

EEN VERTALING
VAN DE ENE TAAL
NAAR DE ANDERE

MUSE ~ ~ ~

Luk Lambrecht, Lieze Eneman

Since the launch of Internet in 1994 – scarcely 25 years ago – society has changed drastically. People chase technology – a technology that is supposed to make life easier, but paradoxically also results in widespread mental dysfunction. The latter manifests itself in numerous ways, ranging from burnout and depression to material poverty. The digitized and globalized ‘overloaded’ living and working environment takes its toll in a society in which perhaps ideological differences have become less important, but which is increasingly governed by competition and digital competences, and the question whether one can cope with the pressure of a molecular society in which all solidarity melts down.

The free market is linked to the “free” use of the new means of communication, which gradually separate our lives from all normal social interaction. We have all more or less fallen prey to the hype of the new, creative working environment in which people are constantly inventive, flexible and “able to fight for themselves”. Younger generations slog their guts out but can barely make ends meet at the end of the month – and without well-to-do parents or partner the future looks particularly uncertain. What the future holds and what will be the outcome of this rapidly changing and ever-accelerating world is/remains hard to see. Philosopher and media theorist Franco ‘Bifo’ Berardi has produced an exceptionally correct analysis of ‘our’ new living conditions: ‘The real obstacle for social emancipation is isolation, loneliness and depression. Depression is linked to acceleration in the following way. Acceleration leads to panic and panic opens the door to impotence and depression. Panic is the hyperexcitement of the mind, of the organism, that is facing an acceleration of info-neural stimulation. When the organism realizes that there is no way to keep up, it breaks the connection with reality: depression. Acceleration, panic, depression, : this is the subjective cycle of our times.’

From a global perspective our heads begin to spin. For so many people who are fleeing terror, war, hardships and raw poverty, the flight to Europe is a flight towards a subjectively projected better fate. But indeed, we all know how rigid and narrow ‘our’ hospitality has become for these refugees, who often helped to create our prosperity, based on and rooted in covetous neoliberal greed. ‘Neoliberalism believes in the competition of everybody against everybody, and nationalism in the competition of one ethnic group against the other. Both hate universalism, and both hate the idea of solidarity and cooperation.’ (Boris Groys)

Should art talk about the world? Our answer is a whole-hearted ‘yes’. Art is a sort of mental free state, a battlefield for the discontentment people with a sober approach, based on solidarity, suffer from. The pressure from the shift to extreme right gradually starts to erode all forms of freedom. Artists are free and then they’re not free at all – today they volunteer to become the plaything of big business, which in its penchant for ornament surrounds itself with art with a high speculative value. Quite often, this turns the artist into a conservative sycophant of capital and thus a lot of art becomes unlinked to reality, i.e. it becomes an art that aesthetically pleases the eye – but it’s merely lots of empty boxes with a limited use-by date.

But as always, there’s hope! New technologies have always made possible countermovements and revolutions in art – though history also teaches us that in no time even the most bitter, fleeting and experimental art is stripped of its content-related power when mercantile recycling is lurking around the corner.

Since 2013, Museum Culture Strombeek/Ghent has been operating as a structural appendix to the broad public collection of the S.M.A.K. in Ghent. Looking back in time – that is the leitmotif of Museum Culture Strombeek/Ghent. To do so, we constantly ‘load our barrow’ in the permanent collection of the S.M.A.K. This results in a perspective that deliberately seeks to show that every epoch produces its own forms and style. It’s this consciousness – this legacy, this collection – that has been at the heart of the exhibitions in Cc Strombeek for years.

A Translation From One Language to Another is a powerful ‘public’ work by the American artist Lawrence Weiner from 1969 that inspired the title of our two-part exhibition that celebrated the twentieth anniversary of the S.M.A.K. in an attempt to reflect on what is being shown in a museum and what’s not. It also involved testing the collection against the concepts of taste, logic, the spirit of the age and historic relevance.

For the second part of the project we asked younger generations of artists, curators and architects what they think about the art and architecture of museums in a (perhaps not too distant) future that might be entirely virtual and immobile – at least from the perspective of the user who will take in the world through the all-blinding screens and interface of his or her mobile phone.

Without tangibly present end product, but as an ephemeral, immaterial, virtual and real-time event that hangs in the ‘cloud’, the newest new media art poses a serious challenge to the museum, namely how to acquire this sort of art, how to make it public, and more importantly, how to preserve it for the future?

This is not the only challenge museums face in the twenty-first century. A theme the Cameroonian filmmaker-publisher Pascale Obolo refers to in her contribution, is the issue of postcolonialism in the arts. As an addition to this two-part exhibition (and to earlier projects by Museum Culture Strombeek/Ghent, such as *Learning from documenta* in 2017 and Sven Augustijnen’s & Sammy Baloji’s double exhibition in 2018), she prepares an exhibition that will be on view in 2020 about the ‘invisible’ cultural and political power mechanisms that can be revealed by a (public) art collection. ‘The accessibility of the museums to all through different political and cultural programmes has not resolved the issue of exclusion: of treasures (that are present and those that aren’t), of power (those who appear in the one-sided telling of history and those who do not appear) and of audiences (those who are invited to participate cultural institutions and those who aren’t). Every day, the voices of the invisible are reframed by the institutional conformism.’ (Pascale Obolo in the eleventh issue of *Afrikadaa*. In this issue she allows many different voices to speak out on this issue, reporting on the MUSEUM ON/OFF opening programme in Espace 0 at the Centre Pompidou in 2017).

Initiatives that are backed with the taxpayer’s money are public services that attempt to inform a broad, interested public in a deliberate and broad intersubjective way about how artists view, experience, survive... the world. Museums and other subsidized organizations are financially under pressure because the shrinking public means are no match for the private capital, which – in a time that is more than ever in the grip of the logic of ‘the new’ – can buy and snap up all art. Art not only ends up massively with the rich in this fluid, ‘global’ world, but additionally, even renowned art historians and curators are attracted by the private sector. In this way the border between private and public tends to become very thin, and the legitimacy of the publicly funded cultural memory is increasingly undermined.

Except for the ritual mass festivals and experiential events cleverly organized by PR managers, it continues to be a challenge to gather a ‘live’ public for a cultural production that cannot be categorized under the heading amusement or ‘the more sophisticated leisure activities’. The exhibitions in Cc Strombeek situate themselves in and between traditionally programmed performance arts that take place in the well-organized, familiar setting of a theatre with fixed seats, with the visual field of the public cemented in the frontal view. Between these, the visual arts in Cc Strombeek situate themselves centrally, as an ‘open and frail’ invitation to acquaint oneself with the meaning of today’s and yesterday’s visual arts in the context of a renarration of our complex time. Presenting referential art practices from roughly the end of the 1950s, as well as keeping the finger on the pulse of today’s art production, allow us a broad view of the ‘culture of making art’. Taking this as our point of departure, we’d like to follow the ideas of sociologist Rudi Laermans on ‘active sustainability’. In an essay on the issue of tradition – in the context of the Brussels dance company Rosas and the essential ephemerality of a dance repertoire for up-and-coming/future generations – Laermans coined the term ‘re-registering’, which ‘invites us to reread and reinterpret’.

This is precisely the method Museum Culture Strombeek/Ghent adopts for setting up an exhibition. Works of art and entire oeuvres, perhaps forgotten or thought lost, as well as works belonging to generally accepted canons invite the public to hold up art against *and* in the light of the ‘now’ and read the works differently. Thus, through these exhibitions contemporary art becomes ‘actively sustainable’. Rudi Laermans: ‘Active sustainability or accepting the past as a source of multi-faceted possibilities for innovation.’

We have to guess about the (near) future, all the more so because according to a lot of authors, the future no long exists – it’s a fiction. Once more one of Berardi’s insights: ‘The future is a modern category, or at least it meant something entirely different in the Middle Ages, or in Greek Antiquity. In modernity, the future means expansion. Actually, the imagination of the future is a very American idea. Together with the New World, Columbus discovered the future, ushering in the Spanish “Golden Age”. The future became a spatial idea of expansion and growth. So, if I say the future is over, I mean that the age of economic, geographic and cultural expansion is over.’

In this voluminous publication, a lot of different voices express their views about the recent innovations in the arts, especially about the turn towards a drastic programmatic hybridization of the stage and the art cube, more in particular with regard to ephemeral ‘actions’ related to performance and dance. The authors present a varied palette of ideas that can inspire us to continue working on projects and concepts that may stretch our limited and short-sighted ability to understand the world and get a grip on it, make our views more sustainable and acquire more insight.

Thanks to a yo-yo movement back and forth between a museum and a cultural centre, the meaning of art always returns to the museum. The museum as the lockkeeper who stores knowledge – though this knowledge is often too limited, too coloured and at the same time too little.

Since 1968, the French artist Daniel Buren has written a lot of critical texts about power in the relationship museum–art–artists. On 29 June 2019, he wrote: ‘The only difference now is that we have to find new solutions to escape from the institution and that we must use whatever chance we have to recover what we did to escape completely.’ Buren is (once more) the advocate of freedom in the arts and alert as ever, he doesn’t hesitate to defend the idea that the artistic production mustn’t lose its (critical) expressiveness as a consequence of its directly being recycled by the art market and museums. In that sense, the exhibitions organized by Museum Culture

Strombeek/Ghent – based on the cooperation with a museum – provide an impartial ‘sanctuary’ to the freedom of thinking.

And yes, it remains up to you, dear reader, to turn the patchwork of ideas and thoughts in this publication into echoes that – let’s hope so – resound far away from our ‘centre’, bearing in mind that the future is today’s project.

Dedicated to Philippe Van Snick (1946-2019)



Luk Lambrecht, Lieze Eneman

Sinds het lanceren van het internet in 1994 – amper 25 jaar geleden – is de samenleving danig veranderd. De mens holt de technologie achterna – een technologie die het leven gemakkelijker moet maken, maar paradoxaal genoeg ook de aanleiding blijkt voor heel wat mentaal disfunctioneren. Dat laatste manifesteert zich in burn-outklachten, depressie en materiële armoede. De geïnformatiseerde en globaal geworden, overbezette leef- en arbeidsomgeving eist een maatschappelijke tol in een samenleving waarin nu minder ideologische verschillen de dienst uitmaken, maar vooral marktconcurrentie, digitale competentie en het al dan niet opgewassen zijn tegen de druk van een moleculaire maatschappij waarin alle solidariteit wegs melt.

De vrije markt is gekoppeld aan het “vrije” gebruik van de nieuwe communicatiemiddelen, die ons leven stilaan onttrekken aan de gebruikelijke sociale omgang met elkaar. Wij zijn allemaal in meer of mindere mate ten prooi gevallen aan de hype van de nieuwe, creatieve werkomgeving waarin de mens voortdurend inventief, flexibel en “weerbaar” is. Jongere generaties werken zich uit de naad en komen op het einde van de maand nauwelijks rond – en zonder bemiddelde ouders of partner blijft elk perspectief op de toekomst een dubbeltje op zijn kant. Wat de toekomst brengt bij de als een raket accelererende race van “van alles en nog wat” in de wereld, is en blijft vandaag nauwelijks te overzien. Filosoof en mediatheoreticus Franco “Bifo” Berardi schreef een meer dan exacte analyse van “onze” nieuwe leefomstandigheden: “De echte obstakels voor maatschappelijke emancipatie zijn isolement, eenzaamheid en depressie. De link tussen depressie en versnelling of acceleratie is deze: versnelling leidt tot paniek en paniek zet de deur open voor machteloosheid en depressie. Paniek is een overprikkeling van de geest, van het organisme, dat zich geconfronteerd ziet met een acceleratie van informatieve neurale stimulatie. Wanneer het organisme zich realiseert dat het onmogelijk gelijke tred kan houden, verbreekt het de band met de realiteit: depressie. Acceleratie, paniek, depressie: dat is de cyclus die in onze tijd het subject te beurt valt.”

Als we het mondiaal bekijken, wordt een mens al snel duizelig. De migratie naar Europa is voor zo velen, op de vlucht voor terreur, oorlog, ontbering en rauwe armoede, een vlucht richting subjectief geprojecteerde lotsverbetering. We weten inmiddels allemaal hoe strak en begrepsd onze gastvrijheid is geworden voor hen, vluchtelingen die in vele gevallen mee aan de wieg stonden van onze welvaart, geworteld in en gebaseerd op gulzige neoliberale hebzucht.

“Het neoliberalisme geloofd in de rivaliteit van alle individuen onderling, en nationalisme in de rivaliteit tussen etnische groepen. Beide haten universalisme en de idee van solidariteit en samenwerking.” (Boris Groys)

Moet kunst het over de wereld hebben? Wij denken volmondig van “ja”. Kunst is een soort mentale vrijstaat, een *battlefield* voor het heikele waarmee de mens die zich nuchter en solidair wenst op te stellen, te kampen heeft. De druk van en ruk naar extreemrechts knabbelt stilaan aan alle vormen van vrijheid. Kunstenaars zijn vrij en ook helemaal niet – vandaag blijven ze uit eigen beweging meer en meer de speelbal van het grootkapitaal, dat zich decorerend omringt met kunst van een hoog speculatief gehalte. In veel gevallen wordt de kunstenaar op die manier een conservatieve hielenlicker van het kapitaal en wordt heel wat kunst gespeend van realiteit. Een weliswaar esthetisch goed ogende kunst, maar heel veel lege dozen met een beperkte houdbaarheidsdatum.

Maar zoals steeds is er hoop! Nieuwe technologieën hebben al altijd tegenbewegingen en revoluties mogelijk

gemaakt in de kunst – hoewel de geschiedenis ons ook leert dat zelfs de meest wrange, vluchtige en experimentele kunst in een mum van tijd inhoudelijke kracht verliest door om de hoek loerende mercantiele recuperaties.

Museumcultuur Strombeek/Gent opereert sedert 2013 als een structurele appendix van de publieke collectie van het S.M.A.K. in Gent. Als rode draad blikt Mc S/G terug in de tijd door een permanent “kruien” in de vaste collectie van S.M.A.K. Dat gaf aanleiding tot een visie die bewust toont dat elke tijd haar vorm en stijl produceert; die kennis – dat leaat, die collectie – maakt al jaren de kern uit van de inhoud van de tentoonstellingen in Cc Strombeek.

Een Vertaling van de Ene Taal naar de Andere is een straf, publiek werk van de Amerikaanse kunstenaar Lawrence Weiner uit 1969 dat de titel gaf aan dit tweeluik. Bedacht naar aanleiding van het twintigjarige bestaan van S.M.A.K. houdt het een reflectie in over wat niet en wel wordt getoond in een museum, en is het tegelijk een poging tot een doorlichting van een collectie getoetst aan de begrippen smaak, logica, tijdgeest en historische relevantie.

Voor het tweede deel van dit project vroegen we jongere generaties kunstenaars, curatoren en architecten wat zij denken over de kunst en de architectuur van musea in een toekomst die binnen afzienbare tijd misschien wel helemaal virtueel en bijgevolg fysiek stilstaand of stilzittend zal worden – in elk geval vanuit het perspectief van de gebruiker die de hele wereld zal gade slaan via alles verblindende schermen en interfaces.

Zonder tastbaar eindproduct, maar als een in de *cloud* hangend, efemeer, immaterieel, virtueel en *realtime* gebeuren, stelt de nieuwste nieuwe mediakunst het museum voor ernstige uitdagingen, nl. hoe deze kunst te verwerven en publiek te maken en vooral te bewaren voor de toekomst.

Dit is niet de enige uitdaging waarvoor musea staan in de 21ste eeuw. Eén thema dat aan bod komt via de bijdrage van de Kameroense filmmaakster-uitgeefster Pascale Obolo handelt over de vraag over postkolonialisme in de kunsten. In het verlengde van dit tweeluik (en eerdere projecten van Mc S/G zoals *Learning from documents* in 2017 en de dubbeltentoonstelling van Sven Augustijnen & Sammy Baloji in 2018) bereidt zij een tentoonstelling voor in 2020 over de “onzichtbare” culturele en politieke *power mechanisms* die een collectie kan blootleggen. “De toegankelijkheid van musea voor iedereen door middel van diverse politieke en culturele programma’s heeft niet geleid tot een oplossing voor het probleem van exclusie: van schatten (die al dan niet aanwezig zijn), van macht (wie figureert in het eenzijdige narratief van de geschiedenis en wie blijft afwezig) en van het publiek (wie wordt uitgenodigd om te participeren in de culturele instellingen en wie niet). Elke dag opnieuw worden de stemmen van de onzichtbare mensen aangepast door het intellectuele conformisme.” (Pascale Obolo in het elfde nummer van het door haar uitgegeven magazine *Afrikaadaa*, dat een veelheid aan stemmen aan het woord laat over deze problematiek en de neerslag vormt van MUSEUM ON/OFF, het openingsprogramma van Espace 0 van Centre Pompidou in 2017).

Initiatieven die steunen op belastinggeld zijn publieke diensten die een breed, geïnteresseerd publiek op een bedachte en brede, intersubjectieve manier proberen te informeren over de manier waarop kunstenaars de wereld bekijken, beleven, overleven... Musea en andere gesubsidieerde organisaties staan financieel onder druk omdat de steeds schaarsere publieke middelen niet meer opgewassen zijn tegen het privékapitaal, dat alle kunst zonder enige verantwoording of “verantwoordingsdossiers” kan opkopen én wegkopen in

tijden waarin meer dan ooit de logica heerst van het nieuwe. Niet alleen komt de kunst massaal terecht bij de rijken van de vloeibare, globale wereld, maar ook gerenommeerde kunsthistorici en curatoren worden door de privésector aangetrokken, waardoor de grens tussen privaat en publiek flinterdun dreigt te worden en de legitimiteit van het publiek betoelaagde culturele geheugen meer en meer wordt ondermijnd.

Tenzij het gaat om de rituelen van massafestivals en handig door pr gestuurde belevingsevenementen, wordt het ondanks alle inspanningen een heuse uitdaging om een publiek live bij elkaar te brengen voor een culturele productie die niet onder te brengen is in de rubriek amusement of “betere” vrijetijdsbesteding. De tentoonstellingen in Cc Strombeek staan in en tussen klassiek geprogrammeerde en gepresenteerde podiumkunsten, netjes in een vertrouwde schouwburg met vaste zitjes, zodat het gezichtsveld van de toeschouwer ingemetseld zit in een frontale blik. Daartussen staat de beeldende kunst in Cc Strombeek centraal als een “open en broze” uitnodiging om kennis te maken wat beeldende kunst vandaag én gisteren betekent bij pogingen tot het her-verhalen van onze complexe tijd. Het tonen van referentiële kunstpraktijken van pakweg het einde van de jaren 1950, samen met wat er met de vinger aan de pols vandaag aan kunst wordt geproduceerd, verleent ons dus een brede blik op “de cultuur van het kunst maken”. In dit verlengde willen wij graag het denken volgen van socioloog Rudi Laermans wanneer hij het heeft over “actieve duurzaamheid”. In een essay dat handelt over de vraag naar de overlevering – in de context van het Brusselse dansgezelschap Rosas en de essentiële vluchtigheid van een dansrepertoire voor de (aan)komende generaties – bedacht Laermans de notie “herinschrijven”, die “uitnodigt tot herlezen en herinterpreteren”.

Dit is precies de methode die Mc S/G handhaaft bij het samenstellen van tentoonstellingen. Al dan niet vergeten of verloren gewaande kunstwerken/oeuvres én algemeen aanvaarde canons nodigen uit de kunst tegen én met het licht van het “nu” anders te lezen. Op die manier wordt de hedendaagse kunst via dit soort tentoonstellingen “actief duurzaam”. Rudi Laermans: “Actieve duurzaamheid of het accepteren van het verleden als bron van veelzijdige mogelijkheden tot vernieuwing.”

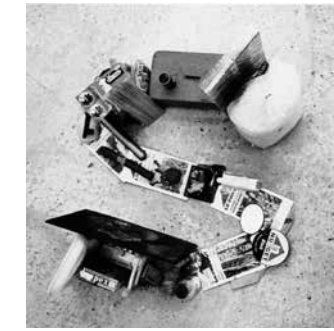
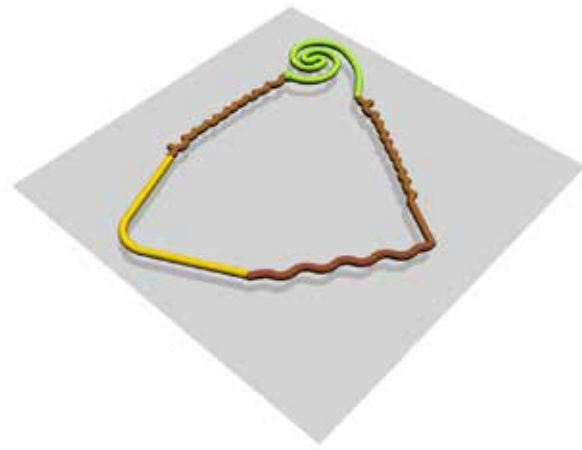
Het blijft gissen naar de (nabije) toekomst, omdat de toekomst volgens heel wat auteurs niet eens meer bestaat en fictie is. Nogmaals een inzicht van Franco “Bifo” Berardi: “De toekomst is een modern begrip, in die zin dat de term in de middeleeuwen of de Griekse oudheid een compleet andere betekenis had. In de moderne tijd betekent de toekomst expansie. Zich de toekomst voorstellen is in feite een zeer Amerikaans idee. Samen met de Nieuwe Wereld ontdekte Columbus ook de toekomst en zette hij de deur open voor de Spaanse ‘Gouden Eeuw’. De toekomst werd een ruimtelijk idee dat expansie en groei inhield. Wanneer ik beweer dat de toekomst voorbij is, bedoel ik dat het tijdperk van economische, geografische en culturele expansie voorbij is.” In dit livjige cahier komen heel wat stemmen aan bod over de recente vernieuwingen in de kunsten, in het bijzonder over de zwenking naar een ingrijpende programmatische vermenging van “bühne” en “art cube” met betrekking tot aan performance en dans gelieerde efemere “acties”. De auteurs presenteren een veelkleurig palet aan gedachten die ons kunnen inspireren voort te werken aan projecten en concepten die ons beperkte en kortzichtige begripsvermogen en dito grip op de wereld kunnen verruimen en duurzamer en inzichtelijker maken.

Dankzij een jojobeweging tussen een museum en een cultuurcentrum keert de betekenis van de kunst altijd terug naar het museum. Het museum als sluiswachter die de kennis opslaat, al is die kennis al te vaak beperkt, té veel en tegelijk té weinig gekleurd.

Over de machtsverhouding museum-kunst-kunstenaars schreef de Franse kunstenaar Daniel Buren al vanaf 1968 heel wat kritische teksten. Op 29 juni 2019 meldt hij: “Het enige verschil nu is dat we nieuwe oplossingen moeten vinden om te ontsnappen aan het instituut en dat we geen enkele kans onbenut mogen laten om datgene te recupereren wat we gedaan hebben om ontsnappen.” Daniel Buren is hier (opnieuw) pleitbezorger voor de vrijheid in de kunsten en, alert zoals hij nog steeds is, deinst hij er niet voor terug om ervoor op te komen dat de artistieke productie haar (kritische) zeggingskracht niet meteen verliest door de directe recuperatie van de kunstmarkt en musea. In die zin zijn de tentoonstellingen van Mc S/G, gebaseerd op een samenwerking met een museum, in de context van Cc Strombeek “tekens” van een belangeloze “vrijplaats” voor vrijheid van denken.

En ja, het blijft aan u, beste lezer, om de lappendeken van ideeën en gedachten in deze publicatie te converteren in echo’s die, laat ons hopen, ver weg van ons “centrum” weerklinken in het perspectief dat de toekomst een project is van vandaag.

Opgedragen aan Philippe Van Snick (1946–2019)

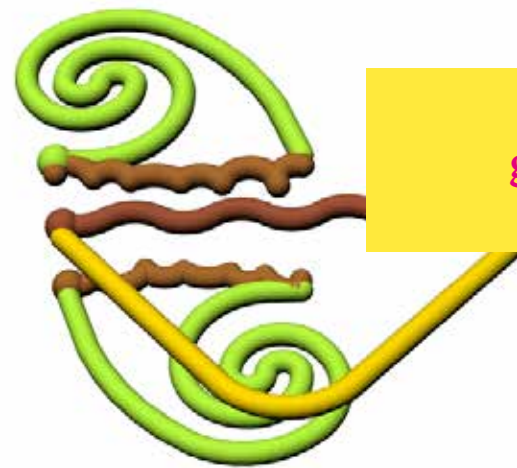


MENTHOLPASTILLES
 MELK
 MARSORDER
 MISSAAL
 MENGSEL
 MIKBOEKJE
 MUZIEKPAPIER
 MUNT
 MANTELLUSSEN
 MANDJE
 MANCHET
 MOTOR
 MAIS
 METER
 MISDRUK
 MARJOLIJN
 MENGBAKJES
 MISPELPIT
 MEIDOORDOORN
 MEETKUNDEBOEK
 MARMER
 MILLIMETERPAPIER
 MERELEI
 MANDJE
 MANCHESTER
 MOZAIKPAPIER
 MOSTERDLEPELTJE
 MOER
 MANCHET
 MAGNEET
 MENGHOUT
 MECANOGRAFIEKARTON
 MOIREPAPIER
 MUNTJES
 MANCHETKNOP
 MIRRE
 MUTS
 MERGPILJP

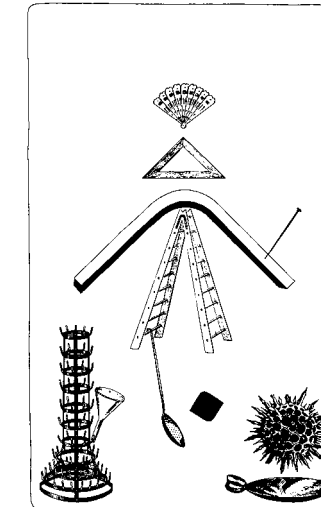
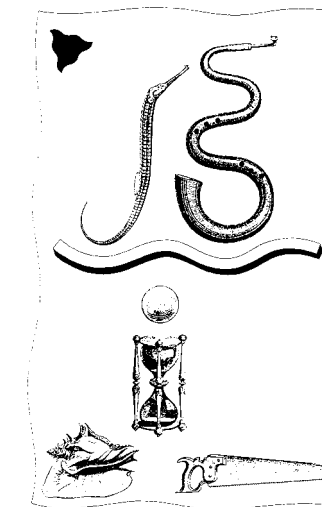
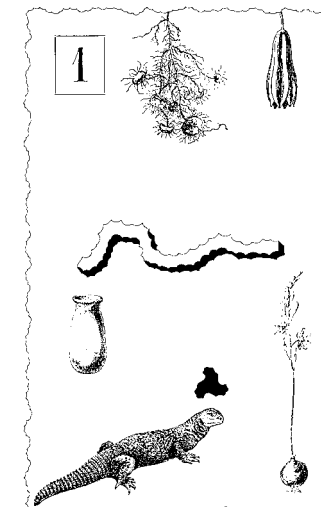
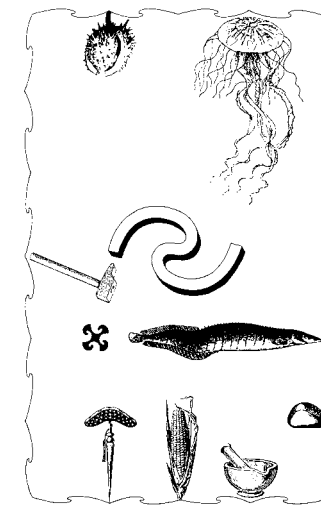
UITTREKSEL
 UITGAVENLIJST
 UITNODIGING
 URANYLNITRAAT
 UITNODIGING
 UURROOSTER
 UITNODIGING
 UITPONSING
 UITNODIGING
 ULTRAMARIJN
 UITNODIGING
 UITSTRIJKGLAS
 UITNODIGING
 UITVERGROTING
 UITNODIGING
 UIEN
 UITNODIGING
 UT
 UITNODIGING
 UITKNIPSEL
 UITNODIGING
 UITLATINGSTEKEN
 UITNODIGING
 UITKNIPSEL
 UITNODIGING
 UITLEKSTANDAARD
 UITNODIGING
 UITKNIPSEL
 UITNODIGING
 UITSNIJDING
 UITSTRIJKGLAS
 UITNODIGING
 UITROEPINGSTEKEN
 ULTRAMARIJN
 UNCIAAL
 UITZAGING
 UITSTRIJKGLAS
 UMLAUTSTEKEN
 UNICUM

SCHOENSMEER
 SPAARPOT
 SNOEP
 SCHEURKALENDER
 SALIE
 STOELTJE
 SPONS
 SARDIENEN
 STOKJES
 SCHELP
 SPIEGELTJE
 SUIKERZAKJE
 STUDEERAGENDA
 SPECULAAS
 SCHUURTAMPON
 SIGAAR
 SLEUTEL
 SLUITZEGEL
 SCHEERMESJES
 SERVET
 SAFRONINE
 SLISPAPIER
 STOP
 SIERGRASZAAD
 SILICIUM
 SPROOKJE
 SIERERWTENZAAD
 SODA
 SCHILDERIJ
 SIERMAIS
 STOKROOSZAAD
 SULFANILICUMACIET
 SCHEPJE
 SNOEP
 SPONS
 SCHARNIER
 SIGARENKOKER
 SELENIUM
 SLOT

ELASTIEKJES
 ENVELOPJE
 ETSPLAAT
 ENVELOPPE
 EMBALLAGE
 ENVELOP
 EUKALYPTUSBONBONS
 EIERDOPJE
 ELUCUBRATIE
 ENVELOP
 EIFFELTOREN
 BENDEEI
 ETUI
 ERWTENSOEP
 EOSINE
 ENGELSESLEUTEL
 ENVELOP
 EENZELVIGHEIDSKAART
 ENVELOP
 ETUI
 ENVELOPPE
 EUKALYPTUSPASTILLES
 ETHERFLLESJE
 ENVELOP
 ETIKET
 ENVELOP
 EREKAART
 ENVELOPPENCATALOGOOG
 ENVELOP
 ENVELOP
 ETUI
 ENVELOP
 ELPEE
 ENVELOPPE
 ENCEFALOGRAM
 ERLLENMEYER
 EXAMENPAPIER
 EIKEL



guy zoekt naar oplossing





DE VIJF ZINNEN (THE FIVE SENSES)

Annie De Decker

Guy Rombouts (born 1949, lives in Antwerp) found back a reproduction of 'The Five Senses!', a painting he had kept for years, and that had been made by one of his ancestors – Theodoor Rombouts – Guy Rombouts decided to try and visualize the five characters in the work representing the five senses by making for each of them a list of 26 words, that excited one of the senses. Words that are all composed of three letters and the first letter of which follows the order of the alphabet. Thus coming to results such as: ARC, BOX, DOT, EEL etc. for the sight. Five different Amsterdam spaces are going to exhibit these senses, i.e. show them to the public in the shape of a number of objects for each group of 26 words. The alphabet, and letters in general, have been present in his work for years now. No wonder he had originally planned to become a typographer! One day Guy read the following passage in Belcampo: 'The alphabetical order has a special kind of magic. It looks as if everything is neatly classified, but, at second glance, we see that underlying the most chaotic – the least coherent – amalgam of things is put together. Although they may nicely follow the alphabetical order, the words and items in the columns of a dictionary or encyclopedia in fact form a many-coloured hotchpotch of information and facts.'

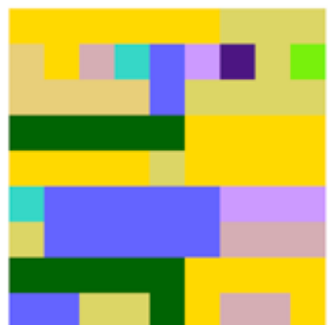
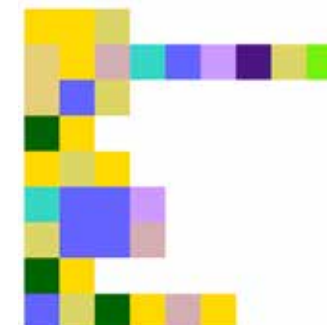
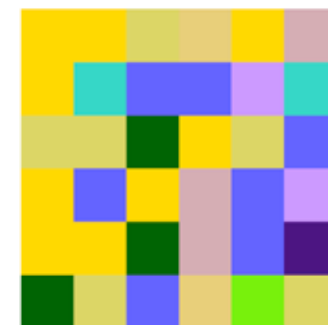
DE VIJF ZINNEN

Annie De Decker

Guy Rombouts (geboren 1949, woont in Antwerpen) bewaarde een reproductie van het 17-eeuwse schilderij van een van zijn voorvaders, Theodoor Rombouts, voorstellend 'De Vijf Zinnen'. Voor elk van de personages, die elk één zintuig uitbeelden, heeft Guy Rombouts getracht een lijst te maken van 26 woorden die door dat zintuig waargenomen worden. De woorden bestaan slechts uit drie letters en de beginletter volgt de orde van het alfabet. Zo staat er bijvoorbeeld voor het gezicht: AAL, BOL, COL, DAS, ELS etc... In vijf verschillende ruimtes in Amsterdam zal hij nu telkens één zintuig voorstellen aan de hand van objecten die de 26 woorden vertegenwoordigen. Alfabet en letters spelen al sinds jaren een grote rol in zijn werk. Het zal wel geen toeval geweest zijn dat hij voor typograaf studeerde. Op een dag las hij in een verhaal van Belcampo: 'De alfabetische rangschikking heeft iets wonderbaarlijks. Onder de schijn van een volmaakte orde verbergt zij het minst samenhangende, het meest chaotische. Onberispelijk staan de artikelen van een woordenboek of een encyclopedie in de keurige kolommen, maar hun inhoud is in al zijn bontheid en dooreengeworpenheid hiervan het waarachtig tegendeel.' Juist de combinatie van die twee elementen, rechtlijnige orde en bonte verscheidenheid, fascineert ook Rombouts.

It is this very combination of two elements, strict order and puzzling diversity, that fascinates Rombouts. He also loves combining figures, like: 1001 things of 18 BF, divided over the 26 letters of the alphabet, announced by a story consisting of 26 sentences, found on page 18 of the books of 26 writers, the names of which follow the same alphabetical order. In the above exhibition, held at Gallery Zeno-X in Antwerp (1982) he sticks to the rules of the game with an amazing punctuality. Still, this is not what makes the work interesting. What does fascinate, however, is the nature of the things he has been collecting and the way in which he brings them together. In the same way classical poets do, who, despite the extreme complexity of their metrical construction still manage to naturally express a number of subtleties. The most unsightly and banal things Guy finds or picks up and keeps with him for years, thus giving them a poetic strength and meaning we would have extreme difficulty to imagine when seeing the same things in their day-to-day surroundings; things on our own we probably would not even have noticed at all. The meaning, as well as the form and the function that used to be associated with each object are combined in a new function. Making a blend of words, images and objects does seem to be typically Belgian... linguistic problems being one of our eternal stumbling-stones. After Magritte's philosophical contemplations and Broodthaers' grand parody on language and culture, Guy Rombouts now takes a more anthropological stand towards the objects. The form and function of which, whether an old tape-recorder, a fishing net, a piece of used lipstick of a barely finished bottle of Xeres, all have a personal history which, so to speak, is evoked and visualized in front of us. Sometimes Rombouts even seems to doubt what he is doing himself. At the exhibition 'Actuele Kunst in België', 1979, for example, he relativated things in a series of photographs. On a first photo one could read: NOT A SOUL WHO IS INTERESTED IN THIS; On a second one a beautiful striped tom cat comes and eats away the NOT, made of caviar. Thus leaving us to read: A SOUL WHO IS INTERESTED IN THIS. Together with the artist we are pleased, seeing that the cat, be it untidily, has eaten the NOT and by the same token proved that at least one soul, the cat, is interested in what he is doing. At times other means of expression, apart from words and figures, are also used. Three stones for example: a first stone, a freestone in the shape of a beam, which was found on a container next to a building-site; on its edge dangles an oblong stone, rounded off through the ages by water and encountered by accident in his garden. The third stone, he brought with him from Sassello, stands upright in the bolt hole of the freestone threshold - like a small phallus. Three stones that appealed to Rombouts and that he moved.

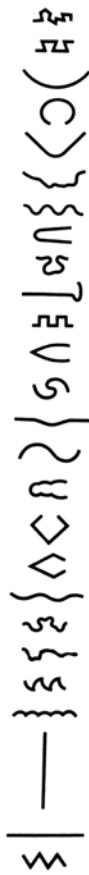
De Appel, Amsterdam, 1982



De Appel, Amsterdam, 1982

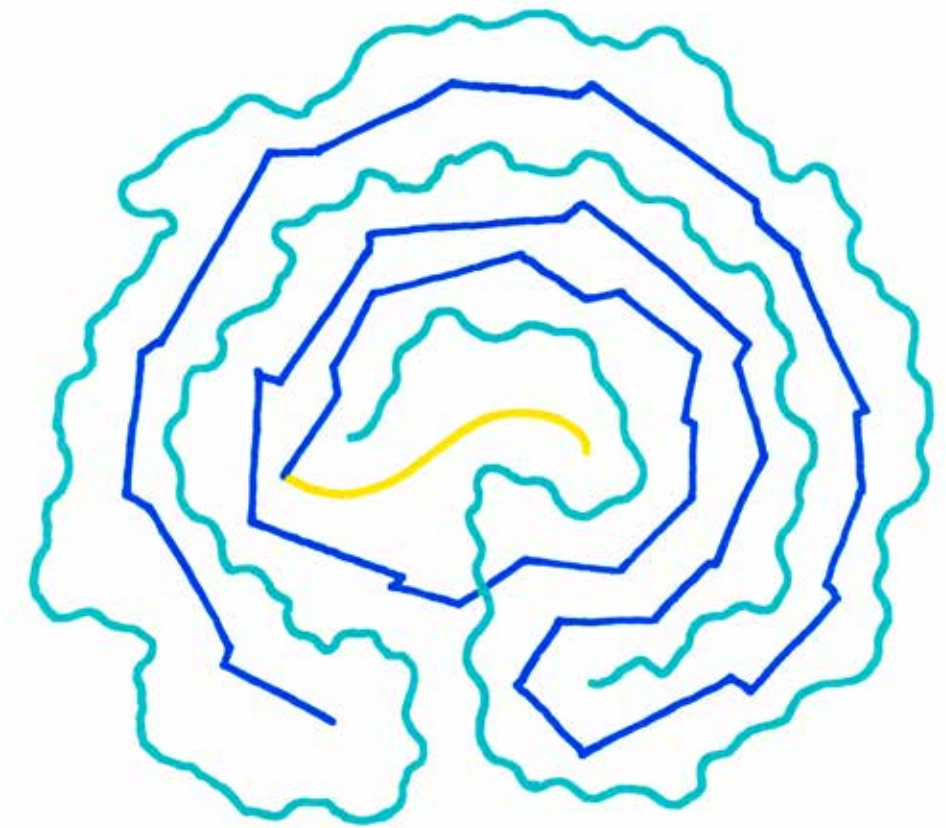
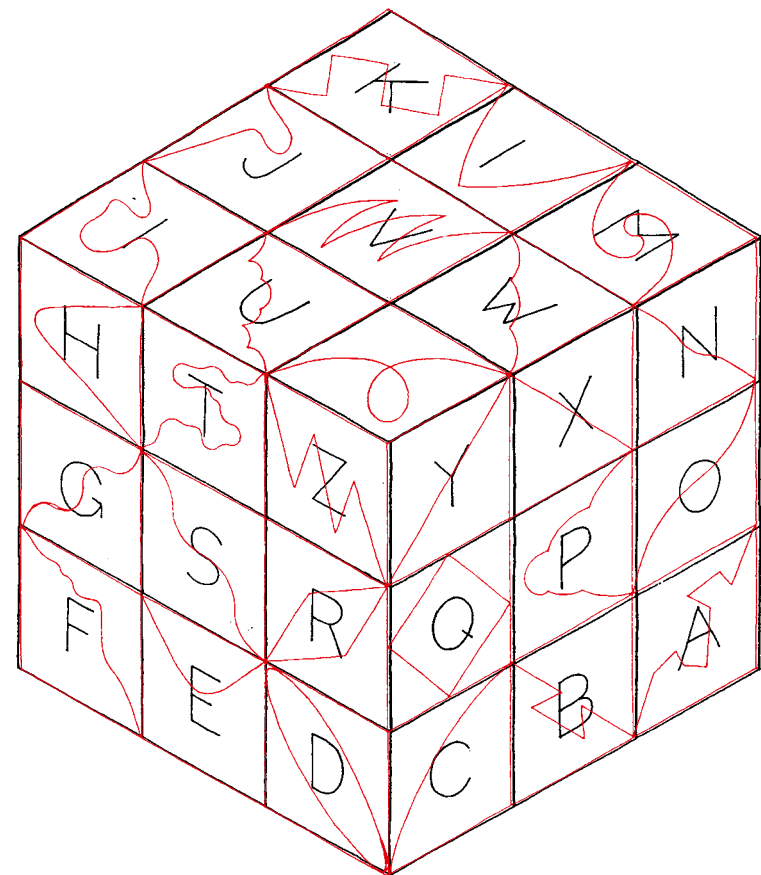
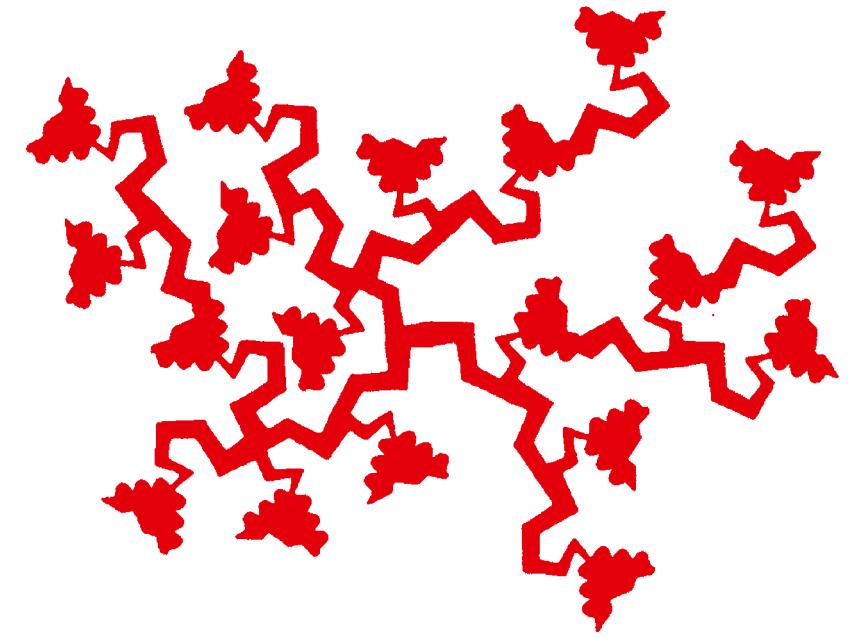
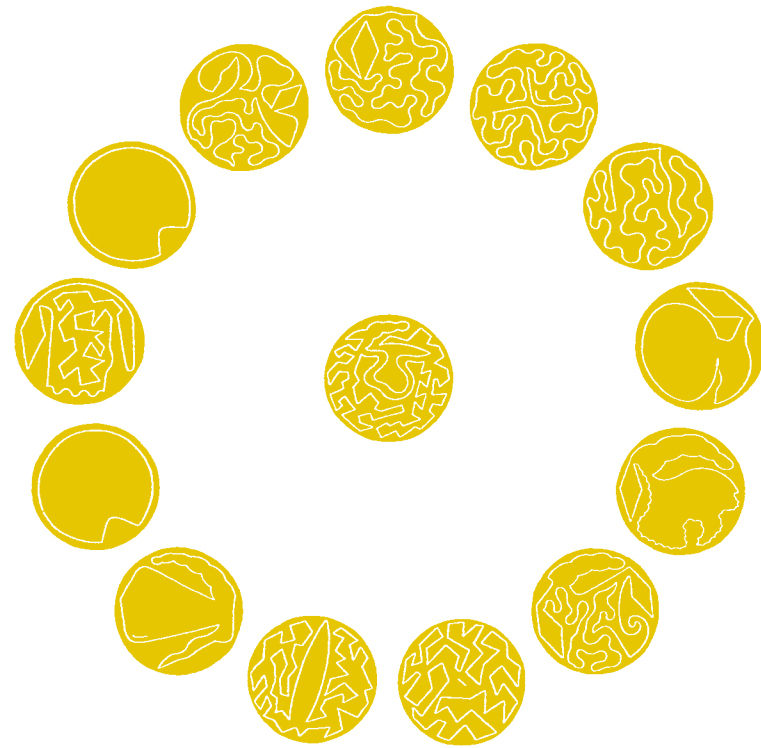
Hij werkt tevens met cijfercombinaties: 1001 dingen van 18 frank, verdeeld over de 26 letters van het alfabet, aangekondigd door een verhaal bestaande uit 26 zinnen, gekozen op pagina 18 van het werk van 26 schrijvers; de namenlijst van de auteurs volgt exact de volgorde van het alfabet. In deze tentoonstelling van 1001 dingen, gehouden in de galerie Zeno-X te Antwerpen (1982) werd het volgen van de spelregels wel ten top gedreven. Maar dit maakt uiteindelijk niet het interessantste uit van zijn werk. Wat het werk boeiend maakt is de aard van de gevonden voorwerpen en de manier waarop ze samengesteld worden. Men zou het kunnen vergelijken met die klassieke dichters, die er, niettegenstaande een zeer ingewikkelde versbouw, toch nog in slagen subtiele dingen op een natuurlijke wijze uit te drukken. De meest onmogelijke en banale dingen, die hij vindt, en oproept en jarenlang bijhoudt, krijgen een poëzie en een betekenis die men niet voor mogelijk zou houden, indien men diezelfde dingen in hun gewone context ziet; men zou ze eenvoudigweg niet zien. Zowel het woordkarakter, als het vormelijk karakter, als de functie die het object gehad heeft, worden gecombineerd in de nieuwe functie die het krijgt. Vermenging van woord, beeld en object schijnt wel een typisch Belgische aangelegenheid te zijn. Taalproblemen zijn nu eenmaal ons lot. Na de filosofische bespiegelingen van Magritte en de groots opgezette parodie waarin Broodthaers taal en cultuur encenseerde, is Guy Rombouts meer antropologisch bij de objecten betrokken. Of het nu gaat om een oud bandrecorder, een visnet, een gebruikte lipstick of een net leeggedronken fles Xeres, de functie zowel als de vorm van het object hebben een hele geschiedenis en het is alsof die zichtbaar wordt. Rombouts schijnt ook wel eens te twifelen aan het belang van wat hij doet. In een tentoonstelling 'Actuele Kunst in België', 1979, relativeerde hij het allemaal met een fotoreeks. Op de eerste foto leest men: GEEN KAT DIE ZICH HIERVOOR INTERESSEERT; Op de tweede foto komt een mooie gestreepte kater de G uit kaviaar van GEEN opeten. (Het is tevens de eerste letter van zijn naam.) Op de derde foto leest men: EEN KAT DIE ZICH HIERVOOR INTERESSEERT, en samen met de kunstenaar voelt men zich verheugd dat de kat, zij het morsig, de G heeft weggevreten en dat er toch nog iemand zich voor zijn kunst interesseert. Het hoeft niet altijd een woordenspel of een cijfercombinatie te zijn. Het kan ook met alleen drie stenen: één steen is van arduin, heeft de vorm van een balk en werd in een container met bouwafval gevonden; daar bovenop balanciert een ovaalvormige steen, eeuwenlang door het water afgerond, en toevallig in de tuin gevonden; de derde steen komt uit Sassello en wordt als een kleine phallus rechtop geplaatst in de grendelopening van de arduinen drempel. Drie stenen die Rombouts mooi vond en verplaatste.

