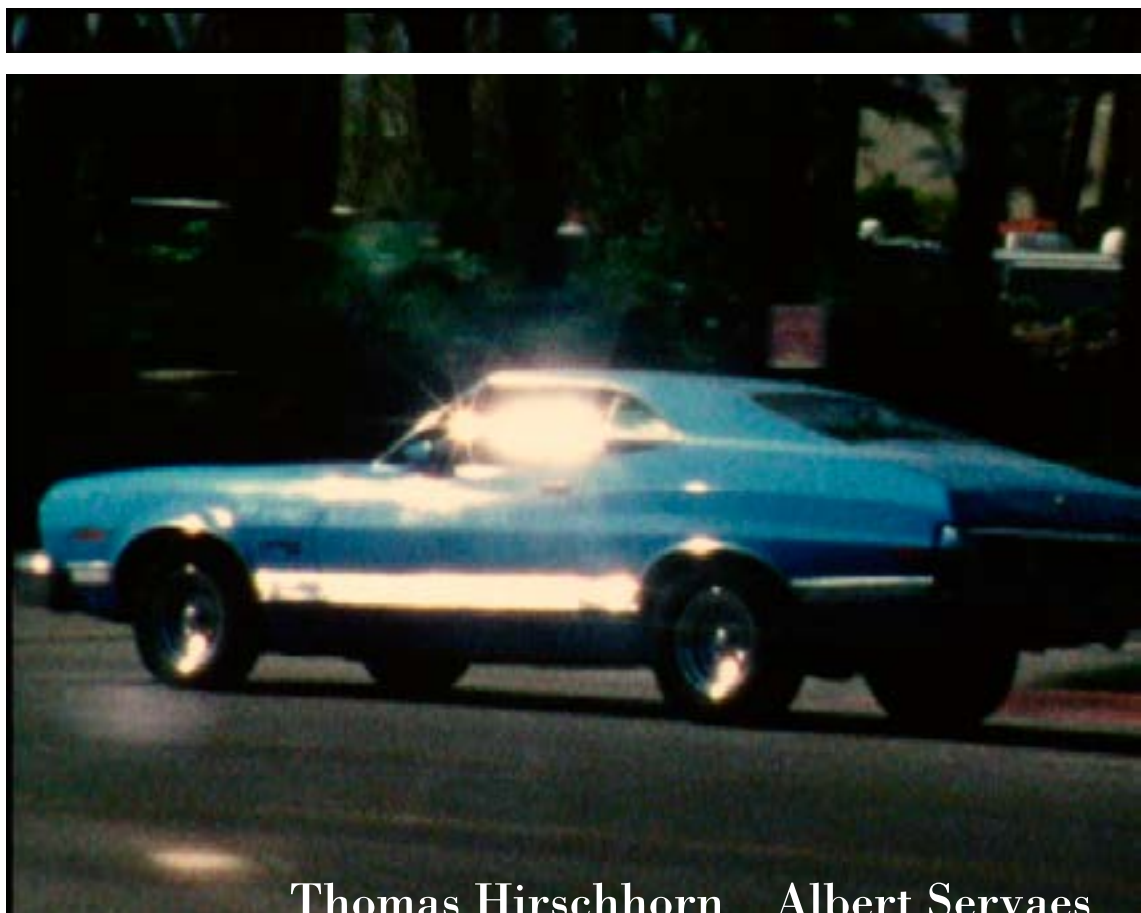




MUSEUM  
DHONDT-DHAENENS

DD MAG

2011 / €5 #11



Thomas Hirschhorn \_ Albert Servaes  
\_ Michel Frère \_ Elke Andreas Boon \_  
Christopher Williams \_ Thomas Bogaert  
\_ Sophie Kuijken

---

|                      |     |
|----------------------|-----|
| Thomas Hirschhorn    | 4   |
| Albert Servaes       | 16  |
| Michel Frère         | 28  |
| Elke Andreas Boon    | 40  |
| Christopher Williams | 53  |
| Thomas Bogaert       | 86  |
| Sophie Kuijken       | 98  |
| Colofon              | 114 |





Thomas Hirschorn (2010) | "Too Too - Much Much", 03.10 - 05.12.2010, courtesy Galerie Chantal Crousel, Paris



03.10 \_ 05.12.2010

# THOMAS HIRSCH HORN

De tentoonstelling van Thomas Hirschhorn (°1957, Bern) liet niemand onberoerd. De sculptuur die hij creëerde door het museum te vullen met een overvloed aan lege drankblikjes was overweldigend. Zelden was het museum als gebouw, maar ook als instituut, zo fundamenteel getransformeerd. De sfeer in het museum had iets apocalyptisch, maar was tegelijk ook zeer positief geladen. Het artistieke gebaar van Hirschhorn was namelijk in de eerste plaats niet maatschappijkritisch bedoeld maar getuigde van de onuitputtelijke creatieve mogelijkheden van de mens. De ervaring die hij zo creëerde was tegelijk beklijvend, confronterend en een uitnodiging tot dialoog en discussie.



Thomas Hirschhorn (2010)





“TOO  
TOO -  
MUCH  
MUCH”

Thomas Hirschorn (2010) | "Too Too - Much Much", 03.10 - 05.12.2010, courtesy Galerie Chantal Crousel, Paris





Thomas Hirschorn (2010) | "Too Too - Much Much", 03.10 - 05.12.2010, courtesy Galerie Chantal Crousel, Paris



Thomas Hirschorn (2010) | "Too Too - Much Much", 03.10 - 05.12.2010, courtesy Galerie Chantal Crousel, Paris

Thomas Hirschorn (2010) | "Too Too - Much Much", 03.10 - 05.12.2010, courtesy Galerie Chantal Crousel, Paris







Thomas Hirschhorn (2010) | "Too Too - Much Much", 03.10 - 05.12.2010, courtesy Galerie Chantal Crousel, Paris



16.01 \_ 13.03.2011

## ALBERT SERVAES

**Albert Servaes** (1883, Gent – 1966, Lüzern) wordt nog altijd algemeen beschouwd als een sleutelfiguur binnen de Belgische moderne kunst van de eerste helft van de twintigste eeuw. Zijn werk was onder meer van groot belang voor de genese van het Vlaams Expressionisme. Het vaak donker kleurenpalet en de vele religieuze taferelen maakten echter dat zijn werk de laatste decennia niet altijd de aandacht kreeg dat het verdiende. Nochtans blijkt zijn werk nog steeds erg relevant: slechts weinig kunstenaars slagen erin om op zo'n intuïtieve manier om te springen met kleuren, verftoets en compositie. In de tentoonstelling plaatsten we werken uit onze eigen collectie in dialoog met werk uit andere Belgische en Nederlandse verzamelingen. Het maakte nieuwe plastische inzichten op het werk van Albert Servaes mogelijk.



Albert Servaes (2011) | "Oogstende boeren", 1921, Gemeente Sint-Martens-Latem

## ALBERT SERVAES

/ Tanguy Eeckhout



Albert Servaes (2011) | "Oogstende boeren" (detail), 1921, Gemeente Sint-Martens-Latem

Het werk van Albert Servaes is ruim vertegenwoordigd in de basiscollectie van de heer en mevrouw Dhondt-Dhaenens. In 2009 had het museum Dhondt-Dhaenens de unieke gelegenheid om dit ensemble van schilderijen en tekeningen van Servaes nog te verrijken door de werving van een imposante en gevarieerde reeks van twaalf verticale schilderijen op paneel, gemaakt in 1934. De tentoonstelling Albert Servaes werd georganiseerd naar aanleiding van deze recente aanwinst en paste in de voortzetting van de reeks 'collectie-uitdiepingen' die het museum Dhondt-Dhaenens de laatste jaren regelmatig organiseert rond kunstenaars vertegenwoordigd in de eigen verzameling. De opzet van de tentoonstelling was om het werk van deze, heden vaak miskende, kunstenaar weer onder de aandacht te brengen en om zo de betekenis van Albert Servaes als sleutelfiguur voor de ontwikkeling van het Vlaamse Modernisme in de periode 1910-1930 te onderzoeken.

Van 1904 tot 1945 woonde Servaes in Sint-Martens-Latem, waar hij rond 1918 zijn eigen ontworpen woning Torenhuis liet bouwen. In Latem leerde Servaes een aantal kunstenaars kennen zoals Gustave Van de Woestyne en George Minne. Hun religieus-symbolistisch oeuvre inspireerde Servaes, maar tegelijk ging hij op zoek naar een eigen beeldtaal die brak met het werk van deze eerste Latemse kunstenaarsgroep. Een zeer donker kleurenpalet en een expressieve verftoets werden zijn handelsmerk. Met zijn werk beïnvloedde Servaes onder meer kunstenaars zoals Constant Permeke en Albert Saverys. De

expressieve stijl die Servaes vanaf 1910 ontwikkelde, kwam tot een hoogtepunt in de reeksen die hij in de periode 1918-1922 maakte rond het Passieverhaal en de Kruisweg van Christus. Ook al werd dit werk verworpen door de Rooms-Katholieke Kerk, het bevestigde zijn reputatie van moderne kunstenaar die religieuze thema's herinterpreteert, net als tijdgenoten Emil Nolde in Duitsland en Georges Rouault in Frankrijk.

De reeks van zeven tekeningen van het Passieverhaal diende als illustraties voor de Franse vertaling van het lijdensverhaal van Cyriel Verschaeve. Deze tekeningen kondigden de getekende Kruisweg aan, het bekendste werk van Servaes: een reeks van veertien houtskooltekeningen die het intense lijden van Christus uitbeelden. De rauwe voorstelling van de gepijnigde Christus werd gezien als een radicale breuk met de katholieke kunsttraditie waarbij de Christusfiguur werd geïdealiseerd en pijn doorstaat op een nobele en serene manier. Drie jaar na de getekende Kruisweg maakte Servaes in 1922 een geschilderde variant. In deze reeks van veertien schilderijen is het lijden zelf minder expressief voorgesteld, maar wou Servaes integendeel de voorstelling opladen met een warme gloed aan de hand van donkergele en bruine kleurtonen. In deze werken bracht Servaes zijn verftoetsen op een zeer intuïtieve en virtuoze manier aan, waarbij de composities zich al schilderend ontwikkelde.

Deze zeer vrije manier van verfaanbreng ontwikkelde zich verder in de landschappen die Servaes

nadien maakte. Aan de hand van enkele rake verftoetsen slaagt hij erin om de voorstelling van een landschap te verheffen tot een spannende schilderkunstige beleving. De reflecties in de Leie bij valavond vormden vaak een alibi voor de kunstenaar om te spelen met donkere kleurtonen die verlevendigd worden door enkele felle verftoetsen.

Rond 1933 trad er een stijlverandering op in het oeuvre van Servaes. Zijn werken zoeken vanaf dan aansluiting bij een meer klassiek model, waarbij het lijnenspel binnen de compositie belangrijker wordt. Deze ontwikkeling is voor het eerst sterk merkbaar in de reeks panelen die dienden als ontwerpen voor drie glasramen van de kapel in het Augustinessen klooster te Amersfoort in Nederland. Het kleurenpalet in deze reeks panelen bestaat voornamelijk uit de donker bruine, grijze en zwarte tonen die typerend zijn voor Servaes maar ook uit verrassend lichtere kleuren die het werk verlevendigen. De rijke kleurschakeringen en de vrije verftoets geven de monumentale reeks een bijzonder fris karakter. Deze reeks kan gezien worden als de aankondiging van Servaes' 'Orval-stijl', die hij ontwikkelde door te werken aan een nieuwe Kruisweg voor de abdij van Orval (1935-1939).





Albert Servaes (2011) | Geschilderde Kruisweg: "Tweede statie" & "Eerste Statie", 1922, Museum Catharijneconvent, Utrecht  
| "Aardappelogst", 1928, museum Dhondt-Dhaenens, Deurle



Albert Servaes (2011) | "Eerste Statie: Jezus ter dood veroordeeld:", 1922, Museum Catharijneconvent, Utrecht



Albert Servaes (2011) | "Kruiswegstaties", 1919, museum Dhondt-Dhaenens, Deurle

Albert Servaes (2011) | "Sursum Corda", 1911 MuZee, Oostende





“Leie bij avond”, 1935  
olieverf op doek, 57 x 68 cm  
privé collectie



Albert Servaes (2011) | tentoonstellingszicht



Albert Servaes (2011) | tentoonstellingszicht

“Leie bij maanlicht”, 1932  
olieverf op doek, 58 x 64 cm  
privé collectie





Albert Servaes (2011) | "Ontwerpen voor glasramen", 1934, museum Dhondt-Dhaenens, Deurle



16.01 \_ 13.03.2011

## MICHEL FRÈRE

Het oeuvre van Michel Frère (1961, Brussel – 1999, Morlanwelz) is nagenoeg onbekend in Vlaanderen. Nochtans was hij een zeer geliefd kunstenaar in Brussel en Wallonië in de jaren 1990. Zijn vroege dood op 38-jarige leeftijd betekende echter dat zijn oeuvre, dat nog in volle ontwikkeling was, abrupt ten einde kwam. Wat hij naliet waren een paar tientallen schilderijen en enkele sculpturen die sinds 1999 zelden tentoongesteld werden. Tegen de stroom in maakte Michel Frère grote abstracte en pasteuze schilderijen. Dankzij de monumentale formaten en de specifieke verflaag gingen zijn werken een boeiend dialoog aan met het daglicht en met de architectuur van het museum. Gezien de vele kwaliteiten die we opnieuw ontdekten in zijn werk, hopen we van harte dat deze tentoonstelling een hernieuwde interesse voor Michel Frère in gang kan zetten.



