikanen maar tot het verleden van alle zwarten in de wereld. Het Afrofuturisme dat in het werk van Mawena Yehouessi wordt voorgesteld, overstijgt dus ruimtelijke grenzen en geeft de zwarte identiteit in Europese ruimtes gelokaliseerde vertakkingen in de wereld. Het begrip Afrofuturisme geeft aanleiding tot een verwarrende anomalie: kan een gemeenschap waarvan het verleden

opzettelijk is uitgewist en waarvan de energie vervolgens is verteerd door de zoektocht naar leesbare sporen van haar geschiedenis, zich een mogelijke toekomst voorstellen?<sup>2</sup>

Maar misschien is het mogelijk om tegelijkertijd in verschillende ruimtes te worden gelokaliseerd, en ook in verschillende tijden.

De video *Se faire sentir* van Sybil Coovi Handemagnon die in de tentoonstelling te zien is, bevraagt de relatie met koloniale archieven die bewaard worden in westerse museuminstellingen. Door de zorgvuldige bewegingen die bij het omgaan met deze archiefbeelden worden gebruikt te kopiëren, schetst de kunstenaar de vreemde relatie tussen conservering en geweld die in museumruimtes wordt gevoed en zet die onder spanning.

Sybil Coovi Handemagnon: 'Ik ben op zoek naar een manier om deze objecten te laten zien en probeer tegelijkertijd een manier te vinden om het geweld van deze foto's te tonen, zonder hun inhoud opnieuw te etaleren. Het gaat erom het hele systeem dat bijdraagt aan het in stand houden van dit geweld in een crisis te brengen.'

Deze conservering krijgt vorm via het ceremoniële en rituele aspect van de bewegingen waarmee deze objecten worden gehanteerd. Zo herhaalt de kunstenaar het ritueel in de video door de nadruk te leggen op haar in witte katoenen handschoenen gehulde handen in interactie met aan de ene kant officiële koloniale foto's en aan de andere kant foto's uit het familiearchief. We merken dat Sybil Coovi Handemagnon er voor zorgde om die laatste foto's niet volledig te tonen, om ze te beschermen, om ze uit het zicht te houden. Naarmate de video vordert, beginnen haar handen, in plaats van de officiële archiefphoto's, transparante platen in plexiglas vast te nemen, met daarin de weerspiegeling van de 'kijker'. Er is niets anders te zien dan jezelf, alleen je eigen blik op zoek naar degene die we de Ander noemen.

Sybil Coovi Handemagnon: 'In feite is deze relatie met de instellingen ook gekoppeld aan de relatie met het conserveren, aan de gebaren die ermee gepaard gaan. De film is in tweeën verdeeld omdat hij de persoonlijke archieven toont naast de archieven van de instellingen. En ik vraag me af wat er tussen die twee bestaat. Wat maakt dat ik in deze twee soorten verhalen van het ene naar het andere stuit? En hoe?'

Sybil Coovi Handemagnon en Mawena Yehouessi stellen met hun werk en dat van de andere leden van het collectief ook de vraag hoe degenen die naar zichzelf kijken, hun eigen verhalen vertellen en ervoor zorgen dat ze complexe beelden opbouwen die uitnodigen tot circulatie en beweging, hedendaagse archieven kunnen aanleggen. Hiermee zetten ze een lange neus naar het institutionele archief dat de verhalen van wie ze als de Ander beschrijft al te eenvoudig en eenduidig brengt. *Black(s) to the Future* toont in de Beursschouwburg dus een voorstel tot reflexief denken dat een esthetiek van genealogie en vertakking voortbrengt.

1 Amerikaanse jazzcomponist en pianist  
2 Fragment uit *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture* samengesteld door Mark Dery

*Quiet Refusal* staat voor het vriendelijk afwijzen van een al te sterke vereenvoudiging, om wel degelijk rekening te houden met lichamen, verhalen en persoonlijke opvattingen. Het is de weigering om dingen te fixeren. In de plaats daarvan hanteren de makers bewust een praktijk van circulatie en beweging om zo verhalen te construeren, om subjectieve feiten te vertellen die voortvloeien uit ontwikkelingen en complexe verstrengelingen.

Tentoonstellingszicht *Black(s) to the Future Quiet Refusal*, 2023, Beursschouwburg, Brussel, foto Fabien Silvestre Suzor



# BEATRIZ SANTIAGO MUÑOZ

## O, ZONDER BEGIN

Beatriz Santiago Muñoz, *Oriana*, tot 7 mei 2023, Argos, Brussel, [www.argoarts.org](http://www.argoarts.org)  
Courtisane bracht tussen 29 maart en 2 april 2023 tijdens haar festival in Gent een selectie met meer werk van Beatriz Santiago Muñoz, [www.courtisane.be](http://www.courtisane.be)  
Émilie Notéris, *Wittig*, 2022, Les Pérégrines

Pieter Van Bogaert



BEATRIZ SANTIAGO MUÑOZ, filmstill uit *Oriana*, 2023, foto Sara Griffith

Terwijl Argos het huis opent voor *Oriana*, een video-installatie van Beatriz Santiago Muñoz, toonde Courtisane op haar festival onlangs een selectie eerder werk van de Puerto Ricaanse kunstenaar. Daarin wordt almaar duidelijker hoe feit en fictie, realiteit en improvisatie, begin en eind door en in elkaar lopen.

In *Marché Salomon* (2015) filmt ze twee jongeren op een markt in Port-au-Prince als een universum in een universum (in een universum in een universum...). In *La cabeza mató a todos* (2014) maakt ze plaats voor de Puerto Ricaanse mythologie. In *Gosila* (2018) toont ze hoe het leven herbegint na de orkaan die in 2017 over Puerto Rico en de Caraïben raasde. In *Otros Usos* (2014) filmt ze een verlaten Amerikaanse legerbasis in Puerto Rico als een ruimte die van elders lijkt te komen. *La Cueva Negra* (2012), de oudste en langste film in de selectie voor Courtisane, verkent de Paso del Indio, een begraafplaats ontdekt tijdens de aanleg van een autosnelweg.

Kijkend naar dat vroeger werk dat bij Argos uitmondt in *Oriana* wordt duidelijk hoe elke film doorloopt in de volgende, als een terugkerende droom over tijd en/in chaos. Fragmenten leiden altijd tot een nieuw geheel. Ook als je de verhalen bent vergeten, pikken de fragmenten je vanzelf weer op. Muñoz heeft niet veel nodig om een altijd nieuwe constellatie te maken: een plaats, een moment, een situatie, een gebaar, een gezicht, een gevoel, een geur. Haar verhalen herstellen zich altijd opnieuw. Fragmenten tussen fragmenten doen de wereld begrijpen als een gevoel, een moment, een extase.

Geen wonder dan dat ze *Oriana*, haar adaptatie van *Les Guérillères*, het boek van Monique Wittig uit 1969, ooit begon als een lineaire film maar er uiteindelijk toch voor kiest het te tonen als installatie, verspreid over verschillende schermen, als fragmenten van een geheel. Zelf spreekt Muñoz overigens liever niet van een adaptatie: ze geeft de voorkeur aan het woord 'analoog'. Haar 'analoog' is een verhaal *naast* (en dan pas *naar*) een ander verhaal, zonder heldere vragen of duidelijke antwoorden.

Heldere vragen en antwoorden waren vijftig jaar geleden ook al het laatste wat men kon verwachten van het boek van Monique Wittig. *Les Guérillères* is de tweede roman van de Franse schrijfster, na *L'Opoponax*, haar gelauwerde debuut uit 1964. Als haar eerste boek een eindeloos hinkelspel is doorheen verschillende situaties die in een ononderbroken woordenstroom door en in elkaar lopen, dan opent haar tweede zich, in een aaneenschakeling van losse fragmenten, naar een andere wereld. Het zijn de voornaamwoorden waarmee ze dat anders zijn van haar wereld voelbaar maakt. In haar eerste boek is dat 'on' (men, wij, jij). In het tweede is het 'elles' (zij). Het zijn schijnbaar banale ingrepen met zeer alledaagse woorden waarmee Wittig het persoonlijke onpersoonlijk maakt. Maar net in die banaliteit, in die alledaagsheid, in dat onpersoonlijke zit de verontrustende werking van haar wereld. Er is meer dan de 'ils' die zoveel verhalen zo vertrouwd maken.

Kinderen en/als volwassenen

Niet enkel door het spel met de voornaamwoorden lopen beide boeken door en in elkaar, ook chronologisch doen ze dat. Als *L'Opoponax* kinderen volgt die groeien doorheen de lagere en middelbare school, loopt *Les Guérillères* door naar de volwassenen. Na het onschuldige kattenkwaad in het eerste boek schrijft Monique Wittig over de kwade onschuld in haar tweede.