| | | | |
|---|--------------|--|---------------|
| A | ANGULAR | straight lines linked by irregular corners | AQUAMARINE |
| B | BARRED | (heraldic) line with swallow-tail projections | BORDEAUX RED |
| C | CURVE | bent line, curvature, arc of a circle..... | CITRUS YELLOW |
| D | DEVIATION | a rotating movement on an axis or hub | DARK GREEN |
| E | ELBOW | a right angle with a rounded corner | EGG YELLOW |
| F | FLUCTUATION | a rising and falling line with irregular undulations | FUCSINE |
| G | GROOVES | a line with regular concave and convex bulges | GRASS GREEN |
| H | HAIRPIN | a line bent in a U-shape | HERON BLUE |
| I | INLET | a part of a sea or lake which penetrates into the land..... | INDIGO |
| J | JIMMY | crowbar used for forcing open doors, windows and drawers | JODIUM |
| K | KEY PATTERN | a line with square notches | KELP |
| L | LANCET | 3 or 4 times as long as it is wide, with curved sides and pointed end; lance head..... | LILAC |
| M | MEANDER | a spiral shaped bend or angular line..... | MAY GREEN |
| N | NODE | the place on the stem of a plant from which a branch or leaf grows..... | NAPLES YELLOW |
| O | OGEE | a cornice where the cross-section of the curvature is alternatively convex and concave... | OLIVE GREEN |
| P | PERISTALTIC | a worm, or intestinal-shaped line | PURPLE |
| Q | QUADRANGULAR | a rectangular line..... | QUERCITRINE |
| R | RHOMBIC | rhombus-shaped line, parallelogram with equal sides..... | ROSE |
| S | SNAKE-LIKE | twisting and gently undulating line | SIENNA |
| T | TORTUOUS | a line full of twists and bends; distorted | TURQUOISE |
| U | UNEVEN | a jagged, nibbled line..... | UMBER |
| V | VAULT | an ornament made of small connected arcs joined at alternating points..... | VENETIAN RED |
| W | WAVY | a line with a series of regular curves along it..... | WINE RED |
| X | X-AXIS | the horizontal axis on a flat axle system..... | XANTOFL |
| Y | Y-AXIS | the vertical axis on a flat axle system | YUCCA GREEN |
| Z | ZIGZAG | a broken line which forms projecting and recessed angles to the left and right alternatively | ZINCITE RED |



| | | | |
|----------------|---|--------------|---|
| ANGULAIR | rechte lijnstukken verbonden door onregelmatige hoeken | AQUAMARIJN | A |
| BARENSTEEL | streep met zwaluwstaartvormige stukken | BORDEAUX | B |
| CURVE | kromme lijn welving cirkelboog | CITROENGEEL | C |
| DRAAIING | een wentelende beweging om een as of een middelpunt | DENNEGROEN | D |
| ELLEBOOG | een rechthoekige ombuiging met een ronde bocht | EIGEEL | E |
| FLUCTUATIE | rijzende en dalende lijn met kleine verschillen | FUCHSINE | F |
| GOLVING | lijn met regelmatige half bolle en half holle krommingen | GRASGROEN | G |
| HAARSPELDBOCHT | bocht van een volle halve cirkel met een kleine straal | HEMELSBLAUW | H |
| INHAM | in het land inspringende gedeelte van een zee of meer | INDIGO | I |
| JAAGLIJN | touw waaraan een schuit wordt voortgetrokken | JODIUMBRUIN | J |
| KANTEEL | lijn met vierkante uitkepingen | KORAALROOD | K |
| LANCET | lijnstuk met gebogen zijden en spitse uiteinden lanspunt | LILA | L |
| MEANDER | een spiraalvormige gebogen of hoekige lijn | MEIGROEN | M |
| NIJGING | rechte lijn met in het midden een lichte buiging | NACARAAT | N |
| OJIEF | de half bolle en half holle kromming van een lijst | OLIJFGROEN | O |
| PERISTALTISCH | worm- of darmvormige lijn | PAARS | P |
| QUADRAAT | vierkantig lijnstuk | QUERCITRINE | Q |
| RUIT | rombusvormige lijn, parallelogram met gelijke zijden | ROZE | R |
| SLINGERING | slangvormige, zacht kronkelige lijn | SIENNA | S |
| TORTUEUS | lijn vol krommingen bochtig verwrongen | TURKOOIS | T |
| UITGEKNAAGD | lijn ontstaan door knagend knabbelend wegnemen | UMBER | U |
| VEELGLOOP | ornament bestaande uit verschillende kleine bogen | VLEESKLEURIG | V |
| WORMSTREPIG | een lijnstuk met een wormvormige streep | WIJNROOD | W |
| X-as | de horizontale as in een vlak assenstelsel | XANTOFL | X |
| Y-as | de verticale as in een vlak assenstelsel | YUCAGROEN | Y |
| ZIGZAG | gebroken lijn die beurtelings links en rechts uit- en inspringende hoeken maakt | ZINNOBER | Z |

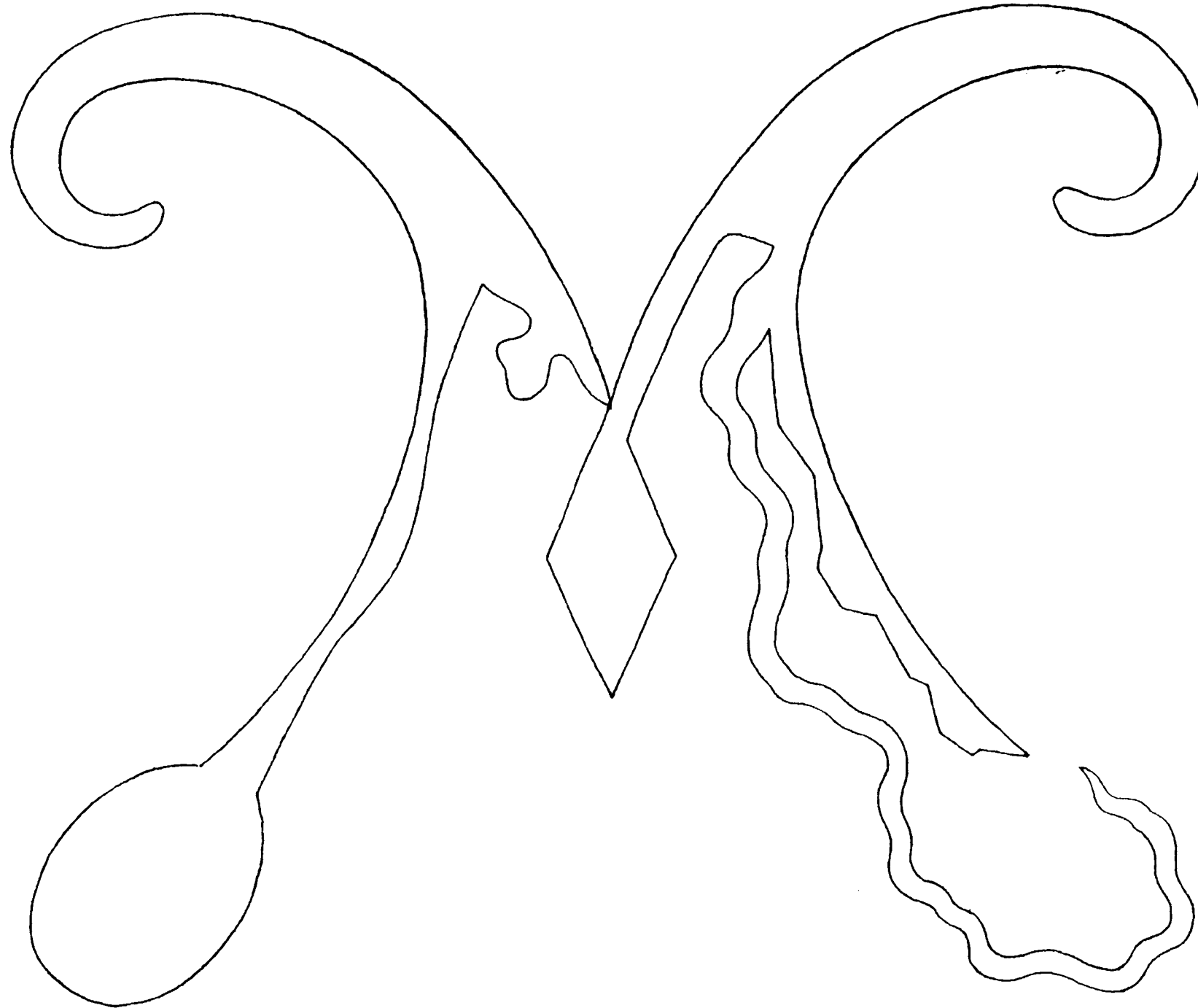
| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|-----|-----|----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|---|-----|-----|
| AAD | BAH | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | TAB | UIL | VAK | WAD | X | YAK | ZAB |
| AAF | BAD | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | TAB | UIL | VAK | WAD | X | YAM | ZAG |
| AAI | BAF | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | TAB | UIL | VAK | WAD | X | YEN | ZAK |
| AAK | BAG | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | TAB | UIL | VAK | WAD | X | YIN | ZAL |
| AAI | BAG | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | TAB | UIL | VAK | WAD | X | ZAT | ZEE |
| AAI | BAG | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | TAB | UIL | VAK | WAD | X | ZEE | ZEG |
| AAI | BAG | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | TAB | UIL | VAK | WAD | X | ZEE | ZEN |
| AAI | BAG | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | TAB | UIL | VAK | WAD | X | ZEE | ZET |
| AAI | BAG | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | TAB | UIL | VAK | WAD | X | ZEE | ZES |
| AAI | BAG | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | TAB | UIL | VAK | WAD | X | ZEE | ZET |
| AAI | BAG | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | TAB | UIL | VAK | WAD | X | ZEE | ZIE |
| AAI | BAG | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | TAB | UIL | VAK | WAD | X | ZEE | ZIJ |
| AAI | BAG | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | TAB | UIL | VAK | WAD | X | ZEE | ZIL |
| AAI | BAG | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | TAB | UIL | VAK | WAD | X | ZEE | ZIN |
| AAI | BAG | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | TAB | UIL | VAK | WAD | X | ZEE | ZIT |
| AAI | BAG | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | TAB | UIL | VAK | WAD | X | ZEE | ZOG |
| AAI | BAG | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | TAB | UIL | VAK | WAD | X | ZEE | ZON |
| AAI | BAG | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | TAB | UIL | VAK | WAD | X | ZEE | ZOO |
| AAI | BAG | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | TAB | UIL | VAK | WAD | X | ZEE | ZOT |
| AAI | BAG | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | TAB | UIL | VAK | WAD | X | ZEE | ZOU |
| AAI | BAG | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | TAB | UIL | VAK | WAD | X | ZEE | ZUI |
| AAI | BAG | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | TAB | UIL | VAK | WAD | X | ZEE | ZUJ |
| AAI | BAG | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | TAB | UIL | VAK | WAD | X | ZEE | ZUL |
| AAI | BAG | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | TAB | UIL | VAK | WAD | X | ZEE | ZUS |
| AAI | BAG | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | TAB | UIL | VAK | WAD | X | ZEE | ZUT |
| AAI | BAG | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | TAB | UIL | VAK | WAD | X | ZEE | ZUT |
| AAI | BAG | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | TAB | UIL | VAK | WAD | X | ZEE | ZUT |
| AAI | BAG | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | TAB | UIL | VAK | WAD | X | ZEE | ZUT |
| AAI | BAG | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | TAB | UIL | VAK | WAD | X | ZEE | ZUT |
| AAI | BAG | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | TAB | UIL | VAK | WAD | X | ZEE | ZUT |
| AAI | BAG | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | TAB | UIL | VAK | WAD | X | ZEE | ZUT |
| AAI | BAG | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | TAB | UIL | VAK | WAD | X | ZEE | ZUT |
| AAI | BAG | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | TAB | UIL | VAK | WAD | X | ZEE | ZUT |
| AAI | BAG | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | TAB | UIL | VAK | WAD | X | ZEE | ZUT |
| AAI | BAG | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | TAB | UIL | VAK | WAD | X | ZEE | ZUT |
| AAI | BAG | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | TAB | UIL | VAK | WAD | X | ZEE | ZUT |
| AAI | BAG | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | TAB | UIL | VAK | WAD | X | ZEE | ZUT |
| AAI | BAG | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | TAB | UIL | VAK | WAD | X | ZEE | ZUT |
| AAI | BAG | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | TAB | UIL | VAK | WAD | X | ZEE | ZUT |
| AAI | BAG | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | TAB | UIL | VAK | WAD | X | ZEE | ZUT |
| AAI | BAG | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | TAB | UIL | VAK | WAD | X | ZEE | ZUT |
| AAI | BAG | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | TAB | UIL | VAK | WAD | X | ZEE | ZUT |
| AAI | BAG | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | TAB | UIL | VAK | WAD | X | ZEE | ZUT |
| AAI | BAG | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | TAB | UIL | VAK | WAD | X | ZEE | ZUT |
| AAI | BAG | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | TAB | UIL | VAK | WAD | X | ZEE | ZUT |
| AAI | BAG | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | TAB | UIL | VAK | WAD | X | ZEE | ZUT |
| AAI | BAG | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | TAB | UIL | VAK | WAD | X | ZEE | ZUT |
| AAI | BAG | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | TAB | UIL | VAK | WAD | X | ZEE | ZUT |
| AAI | BAG | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | TAB | UIL | VAK | WAD | X | ZEE | ZUT |
| AAI | BAG | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | TAB | UIL | VAK | WAD | X | ZEE | ZUT |
| AAI | BAG | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | TAB | UIL | VAK | WAD | X | ZEE | ZUT |
| AAI | BAG | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | TAB | UIL | VAK | WAD | X | ZEE | ZUT |
| AAI | BAG | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | TAB | UIL | VAK | WAD | X | ZEE | ZUT |
| AAI | BAG | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | TAB | UIL | VAK | WAD | X | ZEE | ZUT |
| AAI | BAG | CA | ASD | DAB | EAF | FAH | GAH | HAD | IAD | JAK | KAF | LAB | MAD | NAM | OBI | PAD | QUA | RAU | SAK | | | | | | | |



In this new alphabet, every letter is represented by a shape of which the name starts with precisely this letter. The old letter is thus replaced by an object of which the materiality is much more obvious – though the choice of the shape is determined by a random system. Yet the new alphabet cannot be used without a new writing system. Like in our ordinary writing, the azart letters should be linked to create a word, but the final stroke of the last azart letter must link up with the first azart letter. An azart word is thus represented by a closed figure that defines a plane, or, in general describes an object. The word thus acquires a shape, turns into a shape, which has definitely a more material character than what is possible with a traditional alphabet. Furthermore, colour may be added: the first letter of the name of the colour is also the first letter of the word that describes the shape.

These words, by way of shapes, will acquire a circular form through their configuration. You can read them starting from the north, where the first azart letter is placed, and continue reading clockwise. The azart alphabet and the azart writing system will make it possible for people who dream of writing the object rather than the word that represents it, to fulfill their wish at least symbolically and sometimes also in actual fact. Without stopping to be a word that you can really read, due to its materiality the azart word becomes an object of contemplation, in which the thing, or rather the concept, can be glimpsed unexpectedly, in a completely different manner. The meaning contemplated is no longer read, nothing is said and nothing is hidden. It's now up to you to guess what turns this wondrous shape into a sign.

Georges Adé
Antwerp, February 1990

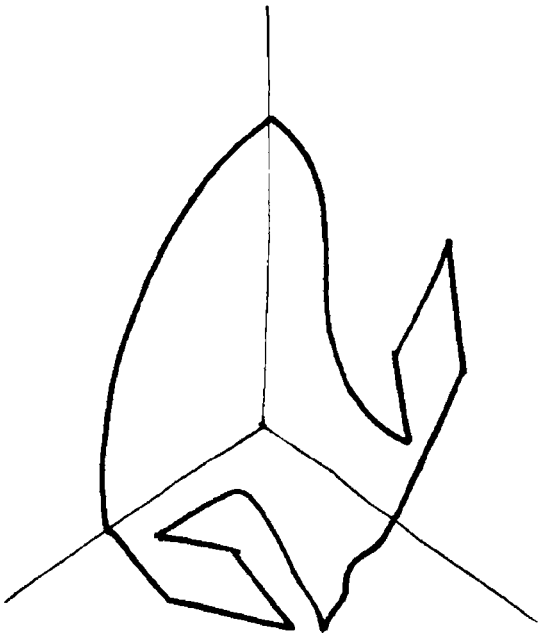
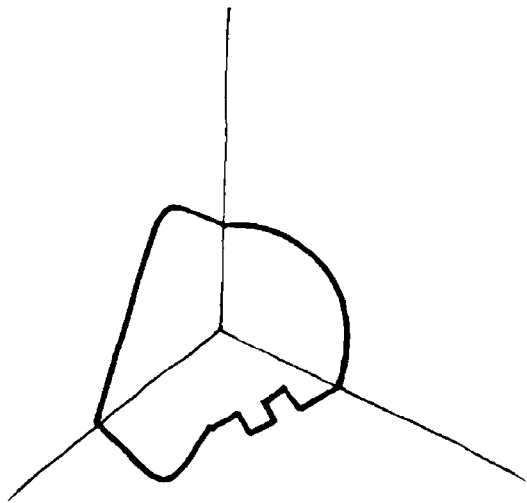
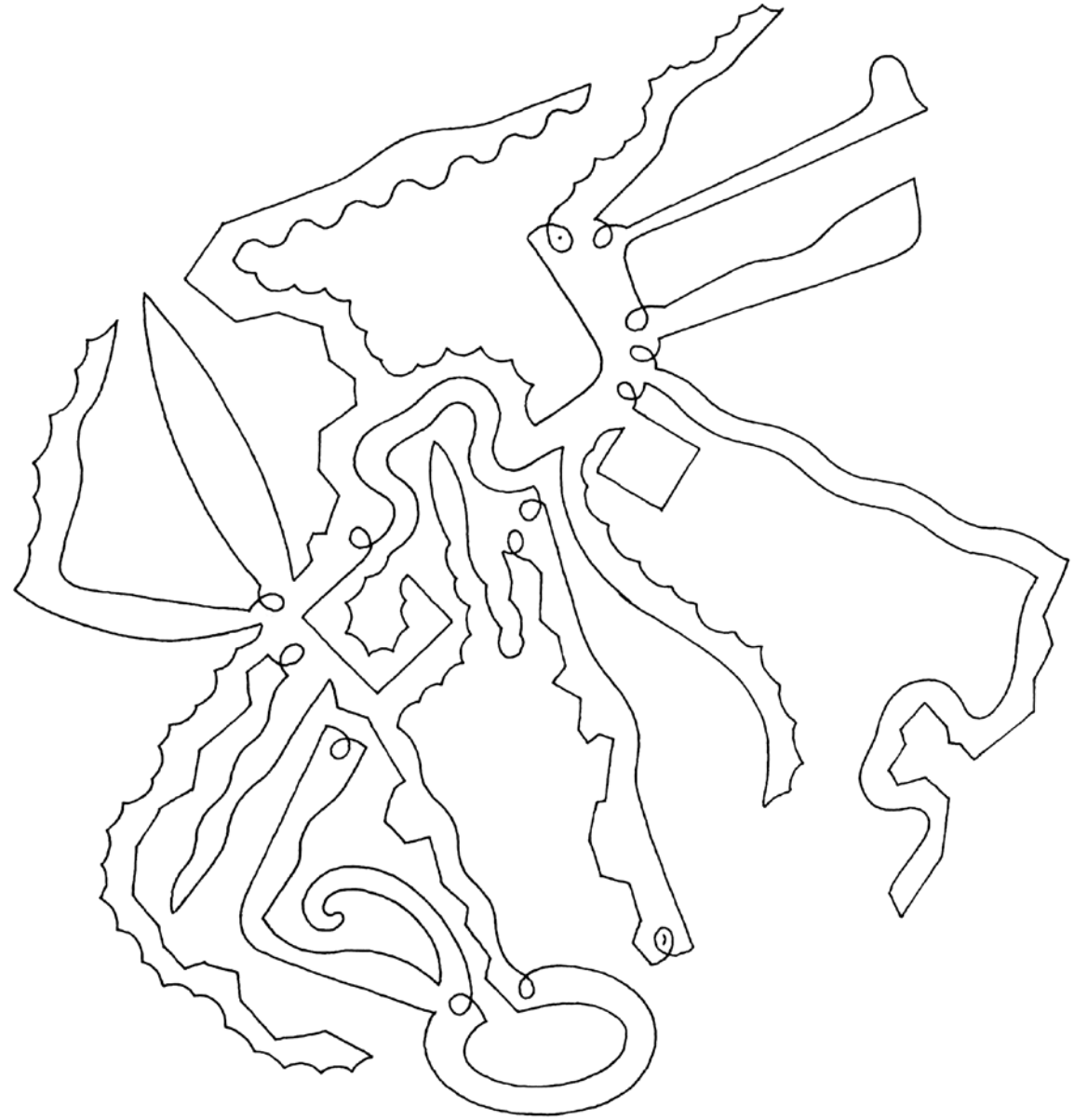
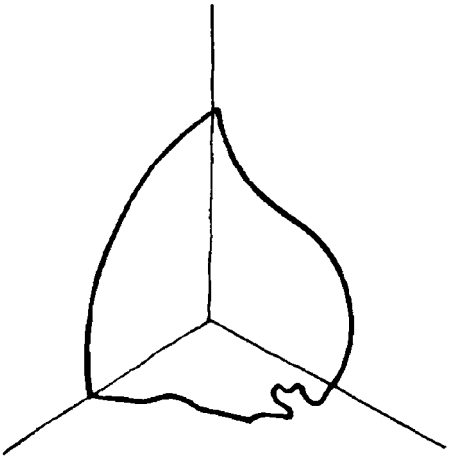
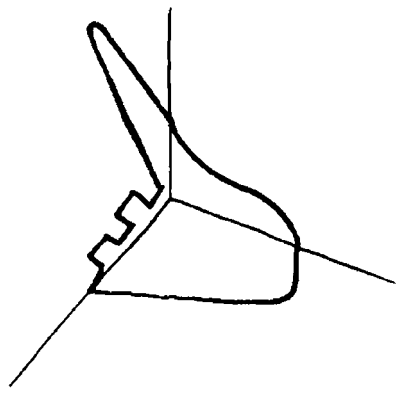


In dit nieuwe alfabet wordt iedere letter door een vorm voorgesteld, waarvan de benaming met de letter in kwestie begint. De oude letter wordt dus door een object vervangen waarvan de materialiteit veel evidentier is – al is het nog zo dat zij uit een weliswaar aleatoir systeem ontstaat. Maar je kan dit nieuw alfabet ook niet zonder een nieuw schrift gebruiken. De azartletters dien je zoals in het gewone handschrift met elkaar te verbinden om een woord te vormen, maar het eindstuk van de laatste azartletter moet bij het begin van de eerste aansluiten. Een azartwoord wordt dus door een gesloten figuur voorgesteld, die een vlak omlijnt, of, in het algemeen, een voorwerp omschrijft. Het woord krijgt zodoende vorm, wordt een vorm, die duidelijk materiëler overkomt dan wat het klassiek alfabet mogelijk maakt. Daarbij kan er ook nog kleur komen: de eerste letter van de kleurnaam is ook de eerste van het woord dat de vorm beschrijft.

Deze woorden nu, in de vorm van vormen, zullen door hun geleding een cirkelvormig uitzicht krijgen. Je dient ze te lezen te beginnen bij het noorden, waar de eerste azartletter staat, en zo verder te lopen in de richting van de wijzers van een uurwerk. Het azartalfabet en het azartschrift maken het mogelijk voor hen die ervan dromen het object eerder dan het woord dat het voorstelt te schrijven, minstens symbolisch en soms reëel hun verlangen te bevredigen. Zonder werkelijk op te houden een woord te zijn, dat je tenslotte echt kan lezen, wordt het azartwoord door zijn materialiteit een object van contemplatie, waarin het mogelijk wordt het ding, het concept eerder, volkomen anders, onverwacht, te zien. De beschouwde betekenis lees je niet meer, er wordt niets gezegd en ook niets verborgen, het komt je nu toe te raden wat van deze wondere vorm een teken maakt.

Georges Adé
Antwerpen, februari 1990





I AM WRITING YOU A LETTER

This work displays lavish generosity. It provides the world – us, the people in it – with a means of transcribing our own desires into figures! They give us the fruits of their research and of years of toil as a present, susceptible of leading us to the immense territories of our artistic temperament. We are able to write, form, carve, engrave the words that beat inside our hearts in letters reflecting its very image. A perfect gift, where the invisible becomes visible, where, finally, we can outline our impulses.

The content of the letters that we send, say, to our loved ones, is but a fragment of the present offered, which, thanks to the magic of this new alphabet, now also embraces its wrapping and container, the ribbon and knot that fasten it. This present is beautiful all over, on the outside and on the inside, provided we entrust our hearts to it. Everything about it makes it look pleasing to he or she who will receive it, whose very name can become the object of our expressing our desire.

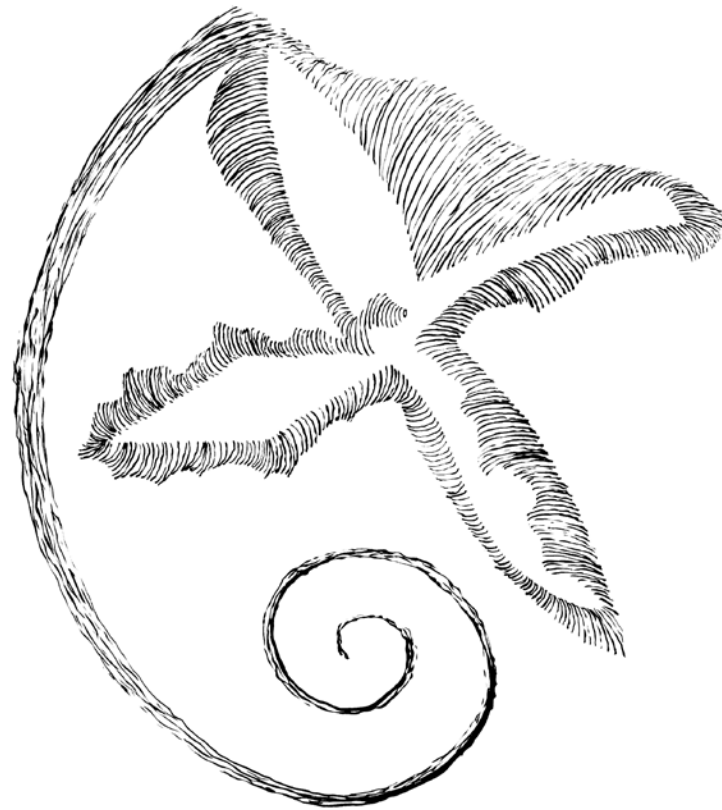
The form of our love is itself enamoured. Its meaning is that what is enclosed in it, or slips inside it, neatly inside the lines and meanderings of the message, we will be imparting with trembling hands.

The name of our beloved acquires its own contours, and the subtle colours we add to our dream do justice to it. What better calligramme could ever be devised by man?

This is much more than another new way – however practical and pleasant – of corresponding with people whom we wish to convey our impatient torment to and it is an immeasurable breach towards a new world. They bring the world of the supernatural to our very doorstep! There can, of course, hardly be a world beyond the natural, without nature itself being known, put down in writing, specified, arranged into a code. Then, and only then, does the supernatural appear, complete with what the world of physics cannot or dare not whisper into poetry's ear.

Henceforth, form, desire and meaning will merge to create the sole poetic domain to stir a fecund imagination. Ah! Blessed discovery that will make good the amiable torments we are being assailed with!

Laurent Busine



IK SCHRIJF JOU EEN BRIEF

Uit dit werk spreekt een mateloze vrijgevigheid. Het schenkt de wereld – ons, de mensen in die wereld – een manier om ons eigen verlangens te transcriberen met vormen! De vrucht van jaren onderzoek en onverdroten inspanningen worden ons aangeboden als een geschenk. Het zijn vormen die ons kunnen leiden naar de immense territoria van ons artistiek temperament. We kunnen woorden schrijven, vormen, beitelen en graveren, die in onze harten kloppen met letters die hun eigen beeld reflecteren. Een perfect geschenk dat het onzichtbare zichtbaar maakt, dat onze drijfveren schetst.

De inhoud van de brieven die we versturen naar bijvoorbeeld onze geliefden, maakt maar een klein onderdeel uit van dit geschenk, dat dankzij de magie van dit nieuwe alfabet, nu ook zijn verpakking en recipiënt omvat, het lint en de knoop die de brief dichtknopen. Dit geschenk is een en al schoonheid, aan de binnenkant en de buitenkant, op voorwaarde dat we er onze harten aan toevertrouwen. Alles aan dit geschenk is heerlijk voor diegene die het ontvangt, diegene wiens naam het voorwerp kan worden van de uitdrukking van ons verlangen.

De vorm van onze liefde zelf is vol bekoring. De vorm drukt uit dat wat erdoor omvat wordt of naar binnen glipt, keurig binnen de lijnen en meanders van de boodschap, we meedelen met trillende handen.

De naam van onze geliefde krijgt zijn eigen contouren, en de subtiele kleuren die we toevoegen aan onze dromen doen die naam eer aan. Welk schoner kalligram kan een mens ooit bedenken?

Dit is meer dan gewoon een andere manier – hoe praktisch en prettig ook – om te corresponderen met mensen die we van onze ongeduldige kwellingen willen op de hoogte stellen: het is een onmetelijke bres die zich opent naar een nieuwe wereld.

De vormen laten de wereld van het bovennatuurlijke bij ons aankloppen! Er kan natuurlijk moeilijk een wereld zijn naast de natuurlijke wereld als we de natuur zelf niet zouden kennen, uitdrukken met schrift, specificeren, ordenen met een code. Pas dan kan het bovennatuurlijke verschijnen, met alles wat de wereld van de fysica niet kan of durft fluisteren in het oor van de poëzie.

Vanaf nu zullen vorm, verlangen en betekenis versmelten tot een uniek poëtisch domein dat de verbeelding op een vruchtbare manier voedt. O, gezegende ontdekking die de beminnelijke kwellingen goedmaakt die ons overweldigen!

Laurent Busine

GUY ROMBOULTS:
WE'LL HAVE TO MAKE DO
WITH TWENTY-SIX AZART LETTERS.

Wim Van Mulders

1.

From the start of the twentieth century, the relation between image and text was on a tense footing. Artists used language and text to discredit the conventions of the representation and to explore the expressive potential of the written, printed word.

In 'Ideogrammes lyriques', a text published in 1966 in the magazine *Typographica*, Stefan Themerson writes: 'Images, pictures, words. They all represent something. But do they need to resemble the thing they represent? Is it an awful crime if they resemble the thing they represent?' The expectation of a correct representation contrasts with the transformation of the word into an image with stimulating visual qualities. 'Language is one species of the genus sign and pictorial representations are another species of the same genus. These two species can be wedded to one another. They can be wedded either politely and conformably (as when an illustration is wedded to a text or a caption to a drawing) or they can start an illicit liaison, so intimately integrated that one doesn't know any more who is the bride and who is the bridegroom.' Thus it appears that the artist we're discussing here has been impolite, like his model Paul van Ostaijen, who didn't excel in civil virtues, according to his own saying.

2.

In 1980 Guy Rombouts presented the floor sculpture *26 Things and As Many Words* in gallery Ruimte Z in Antwerp. On the large window he writes three-letter words that are



Placeholder caption, guy zoekt naar scan, nu niet ideaal.

GUY ROMBOULTS:
MET ZESSENTWINTIG AZART-LETTERS
ZULLEN WE HET MOETEN DOEN.

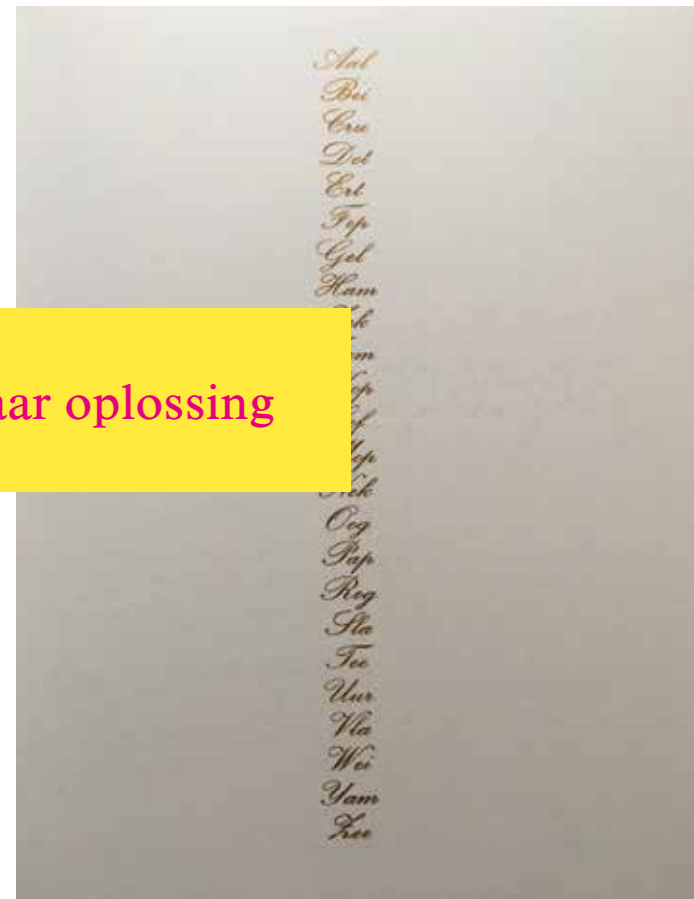
Wim Van Mulders

1.

De spanningsvolle relatie tussen beeld en tekst karakteriseert van in het begin van de twintigste eeuw de belangrijkste ontwikkelingen in de kunst. Kunstenaars gebruikten taal en tekst om de conventies van de representatie te discrediteren en de expressieve mogelijkheden van het geschreven, gedrukte woord te onderzoeken.

Stefan Themerson schrijft in "Ideogrammes lyriques", een tekst uit 1966 gepubliceerd in *Typographica*: "Beelden, schilderijen, woorden. Ze beelden allemaal iets uit. Maar is het nodig dat ze lijken op het ding dat ze vertegenwoordigen?"

Is het een vreselijke misdaad als ze lijken op het ding dat ze vertegenwoordigen?" De verwachting van een correcte representatie staat tegenover de transformatie van het woord tot een beeld met prikkelende visuele kwaliteiten. "Taal is één soort die behoort tot het genus van de tekens; picturale voorstellingen zijn een andere soort die tot datzelfde genus behoort. Deze twee soorten kunnen met elkaar in de echt verbonden worden. Die echtverbintenis kan beleefd en onderdanig zijn (zoals wanneer een illustratie een huwelijk aangaat met een tekst of een onderschrift met een tekening). Maar ze kunnen ook een clandestiene liaison aangaan, waarbij beide zo intiem met elkaar verweven raken dat we niet meer weten wie de bruid is en wie de bruidegom." De hier besproken kunstenaar is dus onbeleefd geweest, net zoals zijn leermeester Paul van Ostaijen, die niet uitblonk in burgerdeugd, zoals hij zelf beweerde.



Ruimte Z, Antwerp/Antwerpen, 1979

linked with colourful, tiny objects, neatly arrayed in a row. A small crowd is watching when on the closing day the naked artist gets out of his car and enters the gallery, puts on a skirt and a coat, hurriedly grabs the objects and walks away with them. At the end of the 1960s, Douglas Huebler stated: 'The world is full of objects, more or less interesting; I do not wish to add any more.' Rombouts's response is resolute and generous: 'Objects are presents for which we are very grateful.' On the other hand, referring to his work, he declares: 'Society is so full of objects that we want to create empty holes in reality in which the imagination can develop.'

Rombouts acquires fame with constellations of found objects that seem related to Carl Andre's and Richard Long's minimalism in their ordering, but in his works the focus shifts from the pure geometrical to an intuitive structuring. He cautiously moves from an industrial and rural universe to an urban and linguistic one.

The choice of junk and found objects of little or no value alludes to the overproduction in our consumer society, but Rombouts turns the atmosphere of the negative and abject that prevails in this society into productive pawns in meaningful representations. Unlike Arte Povera, which in fact experimented with unusual but expensive materials, Rombouts accepts the growing potential of the unpretentious object, which through language acquires a name and meaning, like in for example his *New Dutch Three-Letter Word Dictionary*.

In a post-conceptual era with the brief reappearance of an eclectic, neo-expressionist art of painting that simulates a pseudo-vitality, Rombouts becomes a unique artist who,

2.

In 1980 stelt Guy Rombouts de bodemsculptuur *26 dingen en evenveel woorden* tentoon in Ruimte Z in Antwerpen. Op het grote raam schrijft hij drieletterwoorden die verbonden worden met kleurige, nietige objecten, netjes in een rij geordend. Een klein publiek kijkt toe hoe de kunstenaar op de slotdag naakt uit een auto de galerie betreedt, een jas en een rok aantrekt en de objecten snel bij elkaar haspelt en ermee wegloopt. Douglas Huebler verklaart eind jaren zestig: "De wereld is vol objecten; ik heb geen zin er nog meer aan toe te voegen."

Het antwoord van Rombouts is kordaat en gul: "Objecten zijn geschenken waarvoor men in hoge mate dankbaarheid betoont." Anderzijds zegt hij in verband met het lineaire karakter van zijn werk: "De samenleving is zo gevuld met objecten dat we lege gaten willen creëren in de realiteit, waarin de verbeelding zich kan ontwikkelen."

Guy Rombouts maakt faam met constellaties van gevonden voorwerpen die in hun ordening verwantschap vertonen met het minimalisme van Carl Andre en Richard Long.

Toch verschuift de blik van het zuiver geometrische naar een intuïtieve structurering. Het industriële en landschappelijke ruilt hij voorzichtig in voor het urbane én het talige universum.

De keuze voor prullen en gevonden waardeloze dingen alluderen op de overproductie van de wegwerpmaatschappij waarvan Rombouts de sfeer van negatie en het abjecte ombuigt tot vruchtbare pionnen in zinvolle representaties. In tegenstelling tot de arte povera, die tenslotte met ongewone maar dure materialen experimenteerde, aanvaardt de kunstenaar de groeicapaciteit van het pretentieloze ding dat in taal o.a. vervat in zijn *Nieuw Nederlands Drieletterwoordenboek*, benoeming en duiding krijgt.

In een postconceptuele tijd met een korte commerciële wederkomst van een eclectische, neo-expressionistische schilderkunst die een pseudovitaliteit simuleert, wordt Guy Rombouts de unieke kunstenaar die met nietig-kostbare artefacten, woorden en een monnikengeduld plastische, ruimtelijke situaties creëert waarvan het potentieel om door te groeien schier eindeloos lijkt.

Begin jaren tachtig ontwikkelt hij de picturale en discursieve taal het Rombouts, een transformatie van het Romeinse alfabet waarin woorden zich groeperen in een cirkel, om het samen met zijn partner Monica Droste te herdopen tot Azart. Het open taalsysteem lijkt op een alfabet waarin elke letter een vorm, kleur en klank bezit dankzij specifieke benoemde lijnfiguren die van de A van *angulair*, via de L van *lancet* naar de Z van *zigzag* hobbelen. Aldus visualiseert het alfabet de rijkdom van het tekenen en de plastische kwaliteit van de geschreven en gesproken taal. Het Azart wordt een poëtisch beeldend werkinstrument "voor iedereen" dat zichtbaar wordt in het vlak en in de ruimte. Je kan het Azart leren zoals je muziek kan leren spelen. "Het was een totaal nieuwe manier om te laten zien hoe rekbaar, plooibaar en labyrintisch taal kan zijn," constateert de kunstenaar.

Met het Azart realiseert hij voor *Initiatief '86* in Gent (keuze Jean-Hubert Martin, Gosse Oosterhof en Kaspar König) de ruimtevullende installatie *Gebeurtenissen die zich verhardden tot het object waarop we zitten en abstracte zelfstandige naamwoorden die de stevigheid van een tafel verwerven* naar een uitspraak van de Britse filosoof-schrijver-dichter Stefan Themerson. In een grote ruimte hangt een zwart bord met zwerige insneden voor een reeks onorthodoxe tafels en stoelen. Wij wisten niet wat we zagen. Ik heb nog les gevolgd in het klaslokaal om het Azart onder de knie te krijgen. De les combineerde schrijven, lezen, tekenen, meetkunde, meditatie, kunstinitiatie, empathisch vermogen en een associatieve denkmethode. We werkten aan gemoduleerde tafels met "Engelse begrippen" en zaten op stoelen die het citaat van Themerson integraal incarneerden.

Met dit iconische werk krijgen Rombouts & Droste (koffie & chocolade) internationale bekendheid die hen o.a. naar de opdracht voor de negen woordbruggen van het



Placeholder caption

with the patience of a saint and using insignificant-valuable artefacts and words, creates plastic, three-dimensional situations whose potential to grow seems nearly endless.

In the early 1980s, he develops the pictorial and discursive language Rombouts: a transformation of the Roman alphabet in which words group together in a circle. Later, with his partner Monica Droste, the alphabet will be renamed Azart. The open language system is like an alphabet in which each letter is defined by a form, colour and sound through line figures that bounce from the A of *angular* through the L of *lancet* to the Z of *zigzag*. Thus the alphabet visualizes the riches of drawing and the plastic quality of the written and spoken language. The Azart alphabet becomes a poetical visual tool 'for everybody' that becomes visible in the two-dimensional plane and three-dimensional space. You can learn Azart like you can learn to play music. 'It was an entirely new way to show how elastic, flexible and labyrinthine language can be,' the artist concludes.

Using his Azart alphabet, Rombouts creates the work *Events That Harden into the Object We Are Sitting on and Abstract Nouns That Acquire the Solidity of a Table* – the title is a quote from the British philosopher, writer and poet Stefan Themerson – for the exhibition *Initiatief '86* in Ghent (with works selected by Jean-Hubert Martin, Gosse Oosterhof and Kaspar König). In a large space there's a blackboard with elegant carvings in front of a series of unorthodox tables and chairs. We didn't know what we saw. I even took lessons in this classroom to learn Azart. The lessons combined writing, reading, drawing, geometry, meditation, art initiation, empathic faculties and associative thinking. We worked at modulated tables with 'English concepts' and sat on chairs that were the complete embodiment of Themerson's quote.

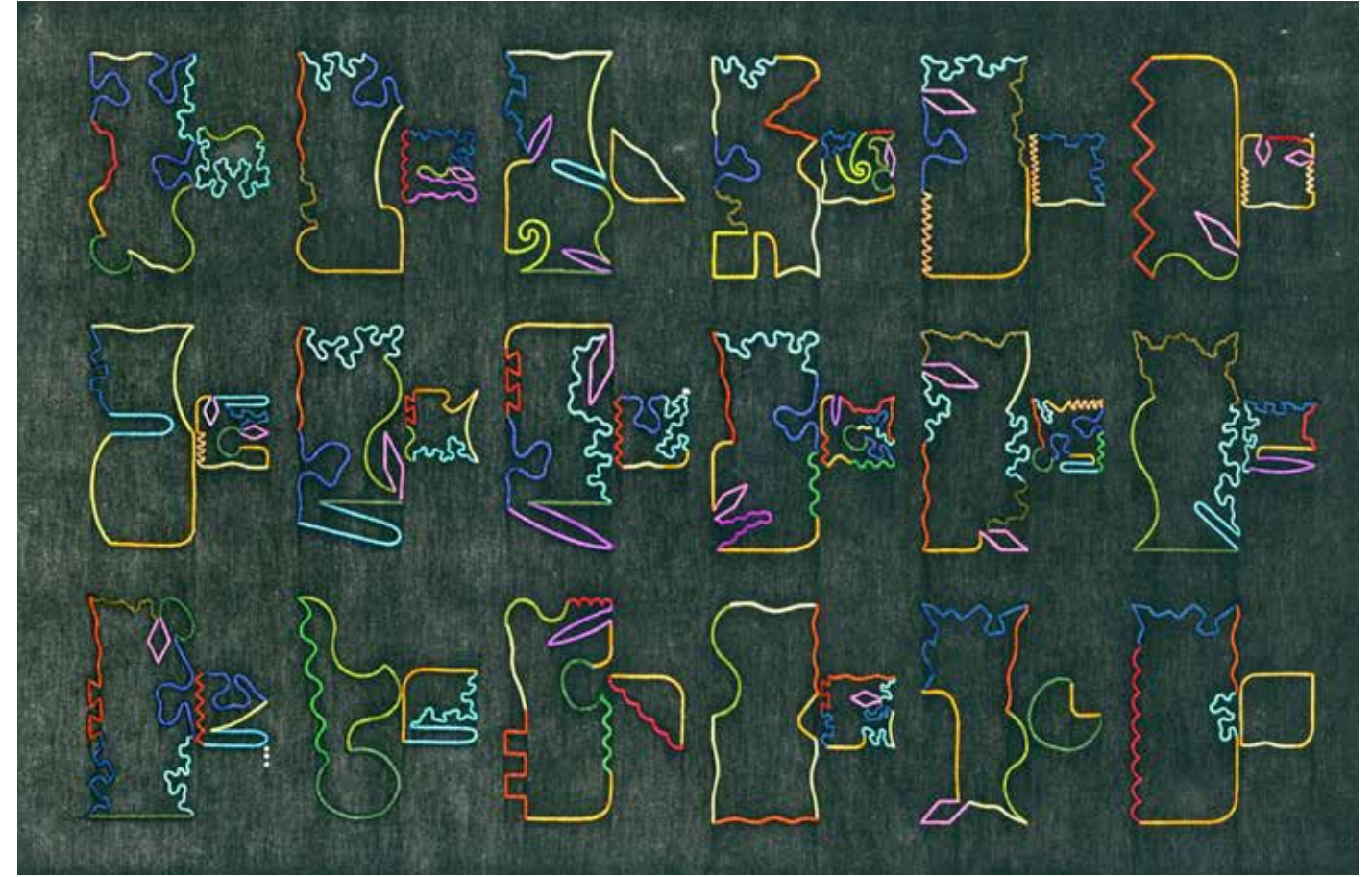
Java-eiland in Amsterdam brengt. In de openbare ruimte ontstaan monumentale, verrassende ingrepen die soms frivool aandoen, hoewel het Azart met zijn meanderende, grillige lijnenspel en kleurengamma bepaalt hoe de functionele vorm van een brug zich omtovert tot een fantasievolle, inspirerende doorgang – *un rite de passage* – voor voetganger en fietser.