Michel Frère (2011) | "Ours", 1989, privé collectie - "Zonder titel", z.d., privé collectie

## MICHEL FRÈRE

/ Luk Lambrecht



“Zonder titel”, 1990, olieverf op doek,  
156 x 180 cm, privé collectie

### MICHEL FRÈRE, SCHILDERIJEN EN SCULPTUREN TEGEN DE STROOM IN.

Een krachtige tentoonstelling wijden aan Michel Frère (1961-1999) - een oeuvre dat na de vroegtijdige dood van de kunstenaar nog nauwelijks werd getoond - betekent als museum bezig zijn met het corrigeren van de tijd en het herpositioneren van (vergeten) referentiële oeuvres. Michel Frère was vanaf de jaren 1980 een nukkig én gevierd kunstenaar die onderdak vond bij de Brusselse galerie Albert Baronian. Samen met iemand zoals schilder en vriend Damien De Lepeleire wist hij in het zog van de opnieuw wild om zich heen ontlukende schilderkunst een soort niet nader te bepalen artistieke 'weigering' in te bouwen via eigenzinnige (schilder)kunst met een focus op de zinnelijke materialiteit van de verfmaterie. Michel Frère werd toen internationaal omringd door zogenaamde 'conceptuele' schilders die zich post-modern het 'moderne' toe-eigenden in één flinterdunne beweging: de vorm van het modernisme overnemen zonder de naar engagement neigende inhoud. Het (omringende) werk van kunstenaars zoals Peter Halley of Ross Bleckner was ontbeend en ontheemd van alle ideologische ballast en verscheen als een vrij zoete picturale toevoeging in de jaren 1980 die uitblonken van weelde, vooruitgang en de excessen van het yuppiedom. Michel Frère was radicaal in het zich afzetten tegen elke vorm van ironie of institutionele kritiek in de kunst. De kunst stond volgens

zijn ongezoeten meningen op zichzelf en had hoogstens de kwaliteit 'ongelooflijk en onuitsprekbaar' mooi te zijn. Hij kon zich helemaal niet verzoenen met theorie zoals hij niets op had met statements zoals het 'mooi' vinden en dito beschrijven van bijvoorbeeld de readymades van Marcel Duchamp of het werk van Daniel Buren. Michel Frère koos resoluut voor de waarneming van het kunstwerk en niet voor het discours dat plaats vindt naast of 'over' het kunstwerk. Weinig kunstenaars wroetten in die tijd met ziel en lijf dat soort onzekere 'banen' door de verf zoals Michel Frère dat met fysieke impact deed. Zijn picturale productie was dan ook een 'onrustige', verweesde en in zichzelf gedrongen anomalie in de wijde omtrek van het schilderen in die jaren 1980 en 1990. Het was alsof de materie-verdichte schilderkunst van Michel Frère het licht opzocht en vond. Licht nestelt zich op een ongedwongen manier 'efemeer' in de picturaal geologische textuur van zijn werken. De kunst van Michel Frère leunde heel dicht aan bij het aardse: de zware verfmaterie die de lichtheid van het bestaan als het ware naar beneden haalt en de kunst opnieuw 'leven' inblaast. Stefan Liberski schreef hierover: "Michel Frère faisait la terre. Il peignait dans son indifférence, son amoralité, son aveuglement; il a atteint son ordre mystérieux".

### Wrevel

Zijn meest bekende werken zijn tegendraads abstract, overvol en loodzwaar en gingen regelrecht in tegen de belezen én belegen 'neo-pop wave' die midden de jaren 1980 onder aanvoering van Warhol-adept Jeff Koons overzees overwaaide

naar onze gewesten. De schilderkunst van Michel Frère werd ingegeven en gevoed door een latente en diepe onvrede en de daaruit voortvloeiende intentie om elke neiging naar virtuositeit en theoretisch-conceptuele onderbouw te verbannen uit zijn kunstproductie. Zijn voorliefde ging uit naar de donkere landschappen van Gustave Courbet, de picturale ruigheid van Jean-Baptiste Corot; naar het zeer vroege landschappelijke (maskerloze) werk van James Ensor en naar de korstige matière-schilderkunst van de Noord-Franse kunstenaar Eugène Leroy met wie hij zich artistiek heel nauw verwant voelde.

Landschappen als vage en zeer ruim herkenbare motieven kantelden in het oeuvre van Michel Frère in een bijzondere variant van abstractie zodat er sprake kon zijn van een problematisch tussengebied waarin de falende coderende en interpreterende drang van de mens bij dit soort kunst werd afgeleid naar een perceptueel koortsachtig aftasten van de 'stormachtige' verfbewegingen/roerselen in zijn schilderijen. Geïnsinueerde bewegingen als onmetelijke draaikolken tot diep in de verf die een 'bewogen' manier van kijken veroorzaken: het is de puntige verdienste van een schilder die oog had voor de verf die zich schrap zet tegen alle vormen van inmenging van pathetiek in en binnen het strikte domein van de schilderkunst.

Paradoxaal genoeg wordt een mens gegrepen door de met verf 'opgehoopte' schilderijen van deze radicaal consequente kunstenaar die in zijn werk hoogstens als eenzaam 'houvast' een reeks echo's uit de geschiedenis van de schilderkunst laat weggalmen. De dikke verfkorst zet zich



zonder verweer af tegen alle zweem en suggestie van virtuositeit. Met andere woorden, de schilderijen van Michel Frère vertolken geen geniale uitvoering maar wel een intuïtief getimede manier om een massa verf op een 'geleide' manier - als lava uit een vulkaan - een halt toe te roepen en te laten stollen tot een krachtige en plastische textuur. Michel Frère kocht (ook) vanuit economische redenen een industriële verfmachine waarmee hij zelf de massa's verf die hij nodig had kon aanmaken. De ambachtelijkheid van zijn artistiek bezig-zijn zat dus ook al in de controle van de verf die hij nodig had. Michel Frère schilderde letterlijk 'zwaarte' die hij inlijstte achter glas zodat de toeschouwer (uit)gelokt werd van heel dichtbij naar zinnelijke schilderij te kijken en tegelijk zichzelf als toeschouwer/Narcissus weerspiegeld te zien én deel te worden van de schilderij, de omgeving en het leven.

In Deurle was een summier greep te zien van hoe Michel Frère zijn artistieke 'neen' goed en wel in de verf wist te zetten met zijn tegen-draadse methode om dikke verflagen aan te maken met tussenin ruimte voor hemelse en tegelijk ongeziene aards-fonkelende én (be)dreigende kleurinslagen. De opeengehoopte verf kreeg via de materie-gelaagdheid het etiket 'sculpturaal' mee: de royaal gebruikte verf ontsnapte als het ware aan haar drager en werd object. Het glas als een vlies tussen het intieme van de kunst en het publieke van de perceptie functioneerde als een vitrine en laat de indruk na van een museale zorgdragende conservatie. Eerder maakte Michel Frère ook werken waarin

de achterkant van het beschermglas op een monochrome wijze werd overschilderd op uitzondering van een grillige of vaag figuratieve uitsparing (inkijk) met een geconcentreerd uitzicht op de korstige en weerbarstige verfmaterie achter het transparante membraan.

De sculpturen van gips, brons en olieverf die de schilderijen in Deurle omringden geven aan dat de kunstenaar zich artistiek verwijderde van het object en de realiteit van het abjecte opzocht. Het vormelijke van die sculpturen werd niet gestuurd door figuratieve ingevingen die een oordeel zouden kunnen vellen over de werkelijkheid of over de waarheid. Het Schone zat in zijn tijd-opslorpende artistieke productie, als het ware diep verborgen in de materie die Michel Frère gebruikte en manipuleerde om alle bruikbare, academische (voor)oordelen over schoonheid te ontwijken.

### Plastisch

Het oeuvre van Michel Frère was plastisch en niet conceptueel, het 'is' er zonder enige toegeving aan aanlokkelijke modegrillen van in zijn geleefde tijd ervaren 'culturele tijd'. Hij liet zich niet voor de kar spannen van de goed verkopende theorieën die zijn werk een aura en een zweem van intelligentie zouden kunnen verlenen. De schilderij van Michel Frère was doordrongen van romantische connotaties en bezat duidelijke knipogen naar de 19e eeuw.

Via het a-modieus 'een vorm' geven van verf zette Michel Frère zich af tegen alle gemakkelijke schilderij kunstige 'neo'-afleidingen ten tijde van

de heftige en deels regressieve restauratie van de gestuele en/of bijwijlen heroïsch-historische schilderij kunst vanaf het begin van de jaren 1980. Het blijft daarbij moeilijk exacte en betekenis-relevante woorden te vinden bij dit in se 'klassieke' oeuvre dat niet zelden als ouderwets en reactionair werd bestempeld; helemaal ten onrechte zo blijkt omdat de tijd toen té verblindend was en té glanzend en te vol van zichzelf.

Om die reden is het wenselijk een aantal aantekeningen van Michel Frère zelf te citeren waaruit blijkt hoe intelligent en nuchter hij wel bezig was met zijn kunst:

"Ik lijst mijn schilderijen in om dezelfde redenen als de werken van Poussin in het Louvre ingelijst zijn. Ik bevind me in een continuïteit: schilderijen werden altijd ingelijst. Wat het glas betreft: ik hou van het glanzende uitzicht dat een schilderij erdoor krijgt. (...) Het schijnt dat de klassieke Grieken het schilderij opvatten als een scène die men ziet door een venster."

"Als ik moet vergeleken worden met een collega, laat het dan Eugène Leroy zijn, die een buitengewoon schilder is. Ik ben met hem verwant door een bepaalde obsessie voor de matière die het onderwerp van het schilderij wordt, een werk dat laag na laag gebeurt, een apologie van het berouw."

"Aan de oorsprong van de dikte van mijn schilderijen ligt een ontevredenheid. (...) Het is een techniek die tegengesteld is aan de virtuositeit."

"De klassieke opvatting van het modernisme als een breuk met de traditie is voorbijgestreefd, want de breuk is traditie geworden."

### bronnen:

Michel Frère - Peintures & Sculptures, Galerie Albert Baronian, Brussel, 1990  
Michel Frère, editie Albert Baronian / La Lettre Volée, 2000

"Zonder titel", 1988, olieverf op doek, 180 x 165 cm  
Collectie Albert & Françoise Baronian





Michel Frère (2011) | "Bonhomme de neige", 1989 - "Zonder titel", 1988, collectie Albert & Françoise Baronian

Michel Frère (2011) | "Zonder titel", z.d., courtesy Baronian\_Francey - Estate Michel Frère





Michel Frère (2011) | "Zonder titel", z.d. - "Ours", 1989 - "Zonder titel", z.d. - courtesy Baronian\_Francey

Michel Frère (2011) | "Barbizon n°3", 1992, IDEA, Mons



Michel Frère (2011) | "Constable England", 1993, Collection Province du Hainaut

Michel Frère (2011) | "Ours", 1989, privé collectie



16.01 \_ 13.03.2011

PICTURE THIS:  
**ELKE  
ANDREAS  
BOON**

Reeds in 2003, tijdens de groepstentoonstelling 'Switch', had Elke Andreas Boon (°Gent) tentoongesteld in het museum. Aangezien het één van de belangrijke museale taken is om kunstenaars te blijven opvolgen in hun artistieke carrière, vonden we het boeiend om samen te werken aan een nieuw project. In opdracht van het museum werkte Elke daarom twee jaar lang rond het zelfportret, en dit aan de hand van tekeningen, foto's en video. Terwijl ze normaal gezien haar lens richt op de ander, werd Elke nu uitgedaagd om haar zelfbeeld te onderzoeken. Het werd een spel van tonen en verhullen, van het verlangen om een ander te zijn en de fierheid om zichzelf te zijn. De ambigüiteit die haar werk zo kenmerkt, was ook nu prominent aanwezig: de poses die Elke aanneemt, verbeelden zowel haar kwetsbaarheid als haar rebelse levenshouding.