De spanning van *Les Guérillères* zit in de abstractie: dat je nooit echt goed weet wie wat waar is. Soms wordt het bijna concreet en lijkt Wittig haar strijdsters te plaatsen in de Elzas, haar geboortestreek: zij zijn in de fabriek, in de luchthaven, in de radiohuizen — even universeel invulbaar als de scholen in *L'Opoponax*. Zij controleren de communicatie. Muñoz verplaatst haar strijdsters naar haar wereld in Puerto Rico, naar de jungle waar Wittig nooit was maar zich wel door laat inspireren in de verbeelding van de amazones in haar boek. En ook Muñoz zal uiteindelijk beslissen naar de Elzas van Wittig te trekken om er opnames te maken voor *Oenante*, een vervolg op *Oriana*. De cirkel cirkelt verder.

De eerste beelden van een Franse versie zijn te zien op het gelijkvloers bij Argos. Het licht is zachter, de personages zijn witter, de taal verandert van Spaans en Portugees in Frans. En van de volwassenen in *Les Guérillères* brengt Muñoz ons weer bij de kinderen uit *L'Opoponax*. Het cirkelt verder. De O staat symbool voor *Les Guérillères*: het begin van de taal (zonder begin en eind), een zich in de staart bijtende slang, een voortdurende metamorfose van de vorm, van de vrouwen, van het boek, van de film.

En wat doen die kinderen in de Franse beelden van Muñoz? Onschuldig kattenkwaad halen ze uit, niets stoers zoals de strijdsters in de Zuid-Amerikaanse beelden, waar een dreiging overal voelbaar is maar altijd onzichtbaar blijft. Het is hun vorm van verzet. De kinderen exploreren, de strijdsters controleren. Ze ruiken, proeven, voelen, vechten, verzorgen, dansen, zingen, praten om het gevaar te bezweren. Ze noemen het niet. Ze zullen het nooit rechtstreeks adresseren. Het is voorbijgaand. Het zit in die voornaamwoorden: 'elles' in het Frans van Wittig wordt 'ellas' in het Spaans van Muñoz wordt 'they' in het Engels van de ondertitels. Het zit in die identificatie met dat andere subject, voorbij mannen en vrouwen: geen wonder dat Paul B. Preciado twintig jaar geleden Wittig al op een voetstuk plaatste door in het *Manifeste contra-sexuelle* naar lesbische lichamen te verwijzen als 'Wittigs'. Het zit in de naam: de Franse namen en voornamen van de meisjes en jongens in *L'Opoponax*, de vreemde namen van de strijdsters die doorheen *Les Guérillères* staan opgelijst en hier ook terugkeren op de grote deuren aan de straat bij Argos. De namen die verschijnen en verdwijnen in het collectieve subject van Wittig en Muñoz. De namen, het benoemen, dat staat voor het vastleggen van de dingen, ook als ze in beweging zijn.

## EN ZONDER EIND

Daarom verandert de naam van Monique Wittig in haar correspondentie naar Wittig, naar MW, naar Theo. 'On ne naît pas femme', schrijft ze na De Beauvoir, maar zonder het 'on le devient' dat De Beauvoir erop laat volgen: zij zal het nooit worden. (En daarom ook wil Preciado niet genoemd worden als man, vrouw, trans: z/hij past in geen van die hokjes.)

#### Anachronisme

Zo dicht zit Muñoz Wittig op de huid. Net als het boek van Wittig vijftig jaar eerder is haar installatie een kind van haar tijd. Dat is geen anachronisme, het is de manier waarop beelden en ideeën voortleven. Wittig publiceert *Les Guérillères* twee jaar nadat Roland Barthes schrijft

over de dood van de auteur die tegelijk ook de geboorte is van de lezer. Die lezer zat enkele jaren voor de tekst van Barthes al in *L'Opoponax* waarin Wittig als auteur tussen de lijnen door graag citeert uit literaire werken van de Franse geschiedenis. En ook *Les Guérillères* laat zich lezen als een hypertext, een palimpsest, vol citaten en verbanden. Muñoz brengt als lezende filmmaker vijftig jaar later haar vervolg met haar 'analoog' van de tekst van Wittig. Soms lezen zij in haar gefilmde fragmenten het verhaal als een citaat, soms spelen zij het na als een idee. Zij interpreteren. Zij vertalen. De film die installatie wordt sluit aan bij het gefragmenteerde van de originele tekst maar net zo goed bij teksten van hedendaagse schrijvers als Jenny Offill of Ocean Vuong.

Wittigs tekst zit vervat in een discussie over feminisme die naar een nieuw hoogtepunt groeit in de jaren zeventig. Maar naast het wij-zij-denken zet Wittig een strijdvuldig feminisme zonder verklaring — meer als praktijk dan als theorie. Ze maakt het vertrouwde vreemd tot het vreemde vertrouwd wordt. Het is in diezelfde jaren zeventig dat Wittig karatelessen gaat volgen bij Sande Zeig, haar partner in de liefde en de strijd waarmee ze in 1976 een *Brouillon pour un dictionnaire des amantes* zal schrijven. Roland Barthes zal een jaar later zijn *Fragments d'un discours amoureux* publiceren.

Die tijdgeest, die terugkeert naar wat voorafging, keert ten slotte ook terug in het werk van Muñoz die kiest voor een uitgesproken jarenzeventigethiek. Ze filmt een kosmos-scène in een aquarium: dat voelt vreemd aan zonder dat je

onmiddellijk kan zeggen waarom. Haar film is geen eenzaam postproductiewerk maar wel een collectief proces waarin ze vriendinnen hun rol laat spelen, al dansend, zingend, acterend, filmend. Ze kiest voor natuurlijk licht en een camera op statief, heel eenvoudig en efficiënt. En het is de soundtrack die zorgt voor de viscerale verwantschappen. Zo wordt die geschiedenis opnieuw actualiteit. Dat heet voortleven. Dat gaat niet over wat geweest is maar over hoe het kan zijn. Over een toekomst.

BEATRIZ SANTIAGO MUÑOZ filmstill uit *Oriana*, 2023, foto Sara Griffith





# PLAATSEN, VERBINDINGEN, BEELDEN en WOORDEN

*JEAN-PIERRE* Colette Dubois

*RANSONNET*

Jean-Pierre Ransonnet, *l'lieux et liens*  
(1972–1980), tot 23 april 2023, BPS22  
[www.bps22.be](http://www.bps22.be)

Voor zijn heropening heeft BPS22 in Charleroi drie tentoonstellingen geprogrammeerd, waaronder de expo *l'lieux et liens* van Jean-Pierre Ransonnet. Die blikt terug op een weinig bekende periode in het werk van de Luikse schilder. Tussen 1972 en 1980 produceerde hij werken waarin hij foto's, teksten, collages en kleine schetsen combineerde die verwijzen naar zijn persoonlijke geschiedenis: Lierneux, waar hij geboren is en opgroeide (de 'lieux' uit de titel), de mensen die hij ontmoette (de 'liens'), en zijn herinneringen ('lieux et liens').

Dat unieke verhaal is minder banaal dan het lijkt. Net als haar tegenhanger in Geel plaatst de psychiatrische instelling in Lierneux, die sinds de 19de eeuw in het dorp is gevestigd, haar vaste bewoners in gastgezinnen. Wie opgroeit in het dorp is dus gewend om met mensen in contact te komen die door sommigen 'gekken' worden genoemd, mensen die met en door hun lichaam, hun gedrag, hun woorden iets van de pijn van de wereld toonbaar maken. Het dorp ligt in het hartje van de Belgische Ardennen en heeft een rol gespeeld in de vaderlandse geschiedenis. Op 26 december 1944, terwijl de Slag om de Ardennen woedde en het dorp daverde onder de bommen, werd Ransonnet geboren in een kelder. Zijn verhaal getuigt van bij de start van een bijzondere relatie tussen het individu en de wereld.

Lierneux, 'lieux' en 'liens', drie woorden die beginnen met de letter 'l' — wat in het Frans ook klinkt als 'elle'. Hij voegt er een apostrof aan toe, om op die manier iets te evoceren en ervoor te zorgen dat de vorm niet op zichzelf komt te staan. De letter krijgt dan verschillende toepassingen: 'l'attente' (het wachten), 'l'autre' (de ander), 'l'absence' (de afwezigheid), 'l'amitié' (de vriendschap), 'l'ailleurs' (elders), 'l'aide-mémoire' (het geheugensteuntje), 'l'asile' (het asiel maar ook het tehuis), 'l'étang' (de vijver), 'l'arbre' (de boom) enzovoort. De lijst blijft open en heeft betrekking op al zijn werk. Dit deel van zijn oeuvre is slechts zelden te zien en toch spreekt het ons nog altijd aan. Alles wat het oproept — kindertijd, liefde, oorlog, natuur etc. — is zowel tijdloos als eigentijds. Van de amateurfotografie, schetsen en taal die de kunstenaar gebruikt gaat een kracht uit die haaks staat op wat we elke dag op onze schermen zien. Hij is een tijdgenoot van kunstenaars als Jean Le Gac en Christian Boltanski, en dit deel van zijn werk raakt vandaag aan twee zeer actuele elementen: de kwestie van 'affecten' en hun transformatie in

allegorieën in de betekenis die Walter Benjamin eraan gaf: 'niet wat de rode neonletters zeggen, maar de vurige plas op het asfalt die ze weerspiegelt'<sup>1</sup>.