3.

Taal is volgens het Franse structuralisme geen uitdrukkinginstrument van de mens maar de mens wordt zelf door taal geproduceerd. Op een fundamenteel niveau is taal een onzichtbare constructie maar toch onlosmakelijk met onszelf verbonden.

Door het picturale beeld te gebruiken, stuurt Rombouts ons naar Wittgensteins geheimzinnige uitspraak "Ein Bild hielt uns gefangen" in paragraaf 115 van de *Philosophische Untersuchungen*. Het gaat hier om iets anders en fundamenteeler dan een theorie. Het beeld dat ons gevangen houdt, belemmert het zicht op wat er mis is met een hele manier van denken. Door de vanzelfsprekende taal, lijdend aan sclerose, zijn we niet in staat "out of the box" te denken. De gestandaardiseerde taal bevat een grote vergissing, een soort onbegrip, omdat ze denkt de buitenwereld en innerlijke gesteldheden accuraat weer te geven. Binnen en buiten is een dualisme dat vandaag nog nauwelijks aanhangers heeft. De "linguistic turn" ontkeert de mentale substantie (een term teruggaand op Spinoza); er bestaat geen mentale substantie daar alles materie is en het denken zelf voortkomt uit materie. Zo is het brein de materialistische vervanging van de geest geworden.

De mentale substantie valt niet te bewijzen, maar Rombouts hanteert die substantie omdat hij mystiek en esoterie belangrijk vindt in het interpreteren van wereld en wereldbeelden. Deze passus dient om vat te krijgen op de



Placeholder caption

The iconic work brings Rombouts & Droste (also the names of a brand of coffee and chocolates) international fame and various commissions, such as the nine word bridges on the Java island in Amsterdam. In public space they create monumental, surprising, sometimes frivolous looking interventions, though the Azart alphabet with its meandering, capricious play of lines and colours determines how the functional shape of a bridge is magically transformed into an imaginative, inspiring passageway – *un rite de passage* – for pedestrians and cyclists.

3.

According to the French structuralists, language is not a tool for humans to express themselves, but humans themselves are produced by language. At a fundamental level, language is an invisible construction, yet inextricably bound up with ourselves.

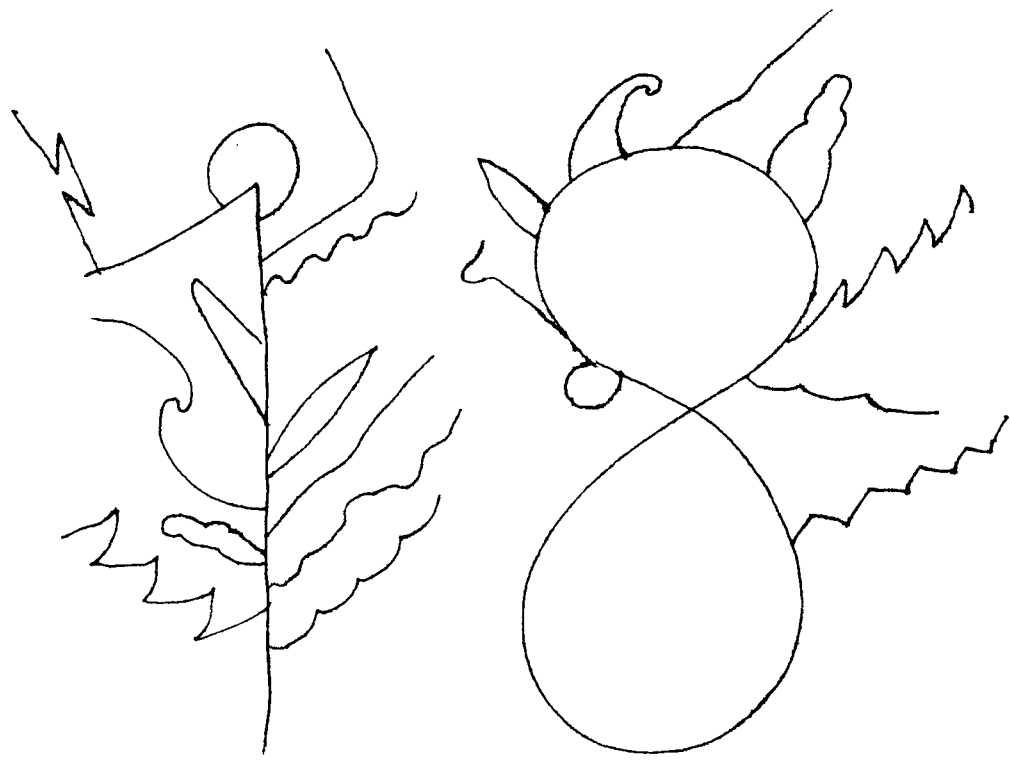
By using a visual image, Rombouts refers us to Wittgenstein's mysterious statement 'Ein Bild hielt uns gefangen' (paragraph 115 in the *Philosophical Investigations*). This is about something different and more fundamental than a theory. The image that keeps us prisoner prevents us from seeing what's wrong with an entire way of thinking. Because of the self-evident character of language, which suffers from sclerosis, we're unable to think 'out of the box'. There's a huge mistake comprised in standardized language, a sort of lack of understanding, because language thinks it can accurately represent the outside world and inner moods. Inside and outside in fact refer to a dualism nowadays hardly anyone upholds. The 'linguistic turn' denies the mental substance (a concept that goes back to Spinoza); there is no such thing as mental substance, because everything is matter and thinking itself emanates from matter. Thus the brain has

methode van Rombouts. We hebben meer nodig dan een brein: het hele organisme in zijn omgeving is nodig om inzicht te krijgen op het begrip van waarnemen en denken. Rombouts laat zien hoe we aangedaan, geraakt worden door de dingen en de diepe continuïteit voelen in onorthodoxe ordeningen.

4.

In dit oeuvre vergeet men wel eens het belangrijkste werk: het woonhuis, atelier, studiolo, paleis, tempel, archief, geheugen, bunker, Wunderkammer, freakshow en privémuseum in de Isabella Brantstraat in Antwerpen. Daar ligt de schat van Ali Baba waarover Sheherazade vertelt in de erotisch getinte sprookjes van *Duizend-en-een-nacht*. Daar trekt Sint-Antonius zich terug voor de bekeringen van de duivel in de gedaante van schone maagden. Het huis bevat het zichtbare, tastbare brein, de eigentijdse encyclopedie van Diderot en d'Alembert. Brein en encyclopedie dwingen tot handelen en spreken dankzij het aantal omnipresente denkbeelden; taal en ding bestaan hier als visueel, abstract reservoir en een dagelijkse praktijk. Rombouts verzamelt en analyseert tegelijkertijd. Door objecten permanent toe te voegen, te verplaatsen en te manipuleren, verandert de context en ontstaan verschillende onzekerheden over hun betekenis en positie in ruimte en tijd. Het huis is het podium waar het ritueel van het spreken aantoonbaar dat taal geen

neutraal of louter utilitair medium is. Hij accentueert de performatieve functie van taal, die onverwachte effecten verschaft en de code van de taal door elkaar schudt. Object en taal dialogeren in een affectief krachtenveld met onverwachte koppelingen en breuken waardoor assemblages van verlangens spreken in beelden. Alle mogelijke intenties van de kunstenaar zijn in de kiem of reeds manifest aanwezig in de wandelende collectie van het woon- en werkhuis.



become a materialistic replacement of the mind.

The existence of a mental substance cannot be proved, but Rombouts makes use of this substance because he considers mysticism and esotericism important to interpret the world and world views. This passage is intended to get a grip on Rombouts's way of working. We need more than a brain: the entire organism is required to gain insight into the concepts of perception and thinking. Rombouts shows us how we are moved, touched by things, and how we feel the profound continuity in unorthodox orderings.

4.

In this oeuvre we sometimes tend to forget the most important work: the house, studio, studiolo, palace, temple, archive, memory, bunker, Wunderkammer, freak show and private museum in the Isabella Brantstraat in Antwerp. That's where you can find Ali Baba's treasure Scheherazade tells about in the erotic tales of *One Thousand and One Nights*. It's here Saint Anthony retreats to escape the temptations of the devil, who appeared to him in the guise of beautiful virgins. The house contains the visible, tangible brain, Diderot and d'Alembert's contemporary *Encyclopédie*. Brain and encyclopaedia force us to act and speak due to the number of omnipresent ideas; language and thing exist here as a visual, abstract reservoir and daily practice. Rombouts collects and analyses at the same time. By adding objects permanently, moving them and manipulating them, the context changes and several uncertainties concerning their meaning and position in space and time result. The house is a stage where the ritual of speaking demonstrates that language is not a neutral or simply utilitarian medium.

Rombouts highlights the performative function of language, which provides the unexpected effects and shakes up the code of language. Object and language engage in a dialogue in an affective force field with unexpected links and ruptures, causing assemblages of desires to speak in images. All possible intentions of the artist are already embryonic or manifest in the walking collection of the house/workplace.

Rombouts suffers somewhat from the typical shortcomings of the collectors: a lack of selectivity and

Rombouts lijdt een beetje aan de typische kwalen van de verzamelaar: gebrek aan selectiviteit, slordigheid. Hier ligt het onderscheid met wetenschappers en historici. Die zijn kieskeuriger, netter. De eersten elimineren en ruimen op, de laatsten verzamelen en klasseren. Rombouts doet beide maar brengt de orde opnieuw in de war. Hij gooit niets weg; hij is gehecht aan wat hij verzamelt, gehecht aan zijn verleden en dat is zijn sterkte. Het huis is verzamelde chaos hoewel geen complete wanorde. Zijn werk kenmerkt zich door voorliefde, vooringenomenheid en een zekere onoplettendheid. De filosoof Thales van Milete sukkelde in een gracht, mijmerend over de sterrenhemel boven zijn hoofd. Toch ontdekt hij als eerste de idee van de *oerstof* en de *reductie* als grond van de wetenschap.

Het vergt kennis van speleologie, archivaliek en archeologie om het Azart-paradijs te ontginnen en in kaart te brengen. Het zal veel intelligente gymnastiek vergen de inhoud van de woning zichtbaar, leesbaar en bevattelijk te maken.

5.

Guy Rombouts beantwoordt niet aan de waan van de dag, want de hype dicteert een kunst bepaald door humanitaire crisissen, klimaatopwarming, racisme, wit privilege, populisme, economische ongelijkheid, fiftyfifty man-vrouwverhouding, het alles-is-politiek dogma en andere voorspelbare constellaties voor chaotische tijden. Men spreekt van crisis wanneer de oude maatschappij afbrokkelt, het verlangen vervaagt en het nieuwe zich nog niet of gewoon niet meer aandient.

Het nieuwe HART magazine van 5 september 2019 titelt: "Als plek van radicale verbeelding is kunst per definitie politiek." Toen Jan van Eyck in 1425 als hofschilder in dienst trad van Filips de Goede, hertog van Bourgondië en graaf van Vlaanderen, en hij het privilege van de hertog afdwong om voor de rijke burgerij te werken, moet hij een scherp besef ontwikkeld hebben hoe macht en politiek domineerden in zijn praktijk. En na hem ontwaart men continu de spanning tussen kunstenaar en maatschappelijke of politieke actoren: opdrachtgever, kunsthandelaar, galerist, collectionneur en het publiek.

Politiek is een vlag die vele ladingen dekt. Het gestotter omtrent het politieke lijkt soms op open deuren intrappen.

negligence. This is what makes scientists and historians different: they are more selective and tidier. Scientists eliminate and clean up, historians collect and categorize. Rombouts does both, but then disturbs the order again. He doesn't throw away anything; he's attached to what he collects, attached to his past – and that constitutes his strength. The house is chaos collected, though not in complete disorder. His work is characterized by preferences, bias and a certain inattentiveness. The philosopher Thales of Miletus fell into a ditch while gazing at the stars above him. Yet he was the first to propose the idea of a *primal matter* and the concept of *reduction* as the basis of science.

Exploring and charting the Azart paradise will require knowledge of speleology, archeology and archival science. It will necessitate lots of intelligent gymnastics to make the contents of the house visible, readable and comprehensible.

5.

Guy Rombouts doesn't heed the caprices of fashion, for today's hype dictates an art that relates to humanitarian crises, global warming, racism, white privilege, populism, economic inequality, equal gender ratios, the everything-is-politics dogma and other predictable constellations that surface in times of chaos. We talk of a crisis when the old society crumbles, longings fade and the new has not yet or simply doesn't present itself.

The cover of the new HART issue of 5 September 2019 heads: *As the Place of Radical Imagination, Art is by Definition Political*. When in 1425 Jan van Eyck was appointed court

Hoewel. Volgens de strenge Theodor Adorno dient de avant-garde het bestaande gebrek aan samenhang en de vigerende conflicten binnen de maatschappij te representeren.

Duidelijk moet worden gemaakt dat kunst zich enerzijds aan de maatschappelijke werkelijkheid onttrekt, maar dat ze tegelijk een product van een historische ontwikkeling is, dat ze autonoom én heteronoom is. De autonomie van de kunst is dus relatief. Ze bevat altijd een maatschappelijk bezinsel.

Ondertussen zijn authenticiteit en originaliteit in het politiek-esthetische discours over kunst geen dominante categorieën meer. De kunstenaar belichaamt gebondenheid en volgzzaamheid. Hij of zij conformeert zich aan een bepaalde taal – the topic of the day – en buigt voor de dwang om "actueel" te zijn. Aldus beweegt de kunst zich vandaag tussen harde grenzen enerzijds, anderzijds kan ze het over van alles hebben.

Is dit de politieke dimensie van Guy Rombouts? Daarop bestaat geen eenduidig antwoord. Alleen is Rombouts op zijn best in het niet-inlossen van gestelde verwachtingen.

6.

Guy Rombouts heeft in de openbare ruimte memorabele, monumentale in-situwerken gerealiseerd (vooral onder impuls van Monica Droste) zoals de *Letertuin* in Diepenheim, *Mehr Licht* (laatste woorden van Goethe) op het Theaterplein in Antwerpen, de negen woordbruggen in Amsterdam, twee sculpturen in de groenstrook van de Leopold II-laan in Brussel, het metrostation Tomberg Brussel, een grote gekleurde mobile in het gigantische glazen atrium van het ziekenhuis Rijnstate in Arnhem, en vele andere.



Placeholder caption

painter by Philip the Good, Duke of Burgundy and Count of Flanders, and was also granted the privilege to paint for the rich middle class, he must have developed a sharp sense of how power and politics dominated his practice. After him, we constantly notice the tension between artist and social or political actors: patrons, art dealers, gallerists, collectors and the public.

Politics is a term that covers many things. The stuttering about things political sometimes amounts to nothing but stating the obvious. And yet. According to the strict Theodor Adorno, the avant-garde should represent the prevailing shortage of coherence and the current conflicts in society. It should be made clear that on the one hand art eludes the social reality, while on the other hand it's also the product of a historical development – i.e. art is both autonomous and heteronomous. The autonomy of art is thus relative. It always contains some social sediment.

In the meantime, authenticity and originality are no longer dominant categories in the political-aesthetical discourse about art. The artist embodies bondage and docility. He or she conforms to a certain language – the topic of the day – and bows to the pressure to be 'topical'. Thus today on the one hand art moves between hard borders, whereas on the other it can refer to anything it likes.

Is this the political dimension of Guy Rombouts? There's no simple answer to that question. Anyhow, Rombouts is at his best in not living up to our expectations.

6.

Guy Rombouts has created memorable, monumental *in situ* artworks (mainly stimulated by Monica Droste), such as the *Letter Garden* in Diepenheim, *Mehr Licht* (Goethe's last words) in Antwerp, the nine word bridges in Amsterdam, two sculptures for the green strip in the middle of a busy boulevard in Brussels, the metro station Tomberg in Brussels, a large coloured mobile in the huge glass atrium of the hospital Rijnstate in Arnhem, and lots of others.

Time and again the Azart alphabet returns as source of inspiration, guide and regulator of the three-dimensional work. Inevitably it makes us think of Le Corbusier's *modulor*. The latter involves a mathematical approach of a human being with one arm raised. It's derived from the golden ratio, and its aim is to build on a human scale. Its predecessor, *l'uomo vitruviano*, Vitruvian Man, is also the perfect ideal human who fits within a circle and square, and who is the measure of all things.

When in the 1990s people saw how Rombouts & Droste kept deploying the Azart as their programme and standard, in short, as their highly personal *modulor* and *uomo vitruviano* for building a ziggurat, a pyramid or for creating a 16 metre-long vertical line, we heard them say, 'this is nothing but a gimmick, it's not new, the Azart starts to look like a toy shop,' etc.

But Rombouts's art is simply Azart, with its constant cyclic movements. He doesn't apply the Azart – it's the heart, the core, the *modus operandi*, of his complex oeuvre. After all, the Azart is the result of a long, intensive quest for the unspeakable secret of designing. The Azart is Rombouts's philosopher's stone and his Rosseta Stone. It's without expiry date.

7.

For his most recent individual exhibition in 2018, the artist designed an invitation card featuring a pair of Native Americans dancing in green meadows. Rombouts himself is the tall chief with an imposing headdress with colourful feathers, while 'the chief's wife' Maria Broodthaers, the eternal muse and patron of the arts, beats the drum. Cheerfully dancing, the shaman and patron show us the road both art and the art of living can follow in confusing times. The rhythm of life carries us along spontaneously as a liberating, euphoric energy.

Het Azart keert telkens terug als de inspirator, geleider en regulator van het driedimensionale werk. Onvermijdelijk roept het de *modulor* van Le Corbusier op. De modulor is een wiskundige benadering van de mens met opgeheven arm, afgeleid van de gulden snede, met het doel te bouwen op mensenmaat. Ook de voorloper ervan, *l'uomo vitruviano*, de mens van Vitruvius, is de perfecte ideale mens die past in cirkel en vierkant en maat van alle dingen is.

Toen men in de jaren negentig constateerde hoe Rombouts & Droste het Azart continu als programma en maatstaf, kortom als hun hoogst persoonlijke *modulor* en *uomo vitruviano* hanteerden voor het bouwen van een ziggurat, een piramide of voor het realiseren van een verticale lijn van 16 meter in brons, klonk het alom "Dit wordt een gimmick, het is niet nieuw meer, het Azart begint op een speelgoedwinkeltje te lijken," en dies meer.

De kunst van Rombouts is nu eenmaal het Azart met zijn permanente cyclische bewegingen. Het Azart wordt niet toegepast, het Azart is het hart, de kern, de *modus operandi* van dit complexe oeuvre. Tenslotte is het Azart het resultaat van een lange, intense zoektocht naar het onuitspreekbare geheim van het ontwerpen. Het Azart is Rombouts' steen der wijzen, steen van Rosetta, en kent geen houdbaarheidsdatum.

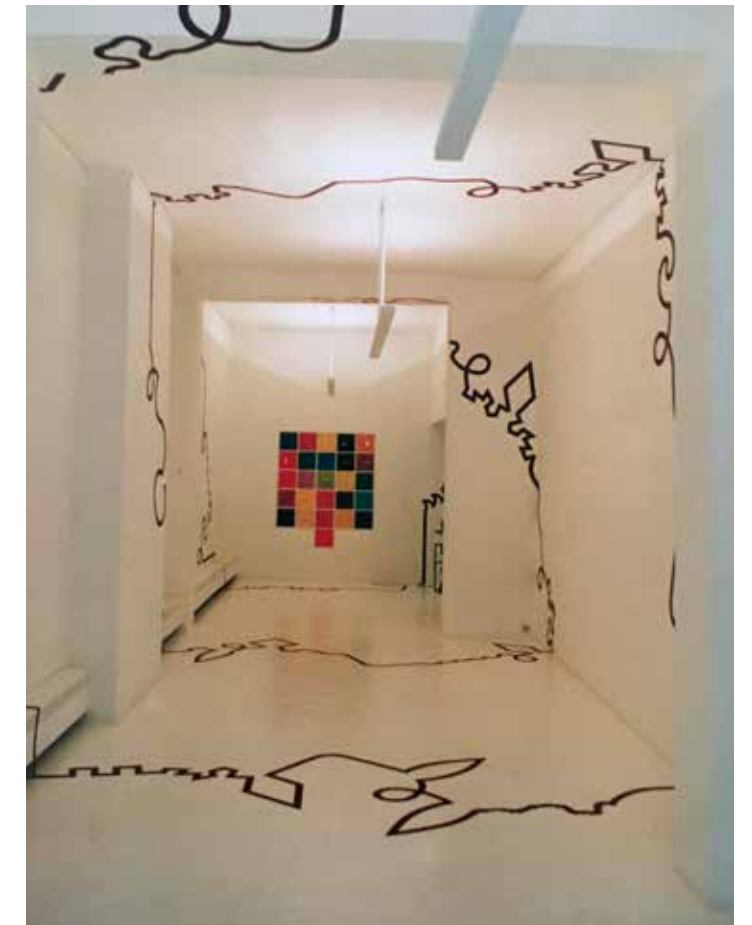
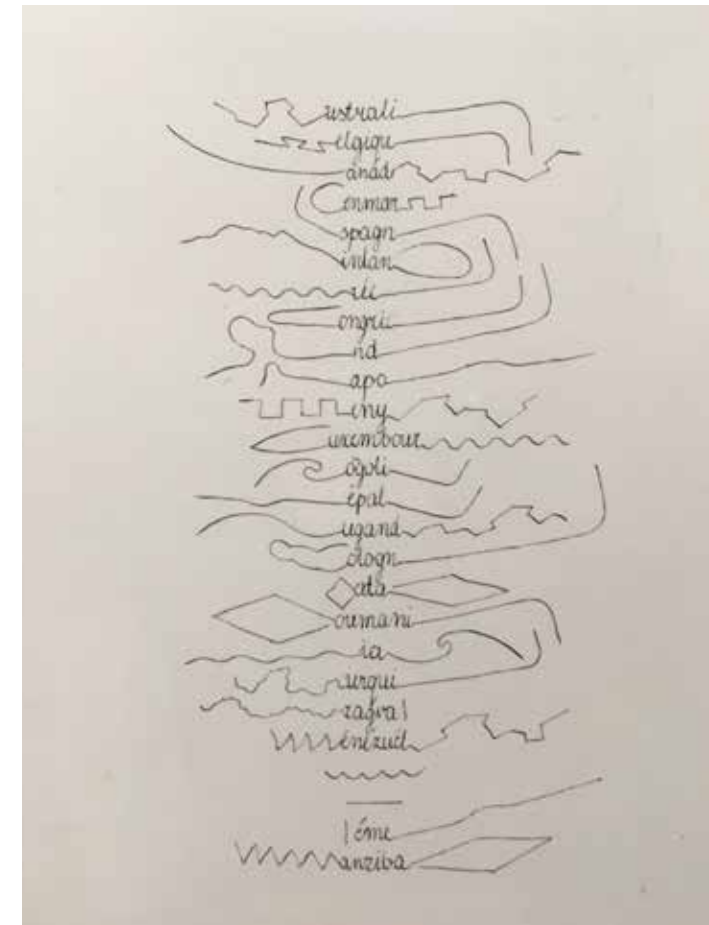
7.

Voor de laatste individuele tentoonstelling van 2018 ontwerpt de kunstenaar een uitnodiging met een dansend indianenkoppel in groene velden. Rombouts zelf is de rijzige opperhoofdindiaan met een imponerende hoofdtooi van kleurige veren terwijl zijn "squaw" Maria Broodthaers, eeuwige muze en patrones van de kunst, op de trom slaat.

De sjamaan en de patrones tonen vrolijk dansend een weg voor kunst en levenskunst in verwarrende tijden. De ritmiek van het levende draagt ons spontaan mee als een bevrijdende, euforische energie.



Placeholder caption









L→R: Guy Rombouts, *initials/initialen*, 2019 & *ninexandeightteeny/negenxachtlieny*, 2019



L→R: Guy Rombouts, *ninexandeightteeny/negenxachtlieny*, 2019; General Idea, *The Dresses of Miss General Idea*, 1983; Elizabeth Ewart, *Lie (We Never Buried Bucky in Your Suit)*, 1993



Guy Rombouts, *wordandimageareone/woordenafbeeldingzijnéén*, 2019



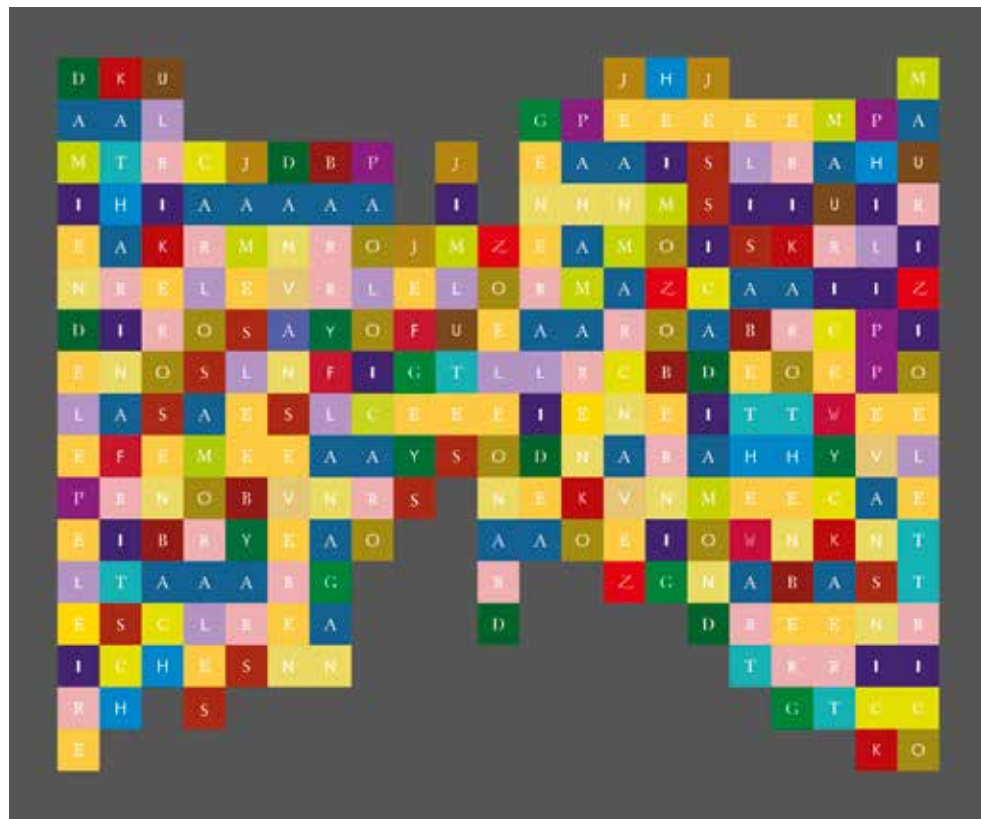
Guy Rombouts, *cubiccentimetre/kubiekecentimeter*, 2019



L→R: Dan Van Severen, *Zonder titel*, 1974; Guy Rombouts, *cubiccentimetre/kubiekecentimeter*, 2019



Guy Rombouts, *fairgroundazart/foorazart*, 1989



DAMIEN DE LEPELEIRE
KATHARINA FRITSCH
CARLOS AMORALES
DAN VAN SEVEREN
BARRY FLANAGAN
JIM LUTES
PANAMARENKO
HEIMO ZOBERNIG
ELIZABETH EWART
ERIKA ROTHENBERG
PHILIPPE VAN SNICK
LAWRENCE WEINER
GUY ROMBOUTS
JESSICA DIAMOND
ULRIKE ROSENBACH
JAMES LEE BYARS
PAOLO ICARO
JEF GEYS
ZOE LEONARD
GENERAL IDEA
JEAN-MARC NAVEZ
MAURICE WYCKAERT
MAURIZIO ELETTRICO

The aim of this exhibition tunes in with the intention of Museum Culture Strombeek/Ghent to set up exhibitions, commencing 2013, nurtured by works of art that belong to the public collection of a museum, in this case the S.M.A.K. in Ghent. The collection, which reflects subjective and intersubjective selection mechanisms, based on factors such as taste, cultural climate, networking and knowledge, is deployed here as a hard disk. Works of art from the collection get stuck on and between the shelves of the storage space, waiting to meet the public – which is made possible through the exhibitions organized by Museum Culture Strombeek/Ghent. The selection is diverse, goes against the current, is averse to taste and reflects the whims that sometimes cause works of art to surface because of changing fashions and market interests, only to disappear afterwards and then become visible again. Only in a variety of contexts the understanding of art can find a broad support base, by way of the numerous roads and side roads that take us to ever new narratives and interpretations.

Het opzet van deze tentoonstelling strookt met de intentie van Museumcultuur Strombeek/Gent om vanaf 2013 tentoonstellingen te maken gevoed door kunstwerken uit een publieke collectie, in casu de museale collectie van het S.M.A.K. in Gent. De collectie, een weerspiegeling van subjectieve en intersubjectieve selectiemechanismen, gebaseerd op factoren zoals smaak, cultureel klimaat, netwerk en kennis, wordt gebruikt als een harde schijf. Kunstwerken uit de collectie van een museum blijven haperen in en tussen de rekken van het depot, wachtend op ontsluiting, zoals mogelijk gemaakt door de tentoonstellingen van Museumcultuur Strombeek/Gent. De keuze is divers, (d)wars van smaak, en weerspiegelt de grillen waardoor kunstwerken soms en geheel op basis van conjuncturen van mode en marktinteresse aan de oppervlakte komen, verdwijnen en opnieuw zichtbaar (gemaakt) kunnen worden. Het is maar in de diverse samenhangen dat het begrip van de kunst breder wordt gedragen via de vele wegen en zijwegen die leiden naar steeds nieuwe verhalen en interpretaties.

Luk Lambrecht
Lieze Eneman

“The phrase “contemporary art” doesn’t cover everything that’s made today. It rather seeks to embody a separate genre that wants to belong in absolute terms to its own time, without there being a specific reason (i.e. there’s no social necessity involved). The genre is historical before we can distance ourselves from it, as if it already were a new “-ism”. That’s the contradiction of contemporariness, which seeks to appear as something entirely new and yet claims a historical dimension, without really being historical.”

“De term ‘hedendaagse kunst’ dekt niet zomaar alles wat vandaag wordt gemaakt, maar wil een apart genre belichamen dat absoluut van zijn tijd wil zijn, zonder dat hiervoor een reden is (er is geen enkele maatschappelijke noodzaak voor). Het is al historisch voor er afstand van kan worden genomen, alsof het reeds een nieuw ‘-isme’ was. Dat is de tegenspraak van het hedendaagse, dat tegelijk als iets totaal nieuw wil voorkomen en toch een historische dimensie wil hebben, zonder werkelijk historisch te zijn.”

Dirk De Vos

Body language may be one of the most difficult languages to translate. Performance in particular relies on translations to survive, through photography, video, text and re-enactment. Museum collections are full of traces and translations of performances, but how to preserve and re-present the affects and sensations of the first encounter? For *A Translation From One Language To Another (Part 1)*, I selected works that speak about love, sex, death, narcissism and reflection, on the hypothesis that such works could, depending on the translation, be collected, but that they could never be shown, at least not perfectly.

In her *Tributes to Kusama*, Jessica Diamond attempts to translate the Japanese artist Yayoi Kusama's pointillist exercises in cosmic love. One of Kusama's earliest *Infinity Rooms* was entitled *Peep Show or Endless Love Show* (1966), in which the viewer found herself surrounded by mirrors and lights, reflected into infinity. In contrast – yet in respectful proximity – Diamond's *Tribute* turns Kusama's dotted infinities into an approachable graph, a user-friendly rendering that keeps a safe distance from the object of admiration.

James Lee Byars and Yayoi Kusama had in common a love for the boundless limits of desire, and a celebration of the self as the centre of the universe. Love in its purest form is perfect: the centre, the dot, the punctum, the I. What better way to pay homage to it than through re-enactments and representations that allude to language by mystifying it, such as in Byars' own 1974 performance where he stood blindfolded on the steps of the Centre for Fine Arts in Brussels and outlined the letters I-L-O-V-E-Y-O-U backwards in the air?

His whole life Byars flirted with death, in search of love and perfection wherever he went, constantly writing letters to his numerous admirers and role models. It is to him that Elizabeth Ewart might have paid tribute with *Lie (We Never Buried Bucky in Your Suit)*, a long sarcophagus of language that suggests the lying nature of confession. Can the "I" be trusted, especially when it comes to death? Can one imagine Byars reduced to a string of letters invoking the artist's most distinctive trait: his clothing – in the case of the Centre for Fine Arts performance in Brussels, an immaculate white suit?

Ewart's letter box may refer to another perfect love story, the queer comic-strip romance between Captain America and the younger James Buchanan "Bucky" Barnes. Captain America and Bucky were inseparable friends, until death broke the bond in 1948, when Bucky was shot and killed. To fill the void left by his trusted partner, Captain America was given a female companion, Betsy Ross, later to be known as Golden Girl.

Bucky's suit thus became a dress. Dresses, as we know, can be strong motors for desire, of any sort: ask the three artists behind General Idea, who created the utterly believable fantasy around the pageantry of "Miss General Idea". She appeared throughout AA Bronson, Felix Partz and Jorge Zontal's collaboration, from 1970 to 1994, sometimes in dresses, such as a lovely brown taffeta number in 1971, or the *V.B. Gown* (1975), made of Venetian blinds in the shape of pyramids (another inadvertent connection to Byars, who staged his own death near the pyramids in Cairo).

We could talk forever about death, sex, and love, and this logophilia/rhoea drives us to distraction. It's a circular affair, a feedback loop (the id) revolving around the subject (the ego). Such is the image offered by Erika Rothenberg in *Phone Sex #4*. For the feminist artist Ulrike Rosenbach, feedback takes the form of video, in order to better capture the mirror effects of desire. In a famous text on video from 1976, the critic Rosalind Krauss took certain video practices to task for their unabashed embrace of narcissism. She distinguished

video works that simply deal with "reflection" and those that display "reflexiveness": the former involves a morbid narcissistic play of symmetry, repetition and fusion; the latter is a marker of a healthy separation, a critical distance from the object of attention.

Like the little girl in Zoe Leonard's photographs, looking at skeletons of humans and monkeys in the dioramas of the American Museum of Natural History in New York, we like to think of what we see as separate, behind glass, as subject of reflexiveness rather than object of reflection. But fusion – and its reflective dreams of perfection, symmetry and love – is what seduces and beguiles. It is one thing to collect such fusional reflections as Byars' and Rosenbach's, and another to exhibit them – especially in a museum, more accustomed to the proper codes of critical viewership than the fumbling desires of the loving body.

Speaking of museums, Jan Hoet must have been a fan of Rothenberg's *Phone Sex #4*, since he included it in his documenta IX in 1992. But documenta is not S.M.A.K., and Hoet understood that the circularity and feedback illustrated by Rothenberg is better suited to art-world spectacle than to a self-reflexive museum. So, taking advantage of the setting of Cc Strombeek, we could ask ourselves: Can S.M.A.K. continue to keep its collection – full of narcissisms, bodily excesses and reflective traps – out of sight? Can it rely on the translations and redressings by other artists, such as Diamond, Ewart, and General Idea? And, finally, can it break through the glass separating viewer and art object, ditch the phone sex and try to engage in the "real thing"?

Lichaamstaal is misschien wel een van de moeilijkste talen om te vertalen. Vooral performancekunst moet beroep doen op vormen van vertaling om te overleven: fotografie, video, tekst en re-enactments. In museumcollecties vind je talloze sporen en vertalingen van performances, maar hoe moet je de emoties en gewaarwordingen van die eerste confrontatie met een performance bewaren en weer oproepen? Voor *Een Vertaling van de Ene Taal naar de Andere (deel 1)* heb ik werken geselecteerd die verwijzen naar liefde, seks, dood, narcisme en reflectie, omdat ik ervan uitging dat dergelijke werken, afhankelijk van de vertaling, opgenomen kunnen worden in een collectie, maar dat ze tegelijk nooit getoond kunnen worden – of toch niet op de ideale manier.

In haar *Tributes to Kusama* poogt Jessica Diamond de pointillistische oefeningen van de Japanse kunstenares Yayoi Kusama te vertalen in kosmische liefde. Een van Kusama's eerste *Infinity Rooms* kreeg de titel *Peep Show or Endless Love Show* (1966); in dat werk zag de toeschouwer zichzelf in een eindeloze reflectie omringd door spiegels en lichten. In tegenstelling daarmee – en tegelijk respectvol daarbij aanleunend – transformeert Diamond in haar *Tribute* Kusama's gestippelde oneindigheden in een toegankelijke grafiek: een gebruiksvriendelijke omzetting die een veilige afstand houdt tegenover het bewonderde object.

Wat James Lee Byars en Yayoi Kusama gemeenschappelijk hadden, was een liefde voor de grenzeloosheid van het verlangen en een focus op het ik als centrum van het universum. Liefde in haar zuiverste vorm is perfect: het centrum, de stip, de punt, het ik. Hoe kun je beter hulde brengen aan de liefde dan door re-enactments en voorstellingen die verwijzen naar de taal door deze te mystificeren, zoals in Byars' performance uit 1974, waarbij de kunstenaar geblinddoekt op de trappen van het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel de letters I-L-O-V-E-Y-O-U achterstevoren in de lucht tekende.

Zijn hele leven lang flirtte Byars met de dood, overal waar hij kwam zoekend naar liefde en perfectie, waarbij hij voortdurend brieven schreef naar talloze bewonderaars en rolmodellen. Misschien is *Lie (We Never Buried Bucky in Your Suit)* van Elizabeth Ewart wel een hommage aan Byars; het werk is een langwerpige sarcofaag van taal, die de leugenachtigheid van bekentenissen evoceert. Kunnen we het "ik" vertrouwen, vooral als de dood op de propen komt? Kan je je voorstellen dat Byars gereduceerd wordt tot een reeks letters die het meest specifieke kenmerk van hem oproepen, namelijk zijn kledij – in het geval van de performance in het Paleis voor Schone Kunsten een onberispelijk wit pak?

De letterbak van Elizabeth Ewart verwijst misschien ook naar een ander perfect liefdesverhaal, de homo-erotische stripromance tussen Captain America en de jongere James Buchanan "Bucky" Barnes. Beiden waren onafscheidelijk, tot in 1948 de dood die band doorknipte: Bucky werd neergeschoten en stierf. Om de leegte te vullen die zijn vertrouwde partner achterliet, kreeg Captain America een vrouwelijke partner, Betsy Ross, die later bekend werd als Golden Girl.

Bucky's pak werd dus een jurk. En zoals we allen weten, kan een jurk een sterk verlangen opwekken – van welke aard dan ook. Vraag dat maar aan de drie kunstenaars achter het collectief General Idea, die de ultieme geloofwaardige fantasie creëerden rond de schoonheidwedstrijd "Miss General Idea". De fantasie in kwestie dook voortdurend op in het werk van AA Bronson, Felix Partz en Jorge Zontal, die van 1970 tot 1994 samenwerkten. Soms nam zij de gedaante aan van een jurk, zoals de tafzijden jurk uit 1971,

of de *V.B. Gown*, een piramidevormige jurk gemaakt van de lamellen van Venetiaanse blinden – alweer een onbedoelde verwijzing naar Byars, die zijn eigen dood ensceneerde vlakbij de piramiden in de buurt van Cairo.

We zouden eindeloos verder kunnen praten over dood, seks en liefde, tot die logofilie/woordendiarrée ons knettergek maakt. We lopen rond in cirkeltjes – dit is een feedbacklus (het id) die rondjes draait rond het subject (het ego). Dat geldt voor het beeld dat Erika Rothenberg ons presenteert in *Phone Sex #4*. Bij de feministische kunstenares Ulrike Rosenbach neemt feedback de vorm aan van een video, om des te beter de spiegeleffecten van het verlangen te registreren. In een beroemde tekst over videokunst uit 1976 uitte critica Rosalind Krauss scherpe kritiek op bepaalde praktijken in de videokunst omdat er een ongegeneerd narcisme uit sprak. Krauss maakte een onderscheid tussen videowerken waarin "reflectie" een rol speelt, en deze die gekenmerkt worden door "reflexiviteit". Bij de eerste gaat het om een morbide narcistisch spel van symmetrie, herhaling en fusie; reflexiviteit daarentegen heeft te maken met een gezonde en kritische afstand tegenover het object van de aandacht.

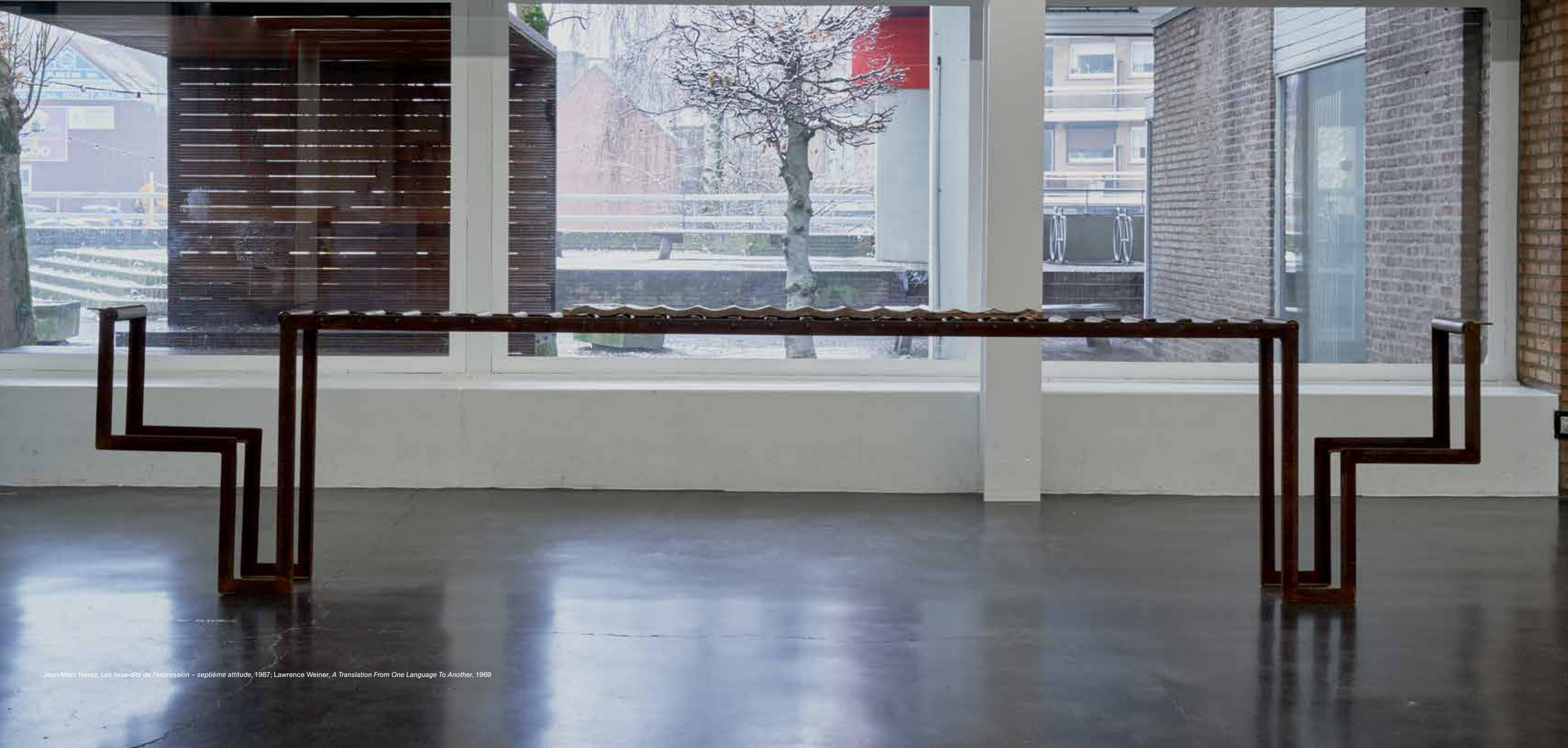
Zoals het kleine meisje in de foto's van Zoe Leonard dat naar skeletten van mensen en apen kijkt in de diorama's van het American Museum of Natural History in New York, beschouwen we graag datgene wat we zien als iets dat losstaat van ons, iets dat zich achter glas bevindt, dat niet zozeer het object is van reflectie, maar eerder het subject is van reflexiviteit. Maar fusie – en de bijbehorende reflectieve dromen van perfectie, symmetrie en liefde – is wat verleidt en bedriegt. Het is één ding om fuserende reflecties zoals deze van Byars en Rosenbach te verzamelen, maar ze tentoonstellen is dan weer helemaal iets anders – zeker binnen de context van een museum, dat meestal meer te maken krijgt met de strikte codes van het kritisch kijken dan met de klungelige verlangens van het liefhebbende lichaam.

En nu we het over musea hebben: Jan Hoet moet een fan geweest zijn van Rothenbergs *Phone Sex #4*, want hij heeft het werk getoond op zijn documenta IX in 1992. Maar de documenta is niet het S.M.A.K., en Jan Hoet begreep dat de circulariteit en de feedback die Rothenberg toont beter past bij een kunst-woordspektakel dan bij een zelfreflecterend museum. Profiterend van de setting van Cc Strombeek, kunnen we ons dan ook de vraag stellen of het S.M.A.K. nog langer zijn collectie vol narcismes, lichamelijke excessen en reflectieve valkuilen uit het gezicht kan bewaren? Kan het vertrouwen op de vertalingen en omzettingen van andere kunstenaars, zoals Jessica Diamond, Elizabeth Ewart en General Idea? En kan het ten slotte door het glas heen breken dat de kijker scheidt van het kunstobject, een eind maken aan de telefoonseks en zich bezighouden met "the real thing"?