Elke Andreas Boon (2011) | "Roses", 2010, courtesy of violetta



Soms vraag ik me af of Elke niet beter voor één ding zou gaan. Ik heb nog nooit van dezelfde persoon zowel foto's, tekeningen, een cd, een theatervoorstelling, videowerk, installaties en teksten gezien, maar van haar dus wel. In geen van die dingen betrap je haar echter op half werk.

Elk werk in welk medium dan ook is voor haar even belangrijk, en kan dat ook perfect zijn voor de toeschouwer of luisteraar. Want uiteindelijk gaat Elke voor één ding, en gebruikt elk beschikbaar medium om te communiceren met ons.

Veel van haar werk vertrekt vanuit een pijn door een onvermogen of onwil om zich neer te leggen bij de hardheid van de wereld, maar elk werk, althans voor mij, gaat meteen op zoek naar een verzachting van die pijn, en hopelijk ooit een leefbare genezing.

Ik herinner me dat Elke ooit zei dat haar grootste droom is om met één iemand te creëren en zo in elkaar op te gaan. Dat voel ik ook in alles wat ze doet: elke geportretteerde in haar fotowerk lijkt samen te zweren met Elke om mij te raken, op het concertpodium wordt ze deel van de andere bandleden of toen ze op een podium samenwerkte met andere makers. En die manier van werken is al een deel van Elke Boons gevecht met de wereld, dat unieke samengaan van zichzelf en iemand anders is een perfecte genezing.

Alexander Devriendt



“Light”, 2010, zwart/wit foto op dibond,  
52 x 35 cm, courtesy of violetta

## ELKE ANDREAS BOON

/ Elke Andreas Boon

### FRAGMENT UIT HONGER :

De kerk is hoog en vol licht.  
De zware zuilen dragen de hemel.  
De hemel is versierd met krullende takken en gouden sterren.  
De mensen zitten in rijen op de houten stoelen.  
Ze kijken donker en grauw.  
Van hoog in de middenbeuk kijken de beelden vol devotie op me neer.  
Ik verlang naar de samensmelting met het lichaam van Jezus.  
Dan zal ik één van hen worden.  
Ik zal net zoals de beelden in het oneindige staren naar wat voor mij nu nog onzichtbaar is en eenzelfde prachtige jurk dragen die wulps over mijn volle lijf zal hangen.  
Ik zal voelen wat iedereen voelt.  
Een galmend gekuch verstoord de vrome stilte.  
Stoelen draaien, mensen knielen.  
We moeten in rijen lopen.  
Telkens een jongen en meisje naast elkaar en evenveel afstand tussen de paren.  
De rij eist volledige concentratie.  
We oefenen weken lang.  
De gang naar het altaar mag niet breken.

Mijn moeder en oma zijn dagen in de weer om mij een mooie jurk te naaien. Ik moet die telkens opnieuw passen. De jurk is lang en wit, als ik draai waait de rok helemaal open, dan wordt hij doorzichtig alsof hij licht geeft.  
Mijn moeder naait er een tweede rok in en het licht is weg.

God straalt zijn licht in een bundel om mij neer.  
Het licht van God wordt steeds feller en tilt mij op. Ik zweef door de midden gang van de kerk, ver boven alle andere schoolkinderen.  
Iedereen kijkt naar mij, vol verstomming  
Ik open mijn armen en ik sla vroom mijn ogen neer. God doet mijn lichaam draaien, als een taart in een etalage zodat iedereen goed kan zien hoe mooi ik ben.  
Ik open mijn handen en uit mijn handpalmen komt bloed. De priester knielt voor mij.  
Sneller en sneller draai ik rond.  
Het kriebelt in mijn buik als op de kermis.  
Ik schater, het bloed stroomt steeds sneller uit mijn lichaam en spat in de bewonderende gezichten van de anders zo venijnige leraressen.  
In mijn kerk toon ik mijn tweede rok aan iedereen.

Het lichaam wordt een week velletje in mijn mond. Het plakt aan mijn gehemelte.  
Ik mag jesus niet met mijn vingers losprutsen en niet op het velletje bijten want dan zou hij bloeden. Het bloed zou uit mijn mond stromen en vlekken op mijn witte jurk maken.

Ik vouw mijn handen zoals iedereen, de knoken van mijn vingers tegen mijn mond en ik adem diep met mijn buurjongen mee.

Maar ik voel jesus niet.

## TEKST MARY&ME

New kids  
Hope's on sale today  
like wings to carry us away  
the king looks great in armour  
said the man who died in laughter

on the news today  
will clear the world from hate  
before the neighbours soap is on  
they saved us all

now they're on TV tonight, the light looks nice  
that's why they'll even show it twice, they rate  
it high  
new kids on billboard magazine and movie screen  
to get stuck on hot reveals and caffeine

there's a new kid in town  
so carry the word around  
he'll save the day and make's us pray to spend  
out time

now they're on TV tonight, the light looks nice  
that's why they'll even show it twice, they rate  
it high

new kids on billboard magazine and movie screen  
to get stuck on hot reveals and caffeine



“Bat”, 2010, zwart/wit foto op dibond,  
52 x 35 cm, courtesy of violetta

Elke Andreas Boon (2011) | tentoonstellingszicht







Elke Andreas Boon (2011) | "Back", 2010, zwart/wit foto op dibond, 44,5 x 29,5 cm, courtesy of violetta



Elke Andreas Boon (2011) | opening tentoonstelling



Elke Andreas Boon (2011) | "Roses", 2010 - "Portrait of a sleeping artist part I", 2010 - "Sweet morning", 2011



27.03 – 05.06.2011

## CHRISTOPHER WILLIAMS

De tentoonstelling in het museum was de dertiende herziening van *For Example: Dix-Huit Leçons Sur La Société Industrielle*, een project opgestart in 2005. Christopher Williams (° 1956, Los Angeles) maakte een tentoonstelling die vertrok van een zeer klassieke ophanging van de werken in de ruimte, maar die uiteindelijk op een zeer verrassende wijze een dialoog aanging met de architectuur van het museum. De fotografische beelden, die op het eerste zicht weinig met elkaar te maken lijken te hebben, vormden zo één geheel. Christopher laadt zijn werk graag op met vele referenties om zo telkens verschillende lezingen van de foto's en tentoonstellingen mogelijk te maken. Op die manier werd zijn Belgische tentoonstelling een belangrijk nieuw hoofdstuk in een steeds verder uitdijend project.









## PROGRESSO FOTOGRAFICO

John Kelsey

Eerder verschenen in [cat.tent.] *Program. For Example: Dix-Huit leçons Sur La Société Industrielle (Revision 10)*, Bergen Kunsthall, 2010

*Ik had meteen de vreselijke indruk dat het een ongelooftijd oud toestel was, lang geleden vergeten in de zandwoed.*  
Bertolt Brecht

Bij het opschroeven van onze lens van Sovjet-makelij om een rel in 1977 te fotograferen bijvoorbeeld, of een naakte kameraad in de ochtend, leek het duidelijk dat de fotografie ook een deel van het experiment was. Maar het is een vreemde camera die een beweging begeleidt waarvan het uitgangspunt de collectieve werkeigering is. Waarom was het altijd een potlood, en niet een stoeptegel? Op een moment waar bijna iedere andere productieve relatie wordt verbroken om het dagelijkse leven terug te vorderen en het laatste nieuwe revolutionaire subject te ontketenen, stopt de camera nooit met werken. De straat is nog steeds een documentaire moment verklaart Bifo, een van de belangrijkste figuren van de Beweging van '77 dat de straten van Bologna "onbruikbaar" zijn.<sup>1</sup> In een schrijven over radio in 1927, suggereerde Brecht dat de dingen die we modern noemen die dingen zijn waarvan we nog niet weten hoe we ze moeten gebruiken.<sup>2</sup>

Als de radio ons al als luisteraars aan het bedenken was vóór we voor onszelf konden uitmaken wat dit apparaat "gebruiken" zou kunnen betekenen, dan heeft de fotografie ons ook al voorspeld, het dubieuze onderscheid

tussen een actieve producent versus een passieve consument van beelden binnen haar eigenste mechanisme reproducerend, bijvoorbeeld.<sup>3</sup> Hoe meer het apparaat is geautomatiseerd, hoe meer de gebruiker is geautomatiseerd. Elke politieke kritiek van de fotografische productie moet dan met het feit van ons eigen automatisme beginnen. Het weder toe-eigenen (of de sabotage) van onze gemeenschappelijke, instaat 'hoedanookheid', zou een potentieel startpunt kunnen zijn voor een komende fotografie, als we ooit de behoefte zouden voelen om een dergelijke praktijk uit te werken.

Of denk aan de Kiev 88, een Oekraïense kloon van de Hasselblad, die snel Westwaarts reisde na de val van het ijzeren gordijn. Als een veel betaalbare camera dan de originele Zweedse versie, vindt ze overal haar weg naar greige amateurs. Maar ze blijft stilstaan, de resultaten zijn onvoorspelbaar, en het ontbreken van de gebruikelijke dienstverlening aan de consument of een gids voor het oplossen van problemen, maakt dat de gebruikers van het product elkaar beginnen op te zoeken. Er is geen voorgeschreven of goede manier om de Kiev 88 te gebruiken, alleen een voortdurende experimentatie met haar eigenaardigheden en eigenschappen door dit niet-officiële netwerk van liefhebbers, en we kunnen het niet helpen op te merken dat hier sprake is van de terugkeer van iets ontgensprekelijk *communistsch*. Het is niet alleen dat het communisme gefaald heeft, en dat ook de camera faalt, het is dat deze defecten op hun beurt de terugkeer van wat is verdwenen in de professionele Hasselbladcultuur uitlokken: de spontane collectivisatie van de fotografische knowhow en productie. Als het gebruik van het ding onzeker wordt, dan wordt de gebruiker dat ook. En het is op dergelijke momenten dat de fotografie, die ons opnieuw vreemd is geworden, snel teruggevorderd wordt.

Kiev 88, 4,6 lbs. (2,1 Kg) *Manufacturer: Zavod Arsenal Factory, Kiev, Ukraine.*  
*Date of production: 1983-87 Douglas M. Parker Studio, Glendale, California.*  
March 28, 2003 (NR. 1.2, 3), 2003, presenteert haar object op een manier die sterk lijkt op de commerciële "tafelblad" fotografie.<sup>4</sup> Dergelijke

veelzijdige aandacht voor het lichaam en ontwerp van de camera, en de precisie en controle die besteed zijn aan het uitvergrooten van de kwaliteiten van het oppervlak, produceren een beeld dat zowel verleidelijk formalistisch en brutaal afstandelijk is. Specifiek en anoniem als een schedel, wanneer het gescheiden is van zijn eigen nut: een beeld van het auteurschap dat reflecteert over zijn eigen mogelijkheid - of onmogelijkheid - of zelfs een soort van technisch existentialisme wordt gesuggereerd. Ook dit is een van de vreemde momenten van de fotografie. Er zijn drie verschillende zichten van de camera, zwendend op een neutraalrijze achtergrond. Het beeld wordt intern ontworpen door zijn eigen seriematige ritme, programmatisch auto-differentiërend. Het drieliuk, het ene zicht met het volgende aanvullend, omcirkelt en herhaalt, maar slaagt er nooit in haar object vast te leggen.

Christopher Williams treedt het fotografische systeem binnen wetende dat hij er al is opgeroepen, en met het vermoeden dat zijn rol als producent al is voorspeld door het programma van de camera zelf. Hij heeft werken gemaakt door het her-fotograferen van foto's gescheurd uit catalogi van camera's. Soms geeft hij er de voorkeur aan het expressievermogen van de fotograaf in te ruilen voor die van, bijvoorbeeld, de uitvoerende producent, de casting director, de videograaf, of de graficus. En dan is er de sociale historicus of genealoog voor wie fotografie een archief is om te worden ingekeken en uitgebreid, niet alleen door het toevoegen van foto's, maar door het filteren van de eigen participatie door middel van complexe reeksen citaten en productieve beperkingen. Williams neemt niet zozeer foto's, maar vindt nieuwe manieren om in te grijpen in fotografische situaties. Deze manieren of gebruiken lijken vaak *ontwepijsbaar* aan welke auteur ook. En de foto's zijn het resultaat van de verschuiving van kant-en-klare opvattingen over auteurschap en gebruik doorheen meerdere encenseringen en re-articulaties van verschillende procedures van het medium, en zijn zelf productiemiddelen voor dergelijke verschuivingen. De productie

vervaagt in de reproductie. De kunstenaar (zich losmakend van de rol van de fotograaf) gebruikt niet alleen de camera, maar ook de veranderende context van haar nut en, even belangrijk, de voorwaarden voor de ontvangst van de foto's in een bepaalde tentoonstellingsituatie. Voor Williams komt het fotografische moment altijd voor, en overtreft, het moment van de ontspanning van de sluiters. Het is zelfs geen gebeurtenis, het is een soort van meta-programma, dat de camera koppelt aan de opkomst van het moderne militair-industriële complex, en het aanbreken van het informatiedperk. Wat wordt geëncenseerd en geherenscenseerd is een ontmoeting tussen de onvermijdelijke terugkeer van het programma in ieder mogelijk beeld en de contingentie van elk specifiek gebruik van deze terugkeer.