Affecten

*L'interrogation* is een foto van de kunstenaar als kleuter, verrijkt met gouache, *L'Ecole* bestaat uit leitjes van schoolkinderen rondom een foto van een schoolmuur. Ze zijn bedekt met woorden, letters, krabbels en cijfers in kleurkrijt die verleden en heden mengen. Of *Voyage en train*, een serie van veertien foto's die het landschap tonen bekeken vanachter het raam van een trein. Op elk beeld beschrijven een paar woorden de gevoelens die deze reis bij de kunstenaar oproept: verveling, het effect van de geluiden, een groeiende angst, tot de evocatie van naziconcentratiekampen toe. Het aantal woorden op de beelden neemt toe, en er zijn collages in verwerkt.

Deze amateurfoto's en handgeschreven teksten plus het gebruik van het woord 'ik' leiden tot een verstrengeling van het intieme en het publieke. Al deze werken zijn gemaakt van affecten. In zijn laatste boek schrijft Georges Didi-Huberman: 'Het is niet het ik, noch de eigen persoonlijkheid, noch de afstandelijkheid die tot uiting komt in de uitdrukking van een affect. Het is iets anders dat begint te spreken door mijn woorden, mijn stamelen, mijn stiltes of mijn gebaren van het moment'<sup>2</sup>.

Centraal in de tentoonstelling, en terug te vinden in verschillende werken, staat de Pierre de la Falhotte — een rotsblok in het geboortedorp van Ransonnet en een cruciaal element in zijn werk. Aan deze rots zijn oeroude legendes verbonden. Ze rijst op in het midden van de velden, vlakbij Lierneux. Deze plek werd al snel een favoriete plaats voor de jonge Ransonnet die er met zijn eerste liefjes afsprak. De steen krijgt daarom een erotische lading mee die zich vermengt met de mythologieën die de plek omringen. De kunstenaar zal ze vaak afbeelden, in meerdere vormen: op foto's waarop hij dingen schrijft — voornamen, woorden die verband houden met de 'l', klimatologische aanduidingen (Ransonnet zegt dat het weer voor hem ook het verstrijken van de tijd weergeeft), tekeningen en schilderijen<sup>3</sup>. Soms leunt er een menselijke figuur tegen de rots. Soms wordt ze doorkliefd door een witte lijn en woorden die het pad naar de steen beschrijven. Het is overduidelijk een plaats



JEAN-PIERRE RANSONNET, *La Pierre*, 1977, privécollectie, foto Leslie Artamonow

- 1 Walter Benjamin, *Eenrichtingstraat*, Groningen, 1994.
- 2 Georges Didi-Huberman, *Brouillards de peines et de désirs*, Paris, Minuit, 2023.
- 3 De reeks schilderijen *Pierre dans la forêt* van het einde van de jaren 80 verwijst er ook naar.
- 4 Giorgio Agamben, *Stanze : parole et fantasmie dans la culture occidentale*, Payot & Rivages, 1981.

vol met affecten (misschien wel het belangrijkste, dat alle anderen omvat). Zo wordt ze dé figuur die tegelijkertijd het landschap, de verliefdheid, de kindertijd, de wereld behelst. Er schuilt misschien geen nostalgie in (geen 'paradise lost', geen spijt), maar ongetwijfeld wel melancholie. Of zoals Giorgio Agamben schrijft: 'De melancholicus bevindt zich op zijn eentje tussen deze emblematische en ambigue overblijfselen en voelt er zich thuis. Als relieken van een verleden dat wordt gekenmerkt door het paradijselijke van de kindertijd, hebben ze voor altijd een afspiegeling vastgelegd van wat alleen kan worden bezeten als het voor altijd verloren is'<sup>4</sup>. De melancholie die de allegorie evoceert, is het gevoel van een breuk met het verleden, en enkel het verlangen om precies in naam van het heden iets uit dit verleden te redden maakt het mogelijk om deze melancholie te overstijgen.

#### Leren praten met geesten

We zien acht lijsten die tegen elkaar zijn opgehangen en elk 28 foto's bevatten. Samen tonen ze 224 portretten waarop Ransonnet in rode gouache in cursief schrift een voor- en achternaam heeft genoteerd. Hij linkt de portretten van de mensen waarmee hij tussen 1973 en 1980 dagelijks contact had aan de namen van de dorpelingen van Lierneux en omgeving die hij als kind ontmoette. Twee frames zijn bedekt met kolommen met streepjes, zwart voor het eerste, rood voor het tweede. Het zijn pagina's uit telefoongidsen; de doorgestreepte namen zijn die van mensen die Ransonnet niet kent. Andere werken bevatten lijsten met namen: namen die de kunstenaar kent, gerangschikt volgens hoe dicht iemand bij hem staat, in een centrifugale beweging, een spiraal. Door

ze op deze manier te benoemen, verzint de kunstenaar geen beeld, hij roept ze op, hij neemt ze in beslag, hij grijpt ze vast en in zijn handen wordt het beeld iets anders zonder iets van zijn originele betekenis te verliezen. Hij benoemt om het beeld te laten ontstaan, om het een naam te geven. Het visuele en het verbale hebben een wederzijdse relatie: woorden worden behandeld als beelden, je moet ze aandachtig bekijken — beelden als schrift —, lezen, ontcijferen. Dit zijn allegorieën zoals Benjamin ze opvat: noch symbool, noch metafoor, noch representatie, de allegorie is niet bedoeld om iets te betekenen of voor te stellen, om betekenis of kennis te produceren, de allegorie is er om bekeken, onthouden, opgemerkt te worden. Er zit iets in de allegorie dat de blik aanscherpt.

Vanaf de jaren 80 zal Jean-Pierre Ransonnet deze fotografische praktijk achter zich laten en begint hij te tekenen

en te schilderen. Het laatste werk in de tentoonstelling toont twee landschappen, foto's genomen door het raam van de auto bij valavond. De kleuren en de wazige weergave behoren tot de wereld van de schilderkunst, ook al gaat het hier om een heel andere schilderkunst dan degene die hij vanaf dan gaat ontwikkelen. Sommigen dachten misschien dat deze periode in zijn werk weinig uit te staan heeft met de lange periode die daarop volgt, maar ze bevat wel de kiemen, vormen en affecten. Of de allegorie nu de vorm aanneemt van woorden, grafische tekens, schilderijen, beeldhouwwerken of een nachtelijke gloed, ze verschijnt altijd in de vorm van een stilstaand teken, afwachting.

Vertaald uit het Frans door Luc Franken



# THE SEDUCTION OF THE BUREAUCRAT

*The Seduction of the Bureaucrat*  
De Garage, Mechelen, tot 4 juni 2023  
[www.cultuurcentrummechelen.be](http://www.cultuurcentrummechelen.be)

Marc Ruyters

Als je met een beeldend kunstenaar wat doorpraat, al dan niet met een glas erbij, is het enige wat hem of haar interesseert: de kunst zelf. De rest: overheid, galeries, curatoren, verzamelaars enzovoorts vormen een noodzakelijk kwaad, een vorm van bureaucratie. Maar de een kan niet zonder de ander.

Curator Pieter Vermeulen maakte daar een beklijvende tentoonstelling over in De Garage in Mechelen. *The Seduction of the Bureaucrat* heet ze, en ze vertrekt van een tekst van AA Bronson, ooit lid van het Canadese collectief General Idea, die in 1983 een essay schreef onder de titel *The Humiliation of the Bureaucrat*, waarin hij uitlegde hoe het ontstaan van kunstenaarsinitiatieven een regelrechte, positieve aanval leek op de bureaucratie, gecreëerd door de rest van het artistieke wereldje en de overheid. Dat was een activistisch essay, waarin Bronson het opnam voor de zin voor initiatief vanuit de kunstenaarswereld zelf. Dertig jaar later zou hij overigens een nieuw essay schrijven waarin hij zijn ontgoocheling uitte, want de kunstenaars waren zelf bureaucraten geworden of omarmden op zijn minst de verstikkende wereld van regeltjes en compromis.

Pieter Vermeulen nodigde een twintigtal Belgische en internationale kunstenaars uit om hun licht te laten schijnen op die ogenschijnlijke tegenstelling: kunst vs. bureaucratie. Hij hoedde zich ervoor om een activistische tentoonstelling te maken, al leek dat een kans voor open doel: in kunstkringen is algemeen bekend hoe de ex-artistiek directeur van De Garage, Koen Leemans, bedankt werd voor bewezen diensten. Hij bleek de Mechelse overheid iets te eigenzinnig en onafhankelijk. Leemans trok noodgedwongen naar de privésector (de Antwerpse galerie Keteleer) en diezelfde

Mechelse overheid schreef een vacature uit voor een nieuw artistiek leider voor De Garage. Het ironische is: het profiel beantwoordde perfect aan dat van Koen Leemans.