L→R: Paolo Icaro, *Lunatico (piano, a mano, a palmo)*, 1988-1989; James Lee Byars, *The Perfect Love Letter*, 1976; Damien De Lepeleire, *Black Mythology, n1, n2, n5, nB1*, 2006; General Idea, *The Dresses of Miss General Idea*, 1983; Jef Geys, *Model*, 2014

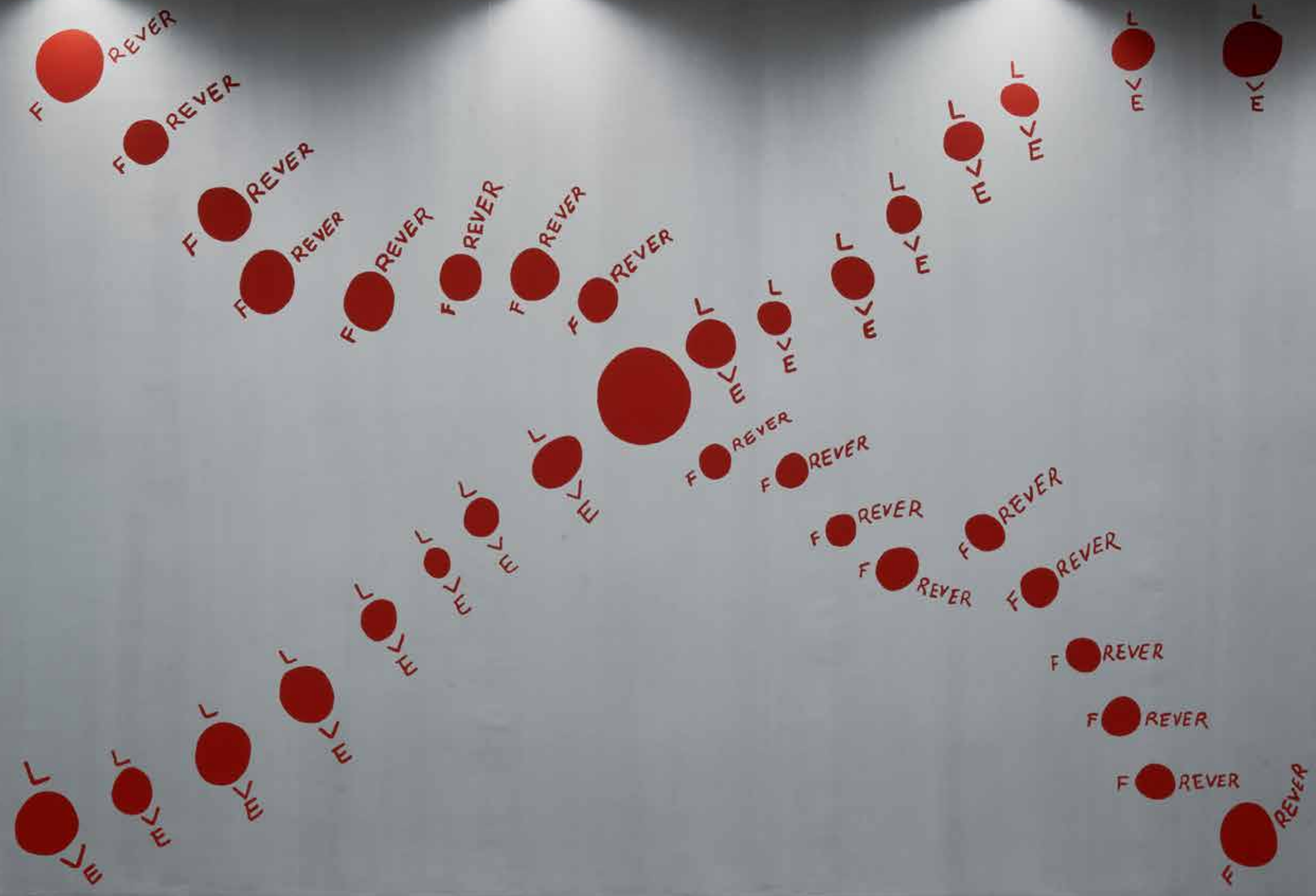
**A TRANSLATION FROM ONE LANGUAGE TO ANOTHER
UNE TRADUCTION D'UNE LANGUE À UNE AUTRE
EEN VERTALING VAN DE ENE TAAL NAAR DE ANDERE**





L→R: General Idea, *The Dresses of Miss General Idea*, 1983; Elizabeth Ewart, *Lie (We Never Buried Bucky in Your Suit)*, 1993; Philippe Van Snick, *Dag / Nacht*, 1987; Barry Flanagan, *Untitled (Sculpture)*, 1980; Katharina Fritsch, *Gehirn*, 1987–1988 & *Vase mit Schiff*, 1987–1988 & *Katze*, 1987–1988

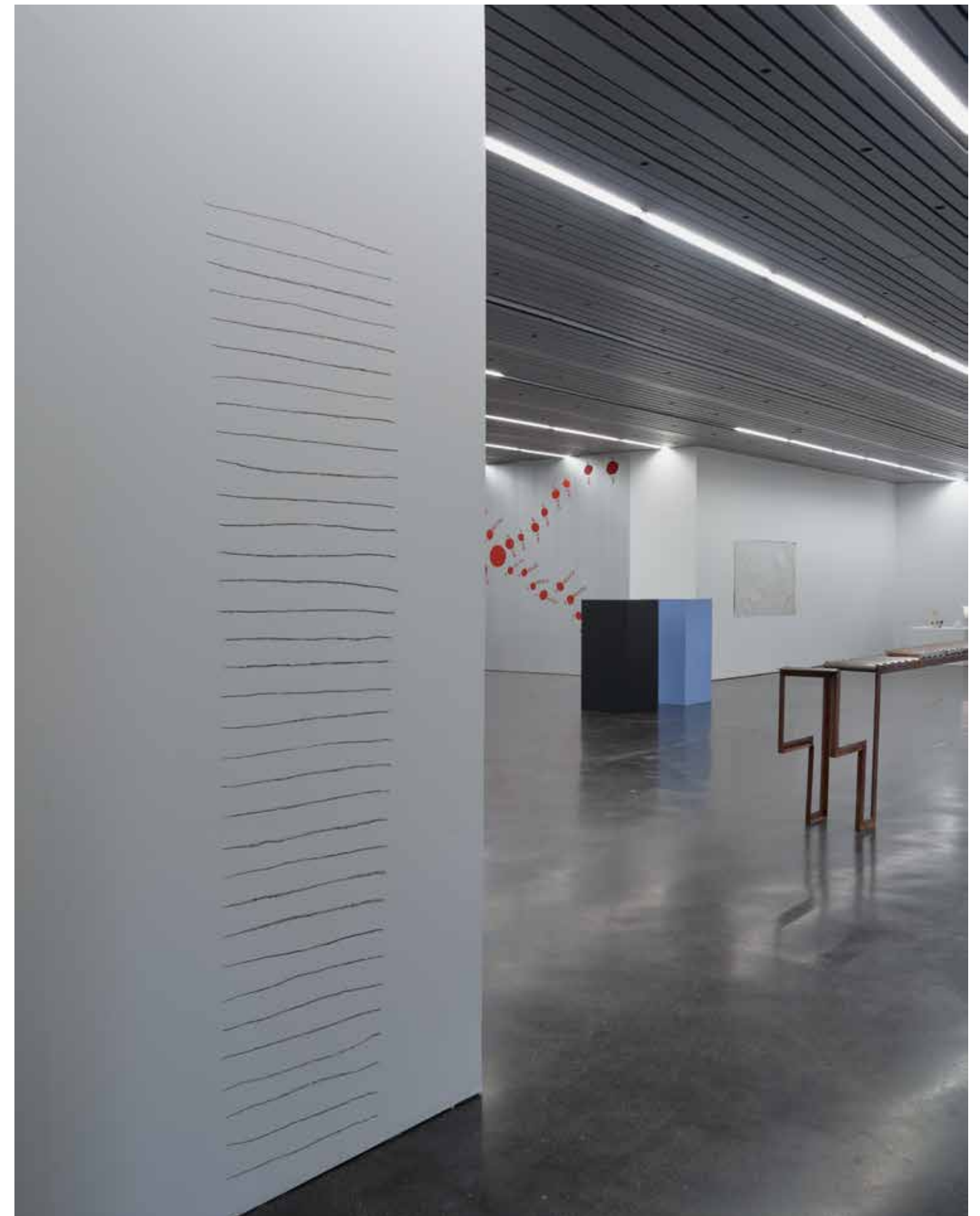




Jessica Diamond, Tributes to Kusama: Love Forever Constellation, s.d.



L→R: Jef Geys, *Model*, 2014; Jim Lutes, *Visitation*, 1992



Guy Rombouts, *wordandimageareone/woordenafbeeldingzijnéén*, 2019



L→R: Maurizio Elettrico, *Senzo titolo*, 1994; Erika Rothenberg, *Phone Sex #4*, 1991; Heimo Zobernig, *Ohne Titel*, 1992; Jessica Diamond, *Tributes to Kusama: Love Forever Constellation*, s.d.; Philippe Van Snick, *Dag / Nacht*, 1987; Barry Flanagan, *Untitled (Sculpture)*, 1980; Katharina Fritsch, *Gehirn*, 1987–1988 & *Vase mit Schiff*, 1987–1988 & *Katze*, 1987–1988; Jean-Marc Navez, *Les lieux-dits de l'expression – septième attitude*, 1987; Maurice Wyckaert, *Wolken*, 1970–1971



L→R: General Idea, *The Dresses of Miss General Idea*, 1983; Elizabeth Ewart, *Lie (We Never Buried Bucky in Your Suit)*, 1993; Dan Van Severen, *Zonder titel*, 1974; Maurizio Elettrico, *Senzo titolo*, 1994; Erika Rothenberg, *Phone Sex #4*, 1991; Heimo Zobernig, *Ohne Titel*, 1992; Jessica Diamond, *Tributes to Kusama: Love Forever Constellation*, s.d.; Philippe Van Snick, *Dag / Nacht*, 1987; Barry Flanagan, *Untitled (Sculpture)*, 1980; Katharina Fritsch, *Gehirn*, 1987–1988 & *Vase mit Schiff*, 1987–1988 & *Katze*, 1987–1988



L→R: Philippe Van Snick, *Dag / Nacht*, 1987; Zoe Leonard, *Untitled*, 1984–1991; Jean-Marc Navez, *Les lieux-dits de l'expression – septième attitude*, 1987; Lawrence Weiner, *A Translation From One Language To Another*, 1969



L→R: General Idea, *The Dresses of Miss General Idea*, 1983; Elizabeth Ewart, *Lie (We Never Buried Bucky in Your Suit)*, 1993; Panamarenko, *Aeromodeller*, 1972; Erika Rothenberg, *Phone Sex #4*, 1991; Philippe Van Snick, *Dag / Nacht*, 1987



L→R: Jef Geys, *Model*, 2014; Maurizio Elettrico, *Senza titolo*, 1994; Erika Rothenberg, *Phone Sex #4*, 1991; Guy Rombouts, *Fiftyfifty*, 2019; Heimo Zobernig, *Ohne Titel*, 1992

(In the run-up to the municipal elections on 24 October 2018, this letter was sent to the local party leaders of all political parties that would take part in the elections in Ghent.)

Ghent, 31 May 2018

Dear party leader,

The most important collection of contemporary art in Belgium can be found in Ghent. It is the collection of the S.M.A.K. No other museum in this country owns such an exceptional and unique collection.

You may be familiar with the fact that the museum's current accommodation can no longer be considered adequate for preserving and presenting this important collection. A recent volume study commissioned by the town administration has objectively charted the needs of the S.M.A.K. in this respect.

If the S.M.A.K. is to continue to play a national and international role, it is our view that this is possible only in a new museum building. Now that the Flemish government has opted to build a new accommodation for the M HKA in Antwerp, the question remains what engagement and choice the Ghent town council will take in the upcoming policy period with regard to the S.M.A.K.

I feel that the situation is urgent and there is a strong need for a new accommodation.

I would like to hear from you, as local party leader, what your plans are concerning the S.M.A.K.'s infrastructural needs.

I am looking forward to your reply, and I wish you success.

Kind regards,

Philippe Van Cauteren
artistic director S.M.A.K.

(In aanloop van de gemeenteraadsverkiezingen van 24 oktober 2018 is deze brief verstuurd naar alle lijsttrekkers van alle politieke partijen die in Gent deel hebben genomen aan de verkiezingen.)

Gent, 31 mei 2018

Geachte lijsttrekker,

De belangrijkste collectie hedendaagse kunst in België bevindt zich in Gent. Het is de collectie van het S.M.A.K.. Geen enkel ander museum in dit land beschikt over zo een uitzonderlijke en unieke collectie.

Het is u wellicht bekend dat de huidige infrastructuur van het museum niet langer adequaat kan genoemd worden voor het bewaren en het presenteren van deze belangrijke collectie. Een recente volumestudie in opdracht van de Stad Gent heeft wat dat betreft de ruimtelijke noden van het S.M.A.K. objectief in kaart gebracht.

Wil het S.M.A.K. in de toekomst zijn rol nationaal en internationaal blijven vertolken, dan kan dit in ons aanvoelen slechts in een nieuw museumgebouw. Nu de Vlaamse Overheid voor het M HKA in Antwerpen voor een nieuw museumgebouw heeft gekozen, is de vraag welke keuze en engagement de Stad Gent in de de komende beleidsperiode naar het S.M.A.K. toe zal nemen.

Naar mijn aanvoelen is de situatie urgent en de noodzaak groot.

Graag had ik van u als lijsttrekker vernomen wat uw plannen zijn rond de infrastructurale noden van het S.M.A.K..

Met belangstelling kijk ik uit naar uw antwoord, en wens u verder veel succes.

Met vriendelijke groet,

Philippe Van Cauteren
artistiek directeur S.M.A.K.

Jill Gasparina, an academic from Geneva, Switzerland, interviewed me in 2017 and sent a transcript about a year later. I have used it as the basis of this text and kept in her questions. Partly, this is for ease of writing and reading but I also want to avoid the often uncommunicative language of the academic essay. If museums can make a difference in a world of forest fires, melting ice and macho leaders, then we have to try to talk with people where they are rather than where we cultural workers might hope they would be. I'm sure this is not as clear or articulate a form as many, but I do hope that keeping the conversational language will help interest more people rather than less.

JG – You have constantly called, in the last 10 years, for the rise of a ‘deviant art institution’. Where does the concept come from?

CE – Maybe I should start by explaining my understanding of my current environment in Eindhoven, in the Netherlands, in Europe. I live and largely work in contemporary Western Europe – a definition that derives almost entirely from the post-1945 global settlement. In this part of the world, the last 70 years has seen a huge increase in cultural and artistic events. These have largely been funded by governments to serve a political purpose, especially during the Cold War. Art, especially so-called ‘avant-garde’ or experimental art was supported with public finance to demonstrate tangibly what freedom looked like. This freedom was then placed in opposition to the instrumentalization of non-freedom, as it was understood in the West, of the socialist world under Stalinism. Of course, it was also combined with late-19th-century ideas about artistic autonomy and individual self-expression, but like most social democratic reforms, public cultural funding was largely driven by the spectre of communism in my opinion.

Of course, there is some relation to reality in terms of this freedom and non-freedom, and I am not defending Stalinism by understanding the roots of Western European society. However, there are legitimate questions one might want to ask about the idea of freedom being allocated to specific aesthetics and how those aesthetics were given a political role. For one thing, it seems that everybody's artistic freedom was meant to look more or less the same. There were a limited number of artists circling the art institutions of Europe and North America whose ‘quality’ was constantly reconfirmed by the major institutions of art. At the same time, these selected individuals were presented as free agents producing autonomous art that also claimed a universal relevance while being created within a Western and largely New York-centric system. Thus you have the apparent paradox of an anticommunist state funding artists with communist sympathies, which only makes sense if you see art as being a demonstration (a theatre if you like) of Western political freedom – a process that was intended to persuade people not to vote or support actual communism.

The end of the Cold War meant the end of this whole settlement of course, but it's decaying very slowly. In 1989, there was little acknowledgment in the West that the basis of the social market and welfare had been profoundly transformed. For sure, the neoliberals, who were pushing already from the 1970s for a massive reduction in the state, saw their chances but from the old Western European social democratic consensus there was almost no response. For art institutions this often meant a thoughtless refusal to contemplate renewal beyond a wider geography and bigger buildings. I see the attempts at what I would call Experimental Institutionalism from people like Maria Lind, Vasif Kortun, myself and others in the early 2000s as a form of coming to terms with the end of real existing socialism by trying to find a new basis for contemporary art institutions in the neoliberal

configuration. In part, I think it was a way to justify public funding for the arts, but in part it was also an attempt to find a different voice or another register for art – less disciplined, less visual, more connected and socially engaged. Personally, I wanted to think about art again in terms of freedom and democracy but I didn't have a set text or manifesto. So deviance was about breaking away from the consensus, looking to move against the tide, doing things differently. When I started working in the 1990s, I often heard what was called ‘TINA’ (there is no alternative). TINA was adopted from the early 1980s onwards – in every domain: political, artistic, cultural, economic. The consensus in the West was that society was at the end of history and ‘we’ just needed to keep going and keep growing. Politics was absurd because the market will prevail anyway. In those circumstances ‘deviance’ seemed a very valuable term, though to what extent we were really deviant I now doubt as I think the ‘new’ institutional curators developed a form of informal internal consensus that we needed in order to act together and stand for something different.

JG – How would you define ‘deviance’ within this framework?

CE – Today deviance for me often means not doing what others have done already, whether it's about the choice of artists, the formats or the narratives that an institution tells. Deviance is to go against the consensus in order to discover where the limits of that consensus are, and what lies beyond it. And the only way you can do that, I think, is to practice it and empower public institutions to do so. So then, practically, it means that if you look around at where you are – I am here in Eindhoven – you'd see what other people are doing in the Dutch museum field and you'd do something different. In this sense, you deviate, because you choose not to do what others are doing, and you try to ask questions that are not being asked. I don't think ‘deviance’ is the only answer, or the only principle, but I believe it is important to keep in mind not only in terms of the institution, but also on a simple democratic basis: we need to have alternatives. If democracy has any value whatsoever, it is because there are differences how society can be organized without the struggles degenerating into violence. I'd also say in relation to art that I have done a lot of work around exhibition histories with *Afterall*, and that teaches you that significant exhibitions are never the consensual ones. They are the ones that deviate.

JG – How does this concept apply to your vision of what an art institution should be?

CE – We can be ‘friendly enemies’ to the other institutions, and maybe institutions and artists are ‘friendly enemies’ to each other. This is a term from Chantal Mouffe that I often quote because it seems very valid for my approach to the art world. I both want to sustain a critical, propositional art practice and to change some of its fundamental modern and contemporary systems of control and reward. I don't think I'm alone in this at all, but some are pulling in opposite directions. For instance, one rhetoric that was heard is that the institution should serve the artist. When I came to Van Abbe, there was an idea that it was ‘an artists’ museum’. Of course, the museum chooses the artist, and it has also some framing devices. But the idea that the museum is somehow a free zone for an artist, struck me as ridiculous. Clearly you can work with the artist, you can try to collaborate, but there will always be a certain amount of healthy tension. Equally, there is tension with funders, with the art market, with the public. These tensions can't be smoothed away by giving priority to one above the others; the institution is always bound to stand in between, to be a mediator, to bring differences together and to look for connections and relations.

In 2017 werd ik geïnterviewd door Jill Gasparina, een academica uit Genève in Zwitserland. Ongeveer een jaar later stuurde ze me een transcript van dat interview. Dat transcript heb ik gebruikt als basis voor deze tekst. De vragen heb ik behouden. Enerzijds was het zo makkelijk om te schrijven, maar anderzijds wou ik ook de vaak duistere taal van het academische essay vermijden. Als musea een verschil willen maken in een wereld van bosbranden, smeltend ijs en macho-regeringshoofden, dan moeten we proberen om te praten met mensen zoals ze zijn i.p.v. men hen te praten zoals wij, mensen uit de cultuursector, hopen dat ze zijn. Naar de vorm is een interview misschien minder helder of gearticuleerd, maar ik hoop dat ik door de taal van een gesprek te hanteren de belangstelling van meer mensen kan wekken.

JG – De afgelopen tien jaar hebt u voortdurend gezegd dat er een “deviante kunstinstelling” moet komen. Waar komt dat concept vandaan?

CE – Misschien moet ik beginnen met uit te leggen hoe ik mijn huidige omgeving zie in Eindhoven, in Nederland, in Europa. Ik woon en werk grotendeels in het huidige West-Europa – een plek die bijna helemaal bepaald wordt door de wereldorde die na 1945 is ontstaan. De afgelopen 70 jaar was er in dit deel van de wereld een bijzonder sterke toename van culturele en artistieke evenementen. Die werden merendeels gefinancierd door regeringen met een politiek doel, in het bijzonder tijdens de Koude Oorlog. Kunst, en in het bijzonder de zogenaamde “avant-gardekunst” of experimentele kunst, werd gefinancierd met publieke middelen om op een concrete manier te tonen wat vrijheid betekent. Die vrijheid werd dan gecontrasteerd met een situatie van niet-vrijheid of met een kunst die in dienst staat van iets, zoals het Westen die zag in de socialistische wereld onder Stalin. Natuurlijk werd dat concept van vrijheid ook gecombineerd met laat-19de-eeuwse ideeën over de autonomie van de kunstenaar en individuele zelfexpressie, maar ik denk dat zoals de meeste sociaaldemocratische hervormingen, de publieke financiering voornamelijk gemotiveerd werd door het spook van het communisme.

Wat betreft vrijheid en niet-vrijheid is er natuurlijk een zekere verband met hoe het echt was, en ik verdedig het stalinisme niet door te willen begrijpen wat de wortels zijn van de westerse maatschappij. Maar er rijzen legitieme vragen bij de idee dat vrijheid gelinkt werd aan een specifieke esthetiek en dat die esthetiek vervolgens een politieke rol kreeg. Om te beginnen: het lijkt erop dat de artistieke vrijheid van alle kunstenaars er min of meer hetzelfde moest uitzien. Het werk van een beperkt aantal kunstenaars deed de ronde van de kunstinstellingen in Europa en Noord-Amerika, en hun “kwaliteit” werd voortdurend bevestigd door de grote kunstinstellingen. Tegelijk werden die uitverkoren individuen gepresenteerd als vrije mensen die een autonome kunst produceerden, die ook nog eens aanspraak maakte op een universele betekenis – terwijl die kunst gecreëerd werd binnen een westers systeem waarvan voornamelijk New York het centrum vormde. Zo krijg je dus die ogenschijnlijke paradox waarbij een anticommunistische staat kunstenaars subsidieert met communistische sympathieën, wat alleen maar zin heeft als je kunst ziet als een manifestatie (of als een toneel) van westerse politieke vrijheid – en dat proces was dan weer bedoeld om de mensen ervan te overtuigen om geen steun te verlenen aan het echte communisme of ervoor te stemmen.

Het einde van de Koude Oorlog betekende natuurlijk ook het einde van die regeling, die echter slechts langzaam wegwijnt. In 1989 was er weinig erkenning voor de idee dat de basis voor de sociale markt en de welvaart grondig veranderd

was. De neoliberalen waren natuurlijk al sinds de jaren 1970 druk aan het uitoefenen om de rol van de staat drastisch te beperken en zij zagen nu hun kans schoon, maar uit de hoek van de oude West-Europese sociaaldemocratische consensus kwam er nauwelijks reactie. Kunstinstellingen weigerden dan ook vaak lichtzinnig om over vernieuwing na te denken of voor hen betekende vernieuwing niets anders dan een geografische uitbreiding van het kunstterritorium en grotere gebouwen. Ik zie pogingen van mensen als Maria Lind, Vasif Kortun, mezelf en anderen om in de vroege jaren 2000 te komen tot wat ik zou noemen een “experimenteel institutionalisme” als een manier om zich neer te leggen bij het einde van het reëel bestaande socialisme door een nieuwe fundering te zoeken voor de instellingen voor hedendaagse kunst binnen een neoliberale configuratie. Ik denk dat dit enerzijds een manier was om de publieke financiering voor kunst te rechtvaardigen, maar anderzijds was dit ook een poging om een andere stem of een ander register voor te kunst te vinden: minder gedisciplineerd, minder visueel, meer verbonden en maatschappelijk geëngageerd. Persoonlijk wou ik kunst opnieuw zien in termen van vrijheid en democratie, maar ik beriep me daarbij niet op een of andere tekst of manifest. Deviantie werd dan een manier om te breken met de consensus, om tegen de stroom in te gaan, om de dingen anders te doen. Toen ik in de jaren 1990 begon te werken, hoorde ik vaak de kreet “TINA” (there is no alternative). TINA kwam op in de vroege jaren 1980 en was overal te horen: in de politiek, kunst, cultuur en economie. In het Westen was er een consensus dat de maatschappij het einde van de geschiedenis bereikt had en “we” hoefden alleen maar verder te doen en verder te groeien. Politiek bedrijven was absurd, want de markt zou toch zegevierden. In die omstandigheden leek de term “deviantie” bijzonder gepast. Nu ben ik niet zo zeker dat we echt deviant waren, want de “nieuwe” institutionele curatoren ontwikkelden een soort informele interne consensus die nodig was om samen tot actie te kunnen komen en iets nieuws te betekenen.

JG – Hoe zou u “deviantie” definiëren in die context?

CE – Voor mij betekent deviantie vandaag niet doen wat de anderen al gedaan hebben. Dat kan gaan over de selectie van kunstenaars, de formats of de verhalen die instituties vertellen. Deviantie betekent tegen de consensus ingaan om uit te vinden wat de grenzen van die consensus zijn en wat er voorbij die consensus is. De enige manier om dat te doen, is volgens mij je deviant gedragen en publieke instellingen in staat stellen om dat te doen. Praktisch komt het hier op neer: als je om je heen kijkt waar je bent – ik ben hier in Eindhoven – en je ziet wat anderen doen in Nederlandse musea, dan doe jij iets anders. In die zin ben je deviant, omdat je kiest om niet te doen wat de anderen doen, en je probeert vragen te stellen die niemand anders stelt. Ik geloof niet dat “deviantie” de enig mogelijke respons is, of het enige principe waarop je je moet baseren, maar ik denk wel dat het een belangrijk principe is dat we niet uit het oog mogen verliezen, niet enkel wat betreft de kunstinstellingen, maar ook wat betreft de democratie: we moeten over alternatieven beschikken. Als democratie iets waardevol is, dan is dat omdat er in een democratie meningsverschillen bestaan over hoe de maatschappij kan georganiseerd worden zonder dat die strijd moet uitmonden in geweld. Wat betreft kunst heb ik met *Afterall* ook veel gedaan omtrent de geschiedenis van tentoonstellingen, en daaruit leer je dat belangrijke tentoonstellingen niet deze zijn waarover een consensus bestaat, maar wel deze die deviant zijn.

JG – Hoe kan je dit concept toepassen op uw kijk op wat een kunstinstelling moet zijn?

JG – You have often stated in interviews that art centres and museums had to be speculative. What do you mean by that? What difference do you make between ‘speculation’ and ‘experimentalism’? My first guess would be that ‘speculation’ is a more future-oriented term...

CE – I’d talk about this in terms of creating possibilities, this idea of something that becomes possible, and that you can answer a question with ‘I can’, or ‘I can do this’.

‘I can’ is really nice because it’s not ‘I will do it’, it is just that you have the capacity to do it, the institution can do it, and you create the possibilities to say ‘yes’. Then, you can analyse whether it is a good idea or not. But I think that is a kind of speculative idea. It is a lot about trying to remove the framing, or the rule-based cultural field, with its protocols, and in my case today its modernist protocols. I used to talk about the institution as a ‘possibility forum’, and it did have a speculative fiction aspect as well as an attempt to make it real.

JG – In this regard, how do the possibilities for speculation differ between an art centre and a museum?

CE – I think the answer is simple: history, or historical narrative. With the collection of a museum, you have the possibility, and even the responsibility, to tell a story about the past and how the collection came to be in a certain place at a certain time. The role of a museum is to open up different pasts that might also produce different possibilities. And so, to analyse the collection is something that necessarily is about looking back, not creating the past as it really was. For me that’s a Benjaminian understanding of the past as a narrative that is written from the present moment, that he calls the ‘moment of danger’. That ‘moment of danger’ is something that you then translate into the past to see how you can resist it, through certain examples or certain memories. With a collection, you have the possibility to write that Benjaminian historical narrative, or take that

historical perspective on the collection. For me, some of the most interesting museums where this is happening in both a radical and consistent way are ethnographic or former colonial museums. The processes of decolonial thinking that I feel close to are rapidly taking form in those museums and I think modern art museums have much to learn from them.

JG – Could you give an example of this long-term thinking applied to the institution of the museum?

CE – I’ve learned a lot about this from the Museum of American Art, Berlin and its technical assistant. One example is to look at the museum from the point of view of the Vatican. The now famous museum was established when Pope Julius II decided to bestow aesthetic value on the ancient, pagan idols of pre-Christian Rome. This admission of social value before Christianity, and with idols that had been proclaimed profane, was unimaginably significant. It opened the doors to history – the storm of history as Benjamin would later call it – and put an end to the circularity of the seasons. One could also start with the Louvre and its revolutionary origins. In that regard it’s interesting to compare the Louvre to the later treatment of its southern sister in Toulouse, the Musée des Augustins, to see how centralised the French state became. Or one might start with the quite absurd idea of a museum only for modern art that Alfred Barr imagined in 1920s New York. Why only art, and then why only modern? What geographies were included and excluded? These are all questions that could be at the forefront of museums of (modern) art and it is in part what we have tried to do in the Van Abbemuseum with the exhibition *The Making of Modern Art*, working together with the Museum of Modern Art, Berlin.

By asking these questions, it is possible to see the significance of a museum anew. One can perhaps understand the degree to which museums – along with other cultural institutions – shaped ideas of citizenship (the national museum),



Chto Delat, *The Activist Club*. Photography: Peter Cox

CE – We kunnen “vriendelijke vijanden” zijn van andere kunstinstellingen, en misschien zijn instellingen en kunstenaars “vriendelijke vijanden” van elkaar. Dat is een term van Chantal Mouffe die ik vaak gebruik, omdat hij erg toepasselijk is voor mijn benadering van de kunstwereld. Ik wil een kritische, propositionele kunstpraktijk steunen en tegelijk iets veranderen aan sommige fundamentele moderne en hedendaagse controle- en beloningssystemen van die kunst. Ik denk dat ik daar niet alleen in sta, maar sommige mensen willen wel iets dat compleet het tegenovergestelde is van wat ik wil. Een slogan die je bijvoorbeeld kon horen, is dat de kunstinstelling dienstbaar moet zijn aan de kunstenaar. Toen ik bij Van Abbe begon, heerste er de idee dat dit een “kunstenaarsmuseum” is. Het museum kiest uiteraard de kunstenaar en biedt een zekere begeleiding en infrastructuur. Maar de idee dat een museum een vrijsplaats is voor een kunstenaar, vond ik belachelijk. Je kunt uiteraard samenwerken met een kunstenaar, je kunt proberen meewerken, maar er zal steeds een zekere mate van gezonde spanning tussen beiden zijn. Er is evengoed spanning met financiers, met de kunstmarkt, met het publiek. Je kan die spanning niet wegnemen door de ene voorrang te geven boven de andere. De instelling zal altijd tussen de twee staan: ze zal steeds een bemiddelaar zijn, verschillen verzoenen en op zoek gaan naar verbanden en relaties.

JG – U hebt vaak in interviews gezegd dat kunstcentra en musea speculatief moeten zijn. Wat bedoelt u daarmee? Wat voor verschil is er voor u tussen “speculatie” en “experimentalisme”? In eerste instantie zou ik denken dat “speculatie” meer op de toekomst gericht is...

CE – Ik zou dat zien in termen van het creëren van mogelijkheden, de idee dat iets mogelijk wordt en dat je een vraag kan beantwoorden met “ik kan” of “ik kan dit doen”. “Ik kan” is prettig, omdat het niet inhoudt “ik zal dit doen” – het betekent gewoon dat je de mogelijkheid hebt om het te doen, de instelling kan het doen, en jij creëert de mogelijkheden om te zeggen “ja”. Vervolgens kan je kijken of dit een goed idee is of niet. Voor mij is dat een soort speculatief idee. Het heeft veel te maken met een poging om het bestaande kader te veranderen, met het doorbreken van het op regels gebaseerde culturele veld met zijn protocollen. In mijn geval gaat het vandaag om modernistische protocollen. Ik had het vroeger vaak over de instelling als “mogelijkheidsforum”; daarin zat een element van speculatieve fictie, maar ik wou dit ook echt verwezenlijken.

JG – Wat is het verschil tussen een kunstencentrum en een museum wat betreft die mogelijkheden om te speculeren?

CE – Ik denk dat het antwoord op die vraag simpel is: het heeft te maken met geschiedenis of met het historisch narratieve. Met de collectie van een museum heb je de mogelijkheid – en zelfs de verantwoordelijkheid om een verhaal te vertellen over het verleden en over hoe de collectie op een bepaalde plaats en een bepaald tijdstip tot stand kwam. Het is de rol van een museum om verschillende verledens toegankelijk te maken die elk verschillende mogelijkheden produceren. Een analyse van de collectie heeft dus noodzakelijkerwijs altijd te maken met terugblikken – niet met het creëren van het verleden zoals het echt was. Voor mij is dat een benjaminiaanse opvatting over het verleden als verhaal dat wordt geschreven vanuit het heden, wat hij “het moment van het gevaar” noemt. Dat “moment van het gevaar” vertaal je vervolgens naar het verleden om te zien hoe je verzet kan bieden, waarvoor je zekere voorbeelden of herinneringen raadpleegt. De collectie biedt je de mogelijkheid om dat benjaminiaanse historische verhaal te schrijven, of die historische kijk op de collectie te ontwikkelen. Een aantal van de meest interessante musea waar dit nu wordt gedaan

op een zowel radicale als coherente manier, zijn volgens mij etnografische of voormalig koloniale musea. De dekoloniale denkprocessen waarmee ik me verwant voel, ontwikkelen zich erg snel in deze musea en ik denk dat musea voor moderne kunst veel van hen kunnen leren.

JG – Kunt u een voorbeeld geven van dit langetermijndenken toegepast op de instelling van het museum?

CE – Ik heb heel veel geleerd in dat verband van het Museum of American Art in Berlijn en van de technische assistent daar. Wat ik daar geleerd heb, is bijvoorbeeld het museum bekijken vanuit het standpunt van het Vaticaan. Het nu beroemde museum werd opgericht toen paus Julius II besliste dat de oude, heidense afgodsbeelden uit het prechristelijke Rome een esthetische waarde hadden. Die erkenning dat iets uit de tijd van vóór het christendom maatschappelijke waarde kon hebben, en dan nog wel profane afgodsbeelden, was onvoorstelbaar belangrijk. Het betekende dat de deur voor de geschiedenis werd geopend – voor de storm van de geschiedenis, zoals Walter Benjamin later zou zeggen – en dat er een einde kwam aan de kringloop van de seizoenen.

Je zou ook kunnen kijken naar de revolutionaire oorsprong van het Louvre. In dat verband is het interessant om het Louvre te vergelijken met het Musée des Augustins, het zuidelijke zusje in Toulouse, om te zien hoe gecentraliseerd de Franse staat wel werd. Of je zou kunnen beginnen met het absurde idee van een museum dat enkel bestemd was voor moderne kunst, zoals Alfred Barr voorstelde in de jaren 1920 in New York. Waarom enkel kunst en bovendien, waarom enkel moderne kunst? Welke plaatsen hoorden daarbij en welke werden uitgesloten? Dat zijn vragen die allemaal op de eerste plaats zouden kunnen komen in musea voor (moderne) kunst, en dat is ook wat we gedeeltelijk geprobeerd hebben in het Van Abbemuseum met de tentoonstelling *The Making of Modern Art*, samen met de Berlinische Galerie.

Door die vragen te stellen, is het mogelijk om de betekenis van het museum vanuit een nieuw licht te bekijken. Misschien wordt het op die manier mogelijk om te begrijpen in welke mate musea – samen met andere culturele instellingen – hebben bijgedragen aan onze ideeën over staatsburgerschap (de nationale musea), over normatief menselijk gedrag (de etnografische musea) en de burgerlijke waarden over beschaving (de kunstmusea). De geschiedenis van het Van Abbemuseum gaat terug tot 1936 en een van de eerste initiatieven die ik in 2005 genomen heb, was om te werken met wat we noemen het “levende archief”. Dat was een project om het verleden van het museum tot leven te brengen, in het bijzonder de voorbije tentoonstellingen, door dingen uit het archief te laten zien. We hebben geluk dat al onze archieven nog toegankelijk zijn – daarin wijken we af van hoe de meeste musea in Nederland omgaan met hun archieven – en ik wou de hele rijkdom van het verleden van ons eigen museum delen met het publiek, niet enkel de fysieke kunstwerken die op zich ook archieven zijn. Het is mijn ultieme doel om de collecties van archieven, kunstwerken, boeken en herinneringen als een eenheid te beschouwen die kan gebruikt worden voor tentoonstellingen en publicaties, die dan als medium fungeren om al dit materiaal voor te stellen.

JG – Laten we het over jouw werk in het Van Abbemuseum hebben. Hoe ben je te werk gegaan om de regels i.v.m. participatie te veranderen?

CE – De kunstwereld is gebaseerd op bestaande protocollen. Hoe leen je een werk? Hoe moet een werk gezien worden? Hoe moet je trouw blijven aan de bedoeling van de kunstenaar? Wat is een origineel? Al die dingen hebben een grote invloed op de ruimte die je krijgt, en toch blijven ze bijna onzichtbaar. Toen ik bij het Van Abbe aan de slag ging, voelde ik de beperkingen

normative human behaviour (the ethnographic museum) and bourgeois civilizational values (the art museum). In the Van Abbemuseum, we have a history going back to 1936 and one of the first initiatives I took in 2005 was to work with what we called a ‘living archive’. This was a project to remember the past of the museum, and especially its past exhibitions, through archival displays. We are lucky in the museum to still have access to all our archives, something that deviates from the usual treatment of archives in The Netherlands, and I wanted to be able to share the richness of our own museum’s past with our public, rather than only the archives held within physical artworks. Ultimately, my aim is to see the collections of archives, artworks, books and memories as a single unit that can be deployed in exhibitions and publications that mediate all that material.

JG – Let’s speak more of your work in Van Abbe. How did you proceed to change the rules of participation there?

CE – The art world is based on protocols that exist. How do you borrow a work? How should a work be seen? How to stay true to the intentions of the artist? What is an original? All those things have profoundly affected the room that you have, and yet they seem to be almost invisible. When I first came to the Van Abbe, I felt restrictions from these protocols. When we sent a Picasso to Palestine, initially it was: ‘You can’t do that.’ When we started working with copies with Superflex, in 2010, it was also: ‘You can’t do that, you can’t do copies.’ This resistance, it had little to do with my excellent colleagues here, but more with the protocols of the art world and what it meant to retain the value system and the aura around the artwork. Clearly, we managed to solve them and go ahead with all these projects, for which I am very grateful.

I think artists were key to the change, people like Superflex, Tania Bruguera, Li Mu, Khaled Hourani, Chto Delat. They were all very significant discussion partners, and all of them somehow gave permission to break those protocols. Often it is an artist that is needed, so he or she can give permission to do something a curator can’t. You have to work together. And if you are interested in how protocols could be broken, then you need artists to break them.

JG – What were the stages for those changes to happen?

CE – We went through many iterations that I now think I would ascribe to a decolonial pluriversalism, though I was less aware then. The first was to almost literally smash up the existing narratives that had ordered the collection in the past. For me, that meant breaking with the Alfred Barr encoded system, which had anyway become simplified and limited in the intervening years. To do that, we made a project called *Plug In*. Together with Christiane Berndes and series of guest and research curators from within and outside Western Europe, we decided to give each room dedicated to the collection a complete different story. The connecting narrative was removed and we could then easily change the installations in each room according to time, human resources and ideas. I sometimes likened it to Ai Weiwei’s famous gesture of smashing a Ming vase. Each fragment was another world, another condition, another question or another aspect of art’s relation to society, history and aesthetics.

The next two stages were designed to start building possible connections and hopefully fruitful juxtapositions in architectural circuits that were sometimes time-specific, sometimes thematic, sometimes determined by mediation experiments. First we worked under the *Play Van Abbe* logo, as though the collection were a playlist.¹ The projects that remain with me the most were the 1:1 reconstruction of a Rudi Fuchs collection exhibition from 1983 (one of the first exhibition reconstructions) which was put up against a show of more recent acquisitions that Christiane and I had made. It felt like a real choice was being offered to museum users and a way to see what had changed and whether

art had moved in a positive direction in the 25 years between the two shows. The second *Play Van Abbe* that I believe broke new ground, was the fourth cycle, when we offered visitors the chance to take on one of three roles: the pilgrim, the tourist or the flâneur, which they could eventually swap for becoming a worker. These roles had different mediation attributes such as an audio guide, and a map or a sketchbook to fill yourself and pass on. For the third collection model, we worked with an excellent architect – Oren Sagiv – to deconstruct the 2003 extension and bend it our narratives. The current collection display is the fourth iteration of this scheme in which we tell two stories: *The Making of Modern Art* and *The Way beyond Art (Land, Labour, Home)*. Steven ten Thije, a new colleague working with collections, was also crucial to this latest development and will work with us on the fifth turn of the screw.

JG – How do you measure the changes the museum creates?

CE – We have some statistics about how the audience has changed. The audience is more diverse and that reflects how we as a museum and how Eindhoven has changed. It’s more diverse in terms of age, because before it was much the 55+, and now there are more younger people coming in. It’s partly due to working with schools, but it’s also because more younger people seem to be interested in art and to come in. And it has started diversifying in terms of race. The audience was almost entirely white; now it’s still 95% white, but we see a few different faces in the museum now. It is partly because we started addressing the refugees question through projects like Sandi Hilal’s *Living Room*, but it is also a self-driven thing, people from different backgrounds start seeing the museum as a place they might consider going to, rather than just not being a part of their world.

An important step was the development of *Special Guests*, which has now become *Studio i*. These programmes address the needs of blind, partially-sighted or deaf people, or people with Alzheimer or aphasia. Such people were not really welcome in the museum before and we have invented such things as a stimulus-poor museum or a multisensory museum in the process. The challenge in front of us now is to use the knowledge we have learnt with *Studio i* for every individual user of the museum, regardless of their physical and mental capabilities. This will allow us to learn what works from people with particular needs and translate that for others, up to including the random public that walks in through the door every day.

I suppose the greatest change is that we slowly stopped telling the story of modern art as handed down to us from our elders and betters. This allows us to think again but, as with all types of criticality, it is easier to know what one doesn’t want than what one does. In this sense, future steps have to be propositional around what I would see as core decolonial and demodern conceptions such as listening, delinking and relinking, and pluri-epistemologies in one institution. I have to say I’m much encouraged by the new definition of museums that is currently being discussed by ICOM. It feels that if we can get this past the ICOM members, we will truly have given ourselves the room to reinvent what the museum sector is and what role it can play in the society of the 21st century.

^[1] Play Van Abbe was curated by many colleagues, including Christiane Berndes, Galit Eilat, Rudi Fuchs and Hadas Zemer

van die protocollen. Toen we een Picasso naar Palestina wilden sturen, was de aanvankelijke reactie: “Dat kan je niet doen.” Toen we in 2010 met Superflex gingen werken met kopieën, was de reactie opnieuw: “Dat mag je niet doen. Je mag niet met kopieën werken.” Die weerstand had minder te maken met mijn uitstekende collega’s dan met de protocollen van de kunstwereld en wat het betekent om het waardesysteem en het aura rond een kunstwerk in stand te houden. Maar we zijn erin geslaagd om die problemen op te lossen en al deze projecten te verwezenlijken, waarvoor ik erg dankbaar ben.

Ik denk dat kunstenaars een sleutelrol gespeeld hebben bij deze veranderingen, mensen als Superflex, Tania Bruguera, Li Mu, Khaled Hourani, Chto Delat. Ze waren allemaal belangrijke gesprekspartners, en elk van hen gaf zijn of haar toestemming om met die protocollen te breken. Vaak is er een kunstenaar nodig die zijn of haar toestemming geeft om iets te doen wat een curator niet kan. Je moet samenwerken. En als je geïnteresseerd bent in de vraag hoe je protocollen kan doorbreken, dan heb je kunstenaars nodig om dat te doen.

JG – Welke stadia moesten doorlopen worden om die veranderingen te verwezenlijken?

CE – We hebben veel gewerkt met herhalingen. Dat had, denk ik nu, te maken met een dekoloniaal pluriversalisme, maar toen was ik me daar minder van bewust. Het eerste wat ik moest doen was bijna letterlijk de bestaande verhalen slopen die vroeger gebruikt werden om de collectie te ordenen. Dat betekende voor mij dat ik moest breken met de systematiek van Alfred Barr – die overigens ondertussen te simpel en te beperkt was geworden. Om dat te doen, zetten we het project *Plug In* op touw. Samen met Christiane Berndes en een reeks gast- en researchcuratoren van binnen en buiten West-Europa,



Picasso in Palestine (condition checking). Photography: Ron Eijkman

besloten we voor elke zaal die gewijd was aan de collectie een compleet nieuw verhaal te creëren. Eens dat verbindende verhaal weg was, konden we makkelijk in elke zaal de installaties veranderen, afhankelijk van de tijd, de beschikbare mensen en ideeën. Ik vergeleek het soms met die beroemde actie van Ai Weiwei waarbij hij een mingvaas aan diggelen sloeg. Elk fragment verwees naar een andere wereld, een andere situatie, een andere problematiek, een ander aspect van hoe de kunst zich verhoudt tot de maatschappij, geschiedenis en esthetiek.