Niet inbegrepen in de huidige tentoonstelling is 1964 *Renault Dauphine-Four, R-1095, 2000*, een van Williams' veelvuldige zinspelingen op de gebeurtenissen van mei '68, een soort van periodestuk waarin de taal van de naoorlogse reclame iets begint te zeggen over het voortbestaan van het revolutionaire verlangen. De zwart-wit foto, die een op zijn zij gekantelde vintage auto onder de weelderige studiolichten afbeeldt, verbeeldt een persbeeld van straatrellen als een high-end productshot. De Williams foto blijft generiek en semantisch onbeslist. Ze opent een onzekere ruimte tussen tegenstrijdige lezingen, en balanceert hier net als de Renault tussen het ene mogelijke beeld en het andere. Tijdens een rel worden de kwaliteiten van de materialen (en lichamen) geïntensiveerd: de dichtheid van de stenen, de breekbaarheid van glas, enz. Zo ook bij een Williams. In een rel en in een Williams ontdekken we plots een nieuwe toepassing voor "snelheid", "luxe", "het moderne Frankrijk", een ander gebruik en andere ervaring van een bepaalde stand van zaken. En in zijn aanhoudende poging om een representatie van de Koude Oorlog te produceren, vangt Williams vaak een glimp op van hoe schijnbaar tegengestelde werkelijkheden als kapitalistische consumptie en socialistische revolutie (Coca Cola en Marx) elkaar besmetten en on-duidelijk maken op onwaarschijnlijke wijzen. Deze flitsen zijn natuurlijk geconstrueerde percepties, die het gevolg zijn van Williams'

herveling van de codes in het fotografische programma zelf, maar we zouden ook kunnen stellen dat de kunstenaar situaties creëert waarin het programma zichzelf - automatisch - mag tegenspreken.

Als de barricade ons kan helpen een gebruik van de fotografie te definiëren dat we geneigd zijn ongepast te noemen, dan is dat niet alleen omdat het zo een autoreulose en collectieve constructie is.<sup>5</sup> De alledaagse taal van de dingen onderbrekend door het opnieuw omzetten van objecten als stoeptegels en auto's in grondstoffen, produceert het niet alleen een obstakel in de stedelijke ruimte, maar ook een moment van chaos waar betekenissen en materialen worden ontkoppeld en hun kwaliteiten zich vrijelijk en onvoorspelbaar beginnen uit te wisselen. En dit semiotische en materiële vandalisme is onlosmakelijk verbonden met de volgende geneugtes: het vrije gebruik van openbare en particuliere eigendom, de anti-architectuur van een gebouw die veel dichter bij zingen en dansen staat, de nieuwe mobiliteit die ontstaat door het blokkeren van die van de vijand, en de spontane verschuiving van begrippen zoals gebruik, werk en productie in de programma's die ze normaal gesproken definiëren. Fotografie kan deze geneugten ook ervaren. Op haar eigen manier en in haar eigen context is de foto al een barricade, wanneer de kwaliteiten van haar oppervlak en haar informatieve inhoud worden afgesplitst en opnieuw in flux worden gebracht, wanneer zij de voorgrond vormt van de contingentie van haar eigen constructie, en wanneer deze constructie en onze lezing ervan onafscheidelijk zijn geworden van een actieve verschuiving van het gebruiksbegrip. *Lodz, October 2, 2004*, een afbeelding van een Sovjet-apparmentsgebouw in Polen, is niet hetzelfde als architectuurfotografie, het is eerder een vrij gebruik van haar conventies.

En soms lijkt het beeld in staking te gaan: *Lodz, October 1, 2004*, een zuster-beeld van het gebouw dat Williams een dag later fotografeerde in dezelfde stad, toont twee machines in rust. Het grootste deel van de compositie wordt ingenomen door een industriële textieldrukmachine, met in de

spelen nog steeds het soort goedkoop materiaal waarvan we ons kunnen voorstellen dat het zal gebruikt worden in gordijnen in de Lodz woontoren, waar bijvoorbeeld textielarbeiders misschien wel echt wonen. Overschaduwd door dit gevaarte staat, op de plaats waar normaal een persoon paraat zou staan, een nederige naaimachine op wielen. Het is historisch dubbelzinnig, dit scenario; een onzeker moment gevangen tussen de negentiende-eeuwse werkplaats en de twintigste-eeuwse fabriek, of tussen de fabriek en de hedendaagse *sweatshop*. Er is ook een brutale naaktheid in de mise-en-scène, in de manier waarop deze machines hier zo klinisch blootgesteld worden, de grotere als een soort van mechanische Olympia blootgelegd onder de tl-werklampen, noch actief, noch passief, maar op de een of andere manier tijdens de actie stilgelegd, op het moment van de encensering. En de sombere fabriek is verstoken van mensen, wat ofwel een recent achterhaalde economie suggereert, of een massastaking, of beide. De lange lus weefsel lijkt ook ergens op een geladen filmrolletje, en we krijgen het gevoel alsof we de camera, starend in een spiegel, betrappen, vreemdweg gefascineerd en bevoren door haar eigen mechanische reflectie: fotografie die misschien een glimp van haar eigen historische kwetsbaarheid opvangt, de dag waarop iedereen finaal het lab uitloopt.<sup>6</sup>

Deze technische zelfreflectiviteit keert terug in een andere foto van een met de hand getekend diagram - de inrijnstructies voor een Duitse fotopapiercoatingmachine van de jaren 1930. Haar mechaniek is bijna identiek aan die van de Lodz machine, en we beginnen een soort vraag en antwoord tussen het ene apparaat en het andere te zien, over tientallen jaren en regimes heen. Deze perceptie van een gedeelde formele matrix - die ook op de een of andere manier een echo is van de revolutionaire oproep tot arbeiderssolidariteit over de verschillende bedrijfstakken en nationale grenzen heen - is een andere manifestatie van het ongepaste.

Wat sommigen misschien een *topologische* perceptie noemen van de manier waarop vormen migreren tussen, en opnieuw verschijnen op, topografisch verschillende plaatsen en tijden, kan ook worden omschreven als een soort

van non-verbale machinetaal die onder deze beelden wordt gesproken. Het zou een dialoog over de vreemdheid van hun gemeenschappelijke automatisme kunnen zijn, en over hoe deze gezamenlijke conditie de mogelijkheid tot het overstijgen en weigeren van bestaande productierelaties kan bevatten. Een uit balans brengen dan, van de orde, of van eender welk systeem dat een afbeelding of een activiteit toekent aan "haar" precieze locatie in een hiërarchische verdeling van ruimten en waarden. We zouden deze migratoire mogelijkheid ook kunnen beschrijven in termen van de logica van het supplement: elke afzonderlijke afbeelding komt een andere aanvullen en daarvoor onvast maken, binnen een archief waarvan de verhouding tot de Koude Oorlog altijd rigoureuze en in voortgang is, het is te zeggen, onvolledig en niet-totalsierend.<sup>7</sup>

*Laten we gaten toelaten te groeien, laat ons niet bang zijn voor openingen, laten we in hen vallen en elders heengaan.*  
A/Traverso (Radio Alice)

De ene Williams communiceert met de andere, maar soms vallen we in de openingen en de afstanden die hen scheiden. De staking is ook een vorm van communicatie, maar wat zij communiceert en produceert is juist de ervaring van een kloof. De onderbreking van het werk door werknemers is als het bouwen van een barricade in de tijd, een ervaring van discontinuïteit die een gedwongen ritme saboteert, een gecontroleerde temporaliteit.<sup>8</sup> En dit achterhouden van de arbeidskracht of knowhow legt niet alleen de machines stil, maar schorft de normale relatie op tussen werknemer en baas, tussen de ene werknemer en de andere, tussen de werknemer en zijn eigen productiecapaciteit, en opent een lege ruimte waar deze kunnen worden heroverwogen. Dit is het soort kloof waar Williams verkliest in te werken. Het heeft alles te maken met de vreemde afstanden die de kunstenaar uitwerkt in relatie tot de voorwerpen die hij fotografeert, tot de mods-

lireiten van hun representatie en de omstandigheden van hun tentoonstelling. Het moment van onderbreking of ont koppeling is altijd dichtbij, en het is binnen dit creatieve interval dat opvattingen over auteurschap en gebruik strategisch worden gedestabiliseerd. Tussen een afbeelding van een Pirelli-band en een Zebrabandnetel, bijvoorbeeld, wordt iets opgehangen, opgehouden. Informatie verdwijnt, het verschaffen van informatie wordt gepauzeerd. De kijker ervaart hier een soortgelijke onzekerheid met betrekking tot zijn eigen automatische taak. Deze beelden, tussen pose en pauze, lijken een vreemd nieuwe potentieel van verschuiving aan te kondigen.

*For example...* stelt een serieel ritme op waarbij een bepaalde hoeveelheid informatie steeds opnieuw terugkeert in latere revisies. *Revision 5* (Bologna) herhaalt of recycleert de gebruikte materialen van *Revision 4* (Wenen). Alsof ze weigeren hun eigen mogelijkheden op te gebruiken, keren de foto's die in deze serie van tentoonstellingen te zien zijn opnieuw terug in nieuwe configuraties, op nieuwe wijzen afstand zoekend, en deze voortdurende terugkeer van hetzelfde, tussen de tentoonstellingen en hun catalogi, wordt een manier om de discrepanties die het volledige programma plagen zichtbaar te maken. Aan de ene kant is er de redundantie van het programma, en er is ook de nomadische en termietachtige activiteit van de kunstenaar die er voortdurend mee samengaat. Williams werkt in die zin met of naast de redundantie (en tegen de steeds terugkerende eenvoudigheid van de noviteit). En de logica van het supplement tast dit onstabiele archief aan tot op het punt waar we geen onderscheid meer kunnen maken tussen de productie van specifieke beelden en de voortdurende ontworping van een potentieel van specifieke beelden (de Koude Oorlog periode). Voorbij de grenzen van elk specifiek frame, ontmoet onze perceptie van deze totaliteit de mogelijkheid van een steeds opgehouden bouwplek.

De geschiedenissen die terugkeren en zich recycleren in Williams' foto's plooiën zich ook terug op en herzien de specifieke omstandigheden van hun tentoonstelling. Als voorbeeld van de erfenis van de post-fascistische



stedenbouw voor en door het volk van het "rode" Bologna, vertoont het oorspronkelijke GAM-gebouw (Galleria d'Arte Moderna, Bologna) alle kwaliteiten van een hoopvolle en redelijke Eurocommunistische samenleving. Gebouwen spreken, en na verloop van tijd herzien ook zij hun verklaringen. De dynamische en brutalistisch concrete esthetiek van het GAM, ontworpen in 1975 door de toen populaire schilder en architect Leone Pancaldi, viel snel uit de gratie, en de verschillende bewaarders van de instelling hebben geleidelijk aan, in een poging om gelijke tred te houden met de tijd, het gebouw verbouwd door secties met gipsplaten te beslaan, ramen af te sluiten, verkeersstromen bij te stellen en de typografieën van de instelling bij te werken. Voor een tentoonstelling in het GAM in 2007 draaide Williams dit proces terug, in de laatste maanden van de instelling, voordat het naar een nieuwe locatie verhuisde en zichzelf omdoopte in MAMBo. Zijn ingrepen in de ruimte van het GAM waren, zonder een historische reconstructie te zijn, zowel ruw als nauwkeurig. Door een originele groep vensters achter een muur van de galerie te onthullen, en de ontbrekende elementen te transponeren naar de andere kant van de ruimte, bijvoorbeeld, herhaalde de kunstenaar een aantal van dezelfde strategieën die we in zijn fotografisch werk zien: het herdenken van het gebruik als een interventie in een al bestaand systeem, het intensiveren van de kwaliteiten van materialen doorheen de act van hun verplaatsing, het op de voorgrond plaatsen van de contingentie van zowel zijn besluitvormingsproces en onze eigen lezingen van de werken. En dergelijke verwijzingen naar de erfenis van Institutionele Critiek (in het bijzonder de strategische verwijderingen van galeriemuren door de kunstenaar Michael Asher) - een handelswijze die vaak Williams' gebruik van fotografie en haar archief heeft doordrongen - dienen ook als verwijzingen naar de ontheemde communistische identiteit van het GAM. Door de originele zichtlijnen te herstellen, de oude betonnen botten van het gebouw bloot te leggen, liet de kunstenaar de rode instelling weer ademen en nog een laatste keer functioneren voordat ze definitief werd gesloten. Als Williams een dialoog tussen het gebouw van

het museum en haar eigen beelden opzet, dan voegt hij aan de discipline van de architectuurfotografie een activiteit toe die de functionele ondergeschiktheid van de ene discipline aan de andere ondermijnt. Het GAM is ook een soort van camera, een programma dat vatbaar is voor de interventie van de fotograaf.