Het is een redelijk recent verschijnsel in nogal wat Vlaamse en Belgische kunstplekken: hoe het artistieke moet wijken voor de manier van denken en werken in de raden van bestuur, al dan niet gesteund met overheidssubsidies. Zie de ontwikkelingen in het Museum Dhondt-Dhaenens, in de Warande Turnhout, in Mu.ZEE Oostende, het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen enzovoorts: overal delft het artistieke het onderspit voor het bestuurlijke. De ironie is dat de overheid de financiële middelen voor dergelijke instellingen voor een deel op zich neemt (al wordt er meer en meer bespaard) en dat de artistieke krachten — de eerste slachtoffers — naar de privésector moeten uitwijken. Ook de kunstenaars zelf delen in de brokken: zij staan meestal aan het einde van de vergoedingsketen.

Hoe dan ook, in De Garage in Mechelen ontstond door het vertrek van Leemans een gat in de programmatie, en daar is Pieter Vermeulen in gesprongen. Zijn enige eis: hij wilde carte blanche qua inhoudelijke invulling van deze tentoonstelling. En dat heeft hij niet misbruikt: op een onrechtstreekse, oneigenlijke wijze heeft Vermeulen via de geselecteerde kunstenaars aangetoond hoe kunst en bureaucratie op het eerste gezicht tegengestelden lijken, maar dat er uiteindelijk een wisselwerking en soms zelfs een symbiose kan ontstaan die uiteindelijk ook de artistieke creatie ten goede kan komen.

Maar het werk van de kunstenaars in *The Seduction of the Bureaucrat* is onvermijdelijk ironisch tot cynisch. Zo

PHILIPPE VAN WOLPUTTE, *Temporary Penetrable Exhibition Spaces*, 2005-2015, foto Ben Van den Berghe



maakt het Roemeense collectief Apparatus 22 hesjes en uniformen met een tekst op, die kunnen gedragen worden bij vernissages en die vooral hekelen hoe er met kunst, kunstenaars en curatoren omgegaan wordt. *Denk je dat kunst / cureren werk is? bijvoorbeeld, of I didn't get paid for my work in this exhibition (yet I agreed to do it). Do you really think curators feed on glory?*

Het duo Vermeir & Heiremans toont de film *A Modest Proposal (in a Black Box)* waarin ze een financieel model bespreken met een advocaat, dat er zou moeten toe leiden dat ook kunstenaars en kunstwerkers kunnen genieten van de financiële waarde van kunstwerken, opgetast in musea, kunsthallen en galeries. Het *Modest Proposal* staat op een USB-stick, onbereikbaar opgesloten in een 3D-geprinte metalen kooi. Ook Sarah Hendrickx toont een fatalistische documentaire over wat er kan gebeuren als 'kunst en creativiteit opgeslorpt worden door de ondernemingsgeest van machtige bedrijven'.

Jan Banning gaat met de fotoreeks *Bureaucrats* frontaal in de aanval. Hij maakte over de vijf continenten portretten van bureaucraten (al dan niet werkzaam in de artistieke wereld) die vanachter hun bureau op gelijkaardige wijze de lens in kijken en de 'cliënt' hiërarchisch laten voelen dat zij de baas zijn. In *Department of Art History* classificeert Wesley Meuris kunstenaars en kunststromingen in een wetenschappelijke, ordenende aanpak, waarin tegelijk alle creativiteit gesmoord wordt. De video *The Stroker* van Pilvi Takala is hilarisch: de kunstenaars deed zich voor als een wellness-consultant in een trendy Londense coworkingspace, waarbij ze mensen aanraakt en er een sociaal spel opge-

bouwd wordt: wat is aanvaardbaar als fysiek contact en wat niet? De video dateert van 2018, maar wint aan relevantie in de postcoronajaren.

Philippe Van Wolputte doet het anders: in *Temporary Penetrable Exhibition Space* toont hij foto's van vervallen huizen, loodsen en krotten waarin een al dan niet fake tentoonstelling wordt georganiseerd. Het zijn 'onmogelijke toegangspoorten tot kunsthistorische feiten': waar is de grens, wat pikt de toeschouwer wel en wat niet, bestonden die toonplekken echt, waar lopen artistieke productie en documentatie in elkaar over?

Zelfrelativering mag ook: Vijai Patchineelam wou tijdens zijn residentie in de Jan van Eyck Academie in Maastricht een kunstenaarsatelier ombouwen tot een gedeelde keuken voor alle residenten, maar botste op bestuurlijke onwil, 'omdat het niet te verzoenen was met het nieuwe programma en de voorschriften inzake brandveiligheid'. En Lieven Segers liet op de vernissage enkele performers om de beurt een tekst op elkaars rug schrijven, die dan zo goed mogelijk gereconstrueerd moest worden op de volgende rug. Resultaat: het artistieke wordt chaos, en vice versa.

En zo pakken alle deelnemende kunstenaars de dichotomie tussen kunst en bureaucratie elk op hun manier aan. Wie wint er? In een mild oordeel zou je kunnen zeggen: uiteindelijk helpt de een de ander en ontstaat er een vorm van elkaar verrijkende creativiteit. Als je wat cynischer denkt, dan komt een sportgezegde in me bovendrijven: voetbal is een spel met 22 spelers, en op het einde winnen de Duitsers. Wie de Duitsers zijn, mag u zelf ter plekke invullen.

# ULYSSES

Ulysses Jenkins, *Without Your Interpretation*  
tot 30 juli 2023, Julia Stoschek Foundation,  
Berlijn, [www.jsfoundation.art](http://www.jsfoundation.art)

# JENKINS

Sam Steverlynck

De Afro-Amerikaanse kunstenaar Ulysses Jenkins werkte decennialang in de luwte van de opkomende videoscene van Los Angeles. Totdat hij in 2021 — op 75-jarige leeftijd — zijn eerste institutionele tentoonstelling kreeg in ICA Philadelphia die een jaar later doorreisde naar het Hammer Museum in Los Angeles. Bij Julia Stoschek Foundation in Berlijn is nu een ietwat ingekorte versie te zien van deze overzichtstentoonstelling, een Europese première.

Julia Stoschek is een bekende Duitse verzamelaar wier collectie gefocust is op videokunst — of meer precies *time-based art*. In 2017 richtte ze haar eigen Foundation op die naast haar privécollectie ook tijdelijke tentoonstellingen over videokunst organiseert. Aanvankelijk was er alleen een vestiging in Berlijn, al gauw volgde een tweede locatie in Düsseldorf. Tijdens ons laatste bezoek aan haar tentoonstellingsruimte in Berlijn in 2018 was daar de ronduit indrukwekkende solotentoonstelling *A Series of Utterly Improbable, yet Extraordinary Renditions* te zien van Arthur Jafa, de Afro-Amerikaanse kunstenaar die met zijn video's en installaties de beeldvorming over de zwarte identiteit onder de loep neemt. Met de huidige tentoonstelling van Ulysses Jenkins brengt Stoschek een eerbetoon aan een pionier die een grote invloed heeft uitgeoefend op heel wat Afro-Amerikaanse kunstenaars, en niet het minst op Jafa. Jenkins was namelijk een van de eersten om in de jaren zeventig het toen nog vrij nieuwe medium van videokunst in te zetten om het beeld dat van zijn gemeenschap werd geschetst te ontcrachten en terug op te eisen. Dat blijkt al uit een van zijn eerste werken waarmee de expo dan ook toepasselijk opent. In *Mass of Images* (1978) zien we de kunstenaar, in een korrelige zwart-witfilm achter een berg tv-toestellen staan, terwijl we foto's voorgescheteld krijgen van een reeks stereotiepe zwarte personages uit filmklassiekers zoals *The Jazz Singer*, *Birth of a Nation* en *Uncle Tom's Cabin*. Die worden door de kunstenaar van commentaar voorzien: 'You're just a mass of images you've gotten to know/ from years and years of TV shows. / The hurting thing; the hidden pain. [...] I don't and I won't relate / and I think for some it's too late!' De kunstenaar houdt een koevoet vast die hij dreigend in de lucht houdt. Uiteindelijk slaat hij de toestellen niet stuk, maar lacht hij terwijl hij in de camera kijkt. Een verrassend einde, dat nu eens wordt geïnterpreteerd als stoïcijnse berusting,