De volgende twee stadia waren bedoeld om mogelijke verbanden te creëren en hopelijk vruchtbare configuraties in architecturale circuits die soms verbonden waren met een tijd, soms met een thema, en soms bepaald werden door experimenten die bemiddelden tussen de werken. Eerst werkten we onder het logo van *Play Van Abbe*, alsof de collectie een playlist was.¹ De meest levendige herinneringen heb ik aan de 1:1-reconstructie van Rudi Fuchs’ tentoonstelling uit 1983 met werken uit de collectie (een van onze eerste reconstructies van tentoonstellingen), die tegelijk liep met een tentoonstelling met recente aanwinsten die Christiane en ik organiseerden. Dat gaf het gevoel dat het museum de bezoekers een echte keuze bood, evenals een blik op wat er veranderd was en of de kunst positief geëvolueerd was in de 25 jaren tussen de twee tentoonstellingen. Het tweede *Play Van Abbe*-project dat volgens mij grenzen verlegde, was de vierde reeks, toen bezoekers de kans kregen te kiezen uit drie verschillende rollen: de rol van de pelgrim, van de toerist, of van de flaneur; ten slotte konden ze hun rol ook ruilen voor die van de arbeider. De verschillende rollen gingen gepaard met verschillende attributen, zoals een audiogids, een kaart of een schetsboek, waarin kon getekend worden en dat doorgegeven werd aan de volgende bezoeker. Voor het derde collectiemodel

deden we beroep op een uitstekende architect (Oren Sagiv), om de uitbreiding uit 2003 te deconstrueren en om te buigen naar onze nieuwe verhalen. De huidige tentoonstelling van de collectie is de vierde herhaling van dit schema, waarbij we twee verhalen vertellen: *The Making of Modern Art* en *The Way beyond Art (Land, Labour, Home)*. Steven ten Thije, een nieuwe collega die met de collecties werkt, speelde een cruciale rol bij die laatste ontwikkeling en zal ook meewerken als we de schroef een vijfde keer aandraaien.

JG – Hoe meet je de veranderingen die het museum tot stand brengt?

CE – We beschikken over een zekere hoeveelheid statistisch materiaal over hoe het publiek veranderd is. Het publiek is diverser geworden, en dat weerspiegelt zowel hoe het museum én hoe Eindhoven veranderd is. Er is meer diversiteit in termen van leeftijd: voordien kregen we voornamelijk 55+’ers over de vloer, terwijl er nu meer jonge mensen binnenkomen. Dat heeft voor een deel te maken met het feit dat we met scholen samenwerken, maar het is ook omdat meer jonge mensen geïnteresseerd lijken in kunst en binnenkomen. Ook in termen van ras is er meer diversiteit. Vroeger was het publiek bijna exclusief blank; nu is het nog steeds 95% blank, maar we zien wel verschillende gezichten in het museum. Voor een deel is dat omdat we het vluchtelingenprobleem aankaartten in projecten als *Living Room* van Sandi Hilal, maar het is ook iets dat vanzelf komt. Mensen met een verschillende achtergrond beginnen het museum te zien als een plaats die ze misschien kunnen bezoeken, terwijl die plek vroeger simpelweg niet tot hun wereld behoorde.

Een belangrijke stap was de ontwikkeling van *Special Guests*, dat ondertussen *Studio i* is geworden. Die programma’s

richten zich op de behoeftes van blinden, slechtzienden of doven, of op mensen met alzheimer of afasie. Die mensen waren vroeger niet echt welkom in musea, en terwijl we daar mee bezig waren hebben we ook nieuwe dingen bedacht als een prikkelarm museum of een museum dat verschillende zintuigen aanspreekt. De uitdaging die nu voor ons ligt, is dat we de kennis die we opgedaan hebben met *Studio i* moeten gebruiken voor elke individuele bezoeker van het museum, onafhankelijk van zijn of haar fysieke of mentale capaciteiten. Op die manier zullen we kunnen leren van mensen met speciale behoeftes en die kennis vertalen naar anderen, inclusief een willekeurig publiek dat hier elke dag door de deur binnenwandelt.

Ik denk dat de grootste uitdaging schuilt in het feit dat we niet langer het verhaal van de moderne kunst vertellen zoals dat ons overgeleverd werd door mensen die ouder en wijzer zijn dan wij. Daardoor kunnen we opnieuw zelf nadenken, maar zoals met alle vormen van kritiek, is het makkelijker om te weten wat we niet willen dan wat we wel willen. In die zin moeten toekomstige stappen voorstellen inhouden rond wat voor mij dekoloniale en de-modernistische concepten zijn, zoals luisteren, links verbreken en nieuwe links creëren, evenals pluri-epistemologieën binnen één instelling. Ik moet zeggen dat ik me erg aangemoedigd voel door de nieuwe definitie van musea waarover momenteel wordt gediscussieerd binnen de ICOM. Ik heb het gevoel dat als die definitie wordt geaccepteerd door de ICOM-leden, we echt ruimte hebben geschapen voor onszelf om opnieuw uit te vinden wat het museum is en welke rol het kan spelen in de maatschappij van de 21ste eeuw.

¹ Play Van Abbe werd samengesteld door vele collega’s, o.m. Christiane Berndes, Galit Eilat, Rudi Fuchs en Hadas Zemer



Superflex, Free Sol LeWitt (Making copies in houser). Photography: Peter Cox

THE DECOLONIAL MUSEUM
MUSÉE L'ONT L'EUX

Pascale Obolo

Today's Western museums, instruments intended to promote the nineteenth-century colonial expansion, now go through a profound transformation and reformulation of their discourse. They are confronted with the question to what extent a museum can reformulate its discourse in order to account for the complexity of the postcolonial reality without undermining its own authority.

Taking a radical reflection as their starting point, exhibitions seem to use various means to pave the way for an alternative discourse, or even for a counter-narrative about the colonial past and its contemporary reverberations. The rewriting and rearticulation of the museum's discourse about the 'Others' and of the relations between the West and the 'Others' were a long time coming. Exhibitions have rather contributed to upholding the legitimacy of the museum project or even reaffirm it definitively. Filling the gaps in order to write a shared history is prerequisite to living together.

To illustrate the point, let's take the exhibition *Museum ON/OFF*, organized by curator Alicia Knock at the Centre Pompidou in Paris in June 2017, for which the art magazine AFRIKADAA was given carte blanche.

Museum ON/OFF was the first exhibition to take place in Galerie 0, a future-oriented space that was thought as a place for new multidisciplinary experiments that wanted to focus their reflections on the periphery of the museum. Short exhibitions, performances and all sorts of interventions transposed the museum to a more fleeting and flexible temporality. This museum-in-progress is switched to ON-mode by artists, critics, art collectives, independent institutions, as well as by the spectators: together they create the nomadic, temporary institution of tomorrow.

In the context of the carte blanche for AFRIKADAA, artist-curator Pascale Obolo was invited in Galerie 0, where she presented her intervention *Muselons l'eux*: an imaginary museum about decolonialism. Obolo conceived of a conceptual antimuseum where she proposed several art histories in which various fragments of counter-narratives clash, resulting in questions about the confrontation between reality and fiction.

Drawing attention to *l'Im-Pensé*, the *Un-Thought*, the future is viewed as a political allegory in order to return to the history of Africa, while redefining at the same time the concepts of *l'Im-Pensé* and the myth, as these are imagined by (the other?)/the oppressor: 'The impossible appeals to me, because all possible things have been tried and the world still hasn't changed,' as Sun Ra put it.

Fiction allows us to shine a light on the in-visible, to redefine the corrupt spaces that chain us physically and mentally as an *Alien Nation* with regard to Western society. Philosopher Valentin Mudimbe for that matter referred to the changes he would pursue, using – quite provocatively – the term 'to colonize' instead of 'to decolonize': 'We are aware of the fact that we are the children of a certain past... We are also the masters of this past. [...] It's up to us to transform this past, i.e. to colonize it, to organize it in such a way that it becomes integrated in places where we can achieve our freedom.'

For its carte blanche in Galerie 0, the art magazine proposed an imaginary museum about the issue of postcolonialism in art. Therefore, artists would be invited whom the museum would never consider or whose works would never be on view in these spaces. Some of these artists – whom I had selected myself – had never even set foot in a museum, for the cultural policy of successive French governments has failed with regard to the underprivileged sections of society. Every day, the voices of the invisible are reframed by the institutional conformism.

Could Galerie 0 contribute to the recognizing of our cultural diversity?

For the collective AFRIKADAA, the museum of the future should already today be thought of as a space for emancipation and resistance, a place where we can fight against the temptations of hypersecurity, against a society with too many alarm signals and metal detector gates that seeks to cut us off from the world outside. The museum that is extrapolated by the artists invited, involves at the same time an appeal to rethink the *editorial live act* (a short exhibition proposed with every new issue of AFRIKADAA) and to view the magazine as a space where wrongs can be redressed. Thus AFRIKADAA also contributes to the rearticulation of art paradigms and the reinvention of artistic spaces. Confronted with geopolitical determinism, institutional conservatism, a quest for identity and prejudices relating to identity, the identity of the artists undergoes shifts, is deconstructed and reconstructed. Or, as philosopher Frieda Ekotto puts it, the identities or artists are like "sea snakes" that rock and slide with the waves to an elsewhere. They resist being defined and allow the artists and their works to appropriate the domains of the literal and figurative during the *editorial live acts*. It's on the occasion of these series of performances that the thinking of AFRIKADAA becomes visible. Embodied in the works of the artists, the magazine engages in a pertinent dialogue with the art spaces and creates discussion forums in which every sort of public can participate. In this way the magazine occupies the indisputably political domain of the exhibition and contributes to the decolonization of the imagination by reinventing it.

As an exhibition space and in tune with the exhibition *Museum ON/OFF* about the re-thinking/re-inventing the museum, the magazine AFRIKADAA proposed in its special edition the concept of the *Paper Museum*. This concept comprises both the imaginary museum and the reactivation of futurist utopias. The focus is on promoting the museum as a perpetual experience of new frames of reference and transformations. Going beyond the traditional functions of the Western museum, the *Paper Museum* seeks to favour the oral and the body to turn the museum of the future into a shared experience.

Paper Museum is an experimental project, conceived of by Pascale Obolo, the editor-in-chief of AFRIKADAA and functions as an elaboration of the museum of the future, in the wake of the exhibition *Museum ON/OFF* in Galerie 0 in the Centre Pompidou. The project focuses our interest on how the museum rethinks itself, shows itself, articulates itself. What reformulation of the discourse originates from the project? What museographical writing is used to achieve this? What shifts do we notice in the discourse? Do we notice an inversion, a reversal? What recontextualization the historic discourse is subjected to? From what perspective? How is this recontextualization corrected, fragmented? What kind of texts and stylistic approaches are privileged in the museographies? Are counter-narratives required to reappropriate the museum space?

Paper Museum is a space of freedom that makes it possible to resist the burden of the denial by a sort of history of art that is reserved for an elite. Yet, culture is not a luxury that comes after the basic needs, such as education and research. Through the creative process, culture can open the door to emancipation and innovation in our societies. At the last presidential elections in France, I was very surprised by the silence of the cultural actors, who at the same time emphasized the importance of Africa – in a France where an openly xenophobic and racist party that advocates a policy based on race ('France for the French') got as far as the second round in these presidential elections. It's certainly not going to be tomorrow that a racially

defined man or woman will lead a museum under president Macron.

But the presence of those who are invisible and inaudible in the exhibition *Museum ON/OFF* hasn't changed anything with regard to the particularly Eurocentric view of the Other, to the way the story of the Other is told, how the Other is presented. It's time the museum institutions rethink themselves to set out on a new mission, to become places of refuge where citizens can debate about these issues, in this time of great turmoil, when people are tempted to withdraw into themselves or resort to a racist, xenophobic, Islamophobic and fatalistic discourse.

The concept of the *Paper Museum* allows the artists invited to think of new utopias, to elaborate shared narratives, to question the function of the museum in order to undermine the dominant political culture, which mirrors a society that is losing momentum and longs for a glorious past.

Paper Museum decentres the prevailing debate by introducing new ways of doing and saying. *Paper Museum* questions the way the museum institutions propose new forms of collective

insights, new narratives in which the Other is no longer simply presented as a body-object, in this world that is torn between nationalism and globalism.

How can we make the invisible works visible? From the museums of the future to imaginary museums: how can we extrapolate museums? From function to fiction: how can we project the museum on the elsewhere? Analysing the museographical policy of the museum we've questioned: to what extent will the museum institution, challenged by the post-colonial situation, succeed in rearticulating its mission? What museographical strategies can be developed for exhibitions to account for the new postcolonial context and to accommodate postcolonial communities and subjects? Our time has come!!! It's time the citizens reappropriate the word, which can be confiscated by the museums.

This text is an excerpt from the special edition of the art magazine AFRIKADAA *Museum ON/OFF – Muselons l'eux*, June 2017; its author is Pascale Obolo, an independent curator and editor-in-chief of AFRIKADAA.



HET DEKOLONIALE MUSEUM
MUSÉE L'ONT L'EUX

Pascale Obolo

De westerse musea, instrumenten voor de promotie van de negentiende-eeuwse koloniale expansie, worden vandaag gekenmerkt door een grondige transformatie en herformulering van hun discours. Ze worden geconfronteerd met de vraag in welke mate een museum zijn discours kan herformuleren om verslag uit te brengen over de complexiteit van de postkoloniale werkelijkheid en de verhoudingen binnen die werkelijkheid, zonder zijn eigen autoriteit te ondergraven.

Vanuit een radicale bezinning lijken tentoonstellingen met allerlei middelen de weg te banen voor een alternatief discours, of zelfs voor een tegenverhaal over het koloniale verleden en de hedendaagse echo daarvan. Het herschrijven en herformuleren van het discours van musea over de “Anderen” en over de relaties tussen het Westen en die “Anderen” heeft lang op zich laten wachten. Tentoonstellingen hebben eerder bijgedragen aan het bestendigen of zelfs definitief bekrachtigen van de legitimiteit van het museale project. Hiaten aanvullen om een gemeenschappelijke geschiedenis te kunnen schrijven is noodzakelijk om samen te leven.

Als voorbeeld vertrekken we van de tentoonstelling *Museum ON/OFF*, op touw gezet door conservator Alicia Knock van het Centre Pompidou in Parijs in juni 2017, waarvoor het tijdschrift voor hedendaagse kunst AFRIKADAA carte blanche kreeg.

Museum ON/OFF was de eerste tentoonstelling georganiseerd in Galerie 0, een toekomstgerichte ruimte die gedacht werd als een plek voor nieuwe multidisciplinaire experimenten die de periferie van het museum tot focus van hun bespiegelingen willen maken. Korte tentoonstellingen, performances en allerlei interventies transponeerden het museum naar een meer vluchtige en flexibele tijdelijkheid. Dit museum-in-wording wordt in ON-modus gebracht door kunstenaars, critici, kunstcollectieven, onafhankelijke instellingen, én door de toeschouwers: samen creëren zij de tijdelijke, nomadische instelling van morgen.

In het kader van de carte blanche voor AFRIKADAA, werd kunstenaar-curator Pascale Obolo uitgenodigd in Galerie 0, waar zij haar interventie *Muselons l'eux* voorstelde: een imaginair museum over het dekolonialisme. Obolo bedacht een fictief en conceptueel antimuseum waar ze uiteenlopende kunstgeschiedenissen voorstelt waarin verschillende fragmenten van tegenverhalen met elkaar botsen, wat resulteert in vragen over de confrontatie tussen realiteit en fictie.

Door *l'Im-Pensé*, het On-Gedachte, onder de aandacht te brengen, wordt de toekomst gezien als een politieke allegorie om terug te keren naar de geschiedenis van Afrika en tegelijk kunnen de concepten *l'Im-Pensé* en de mythe geherdefinieerd worden binnen de westerse maatschappij, zoals deze voorgesteld wordt door (de Ander)/de verdrukker: “Het onmogelijke trekt me aan, omdat alle mogelijke dingen reeds gedaan zijn en de wereld is nog steeds niet veranderd,” stelde Sun Ra.

Fictie laat toe om een licht te laten schijnen op het onzichtbare, om tegenover het Westen te komen tot een herdefinitie van de verdorven gekoloniseerde ruimtes die ons fysiek en mentaal ketenen als een *Alien Nation*. De filosoof Valentin Mudimbe sprak over de veranderingen die hij wou bewerkstelligen, waarbij hij – enigszins provocerend – het werkwoord “koloniseren” in de mond nam in plaats van “dekoloniseren”. Zo schreef hij: “*We weten dat we kinderen van een verleden zijn... We zijn ook de meesters van dat verleden. [...] Het is aan ons om dat verleden te transformeren, d.w.z. om het te koloniseren, om het zo te ordenen dat het geïntegreerd wordt in oorden waar we onze vrijheid kunnen verwezenlijken.*”

Voor de carte blanche in Galerie 0 stelde het kunsttijdschrift een imaginair museum voor over het probleem van het postkolonialisme in het domein van de kunst. Daarvoor zou men kunstenaars samenbrengen die het museum nooit uitnodigt of nooit toont in deze ruimtes. Sommige van deze kunstenaars – die ik zelf geselecteerd had – waren nog nooit in een museum geweest, omdat het culturele beleid van de verschillende Franse regeringen gefaald had bij de klassen met een maatschappelijke achterstand. Elke dag opnieuw worden de stemmen van de onzichtbare mensen opnieuw aangepast aan het institutionele conformisme. Kan Galerie 0 een bijdrage leveren aan de erkenning van onze culturele diversiteit?

Voor het collectief AFRIKADAA moet het museum van de toekomst vandaag al beschouwd worden als een ruimte voor emancipatie en weerstand, een plek waar we kunnen vechten tegen de verleidingen van hyperveiligheid, tegen een maatschappij met al te veel alarmsignalen en poortjes met metaaldetectoren die ons van de buitenwereld wil afsluiten. Het museum dat geëxtrapoleerd wordt uit dit project door de uitgenodigde kunstenaars houdt ook een oproep in om de editoriale liveact (een korte tentoonstelling bij het uitkomen van elk nieuw nummer van AFRIKADAA) op een nieuwe manier te benaderen en om het tijdschrift te beschouwen als een ruimte waar fouten kunnen rechtgezet worden. AFRIKADAA levert zo een bijdrage aan het herarticuleren van de kunstparadigma's en -ruimtes. Oog in oog met het geopolitieke determinisme, het institutionele conservatisme, de zoektocht naar identiteit en vooroordelen daarover, ondergaat de identiteit van de kunstenaars verschuivingen, wordt gedeconstrueerd en opnieuw samengesteld. Of zoals de filosoof Frieda Ekotto het stelt, de identiteiten van kunstenaars zijn net “zeeslangen” die meedeinen en meeglijden met de golven naar een elders. Ze weigeren zich te laten definiëren en maken het de kunstenaars en hun werken mogelijk zich het domein van het letterlijke en het figuurlijke toe te eigenen bij de editoriale liveacts. Het is bij die reeksen performances dat de denkwereld van AFRIKADAA zichtbaar wordt. Belichaamd in de werken van de kunstenaars, gaat het magazine op inhoudelijk vlak een dialoog aan met de kunstruimtes en creëert discussieforums waaraan elk publiek kan deelnemen. Op die manier bezet het tijdschrift het ontegenzeggelijk politieke domein van de tentoonstelling en draagt het bij aan de dekolonisatie van de verbeelding door deze opnieuw uit te vinden.

In zijn hoedanigheid als museumruimte en aansluitend bij de tentoonstelling *Museum ON/OFF* over het thema van het her-denken/her-uitvinden van onze musea, stelde het tijdschrift AFRIKADAA in zijn reeks speciale edities het concept voor van het *Paper Museum*. Dat concept omvat zowel het imaginaire museum als de reactivatie van futuristische utopieën. De focus ligt op het promoten van het museum als een permanente ervaring van nieuwe referentiepunten en transformaties. Door verder te gaan dan de traditionele functies van het westerse museum, wil het *Paper Museum* het orale en het lichamelijke voor het voetlicht brengen om van het museum van de toekomst een gedeelde ervaring te maken.

Paper Museum is een experimenteel project, bedacht door Pascale Obolo, de hoofdredactrice van AFRIKADAA, en fungeert als uitwerking van het museum van de toekomst als uitvloeisel van de tentoonstelling *Museum ON/OFF* in de ruimte Galerie 0 van het Centre Pompidou. Het project focust op onze interesse voor de manier waarop het museum zichzelf herdenkt, zich toont en zich articuleert. Welke herformulering van het discours ontstaat er binnen het project? Met welke

museografische schrijftuur komt die herformulering tot stand? Welke verschuivingen merken we in het discours? Gaat het om een omkering, een ommezwaai? Aan welke hercontextualisering wordt het historisch discours onderworpen? Vanuit welk perspectief? Hoe wordt deze hercontextualisering gecorrigeerd, gefragmenteerd? Welke schrifturen en stilistische benaderingen worden op de voorgrond geplaatst in de museografieën? Zijn tegenverhalen nodig om zich de museale ruimte opnieuw toe te eigenen?

Paper Museum is een ruimte waar vrijheid heerst en die toelaat zich te verzetten tegen de last van de verloochening door een bepaald soort kunstgeschiedenis die voorbehouden is aan een elite. Nochtans is cultuur geen luxe die pas komt na de basisbehoeften, zoals onderwijs of research. Via het scheppingsproces kan cultuur een sleutel zijn tot emancipatie en innovatie in onze maatschappijen. Bij de laatste presidentsverkiezingen in Frankrijk was ik verrast door de stilte van de culturele actoren, die bij diezelfde gelegenheid het belang van Afrika benadrukten – in een Frankrijk waar een openlijk xenofobe en racistische partij met een voorkeursbeleid op raciale basis (“Frankrijk voor de Fransen”) tot in de tweede ronde van de presidentsverkiezingen raakte. Het is zeker niet voor morgen dat een raciaal gedefinieerde man of vrouw een museum zal leiden onder de regering van president Macron.

Maar de aanwezigheid van diegenen die onzichtbaar en onhoorbaar zijn op de tentoonstelling *Museum ON/OFF* heeft hoe dan ook niets veranderd aan de bijzonder eurocentrische kijk op de Ander, aan de manier waarop over de Ander gesproken wordt, of hoe de Ander gepresenteerd wordt. Het wordt tijd dat de museale instellingen nadenken over een nieuwe missie waarbij ze een toevluchtsoord worden waar burgers kunnen debatteren over dit soort problematiek, in deze tijd van grote ontreddering die ertoe leidt dat mensen blootgesteld worden aan de verleiding van zich in zichzelf terugtrekken of terugvallen op een racistisch, xenofob, islamofob en fatalistisch discours.

Het concept van het *Paper Museum* maakt het mogelijk dat de uitgenodigde kunstenaars nieuwe utopieën bedenken, gemeenschappelijke verhalen uitwerken, de functie van het museum in vraag stellen om de politieke cultuur te ondermijnen – een politieke cultuur die een spiegel is van een maatschappij in verval, een maatschappij die verlangt naar een glorieus verleden.

Paper Museum herfocust het heersende debat door zowel nieuwe manieren te bedenken om te doen als om te zeggen. *Paper Museum* stelt vragen over de manier waarop museale instellingen nieuwe vormen van collectief inzicht formuleren, over de nieuwe verhalen waarbij de Ander niet simpelweg meer getoond wordt als een lichaam-object in deze wereld die heen en weer geslingerd wordt tussen nationalisme en globalisering.

Hoe kunnen we de onzichtbare werken zichtbaar maken?

Van de musea van de toekomst tot imaginaire musea: hoe kunnen we musea extrapoleren? Van functie tot fictie: hoe kunnen we het museum projecteren op het elders? Als we het museografische beleid analyseren van het museum dat we in vraag stellen: in welke mate zal de museale instelling, die nu op de proef wordt gesteld door de postkoloniale situatie, erin slagen om haar missie te herformuleren? Welke museografische strategieën kunnen voor tentoonstellingen ontwikkeld worden om rekenschap te geven van de nieuwe postkoloniale context en een plaats in te ruimen voor postkoloniale gemeenschappen en subjecten? Ons eigen uur heeft geslagen!!! Het is tijd dat de burger zich terug het woord toe-eigent dat ingepalmd was door de musea.

Tekst uit de speciale editie van het tijdschrift AFRIKADAA Museum ON/OFF – Muselons l'eux, juni 2017; de auteur is Pascale Obolo, onafhankelijk curator en hoofdredacteur van het kunsttijdschrift AFRIKADAA.

Rudi Laermans



Bartosz Górka, from the Choreographic exhibition *Free Gestures* by Ula Sickle at the Ujazdowski Castle, Center for Contemporary Art, March 2018

This image captures the divided attention at performances in a museum context particularly well: on the left two people are each watching a different performer; someone is looking at the screen of a mobile phone or is absent-mindedly browsing a book; other persons are engaged in conversation / Dit beeld vat goed de verstrooide aandacht bij performances in een museumcontext: links kijken twee mensen elk naar een verschillende performer, iemand tuurt naar het scherm van een mobiele telefoon of bladert verstrooid in een boek, en de andere aanwezigen converseren

1. What does dancing gain as a form of art when it trades in the performance format for the exhibition format? Is it actually possible to exhibit live dance in the accepted sense? Or does exhibiting dance in a museum or visual arts centre essentially constitutes an invitation to look with different eyes at the history of contemporary visual arts? The partial migration of contemporary dance from the *black box* to the *white cube* certainly calls forth reminiscences of the earlier cross-fertilization between performance and visual arts. Cosmin Costinas and Ana Janevski therefore refer to 'the new performance turn', taking the 1960s as historical point of reference.¹ From the end of the 1950s, an entire series of visual artists migrated to performative practices, the happening being the most familiar: the Gutai group, Yves Klein, Robert Rauschenberg, Lygia Pape, Hélio Oiticica, Allan Kaprow, Robert Morris, Hermann Nitsch. A variety of motives inspired this turn: the exploration of a wider concept of the visual, the idea of a (sexually) liberated physicality, and the traditional avant-garde longing to demolish the border between art and life. The latter resulted in a marked anti-institutional impulse.

Indeed, a lot of performance art from the 1960s revolted expressly against the *white cube* and moved to public space. But things are entirely different with the 'new performative turn'. In this instance, contemporary art institutions played a leading part and they included big names: the MoMA and the Whitney Museum in New York, Tate Modern in London and the Centre Pompidou in Paris. The institutions 'lead' the dance: they invite choreographers to propose suggestions for dance exhibitions. The result is 'a curious depoliticization of performing art', Claire Bishop concludes: 'When the performing arts enter the museum, it almost guarantees a lack of institutional critique, because their proper institution is elsewhere, i.e. the theater.'²

Another novelty in this 'new performative turn' is of course the orientation towards a different discipline. In its narrow sense, performance art differs in at least two respects from exhibition dance. The former is often provocative and confrontational, if not directly aggressive. Exhibition dance looks more tame and for curators it is therefore a safer choice. In the most extreme scenario, a dancer might come quite near you and touch you cautiously, but that's about it.

Unlike the performance art of the 1960s, most exhibition dance also has a professional character. One cannot fail to notice that the dancers have had a professional training: they have well-trained bodies and are used to perform in a public situation. By contrast, a lot of performance art that was or is presented by visual artists is deliberately non-virtuoso (leaving aside Marina Abramović): the sloppiness and loose ends constitute an integral part of 'the performance'.

2. 'What if we postulate that the history of dance and the visual arts in the past half-century is essentially a co-formative one?' the influential dance theorist André Lepecki somewhat rhetorically wonders in his essay 'Zones of Resonance'.³ As examples of convergences he lists for example the defamiliarization of the body with the aid of unusual prostheses, corporal imprints on paper or another medium, and the use of everyday movements such as stepping or falling. In the course of the past fifty years, visual artists and choreographers alike have used these techniques, though different issues and genealogies played a part in this.

Visual artists who shifted into the direction of the performance either wanted to link the performativity of the image

with that of the body, or they wanted to update the avant-garde paradox of an artful non-art or of a non-artful art. That was different for the dancers of for example the legendary Judson Dance Theatre. In first instance this loose collective envisaged a broader approach of dance and choreography by exploring previously unknown physical possibilities—a development that would come to be known as *movement research*.

Like the curators of dance-in-the-museum, Lepecki and other dance theorists also ignore the obvious heterogeneity of contemporary dance. Dance that focuses on narrative, character, expression or theatricality is hardly performed within the walls of the museum, visual arts centre or gallery. Most of the exhibition dance takes place in the slipstream of the so-called conceptual wave, or with a less loaded term, of the reflexive dance that positioned itself in the early 1990s as the artistic vanguard. Though also more formally oriented choreographers created dances for museums, such as Anne Teresa De Keersmaeker and Sarah Michelson, the major dance exhibitions were mostly set up by famous names from the world of the reflexive dance: Boris Charmatz, Xavier Le Roy, Marten Spangberg, ...

And once more the visual arts world leads the dance. It projects its own criteria on the world of contemporary dance—a fact resulting in a somewhat predictable selection. In the visual arts emotions and theatricality are a no-go, except with a deliberate second-degree wink: a generic conceptualism sets the tone. Furthermore, because reflexive choreographers relativize the physicality of the body for the sake of an authentic choreographic idea, they are particularly flexible artists. They create work that is often critical of the traditional *black box*—they can and are willing on creating a custom-made performance. And that suits the organizers of dance exhibitions perfectly.

3. When it comes to the specific contribution of dance—and all the more so with regard to exhibition dance—to the critical art practice, the same argument prevails.⁴ Because of its ephemeral character, dance for example allegedly undermines the object-orientedness of the arts. Particularly in the visual arts, the latter is narrowly linked to the logic of commodification, i.e. the production of artistic merchandise for a specific market or niche. Dance for that matter doesn't leave behind any traces that can be directly commercialized and therefore dance is supposed to relate to the market in a critical manner. But that is true also of theatre.

Furthermore, the equation of objectification with commodification doesn't hold: not all commodities are objects. As Karl Marx repeats time and again in *Das Kapital*, in modern capitalism it's precisely living labour that is turned into a commodity and that serves as the basis for the exchange value of other commodities. Whether these are material or not, is irrelevant. In this view, dance is traded as a commodity on the market just like any other time-limited services that are based on transient actions. In the case of a dance performance that is simply obvious; in the case of a dance exhibition, the choreographer is paid an author's fee (which has been agreed on in advance) and the performers are usually paid on a daily basis.

Dance allegedly also does away with the artistic fetishism that is specifically grafted on art objects. Dance demonstrates that the notion of the work of art should be taken literally: making a work of art often requires hard work. The exhibition dance supposedly makes particularly visible the intrinsic link between dance and work. Though this view is actually plausible,

there's a downside. During a dance exhibition, the dancers perform several successive days from, let's say 10 am to 5 pm; the same sequences are repeated several times, sometimes by different casts. In short, exhibition dance marks the Fordist stage within dance and it thus runs counter to the more global trend of deindustrialization and the growing predominance of post-Fordist forms of labour.

4. Within the *black box* of the theatre, order prevails. The public enters at an agreed time, the length of the performance is fixed, and the spectators are usually confined to their seats. Furthermore, the choreographer can control the frontal view of the spectator through the fixed interaction between body movements and time, space, music, lighting and the props that might be used. By contrast, the *white cube* of the museum creates detachment and a 'disembodied' perception in an open situation that leaves the spectator free with regard to the use of time and space. What's more, within the theatrical regime the logic of representation prevails: in the front, on the stage, something is happening that reaches the spectator as an indirect image. By contrast, in the museum setting, in its broad sense, what dominates is the visible co-presence, i.e. the being together of the spectator with the performers *and* the other spectators.

The co-present spectator is a co-performer for two reasons. On the one hand he or she is situated within the visual field of the co-spectators: whoever is watching, can be watched at any time. On the other hand, the spectator is also a mover. You move your body in space, or you bend your knees, only to straighten yourself a second later. These actions are performed at the expense of the collective gaze or the experience you share with the other spectators. The theatrical setting is essentially a collective regime, whereas the visual arts are an individualizing regime. Theatre is frontal—everyone sees more or less the same; conversely, the *black box* by definition stands for versatility and perspectivism. At the same time, in exhibition dance we sometimes see a hilarious undertone of 'representational' dance. Quite a lot of spectators remain at a distance and seek shelter against the walls of the white cube. The spectators are offered freedom to move, which is also the basic foundation of all dance art, but they reject this freedom!

The crucial issue of exhibition dance is the degree of individual attention paid. Rather than a mere spectator, the ideal witness is someone who is able to watch attentively for hours on end, perhaps for several days, someone who is also open to the possibility to participate. In short, this committed spectator is ready to engage in a different time and attention economy. But who has literally the time for this, except the direct peers or semi peers, such as performance organizers, critics or dance students? At dance exhibitions, most of the public are one-time, and especially absent-minded spectators who choose themselves how long they watch, without considering the length of the choreography. The individual activity alternates between a focussed watching, wearily looking away, scrutinizing fellow spectators, consulting one's mobile phone and making digital photographs. The logic of the transient experience rules, the predominance of the 'poverty of experience' (Walter Benjamin) is reproduced.

5. Asked in 2008 to lead the Centre National de Chorégraphie in Rennes, Boris Charmatz proposed to turn the institute into a Musée de la danse. There was widespread acclaim from almost the entire world of professional dance for his guts. Actually, Charmatz's proposal only confirmed the artistic dominance of the visual arts in general and the museum model in particular. The dialogue between contemporary dance and the visual arts is indeed characterized by an imbalance in power. Museums possess more symbolic capital than other art institutions, even within the realm of the visual arts, and as the guardians

of the artistic past they also have greater sanctifying powers. For Charmatz that was probably one of the reasons to argue in favour of a Musée de la danse. However, in his manifesto, Charmatz is rather vague about what a dance museum actually is. He obviously struggles with the relationship between the proverbial 'eternal time' of the museum and the ephemeral live character of dance: the museum collects objectified traces of the past that dance never leaves behind as such.⁵

On one side a focus on the past, on the other the continuous reproduction of a once-only present: the temporalities of the museum and the dance exclude each other. However, this mutual negation can be shown in a dance exhibition—the latter now in its strict meaning—in a stimulating manner. Xavier Le Roy seemed to have succeeded in doing so with *Retrospection*, a retrospective of his work he originally made in 2012 for the Fundació Antoni Tàpies, and which later travelled to other art institutions.⁶ Le Roy's dance exhibition juxtaposed live dance with on the one hand the possibilities to reproduce or document the dance, and on the other the figurative dead of every movement the very instant it is made. In the central atrium a single performer stood as if frozen (an allusion to the photograph); with a sequence of movements a second dancer simulated a fragment of a filmed choreography; a third one performed a series of dance actions that looked for direct contact with the public. In an adjacent space visitors could consult a video archive of Le Roy's oeuvre, and talk if they wished with the performers that were having a break. And there was also a completely darkened room in which black mannequins on the floor leaned against the wall. The dummies had previously been used in *Untitled* (2005), an authorless piece without stage lighting or visible performers. In this space the spectator's role as a participant was turned into that of a performer.

Retrospection made out a case for a broader concept of dance and choreography, one that wrests the genre from the live event and variably uses recordings or simulacra of stagings to re-present a performance, an oeuvre or part of the history of dance in a way that is different from the restaging approach. At the same time, *Retrospection* turned the musealization of *dance itself* into an issue. The exhibition achieved this on the one hand by choreographing the interaction between presentation and representation, live movements and recordings of these; on the other hand, it staged the double mummification of live dance: in the memory of the spectator (in which every performer observed solidifies as it were into a dead body) and in 'the eternal time' of the museum. The exhibition localized dance-as-event neither with the performers and their movements, nor with the public, but in the choreographed interactions, indeed in the slash that separates 'dance' from 'exhibition' in *dance/exhibition*. Perhaps the visual arts institutions should explore especially this 'broken' relationship between dance and its exhibition.

1. See the subtitle of the volume edited by Costinas and Janevski, which goes back to a conference organized in 2014 by Para Site (Hong Kong): Costinas & Janevski (eds.), *Is the Living Body the Last Thing Left Alive? The Performative Turn, Its Histories and Its Institutions*, Berlin, Sternberg Press, 2017.
 2. Claire Bishop, 'Performance Art vs. Dance: De-Skilling, and Linguistic Virtuosity', in: Costinas & Janevski (eds.), p. 41.
 3. André Lepecki, 'Zones of Resonance. Mutual formations in Dance and the Visual Arts Since the 1960s', in: Stephanie Rosenthal (ed.), *Move. Choreographing You: Art and Dance Since the 1960s*, London, Hayward Publishing, p. 157.

4. See several contributions to the thematic issue about 'Dance in the Museum' edited by Mark Frank and André Lepecki for *Dance Research Journal* (no. 3, 2014).
 5. Translated as Boris Charmatz, 'Manifesto for a National Choreographic Centre', in: *Dance Research Journal*, 2014, no. 3, pp. 45-48.
 6. I haven't seen *Retrospection* myself and what I write here is based on Marcella Lista's review and acute analysis in the last part of her article 'Play Dead: Dance, Museum, and the "Time-Based Arts"', *Dance Research Journal*, 2014, 46(3), pp. 5-23.

1. Wat wilt de dans als kunstvorm bij het inwisselen van het format van de voorstelling voor dat van de tentoonstelling? Kan je live-dans überhaupt exposeren, in de gangbare betekenis? Of nodigt het tonen van dans in een museum of een kunsthall vooral uit tot een andere blik op de geschiedenis van de hedendaagse beeldende kunsten? De gedeeltelijke migratie van de hedendaagse dans van de *black box* naar de *white cube* roept alvast onwillekeurig reminiscenties op aan vroegere kruisbestuivingen tussen performance en beeldende kunsten. Cosmin Costinas en Ana Janevski spreken daarom van 'the new performance turn', waarbij ze de jaren zestig als historisch referentiepunt nemen.¹ Vanaf eind jaren vijftig week een hele rits beeldend kunstenaars uit naar performatieve praktijken, met de happening als bekendste vorm: de Gutai-groep, Yves Klein, Robert Rauschenberg, Lygio Pape, Hélio Oiticica, Allan Kaprow, Robert Morris, Hermann Nitsch. Uiteenlopende beweegredenen inspireerden deze wending: de exploratie van een verruimde notie van het visuele, de idee van een (seksueel) bevrijde lichamelijke, en het traditionele avant-gardistische verlangen om de grens tussen kunst en leven te slopen. Dat laatste motief zorgde voor een opvallende anti-institutionele impuls.

Veel performancekunst van de jaren zestig keerde zich inderdaad nadrukkelijk tegen de *white cube* en zocht de publieke ruimte op. Dat ligt helemaal anders bij de 'new performative turn'. Ditmaal namen instellingen voor hedendaagse kunst het voortouw, en niet de minste: het MoMA en het Whitney Museum in New York, Tate Modern in Londen, het Centre Pompidou in Parijs. De instituties 'leiden de dans': zij vragen choreografen om voorstellen voor danstentoonstellingen. Het gevolg is 'een bizarre depolitiserende van de podiumkunsten,' besluit Claire Bishop: 'Wanneer de podiumkunsten het museum binnentrekken, kan je er bijna zeker van zijn dat dit gepaard gaat met een gebrek aan institutionele kritiek, omdat de instelling waar ze echt thuis horen een andere is, namelijk het theater.'² 'Wat als we er nu eens van uitgingen dat de geschiedenis van de dans en van de visuele kunsten de afgelopen vijftig jaar elkaar wederzijds beïnvloed hebben,' zo vraagt de invloedrijke danstheoreticus André Lepecki zich enigszins retorisch af in zijn essay *Zones of Resonance*.³

Nieuw aan de 'new performative turn' is natuurlijk ook de oriëntatie op een andere discipline. Performancekunst in strikte zin verschilt in minstens twee opzichten van tentoonstellingsdans. De eerste komt nogal eens provocerend en confronterend, zoal niet regelrecht agressief uit de hoek. Tentoonstellingsdans doet heel wat braver aan en is daarom voor curatoren een veiligere keuze. In het uiterste geval komt een danser(es) vlakbij je staan en raakt hij of zij je behoeftzaam aan.

Anders dan de performancekunst van de jaren zestig heeft de meeste tentoonstellingsdans tevens een professioneel karakter. Je kan merken dat de performers geschoold zijn: ze hebben getrainde lichamen en zijn gewend om in een publieke situatie op te treden. Daarentegen is veel performancekunst die door beeldend kunstenaars werd of wordt uitgevoerd gewild niet-virtuoos (ik heb het even niet over Marina Abramović): de *sloppiness* en de rafelranden maken integraal deel uit van 'het optreden'.

2. 'Wat als we veronderstellen dat de geschiedenis van dans en beeldende kunst in de afgelopen halve eeuw in essentie een co-formatieve is?', zo vraagt de invloedrijke danstheoreticus André Lepecki zich enigszins retorisch af in zijn essay 'Zones of Resonance'.³ Als voorbeelden van convergenties noemt hij onder meer het de-familiariseren van het lichaam met behulp van bijvoorbeeld vreemde prothesen, het vastleggen van lichamelijke afdrukken op papier of in een ander medium, en het inzetten van

alledaagse bewegingen als stappen of vallen. Zowel beeldende kunstenaars als choreografen hanteerden deze procedés de afgelopen vijftig jaar. Daarbij speelden echter verschillende probleemstellingen en genealogieën.

Beeldende kunstenaars die richting performance opschoven, wilden ofwel de performativiteit van het beeld verbinden met die van het lichaam, ofwel de avant-gardistische paradox van een kunstige niet-kunst, of een niet-kunstige kunst actualiseren. Dat lag anders voor de dansers binnen bijvoorbeeld het legendarische, los-vaste Judson Churchcollectief. Zij mikten in de eerste plaats op een verruimde benadering van dans of choreografie door het exploreren van voorheen onbekende fysieke mogelijkheden, een ontwikkeling die even later *movement research* zou gaan heten.

Net als de curatoren van dans-in-het-museum negeren Lepecki en andere danstheoretici bovendien de evidente heterogeniteit binnen de contemporaine dans. Dans die inzet op verhaal, karakter, expressie of theatraliteit valt nauwelijks te zien binnen de muren van het museum, de kunsthall of galerie. Het merendeel van de tentoonstellingsdans situeert zich in de sliptestream van de zogeheten conceptuele golf of, met een minder beladen term, de reflexieve dans die zich vanaf begin jaren negentig als artistieke voorhoede positioneerde. Hoewel ook meer formeel georiënteerde choreografen danswerk voor musea maakten, zoals Anne Teresa De Keersmaecker en Sarah Michelson, initieerden vooral meerdere grote namen uit de reflexieve dans belangwekkende danstentoonstellingen: Boris Charmatz, Xavier Le Roy, Marten Spangberg...

Opnieuw: de de wereld van de beeldende kunst leidt hier de dans. Ze projecteert de eigen criteria op de wereld van de hedendaagse dans, wat een enigszins voorspelbare selectie oplevert. In de beeldende kunsten zijn emoties en theatraliteit *not done*, tenzij met een weldoordachte, tweedegraadsknipoo: een generisch conceptualisme zet de toon. En doordat reflexieve choreografen de fysicaliteit van het lichaam relativeren ten faveure van een oorspronkelijk choreografisch idee, zijn ze bovendien hoogst flexibele artiesten. Ze creëren werk dat vaak kritisch staat tegenover de klasieke *black box*, ze kunnen en willen zo nodig maatwerk leveren. Dat komt de organisatoren van danstentoonstellingen goed uit.

3. Als het gaat over de specifieke bijdrage van dans, en *a fortiori* van tentoonstellingsdans aan een kritische kunstpraktijk, hoor je al snel dezelfde argumentatie.⁴ Zo zou dans door haar efemeer karakter de objectgerichtheid binnen de kunsten ondergraven. Zeker in de beeldende kunsten is die nauw verbonden met de logica van commodificatie, of het produceren van artistieke koopwaren voor een specifieke markt(niche). Dans laat geen sporen na die direct vallen te commercialiseren en zou zich daarom intrinsiek kritisch tot de markt verhouden. Dit argument gaat evenwel ook voor het theater op.

Bovendien klopt de gelijkstelling van objectificatie met commodificatie niet: koopwaren zijn niet noodzakelijk ook objecten. Juist levende arbeid, zo houdt Marx in *Das Kapital* niet op te herhalen, verandert binnen het moderne kapitalisme in handelswaar en legt de basis voor de ruilwaarde van alle andere koopwaren. Of die een materieel dan wel immaterieel karakter hebben, doet er niet toe. Net als andere tijdgebonden diensten die op vervliedende handelingen berusten, wordt dans dan ook als koopwaar op een markt verhandeld. Bij dansvoorstellingen is dat meteen duidelijk, bij danstentoonstellingen krijgt de choreograaf een vooraf afgesproken auteurshonorarium en worden de performers in de regel op dagelijkse basis vergoed.

Dans zou tevens het specifiek op kunstobjecten geënte artistiek fetisjisme doorbreken. Ze toont dat de notie van kunstwerk letterlijk valt te nemen: het maken ervan vereist vaak noeste

arbeid. Tentoonstellingsdans zou de intrinsieke band tussen dansen en werken extra zichtbaar maken. Die gedachte lijkt wél plausibel, al is er een keerzijde. Tijdens een danstentoonstelling wordt meerdere dagen na elkaar van pakweg tien tot vijf geperformed, met herhalingen van dezelfde sequenties of choreografieën, eventueel door verschillende ploegen. Veel sterker dan een reguliere dansvoorstelling is tentoonstellingsdans daarom een zaak van monotoon werk. Tentoonstellingsdans markeert kortom de fordistische fase binnen de dans en gaat daarmee in tegen de algemenere trend van de-industrialisering en de groeiende dominantie van postfordistische vormen van arbeid.

4.

Binnen de *black box* van het theater heerst orde. Het publiek komt binnen op een afgesproken uur, de duur van de dansvoorstelling ligt vast, en de toeschouwer blijft doorgaans als vastgekleusterd zitten. De choreograaf kan tevens de frontale blik van de toeschouwer dirigeren via de gefixeerde interactie tussen lichaamsbewegingen en tijd, ruimte, muziek, belichting en de eventuele rekwisieten. De *white cube* van het museum creëert daarentegen afstandelijkheid en een ‘ontlichamelijkte’ perceptie binnen een open situatie die de toeschouwer qua tijds- en ruimtegebruik vrijlaat. Binnen het theaterse regime overheerst bovendien de representatie of de logica van het voorstellen: er gebeurt vooraan iets op de scène dat de toeschouwer als een indirect beeld bereikt; in het museale dispositief, in brede zin, domineert daarentegen zichtbaar de copresentie, het samenzijn van de toeschouwer met de performers én de ander toeschouwers.