Het uitwerken van een dialogische vorm staat gelijk aan het uitlokken van en deelnemen in de instabiliteit van betekenissen, en het zich opnieuw aan onangepaste praktijken wagen. Williams heeft elementen uit een installatie van Daniel Buren getoetereerd, een werk oorspronkelijk geproduceerd als reactie op een interventie van Michael Asher in het Stedelijk Van Abbemuseum in Eindhoven, in 1977. Het werk van Asher bestond uit het wegnemen en opnieuw installeren van de dakramen van het museum. Met *Frost and Defrost*, 1979, reageerde Buren door het verwijderen van de tegels van een verlaagd plafond van een kunstgalerij in Los Angeles, ze methodisch te behangen met een groen en wit gestreept patroon, en ten slotte de tegels terug te plaatsen met de strepen naar omhoog. Williams zet deze conversatie verder, of vult ze aan, met het fotograferen van één enkele Buren-tegel, het beeld drie keer te reproduceren, en vervolgens deze identieke prints doorheen de tentoonstelling te verspreiden. Hulde, *détournement*, citatie, appropriatie of diefstal, waar dergelijke uitwisselingen tussen kunstenaars volgens ons ook uit mogen bestaan, we zijn getuige van een voortdurende verplaatsing of recyclage van gebaren, en een dialogische constructie die het domein van elk van de auteurs overschrijft. Dat dit oproepen en antwoorden plaatsvindt tussen drie kunstenaars die niet alleen bekend zijn voor hun kritische betrokkenheid met institutionele politiek, maar ook voor hun radicale bevraging van het begrip auteurschap, herinnert ons eraan dat de onangepaste praktijk ook, noodzakelijkerwijs, gedeeld wordt. Dit is misschien een virale versie van de oude kunstenaarsgemeenschap, een verontreiniging van technieken die aan de algemene bewaking van particuliere eigendom ontsnappen, een topologische migratie tussen verschillende tijden en plaatsen. Alleen bij een meer aandachtige lezing beseffen we dat een Williams geen Buren is, maar een document en

een detail van een Buren, en slechts bij nader inzien beseffen we dat het nog steeds een Buren is, en ook een Williams, of misschien geen van beide. Ook onangepast, zouden we kunnen zeggen, is het feit dat Williams ervoor kiest de praktijk van de institutionele kritiek aan te vullen met dergelijke geproduceerde en afgewerkte werken, met gladdere productfoto's. En het lijkt ineens vreemd om bevoren beelden te bespreken in termen van beweging, verplaatsing, en dialoog. Niets in deze foto's beweegt ooit. Hun zorgvuldig poserende mensen, vaste objecten en ontvolkte, actieloze scènes zijn zo immobiel als de camera zelf tijdens haar eigenste gebruiksmoment. De vastheid van een Afri-Cola asbak, bijvoorbeeld, is vooral opmerkelijk omdat hij ook op zijn zijkant gekanteld is, net zoals de Renault/barricade die wij ten onrechte omschreven als "wankel." En toch is er iets wankel in de lezing van het beeld, en Williams doet beroep op alle precisie en controle van de studiosituatie om deze beweging mogelijk te maken.

Afri-Cola is een Duitse frisdrank die van voor Coke dateert. Hij was bijna uitgeroerd door zijn concurrenten in de jaren 1960, en vernieuwde vervolgens zijn imago, onder de leiding van de commerciële ontwerper en fotograaf Charles Wip. Williams, zo blijkt, heeft bepaalde stijlfiguren geleend van Wip's Afri-Cola reclamecampagne uit 1968 en ze in zijn eigen werk gerecycled. De glazen deuren in zijn "shower girl" (douchemeisje)-serie, bijvoorbeeld, verwijzen naar de bevochtigde en maglazen panelen die ver-schijnen in Wip's hippe frisdrankadvertenties. Op die manier is de Afri-Cola referentie verdeeld over twee Williams werken (asbak/douchemeisjes), net zoals de asbak is verdeeld over zijn eigen tweeluik, gepresenteerd als zowel recto en verso, zijn eigen samenhang ondermijnend door de onthulling van de ouderwetse inscriptie van de Duitse fabrikant verborgen onder de cleane, naoorlogse vormgeving van het object. Door Afri-Cola op deze manier uit elkaar te trekken, in zijn programma in te grijpen om er de grondstoffen, zoals glas en de kleur rood ("Everything is in Afri-Cola" (Alles is in Afri-Cola)) uit te winnen, zet Williams een keten van associaties in beweging die al de hele tijd in de twijfelachtige identiteit van het product ingebed zaten: 1968, de

crisis van de koloniale macht, de merkenoorlog op de naoorlogse mondiale markt, het begraven verleden van Duitsland, de vasthoudendheid van de (rode) revolutionaire begeerte in de nieuwe consumentenklasse, de Westelijke erosivering en consumptie van het duistere, enz. *For Example...* zichzelf obsessief herziend en her-enscenerend, bijvoorbeeld, heeft geen ambitie om ooit haar portret van de Koude Oorlog te voltooien. Het rood van de Duitse asbak roept nu om het rood van Rina (een Cubaanse badzeep), dat op zijn beurt correspondeert met een douchemeisje gefotografeerd in Canada, waar het dan in gesprek komt met het Kodakgeel van haar handdoek, en we krijgen het gevoel dat geen van deze foto's echt wil vasthouden aan haar eigen eigenschappen, of dat deze eigenschappen hen in de eerste plaats nooit echt toebehoorden.

*Ik word iedere dag gedwongen, om met de meedogenloze blik van de accountant die de cinema verlangt, de 'objecten' die ik film te observeren. Deze dagen ben ik bezig met het opnemen van een scène waarin enkele burgerlijke dames thee drinken. Daarom heb ik, onder andere, theekopjes geobserveerd...*

Pier Paolo Pasolini

Of het nu de zijdeachtige glans van de spatborden van een fiets, de functionele gele huid van een Packset verzenddoos, het spel van vierkanten en rechthoeken op de modernistische gevel van een gebouw of zeepsop in het haar van een model is, waar we vooral naar kijken is "surface design". De Koude Oorlog, zo lijkt het, werd net zoals alles verpakt. En als we kunnen stellen, samen met Pasolini, dat de menselijke communicatie massaal wordt aangevuld met (zoniet verdrongen door) wat hij de nieuwe, naoorlogse "taal der dingen", noemde<sup>3</sup>, dan kunnen we ook stellen dat er een mogelijkheid blijft om kritisch te inter-venieren in het werk van deze nieuwe taal, om het in te schakelen op de oppervlakken waar het het meest efficiënt kan spreken. Williams, als

een goede commerciële fotograaf, is hyperaandachtig voor de oppervlakte-eigenschappen van de dingen, maar wanneer hij gebruik maakt van kant-en-klare technieken om het gevoel van een handdoek uit te laten komen of de glinstering van geslepen glas te versterken dan verstoort hij simultaan ook de efficiëntie van het commerciële programma. Het Brechtiaanse gebaar van de Kodak Three-Point Reflection Guide (© 1968) van een fotograaf bij een tafeldisplay van gesimuleerde matkolven te voegen, is een voorbeeld van hoe een Williams een naadloos beeld van naoorlogse overvloed onderbreekt. Soms is een lettertype scheef of ondersteeboven georiënteerd, en anderen hebben gewezen op de vlekken op de huid van een model of een onhandig stuinstaande straatlantaarn in een anderzijds perfect symmetrische compositie. Commerciële verpakkingen en foto's zijn oppervlakken met betekenissen die zijn geprogrammeerd om efficiënt samen te werken aan de bouw van een naadloze, posthistorische sociale ruimte. En als de auteur alleen kan werken vanuit zijn eigen automatismen, binnen het programma dat hem integreert met het apparaat dat hij pretendeert te controleren, dan is hij nog steeds in staat om hiaten en fouten in te voeren. Het zijn dergelijke verschillen die de feitelijkheid van het programma onthullen, zodat de totaliteit van het programma ook zelf beeld wordt - op het eigenste moment van de verstoring. Wanneer twee betekenisgevende oppervlakken tijdelijk niet goed zijn uitgelijnd, zal iets erin slagen (geschiedenis, materialiteit) om on-verpakt te raken.

Hoe nostalgisch en reactionair Pasolini's geschriften over de Italiaanse jeugdcultuur van het midden van de jaren '70 ook kunnen geweest zijn, ze zijn interessant omwille van hun poging om een revolutionair moment te vatten in de termen van een opkomende consumptieaanschaarlijkke gevoeligheid. Hij maakt het vrijwel onmogelijk om onderscheid te maken tussen algemene ongehoorzaamheid aan het gezag en onderwerping aan een andere totalitaire orde, die van de nieuwe consumptieaanschaarlijkheid zogenaamde vrijheden. Zijn *Lettere Luterane*, een serie artikelen gepubliceerd in de dagbladen van die tijd, werden geschreven tijdens het maken van

zijn laatste film, *Salò*, opgenomen in Bologna in 1975. In een foto genomen tijdens een casting voor die productie, zien we een horde jonge lichamen in de rij staan om auditie te doen voor de regisseur, die ondertussen in zijn geschriften het conformisme van hun lange haren, rebelse houdingen, drugsgebruik en semiotische verslaving aan een onmenselijke cultuur van grondstoffen veroordeelt. Het zal de laatste keer zijn dat hij nog tienvrèes filmt, en tegen de tijd dat *Salò* verschijnt, waren er al rellen met de Italiaanse jeugd in de straten. Dit alles om te zeggen dat revolutionair verlangen niet alleen altijd op de een of andere manier terugkeert als de gecomodificeerde taal der dingen, maar de taal der dingen kan ook het onverwachte potentieel om haar eigen functie met de voeten te treden verbergen. Het is nooit echt of Pasolini maakt gebruik van de grondstof van tienerjongens (en theekopjes) om iets over de onmogelijkheid van de menselijke communicatie in de nieuwe stad te zeggen, en een paar maanden later wordt hij vermoord. Daar waar de taal van de dingen domineert, kunnen we alleen nieuwe manieren uitwerken om onszelf te betrekken in de automatische processen die ons altijd-reeds uitwissen.

Een titel als *Universal Travel Adapter*, *Scorpio Distributors Ltd., Unit DZ, West Sussex, Great Britain, Product number TXR7 7000, Power Rating: 6A Max 125/250Vac, With Built-In Surge Protector, With Safety Shutters, Surge Status Indicator Light, 110Vac or 220Vac Light Indicator, Built-In 13A Fuse, Testing based on International Standard IEC 884-2-5 Witnessed by TUV, CE EMC Approval, Douglas M. Parker Studio, Los Angeles, California, December 15, 2005* kan de potentiële open en vrije betekenis van het beeld beperken als het al niet zijn eigen functie ondermijnt door te veel te specificeren. Het is uteraard niet het ding zelf dat hier spreekt, maar een andere manier van het beeld aan te vullen, of van de woordeloze, functionele taal van de *Universal Travel Adapter* af te beelden. De beschrijvende redundantie van de titel grenst aan het absurde, alsof hij elektriciteit terug in woorden kon omzetten. We zouden de *Universal Travel Adapter* een soort van Koude Oorlog-icoon kunnen noemen (het omgekeerde beeld van zoiets als de

Berlijnse Muur), de technologische droom van absolute communicatie in een wereld waar mensen nog steeds niet kunnen achterhalen hoe ze hun eigen taal kunnen delen. Op een afstand in de foto en daardoor ook gedistantieerd van zijn eigen functie, drijft het apparaat en zijn vermeende krachten in een pas ontdekte impotentie. Misschien vlucht de reisadapter in de foto, eindelijk bevrijd van zijn globaliseerde labeur, zich hier koesterend in dit specifiek, glamourous, bijna dandyachtig niet-aangesloten zijn.