dan weer als een manier om juist niet aan de verwachtingen te voldoen. Voor Jenkins is het probleem niet zozeer dat het beeld van zijn community niet overeenkomt met de werkelijkheid. Het probleem is vooral dat dat beeld een eigen realiteit heeft gecreëerd die door velen voor waar wordt aangenomen. Daarin spreekt al zijn geloof in de macht van de media en zijn verlangen daar op de meest diverse manieren mee aan de haal te gaan. Een jaar later, in 1979, brengt hij de video *Two-Zone Transfer* uit. De titel verwijst naar het transportnetwerk in Los Angeles dat een inherent klassensysteem inhoudt waarbij de minder gegoeden geen rechtstreekse verbinding hebben tot het stadscentrum. De video is gebaseerd op een eerdere performance die hij in 1972 uitvoerde in zijn eerste jaar aan het Otis Art Institute in samenwerking met de enige andere zwarte medestudenten. De performance werd zeer goed onthaald en hij besloot er ook een video van te maken — zoals hij wel vaker via performance bij videokunst terecht kwam. Het is dan ook zijn belangrijkste en meest voldragen film die toch wel een mijlpaal kan worden genoemd binnen de Afro-Amerikaanse (video)kunst. In die film heeft de kunstenaar een angstdroom en staan opeens mannen in strak pak en masker van Richard Nixon en Gerald Ford in blackface naast zijn bed. Ze geven toe dat ze bewust mensen angst willen aanpraten voor 'de ander'. In de volgende scène is het hoofdpersonage gekleed als een priester die een mis opvoert met opzweepende muziek van James Brown. Opnieuw klaagt Jenkins de stereotiepe portrettering van zijn gemeenschap aan en de manier waarop zwarten worden opgevoerd in de entertainment industry. Een niet onaardig detail: een van de gemaskerde mannen is niemand minder dan Kerry James Marshall, die ook nauw betrokken was bij de productie. In een vitrinekast — met schetsen en de stageset van de performance naast storyboards en ander archiefmateriaal — is ook een facsimile te zien die Marshall maakte over het stuk. Opvallend is dat er maar liefst zeven jaar zat tussen de opvoering van de performance en de uiteindelijke video-opname. En dat is geen onbelangrijk detail. Het toont op pijnlijke wijze aan hoe Jenkins aanvankelijk maar met moeite toegang kon krijgen tot de nodige apparatuur en software van dat nog vrij recente medium. Het verklaart ook mede waarom hij zo lang heeft moeten wachten op zijn eerste institutionele solotentoonstelling en bijhorende erkenning.

ULYSSES JENKINS, *Just Another Rendering of the Same Old Problem*, 1979,  
performance bij Otis College of Art and Design, Los Angeles, courtesy de kunstenaar,  
foto Nancy Buchanan



Jenkins was een van de eersten om in de jaren zeventig het toen nog vrij nieuwe medium van videokunst in te zetten om het beeld dat van zijn gemeenschap werd geschetst te ontcrachten en terug op te eisen.

## EERBEToon AAN EEN PIONIER

Wat deze expo zo boeiend maakt is niet zozeer het werk op zich — dat individueel niet altijd overtuigt — maar de artistieke zoektocht van de kunstenaar aan de hand van zijn netwerk en diverse samenwerkingen met andere kunstenaars, choreografen en muzikanten. Zo trok Jenkins ook op met de toen al bekende David Hammons, aan wie hij de (pseudo) documentaire *King David* wijdt. Jenkins had ook een stevige voet in huis in de dans- en performancewereld, zoals blijkt uit zijn registratie van Houston Conwills performance *Cake Walk*, een populaire dans uit de 19de eeuw waarin zwarte slaven de hooghartige manier van wandelen van de witte hogere klasse imiteerden.

Wat opvalt in zijn werk is dat hij steeds nieuwe technieken gaat omarmen. De intrede van MTV bleek een grote invloed te hebben op zijn werk en op dat van andere videokunstenaars. Zo waagt hij zich in *Peace and Anwar Sadat* aan een hommage aan de vermoorde Egyptische president Anwar el-Sadat, waarvoor hij zich tal van nieuwe audiovisuele technieken toe-eigent. Het werk baadt in een psychedelische sfeer van bands zoals Parliament en Funkadelic, met allerhande vreemde effecten en superposities zoals het hoofd van de kunstenaar dat bovenop een piramide wordt gekleefd. Jenkins noemde zichzelf dan ook lachend 'een zwarte hippie', zoals ook blijkt uit de newageachtige video *Video Griots Trilogy* met groovy baslijn, die echter al gauw

vervalt in esoterisch gewauwel. Het belang van de MTV-cultuur blijkt ook uit *Inconsequential Doggeral* (1981) waarin hij de videovortex op niet-lineaire wijze wou vatten. Het werk is het resultaat van workshops met zijn studenten film. De kunstenaar combineert al zappende fragmenten van reclames, nieuwsitems en interviews met eigen opnames waardoor hij die beeldenstroom wil verwerken als een vorm van exorcisme. Het werk is enigszins schatplichtig aan *The TV Commercials* (1973-77) van Chris Burden, van wie hij les kreeg, en die nog een stap verder ging door zendtijd op tv te huren voor zijn video-experimenten bij wijze van guerrilla-interventies. Toen Jenkins assistent-professor werd aan de University of California in San Diego zette hij ook een reeks performances op waarbij twee locaties met elkaar werden verbonden door de toen nieuwe techniek van *digital microwave transmission*. Iets gelijkaardigs deed hij in 1992, in de slipstream van Jan Hoets documenta IX, door vanuit Santa Monica te jammen met zijn band, wat via de transmissie live werd doorgegeven naar Kassel. Die blijvende zoektocht om met het medium te experimenteren, siert zijn praktijk — ook al komen nogal wat van die technieken nu archaïsch over. Want niet alle werken op deze tentoonstelling doorstaan de tand des tijds. Men kan Jenkins ook bezwaarlijk goede montageskills toekennen. Daartegenover staat dat hij wel degelijk de weg heeft geëffend voor een hele reeks experimentele (video)kunstenaars na hem die, in gunstigere omstandigheden, zijn nalatenschap hebben verdergezet.



ULYSSES JENKINS, *Cake Walk: A Performance by Houston Conwill*, 1983/1989, video, kleur, geluid, 26' 28", foto Alwin Lay



ULYSSES JENKINS, *Televiews and Cable Radio*, 1981, video, kleur, geluid, 11 min 18 sec, foto Alwin Lay

Wat houdt ons bezig? En waarom? We consumeren en ervaren zoveel meer dan we bespreken kunnen. Evenementen, kleine dingen in de marge, een opmerking, iets dat links blijft liggen. Kunst of geen kunst. Hier tipt iedere maand een van onze redacteuren iets wat hun, haar, of hem geraakt heeft, inspireert of in beweging zet. Deze keer: kunsthistorica, onafhankelijk curator en schrijver Zeynep Kubat.



## *Eleni Kamma,* Casting Call: Prosperity Meets Pluralism

Al verschillende jaren werkt kunstenaar Eleni Kamma aan een onderzoek naar *parrhesia*, een Oud-Grieks retorisch begrip dat verwijst naar het bijeenrapen van je moed om vrijuit te spreken. De mogelijkheid om vrijmoedig te spreken is altijd al een retorisch wapen geweest. Zoals elk wapen, kan *parrhesia* dienen tot zelfverdediging (bijvoorbeeld de strijd voor gelijke rechten), maar ook tot vernietiging (bijvoorbeeld *hate speech*). Rond de vijfde eeuw v.C. ontstond er in Griekenland een retorisch-filosofisch probleem dat vergelijkbaar is met onze huidige 'post-truth' wereld. De mechanismen zijn hetzelfde: 'waarheid' wordt geproblematiseerd en objectieve informatie wordt zodanig in vraag gesteld dat er soms weinig connectie met de realiteit overblijft en subjectieve meningen of hersenspinsels de nieuwe bronnen van 'kennis' worden. Uitdrukken wat je écht denkt en het delen van kennis of het proclameren van 'de' waarheid liggen niet ver van elkaar. Al in 1983 stelde filosoof Michel Foucault tijdens een van zijn seminars aan de universiteit van Berkeley een aantal cruciale vragen omtrent *parrhesia* en de relatie tot de waarheid die we ons vandaag de dag nog steeds moeten stellen. '[W]ie is in staat tot het spreken van de waarheid, waarover, met welke gevolgen, en met welke relatie tot macht [...]?'

De artistieke praktijk van Eleni Kamma centreert zich rond gelijkaardige vragen en implicaties van *parrhesia*. Zij ziet er echter een vruchtbare grond in om net complexe Europese problemen bespreekbaar te maken en liet zich hierbij inspireren door activistische vormen van publiek theater en folkloristische poppenspelen, zoals het Turkse satirische poppenduo Karagöz en Hacivat of Ommegangstoeten. Wanneer een p(r)op of een acteur spreekt, heeft die meer vrijheid van meningsuiting dan een persoon onder een autoritair regime of de verhullende newspeak van neoliberale

politiek. Het is het aloude principe van een spelvorm waarbij de spreker onbestraft kritisch kan zijn omdat die zijn stem transposeert in een object of een onbestaand persoon. Het feit dat je je moed bijeen moet rapen om iets te durven uitspreken, betekent bovendien dat een *parrhesiastisch* betoog inherent een vorm van performance wordt.