De copresente toeschouwer is om twee redenen een coperformer. Enerzijds bevindt hij zich in het blikveld van medetoeschouwers: wie kijkt, kan op elk moment worden bekeken. Anderzijds is de toeschouwer zelf ook een beweging. Je verplaatst je lichaam in de ruimte, of je buigt door je knieën en gaat even later weer rechtop staan. Dat gaat ten koste van de collectieve blik of de met andere toeschouwers gedeelde ervaring. Het theaterdispositief is in wezen een collectief regime, de beeldende kunsten vormen een individualiserend regime. Theater is frontaal, iedereen ziet min of meer hetzelfde; de *black box* staat daarentegen per definitie voor veelzijdigheid en perspectivisme. Tegelijk zie je bij tentoonstellingsdans op een soms hilarische manier het heersende model van de voorstellingsdans doorspelen. Nogal wat kijkers blijven op afstand en zoeken beschutting tegen de wanden van de *white cube*. Ze krijgen bewegingsvrijheid, tevens het elementaire fundament van alle danskunst, maar ze wensen die helemaal niet!

Hét pijnpunt van tentoonstellingsdans is de mate van individueel betoonde aandacht. Haar ideale getuige – eerder dan een loutere toeschouwer – is iemand die urenlang aandachtig kan kijken, eventueel gespreid over meerdere dagen, en die openstaat voor de mogelijkheid om te participeren. Deze geëngageerde kijker is kortom bereid om in een andere tijds- en aandachtseconomie te stappen. Maar wie heeft er letterlijk de tijd voor, behalve directe *peers* of semi-*peers*, zoals programmatoren, critici of dansstudenten? Bij danstentoonstellingen bestaat de overgrote meerderheid van het publiek uit eenmalige en, vooral, verstrooide toeschouwers die zelf hun tijdsspanne bepalen, los van de duur van de getoonde choreografie. De individuele activiteit wisselt tussen gefocust toekijken, verveld weggijken, medebezoekers monstren, de mobiele telefoon consulteren, een digitale foto maken. De logica van de voorbijgaande beleving regeert, de dominantie van de ‘ervaringsarmoede’ (Walter Benjamin) wordt gereproduceerd.

5.

In 2008 beantwoordde Boris Charmatz het aanbod om het Centre National de Chorégraphie in Rennes te gaan leiden met het voorstel om er een Musée de la danse van te maken. Er klonk applaus vanuit zowat alle hoeken van de professionele danswereld voor zoveel lef. In feite bevestigde Charmatz’ propositie enkel de artistieke dominantie van de beeldende kunsten in het algemeen en het museummodel in het bijzonder. De dialoog tussen hedendaagse dans en beeldende kunsten is inderdaad allesbehalve

machtsvrij. Musea bezitten meer symbolisch kapitaal dan andere kunstinstellingen, ook binnen het veld van de beeldende kunsten, en hebben als hoeders van het artistieke verleden een grotere consacrerende macht. Dat was voor Charmatz allicht mede de aanleiding om te pleiten voor een Musée de la danse. In zijn manifest laat Charmatz echter in het midden wat een dansmuseum nu precies kan inhouden. Hij worstelt duidelijk met de relatie tussen de spreekwoordelijke ‘eeuwige tijd’ van het museum en het efe-meer of livekarakter van dans: het museum verzamelt geobjectiverde sporen van het verleden die dans nooit uit zichzelf nalaat.⁵

Hier de gerichtheid op het verleden, daar het continu reproduceren van een eenmalig heden: de temporaliteiten van het museum en de dans sluiten elkaar uit. Deze wederzijdse negatie kan in een danstentoonstelling, ditmaal in strikte zin, echter op een stimulerende manier worden getoond. Xavier Le Roy leek daarin te zijn geslaagd in *Retrospection*, de overzichtstentoonstelling van zijn werk die hij in 2012 oorspronkelijk voor de Fundació Antoni Tàpies maakte, en die vervolgens nog naar andere kunstinstellingen reisde.⁶ Deze danstentoonstelling juxtaposeerde livedans met zowel de mogelijkheden tot reproductie of documentatie als het figuurlijke sterven van iedere beweging in het eigenste moment dat ze wordt gemaakt. In het centrale atrium stond één performer als bevroren (een allusie op de foto), simuleerde een tweede danser door een bewegingsloop een fragment van een gefilmde choreografie, en maakte een derde een reeks dansante handelingen die direct contact met het publiek zochten. In een aangrenzende ruimte kon de bezoeker een videoarchief van Le Roys oeuvre raadplegen, mét de mogelijkheid om met uitrustende performers te praten. Daarnaast was er nog een volledig verdonkerde kamer waarin zwarte mannequinpoppen op de grond tegen de muur aanleunden. Ze kwamen uit *Untitled*, een stuk uit 2005 zonder auteursnaam, podiumbelichting of zichtbare performers. In deze ruimte veranderde de toeschouwer van participant in performer.

Retrospection pleitte voor een verbrede notie van dans en choreografie, een die het genre loswrikt uit het livegebeuren en opnames of simulacra van opvoeringen variabel inzet om een voorstelling, een oeuvre of een deel van de dansgeschiedenis op een andere manier dan volgens de modus van de heropvoering te re-representeren. Tegelijk thematiseerde *Retrospection* de musealisering van dans zélf. De tentoonstelling deed dit enerzijds door de wisselwerkingen tussen presentie en representatie, live gemaakte bewegingen en opnames daarvan te choreograferen; anderzijds enceneerde ze de dubbele mummificatie van *live dance*: in het geheugen van de toeschouwer (waarin iedere waargenomen performer als het ware tot een dood lichaam stolt), en in ‘de eeuwige tijd’ van het museum. De expositie lokaliseerde dans-als-gebeuren nóch bij de performers en hun bewegingen, nóch bij het publiek, maar in de geregisseerde interacties, ja in de schuine streep die ‘dans’ van ‘tentoonstelling’ scheidt in *dans/tentoonstelling*. Misschien moeten instellingen voor beeldende kunst vooral deze ‘gebroken’ verhouding tussen dans en het exposeren daarvan verder exploreren.

1 Zie de ondertitel van de door Costinas en Janevski geredigeerde bundel, die teruggaat op een in 2014 door Para Site (Hongkong) georganiseerde conferentie: Costinas & Janevski (red.), *Is the Living Body the Last Thing Left Alive? The Performative Turn, Its Histories and Its Institutions*, Berlijn, Sternberg Press, 2017.

2 Claire Bishop, ‘Performance Art vs. Dance: De-Skilling, and Linguistic Virtuosity’, in: Costinas & Janevski (red.), p. 41.

3 André Lepecki, ‘Zones of Resonance. Mutual formations in Dance and the Visual Arts Since the 1960s’, in: Stephanie Rosenthal (red.), *Move. Choreographing You: Art and Dance*

Since the 1960s, Londen, Hayward Publishing, p. 157.

4 Zie meerdere bijdragen tot het themanummer over ‘Dance in the Museum’ dat Mark Frank en André Lepecki voor *Dance Research Journal* (nr. 3, verschenen in 2014) redigeerden.

5 Vertaald als Boris Charmatz, ‘Manifesto for a National Choreographic Centre’, *Dance Research Journal*, 2014, nr. 3, pp. 45-48.

6 Ik heb *Retrospection* niet zelf gezien en steun hierna op de bespreking en scherpzinnige analyse van Marcella Lista in het slotdeel van haar artikel ‘Play Dead: Dance, Museum, and the “Time-Based Arts”’, *Dance Research Journal*, 2014, 46(3), pp. 5-23.



Collective Exhibition for a Single Body – The Documenta 14 Score, Athens 2017
Performance/Demonstration with Manuel Pelmus commented by Pierre Bal-Blanc

THE MUSEUM
FROM A DISCIPLINARY SUBJECT TO A BIOPOLITICAL DESUBJECTIVATION

Pierre Bal-Blanc

THE FREE PLAN

During the CIAM 4 (International Congress of Modern Architecture 4) in 1933 in Athens, Le Corbusier developed his theory of the Domino, or 'Free-Plan House', inspired by his 'kinesthetic' experience on the Athenian Acropolis in 1910, during which the idea of the 'free plan' came to him as a revelation. The free plan or open order was conceived in opposition to 'the paralyzed plan', as described in *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* (Precisions on the Present State of Architecture and Urbanism), published in 1930. The notion is not an isolated one, but rather the convergence of several parameters that provide the conditions for a definition of the free plan or open order. Firstly, the angular approach, as Jacques Lucan recalls the importance in his book *Composition, Non-Composition: Architecture and Theory in the Nineteenth and Twentieth Centuries*: 'In the case of the Egyptian temple, the approach is "central", in that it adheres to an axis that also structures the entire building symmetrically. In the case of the Greek temple, the approach is "angular": in other words, it results from a shift with respect to all forms of axiality, in which the viewer takes a sidestep. With the angular approach, movement through the building is no longer dependent on the layout itself—rather, movement and architecture acquire their independence.'¹

According to Lucan and the authors he cites, there exists a dialectic between continuity and discontinuity: discontinuity in a building's layout contrasts with the continuity of the individual as he or she moves through the building and which allows it to be understood as a whole. In taking a sidestep, the angular view prevails over any frontal view. When Le Corbusier draws on the idea of the 'architectural promenade' as opposed to a frontal view of the building's façade, this is because 'the Athenian Acropolis allowed him to define and articulate a principle of antinomic layout of a series of symmetrical volumes.'²

For Le Corbusier, the other aspect which contributes to the emergence of a theory of the free plan in the 1930s is the development of reinforced concrete, a new technology that paves the way for the 'Domino' structure. Indeed, the load-bearing wall and windows were always obstacles to the evolution of the architectural plan. The new technique of reinforced concrete piles along with that of glass developed by the Saint-Gobain laboratories opened up extraordinary possibilities for a new architectural design. The limits of the rigid frame of the load-bearing wall conveyed by the tradition of the monumental façade, thus gave way to the open plan with movable partitions accentuated by Le Corbusier's 'architectural promenade'.

Yet, the critical approach to open order that Le Corbusier theorized should be adopted here. If, as Henri Lefebvre describes it in *The Production of Space*, the free plan offers innovative solutions, the theory of open order suspends its social praxis and historical inscription.³ In his speech *Air-Sound-Light*, delivered at CIAM 4, however, Le Corbusier, with his ambition to produce a fixed global air temperature of eighteen degrees ('In many cases, it is necessary to forego God-given air'⁴) announced the ecological disaster we are confronted with today.

THE SYNCHRONIC MUSEUM

In her article 'The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum', Rosalind Krauss endeavours to situate the museum in the biopolitical era and the 'discursive change' it entails: the switch 'from diachrony to synchrony'.

The encyclopaedic museum is intent on telling a story, by arraying before its visitor a particular version of the history of art. The synchronic museum—if we can call it that—would forego history in the name of a kind of intensity of experience, an aesthetic charge that is not so much temporal (historical) as it is now radically spatial.⁵

Krauss bases her analysis in part on an experience during a car trip on a motorway on the outskirts of Cologne, described in an interview by Thomas Krens, the then-director of the Guggenheim Museum in New York. Krens's experience resembles the revelation of a radical discursive change, an upheaval of the conventional structures through which art is perceived. Krens believed that 'the encyclopaedic nature of the museum was "over".'⁶ It is interesting to compare, as Krauss does, Krens's experience in the Ruhr Valley while visiting a spectacular exhibition space built in a reconverted factory, with that of the artist Tony Smith driving at night on the unfinished New Jersey Turnpike in the early 1950s, which he perceived as an ending: 'I thought to myself, it ought to be clear that's the end of art.'⁷ For Smith, 'The experience on the road was something mapped out but not socially recognized.'⁸ Krauss points out that 'What we now know with hindsight on this statement is that Tony Smith's "end of art" coincided with—indeed, conceptually undergirded—the beginning of Minimalism.'⁹

To these observations we can add Le Corbusier's experience on the Acropolis during his twenty-one-day sojourn on the rocky outcrop, which inspired him to invent the free plan and the 'architectural promenade' and rendered obsolete the load-bearing wall and symmetrical composition. This helps to better understand the historical shift at the heart of a revolution in twentieth-century behaviour: from the encyclopaedic museum of the nineteenth century, organized according to discrete disciplines and periods, to the synchronic museum inscribed in space and driven by experience. For the artists at the forefront of this change, the shift was achieved by way of non-academic practices with the aim of actively reconciling art with everyday life and its environment.

This took the form, for example, of the Polish architect Oskar Hansen's 'Open Form' method¹⁰, or the American choreographer Anna Halprin's 'scoring'¹¹, which replaced traditional choreography, and her 'dance deck', which opens out onto the outdoor environment (in contrast with the theatrical stage of the indoor theatre). From an artistic point of view, breaking with academic practices as they take place within the confines of four walls gives way to a free plan that promotes transparency—'there cannot be secrets in the Scoring'¹²—to make visible, as in an architectural programme, various specific functions as they relate to each other, by doing away with the effect of the backstage. As with any apparatus, this ultimately amounts to engaging in a process of subjectivation based on the desubjectivation of previous practices. 'Scores themselves are non-judgmental. That is, they do not moralize or preconceive what is to happen.'¹³

Krens understood the exhibition as 'a product' and referred to 'the museum industry' as 'overcapitalized', with its mergers, acquisitions, and 'asset management'. As Krauss points out, he thus drew the following consequences: '1) larger inventory (the Guggenheim's acquisition of three hundred works from the Panza collection is a first step in this direction); 2) more physical outlets through which to sell the product (the Salzburg and Venice/Dogana projects are potential ways of realizing this, as would be MASS MoCA); and 3) leveraging the collection (which in this case most specifically does not mean selling it,

but rather moving it into the credit sector, or the circulation of capital; the collection will thus be pressed to travel as one form of indebtedness; classically, mortgaging the collection would be the more direct form of leveraging).'¹⁴

Krens not only reiterates the problematic aspects of Le Corbusier's abstract and mechanical vision, outlined in particular in the transcription of his speech *Air-Sound-Light*, in which Le Corbusier describes a housing project stripped of any historical and environmental contingencies. Krens elevates it to a higher level of calculation by identifying the museum's activities with capital flows, thus orienting it towards the vagaries of the financial markets.¹⁵ The apparatus's process of desubjectivation produces a fragmented and confused subject, as opposed to the emancipation offered by artistic protocols, according to Krauss: 'And it was that fragmented subject, I would submit, that lay in wait for the viewer to the Panza Exhibition in Paris—not the subject of lived bodily immediacy of 1960s Minimalism, but the dispersed subject awash in a maze of signs and simulacra of late 1980s postmodernism.'¹⁶

THE DEBT PRICE

An artistic interpretation of this process of subjectivation and desubjectivation can be found in the artist Matthieu Saladin's proposal for documenta 14. Saladin had the astuteness of exposing the indexing of the subject to the vagaries of economic activity at the entrance of documenta—via the entrance ticket. 'The *Debt Price* project merely consists in adding an extra entrance price to the existing set of ticket prices. This entrance price, called *Debt Price*, is indexed to the rate of ten-year Greece Government Bonds in real time. The indexation is applicable to the day ticket only. Visitors have the choice of paying the standard ticket price or the *Debt Price*. The *Debt Price* is printed on the day ticket itself, next to the standard price (22 €).'¹⁷

- 1 Jacques Lucan, *Composition non-composition: architecture et théories, XIX-XX siècles* (Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009), 607.
- 2 Id., 367.
- 3 Henri Lefebvre, *La Production de l'espace* (Paris: Éditions Anthropos, 1974), 485; *The Production of Space*, trans. Donald Nicholson-Smith (Oxford: Blackwell, 1991), 422-423.
- 4 Le Corbusier, 'Air-Son-Lumière', in: *La Cité* 12:1 (January 1934): 11-13; <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmt-naac193401-01.2.6&>.
- 5 Rosalind Krauss, 'The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum', in: *October* 54 (Autumn 1990): 7.
- 6 *Ibid.*
- 7 Krauss, 'The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum', 6.
- 8 *Ibid.*
- 9 *Ibid.*
- 10 'The Closed Form has created aesthetics for its own use. The Open Form—the art of events—will also look for its own methods of study, its own means of expression, its own aesthetics. The Open Form, being the form of the sum of events—of the sum of individualities of a given group—should in consequence lead us to the expression of a group form.' Oskar Hansen and Zofia Hansen, 'The Open Form in Architecture: The Art of the Great Number', in: Oscar Newman ed., *CIAM '59 in Otterlo* (Stuttgart: Karl Krämer Verlag, 1961), 190-191.
- 11 'Scores open up options rather than closing them down. Scores are not static; they extend over time. Scores themselves are non-judgmental. That is, they do not moralize or preconceive what is to happen. Scores tell what and why, not how. Scores are non-hierarchical. Scores are pluralistic. Scores can be an end in themselves. They do not have to result in the process itself. Score have a life of their own as distinguished from the performance

of the score; for example, a plan for a building never built or a poem never read or a fantasy never lived out. Scores are non-result-oriented. Scores prevent "hidden agendas" (there cannot be secrets in scoring).' Lawrence Halprin, *The RSVP Cycles: Creative Processes in the Human Environment* (New York: G. Braziller, 1970).

- 12 *Ibid.*
- 13 *Ibid.*
- 14 Krauss, 'The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum', 16.
- 15 See my article on private foundations, which revive the strategies that began in Thomas Krens time as director of the Guggenheim Museum: 'Zwischen Grau und Silber: Dimensionen privater und öffentlicher Kunstfinanzierung', *Springerin* 3 (Summer 2018), 29-33.
- 16 Krauss, 'The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum', 12.
- 17 'The *Debt Price* is calculated in real time (or once a day, every morning, although in real time would be better and easier to do) according to the actual rate of Greek sovereign debt (Greece Government Bond 10Y). If the interest rate of debt increases, the ticket price increases. If the interest rate of debt decreases, the ticket price decreases. The entire process is automatically calculated by a software program (very simple, it is, in fact, merely a cross-multiplication program), which can be uploaded to the documenta 14 website or used on the computers at documenta ticket booths (with Internet access). So the price of a day ticket is not fixed, but variable. Following Pierre Klossowski's "living currency", the living ticket. It constantly fluctuates according to the actual rate of Greek sovereign debt throughout the entire duration of documenta 14; in other words, the debt market determines the price of the day ticket.' Matthieu Saladin, *Debt Price: Proposal for documenta 14—Learning from Athens* (2016).

HET MUSEUM VAN DISCIPLINAIR SUBJECT TOT BIOPOLITIEKE DESUBJECTIVERING

Pierre Bal-Blanc

HET VRIJE GRONDPLAN

Op het CIAM 4 (International Congress of Modern Architecture 4) in 1933 in Athene zette Le Corbusier zijn theorie uiteen over de dominostructuur of het “huis met vrij grondplan” (*plan libre*), geïnspireerd door zijn “kinesthetische” ervaring op de Akropolis in 1910, waarbij de idee voor het “vrije grondplan” hem als een openbaring overviel. Het vrije grondplan of de open orde stond in tegenstelling tot het “verlamde grondplan”, waarover hij vertelt in zijn *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* uit 1930. De idee staat niet op zich, maar is het resultaat van verschillende parameters die samenvielen, zodat de voorwaarden gecreëerd werden voor het vrije grondplan of de open orde. Er was vooreerst de hoekbenadering, zoals Jacques Lucan zich herinnert in zijn boek *Composition, non-composition: Architecture et théories, XIX^e–XX^e siècles*: “Bij de Egyptische tempel is de benadering ‘centraal’, d.w.z. er is een as die ook het gehele gebouw symmetrisch structureert. Bij de Griekse tempel vertrekt de benadering ‘vanuit de hoeken’, d.w.z. de benadering ontstaat vanuit een verschuiving t.o.v. alle vormen van axialiteit, waarbij de kijker een stap opzij doet. Bij de hoekbenadering is beweging doorheen het gebouw niet langer afhankelijk van de indeling ervan: beweging en architectuur verwerven daarentegen elk hun onafhankelijkheid.”¹

Volgens Lucan en de auteurs die hij citeert, bestaat er een dialectiek tussen continuïteit en discontinuïteit: discontinuïteit bij de indeling van een gebouw contrasteert met de continuïteit die het individu ervaart terwijl hij of zij door het gebouw beweegt en waardoor het gebouw als een geheel begrepen wordt. Door een stap opzij te zetten, krijgt de hoekbenadering de bovenhand over de frontale benadering. Wanneer Le Corbusier zich baseert op de idee van de “architecturale wandeling” en niet op een zicht op de voorgevel van het gebouw, dan is dat omdat “de Akropolis in Athene hem toeliet het principe te formuleren van een boven wetten verheven indeling van symmetrische volumes.”²

Er is ook een ander element dat in de jaren 1930 bijdraagt tot het ontstaan van Le Corbusier’s theorie van het vrije grondplan, namelijk de ontwikkeling van het gewapend beton: een nieuwe technologie die de dominostructuur mogelijk maakt. Dragende muren en ramen waren inderdaad obstakels bij de ontwikkeling van het architecturale grondplan. De nieuwe techniek van gewapende betonnen palen, én het glas dat ontwikkeld werd in de laboratoria van de Compagnie de Saint-Gobain openen buitengewone perspectieven voor een nieuwe vorm van architectuur. De beperkingen van het strakke kader van de dragende muren die opgelegd werden door de traditionele monumentale façade maakten plaats voor het open grondplan met verplaatsbare scheidingsmuren, die geaccentueerd worden in Le Corbusiers “architecturale wandeling”.

Maar ook hier moeten we de kritische benadering van de open orde uit Le Corbusiers theoretische geschriften toepassen. Het vrije grondplan biedt dan wel innovatieve oplossingen, schrijft Henri Lefebvre in *La Production de l'espace*, maar de theorie van de open orde knipt de band door met de maatschappelijke praktijk en historische context.³ In zijn streven naar een vaste wereldwijde temperatuur van 18 graden (“Vaak is het nodig om afstand te doen van door God gegeven lucht”⁴) kondigde Le Corbusier echter reeds de ecologische ramp aan waarmee we vandaag geconfronteerd worden.

HET SYNCHRONISCHE MUSEUM

In haar artikel “The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum” poogt Rosalind Krauss om het museum te situeren in het biopolitieke tijdperk en de “discursieve veranderingen” die daarmee gepaard gaan: het gaat, m.a.w. over de overgang “van diachronisch naar synchronisch”.

Het encyclopedische museum heeft de opzet een verhaal te vertellen, door een specifieke versie van de kunstgeschiedenis te presenteren aan de bezoeker. Het synchronische museum – als we dat zo mogen noemen – laat die geschiedenis voor wat ze is en zoekt een soort intensiteit van de ervaring, een esthetische geladenheid die niet zozeer temporeel (historisch) gericht is, als wel radicaal ruimtelijk.⁵

Krauss’ analyse is voor een deel verankerd in een ervaring van Thomas Krens op de autosnelweg tijdens een tochtje in de buitenwijken van Keulen waarover de toenmalige directeur van het Guggenheim Museum in New York haar in een interview vertelde. Krens’ ervaring heeft veel weg van de openbaring van een discursieve transformatie, een op zijn kop zetten van de conventionele structuren die we gebruiken om kunst te bekijken. Krens geloofde dat “de encyclopedische aard van het museum ‘voorbij’ was.”⁶ Deze ervaring bekroop Krens toen hij op weg was naar een spectaculaire tentoonstellingsruimte in een verbouwde fabriek. Het is interessant om Krens’ ervaring samen met Krauss te vergelijken met wat Tony Smith overkwam toen hij op het eind van de jaren 1950 ’s nachts op een tolgew in New Jersey aan het rijden was. Smith beschreef zijn ervaring als het gevoel van een einde: “Ik dacht bij mezelf dat het duidelijk moest zijn dat dit het einde van de kunst betekende.”⁷ Hij gaat verder: “De ervaring op de weg was iets dat al in kaart was gebracht, maar niet door de maatschappij erkend.”⁸ Krauss merkt op: “Nu, achteraf gezien, weten we dat Tony Smiths ‘einde van de kunst’ samenviel met het begin van het – inderdaad conceptueel geschraagde – minimalisme.”⁹

Die beschouwingen kunnen we aanvullen met de ervaring van Le Corbusier op de Akropolis tijdens zijn 21 dagen durend verblijf op die rots aldaar – een ervaring die hem inspireerde tot het vrije grondplan en de “architecturale wandeling”, waardoor dragende muren en een symmetrische compositie een zaak van het verleden werden. Dat helpt voor een beter begrip van de historische verschuivingen die de kern zouden vormen van de revolutie van het twintigste-eeuwse gedrag: van het encyclopedische museum van de negentiende eeuw dat werd georganiseerd volgens afgebakende disciplines en periodes, naar een synchronisch museum dat ingeschreven werd in een ruimte en aansloot bij ervaringen. Voor de kunstenaars die zich in de voorhoede van deze veranderingen bevonden, werd deze verschuiving gerealiseerd door middel van een niet-academische praktijk die tot doel had de kunst op een actieve manier te verzoenen met het alledaagse leven en de alledaagse omgeving.

Die benadering kreeg gestalte in bijvoorbeeld de “Open Vorm”-methode van de Poolse architect Oskar Hansen¹⁰ of in de benadering van de Amerikaanse choreografe Anna Halprin via “partituren”¹¹ die de traditionele choreografie vervangen, en in haar “dansvloer” die uitsteekt op de omgeving buiten (in schril contrast met het theaterpodium van het zaaltheater). Vanuit een artistiek standpunt resulteert de breuk met een academische praktijk zoals die bestaat binnen de grenzen van de vier muren tot een vrij grondplan dat de transparantie bevordert—“er kunnen geen geheimen zijn in de partituur.”¹² Die transparantie maakt net als in een architecturaal programma zichtbaar hoe verschillende

specifieke functies zich tot elkaar verhouden door een eind te maken aan effecten vanuit de coulissen. Zoals bij elke organisatievorm komt dit ten slotte neer op het in gang zetten van een subjectiveringsproces dat gebaseerd is op de desubjectivering van vorige praktijken. ‘Partituren zelf oordelen niet, d.w.z. ze moraliseren niet of stellen zich niet vooraf voor wat er moet gebeuren.’¹³

Voor Krens was een tentoonstelling “een product” en hij sprak over “de museumindustrie” in termen van “overkapitalisatie”, fusies, aanwinsten en “vermogensbeheer”. Krauss wijst erop dat hij daaruit de volgende conclusies trok: “1) Een uitgebreidere inventaris (de verwerving door het Guggenheim van driehonderd werken van de Panza-verzameling is een eerste stap in deze richting); 2) Er moeten meer fysieke verkooppunten komen waar we het product kunnen verkopen (het Salzburg-project en het Dogana-project in Venetië hebben potentieel wat dit betreft; dat geldt ook voor het MASS MoCA); 3) Speculeren met de collectie als onderpand (wat in dit geval heel expliciet niet betekent deze verkopen, maar wel ze een plaats geven in de kredietsector of injecteren in de kapitaalstroom; de collectie zal op die manier verplicht zijn om rond te reizen als een vorm van schuldenlast; een klassieke hypotheek nemen op de collectie zou een meer directe vorm zijn om ze te gebruiken als speculatiekrediet).”¹⁴

Krens herformuleert niet zomaar opnieuw de problematische aspecten van Le Corbusiers abstracte en mechanische visie, zoals deze specifiek uiteengezet werd in zijn toespraak *Air-Sound-Light*, waarin Le Corbusier een woningbouwproject beschrijft dat verstoken is van alle historische banden en linken met omgeving. In feite verheft hij Le Corbusiers visie tot een niveau waar cijfers een grotere rol spelen door de activiteiten van het museum gelijk te stellen met kapitaalstromen, waardoor hij het museum oriënteert op de grillen van de financiële markten.¹⁵ Volgens Krauss resulteert het organisatorische proces van desubjectivering in een gefragmenteerd en verward subject, in tegenstelling tot de emancipatie die geboden wordt door artistieke protocollen: “Ik zou willen stellen dat het dit gefragmenteerde subject was dat op de loer lag voor de bezoekers aan de Panza-tentoonstelling in Parijs – niet het subject van de doorleefde lichamelijke directheid van het minimalisme uit de jaren 1960, maar het verstrooide subject dat overspoeld werd in een labyrintische setting met tekens en schijnbeelden van het postmodernisme uit de late jaren 1980.”¹⁶

DE PRIJS VAN DE SCHULD: HET *DEBT PRICE*-PROJECT

Een artistieke interpretatie van dit subjectiverings- en desubjectiveringsproces vinden we in het voorstel van kunstenaar Matthieu Saladin voor de documenta 14. Saladin was zo scherpzinnig om de koppeling van het subject aan de grillen van de economische activiteit te laten zien aan de ingang van de documenta door middel van het toegangsticket. “Voor het *Debt Price*-project wordt gewoon een extra entreprijs toegevoegd aan de bestaande entreprijzen. Deze entreprijs wordt de *Debt Price* genoemd, en wordt in realtime gekoppeld aan de koers van de Griekse overheidsobligaties op tien jaar. Die koppeling geldt enkel voor een dagticket. Bezoekers hebben de keuze om de standaardprijs voor een ticket te betalen, of de *Debt Price*. De *Debt Price* wordt afgedrukt op het dagticket zelf, naast de standaardprijs (22 €).”¹⁷

- 1 Jacques Lucan, *Composition, non-composition: Architecture et théories, XIX^e–XX^e siècles* (Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009), 607.
- 2 Henri Lefebvre, *La Production de l'espace* (Paris: Éditions Anthropos, 1974), 485; *The Production of Space*, trans. Donald Nicholson-Smith (Oxford: Blackwell, 1991), 422-423.
- 3 Le Corbusier, *Air-Son-Lumière, La Cité* 12:1 (januari 1934): 11-13; <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmt-naac193401-01.2.6&>
- 4 Rosalind Krauss, “The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum”, in: *October* 54 (herfst 1990): 7.
- 6 *Ibid.*
- 7 Krauss, “The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum”, 6.
- 8 *Ibid.*
- 9 *Ibid.*
- 10 “De Gesloten Vorm creëerde een esthetiek die bestemd was voor eigen gebruik. De Open Vorm – de kunst van gebeurtenissen – gaat tevens op zoek naar eigen studiemethodes, eigen expressieve middelen, een eigen esthetiek. De Open Vorm, als vorm van de som van de gebeurtenissen – van de som van de individuele eigenschappen van een gegeven groep – moet daarom resulteren in de expressie van een groepsvorm.” Oskar en Zofia Hansen, “The Open Form in Architecture: The Art of the Great Number,” in: Oscar Newman (ed.), *CIAM '59 in Otterlo* (Stuttgart: Karl Krämer Verlag, 1961), 190-191.
- 11 “Partituren maken opties beschikbaar i.p.v. ze af te sluiten. Partituren zijn niet statisch; ze breiden zich uit in de tijd. Partituren zelf oordelen niet, d.w.z. ze moraliseren niet of stellen zich niet vooraf voor wat er moet gebeuren. Partituren vertellen wat en waarom, niet hoe. Partituren zijn niet-hiërarchisch. Partituren zijn pluralistisch. Partituren kunnen een doel zijn op zich. Ze hoeven niet uit te monden in het proces zelf. Partituren kunnen een eigen leven leiden dat losstaat van de uitvoering van de partituur. Voorbeelden: een plan voor een gebouw dat

nooit gebouwd werd, of een gedicht dat nooit gelezen is, of een fantasie die nooit uitgekomen is. Partituren zijn niet resultaatgericht. Partituren voorkomen ‘verbor-gen agenda’s’ (er kunnen geen geheimen zijn in de partituur).” Lawrence Halprin, *The RSVP Cycles: Creative Processes in the Human Environment* (New York: G. Braziller, 1970).

12 *Ibid.*

13 *Ibid.*

14 Krauss, “The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum”, 16.

15 Vergelijk mijn artikel over privéinstellingen, die de strategieën opnieuw tot leven brengen die reeds opgeld begonnen te maken in de tijd dat Thomas Krens directeur was van het Guggenheim: “Zwischen Grau und Silber: Dimensionen privater und öffentlicher Kunstfinanzierung”, *Springer* 3 (zomer 2018), 29-33.

16 Krauss, “The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum”, 12.

17 “De *Debt Price* wordt in real-time berekend (of een keer per dag, elke morgen, hoewel een realtime-berekening beter en makkelijker zou zijn) en is gekoppeld aan de actuele koers van de Griekse overheidsschuld (Griekse Overheidsobligatie 10 jaar). Als de interest op de schuld stijgt, stijgt ook de ticketprijs. Als de interest op de schuld daalt, daalt ook de ticketprijs. Het hele proces wordt automatisch gestuurd door een softwareprogramma (een heel simpel programma: in feite een programma voor kruiselingse vermenigvuldiging) dat kan geüpload worden naar de website van de documenta of dat kan gebruikt worden op de computers aan de kassa (mits die toegang hebben tot het internet). De prijs voor een dagticket is dus niet vast, maar variabel. In navolging van Pierre Klossowski’s ‘levende munt’ krijgen we het levende ticket. De ticketprijs fluctueert naargelang de actuele koers van de Griekse overheidsschuld voor de gehele duur van de documenta 14, m.a.w. de schuldmarkt bepaalt de prijs van het dagticket.” Matthieu Saladin, *Debt Price: Proposal for documenta 14—Learning from Athens* (2016).

DESCRIPTION OF THE META-SCORE
'COLLECTIVE EXHIBITION FOR A SINGLE BODY'

Pierre Bal-Blanc

A body is dissected into distinct parts, as in an anatomical study. Each part (limb, muscle or organ) becomes the medium of an action overseen by a supervisor and performed by different authors that have been invited. The authors can use the same limbs, muscles, body parts or organs (arms, torso, fingers, legs, genitals, eyes, etc.) and their function (speaking, pressing, swallowing, spitting, etc.). However, the supervisor should see to it that the entire body is used and the maximum variety of actions undertaken. Authors do not consult each other. The supervisor is responsible for determining the combination of gestures. Each author must determine a gesture or action (simple or complex) and transcribe it as a score. Each action should be reversible. Gestures or actions can subvert the normative behaviour of the body in public, but they must also aim to demonstrate the perverse character of the norm itself, as society imposes it on the body. Each score should already exist or be conceived as an independent entity; its duration or repetition should not be excessive so as not to exceed the duration of the other scores (when executed independently, as the project allows in certain circumstances, the action can be executed indefinitely). The number of authors is not limited; the higher the number, however, the more difficult it becomes to memorize all the gestures, which, in turn, requires engaging qualified persons to execute them. The series of gestures that constitute 'Collective Exhibition for a Single Body' should not be performed just once: they should be repeated at least once during the performance. Each performer whose body serves as the medium in which the project takes place (dancer, life model, actor or individual) must be capable of following the score from memory. Gestures or actions should be easy enough for anyone to perform. In the case of amateur performers, however, the number of scores can be limited. Amateur performers can thus choose an extract of the exhibition and arrange the chosen scores in an alternative order as they wish. When 'Collective Exhibition for a Single Body' is staged in an interior or exterior public space by an unlimited number of paid professional or amateur performers (dancers, life models, actors, etc.), the performance should either take into account or resist the given context; furthermore, it can take place within fixed parameters or follow a given schedule and itinerary. In all cases, the performance should happen among the audience in an aleatory fashion; during each performance, the supervisor should make sure that the tempo remains aleatory, appearances unpremeditated, and the repetition continuous. The project is planned to be premiered or presented and commented on in an anatomical theatre or in a comparable setting. This special public performance will entail as many persons performing each gesture, at a slow pace, as there are contributing authors. Each member of the group, aligned in a row, a circle, or otherwise, will take turns performing his or her gesture. Finally, a member of each sex will perform the entire series of gestures from beginning to end (the entire group are then free to perform the succession of gestures, in its entirety or in part and at varying speeds, while progressively putting their clothes back on if they are naked, and eventually mixing with the audience). Persons who have learned the various gestures or actions can perform 'Collective Exhibition for a Single Body' in part or in its entirety, naked or dressed, in exchange for a fee (in case the work has been commissioned to be performed in an interior or exterior public space by a third party), or alternatively, if they prefer so, on a voluntary basis. As with the 'premiere', performers can perform the gestures or actions in their entirety and/or in succession, or simultaneously with

others who alternatively perform a single gesture by each author, in which case the combinations can in principle take a long time. In cases where the score is made available to the public, participants are free to adapt it as they wish, in the form of a contamination of gestures. 'Collective Exhibition for a Single Body' is also presented in the form of a general score, which also provides a general explanation of the project. The exhibition is composed of a set of scores for individual gestures or actions classified by author in a given order, which nevertheless remains open to other combinations. The score can include written, visual, or time-based notation. Each gesture or action can be presented as a separate performance, in which case information about the author and the context in which the collective exhibition originated should be made available. The performance of each 'Collective Exhibition for a Single Body' can be subsequently restaged either by engaging performers or freely by anyone; in both cases information about the authors and the context in which the exhibition was conceived should be given. The number of 'Collective Exhibitions for a Single Body' is not limited. However, each exhibition should vary as much as possible in the choice of authors, who should document the exhibition in the form of a published score, to be made available to anyone.

Athens, August 2015
(Score Based On An Earlier Version From 2011)

BESCHRIJVING VAN DE METAPARTITUUR
'COLLECTIVE EXHIBITION FOR A SINGLE BODY'

Pierre Bal-Blanc

Een lichaam wordt ontleed in afzonderlijke delen, zoals bij een anatomische studie. Elk deel (arm of been, spier of orgaan) wordt het medium voor een handeling onder het toezicht van een supervisor en uitgevoerd door verschillende auteurs die daarvoor werden uitgenodigd. De auteurs kunnen dezelfde ledematen, spieren, lichaamsdelen of organen gebruiken (armen, romp, vingers, benen, genitaliën, ogen, enz.) en hun functie (spreken, persen, slikken, spugen, enz.). De supervisors moeten er echter op toezien dat het hele lichaam wordt gebruikt en dat er een zo groot mogelijke variatie is in de handelingen die worden uitgevoerd. De auteurs overleggen niet met elkaar. De supervisor is verantwoordelijk voor de keuze van de combinatie van gebaren. Elke auteur moet een gebaar of handeling bepalen (eenvoudig of complex) en deze transcriberen als een partituur. Elke handeling moet omkeerbaar zijn. Gebaren of handelingen kunnen het normatieve gedrag van het lichaam in de openbare sfeer ontwrichten, maar ze moeten eveneens de perversiteit aantonen van de norm zelf, zoals deze door de maatschappij aan het lichaam wordt opgedrongen. Elke partituur dient reeds te bestaan of moet geconcipieerd worden als een aparte entiteit. De duur van de partituur of de herhaling ervan mag niet excessief zijn, zodat de duur van de andere partituren niet wordt overschreden (wanneer de handeling onafhankelijk wordt uitgevoerd – zoals dat in bepaalde omstandigheden binnen het project mogelijk is – kan deze eindeloos herhaald worden). Er staat geen beperking op het aantal auteurs. Naarmate er meer auteurs zijn, wordt het echter moeilijker om alle gebaren te memoriseren, waardoor het nodig is gekwalificeerde mensen te vinden om ze uit te voeren. De reeks handelingen die samen 'Collective Exhibition for a Single Body' vormen, hoort meer dan één keer uitgevoerd te worden. Elke performer wiens lichaam dient als medium voor het project (danser, levend model, acteur of individu) moet de partituur uit het hoofd kennen om ze uit te voeren. Gebaren of handelingen moeten makkelijk genoeg zijn, zodat iedereen ze kan uitvoeren. In het geval van amateurperformers kan het aantal partituren echter beperkt worden. Amateurperformers kunnen op die manier een deel van de tentoonstelling selecteren en de gekozen partituren op een alternatieve manier ordenen als ze dat willen. Wanneer 'Collective Exhibition for a Single Body' opgevoerd wordt in een publieke ruimte (binnen of buiten) door een onbeperkt aantal betaalde professionals of amateurperformers (dansers, levende modellen, acteurs, enz.) moet er bij de performance ofwel rekening worden gehouden met de gegeven context, ofwel moet men zich ertegen afzetten. Bovendien kan de performance plaatsgrijpen binnen vaste parameters of een gegeven schema en traject volgen. In alle gevallen moet de performance voor het publiek op een aleatorische manier worden uitgevoerd: tijdens elke performance moet de supervisor erop toezien dat het tempo willekeurig blijft, de optredens niet vooraf voorbereid worden en de herhaling continu is. De première of presentatie van het project en de commentaar erop dienen plaats te vinden in een anatomisch theater of een vergelijkbare setting. Bij deze speciale voorstelling voor het publiek moeten er evenveel mensen elk gebaar uitvoeren als er auteurs zijn die een bijdrage leveren; de gebaren moeten traag uitgevoerd worden. De groep performers zal opgesteld worden in een cirkel, op een rij, of op een andere manier; de performers zullen om de beurt hun gebaren uitvoeren. Ten slotte zal een lid van elke sekse de hele reeks gebaren van begin tot einde uitvoeren. (De hele groep is dan vrij om de reeks opeenvolgende gebaren, in zijn geheel of gedeeltelijk en aan een verschillend tempo uit te voeren. Naarmate de performance voortschrijdt, kunnen de performers hun kleren weer aantrekken als ze naakt zijn, en zich ten slotte

mengen onder het publiek.) Personen die de verschillende gebaren of acties geleerd hebben, kunnen 'Collective Exhibition for a Single Body' in zijn geheel of gedeeltelijk uitvoeren, naakt of aangekleed, in ruil voor een vergoeding (ingeval het werk in opdracht van een derde partij wordt uitgevoerd in een publieke ruimte binnen of buiten), of, indien ze daaraan de voorkeur geven, op vrijwillige basis. Net als bij de 'première', kunnen de performers de gebaren of handelingen in hun geheel en/of opeenvolgend uitvoeren, of tegelijk met anderen die alternatief één gebaar van elke auteur kunnen uitvoeren; in dat geval kunnen de combinaties in principe lang duren. Ingeval de partituur ter beschikking wordt gesteld van het publiek, kunnen deelnemers deze vrij aanpassen aan hun wensen in de vorm van een vermenging van gebaren.

'Collective Exhibition for a Single Body' wordt ook voorgesteld in de vorm van een algemene partituur, die eveneens het project als geheel uitlegt. De tentoonstelling bestaat uit een verzameling partituren voor individuele gebaren of handelingen die door de auteur in een gegeven volgorde geordend werden, die even- wel ook in andere combinaties kunnen gepresenteerd worden. De partituur kan geschreven of visuele informatie bevatten, of informatie die verwijst naar ontwikkelingen in de tijd. Elk gebaar of handeling kan gepresenteerd worden als een geïsoleerde performance; in dat geval moet informatie beschikbaar zijn over de auteur en de context waarin de collectieve tentoonstelling ontstond. Elke performance van 'Collective Exhibition for a Single Body' kan achter- af door iedereen opnieuw opgevoerd worden door performers in te huren of door vrijwilligers. In beide gevallen moet informatie voorzien worden over de auteurs en de context waarin de tentoonstelling geconcipieerd werd. Het aantal 'Collective Exhibitions for a Single Body' is niet aan beperkingen onderhevig. Elke tentoonstelling moet wel zo gevarieerd mogelijk zijn wat betreft de keuze van de auteurs, die de tentoonstelling moeten documenteren met een te publiceren partituur die voor iedereen beschikbaar moet zijn.

Athene, August 2015
(Partituur Gebaseerd Op Een Eerdere Versie Uit 2011)

It is impossible to include an everyday action in a performance, because the very fact of performing it makes it lose its everyday character. More essentially, as soon as it's included in a performance, one can't perform a purely practical action, i.e. an action that's mainly motivated by its effects on the object being manipulated. In a performance, it's the action as an event and not its consequences that are the focus. On the other hand, the actions of art installers are clearly motivated by their consequences on the object: the artwork must be installed as precisely as possible without being damaged. I tried to explore the boundary between practical and scenic action in *Performing Art*, a choreographed exhibition created at the Centre Pompidou in 2017, where a selection of works from the collection were installed on the stage. The actions of installers were of course modified by the fact that they were performed in front of an audience, but the mere fact that they handled artworks of great value and that they had to produce an extremely precise result, created a great tension between the practical and scenic dimension of the action.

During rehearsals at the Centre Pompidou, we had to work with models of the artworks made of cardboard (ghosts or fantômes in French). Contrary to what I imagined, much of the tension associated with the manipulation of real artworks remained present in the manipulation of these models. The objects acquired a new status as soon as they were handled as artworks. The aura of artworks may be linked more to the way they are treated than to their intrinsic features. The fact of

manipulating these simple models as if they were works of art suffices to endow them with another existence for a brief period of time and to create an unstable balance between object and artwork. *Fantômes* extends the research behind *Performing Art* by separating some of the issues it addresses from the artworks themselves. *Fantômes* disconnects the value from the object by isolating the way we behave towards it and transferring the value to an object of no value. Value manifests itself in our relationship with the object and not in the object itself.

The models retain only those characteristics of artworks that relate to space and their manipulation. They focus attention on the relationships between the bodies, artworks and the space of the museum. They highlight the way in which the artwork transforms the perception of space and how space influences the presence of the work, as well as the multiple links between the installation process of the work and its finished state. Their design aims to reproduce as simply as possible the actions generated by the original work: grasping, moving, arranging, adjusting... These actions reveal intimate dimensions of the work that don't come to light in simple contemplation. The exploration of the boundary between practical and scenic action is similar to the exploration of the boundary between object and artwork, which is omnipresent in the contemporary art world since the readymade. The models are at the crossroads of these two areas of research. They are at once tools, artworks, templates of existing works, and scenographic elements for a performance.

FANTÔMES

Noé Soulier

Het is niet mogelijk om een alledaagse handeling te introduceren in een performance, omdat de handeling alleen al door het uitvoeren ervan niet meer alledaags is. Op een meer fundamenteel niveau geldt bovendien dat een louter praktische handeling – d.w.z. een handeling die essentieel gemotiveerd is door het effect ervan op het object dat men manipuleert – niet louter praktisch meer is zodra ze in een performance wordt opgenomen. De focus van de performance is de handeling als gebeurtenis, en niet het resultaat ervan. Anderzijds is het ook zo dat de handelingen van diegenen die de kunst installeren duidelijk gemotiveerd worden door het effect van het object: het kunstwerk moet zo precies mogelijk geïnstalleerd worden, zonder schade op te lopen. Ik heb geprobeerd om de grens tussen praktische en scenische handeling te verkennen in *Performing Art*, een gechoreografeerde tentoonstelling in het Centre Pompidou in 2017, waarbij een selectie van kunstwerken uit de collectie op het toneel werden geïnstalleerd. De handelingen van de personen die de werken installeerden, kregen natuurlijk een ander karakter door het feit dat ze werden uitgevoerd voor een publiek, maar het feit alleen al dat ze kunstwerken van grote waarde manipuleerden en dat ze een zeer exact resultaat moesten bereiken, zorgde voor een grote spanning tussen de praktische en scenische dimensie van de handeling.