In het Italië van het midden van de jaren 1970, probeerde de jonge en geradicaliseerde menigte zich los te pluggen uit de oude politieke economie. *Red Bologna*, een ooit populaire studie uit 1976 over het voorbeeldige Euro-communisme in deze stad, presenteert een Bologna dat bestaat uit wijken en buurten, waarvan de planning en ontwikkeling, van de openbare busroute tot het behoud van historische structuren en de prijs van perziken, als het ware direct werden bepaald door haar verantwoordelijke inwoners<sup>10</sup>. Dit beeld was al aan het imploderen tijdens het schrijven van het boek, en al snel zou de *Beweging van '77* een radicale breuk met het officiële Links articuleren, waarin wordt opgeroepen tot een experimentele weder-toe-eigening van het dagelijks leven op elk niveau, te beginnen met een wijdverspreide werkweigering. Een hele generatie leerde zichzelf om creatief, strategisch gebruik te maken van luiheid, passiviteit, en non-productie, met de idee om gezamenlijk de systemen die enkel het menselijk potentieel uitbuiten te verlaten, en in de plaats daarvan deze rijkdom te *autonimiseren*. In stukken van Antonio Negri en anderen, werd "Exodus" steeds synoniem voor de wederopbouw van de sociale ruimte, en sabotage werd de nieuwe productie.<sup>11</sup> Terugkijkend op deze crisis, zien we nu echter hoezeer de revolutie samen viel met een paradigmatische verschuiving naar een globaliseerde, postindustriële economie. Veel van haar subjectieve experimenten werden al snel opgenomen in de Post-Fordistische productiestystemen op basis van werknemersflexibiliteit en communicatie, het terugtrekken van de fabrieken ten voordele van kantoren aan huis, tijdelijk werk, netwerken, de vervaging van werk en vrije tijd, enz.<sup>12</sup> Paolo Virno beschrijft deze overgang naar een post-Fordistische economie in

taalkundige termen, als het taal-woorden van de arbeid, en vice versa. Samen met Vilém Flusser kunnen we ook stellen, dat het de camera is die over deze verschuiving presideert<sup>13</sup>. Het is noch instrument, noch speegoed, het is het eerste postindustriële object, en het bevat in zijn ondoordringbare zwarte doos het programma dat definitief het Industriële Tijdperk zal achterhaald maken, de cybernetische code die, daar waar arbeider en auteur ophouden, fimaal alles overneemt, ter vervanging van de machine en de gebruiker als primaire productiemodellen. De fotografie informeert ons. Ze sluit onze afstand van de dingen die we gebruiken en maken, nodigt ons uit binnenin haar eigen functie. Inderdaad, de camera was altijd een deel van het experiment, de ultieme de-subjectieveerder.

*Vrijheid is spelen tegen de camera.*

Vilém Flusser

Het kan zijn dat elke poging tot subjectieve emancipatie in het informatietijdperk noodzakelijkerwijs moet beginnen met het oppakken van een camera. "Ik ben een camera," precies ... om van daar uit te gaan, vanuit het feit dat we al zijn opgenomen in zijn programma. En een uittocht hoeft misschien niet per se het niet meer produceren van beelden in te houden. Er zijn ook andere vormen van weigering, meer subtiele en misschien het fotografische programma nog meer verwoestende: strategische toe-eigening van informatie en technieken, het loskoppelen van deze uit de systemen waarin zij gebruikt worden, het stopzetten of ontsporen van de communicatieve arbeid (of het spel) van een afbeelding, het omleiden van een industrieel beeld naar een esthetisch regime, of anderszinds het ondermijnen van het onderscheid tussen kunst- en niet-kunstfotografie doorheen een bijzonder onbeslisbaar beeld. De manier waarop men een foto kan laten oscilleren tussen, in het bijzonder, kunst en niet-kunst, zou een soort van fotografisch equivalent kunnen zijn van de de-subjectiverende praktijken die zijn ontstaan tijdens het Italiaanse

experiment. In beide gevallen is het een kwestie van het openstellen van een ruimte die er voorheen niet was, van het aanvullen van een gegeven, overbodige, bewaakte orde met een eerder uitgesloten mogelijkheid, een buitensporig of onwaarschijnlijk beeld. Als de camera niet langer een fabriek of een gereedschap is, dan is ze soms ook niet echt een camera. Als ze even wordt afgeleid van haar eigen programma, wordt de camera weer een vreemd gegeven, gaat samen met haar ex-gebruiker in ballingschap, en wordt meegesleept in een nieuwe beweging waar ze anderen kan vervoegen.

1. Bifo, "Anatomy of Autonomy," *Autonomia: Post-Political Politics*, Sylvère Lotringer, en Christian Marazzi, redacteurs, Semiotext(e), New York, 1980, p. 164.
2. Bertolt Brecht, "Radio – An Antediluvian Invention," en "The Radio as a Communications Apparatus," *Brecht On Film and Radio*, Methuan Publishing Limited, London, 2000, p. 37.
3. Jacques Rancière stelt de modernistische idee dat kunst politiek is wanneer het de kijker emancipeert vanuit een zogenaamd passieve positie ten opzichte van geïncenseerde vertoningen in vraag. Zie Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, voor gesteld aan de Borderline Academy, Frankfurt, 2005. Transcriptie verkrijgbaar via [borderlineacademy.org](http://borderlineacademy.org).
4. Commerciële tafelbladfotografie is een studio-gebaseerde techniek voor het fotograferen van levenloze voorwerpen. Op een bepaald punt in de jaren 1960, verdrong de tafelbladproductie het voormalig gebruik van menselijke modellen in de reclame industrie om een product voor te stellen of te "ontmoeten". Extreme close-ups van stromende hamburgers en zwerende bierflesjes, bijvoorbeeld, zijn typische tafelbladbeelden.
5. In haar boek over de poëtica van de opstand, bespreekt Kristin Ross de bouw van barricades tijdens de Commune van Parijs. Ross, Kristin, *The Emergence of Social Space: Rimbaud and the Paris Commune*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1988.
6. Williams heeft zich vaak verlaten op een binnenkort achterhaald kleurtransferproces in de productie van zijn kleurprints. Een van de weinige overgebleven laboratoria voor dit soort werk sloot onlangs zijn deuren voor de kunstenaar.
7. "La politique s'oppose spécifiquement à la police. La police est un partage du sensible dont le principe est l'absence de vide et de supplément." Rancière, Jacques, *Aux bords du politique*, La Fabrique-Éditions, Paris, 1998.
8. Over de logica van de tijdelijke onderbreking en "chrono-politiek," zie Paul Virilio & Sylvère Lotringer *Pure War*, Semiotext(e), New York, 1983.
9. Pier Paolo Pasolini, *Lettere Luterane*, Giulio Einaudi, Torino, 1976, 20
10. Max Jäggi, Roger Müller, en Sil Schmid, *Red Bologna, Writers and Readers Publishing Cooperative*, London, 1977.
11. "Ik kijk verbaasd rond mij. Is dit werkelijk de geest van de eeuw? Is dit werkelijk het creatieve marxisme waarin we leven? Niets onthult de immense historische positiviteit van de zelf-valorisatie van de arbeiders beter dan de sabotage, de voortdurende activiteit van de sluipschutter, de saboteur, de afwezige, de afwijkende, de crimineel die ik beleef. Ik voel meteen, weer, de warmte van de arbeiders- en proletarische gemeenschap, elke keer als ik het skimasker aantrek." Negri, Antonio, "Domination and Sabotage (1977)," *Books for Burning: Between Civil War and Democracy in 1970s Italy*, Verso, London, 2005, p. 237.
12. "Het meesterwerk van het Italiaanse kapitalisme bestaat erin precies die gedragsvormen die initieel zijn verschenen in de vorm van radicaal conflict te hebben omgevoerd tot een productieve grondstof." Vjimo, Paolo, *A Grammar of the Multitude*, Semiotext(e), New York/Los Angeles, 2004.
13. Flusser, Vilém, *Towards a Philosophy of Photography*, Reaktion Books Ltd, London, 2000.





















## CHRISTOPHER WILLIAMS

27.03 – 05.06.2011

Lijst: tentoongestelde kunstwerken

**71**  
Camera Praktika, Praktisix (1959-64)  
Kamera- und Kinowerke Dresden,  
120 film

6x6 cm, height: 11 cm,  
width: 16,5 cm, depth: 12 cm,  
weight: 1280g  
Lens: Carl-Zeiss-Jena  
Tessar 1:2,8 80 mm,  
normal lens: Biometar, 80/2,8  
lens mount: Praktisix Bayonet,  
typical serial no: 20830  
November 9th, 2010

85,1 x 94,3 cm (framed)  
Courtesy Galerie Gisela Capitain,  
Cologne and David Zwirner, New York

**72**  
Garten im Voigtmichelshof,  
Alpirsbach  
June, 7th, 2010

83,2 x 94 cm (framed)  
Courtesy Galerie Gisela Capitain,  
Cologne and David Zwirner, New York

**73**  
Bläsing G 2000, Bläsing GmbH, Essen  
Model: Christoph Boland  
November 15th, 2010

84 x 94 cm (framed)  
Courtesy Galerie Gisela Capitain,  
Cologne and David Zwirner, New York

**74**  
Window (with Window Cutaways)  
Set built by Paul Persighetti,

Object Design  
Persighetti, Leysiefen 9a,  
Leichlingen, Germany  
Cutaways produced by  
Biffar GmbH & Co. KG  
In den Seewiesen, 67480 Edenkoben,  
Germany

Studio Thomas Borho,  
Oberkasseler Str. 39,  
Düsseldorf, Germany,  
November 16th, 2010

85,7 x 94,6 cm (framed)  
Courtesy Galerie Gisela Capitain,  
Cologne and David Zwirner, New York

**75**  
Reinigung Ursula Schweyen  
Lindenstr. 34, Köln,  
February 17th, 2010

86 x 95 cm (framed)  
Courtesy Galerie Gisela Capitain,  
Cologne and David Zwirner, New York

**76**  
Fachhochschule Aachen  
Fachbereich Gestaltung,  
Studiengang: Visuelle Kommuni-  
kation, Fotolabor für Studenten,  
Boxgraben 100, Aachen  
November 8th, 2010

97,2 x 83,8 cm (framed)  
Courtesy Galerie Gisela Capitain,  
Cologne and David Zwirner, New York

**77**  
Femme, monument, 1970.  
Kunstgießerei Bonvicini, Verona

Bronze, 250 x 100 x 50 cm  
Museum Frieder Burda,  
Baden-Baden  
Bronze with black patina,  
signed and numbered with  
engraving 'Miro EA 21'  
June 9th, 2010

96,5 x 85,1 cm (framed)  
Courtesy Galerie Gisela Capitain,  
Cologne and David Zwirner, New York

**78**  
Weimar Lux CDS; VEB Fein-  
gerätewerk  
Weimar, Price: 86,50 Mark GDR  
Filmempfindlichkeitsbereich 9  
bis 45 DIN und 6 bis 250000 ASA,  
Blendskala 0,5 bis 45,  
Zeitskala 1/4000 Sekunde bis  
8 Stunden, ca. 1980

Models: Ellena Borho  
and Christoph Boland  
November 12th, 2010

95,3 x 82,6 cm (framed)  
Courtesy Galerie Gisela Capitain,  
Cologne and David Zwirner, New York

**80**  
Bergische Bauernscheune,  
Junkersholz, Leichlingen  
September 29th, 2009

83,5 x 94 cm (framed)  
Courtesy Galerie Gisela Capitain,  
Cologne and David Zwirner, New York

**81**  
Window (with Pedestal)  
Set and pedestal built

by Paul Persighetti  
Object Design Persighetti,  
Leysiefen 9a, Leichlingen, Germany  
Studio Thomas Borho,  
Oberkasseler Str. 39,  
Düsseldorf, Germany  
November 16th, 2010

86 x 95 cm (framed)  
Courtesy Galerie Gisela Capitain,  
Cologne and David Zwirner, New York

**82**  
Staatliche Kunsthalle Baden-Baden,  
Lichtentaler Allee 8a, Baden-Baden,  
Germany  
June 7th, 2010

37 1/2 x 31 1/2 cm (framed)  
Courtesy Galerie Gisela Capitain,  
Cologne and David Zwirner, New York

**83**  
Naturpark Schwarzwald Mitte / Nord  
neben Berggach  
June 8th, 2010

85,7 x 94,6 cm (framed)  
Courtesy Galerie Gisela Capitain,  
Cologne and David Zwirner, New York

## COLOPHON

pp. 53-84

Translation: Michael Meert  
Exhibition photograph  
Henk Schoenmakers  
Graphic Design  
Petra Hollenbach



27.03 \_ 05.06.2011

## THOMAS BOGAERT

**Onvergetelijk**, voor zij die het meemaakten, was het project 'The Superfast Series' van Thomas Bogaert (°1967, Dendermonde) in het Gentse SMAK in 2003. In een dubbele projectie raasden Matchbox-autootjes toen voorbij op de klanktonen van een beklijvende soundtrack: een tegelijk hippe en nostalgische trip aan een ijl tempo. Sinds begin vorig jaar werkte Thomas aan het nieuw project dat we deze lente konden tonen in het museum Dhondt-Dhaenens. 'On the Way to the Peak of Ecstasy' was het resultaat van een reis doorheen Californië. In de film worden schijnbaar dagdagelijkse momenten in de tijd door Thomas opgeladen met een filmische spanning en sfeer. Op een heel slimme manier zette Thomas de tentoonstellingsruimte naar zijn hand door onder meer zijn film, geprojecteerd op een prisma, te combineren met een aantal uitgelichte filmobjecten. Naar aanleiding van dit project werd ook een bijzonder 'artist book' uitgegeven.