Kamma bedenkt personages die mee een allegorie van het Europese continent kunnen vormgeven en materialiseert hen in mensgrote poppen. Zij verzinnebeelden emblematische figuren, zoals de dwaas, het dier, of de dronkaard, maar ook bekende figuren uit de lokale folklore zoals Pierke Pierlala, een Gentse kwajongen die altijd vrijpostig zijn mening verkondigde. De nadelen van openhartigheid worden niet verstoep in het werk van Kamma. Zo heeft ze een performance in scène gezet waarbij de spelers gevraagd werd om elkaar uit te lachen. Ze begonnen uiteindelijk zo'n ongepaste moppen te maken, dat er ruzie ontstond buiten de diëgetische wereld van het werk om. Door zelf het voorbeeld te geven in films, kostuums, tekeningen en performances opent de kunstenaar het gesprek over democratie, welvaart, neoliberale privatisering en vermarkting, solidariteit, gemeenschappelijk goed en publieke ruimte, migratie en pluralisme. Deze tentoonstelling is een theatrale installatie, als een verstilde stoet die je kan meevolgen. De toeschouwer wordt uitgenodigd om mee te paraderen en te beseffen hoe we soms beter dat blad voor onze mond weghalen om wat publiek en gemeenschappelijk is in een gefragmenteerde wereld te verdedigen.

Eleni Kamma, *Casting Call: Prosperity Meets Pluralism*, Kunsthal Gent, tot 14 mei 2023, [www.kunsthalthal.gent](http://www.kunsthalthal.gent)

ETABLISSEMENT  
D'EN FACE  
PRESENTS

## EDELWEISS GAUTHIER OUSHOORN



EXHIBITION ON VIEW  
APRIL MAY 2023

PLACE J(E)AN JACOBSPLEIN 1  
B 1000 BRUSSELS  
ETS\_DEN\_FACE@SKYNET.BE  
[WWW.ETABLISSEMENTDENFACE.COM](http://WWW.ETABLISSEMENTDENFACE.COM)

SUPPORT: VLAAMSE OVERHEID &  
VLAAMSE GEMEENSCHAPSCOMMISSIE

# Madame Bovary

Hoe de mooiste vertaling van Flauberts *Madame Bovary* een geïllustreerd boek blijkt te zijn

Els Roelandt

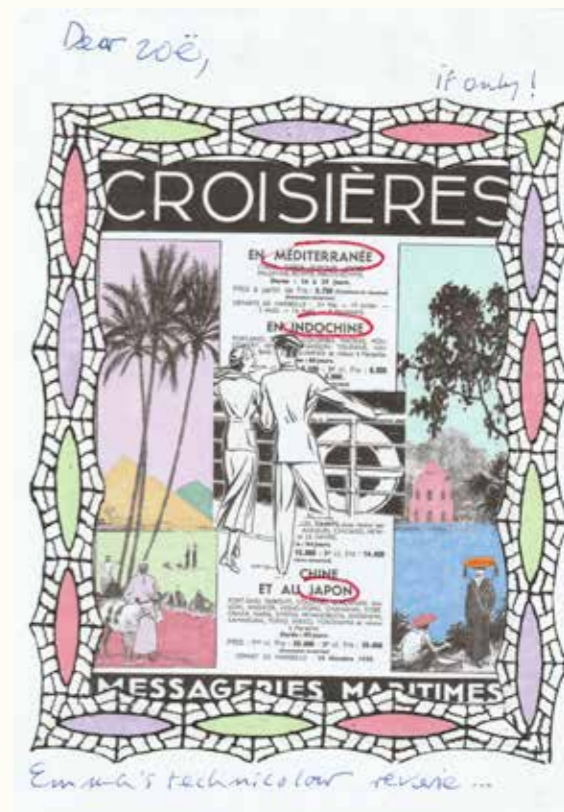
Regelmatig kan je in deze column verwijzingen vinden naar schrijfsels en bedenkingen van mijn favoriete auteurs van het moment, zoals Zadie Smith, Rachel Cusk of Rebecca Solnit. Hun standpunten en publieke uitspraken over hedendaagse kwesties, publicaties of gebeurtenissen zijn dikwijls vindingrijke, uiterst kritische en vooral feministisch georiënteerde inspiratiebronnen. Zeker over *Madame Bovary*, zo dacht ik, over dé literaire figuur bij uitstek die wenst te ontsnappen aan het patriërchaat zonder daartoe helaas over de juiste instrumenten — zij het van maatschappelijke of karakteriële aard — te beschikken, moeten deze auteurs gepubliceerd hebben. Maar wanneer het gaat over Gustave Flauberts grote roman, eerst gepubliceerd in 1856 in Parijs, kwam ik in eerste instantie toch van een kale reis terug. Bij een oppervlakkige zoektocht vond ik bij hen niet meteen een ingang voor mijn tekst. Misschien omdat het Amerikaanse schrijfsters zijn en Flauberts roman zich op het Europese continent, met name in Normandië afspeelt? Ik maakte in mijn korte onderzoekje nog een zijsprong naar Annie Ernaux die tenslotte opgroeide in Normandië, in de buurt van Yonville, het stadje waar Emma Bovary haar laatste noodlottige jaren beleeft.

Ook bij mijn favoriete Britse auteurs kwam ik niet ver. Al schreef Olivia Laing wel enkele lijnen voor de krant *The Guardian* over het moment waarop ze een tweedehands exemplaar van *Madame Bovary* op de kop tikte op een rommelmarkt. De voormalige eigenaar van het boek, anoteerde ergens in de marge: 'Why did I get married (sigh)...' Elders wijst Laing in een bespreking van *I Love Dick*, het cultboek van Chris Kraus uit de jaren negentig, fijntjes op het feit dat indien Flaubert zo graag realist was, het dan niet geschikter was geweest om over zijn eigen leven te schrijven: "Madame Bovary, c'est moi", Flaubert famously remarked, but why go to the trouble of inventing a character when you can make economical use of the juicy fruits of your own life?' Chris Kraus draaide haar hand er niet voor om. En dan is er natuurlijk Julian Barnes, gepassioneerd Flaubert-kenner, wiens *Flaubert's Parrot* hem in 1984 een eerste nominatie voor de Booker Prize opleverde. Het is deze Julian Barnes die nog niet zo lang geleden in *The London Review of Books* de mooie tekst 'Flaubert at Two Hundred' schreef en in 2010 de recentste vertaling van *Madame Bovary* — door niemand minder dan Lydia Davis — als oninteressant wegzette.

Goed, ik was getriggerd, door het bestaan van een vertaling van *Madame Bovary* door Lydia Davis welteverstaan. Davis is niet de eerste de beste. Ik lees haar kunstkritische beschouwingen, maar ze schrijft ook romans, die soms maar drie of vijf lijnen tellen, niet onmiddellijk 'flaubertiaans' zou je



MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, *Madame Bovary*, Four Corner Books, Londen, 2012



© Marc Camille Chaimowicz

kunnen zeggen. Stukjes van haar vertaling van *Madame Bovary* verschenen destijds, in 2010, in *Playboy*, wat *The New Yorker*-recensent Macy Halford dan weer de hilarische uitspraak ontlokte 'I buy it for the Bovary'. Net zoals Barnes gaf Davis toe dat ze initieel niet van de roman had gehouden. Dat geldt ook voor mezelf: ook ik was bij mijn eerste lectuur, ergens in de vijfde klas, niet echt fan van die vrouw, of het boek. Het deprimerende patriarchale systeem waarin Emma Bovary diende te leven greep me toen al naar de keel. Ik ontdekte snel dat Davis niet de enige belangwekkende vrouwelijke vertaler van *Madame Bovary* bleek te zijn. De allereerste gepubliceerde vertaling (uit 1886) is van de hand van Eleanor Marx-Aveling, inderdaad, de dochter van Karl Marx. Uit de introductie die ze bij haar vertaling schreef mogen twee zaken blijken: vooreerst dat zij haar vader indachtig het monopolie over kennis en kennisoverdracht wenste op te heffen door ondermeer ook deze roman over onderdrukking en patriërchaat van een Engelse vertaling te voorzien en zo toegankelijk te maken voor een ruimer publiek. Ze probeerde nog op een tweede manier een aantal aspecten van haar vaders theorie over kapitaal subtiel mee te geven door middel van haar woordkeuze bij de vertaling. Zo werd er op een feestmaal onder de bourgeois van Yonville steevast eerder geschransd dan gegeten. De vertaling door Marx-Aveling kwam al vroeg in een negatief daglicht te staan door toedoen van Vladimir Nabokov die haar werk omschreef als 'ignorant, treacherous and philistine'. Na Nabokovs dood werd in zijn notities een heel lijstje gevonden van Eleanore Marx' vertaalfouten. Maar goed. Dante zei ooit over vertalingen: 'Nothing that is harmonized by the bond of the Muses can be changed from its own to another language without having all its sweetness destroyed'. Ik plukte deze lijn van Lydia Davis' blog waarop ze in 2010 verschillende van haar bedenkingen bij haar vertaling publiek maakte. Misschien echter geldt Dantes uitspraak uitsluitend voor literaire vertalingen.