Tijdens de repetities in het Centre Pompidou, moesten we werken met kartonnen modellen van de kunstwerken (*fantômes* of spoken in het Frans). In tegenstelling tot wat ik gedacht had, bleef veel van de spanning die we associeerden met de manipulatie van echte kunstwerken behouden bij de manipulatie van deze modellen. De objecten verwierven een nieuwe status zodra ze behandeld werden *als kunstwerken*. De uitstraling van kunstwerken heeft misschien meer te maken met de manier waarop we ze benaderen dan met hun intrinsieke kenmerken.

Het benaderen van deze simpele modellen als echte kunstwerken was voldoende om ze gedurende een korte tijd een ander leven te schenken en om een onzeker evenwicht te creëren tussen object en kunstwerk. *Fantômes* is een uitbreiding van het onderzoek dat we begonnen met *Performing Art*, waarbij we een aantal van de problemen die aan de orde kwamen, losgemaakt worden van de werken zelf. *Fantômes* scheidt de waarde van het object door te isoleren hoe we ons gedragen tegenover dat object en door die waarde over te dragen op een object zonder waarde. Waarde komt tot uiting in onze relatie met het object en niet in het object zelf.

De modellen behouden enkel die eigenschappen van de kunstwerken die te maken hebben met de ruimte en hun manipulatie. Ze vestigen de aandacht op de relaties tussen lichamen, kunstwerken en de museumruimte. Ze beklemtonen de manier waarop de kunstwerken onze perceptie van de ruimte veranderen en hoe de ruimte de aanwezigheid van de werken beïnvloedt, en tonen het bestaan van allerlei verbanden tussen het installatieproces van de werken en de uiteindelijke situatie. Bij het ontwerpen van de modellen werd gestreefd naar een zo eenvoudig mogelijke reproductie van de handelingen die gegenereerd worden door de originele werken: grijpen, bewegen, ordening, aanpassing... Die handelingen onthullen intieme dimensies van het kunstwerk die niet zichtbaar worden bij het simpelweg bekijken ervan. De verkenning van de grens tussen praktische en scenische handeling is vergelijkbaar met de verkenning van de grens tussen object en kunstwerk – wat we sinds de readymade voortdurend zien in de kunstwereld. De modellen bevinden zich op het raakvlak van deze twee onderzoeksgebieden. Ze zijn tegelijk werktuigen, kunstwerken, sjablonen van bestaande werken en scenografische elementen van de performance.

On the occasion of the S.M.A.K.'s twentieth anniversary, the Cultural Centre Strombeek organized the two-part exhibition *A Translation from One Language to Another* that highlights the collection of the S.M.A.K. The first part of the exhibition included works that had never before been on view in the present museum building, while the second part was intended to make us reflect 'on the many changes that are on their way in art, as well as on the sort of museum the art of the future will impose'. The phrase 'art of the future' refers to a world of art that is increasingly controlled (i.e. not just dominated) by the presence of the Internet, the social media and the accompanying dematerialization of art practices, exhibitions and works of art. As never before, we can't imagine a museum context without ephemeral and *performative* forms of art. Even in the commercial end of the art world, performances are everywhere, no matter how contradictory that may seem.

Even so, some twenty years ago a similar trend was noticeable in contemporary art. At that time for example process(-based) art went through a revival: a movement for which the principal focus was on the genetic process that leads to the work of art, rather than on the final work. In the S.M.A.K. (then still called the Museum of Contemporary Art) the trend didn't go unnoticed. Thus Bart De Baere, then curator with the museum, caused quite a stir with his exhibition *This is the Show and the Show is Many Things*, which was essentially process-oriented in its set-up, with a constantly changing layout, and consequently, without 'beginning or end'. *This is the Show and the Show is Many Things* not only captured particularly well the refreshing voice of a young generation of artists, but also brought about a true change of mentality in the museum's collection policy. Since then, works were purchased of which the genetic process was at least as important as the result. Some of the works can even change shape when they are exhibited again. Furthermore, following *This is the Show and the Show is Many Things*, some of the works on view that specifically articulated these ideas were then purchased and added to the collection, such as the monumental installation *P.I.G. (Piece in Ghent)* by the American artist Jason Rhoades, and the *Moments Machine* by a still very young Mark Manders. Actually, this way of collecting wasn't new: already some twenty years earlier it had been practised. One of the most famous examples is the collection model of The New Museum, which was founded in 1977 as an alternative to the Museum of Modern Art and The Whitney Museum of American Art in New York. The strategy of The New Museum focused on types of art that at that time didn't have a place (yet) in the traditional

museums, such as dematerialized, conceptual and process-based art, but also performance art. Indeed, the aim was to undermine the logic of collecting by looking steadfastly at the present. Just like the S.M.A.K. gathered a large part of its present collection by buying works that had been on view at exhibitions in the museum, The New Museum picked out works from its exhibitions as a sort of documentation. But unlike the S.M.A.K., some ten years later the New Museum disposed of the works collected to find place for more recent ones by a new generation of artists. Though this concept, too, was less revolutionary than we may think, this 'semipermanent' collection presented itself more as an 'anticollection' that smoothly avoided to paint a faithful picture of the history of art.

When for the second part of *A Translation from One Language to Another*, we were invited to propose an artist belonging to a new generation in this rapidly changing (art) world, we decided to select Leyla Aydoslu (b. 1987, Antwerp), thinking of the cases we just described. Apart from sculptures, Aydoslu also creates installations and site-specific constructions, for which she uses among other things building materials and consumer items, and which she relates to existing architecture or the surroundings. Without premeditated plan she follows her instinct: departing from the properties of the materials used, she creates structures that look both monumental and vulnerable. Coincidences or problems that arise in the process aren't obstacles, but on the contrary open up new possibilities. As a result, Aydoslu's oeuvre develops quite organically. She frequently adapts or reuses older works to suit new works or the space in which the works are shown. Once more, the works on view at *A Translation from One Language to Another* relate to each other. Thus the artist used the remains of an earlier installation in *LXV* (2018), namely *LXXXVII c* (2018), a collection of discs cut from cardboard. Or she used *2019 X* (2019) as the prototype or template for a series of new works.

Because of their uncompromising directness and ostensible self-evidence, on first looking it's as if Aydoslu's constructions can do without further explanation. Yet, in the context of this exhibition, the installations raise fundamental questions about context, reinterpretation, transience, sustainability, and the (final) stage of a work of art. These same questions, which would have been quite appropriate for that matter in an organic project such as *This is the Show and the Show is Many Things*, will doubtlessly also have to be translated in some future time and answered then.



This is the show and the show is many things, Museum van Hedendaagse Kunst, Gent, September 17 – November 27, 1994. Photography: Dirk Pauwels

RE-

Wouter De Vleeschouwer & Jeroen Staes

Naar aanleiding van de twintigste verjaardag van het S.M.A.K. organiseerde het Cultuurcentrum in Strombeek de tweedelige tentoonstelling *Een Vertaling van de Ene Taal naar de Andere*, waarin de collectie van het Gentse museum centraal staat. Zo openbaart het eerste deel een aantal nooit eerder – in het huidige museumgebouw – getoonde werken, terwijl het tweede deel doet nadenken over “de vele veranderingen die op til zijn in de kunst en het soort museum die de kunst van de toekomst noodzaakt”. Met de “kunst van de toekomst” wordt bedoeld op de kunstwereld die beheerst wordt (en alleen maar meer gedomineerd zal worden) door de aanwezigheid van het internet, sociale media en de bijbehorende dematerialisatie van kunstpraktijken, tentoonstellingen én kunstwerken. Meer dan ooit vallen efemere en *performatieve* kunstvormen niet meer weg te denken uit een museale context; zelfs aan de commerciële zijde van de kunstwereld zijn performances vandaag de dag alomtegenwoordig, hoe tegenstrijdig dat ook beschouwd kan worden.

En toch, pakweg twintig jaar geleden deed zich binnen de internationale hedendaagse kunst een gelijkaardige tendens voor, waarbij onder meer de *process(-based) art*, een beweging die zich eerder toelegt op het ontstaansproces van het kunstobject dan op het eindproduct zelf, een heropleving kende. Ook in het S.M.A.K. (toen nog het Museum van Hedendaagse Kunst) bleef deze tendens in de jaren 1990 niet onopgemerkt. Zo organiseerde de toenmalige curator Bart De Baere in 1994 *This is the Show and the Show is Many Things*, een ophefmakende tentoonstelling die nagenoeg volledig procesmatig van opzet was, voortdurend van opstelling wijzigde en zodoende “geen begin en einde kende”. *This is the Show and the Show is Many Things* wist niet enkel op bijzondere wijze de verfrissende stem van een jonge generatie kunstenaars te vatten, maar de tentoonstelling zorgde eveneens voor een ware mentaliteitsverandering in het verzamelbeleid van het museum. Sindsdien werden werken aangekocht waarvan het ontstaansproces minstens even belangrijk was als het resultaat; sommige werken kunnen zelfs van gedaante wijzigen wanneer ze opnieuw opgesteld worden. Ook in de nasleep van *This is the Show and the Show is Many Things* werden enkele tentoongestelde werken die deze gedachtegang in zich dragen aan de collectie toegevoegd, zoals de monumentale installatie *P.I.G. (Piece in Ghent)* van de Amerikaanse kunstenaar Jason Rhoades en de *Momentenmachine* van een piepjonge Mark Manders. Deze manier van verzamelen was echter niet nieuw en werd een twintigtal jaar eerder ook reeds toegepast. Eén van de bekendste voorbeelden is ongetwijfeld het verzamelmodel van The New Museum, dat in 1977 werd opgericht als een alternatief voor het Museum of Modern Art en The Whitney Museum of American Art in New York. De strategie van het nieuwe museum spitste zich toe op het type kunstvormen dat rond die periode (nog) geen plaats had in de

traditionele musea, zoals gedematerialiseerde, conceptuele en *process-based* kunst, maar ook performances. Het doel was immers om de verzamellogica te ondermijnen door de blik steevast op het heden te richten. Net zoals het S.M.A.K. een belangrijk deel van zijn huidige collectie heeft bijeengebracht op basis van aankopen die voortvloeiden uit georganiseerde tentoonstellingen in het museum, selecteerde The New Museum ook werken uit haar exposities, als een vorm van documentatie. In tegenstelling tot eerstgenoemde instelling werden de verzamelde werken na een tiental jaar evenwel afgestoten om plaats te maken voor meer recente stukken van een nieuwe generatie kunstenaars. Hoewel ook dit idee niet geheel revolutionair was, profileerde deze “semipermanente” verzameling zich eerder als een “antiverzameling”, die in een vloeiende beweging een waarheidsgetrouwe weergave van de kunstgeschiedenis vermeed.

Toen ons gevraagd werd om in het kader van het tweede deel van *Een Vertaling van de Ene Taal naar de Andere* een kunstenaar voor te stellen die deel uitmaakt van een nieuwe generatie in deze huidige, snel veranderende (kunst)wereld, ging onze keuze uit naar beeldhouwster Leyla Aydoslu (°1987, Antwerpen), met bovenstaande, beknopt omschreven casussen deels in het achterhoofd. Naast sculpturen maakt Leyla Aydoslu ook installaties en *site-specific* constructies, die onder meer met bouwmaterialen en gebruiksvorwerpen worden gemaakt en in relatie tot de bestaande architectuur van een gebouw of omgeving worden geplaatst. Zonder vooropgesteld plan vertrekt ze gevoelsmatig vanuit de eigenschappen van de gehanteerde materialen en creëert ze structuren die tegelijk monumentaal en kwetsbaar aanvoelen. Toevalligheden of problemen die opduiken tijdens dit proces vormen geen hindernis, maar openen net mogelijkheden, waardoor Aydoslu’s oeuvre op geheel organische wijze vorm krijgt. Regelmatig worden oudere werken aangepast of hergebruikt in functie van nieuw werk of de ruimte waarin ze getoond worden. Ook in *Een Vertaling van de Ene Taal naar de Andere* staan de tentoongestelde werken in relatie tot elkaar. Zo verwerkte de kunstenaar in *LXV* (2018) overblijfselen van een eerdere installatie, namelijk *LXXXVII c* (2018) – een verzameling uitgeknipte schijven uit karton – of ze gebruikte *2019 X* (2019) als prototype of mal voor een reeks nieuwe werken.

Door hun compromisloze directheid en schijnbare evidentie lijken Aydoslu’s constructies in eerste instantie geen verdere duiding nodig te hebben. Toch roepen haar installaties in het kader van deze tentoonstelling fundamentele vragen op over context, herinterpretatie, tijdelijkheid, duurzaamheid en het (eind)stadium van een kunstwerk. Dezelfde vragen, die overigens niet zouden misstaan hebben in een organisch project als *This is the Show and the Show is Many Things* zullen in de toekomst ongetwijfeld opnieuw vertaald en beantwoord worden.

At this group exhibition in the spring of 2019, the cultural centre of Strombeek presented a selection of models and concepts for cultural programmes that dated from the first decade of my activities as an architect-artist.

Cultural Centre (1967) and *Library* (1969) belong to the premature work I made while still being trained as an architect. Filip Francis, a painter whom I highly regard and whom I have known from our days in nursery school, suggested in the design stage of the cultural centre that I paint the scale model and he would gladly assist me. Since then I have been aware of colour in my work. When I graduated and had to use my knowledge in the real world with real people, I understood that space and shape, colour and texture, were merely a means and not an aim as such, which could be used to sublimate the task and function of architecture and urban planning. Thanks to a space photograph of the Earth, I understood at the same time that from now on I had to consider the entire planet when designing and orienting towns—not unlike the way modernism considered architecture within the larger framework of (the art of) urban planning. It's a matter of logic that (the art of) urban planning is part of (the art of) 'Earth planning'. Like Le Corbusier sneered at an architecture without urban planning, building cities without regard for 'Spaceship Earth' is equally ridiculous and even harmful for the planet.

What's even more: considering the capacity of the Earth, we build way too much. In 1970 I founded T.O.P. office. It was probably the first architectural firm to conduct research into how to act when of necessity little or almost nothing can be built. These were the heydays of conceptual art, and in my view urban planning and architecture were *par excellence* a conceptual form of art; after all, aren't architecture and urban planning in first instance immaterial arts? That is why T.O.P. office started right away with uncommissioned work, and to date that would remain its main activity. One of the first initiatives of T.O.P. office involved busting the immobility of architecture. For indeed, with the dawn of the era of hypermobility and hyperconnectivity, we should be able to return to a nomadic life with no fixed abode. This reflection resulted in *Mobile Medium University* (1972) and *Mobile Medium Architecture Promotion*. Because afterwards I learned to look at the real world photographing it and I thus discovered the sublime of the ravages of time, the perfection of imperfection and beauty in ugliness, for some ten years—perhaps unconsciously influenced by conceptual art—I continued to develop a textual framework for my future work. This urbanistic framework consisted of some hundred jocularly, in the spirit of anti-advertising articulated proposals. (In the meantime 'Earth-friendly' proposals have nested themselves in the heads of people worldwide.) Sometimes these proposals took the shape of photographic situations with a caption. *An Example of a Contemporary Museum for the Visual Arts*, *A Proposal for a Museum Site* and *Museum for Broken Art* (all 1979) are splendid examples.

In *An Example of a Contemporary Museum for the Visual Arts*, every piece of the puzzle falls into place: a strong image and unexpected programme, recycling and poetry, scale and perspective, rise and decline of industry... The image expresses contemporary mobility and scale, as well as highlighting the contemporary patrimony. *A Proposal for a Museum Site* shows a facade of which the natural monumentality is in part due to its imperfection and patina. There's a hint of humour here. *Museum for Broken Art* is an example of minimalism. The building fits its contents like a glove. The unsophisticated beauty of the architecture results in a funny interpretation; gradually the building reveals its depth. I was proud to see that this work was a prefiguration of what was to come: a confrontation with the world based on chance, imagination, humour and sublimated rationality, leaving behind only a minimal footprint on our planet.

Luc Deleu

In het voorjaar van 2019 toonde Cc Strombeek in deze groepstentoonstelling een selectie van modellen en concepten voor culturele programma's uit mijn eerste decennium als architect-kunstenaar.

Cultureel centrum (1967) en *Bibliotheek* (1969) behoren tot mijn prematuur werk dat nog tijdens mijn opleiding werd gemaakt. Filip Francis, een schilder die ik zeer hoog inschat en al kameraad van in de kleuterschool, suggereerde tijdens het ontwerp van dat cultureel centrum de maquette te schilderen en mij daarbij te helpen. Sindsdien ben ik mij bewust van kleur in mijn werk. Toen ik afgestudeerd was en mijn kennis zou moeten toepassen in de werkelijke wereld met zijn echte bewoners, begreep ik dat ruimte en vorm, kleur en textuur maar een middel en geen doel waren om taak en functie van architectuur en stedenbouw te sublimeren. Dankzij een ruimtefoto van de aarde begreep ik tegelijk dat ik, net zoals het modernisme de bouwkunst in het grotere plaatje van de stedenbouw(kunst) zag, voortaan de hele planeet in ogenschouw moest nemen bij het ontwerpen en sturen van steden. Logischerwijs plaatst stedenbouw(kunst) zich binnen "aardebouw(kunst)". Zoals Le Corbusier schamper sprak over architectuur zonder stedenbouw, is steden bouwen zonder oog voor het "Ruimteschip Aarde" even belachelijk en zelfs nefast voor de planeet.

Nog sterker: in verhouding tot de draagkracht van de aarde wordt veel te veel gebouwd. In 1970 richtte ik T.O.P. office op. Het zou waarschijnlijk de eerste architectuurstudio worden die onderzoekt hoe te handelen als er noodgedwongen weinig of niets kan worden gebouwd. Het waren toen de hoogtijdagen van de conceptuele kunst en ik vond precies dat stedenbouw en architectuur conceptuele kunsten bij uitstek waren; per slot van rekening is (steden)bouwkunst in de eerste plaats toch onstoffelijk, niet? Zodoende startte T.O.P. office meteen met vrij werk zonder opdrachtgever en dat zou tot op vandaag de hoofdbezigheid blijven. Eén van de eerste demarches van T.O.P. office was onder andere de immobiliteit van architectuur doorbreken. Met het aanbreken van het tijdperk van hypermobilititeit en hyperconnectiviteit zouden we immers terug nomadisch kunnen leven zonder vast adres. *Mobile Medium University* (1972) en *Mobile Medium Architecture Promotion* (1973) waren het resultaat van deze reflectie. Doordat ik vervolgens al fotograferend leerde kijken naar de ware wereld en zo het sublieme van de tand des tijds, de volmaaktheid van de onvolmaaktheid en de schoonheid in de lelijkheid ontdekte, werkte ik toen zo'n tien jaar aan een tekstueel kader voor het toekomstige werk. Dat stedenbouwkundig kader bestaat uit een honderdtal humoristisch en antipublicitair geformuleerde voorstellen. (Ondertussen beginnen die "aarde-vriendelijke" voorstellen zich algemeen te nestelen in het hoofd van de mensen). Soms waren het van een onderschrift voorziene fotografische situaties. *Een voorbeeld van een hedendaags museum voor beeldende kunst*, *Een locatievoorstel voor een museum* en *Museum voor kapotte kunst*, alle drie uit 1979, zijn mooie voorbeelden daarvan.

In *Een voorbeeld van een hedendaags museum voor beeldende kunst* valt alles in de puzzel op zijn plaats: sterk beeld en onverwacht programma, recuperatie en poëzie, schaal en perspectief, op- en neergang van industrie... Het beeld drukt de hedendaagse mobiliteit en schaal uit en zet daarnaast het huidige patrimonium in de kijker. *Een locatievoorstel voor een museum* toont een gevel waarvan de niet gezochte monumentaliteit ook deels gevormd wordt door onvolmaaktheid en patina. Humor schemert door. *Museum voor kapotte kunst* is een voorbeeld van minimalisme. Het gebouw past als een handschoen voor de inhoud. De ongekunstelde schoonheid van de architectuur leidt tot een grappige invulling die zijn diepgang langzaam prijs geeft. Ik was fier te zien dat dit werk een voorafspiegeling is van wat komen zou: met toeval, verbeeldingskracht, humor, onbevangenheid en gesublimeerde rationaliteit de wereld te lijf gaan en een minimale voetafdruk achterlaten op aarde.

Luc Deleu

zonder titel is het niet mooi naam bovenaan te hebben, maar ook geen plaats meer voor een titel





Musée Du Louvre: Mona Lisa, a flashy lifestyle
Sergey Menialenko, 2005



Since ICOM's creation in 1946, the ICOM definition played a central role for museums and museum professionals and became a reference in the international museum community.

According to the ICOM Statutes, adopted by the 22nd General Assembly in Vienna, Austria, on 24 August, 2007:

"A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment."

source: <https://icom.museum/en/activities/standards-guidelines/museum-definition/>



SKIP THE EXPO!

Anton Parys

Dear reader,

The museum dissolves into a diptych.
The archive and the institute of conversations.
The ever present as opposed to the transient.

Works become part of collections at an increasingly faster rate. What if we were to skip exhibiting them and archive them right away? The archive will be highlighted. A place where everything can be collected, one item next to the other. Art next to knowledge next to pop culture,...

A shift will occur. Whereas the exhibition room used to be the standard-bearer of the museum, the increased focus on the organization of lectures, workshops, presentations and debates is typical of the contemporary museum discourse. The moment is gaining momentum.

What if we were to skip exhibiting and focus on a single work of art to take in? In sharp contrast with today's individual hyperconsumption of images, we propose a moment to take time to discover one single work of art in a conversation with others. From individual contemplation to collective reflection.

This is a leap forward towards the museum as a place of the moment. In the institute of conversations, art is the starting point to engage in a conversation, and then there'll be a moment that having a conversation could become a form of art as such.

PS Let's address the ICOM (International Council Of Museums). In September 2019 Kyoto is the venue for its annual meeting. There the Committee on Museum Definition, Prospects and Potentials will propose an update of their definition. Worldwide, this definition is considered authoritative with regard to what a museum is.

SKIP THE EXPO!

Anton Parys

Beste lezer,

Het museum ontbindt zich tot een tweeluik.
Het archief en het instituut van gesprekken.
Het immer aanwezige tegenover het vluchtige.

Steeds sneller en sneller worden werken onderdeel van collecties. Wat als we het exposeren overslaan en werken meteen zouden archiveren? Het archief komt op de voorgrond. Een plek waar alles naast elkaar kan worden verzameld. Kunst naast kennis naast popcultuur,...

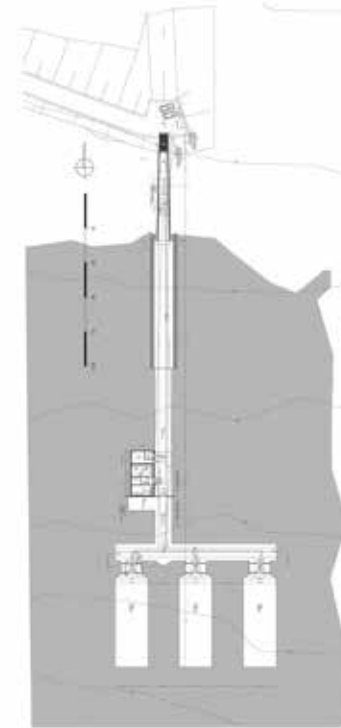
Er doet zich een verschuiving voor. Waar voordien de tentoonstellingszaal het vaandel droeg van de musea, is de versterkte focus op het organiseren van lezingen, workshops, presentaties en debatavonden tekenend voor het hedendaagse museale discours. Het moment is in opmars.

Wat als we het exposeren overslaan en de verwerking van kunst op één werk zouden focussen? In schril contrast met de individuele hyperconsumptie van beelden die we vandaag de dag kennen, wordt een moment voorgesteld om de tijd te nemen om in gesprek met anderen één werk grondig te ontdekken. Van een individuele beschouwing naar collectieve reflectie.

Dit is een sprong voorwaarts naar het museum als plaats van het moment. In het instituut van de gesprekken wordt kunst de aanzet om een gesprek te voeren tot een moment dat het voeren van het gesprek zelf een kunstvorm zou kunnen worden.

PS: Laten we ons richten tot het ICOM (International Council Of Museums). In september 2019 speelt zich in Kyoto de jaarlijkse algemene vergadering af. Daar zal het Committee on Museum Definition, Prospects and Potentials een update van hun definitie voorstellen. Deze definitie wordt wereldwijd als maatstaf voor musea beschouwd.

THE ARCHIVE



ARCHIVE

Svalbard Global Seed Vault, 2008
78° 14' N, 15° 29' E

THE INSTITUTE OF CONVERSATIONS

“Visual Thinking Strategies is in de jaren 90 ontwikkeld door Philip Yenawine, destijds hoofd educatie van het MOMA in New York, en Abigail Housen, cognitief psycholoog en onderzoeker aan de universiteit van Harvard. De aanleiding was de constatering dat bezoekers van het museum zich uitstekend vermaakten maar vrijwel niets onthielden van wat ze te horen hadden gekregen tijdens een rondleiding.”

source: www.vtnederland.org

“VTS is een leermethode met open vragen over kunst, waarbij vaardigheden als waarnemen, kritisch denken en (visuele) geletterdheid verbeteren door middel van geleide groepsdiscussies. De gespreksleider is geen bron van kennis maar faciliteert het gesprek volgens een vast patroon.”

source: www.vtnederland.org



Noah's Ark
Edward Hicks, 1846

ARCHIVE



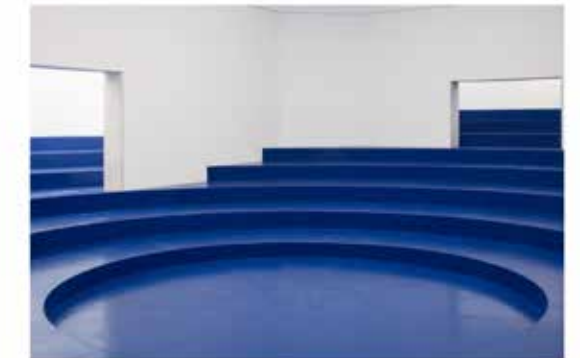
Sir John Soane Museum
(1755 - 1837), London

ARCHIVE



Arena
Rita McBride, 1997

THE INSTITUTE OF CONVERSATIONS



Europipe
Traumovella & R. Le Gralle
Belgian Pavilion, Venice, 2018
© Philippe Brequerier

THE INSTITUTE OF CONVERSATIONS



Official opening I.A.I by Jakob Van den Broucke

I.A.I MANIFEST

Adriëne van der Werf & Juliet Hoornaert

1 Performances stellen onherroepelijk de vluchtigheid van tijd, plaats en lichamen aan de orde. In plaats van een tegengewicht te bieden voor het onstoffelijke van de performance, poogt het I.A.I **getuigenis af te leggen van zijn “aanwezig-zijn” of “aanwezig-geweest-zijn”**. Als structuur markeert het I.A.I de ruimte waarin performances plaatsgrijpen; als monument fungeert het als een spoor, een geladen aanwezigheid die kan gebruikt worden om een performance op te roepen lang nadat deze verdwenen is.

2 Wie het I.A.I installeert, garandeert dat de performance als kunstvorm ten volle zal gerespecteerd worden. Dat impliceert dat zowel de **werkomstandigheden, de artistieke vrijheid en validiteit** van (de) performance(kunstenaar) gegarandeerd worden tijdens het hele artistieke proces. Het I.A.I mag niet de aanleiding zijn voor dit engagement; in plaats daarvan kan het I.A.I fungeren als een signaal dat de aanwezigheid van de performance markeert op zowel een abstract als materieel niveau.

3 Het I.A.I verzoent **binnen en buiten**, performance en instelling, evenals toeschouwer en kunstenaar, door de punten waar er interactie is tussen deze te markeren. Het I.A.I verleent de omgeving een karakter, terwijl het tegelijk onderworpen is aan de omgeving.

4 De kunstenaar kan het I.A.I contextualiseren in een woestijn, een instelling, op een dak of een heuvel; het I.A.I kan dienen om een niet-geïdentificeerde ruimte te institutionaliseren, terwijl het tegelijk een archief wordt van of een reflectie op de gebeurtenissen die plaatsgrijpen. De ruimte in kwestie wordt geherdefinieerd, waardoor een ruimte ontstaat waarin fluiditeit de rigide vormen van de archaische musea kan vervangen.

5 Het I.A.I kan **geleend worden, maar kan nooit verkocht worden**. Door ervoor te zorgen dat het object ronddreift, hopen we te garanderen dat **het betekenissen blijft genereren**, in plaats van dingen te absorberen of te verstarren in immobiliteit. Op die manier wordt het een soort instrument dat ruimte creëert voor de steeds veranderende verscheidenheid van de performancekunst en deze weerspiegelt.

6 Wanneer men het I.A.I installeert, zal men zowel de **singulariteit** als het **subversieve potentieel** van de performance ervaren als een deugd in plaats van als een bedreiging aan het adres van de neoliberale paradigma's. Het I.A.I **isoleert de performancekunst niet als een amusementscultuur**. Het biedt daarentegen een cross-overruimte, waardoor de toeschouwer zichzelf kan regenereren door te bewegen van het museale naar het radicale nu van de performance.

7 Het I.A.I verstikt niet. Het is en blijft een **performatieve impuls**.

I.A.I MANIFESTO

Adriëne van der Werf & Juliet Hoornaert

1 Performances irrevocably address the fleetingness of time, place and bodies. Rather than countering the immateriality of performance, the I.A.I attempts to **testify to its “being-there”**, or its **“having-been-there”**. As a structure it marks the space in which performances take place; as a monument it serves as a trace, a charged presence that can serve to evoke a performance long after it has faded.

2 In installing the I.A.I, one vouches to fully respect performance as an art form—meaning that both the **labour conditions, artistic freedom and validity** of (the) performance (artist) are guaranteed throughout the artistic process. The I.A.I should not be the cause of this commitment—rather it can serve as a signal that marks the presence of performance on both an abstract and material level.

3 The I.A.I **reconciles inside and outside**, performance and institution, as well as viewer and artist by marking the points at which they interact. It bestows a character on its surroundings, while simultaneously being subjected to its environment.

4 The artist can contextualize the I.A.I in a desert, an institution, on a rooftop or a hill—it can serve to institutionalize an unidentified space, while simultaneously becoming an archive of or a reflection on the events that take place. It is to be redefined, creating a space in which fluidity is allowed to replace the rigid forms of the archaic museums.

5 The I.A.I can be **borrowed, yet never sold**. In ensuring that the object travels, we hope to guarantee that it continues to **open up meaning** instead of absorbing things or being immobilized. In this way, it becomes a kind of vessel that creates space for and reflects the ever-changing multiplicity of performance art.

6 When housing the I.A.I, both the **singularity** and the **subversive potential** of performance will be experienced as a virtue rather than as a threat to neoliberal paradigms. The I.A.I **does not isolate performance into a culture of entertainment**—rather it presents a crossover space, allowing the viewer to regenerate in moving from the museum towards the radical nowness of performance.

7 The I.A.I doesn't smother. It is and remains a **performative impulse**.



L→R: Hugo Debaere, *Nimba*, 1990; Leyla Aydoslu, *LXV*, 2018; Pierre Bal-Blanc, *Collective Exhibition for a Single Body*, 2018; Noé Soulier, *Phantoms*, 2019; F.O.T.A., *I.A.I.*, 2019; Marek Chlanda, *Siedemnascie*, 1993; Luc Deleu, *Bibliothek*, 1969 & *Museum voor Kapotte Kunst*, 1978; Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne à vendre pour cause de faillite*, 1970–1971



L→R: Hugo Debaere, *Nimba*, 1990; F.O.T.A., *I.A.I.*, 2019; Thom Merrick, *Untitled*, 1988; Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne à vendre pour cause de faillite*, 1970–1971; Pierre Bal-Blanc, *Collective Exhibition for a Single Body*, 2018; Anton Parys, *Skip the Expo!*, 2019; Leyla Aydoslu, *LXXXVII c.*, 2018; Noé Soulier, *Phantoms*, 2019



Luc Deleu, *Een locatievoorstel voor een museum*, 1979 & *Een voorbeeld van een hedendaagse museum voor beeldende kunst & Cultureel Centrum*, 1967 & *Bibliotheek*, 1969



L→R: Michael E. Smith, *Untitled*, 2017; Noé Soulier, *Phantoms*, 2019; Hugo Debaere, *Nimba*, 1990; Leyla Aydoslu, *LXV*, 2018; F.O.T.A., *I.A.I.*, 2019; Marek Chlanda, *Siedemnascie*, 1993; Pierre Bal-Blanc, *Collective Exhibition for a Single Body*, 2018; Luc Deleu, *Bibliotheek*, 1969 & *Museum voor Kapotte Kunst*, 1978; Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne à vendre pour cause de faillite*, 1972



Luc Deleu, *Cultureel Centrum*, 1967 & *Bibliotheek*, 1969 & *Museum voor Kapotte Kunst*, 1978; Jura Shust, *Young Sun*, 2015–2016; Thom Merrick, *Untitled*, 1988; Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne à vendre pour cause de faillite*, 1970–1971

THE INSTITUTE OF CONVERSATIONS

EXPO



Welcome to the global archive,
a vast storage structure
located 800km north of Norway.
It contains the artwork
from every national museum.
There are pickled animals
stacked up two by two.
Every film, every book,
every scientific report,
all stored on banks of servers.

The Age of Stupid
Ernst Amstutz, 2009
00:01:09 - 00:04:04

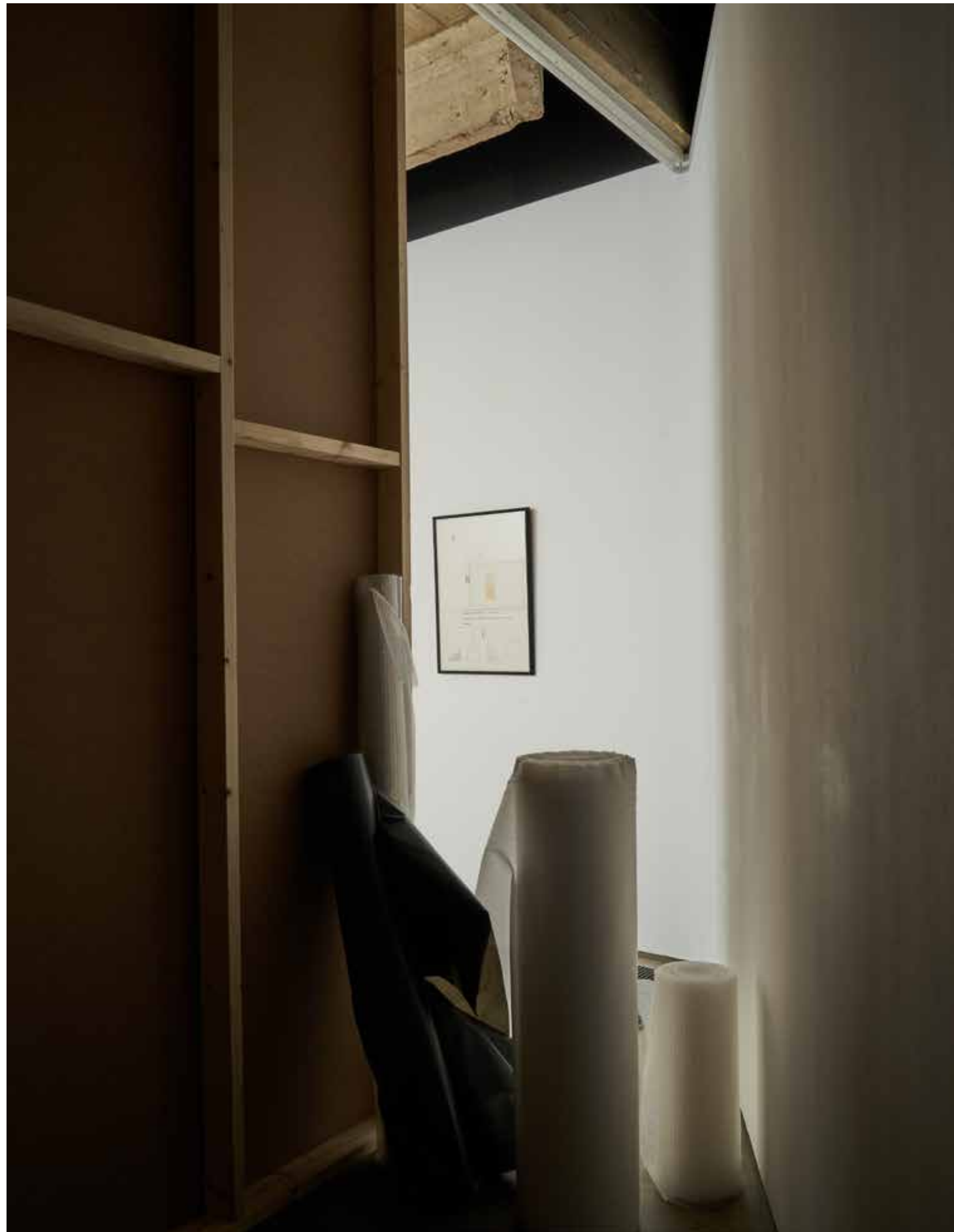


Nina Canell, *Attenuate Attenuate*, 2016



Lois Weinberger, *Ohne Titel*, 2003





THE CABINET IN STROMBEEK

Joris D’hooghe

Viewed from a chronological perspective, Marcel Broodthaers’ artistic career, which lasted from 1963 till 1976, can be divided in three successive stages. Between the end of 1963 and 1968, the artist reflected with a series of Objets he linked to the Belgian flag on the idiosyncrasies of the individual work of art. Between 1968 and 1972 he focussed on the importance of the museum with his twelve departments of the Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, and he created films and ‘poèmes industriels’ as publications linked to this undertaking. Finally, between 1974 and 1976 he drew the public’s attention to the relation between art and the context in which it is presented with a series of Décors (for which, as Broodthaers’ spouse Maria Gilissen claims, the idea was already embryonic in the artist’s first exhibition in the Brussels Gallery Saint Laurent). Throughout these three stages he used a multitude of ways to express his ideas. Apart from the objects already mentioned, the museum sections, which as a whole constitute the model for the institute of the museum, the films, the industrial poems on plastic placards, and the Décors, which manifested themselves as an entirely new medium in Broodthaers’ oeuvre with the design of the Jardin d’Hiver in 1974, Broodthaers also created drawings, texts, ‘peintures littéraires’, books, open letters, photographs, slide projections and multicopy prints.

THE CABINET / INVENTORY

A first work is presented in Strombeek on the exterior wall of the Cabinet space. The print *Section Financière. Musée d’Art Moderne à vendre pour cause de faillite* (1971) was published by Gallery Michael Werner in Cologne in a print run of nineteen copies. As the dust jacket of the catalogue of the Kölner Kunstmarkt, it constituted Broodthaers’ seventh section of the *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles*.

In the centre of the Cabinet, the work *Projection sur caisse* is installed: an upright wooden box, destined for the transport of paintings, on which a series of fifty slides is projected in a loop. Between the end of 1968 and 1969, the box was part of the *Section XIXe siècle*, the first section of Broodthaers’ museum structure, for which the transport firm La Continentale Menkès provided a number of these empty boxes. In *Projection sur caisse*, the box also functions as projection screen, but on both the top and bottom the English inscriptions ‘PICTURE’, ‘WITH CARE’ and ‘KEEP DRY’ have been stencilled. In the right top corner, there’s the curved inscription ‘Département des Aigles’. Underneath the projected slides, there are 39 reproductions of paintings and drawings by the French nineteenth-century artists Jean-Baptiste-Camille Corot, Gustave Courbet, Jacques Louis David, Eugène Delacroix, Paul Delaroche, François Gérard, Jean Auguste Dominique Ingres, Pierre Puvis de Chavanne, Charles de Steuben and Horace Vernet. One of the slides features a reproduction of the painting *Le Domaine d’Arnheim* (1962) by the Belgian twentieth-century artist René Magritte. Two slides feature an isolated detail of two inscriptions that were stencilled on the box (‘PICTURE’ and ‘WITH CARE’). One slide features an image of the three inscriptions next to each other (including ‘KEEP DRY’). Three slides feature the stencilled inscriptions ‘CÔTÉ À OUVRIR’, ‘FRAGILE’ and ‘PAINTING’, which are lacking on the box. Four slides show the handwritten notes ‘FRAGILE V N 10482 BRUSSEL’, ‘BRUXELLES TABLEAUX’ and ‘Muséum Les Aigles’. The latter appears twice. Behind the wooden projection screen, 59 picture postcards had been mounted on the central wall of the Cabinet with tape; these postcards also feature reproductions of paintings and drawings by nineteenth-century artists. Next to the postcard with Magritte’s *Le Domaine d’Arnheim* hangs a second one with the back turned toward us,

featuring the inscription ‘Muséum Les Aigles’. The 60th card is presented separately high up on the wall that is at an angle with the central wall. It features the painting *Madone entourée de séraphins et de chérubins* by the fifteenth-century French artist Jean Fouquet.

On the same central wall with the group 59 postcards with reproductions of paintings, Broodthaers’ print *Paysage d’automne* (1973) is presented. The print was published by Gallery Yvon Lambert in Paris in a print run of 140 copies. Broodthaers transformed the entire print run in a unique object, excluding two copies that were destined for Yvon Lambert and himself, and a signed copy with the inscription ‘A Marc Poirier dit Collier (sic). M.B.’ *Paysage d’automne* is divided in three horizontal, alphabetically ordered areas, featuring respectively the rise of the price of art between 1972 and 1973, the reproduction of a gold ingot, and a series of four geometric shapes the artist defined as a ‘landscape’.

On the wall that is at an angle with the central wall, two sheets are presented from the 100 copy print run of the print *Musée-Museum*, which was published in 1972 by the Museumverein Mönchengladbach. On the sheets there’s the floor plan of the ground floor of 30 Rue de la Pépinière, the house where on 27 September 1968 Broodthaers opened his *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles* with the inauguration of the *Section XIXe siècle*. The sheet on the right is one of the first sixty copies of the print, with three postcards with reproductions of Ingres’ *La Grande Odalisque* and *Le Bain turc*, and Courbet’s *Le Sommeil*. The sheet on the left is one of the last forty copies, in which the artist incorporated reproductions of Ingres’ drawings *Portrait du violoniste Paganini* and *Madame Victor Baltard et sa fille*.

Against the wall opposite the two sheets of *Musée-Museum*, there are two showcases that draw attention to Broodthaers’ poetry. On a number of broad paper strips (some of them shredded) on the wall and in the showcases, we read the phrases ‘Ô mélancholie, aigre chateau des aigles’ and ‘Je suis un boa. C’est la chose la plus terrible qui puisse arriver à un serpent’. The strips were printed by Guy Rombouts and Chris Straetling on the presses of the Frans Masereel Centre in Kasterlee, which also published Broodthaers’ print *Lettre ouverte* in 1972. In the left showcase, three open letters are on view. The phrase ‘L’ouverture du Département des Aigles s’est produite à la date et à l’heure prévue’ from the letter written on 11 October 1968 in Antwerp, refers to the opening night of the *Section XIXe siècle*. The place reference ‘Brussel-Antwerpen’ in the letter dated 27 September 1969 refers to the closure of the nineteenth-century section, which on the evening of the date mentioned was followed by the opening of the *Section XVIIe siècle* in Antwerp. The third, undated letter features a reproduction of the certificate confirming Broodthaers to be work of art, written by the Italian artist Piero Manzoni when the two met in Brussels in 1962. Printed with the heading ‘Section Littéraire’, the latter document refers to the fourth section of the *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles*, which the artist worked on between 1969 and 1972; typical is the use of the letter as medium.

MUSEUM – EDITION – POETRY

Taking into account the three stages of his artistic career, the configuration in the Cabinet, as we just outlined, strongly emphasizes Broodthaers’ museum project. Between 1968 and 1972, the project developed into a twelve-part structure; with avatars in Brussels, De Haan, Antwerp, Middelburg, Düsseldorf, Cologne and Kassel, it became rooted in Belgium, the Netherlands and Germany. Considered in time and space, the twelve sections of the museum have only existed at a well-defined moment and at a well-defined place. In that sense the configuration in Strombeek

presents itself as a recollection of the temporary structure of the *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles*.

In fact, the concept of the ‘cabinet’ was emphatically present in Broodthaers’ practice and it’s precisely in a ‘cabinet’ that this recollection can suitably take shape. From 29 October to 19 November 1968, he presented an exhibition in the Librairie Saint-Germain-des Prés in Paris of ‘poèmes industriels’, a series of plastic placards he had made in the course of the year. He called the exhibition a ‘Cabinet des Estampes’, and in fact it was a true contemporary ‘print room’. Like the traditional artistic medium of the print, the *poèmes industriels* were the result of a printing process, and they could be characterized as reproducible works of art. From an institutional perspective, the ‘Cabinet des Estampes’, as a space to conserve and show works of art, can in fact be considered one of the precursors of the museum. Actually, it’s interesting to relate the exhibition in Librairie Saint-Germain-des Prés, which had been conceived as a ‘cabinet’, to the phenomenon of the ‘Cabinets d’Amateurs’, which as a genre of seventeenth-century Flemish painting was characterized by the depiction of (‘exhibition) rooms that were entirely decorated with paintings, sculptures and curiosities.’⁵ A link between this genre of painting and Broodthaers’ work was already suggested by Deborah Schulz, who has pointed out that there’s a parallel between on the one hand the ‘miniature collections’ the artist had created with, among other things, postcards, slide projections and the work *Ma Collection* (1971), and on the other hand the paintings from collections that were particularly popular in the Southern Netherlands, especially in Antwerp. Building on this idea, the parallel between Broodthaers’ work and the ‘Cabinets d’Amateurs’ seems also present in the case of the ‘poèmes industriels’, which were presented in horizontal rows, one over the other, on the walls of the exhibition space. The method of presentation can be illustrated with a photograph from an exhibition that took place in March 1969 in Gerda Bassenge and Benjamin Katz’ gallery in Berlin, where also a lot of the *poèmes industriels* were on view. With the reference to the ‘Cabinets d’Amateurs’ in the context of a ‘Cabinet des Estampes’, Broodthaers thus expressly alluded to the history of the museum institute.