## THOMAS BOGAERT

/ Tanguy Eeckhout

### ON THE WAY TO THE PEAK OF ECSTASY

Californië, april 2010. Thomas Bogaert en Werner Ruts rijden twee weken lang in en rond Los Angeles. Met zijn Super-8-camera filmt Thomas Bogaert vanuit de wagen het voorbijflitsend landschap van de 'Golden State of the U.S.A.'. Soms stoppen ze onderweg om de natuur of de stad en zijn inwoners te filmen. Thomas Bogaert koos ervoor om in Californië filmmateriaal te maken, gewoonweg omdat hij houdt van palmbomen, mooi weer en Amerikaanse auto's. Bovendien is het intense Californische licht ideaal om bruikbaar Super-8-filmmateriaal te maken. In Los Angeles jaagt zijn Nikon-camera 'The American Dream' na: mooie mensen, wuivende palmbomen, de onbezonnen Hollywood-luxe, ... De reis levert 27 cassettes van drie minuten op, aan 24 filmframes per seconde.

De film die Thomas Bogaert nadien monteert, gebruik makend van het L.A.-filmmateriaal, krijgt de titel 'On the Way to the Peak of Ecstasy'. Het is een film zonder begin of eind, een eindeloze 'loop' zonder verhaallijn. Beelden die op zichzelf niets spectaculair hebben, worden bijzondere kijkervaringen door het spel met de cadrage, het tempo en de bijzondere film- en kleurkwaliteiten van het Super-8-filmmateriaal. De soundtrack, die steeds een essentieel element is in de films van Bogaert, is van de Franse muzikant Raoul Sinier. Tijdens de tentoonstelling in het museum Dhondt-Dhaenens wordt de film in drievoud geprojecteerd op de drie vlakken van een prisma. Dit resulteert in een kristalachtig effect, een

licht doorlaatbaar volume in de ruimte. In relatie met de projectie presenteert Thomas Bogaert een aantal filmobjecten die ontstonden uit de filmbeelden.

Thomas Bogaert noemt zijn film een 'slow motion roadmovie'. De titel 'On the Way to the Peak of Ecstasy' maakt ook een duidelijke allusie op de typische verhaallijnen van de roadmovie door het 'op weg zijn' te suggereren. Californië vormt niet toevallig meer dan eens het decor voor dergelijke films: enerzijds dankzij het zeer verscheiden landschap en de kleurrijke cultuur; anderzijds natuurlijk doordat het hart van de filmindustrie – Hollywood – zich nu eenmaal middenin Californië bevindt. De weg naar het summum van de extase kent echter geen eindpunt of ontknopning in de film van Thomas Bogaert. Het is veeleer een meeslepende draaikolk van beelden die de kijker naar een extatische ervaring leidt. Die beeldenstroom is behoorlijk verslavend door het overweldigend gevoel van onbezorgde 'happiness' dat de drive van de film lijkt te vormen.

Een onderliggende spanning infiltreert echter het optimistisch geluksgevoel van de film. Als toeschouwer word je medeplichtig aan het voyeurisme van de kunstenaar. Heimelijk registreert Thomas Bogaert mensen die achteloos wandelen in de straten van L.A. Soms gebeurt het dat de luid ratelende Super-8-filmcamera hem verraadt waardoor mensen kwaad omkijken, zoals in de joodse wijk, of het oog van de camera pertinent ontwijken. Soms mag hij niet filmen, zoals op het dak van de Standard Hotel, maar doet het in het geniep toch waardoor hij een schokkerig en 90° gedraaid beeldsequentie verkrijgt. Een

impliciet gevoel van onrust en dreiging wordt zo na verloop van tijd meer en meer voelbaar. Dit gevoel wordt in de film nog versterkt door de soundtrack en het effect van slowmotion.

Terwijl we eerst meegevoerd worden in een sfeer dat beantwoordt aan alles wat we ons kunnen verbeelden over de Westkust van Amerika, worden we gaandeweg geconfronteerd met wat die 'American Dream' aan het wankelen kan brengen, zoals de angst, de twijfel of de vrijheidsbeperking. De meeslepende, zelfs dwingende, teneur van de film is slechts de waas die de ambiguïteit van de beelden verhuult. Thomas Bogaert vertelt geen lineair verhaal, maar zijn film is een desoriënterend besef dat niets is wat het lijkt. Zo gaat het ook met de blauwe 'Muscle car' die even in beeld komt in de film. Het lijkt op een uitvergroete Matchbox-auto, het soort van wagen waar elke jongen wel ooit van droomde terwijl hij met de kleine speelgoedvariant ervan racet over de speelplaats. Thomas Bogaert heeft amper de tijd om de auto te filmen, maar eenmaal hij zijn film monteert en inzoomt op de beeldsequentie met de blauwe auto, ontdekt hij dat FOR SALE staat opgeschreven op een zijruit van de auto. De heroïsche Matchbox-droom van de auto-eigenaar is aan diggelen: de ultieme veruiterlijking van zijn potentie staat te koop.

'On the Way to the Peak of Ecstasy' is een film waarin verbeelding en realiteit tegen elkaar opbotsen en zo een tegendraadse spanning creëren. De kleurrijke wereld van Californië, zoals we ons die al van in onze kindertijd hebben verbeeld, is een Fata morgana, een fantastische zeepbel. Achter de nostalgische illusie die de beeldenstroom

creëert, schuilen vele verhalen en realiteiten. Die gelaagdheid schept een ambiguïteit die het overweldigend visueel en auditief effect van de film counterert, maar tegelijk ook de beelden oplaadt met een onverwoordbare sfeer. De schijnbaar vrijblijvende beeldfragmenten worden daarom beklijvende en onvatbare spookbeelden in ons geheugen.



Thomas Bogaert (2011) | "On The Way to the Peak of Ecstasy", 2011



Thomas Bogaert (2011) | "On The Way to the Peak of Ecstasy", 2011



“The Absence”, 2010,  
mixed media, 50 x 40 x 3 cm



“Hummingbird”, 2010,  
mixed media, 50 x 40 x 3 cm





Thomas Bogaert (2011) | "On The Way to the Peak of Ecstasy", 2011

27.03 \_ 05.06.2011

PICTURE THIS:  
**SOPHIE**  
**KUIJKEN**

Het eerste atelierbezoek bij Sophie Kuijken (°1965, Brugge) was een kleine openbaring. Al meer dan tien jaren werkt Sophie aan een eigenzinnig oeuvre dat nog nooit eerder werd tentoongesteld. Bij een eerste oogopslag leken haar werken op minutieus uitgevoerde realistische portretten. Het realisme dat ze hanteert is echter van een bedrieglijke aard. De menselijke figuren die het oeuvre van Sophie bevolken lijken wereld- en tijdsvreemd. Hun ietwat vreemde fysieke verschijning en vaak ijzige confronterende blik hebben een bevreemdend en zelfs verontrustend effect op de toeschouwer. Het werk van Sophie confronteerde ons zo met iets onvatbaar dat niet geënt is op onze realiteit, maar ons leidde naar een onbekende, mysterieuze werkelijkheid.



## SOPHIE KUIJKEN

/ André Gordts

### PORTRETTE

*“Niets houdt zijn eigen aanschijn. De vernieuwster aller dingen, Moeder Natuur, laat elke vorm ontstaan uit andere vormen. Geen enkel ding in dit heelal, geloof me, gaat teloor, maar alles wisselt en vernieuwt. Men spreekt van een geboorte als er iets anders aanvangt dan er was, en sterven is ophouden met hetzelfde-zijn. En toch, het groot geheel blijft wel bestaan, al schuift er nog zoveel van hier naar daar.”*

*Ovidius, Metamorphosen. Boek XV, verzen 251-258. I n.C.*

De oplettende kijker zal (terecht?) opmerken dat Sophie Kuijken portretten maakt. Een (schilderkunstig) portret is een tweedimensionale gelijkende afbeelding van een levend of overleden driedimensionaal wezen, althans volgens het woordenboek. Portretten worden in ongeveer alle kunstvormen gemaakt, van de muzikale *Tombeau* tot de literaire portretten van Gregor Samsa, Dorian Gray en Dr. Jekyll and Mr Hyde. Door de eeuwen heen heeft het portret - als academisch canon - eeuwigheidswaarde gekregen. Het *Portret van Karel V* door Tiziano wordt geacht de doorluchtige hoogheid voor te stellen zoals hij was en steeds zal zijn op de dag van de afwerking van het werk. Een momentopname. De tijd erna bestaat niet. De tijd ervoor is voorbij. Karel V verandert niet meer.

Men zou kunnen vermoeden dat de huidige wereld niet meer dezelfde is als deze ten tijde van Karel V. Het volstaat een politieke kaart te bekijken om tot dit inzicht te komen. In het

licht van de laatste evoluties kunnen we ook begrijpen dat communicatiesnelheid de motor van die evolutie is geworden en beheersing van communicatie dé machtssleutel bij uitstek. Visuele gewaarwordingen en het transport van beelden werden dermate versneld tijdens de vorige eeuw dat de gewone sterveling soms niet meer ziet wat hij of zij meent te zien. Foto's worden gemanipuleerd: personen verdwijnen of worden toegevoegd, houdingen veranderd, contexten gewijzigd. Een techniek die doet denken aan de belangrijkste visuele uitvinding van de 20<sup>ste</sup> eeuw: de collage. Collage maakt gebruik van uitgeknipte stukken papier, geplakt op steviger papier of op schildersdoek. De gebruikte materialen kunnen knipsels zijn uit kranten (tekst, foto's, advertenties), of foto's, tekeningen, gescheurde stukjes van een mislukte aquarel... De bedoeling is uit diverse beelden een nieuw functionerend beeld te maken. Het versnelt eigenlijk de beeldvorming en introduceert elementen uit de "realiteit" in de eigen wereld van de kunstenaar. De collage moet het hebben van nevenschikking van disparate elementen om hierdoor een overtuigend beeld te maken.

De schilderkunst en zeker de figuratieve schilderkunst is al verschillende malen voor dood achtergelaten in de arena van de rivaliserende kunstvormen. Het zwarte schaap van de nieuwe academie, de stille butler van de Installatiekunst en de pompbediende van de Videolimousine. Toen de nood het hoogst was kwam er telkens een deus ex machina met een uitvinding die de rochelende ontslaper nieuw leven inblies. Denken we maar aan een Robert Ryman met zijn



Sophie Kuijken (2011) | "Tegel 1-2-3-4-5", 2011, olie/acryl op cementtegel, 5x (15,3 x 15,3 cm)

bevraging van de schilderbasics, of een Gerhard Richter met zijn queeste naar de bron van de toendertijd nieuwe beeldleverancier: de krantenfoto, gevolgd door het medium televisie. Nu dus reeds allemaal voorbijgestreefde informatiemedia. Het beeld dat blijft hangen op uw netvlies komt niet meer uit uw krant (kapitalistisch realisme) of van de film (pop art) of zelfs niet meer van de televisie. Het beklievend beeld komt uit de pixelkeuken van Photoshop en het beeld zelf wordt van het internet geplukt. De beelden van Sophie Kuijken worden van dat internet gehaald en opgeslagen in een databank. Gezichten worden bekeken, ogen worden onderzocht, wenkbrauwen veranderd, kleuren bijgesteld. Tientallen gezichten over elkaar heen gelegd en door transparante lagen met elkaar verbonden. Linkerogen worden gehecht aan neuzen, neuzen aan rechterogen. Midden de elliptische contour ontstaan kerngezichten, landschappen met toppen en dalen. Mannenogen in vrouwengezichten en omgekeerd. De horizontale collage behoort tot het verleden; we staan voor een verticale beeldvorming opgebouwd uit veel gezichten. Dieptelagen van ogen, neuzen, wenkbrauwen, oren, lippen, kinnen, haarpartijen, voorhoofden. Onderliggende schemata van meetkundige figuren die de onderdelen met elkaar moeten verbinden zoals een robotfoto, maar dan een foto van een niet-bestaand figuur, samengesteld uit elementen van tientallen bestaande gezichten. Natuurlijk heeft het niets te maken met de robotfoto ontstaan uit verbale communicatie, en ook heeft het niets te maken met het portret van Dorian Gray dat uiteindelijk

steeds gelijk blijft aan zichzelf, en ook Dr Jekyll and Mr Hyde met hun ietwat gratuite verbinding tussen fysieke kenmerken en psychologische gemoedstoestanden hebben niets te maken met deze portretten. Sophie Kuijken wil portretten maken. Van mensen. Dat hebben ze ook al in de Ptolemaïsche Tijd in Egypte gedaan: portretten van de mummie toen die nog in leven was en tegelijkertijd de dode mummie ogen verschaffen zodat hij of zij naar buiten kon kijken. Dat zijn geen geposeerde portretten maar herinneringen aan levende mensen. De kunstenaar beeldt geen levende personen uit noch personen die geleefd hebben, maar gebruikt gevonden internetfoto's om een nooit gebeurd verleden te construeren. Poseren is dan ook compleet uit den boze; levensverhaal of andere contexten worden geweerd. Zo komen beelden van "gerecycleerde mensen" tevoorschijn, waarbij geslacht noch leeftijd een rol spelen en zowel vrolijke als sombere uitdrukkingen samen in hetzelfde gezicht kunnen voorkomen. Soms klopt een dergelijk "portret" niet helemaal; het komt "unheimlich" over, onwennig. Er heerst stilte en zelfs stilstand in een portret dat op een dergelijke manier ontwikkeld werd. Nieuwsgierigheid ligt aan de basis van dit soort schilderijen: nieuwsgierigheid naar de mogelijkheden van een gelaat door combinatie van disparate elementen en bewerking van bepaalde onderdelen, net alsof een maker op een levend gezicht zou experimenteren en kiezen uit diverse mogelijkheden. Manipuleren is leuk, vooral als het gaat over de combinatie van intrigerende en afstotende elementen en de argeloze kijker plots ontdekt