Maar ik ben alweer halfweg mijn tekst en wou het hier eigenlijk hebben over een heel ander soort van vertaling, namelijk eentje gemaakt door de Britse beeldende kunstenaar Marc Camille Chaimowicz die in 2012 zijn *Madame Bovary* publiceerde bij Four Corner Books in Londen. Chaimowicz werd geboren in Parijs, hij woont in Londen maar bracht veel tijd door in de Franse provinciestad Dijon waar hij les gaf aan de Académie des Beaux Arts. Four Corner Books is een bijzondere uitgeverij die literaire klassiekers heruitgeeft in samenwerking met beeldende kunstenaars. Van hen bestaan prachtige uitgaven van onder meer *Vanity Fair* van William Makepeace Thackeray of Oscar Wilde's *Picture of Dorian Gray*. Marc Camille Chaimowicz vertaalt *Madame Bovary* op een beeldende manier. Hij voorziet elke linkerpagina van het boek van een fotografisch beeld dat overeenkomt met de tekst die rechts wordt afgedrukt: een gevonden beeld, een zelf geënceneerd beeld of een zelfgemaakte grafische illustratie. Hij gebruikt bewust Eleanor Marx-Avelings vertaling van het boek. In een interview uit 2012 verwijst hij naar Eleanor die net als Emma Bovary op het einde van haar leven zelfmoord pleegt door het innemen van arsenicum.



© Marc Camille Chaimowicz

‘Het lijkt wel Instagram avant la lettre’, merkte een van mijn zonen op over Chaimowicz’ *Madame Bovary*. En dat is zo ongeveer ook wat de kunstenaar erover vertelde in 2012, ook al stond Instagram toen nog in de kinderschoenen: ‘Ik heb de beelden geplaatst na het lezen en herlezen van elke pagina tekst. De beelden vormen een soort van stream of consciousness, associatief roepen ze de essentie op van wat Flaubert schrijft op een pagina. De beelden zijn anekdotisch maar vaag, de details zijn belangrijk.’ Chaimowicz zag zijn werk als illustrator eerder als een samenwerking met Flaubert. ‘Omdat hij toch lang dood is gaf ik mezelf wat literaire vrijheden, ben ik relax over de subjectiviteit. Overigens, misschien is illustratie een verkeerd woord want deze tekst illustreren is vanwege zijn realisme niet nodig, eerder begeleiden de beelden de tekst, verrijken ze hem. Ik wilde letterlijk volgen wat in het boek geschreven staat zonder het enigmatische ervan te verliezen. Er zijn verschillende wijzen om het boek te lezen, dat wilde ik ondanks de toevoeging van beelden wel behouden. We leven vandaag in een bijzonder visuele omgeving, daarom heb ik de beelden op klein formaat weergegeven. De tekst moest blijven primeren zoals dat in de 19de eeuw het geval was.’

Chaimowicz illustreerde elke pagina van *Madame Bovary*, met uitzondering van het hoofdstuk waarin het been van een stalknecht wordt afgezet. Sommige scènes worden geactualiseerd, zo rijdt Rodolph in de versie van Chaimowicz niet in een koets maar kiest hij voor een Porsche als vervoermiddel. De beelden zitten vol codes, net zoals de tekst van Flaubert zelf overigens. Emma Bovary valt ten prooi aan de in het midden van de 19de eeuw opgang makende magazine- en consumptiecultuur. Vandaag vinden deze uitzinnige voorbeelden van consumptie hun evenbeeld wellicht in bladen als *Vogue*, of nog beter, zo zegt Chaimowicz, in de glossy magazines *How To Spend It* of *World of Interiors*. Er zijn vele suggestieve beelden in het boek. Voor de cover kiest de kunstenaar een takje uit een boeket namaakbloemen. De fletsheid, het onfrisse en stoffige karakter ervan, verwijst naar de toestand van het huwelijk van Emma en Charles. De verse bloemen die in het begin van het boek opduiken staan voor Emma’s jeugd, later verschijnen donkere lelies die de tragiek en de nakende dood aankondigen. Uiteindelijk kreeg Chaimowicz’ boek het formaat van een glossy magazine, zo landt het ergens tussen het triviale van een paperback en het prestigieuze van een koffietafelboek.

Voor Wiels maakte Marc Camille Chaimowicz, gebaseerd op dit werk van 2012, een reeks van veertig collages: *Dear Zoë* (Emma Bovary collages 2020–2023). Chaimowicz maakte tijdens de voorbereiding van de tentoonstelling twee jaar lang collages, die hij om de twee weken naar Zoë Gray stuurde, de curatrice van de expo. Aan de hand van fragmenten uit modebladen, literaire drukken en reproducties van werken van andere kunstenaars verbindt Chaimowicz hier de hunkering van Emma naar een glamoureuze, rijkelijk en avontuurlijk leven met hedendaagse beelden en verlangens, en met onze recente ervaringen met opgelegde beperkingen, sociaal isolement en escapisme. Ook deze — uitzonderlijk subtiele — collages zitten vol codes, ze volgen niet chronologisch het verhaal van *Madame Bovary* maar meanderen erdoorheen. De collages worden bij Wiels getoond in kleine leestafels bevestigd aan de zuilen in de ruimte, zo houden ze het midden tussen boekverluchting en autonoom werk.

Flaubert staat geboekstaafd als meester van het realisme. Is dat realisme ook belangrijk voor Marc Camille Chaimowicz, vraag ik nog aan Zoë Gray. ‘Misschien wel’, zegt ze, ‘zijn werk is er een van rêverie maar niet van fantasie, het is diepgeworteld in het leven van alledag. Een van zijn vroegste werken draagt overigens de naam *Celebration of Real Life*.’

Marc Camille Chaimowicz,  
*Madame Bovary*, Four Corner Books,  
Londen, 2012

Marc Camille Chaimowicz,  
*Nuit américaine*, tot 13 augustus 2023,  
Wiels, Brussel, [www.wiels.org](http://www.wiels.org)

Om de verbonden werelden van Marc Camille Chaimowicz en Emma Bovary te verkennen, biedt Wiels een reeks workshops in ‘arpentage’ aan, een actief en participatief proces van lezen en creatief schrijven. Zie [www.wiels.org](http://www.wiels.org) voor data.

Behalve een verstokt kunstliefhebber, is Barbara De Coninck al haar hele leven een gepassioneerde ornithofiel. Vorige zomer maakte ze haar radiodebuut op Klara met negen afleveringen van *Barbara en de vogels*. Voor HART schrijft ze maandelijks een column over haar beleving van het vogelleven.

Barbara De Coninck



Archil Kikodze, foto Barbara De Coninck

## Dat belooft

Boomlang met een krachtige uitstraling landt hij bij Prospero’s Bookshop op de Rustaveli Avenue als een adelaar op een rots — om het vervolgens op zijn stoel stipt een kwartier vol te houden. Archil Kikodze (Tbilisi, 1972), armenoloog, acteur, cameraman, scenarioschrijver en de auteur van een veelbekroond literair oeuvre met wie ik voor *europalia georgia* samenwerk, exposeert vanaf oktober 2023 bij Concertgebouw Brugge met nieuw fotografisch werk.

‘On Saturday we will go on excursion’, kondigt hij na afloop van onze kennismaking aan. ‘I will provide a car. We shall leave before breakfast. It is going to be a long and difficult drive. We will go to Lori Region in Kakheti, close to the border with Azerbaijan, behind Elia Mountain and up to the Dalis Mta reservoir.’ De profeet Elia is, behalve de patroon van de karmelieten, ook de bewaengel van vliegeniers en automobilisten omdat hij in een door een hemelse wagen veroorzaakte wervelwind de aarde verliet. De brave man die zijn eten kreeg van een kraai, rees ten hemel vanop de top van een berg.

Dat belooft.

Bij het dorp Dedoplistskaro houden abrupt de asfaltweg en de landbouw op. De auto-expeditie zal nu op onverhard terrein verlopen, in steppe en halfwoestijn. Het kale landschap bezit Bijbelse allure zonder meer. Op een voormalig olieboringskampement en enkele verlaten kolchozen na, is dit gebied uitgestorven. Kuddes met ezels, geiten en schapen bepalen er het beeld. Herders gaan te paard terwijl lammeren luid blaten. Tegen eind april zal hier de *transhumance* plaatsvinden en verhuizen de enorme kuddes naar hoger gelegen gebied in de Kleine Kaukasus, verderop in het zuiden van het land.

In de Chachuna-steppe in Kambechovani zijn de zomervogels nog afwezig. Er vliegt geen alpengierzwaluw, hop, bijeneter, scharrelaar of kwartel rond. De slangenarend en

de aasgier kwamen nog niet thuis. Het zijn de grauwe kiekendief, de buizerd en de lenige sperwer die oversteken, laag over het land. Hogerop cirkelen raven, vale en monniksgieren, en rond hun nesten scheren keizerarenden. Vanop de diepbruine zandsteen vliegen zwermen kalenderleeuwen op. Wilde pistachebomen met koraalachtige kruinen herbergen Spaanse mussen, merels, vinken, putters, kneus, kepen, groenlingen, gaaien, eksters, gorzen en tapuiten. De frêle liedjes van de kuifleeuwerik kondigen de lente aan. Kramsvogels en klapeksters zullen binnenkort ophoepelen.