Broodthaers made another reference to the concept of the cabinet in July 1970 in Middelburg. A few months after Piet Van Daalen, the director of the Zeeuws Museum, addressed the public at Broodthaers’ invitation on the occasion of respectively the closure of the nineteenth-century section of his museum and the opening of the seventeenth-century one, Van Daalen asked the artist to participate in the exhibition *Literally and Figuratively* in the Zeeuws Museum. One day after the opening of the exhibition, Van Daalen showed Broodthaers round the rooms of the museum in Middelburg, and on this tour he also included the curiosity cabinets of the Zeelandic Society. Fascinated by the collection, Broodthaers got the idea to produce a catalogue with photographs of a number of the objects on view, which would become the materialization of a new section of his museum project.⁶ At one occasion he used the meaningful subtitle *Cabinet de Curiosités* for his *Section Folklorique*, which can be seen as a direct reference to the Zeeuws Museum. The Dutch journalist Andreas Oosthoek remembered in this context how Van Daalen in de mid-1960’s fell out with the local newspaper *Provinciale Zeeuwse Courant*, when in an article it described his museum as a ‘cabinet of curiosities’. The description resulted from the fact that the Zeeuws Museum—though there were exhibitions with work by contemporary artists such as Ben d’Armagnac and Gerrit Dekker—was considered mainly as a ‘depository of porcelain, portraits of regents and bleached shells,’ and for Van Daalen ‘it was linked exclusively (with) negative connotations.’⁷ With the subtitle of his folkloric section, Broodthaers expressed how he valued the situation at the Zeeuws Museum itself, but it also involved a comment on the way the institutional environment was developing. For indeed, with his *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles*, Broodthaers had embarked on a historically underpinned reflection on the social role of

the museum, which he considered to be an institution for conservation and presentation. In an interview with Irmeline Lebeer in 1972, he literally claimed that the trend to present the work of contemporary artists in a museum context would inevitably turn the museum into a research centre of the avant-garde, and thus inevitably lead to ‘ideological confusion’. It comes as no surprise therefore that in a critical reflection Broodthaers used his *Section Folklorique* to characterize the ‘museum of contemporary art’ as a curiosity cabinet.

In the light of the interventions in the Librairie Saint-Germain-des Prés in Paris and in the Zeeuws Museum in Middelburg, the presentation in Strombeek reads like a metonymy. As a figure of speech the cabinet compiled by Luk Lambrecht and Lieze Eneman symbolizes the spirit of Broodthaers’ entire museum project, which, with its deliberate rooting in the past, sought to emphasize the necessity of the museum institute, rather than initiate a debate about its significance and its continued existence. It was precisely this debate that both in Europe and America was at the heart of the contemporary phenomenon of ‘institutional critique’, a debate that looking back Manuel Borja-Villel characterized as an artistic exploration of the dominant power structures. And precisely therefore, the presence of poetry in the cabinet in Strombeek is of major importance. With the *Section Littéraire*, Broodthaers created a museum section that raised the issue of the relation between the visual arts and literature. With regard to this relation, he had already expressed his view in April 1968 in a declaration to the Swiss magazine *Art International* after he had seen the exhibition *Minimal Art* in the Gemeentemuseum in Den Haag. To offset the aims of American minimal artists such as Carl Andre, Donald Judd and Sol LeWitt—who attempted to exclude emotions and subjectivity from their industrially made works—Broodthaers claimed that ‘the formal language must coincide with the verbal language,’ thus emphasizing the poetical dimension of the work of art. His anachronistic position amidst his contemporaries as the defender of the museum can in fact be explained by this poetical stance. In an interview with Freddy De Vree on the occasion of his participation in the group exhibition in the Centre for Fine Arts in Brussels (1974, made possible by Yves Gevaert), Broodthaers characterized poetry as an unsettling tool. And it’s probably in this urge to subtly unsettle that the poetical dimension of Broodthaers’ museum project lies. With the *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles*, Broodthaers prompted the public to think about the significance and the function of the museum.

‘I think that (poetry) undermines the codes with which we propose explanations. To the extent that poetry remains inexplicable, it upsets the routine of a world in which we try to explain everything, in which at all times we seek to establish order.’⁴

PS ‘Le language des formes doit se réunir à celui des mots.’

- In the first half of the twentieth century, the genre of the ‘Cabinets d’Amateurs’ was studied by the Belgian art historian, professor and curator Leo Van Puyvelde.
- The idea that Broodthaers was ‘fascinated’ by the folkloric curiosities of the Zeelandic Society that were on view in Van Daalen’s museum, matches for that matter his interest in phenomena related to cultural tradition and folklore. This interest would also become obvious during the preparatory work for the exhibition *Catalogue/Catalogus* (1974) in the Centre for Fine Arts in Brussels, when he got the idea to cover the floor of one of the exhibition rooms with an alphabet in coloured sand. He therefore asked Yves Gevaert,
- A. Oosthoek, ‘Het woord EIGENZINNIG werd in die dagen veel gebruikt [The term SELF-WILLED was used a lot in those days],’ in: L. Bedaux (ed.), *Onvoltooid Verleden Tijd*, Middelburg, 2012.
- F. De Vree, *Marcel Broodthaers, Marcel Broodthaers. Essay*, Antwerp, 2011.

HET KABINET IN STROMBEEK

Joris D’hooghe

Vanuit zijn chronologie beschouwd, kende de artistieke carrière van Marcel Broodthaers van eind 1963 tot begin 1976 drie opeenvolgende fasen. Tussen eind 1963 en 1968 reflecteerde hij met een reeks Objets, die hij aan bod bracht onder het teken van de Belgische vlag over de eigenheden van het individuele kunstwerk. Tussen 1968 en 1972 stelde hij met de twaalf afdelingen van het Musée d’Art Moderne, Département des Aigles het belang van het museum aan de orde en realiseerde hij films en “poèmes industriels” als publicatie voor deze onderneming. En tussen 1974 en 1976 maakte hij de toeschouwer met een groep Décors – waarvoor de idee volgens Broodthaers’ echtgenote Maria Gilissen reeds in 1964 aanwezig was in zijn eerste tentoonstelling in de Brusselse Galerie Saint Laurent – bewust van de verhouding van de kunst tot de context waarin zij wordt gepresenteerd. Doorheen deze drie fasen hanteerde hij een veelheid aan uitdrukkingvormen. Naast de reeds genoemde objecten, de museumsecties, die als eenheid een model voor het museale instituut vormen, de films, de industriële gedichten als plakaten in plastic, en de decors die zich met de inrichting van de Jardin d’Hiver in 1974 als een geheel nieuw medium in Broodthaers’ oeuvre hebben gemanifesteerd, realiseerde hij tekeningen, teksten, “peintures littéraires”, boekpublicaties, open brieven, foto’s, diaprojecties, en prenten in editievorm.

KABINET / INVENTARIS

Een eerste werk wordt in Strombeek gepresenteerd aan de buitenzijde van de kabinetsruimte. De prent *Section Financière. Musée d’Art Moderne à vendre pour cause de faillite* dateert van 1971 en werd als editie in een oplage van negentien exemplaren uitgegeven door de Galerie Michael Werner in Keulen. Gewikkeld als omslag rond de catalogus van de Kölner Kunstmarkt realiseerde Broodthaers met dit werk de zevende afdeling van zijn *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles*.

Centraal in de binnenruimte van het Kabinet staat *Projection sur caisse* opgesteld, dat bestaat uit een opstaande, voor het transport van schilderijen bestemde houten kist waarop een reeks van vijftig dia’s doorlopend wordt geprojecteerd. De kist maakte van eind 1968 tot eind 1969 deel uit van de inrichting van de *Section XIXe siècle*, de eerste afdeling van Broodthaers’ museumstructuur, waarvoor transportfirma La Continentale Menkès een aantal lege exemplaren ter beschikking had gesteld. In *Projection sur caisse* is de als projectiescherm fungerende kist zowel aan de boven- als onderzijde voorzien van de gesjabloneerde Engelstalige inscripties “PICTURE”, “WITH CARE” en “KEEP DRY”. In de rechterbovenhoek draagt zij het door Broodthaers in een curve aangebrachte opschrift “Département des Aigles”. Onder de geprojecteerde dia’s bevinden zich negenendertig reproducties van schilderijen en tekeningen van de Franse negentiende-eeuwse kunstenaars Jean-Baptiste-Camille Corot, Gustave Courbet, Jacques Louis David, Eugène Delacroix, Paul Delaroche, François Gérard, Jean Auguste Dominique Ingres, Pierre Puvis de Chavanne, Charles de Steuben en Horace Vernet. Een dia toont een reproductie van het schilderij *Le Domaine d’Arnheim* (1962) van de Belgische twintigste-eeuwse kunstenaar René Magritte. Twee dia’s tonen een afzonderlijk detailbeeld van twee op de kist gesjabloneerde inscripties (“PICTURE” en “WITH CARE”). Een dia toont het beeld van de drie inscripties op een rij (inclusief “KEEP DRY”). Drie dia’s tonen de gesjabloneerde inscripties “CÔTÉ À OUVRIR”, “FRAGILE” en “PAINTING” die afwezig

zijn op de kist. Vier dia’s tonen de handgeschreven noties “FRAGILE V N 10482 BRUSSEL”, “BRUXELLES TABLEAUX” en “Muséum Les Aigles”. Deze laatste komt twee keer voor. Achter het houten projectiescherm zijn negenenvijftig prentbriefkaarten met tape aan de centrale wand van het Kabinet bevestigd, waarop eveneens reproducties van schilderijen en tekeningen van negentiende-eeuwse kunstenaars te zien zijn. Naast de kaart met Magrittes *Le Domaine d’Arnheim* hangt een tweede exemplaar waarvan de achterzijde wordt getoond, voorzien van het opschrift “Muséum Les Aigles”. Een zestigste kaart wordt hoog en afzonderlijk gepresenteerd aan de muur waarmee de centrale wand een hoek vormt, en toont het schilderij *Madone entourée de séraphins et de chérubins* van de vijftiende-eeuwse Franse kunstenaar Jean Fouquet.

Aan dezelfde centrale wand waarop de groep van negenenvijftig postkaarten met schilderijenreproducties zijn aangebracht, wordt Broodthaers’ prent *Paysage d’automne* uit 1973 gepresenteerd. De prent werd door de Galerie Yvon Lambert in Parijs uitgegeven in een oplage van honderdveertig exemplaren, die Broodthaers in zijn geheel herleidde tot een uniek object. Dit met uitzondering van twee exemplaren uit de oplage die bestemd waren voor Yvon Lambert en voor hemzelf, en een gesigneerd exemplaar dat voorzien is van de opdracht “A Marc Poirier dit Collier (sic). M.B.” Opgedeeld in drie horizontale, alfabetisch geordende zones toont *Paysage d’automne* een gekruld uitgezette curve die de stijging van de kunstprijzen tussen 1972 en 1973 weergeeft, de reproductie van een goudblok, en een reeks van vier geometrische vormen die als “landschap” zijn gedefinieerd.

Tegen de wand waarmee de centrale muur een hoek vormt, worden twee bladen getoond uit de honderdledige oplage van de prent *Musée-Museum*, die in 1972 werd uitgegeven door het Museumverein Mönchengladbach. Op de bladen staat het architecturale plan afgebeeld van de gelijkvloerse verdieping van het huis in de Rue de la Pépinière nr. 30 waar Broodthaers op de avond van 27 september 1968 zijn *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles* opende met de inauguratie van de *Section XIXe siècle*. Het blad dat rechts wordt gepresenteerd, is een van de eerste zestig exemplaren van de prent, met drie prentbriefkaarten met schilderijenreproducties van Ingres’ *La Grande Odalisque* en *Le Bain turc*, en Courbets *Le Sommeil*. Het linkerblad is een van de laatste veertig exemplaren, met daarin reproducties van Ingres’ tekeningen *Portrait du violoniste Paganini* en *Madame Victor Baltard et sa fille* verwerkt.

Langs de wand tegenover de twee bladen uit de oplage van *Musée-Museum* staan twee vitrines opgesteld die de aandacht vestigen op Broodthaers’ poëzie. Op enkele brede, al dan niet versnipperde papierstroken aan de wand en in de vitrines kunnen de zinnen “Ô mélancholie, aïgre chateau des aigles” en “Je suis un boa. C’est la chose la plus terrible qui puisse arriver à un serpent” worden gelezen. Het drukwerk van de stroken werd gerealiseerd door Guy Rombouts en Chris Straetling op de persen van het Rijkscentrum Frans Masereel in Kasterlee, dat in 1972 ook Broodthaers’ prent *Lettre ouverte* uitgaf. In de linkervitrine worden drie open brieven gepresenteerd. De zin “L’ouverture du Département des Aigles s’est produite à la date et à l’heure prévue” uit de op 11 oktober 1968 in Antwerpen opgestelde brief refereert aan de openingsavond van de *Section XIXe siècle*. Het plaatskenmerk “Brussel-Antwerpen” op de brief van



27 september 1969 verwijst dan weer naar de sluiting van de negentiende-eeuwse afdeling, die op de avond van 27 september 1969 werd gevolgd door de opening van de *Section XVIIe siècle* in Antwerpen. De derde, ongedateerde brief bevat een reproductie van het certificaat waarmee Broodthaers door de Italiaanse kunstenaar Piero Manzoni tot kunstwerk werd verklaard tijdens een ontmoeting in Brussel in 1962. Voorzien van het hoofd “Section Littéraire” verwijst dit laatste document naar de vierde afdeling van het *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles*, dat werd ontwikkeld van 1969 tot 1972 en dat zich met name laat typeren door het gebruik van de brief als medium.

MUSEUM – EDITIE – POËZIE

De drie fasen van zijn artistieke carrière in acht genomen, legt de samenstelling van het kabinet in Strombeek, waarvan de inventaris zonet werd geschetst, een belangrijke nadruk op Broodthaers’ museumonderneming. Een onderneming die tussen 1968 en 1972 uitgroeide tot een twaalvfledige structuur, en die met avatars in Brussel, De Haan, Antwerpen, Middelburg, Düsseldorf, Keulen en Kassel werd verankerd in de Belgische, Nederlandse en Duitse sfeer. Beschouwd in tijd en ruimte hebben de twaalf afdelingen van het museum slechts bestaan op een welbepaald moment en op een welbepaalde plaats. In die zin doet de inrichting in Strombeek zich voor als een herinnering aan de tijdelijke structuur die het *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles* is geweest.

Het is met name met een “kabinet”, een notie die nadrukkelijk in Broodthaers’ praktijk heeft geresoneerd, dat deze herinnering passend vorm kan worden gegeven. Van 29 oktober tot 19 november 1968 richtte hij in de Librairie Saint-Germain-des Prés in Parijs een tentoonstelling in van

“poèmes industriels”, een reeks uit plastic vervaardigde plakaten die hij in de loop van het jaar had gerealiseerd. Benoemd als een “Cabinet des Estampes” presenteerde Broodthaers met deze tentoonstelling letterlijk een eigentijds “prentenkabinet”. Net zoals het traditionele artistieke medium van de prent kwamen de *poèmes industriels* tot stand na een drukproces, en konden zij als reproduceerbare kunstwerken worden getypeerd. Vanuit institutioneel perspectief kan het “Cabinet des Estampes” als bewaar- en toonruimte dan weer worden beschouwd als een van de voorlopers van het museum. Het is overigens interessant om de als “kabinet” opgevatte tentoonstelling in de Librairie Saint-Germain-des Prés te verbinden met het fenomeen van de “Cabinets d’Amateurs”, dat zich als genre in de zeventiende-eeuwse Vlaamse schilderkunst liet kenmerken door de weergave van “(tentoonstellings)zalen die volledig zijn gedecoreerd met schilderijen, beelden en curiositeiten.”¹ Een verband tussen dit genre in de schilderkunst en het werk van Broodthaers werd reeds gesuggereerd door Deborah Schulz, die erop wees dat de “miniaturcollecties” die hij in zijn oeuvre had samengebracht met onder meer de prentbriefkaarten, de diaprojecties, en het werk *Ma Collection* uit 1971, een parallel vertoonden met de schilderijen van schilderijencollecties die in de zeventiende eeuw bijzonder populair waren in de Zuidelijke Nederlanden, en dan met name in Antwerpen. Voortbouwend op deze idee blijkt de parallel tussen Broodthaers’ werk en de “Cabinets d’Amateurs” zich ook voor te doen op het vlak van de “poèmes industriels”, die in ondergeschikte horizontale rijen werden gepresenteerd aan de wanden van de tentoonstellingsruimte. Een presentatiewijze die met name kan worden geïllustreerd aan de hand van een foto van een

tentoonstelling die in maart 1969 plaatsvond in de galerie van Gerda Bassenge en Benjamin Katz in Berlijn, en waar eveneens een groot aantal *poèmes industriels* werd getoond. Met de referentie aan de “Cabinets d’Amateurs” in de context van een “Cabinet des Estampes” alludeerde Broodthaers dus uitdrukkelijk op de geschiedenis van het museale instituut.

Een tweede verwijzing naar de notie van het kabinet realiseerde Broodthaers in juli 1970 in Middelburg. Nadat hij Piet Van Daalen had uitgenodigd om de toespraken te houden voor de sluiting en de inauguratie van de respectievelijke museumsecties van de negentiende en de zeventiende eeuw, werd Broodthaers enkele maanden later door de directeur van het Zeeuws Museum verzocht om deel te nemen aan de tentoonstelling *Letterlijk en Figuurlijk*. Een dag na de opening van de tentoonstelling, werd hij door Van Daalen rondgeleid in de zalen van het Middelburgse museum, waarbij ook de curiositeitenkabinetten van het Zeeuws Genootschap werden bezocht. Geboeid door de verzameling ontwikkelde Broodthaers de idee om een catalogus samen te stellen met foto’s van een aantal van de gepresenteerde objecten die de materialisatie van een nieuwe afdeling in zijn museumonderneming zou worden.² Bij een enkele gelegenheid voorzag hij de *Section Folklorique* van de betekenisvolle ondertitel *Cabinet de Curiosités*, die kan gelezen worden als een directe verwijzing het Zeeuws Museum. Zo herinnerde de Nederlandse journalist Andreas Oosthoek zich hoe Van Daalen halverwege de jaren 1960 een aanvaring had met de plaatselijke *Provinciale Zeeuwse Courant*, toen deze krant zijn museum in een artikel als “rariteitenkabinet” had omschreven. Deze beschrijving vloede voort uit het feit dat het Zeeuws Museum, ondanks de tentoonstellingen die er plaatsvonden met werk van hedendaagse kunstenaars als Ben d’Armagnac en Gerrit Dekker, vooral gold als “bewaarplaats van porselein, regentenportretten en uitgebleekte schelpen,” en werd door Van Daalen “uitsluitend (met) negatieve connotaties” verbonden.³ Met de ondertitel van zijn folkloristische afdeling gaf Broodthaers een waarde aan deze omstandigheden in het Zeeuws Museum, maar plaatste hij evenzeer een commentaar bij de richting waarin de institutionele omgeving zich ontwikkelde. Met zijn *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles* was Broodthaers immers gestart met een historisch onderbouwde reflectie over de maatschappelijk rol van het museum, dat hij beschouwde als een instituut voor conservatie en presentatie. In een interview met Irmeline Lebeer in 1972 gaf hij letterlijk aan dat de tendens om het werk van hedendaagse kunstenaars op te voeren in een museale context, waardoor het museum tot onderzoekscentrum van de avant-garde zou uitgroeien, onvermijdelijk zou leiden tot “ideologische verwarring”. Het verbaast dan ook niet dat Broodthaers het “museum voor contemporaine kunst” bij wijze van een kritische bespiegeling met behulp van de *Section Folklorique* typeerde als een curiositeitenkabinet.

In het licht van de interventies in de Librairie Saint-Germain-des Prés in Parijs en in het Zeeuws Museum in Middelburg, leest de presentatie in Strombeek als een metonymie. Als een stijlfiguur staat het kabinet dat door Luk Lambrecht en Lieze Eneman werd samengesteld symbool voor de geest van Broodthaers’ gehele museumonderneming, die met zijn uitdrukkelijke verankering in het verleden een nadruk beoogde op de noodzaak van het museale instituut, eerder dan een ter discussie stellen van haar belang en van haar voortbestaan. Een discussie die de kern uitmaakte van het zich zowel in Europa als Amerika ontwikkelende eigentijdse fenomeen van “institutionele kritiek”, dat door Manuel Borja-Villel terugblikkend werd getypeerd als een artistiek onderzoek naar de dominante machtsstructuren. Om die reden is de aanwezigheid van de poëzie in het kabinet van Strombeek van een bijzonder belang. Met de inrichting van een *Section Littéraire* riep Broodthaers een

museumafdeling in het leven waarmee de verhouding van de beeldende kunsten tot de literatuur aan de orde werd gesteld. Over deze verhouding had hij reeds in april 1968 een beschouwing geformuleerd in een verklaring aan het Zwitserse tijdschrift *Art International*, en dit na het zien van de tentoonstelling *Minimal Art* in het Gemeentemuseum in Den Haag. Als een tegengewicht voor de intenties van Amerikaanse minimal art-kunstenaars als Carl Andre, Donald Judd en Sol LeWitt, die gevoel en subjectiviteit uit hun industrieel vervaardigde werken trachtten te weren, stelde Broodthaers dat “de taal van de vorm verenigt dient te worden met de taal van het woord”, en onderschreef hij zo de poëtische dimensie van het kunstwerk. De anachronistische positie die als hij verdediger van het museum temidden de kunstenaars van zijn tijd bekleedde, kan dan ook met name vanuit dit dichtelijk standpunt worden verklaard. In een interview met Freddy De Vree ter gelegenheid van zijn deelname aan de groepstentoonstelling die in 1974 door Yves Gevaert mogelijk werd gemaakt in het Brusselse Paleis voor Schone Kunsten, kenmerkte Broodthaers de poëzie als een ontregelend instrument. En wellicht ligt in deze drang tot subtiele ontregeling ook de poëtische dimensie besloten van Broodthaers’ museumonderneming. Met het *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles* zette Broodthaers de toeschouwer aan tot nadenken over het belang en de functie van het museum.

*“Ik denk dat (de poëzie) roet komt gooiën in de codes waarmee verklaringen worden opgesteld. In de mate dat ze onverklaarbaar blijft, komt zij de gewoontes verstoren van een wereld waarin men alles tracht uit te leggen, waarin men altijd alles op orde tracht te stellen.”*⁴

P.S.: “Le langage des formes doit se réunir à celui des mots.”

1 In de eerste helft van de twintigste eeuw werd het genre van de “Cabinets d’Amateurs” onder meer bestudeerd door de Belgische kunsthistoricus, hoogleraar en conservator Leo Van Puyvelde.
2 De idee dat Broodthaers zich “geboeid” toonde door de folkloristische curiositeiten van het Zeeuws Genootschap die in het museum van Van Daalen werden bewaard en getoond, verhoudt zich overigens helemaal tot de interesse die hij had in de fenomenen van de culturele traditie en de folklore. Een interesse die ook zou blijken wanneer hij bij de voorbereidingen van de tentoonstelling *Catalogue/Catalogus* in het Brusselse Paleis voor Schone Kunsten in 1974 de idee opvatte om op het gehele vloeroppervlak van

een van de tentoonstellingszalen een alfabet in gekleurd zand uit te spreiden. Om die reden vroeg Broodthaers aan Yves Gevaert, destijds adjunct-directeur in het Paleis, op zoek te gaan naar iemand die dit zou kunnen uitvoeren. Gevaert vond een ambachtsman in de regio van het Oost-Vlaamse Aalst, waar de oude decoratieve praktijk van het zandtapijt nog werd beoefend ter gelegenheid van de vieringen van familiale of religieuze feesten.

3 A. Oosthoek, “Het woord EIGENZINNIG werd in die dagen veel gebruikt,” in: L. Bedaux (ed.), *Onvoltooid Verleden Tijd*, Middelburg, 2012.

4 F. De Vree, *Marcel Broodthaers, Marcel Broodthaers. Essay*, Antwerpen, 2011.

Landscape Studio-Lab is a residential project set up by Luk Lambrecht and Lieze Eneman. Together with the students of the studio *Art dans l’Espace* (AEsP) of the Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, we initially wanted to explore new forms of exhibiting art that result from the dematerialization of the art production: performances, digital art, virtual images, etc. It’s this sort of art that stimulated people who programme exhibitions to reconsider the original function of exhibition spaces, which involved proposing tangible, visible, audible works of art, and then finding and testing links between form and matter, language and meaning.

Right away, as we introduced the project, the residence became the ‘theatre’ – at least, that’s how it felt for us, the teachers – of a transformation that turned exhibition spaces into a stage. In no time, this ‘stage’ or ‘art scene’ became the central and representative aspect of their presence in the art centre and the exhibition on view. The latter prefigured the typical idea the students have of the function of art today, in which the only feasible response or attitude is based on visibility in the behavioural attitudes and representative positions of the contemporary artist.

Our response involved the deconstruction of this straight-jacket, because it allows only the creation of speculative works of art, or such works that are linked to events. We therefore stepped outside the spaces of the art centre, which in fact are merely self-oriented. In our works we then focused on the issue of the territory/location, because we wanted to reflect in a different way about Cc Strombeek and its function within the more general context of its location and its geographical situation within a specific area: on the outskirts of the Brussels

area, within the territory of Flanders, with several ring roads and motorways. Because of this wide variety of all sorts of elements, we started to reflect on the theme of landscape. The landscape is emblematic of the representation of the world or a fragment thereof with regard to the adaptation to or dissociation from time and space. We first reconstructed the landscape in its relation to the history of art (using a number of paintings from the Old Masters section of the Royal Museums of Fine Arts of Belgium, selected by the students), and more specifically in its evolution through history and its representation in paintings.

We therefore created the *Landscape Studio-Lab*, a work-in-progress that serves as a look-out post to observe the landscape, which the students would use to present an overview of the territories they wanted to investigate and reconstruct. To what extent was it urgent to answer these questions now? The answer implies that we can reappropriate the world as the backdrop against which a commitment outlines itself that relates to social issues and the political and even ethical responsibility of the artist.

Can art still be practised, shown, exhibited?

The works of the students have been created and conceived departing from so-called ‘augmented’ scenarios that approach the theme of the landscape by transposing them into video and audio images that are on view in a specific exhibition space.

Against the backdrop of the landscapes, dialogues were staged, and interventions and performances took place in public space in the context of Museum Culture Strombeek/Ghent and the surroundings.

COORDINATING TEAM:
Guy Massaux (full professor AEsP)
Jean-François Fontaine (professor ANMVS)
Jérémy Fournié (assistant AEsP)

STUDENTS:
Chiara Addino, Robin Appel, Cristina Arnal, Diana Borcescu, Marie Dubus, Margaux Isaac, Alizée Loubet, Claire-Lise Maladry, Willie Morlon, Lila Poimboeuf-Mahieu, Gladys Siddi.



LANDSCAPE STUDIO-LAB

Guy Massaux

Het residentieel project *Landscape Studio-Lab* was een initiatief van Luk Lambrecht en Lieze Eneman. In de eerste fase was het doel om ons samen met de studenten van het atelier Art dans l'Espace public (AEsP) van de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten van Brussel te buigen over de nieuwe vormen van kunst tentoonstellen die ontstaan zijn door de dematerialisatie van de kunstproductie: performances, digitale kunst, virtuele beelden, enz. Een dergelijke kunst zou de mensen die tentoonstellingen programmeren ertoe gebracht hebben om de oorspronkelijke functie van de expositieruimtes in het museum te herbekijken – een functie die inhield dat het publiek zichtbare, tastbare en hoorbare kunstwerken te zien kreeg, met als uitgangspunt het toetsen van en verbanden leggen tussen vorm en materie, taal en betekenis.

Meteen bij de voorstelling van het project werd de residentie het “toneel” – zo voelden wij, de docenten, dat aan – van een transformatie, waarbij de tentoonstellingsruimte veranderde in een podium. In korte tijd creëerden de studenten een “scène” of kunstscène als het centrale en representatieve element van hun aanwezigheid in het hart van het kunstencentrum en de lopende tentoonstelling. Die laatste gaf een voorproefje van het typische beeld dat de studenten hebben van de functie van kunst, waarbij de enig bruikbare reacties of attitudes gebaseerd zijn op zichtbaarheid in de gedragsmatige attitudes en representatieve posities van de hedendaagse kunstenaar.

Onze respons bestond uit de deconstructie van dit keurslijf, omdat het enkel de creatie van speculatieve en aan evenementen gebonden kunstwerken toelaat. We zijn daarom buiten de ruimtes van het kunstencentrum getreden, die in feite enkel op zichzelf gericht zijn. In onze werken hebben we ons dan gefocust op het thema van het territorium/de locatie, waarbij we op een andere manier wilden nadenken over Cc Strombeek en zijn functie binnen de meer algemene

context van zijn locatie en geografische situatie binnen een specifiek territorium: op de grens van de Brusselse regio, binnen het grondgebied van Vlaanderen, met overal ringwegen en autowegen. Die opeenstapeling van diverse elementen heeft ons ten slotte aangezet tot een reflectie over het thema van het landschap. Dat landschap staat symbool voor de representatie van de wereld of van een fragment ervan bij de aanpassing aan of het zich losmaken van tijd en ruimte. We hebben vooreerst het landschap gereconstrueerd in zijn relatie met de kunstgeschiedenis (door middel van een aantal schilderijen uit de afdeling Oude Meesters van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, geselecteerd door de studenten), en meer specifiek in zijn evolutie doorheen de geschiedenis en afbeelding in schilderijen.

Daartoe hebben we een *Landscape Studio-Lab* georganiseerd, een werk-in-wording dat fungeert als observatorium voor landschappen, waarbij de studenten zich tot doel stellen om een panorama te schetsen van gebieden die ze willen onderzoeken en reconstrueren. Vanwaar de haast om die vragen nu te beantwoorden? Een antwoord impliceert dat we ons de wereld opnieuw kunnen toe-eigenen als achtergrond waartegen zich een vorm van engagement aftekent met betrekking tot maatschappelijke vragen en de politieke of zelfs ethische verantwoordelijkheid van de kunstenaar.

Kan kunst nog beoefend worden? Kan kunst nog getoond of tentoongesteld worden?

De werken van de studenten zijn gemaakt en gedacht vanuit de schriftuur van zogenaamde “aangevulde” of “augmented” scenario’s, die de kwestie van het landschap benaderen vanuit een transpositie naar video- en audiobeelden die getoond worden in een specifieke tentoonstellingsruimte.

Tegen de achtergrond van de landschappen vonden geësceneerde dialogen plaats, evenals interventies in de publieke ruimte en performances in de context van Museumcultuur Strombeek/Gent en de omgeving daarvan.

Coördinatoren:
Guy Massaux (leraar-titularis AEsP)
Jean-François Fontaine (leraar ANMVS)
Jérémy Fournié (assistent AEsP)

Studenten:
Chiara Addino, Robin Appel, Cristina Arnal, Diana Borcescu, Marie Dubus,
Margaux Isaac, Alizée Loubet, Claire-Lise Maladry, Willie Morlon, Lila Poimboeuf-
Mahieu, Gladys Siddi.



FREE PROPOSAL FOR THE PASSAGE BETWEEN INSIDE AND OUTSIDE

Jean Glibert

Walls and partitions covered with white paint.

Concrete floor, polished by the feet of passers-by.

Spaces awaiting exhibitions, performances. The setting for free events, open to all forms of expression.

These spaces for self-expression face the public space outside, which constitutes an integral part of the life inside the cultural centre. Fountains, tables, benches and three-dimensional structures are part of it.

The choice of a painterly intervention is grafted on the interface between inside and outside, which is composed of the glass facade and the entrance space.

By transferring its own image in paint on this glass facade, but out of true with regard to the original, our view of it acquires

a new dynamism and liveliness, due to the movement of the spectator, who moves from right to left and from left to right.

From a two-dimensional space this interface turns into a three-dimensional volume.

The choice of the colour orange imposes itself because of its materiality. The anti-rust aspect of orange is inscribed in our memory due to its use in construction, for the protection of metal elements, for the protection of wood in a marine environment.

The colour's connotation with construction emphasizes even stronger the materiality of the sculptural intervention... in two dimensions.

'INTRODUCING COLOUR IN ARCHITECTURE, IN THE SAME WAY THAT ARCHITECTURE IS INTEGRATED IN THE CITY.'

Denis Gielen

Jean Glibert (b. 1938, Brussels) is a Belgian visual artist. He studied at the École nationale supérieure des arts visuels of La Cambre (Brussels). At La Cambre, he founded the studio for 'urban spaces' in 1975 to support in situ interventions based on a formula with three variables: light, space and colour.

Glibert's work is closely related to the ideas of the Dutch art movement De Stijl. He uses different media: painting, sculpture, architecture, photography... Aesthetic criteria and originality come second for him; he believes above all in an interaction between art, life, industry, craft and surroundings. The confrontation with the specific limitations imposed by a **site** invariably determines what his work will look like.

Glibert describes himself as a 'painter of buildings'. His interventions unfold in space through the use of colour and light. They are done by skilled workers, who use building tools. The palette is always simple, but the configuration in the space is complex and subtle. Glibert's work reveal the impulses, tensions and rhythms that animate the architectural space; as a result, he transforms our perception and creates

a unique sensory experience. In 2003 for example, Glibert gave a new life to a bridge near Brussels-South Station by having the pillars, concrete elements and underneath painted with bright red paint. In this way he lent a scintillating visibility to the particularly busy road that links Brussels-South and Brussels-Kappellekerk.

By approaching colour as a building material in itself, it turns into much more than a superficial lick of paint or a nuance. It becomes an element with endless possibilities: quantity, density, surface, texture, reflection, proportion, energy, recognizability, impact on 'everyday life'. And colour is also matter. Thus Glibert had the concrete facades of the Centre Keramis in La Louvière painted with two different shades of grey, playing with the different textures that can be created with a single material to catch the light. Light thus becomes much more than mere illumination: it creates and redraws volumes, depending on the time of day.

Jean Glibert makes you look in a different and better way.

BIOGRAPHICAL REFERENCES AND SITES WITH MAJOR INTERVENTIONS: **1938** Born in Brussels / **1961** Graduated at La Cambre, Brussels / **1975–1995** Teacher at La Cambre, Brussels / **1975** Metro Station Merode, Brussels / **1981** Colour path, Middelheim, Antwerp / **1985** Maternity Hospital Princess Astrid, Charleroi / **1997** *Tables d'espaces-Epures*, private exhibition in the Museum in Elsen / **2002** Bridge near the South-Station, Brussels / **2004** College St-Benoît St-Servais, Liège / **2005** Parliament of the French Community, Brussels / **2006** apartment block Belmont Court, Brussels / **2012** Exhibition *Abstraction, matières et contingences*, Housing unit Le Corbusier, Briey-en-Forêt / **2013** Amphithéâtres Opéra, Liège University / **2014** BAM, Mons / **2015** Centre Keramis, La Louvière / **2017** Exhibition *Jean Glibert. Peintre en bâtiment*, Bozar, Brussels / **2017** Bridge Ring Road 9, Charleroi. Lives and works in Brussels.

VRIJ VOORSTEL VOOR DE PASSAGE TUSSEN BINNEN EN BUITEN

Jean Glibert

Wit geverfde muren en wanden.

Betonnen vloer, gepolijst door de voeten van de passanten.

Ruimtes die wachten op tentoonstellingen, performances. Een decor voor vrije manifestaties, open voor alle expressievormen.

Die ruimtes voor zelfexpressie kijken uit op de publieke ruimte buiten, die een integraal onderdeel vormt van het leven in het cultuurcentrum. Fontein, tafels, banken en driedimensionale structuren hebben er een plaats.

De keuze van de schilderkunstige interventie ent zich op het raakvlak tussen binnen en buiten, dat gevormd wordt door de beglaasde façade en de toegangsruimte.

Door op deze beglaasde façade haar eigen beeld over te zetten in verf, maar dan verschoven t.o.v. de originele as, krijgt onze kijk erop een nieuwe dynamiek en levendigheid, door

de beweging van de toeschouwer, van rechts naar links en van links naar rechts.

Van een tweedimensionale ruimte wordt dat raakvlak een driedimensionaal volume.

De keuze van oranje als kleur wordt opgedrongen door de materialiteit. Het roestwerende oranje staat in ons geheugen gegrift door het gebruik in de bouw, met name voor de bescherming van metalen elementen, voor de bescherming van hout in een marien milieu.

De constructieve connotatie van de kleur beklemtoont nog sterker de materialiteit van de sculpturale interventie... in twee dimensies.

'KLEUR BRENGEN IN DE ARCHITECTUUR, OP DEZELFDE MANIER ALS DE ARCHITECTUUR WORDT GEÏNTEGREERD IN DE STAD.'

Denis Gielen

Jean Glibert, geboren in Brussel in 1938, is een Belgische beeldende kunstenaar. Hij volgde een opleiding aan de École nationale supérieure des arts visuels van Ter Kameren. Daar richtte hij in 1975 het atelier voor 'stedelijke ruimtes' op, dat gericht is op interventies in situ, met als leidraad een formule met drie variabelen: licht, ruimte en kleur.

Jean Gliberts werk leunt nauw aan bij de ideeën van de Nederlandse kunstenaarsgroep De Stijl. Hij beoefent verschillende disciplines: schilderkunst, sculptuur, architectuur, fotografie... Esthetische criteria en originaliteit komen voor hem op de tweede plaats; hij gelooft bovenal in de wisselwerking tussen kunst, het leven, de industrie, handwerk en de omgeving. De confrontatie met de specifieke beperkingen die een **plaats** oplegt, bepaalt telkens de richting die zijn werk uitgaat.

Glibert beschrijft zichzelf als een 'gebouwschilder'. Zijn ingrepen ontvouwen zich in de ruimte door middel van kleur en licht. Ze worden uitgevoerd door vaklui, met bouwgereedschap. Het kleurenpalet is altijd eenvoudig, maar de plaatsing ervan in de ruimte is complex en subtiel. Jean Gliberts werk brengt de impulsen, spanningen en ritmes aan het licht die de architecturale ruimte bezielen, waardoor onze

waarneming ervan wordt getransformeerd en een unieke zintuiglijke gewaarwording ontstaat. Zo gaf Jean Glibert in 2003 een nieuw leven aan de brug in de buurt van station Brussel-Zuid door de pijlers, de betonelementen en de onderzijde van het brugdek felrood te schilderen. Daarmee gaf hij een zinderende zichtbaarheid aan een bijzonder drukke verkeersas: de verbinding tussen Brussel-Zuid en Brussel-Kappellekerk.

Door kleur te benaderen als een bouw materiaal op zich wordt het veel meer dan een oppervlakkig likje verf of een nuance. Het is een gegeven met eindeloze mogelijkheden: kwantiteit, dichtheid, oppervlak, textuur, weerspiegeling, proportie, energie, herkenbaarheid, inwerking op 'het dagelijks leven'. En kleur is ook materie. Zo liet Jean Glibert in 2015 twee verschillende grijstinten aanbrengen op de betonnen gevels van het Centre Keramis in La Louvière, waarbij hij speelde met de verschillende texturen die je op basis van één enkel materiaal kunt creëren om het licht op te vangen. Op die manier wordt dat licht veel meer dan verlichting: het creëert en hertekent volumes naargelang van het tijdstip van de dag.

Jean Glibert doet u anders en beter kijken.

BIOGRAFISCHE REFERENTIES EN LOCATIES VAN BELANGRIJKSTE INTERVENTIES: **1938** Geboren in Brussel / **1961** Afgestudeerd aan Ter Kameren, Brussel / **1975 tot 1995** Docent aan Ter Kameren, Brussel / **1975** Metrostation Merode, Brussel / **1981** Kleurenpad, Middelheim, Antwerpen / **1985** Kraamkliniek Prinses Astrid, Charleroi / **1997** *Tables d'espaces-Epures*, privétoonstelling in het Museum van Elsen / **2002** Brug aan het Zuidstation, Brussel / **2004** College St-Benoît St-Servais, Luik / **2005** Parlement van de Franse Gemeenschap, Brussel / **2006** Flatgebouw Belmont Court, Brussel / **2012** Tentoonstelling *Abstraction, matières et contingences*, Woonenheid Le Corbusier, Briey-en-Forêt / **2013** Amphithéâtres Opéra, Universiteit Luik / **2014** BAM, Bergen / **2015** Centre Keramis, La Louvière / **2017** Tentoonstelling *Jean Glibert. Peintre en bâtiment*, Bozar, Brussel / **2017** Brug Ring 9, Charleroi. Woon en werkt in Brussel.

This book is published on the occasion of the twofold exhibition *A Translation from One Language to Another* (11 January–6 March, 2019 & 22 March–22 May, 2019) at Cultural Centre Strombeek, Grimbergen, Belgium.

Deze publicatie verschijnt ter gelegenheid van de tweedelige tentoonstelling *Een Vertaling van de Ene Taal naar de Andere* (11 januari – 6 maart 2019 & 22 maart – 22 mei 2019) in Cultuurcentrum Strombeek, Grimbergen, België.

Curators / Curatoren

Luk Lambrecht, Lieze Eneman

Auteurs / Authors

Georges Adé
Pierre Bal-Blanc
Laurent Busine
Annie De Decker
Luc Deleu
Joris D'hooghe
Wouter De Vleeschouwer & Jeroen Staes
Dirk De Vos
Denis Gielen
Jean Glibert
Antony Hudek
Lieze Eneman
Charles Esche & Jill Gasparina
Rudi Laermans
Luk Lambrecht
Guy Massaux
Pascale Obolo
Anton Parys
Noé Soulier
Philippe Van Cauteren
Adriëne van der Werf &
Juliet Hoornaert
Wim Van Mulders

Vertaling / Translation

Dirk Verbiest

Eindredactie / Final editing

Dirk Verbiest
Lieze Eneman

Vormgeving / Graphic design

Luc Derycke, Jeroen Wille,
Studio Luc Derycke

Fotografie / Photography

Dirk Pauwels
Sophie Nuytten
(p. 32,33,77,94,114,116,117)

Druk / Printing

xx

Uitgegeven door / Published by
MER., imprint van/of Borgerhoff &
Lamberigts
Gent, België / Ghent, Belgium
www.borgerhoff-lamberigts.be
www.merbooks.be

© 2019, de auteurs, de kunstenaars /
the authors, the artists,
Museumcultuur Strombeek/Gent
© 2019 MER. for this edition

ISBN 978 94 6393 080 2
D/2019/11.089/115

Bruikleengevers / Public and private lenders
Museum voor Actuele Kunst, S.M.A.K.
Gent, Maria Gilissen, Guy Pieters
Special thanks to / Bijzondere dank
aan Dan Perjovschi

*Medewerkers / Team Museumcultuur
Strombeek/Gent*

Luk Lambrecht
curator

Lieze Eneman
assistent curator
zakelijke coördinatie

Ursula Wijnants
assistent zakelijke leiding

Wim Meert
fundraising

Tom Buggenhout
productieleiding & technische coördinatie

Lisa Van Ransbeek & Anita Wellemans
communicatie

Aline Van Nereaux
educatie

Medewerkers / Team Cc Strombeek

Griet Bruneel, Tom Buggenhout, Nico
Cauwenberghs, Zoë Clinckspoor, Rita
Coomans, Siska Crombé, Michel De Smet,
Mia De Turck, Rowan Dekens, Lieze
Eneman, Jonas Franquet, Rodry Herdewijn,
Nick Isella, Filip Lahor, Luk Lambrecht,
Kris Leemans, Wim Meert, Dieter Mincke,
Yves Riemacker, Alain Smeyers, Peter Soli,
Jo Sollie, Nic Sollie, Koen Stassijns, Stijn
Van der Borgh, Evi Van Humbeek, Mark
Van Praet, Lisa Van Ransbeek, Sophie Van
Weert, Anita Wellemans, Ursula Wijnants

Medewerkers / Team S.M.A.K.

Peter Aerts, Frances Berry, Tanja Boon,
Patricia Bracke, Charlotte Bouteligier,
Dominique Cahay, Alexandr Caradjov,
Anne De Buck, Tashina De Ketele,
Filip De Poortere, Tineke De Rijck, Wouter
De Vleeschouwer, Linda De Waele, Eva
Dierckx, Anna Drijbooms, Annie Expeels,
Bries Geerts, Martin Germann, Leen
Goossens, Valerie Goossens, Rebecca
Heremans, Bjorn Heyzak, Ann Hoste,
Carine Hoste, Claudia Kramer, Carine
Lafaut, Rohi Lal, Vivienne Lemaitre,
Christine Maes, Jano Marek, Sabine
Mistiaen, Eva Monsaert, Dirk Muylaert,
Brice Muylle, Christoph Neerman, Iris
Paschalidis, Hilde Philips, Lien Roelandt,
Doris Rogiers, Catherine Ruyffelaere,
Maxim Ryckaerts, Aicha Snoussi, Jeroen
Staes, Benoit Strubbe, Gilbert Thiery,
Lander Thys, Joren Van Acker, Marie
Louise Van Baeveghem, Veronique Van
Bever, Philippe Van Cauteren, Filip Van
de Velde, Griet Van de Velde, Christa Van
Den Berghe, Hidde Van Schie, Ronny Vande
Gehuchte, Ronny Vandenbroeck, Stephanie
Vandenecker, Annemieke Vander Borgh,
Werner Vander Schueren, Evy Vanparys,
Annelies Vantuyghem, Eline Verbauwhede,
Thibaut Verhoeven, Bea Verougstraete,
Christian Volleman

Museumcultuur Strombeek/Gent

Sinds januari 2013 werkt Cultuurcentrum
Strombeek structureel samen met
S.M.A.K., het Stedelijk Museum voor
Actuele Kunst in Gent onder de noemer
Museumcultuur Strombeek/Gent.
Museumcultuur Strombeek/Gent is een
unieke interregionale samenwerking
met als doel een ruim publiek in
contact te brengen met de recente
kunstgeschiedenis op basis van de rijke
collectie van S.M.A.K. Museumcultuur
Strombeek/Gent is een concept van
Cultuurcentrum Strombeek. De
uitwerking en organisatie vinden plaats
in samenwerking met S.M.A.K. Gent.

Since January 2013 the Cultural Centre
Strombeek works together with the
S.M.A.K. in Ghent on a structural basis.
Museumcultuur Strombeek/Ghent is
a unique interregional joint venture
that aims to bring a vast audience in
contact with the recent history of art,
on the basis of the rich collection of the
S.M.A.K. Museumcultuur Strombeek/
Ghent is a concept of the Cultural
Centre Strombeek. The development
and organization of the project take
place in close cooperation with
the S.M.A.K. Ghent.



Met de steun van / Supported by

Partners



cover images:
front: © Dan Perjovschi 2019
back © Jean Glibert 2019