Sophie Kuijken (2011) | "Baarden", 2009, olie/acryl op paneel, 36,5 x 45,5 cm



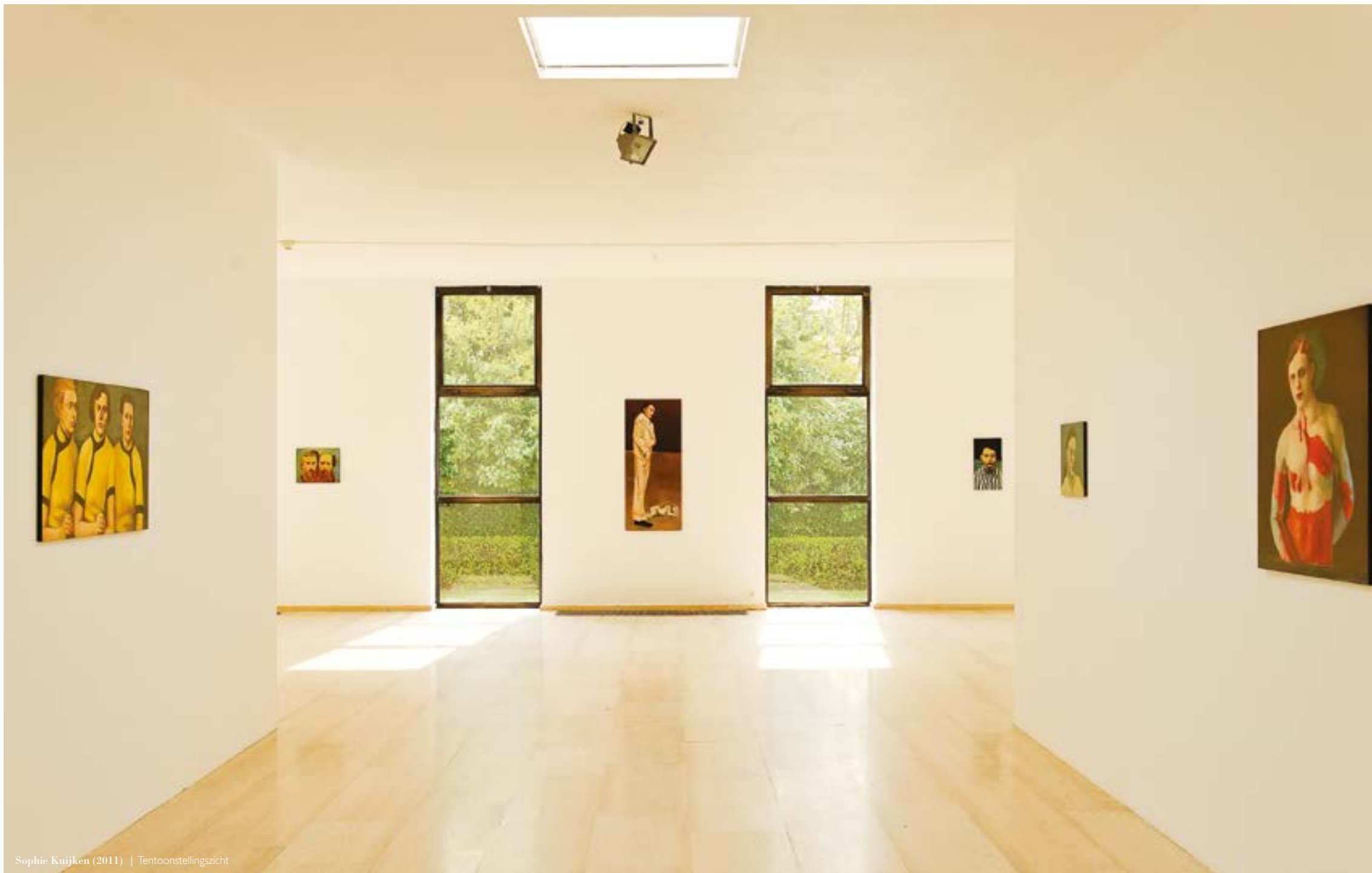


dat een vriendelijk gezicht verandert in een dreigende tronie of een harde blik getemperd wordt door een zachte mondhoek. De kunstenaar sluit niets uit in een gezicht, net zoals het leven als uiting van de natuur moreel neutraal is en niets met moraliteit te maken heeft. Tegengestelde expressies van aantrekking en afstoting zetten een denkproces in werking bij de kijker zodat deze de losgemaakte emoties kan onderzoeken en toetsen aan het beeld voor hem of haar. Uiteindelijk is een "portret" van Kijken een landschap met venstertjes die bepaalde elementen op de voorgrond laten treden en andere uitsluiten of meer op de achtergrond laten versmelten met de totaalindruk.

De kunstenaar bepaalt welke vensters zullen opengaan evenals de diepte en de manier waarop een dergelijk element in het geheel wordt geïntegreerd. Vervolgens bepaalt zij het licht dat over het hoofd valt en de algemene toon van het incarnaat van het desbetreffende personage. Het wordt letterlijk en figuurlijk een "gelaagd" portret, enerzijds omdat elk detail uit de ene of andere sub-laag komt en anderzijds de opbouw van het vleeskleurige incarnaat ook uit verschillende kleurlagen is opgebouwd, zodat een werkbaar portret ontstaat waarin alle tegenstellingen en gelaagdheden van het leven opgeslagen zitten: duistere transparantie die de kijker uitnodigt tot intens kijken.



Sophie Kijken (2011) | Tentoonstellingszicht



Sophie Kuijken (2011) | Tentoonstellingszicht



Sophie Kuijken (2011) | "Merkwaardig product", 2010, olie/acryl op paneel, 60 x 100 cm - "Met boek", 2010, olie/acryl op paneel, 100 x 60 cm





Uw patrimonium is een rijkdom.  
Het verzekeren is onze kunst.  
Votre patrimoine est une richesse.  
L'assurer est un art.



Rue Joseph II straat 36-38 - Bruxelles 1000 Brussel  
TEL +32 (0)2 539 00 80 - FAX +32 (0)2 537 96 79  
MAIL [art@eckman.eu](mailto:art@eckman.eu)

# 75

## Focus op familiebedrijven Al 75 jaar

Deloitte Fiduciaire, uw kmo-specialist voor accountancy, fiscaal en juridisch advies, financieel en IT-management en fusies en overnames.

[www.deloitte-fiduciaire.be](http://www.deloitte-fiduciaire.be)

Nikolaas Tahon  
Kortrijksesteenweg 1146, 9051 Gent, Tel. + 32 9 393 75 85, [kmo-gent@deloitte.be](mailto:kmo-gent@deloitte.be)

Deloitte Fiduciaire heeft kantoren in Antwerpen, Brugge, Charleroi, Diegem, Gent, Hasselt, Kortrijk, Leuven, Luik en Roeselare.

© 2011 Deloitte Fiduciaire

Accountancy • Tax & Legal • Business & IT • M & A | 75 jaar


**Deloitte**  
Fiduciaire



# Klara





BRASSERIE-HOTEL  
IN 'T BOLDERSHOF  
LEKKER ETEN - ZALIG SLAPEN...  
WWW.BOLDERSHOF.COM  
INFO@BOLDERSHOF.COM  
TEL 0032 9 2827545




*auberge du pêcheur*

Pontstraat 41 - 9831 Sint-Martens-Latem  
T 09 282 31 44 - F 09 282 90 58  
info@auberge-du-pecheur.be  
www.auberge-du-pecheur.be


Brasserie The Green  
Restaurant Orangerie  
Seminariecentrum  
Huwelijken  
Feesten  
Banketten  
Babyborrels  
Tea-room




A. Gossetlaan 52  
1702 Groot-Bijgaarden  
T 02 466 33 62 - F 02 466 60 09  
info@diner-privé.be  
www.diner-privé.be



A. Gossetlaan 52  
1702 Groot-Bijgaarden  
T 02 466 21 30 - F 02 466 18 50  
info@gosset.be  
www.gosset.be



Kon. Astridlaan 57  
9100 Sint-Niklaas  
T 03 778 05 11 - F 03 778 13 73  
info@serwir.be  
www.serwir.be



Kalvekeet 137  
8300 Knokke-Heist  
T 050 60 80 23 - F 050 61 40 55  
info@charls.be  
www.charls.be



## Organisatie

Joost Declercq, Jan(us) Boudewijns, Geneviève Chaltin, Tanguy Eeckhout, Beatrice Pecceu, Gerry Van Billemont.

## Raad Van Bestuur

Jan Steyaert (voorzitter), Jan Andries, Frank Benijts, Franciska Decuyper, Michel Delfosse, Karel De Meulemeester, Luc De Pesseroey, Xavier Donck, André Gordts, Marianne Hoet, Bie Hooft, Agnes Lannoo, Filiep Libeert, Michel Moortgat, Christian Mys, Serge Platel, Peter Rodrigues, Paul Thiers, Jef Van den Heede, Urbain Van den Heede, Francesca Van Landuyt, Lieve Van Louwe, Mark Vanmoerkerke, Johan Van Geluwe en Jocelyne Vanthournout.

## Dank aan:

Laurence Soens, Luc De Tollenaere, Karel Verhoeven  
Thomas Hirschhorn, Romain Lopez, Ludivine Caillard, voor het inzamelen van de vele blikjes: Fostplus, Indaver, Deloitte, Möbius, Nadine Ronse, Wasseriej Schepens, 't Lekkerbekske, 't Bintje, John's Frietshop, andere frituren uit de regio en al diegene die we vergeten zouden zijn...  
Mu.Zee, Phillip Van den Bossche, Barbara De Jong, Museum Catharijneconvent, M.A. van Schijndel, Peter Den Held, Gemeente Sint-Martens-Latem, Piet Boyens, Luc De Booser  
Galerie Baronian\_Francey, Albert en Françoise Baronian, Edmond Francey, Province du Hainaut, BPS22, Pierre-Olivier Rollin, Collection I.D.E.A., Mons, Michèle Rollé, Estate Famille Michel Frère  
Elke Andreas Boon  
Christopher Williams, Gisela Capitain, Dorothee Sorge, Petra Hollenbach, Ulrike Baumgart  
Thomas Bogaert, Chris Pype, Werner Ruts  
Sophie Kuijken, André Gordts  
Alle bruikleengevers die anoniem wensen te blijven

## Publicatie

Druk: Cassochrome  
Oplage: 750 ex.  
© Albert Servaes, SABAM België 2011  
© Kunstenaars, Henk Schoenmakers, Guy Braeckman

De uitgever heeft waar nodig en voor zover mogelijk de vereiste auteursrechtelijke toestemmingen verkregen. Instellingen en personen die desondanks menen dat hun auteursrecht is geschonden, gelieve contact op te nemen met de uitgever die de fout zal corrigeren bij herdruk.

---

Patroons: Bel&Bo - Bio Bakkerij De Trog - bROODSTOP - Christie's - Deloitte - X. Donck & Partners Architecten  
Duvel-Moortgat - Eeckman Art Insurance - Peter Galliaert - Lecoutere - Paul Thiers (Pentacon) -  
Verhaegen-Walravens - Pierre Verschaffel - Winkelpanden - anonieme leden  
Schenkers: Martin & Sabine Bown-Tavernier - Philippe Kluykens - Leo Van Tuyckom - Westmalle - anonieme leden  
Sponsors: Carton-D'Huyvetter - Deloitte - Europabank - Filliers - Illy - Levis - Petercam - Westmalle  
Mediapartner: Klara

---



MUSEUMLAAN 14

9831 DEURLE

T + 32 9 282 51 23

[INFO@MUSEUMDD.BE](mailto:INFO@MUSEUMDD.BE)

[WWW.MUSEUMDD.BE](http://WWW.MUSEUMDD.BE)