De grote Georgische schilder Niko Pirosmiani, die later dit jaar in Brussel maar ook in Bazel (Fondation Beyeler) en Kopenhagen (Louisiana Museum) met omvangrijke presentaties wordt gevierd, is afkomstig uit deze regio. Een bezoek aan Pirosmiani’s geboortestreek is ideaal wanneer men zijn kleurgebruik wil begrijpen.

Archil Kikodze, die zelf niet met de auto rijdt, houdt het op een stoel werkelijk geen halve dag uit. Onmiddellijk na mijn retour uit Georgië mailt hij mij als volgt: ‘Two days ago, I took the bus out of Tbilisi and spent the whole day in the marshes, with binocular, cigarette and one apple. I did not see many birds, but it was such a relaxation.’

Geen leven zonder vogels: ook niet in Georgië.



**TOM LIEKENS**  
**VIOLENT TIMES**

VAN 22 APRIL TOT EN MET 4 JUNI 2023 / OPEN OP VRIJDAG, ZATERDAG EN ZONDAG VAN 10U TOT 17U / EXPORUIMTE DE HALLE - MARKT 1, 2440 GEEL

THE *SEDUCTION* OF THE BUREAUCRAT

ARTISTS Apparatus 22 Jan Banning Deborah Bowmann  
AA Bronson Tiago Duarte Anna Bella Geiger  
Sarah Hendrickx LAb[au] Ariane Loze Wesley Meuris  
Office for Joint Administrative Intelligence Vijai Patchineelam  
Lieven Segers Pilvi Takala Axel van der Kraan  
Herman Van Ingelgem Philippe Van Wolputte Vermeir & Heiremans

CURATOR Pieter Vermeulen DESIGN Christophe Clarijs & Robin Vets

OMSCHRIJVING DESCRIPTION  
Een tentoonstelling en reeks publieke gesprekken over de (onwaarschijnlijke) relatie tussen kunst en bureaucratie. An exhibition and series of public talks about the (unlikely) relationship between art and bureaucracy.

DATES  
15.03—04.06.2023

OPENING LOGOTYPE SUPPORT  
Sunday, March 12, 2023 12:00—18:00

de Garage MECHELEN

**Watou**  
**OPEN** deadline: 20.04 **CALL PATCHWORK**

Jouw kunstwerk op Kunstenfestival Watou 2024? Schrijf je in voor Patchwork, een driedaags kampement dat verschillende kunstenaars onder leiding van Koen Vanmechelen samenbrengt in Watou.

Professionele kunstenaars en laatstejaars kunststudenten stellen zich zo kandidaat om nieuw werk te tonen tijdens Kunstenfestival Watou 2024.

**W**  
kunstenfestivalwatou.be  
een organisatie van de stad Poperinge

**JAN VANRIET**  
**Sleepwalkers**

23.4 - 25.6  
do-zo 13.30 tot 18 uur

Vernissage zaterdag 22 april van 11 tot 21 uur

Galerie   
**De Zwarte Panter**

Hoogstraat 70 - 74  
2000 Antwerpen  
www.dezwartepanter.com

Remote 2022, oil on canvas, 70 x 50 cm

EXHIBITION AT STUDIO MANHATTAN 22.03 → 17.05.23

**ELISE EERAERTS & ROBERTO APARICIO RONDA**

*Like snakes, the roots of trees, coil themselves from rock and sand*

W WW. STUK.BE **STUK**

STUK - HOUSE FOR DANCE, IMAGE & SOUND

Vlaanderen KU LEUVEN leuven De Standaard

**UNREADINESS**

JAN VERCRUYSSE  
NEL AERTS  
JOHN MURPHY

16.04 — 10.09.2023  
ROGER RAVEEL MUSEUM

WWW.  
ROGER RAVEEL MUSEUM  
.BE

**RR**  
Roger Raveel Museum

## COLOFON

HART Magazine  
Nr. 233, 6 april 2023

VERANTWOORDELIJKE UITGEVER  
Kathleen Weyts  
Kleine Markt 7 bus 26, 2000 Antwerpen

REDACTIE EN ADMINISTRATIE  
Kleine Markt 7 bus 26  
2000 Antwerpen

T +32 470 86 02 75  
BTW BE 0877 757 651  
[redactie@hart-magazine.be](mailto:redactie@hart-magazine.be)  
[administratie@hart-magazine.be](mailto:administratie@hart-magazine.be)  
[advertenties@hart-magazine.be](mailto:advertenties@hart-magazine.be)

DIRECTIE  
Kathleen Weyts

DIT NUMMER WERD SAMENGESTELD DOOR  
Tamara Beheydt, Bas Blaasse, Phillip Van den Bossche, Barbara De Coninck, Jessica Gysel, Zeynep Kubat, Sorana Munsya en Kathleen Weyts

REDACTIECOÖRDINATIE  
Ezra Babski

WEBREDACTIE  
Bas Blaasse en Charlotte Boddaert (stage)

MARKETING EN ADVERTENTIES  
Eva De Coninck

SENIOR WRITER  
Marc Ruyters

EINDREDACTIE  
Luc Franken

VORMGEVING  
Andreas Depauw en Philip Marnef

COVER  
Instructies: Guy Rombouts  
Beeld: Andreas Depauw

DRUK  
Die Keure, Brugge

WEBSITE  
Bureau Marnef

WERKTEN VERDER MEE AAN DIT NUMMER  
Isabelle De Baets, Lotte Bode, Pieter Van Bogaert, Eric Bracke, Colette Dubois, Roland Patteeuw, Anyuta Wiazemsky Snauwaert, Sam Steverlynck en Christine Vuegen

VERBODEN NAAMGEbruIK  
Het gebruik van de naam van HART Magazine is niet toegestaan.

VERBODEN NAAMGEbruIK  
Het gebruik van de naam van HART Magazine is niet toegestaan.

VERBODEN NAAMGEbruIK  
Het gebruik van de naam van HART Magazine is niet toegestaan.

VERBODEN NAAMGEbruIK  
Het gebruik van de naam van HART Magazine is niet toegestaan.

VERBODEN NAAMGEbruIK  
Het gebruik van de naam van HART Magazine is niet toegestaan.

VERBODEN NAAMGEbruIK  
Het gebruik van de naam van HART Magazine is niet toegestaan.

VERBODEN NAAMGEbruIK  
Het gebruik van de naam van HART Magazine is niet toegestaan.

VERBODEN NAAMGEbruIK  
Het gebruik van de naam van HART Magazine is niet toegestaan.

VERBODEN NAAMGEbruIK  
Het gebruik van de naam van HART Magazine is niet toegestaan.

VERBODEN NAAMGEbruIK  
Het gebruik van de naam van HART Magazine is niet toegestaan.

VERBODEN NAAMGEbruIK  
Het gebruik van de naam van HART Magazine is niet toegestaan.

VERBODEN NAAMGEbruIK  
Het gebruik van de naam van HART Magazine is niet toegestaan.

VERBODEN NAAMGEbruIK  
Het gebruik van de naam van HART Magazine is niet toegestaan.

VERBODEN NAAMGEbruIK  
Het gebruik van de naam van HART Magazine is niet toegestaan.

# De cover

Geïnspireerd door Sol LeWitt's *Wall Drawings* en de *cadavre exquis* van de surrealisten, nodigt HART elke maand een kunstenaar uit om een reeks instructies op te stellen. De vormgevers van het magazine voeren deze naar eigen inzicht uit. Op de achterzijde van dit nummer vind je de instructies van Guy Rombouts. Andreas Depauw vertaalde ze naar een compositie op de voorzijde.

Guy Rombouts (1949, Leuven) is opgeleid als drukker-typograaf en werkt sinds de jaren zeventig aan alternatieve communicatiesystemen.

Volgens Rombouts is er via onze taal geen directe communicatie mogelijk en bijgevolg kunnen sommige gevoelens niet verwoord worden. Daarom gaat hij vanaf de jaren 60 op zoek naar systemen waarbinnen vorm en inhoud zo veel mogelijk kunnen samenvallen.

Begin jaren tachtig staat het acrofonisch (het geluid van de beginletter) Rombouts-lettertype op papier, waarbij woorden letterlijk terug gestalte kunnen aannemen. In 1986 herdopen hij en zijn levensgezellin en artistiek partner Monica Droste (1958–1998) het snijpuntloze Rombouts-schrift in AZART, o.a. een oude Franse schrijfwijze van het woord 'hazard' en ook een verwijzing naar het Russisch woord 'azart' dat staat voor 'in het vuur van het spel'.

De facsimile van het notitieboek 'Oei' wordt integraal en op ware grootte uitgegeven door Posture Editions. Naar aanleiding van de tentoonstelling in het S.M.A.K. (zie Expo in vogelvlucht) biedt Posture Editions ook een editie aan.

Ga naar *www.azart.be*, tik de letters O, E en I los van elkaar, dan ook het woord OEI herhalen met en zonder spaties. Zie ook 'Blocks and Lines – thin lines' voor extra mager.

BE/NL € 15  
Verschijnt 10× per jaar



*Guy Rombouts*