

**Robert Gober
Julião Sarmento
Luc Tuymans**

**Absence is
the Highest Form
of Presence**

**concept:
Michael Tarantino**

Absence is the Highest Form of Presence

Michael Tarantino vertelde graag het verhaal over die keer dat hij een groepshow organiseerde in IJsland. Toen hij een grote houten transportkist met daarin het werk van een kunstenaar – verstuurd naar Reykjavik door een galerie uit Londen – wou uitpakken, ontdekte hij tot zijn grote verbazing dat er niets inzat. De kist was leeg. De titel die Tarantino had gekozen voor de tentoonstelling in 1997 was *Absence/Presence*.

Tarantino heeft nooit zijn gevoel voor zwarte, ironische humor verloren. De in de Verenigde Staten geboren curator werkte aan de huidige tentoonstelling *Absence is the Highest Form of Presence* voor zijn dood in 2003, op de leeftijd van 55 jaar. Hij was toen reeds ziek, en was naar Brussel teruggekeerd (waar hij sedert de jaren 80 had gewoond), na enkele jaren in Oxford te hebben gewoond en gewerkt. Tarantino liet slechts twee pagina's aantekeningen na over deze tentoonstelling. Ze zijn even verlokkelijk als beknopt. De titel staat vermeld, *Absence is the Highest Form of Presence*, naar de roman *Ulysses* van James Joyce uit 1922. En Tarantino duidde ook drie kunstenaars aan: de Amerikaanse beeldhouwer Robert Gober, de Portugese schilder, filmmaker en beeldhouwer Julião Sarmento, en de Belgische schilder Luc Tuymans. Tarantino vermeldde dat de tentoonstelling 'a kind of conversation piece' moest zijn. Eerder had hij ook al tentoonstellingen in die zin

gecureerd: de exposities van Sarmiento en Cindy Sherman, en van Sarmiento en John Murphy werden beide ook als 'dialogostukken' betiteld. Oorspronkelijk had Tarantino de zin overgenomen van de titel van een schilderij van Sarmiento uit 1980 (die ze op zijn beurt overnam van de film van Luchino Visconti uit 1974 met dezelfde titel), en van een groep sculpturen van de Spaanse kunstenaar Juan Muñoz. Belangrijk waren niet zozeer de vriendschappen die Tarantino's eigen ideeën inspireerden, als wel het paradigma van de conversatie: open-eindig en voort-durend, een proces van commentaar en uitwisseling binnen een ontmoeting. Wat Tarantino interesseerde waren de verschillen in gevoeligheid en houding, alsook de gemeenschappelijke ideeën of formele gelijkenissen tussen verschillende kunstenaars: de toeschouwer wou hij eveneens betrekken in dit complexe proces van het lezen van visuele beelden. We kunnen ook toevoegen dat Tarantino's wens om een groep werken van deze kunstenaars bijeen te brengen ook het plezier van zelf deze ontmoeting mee te maken inhield. Wat kon er gebeuren, welke weerklank kon een dergelijke tentoonstelling hebben?

In zijn aantekeningen over *Absence is the Highest Form of Presence* schreef Tarantino dat de werken moesten worden samengebracht op een manier die 'de toeschouwer zowel zou provoceren als verbijstere[n]'. Hij liet een idee na, een mogelijkheid, een uitnodiging om niet alleen de werken zelf te aanschouwen maar ook de mogelijke relaties die we tussen de wer-

ken zelf zouden kunnen zien. Tarantino verwoordde soms een zekere frustratie en verveling met betrekking tot het doorsnee curatorisch of (kunst)kritisch essay dat vaak kunstenaars en de dingen die zij vervaardigen poogt te gebruiken als illustraties bij een overkoepelend thema, of, eens te meer, de gekende commentaren die steevast de presentatie van hun werk vergezellen, herhaalt. Hij wou zaken in een nieuw licht zien, vanuit het nieuwe perspectief dat zij elkaar mogelijk zouden kunnen bieden.

Tarantino gaf ook enkele ideeën aan, met inbegrip van citaten van de kunstenaars, die het concept van de tentoonstelling omschrijven. Hij bepaalde ook een aantal thema's die onderzocht konden worden:

ONZICHTBAARHEID: de verhouding tussen afwezigheid en aanwezigheid, door middel van het gebruik van de kleur WIT

DE OFF-SCREEN RUIMTE: Een concept uit de cinema, waar wordt gerefereerd aan wat buiten het beeld gebeurt, zonder dat het rechtstreeks getoond wordt. Het effect op wat er wel te zien IS, echter, is vaak van cruciaal belang.

HET ENIGMA: Omschreven als een persoon, een ding of een situatie die mysterieus, raadselachtig of dubbelzinnig is. De werken van Gober, Sarmiento en Tuymans dagen de toeschouwer voortdurend uit om

te bepalen wat er juist getoond wordt. Hier is het gebruik van FRAGMENTATIE uiterst belangrijk.

HET VERVORMD LICHAAM: Het lichaam als problematisch, conflictueus beeld.

‘Een verhaal zonder einde, een vertelling zonder grenzen,’ is hoe Tarantino de tentoonstelling omschreef. Was hij nog in leven gebleven, dan zou hij ongetwijfeld de precieze analogieën die hij in gedachten had, uiteengezet hebben. Een van de meest aangename aspecten bij het organiseren van tentoonstellingen is het feitelijke installeren, het plaatsen en schikken, het werken met zichtlijnen, ruimten en confrontatie. Dit werk kan zeer stimulerend zijn. Hier komen de dingen tot leven, of niet. De werken van Gober, Sarmiento en Tuymans worden alle gekenmerkt door een onherleidbaar anders-zijn, hoezeer ze ook verwijzen naar een bekende wereld – er zijn schilderijen van kamers en meubelen, plaatsen en mensen, strelingen, zoenen en kneuzingen. Sculpturen van gloeilampen, fruitschalen, een kinderspeelpark – worden alle door de kunstenaars afgebeeld of omschreven met een ogen-schijnlijk ongeïnteresseerde soort eenvoud. Elk van hen hecht belang aan het soort ontmoeting, de fysieke relatie die we op een bepaald moment, in een bepaalde ruimte, met de werken hebben. Zij ontwijken allen wat als artistiek ‘emotionalisme’ of ‘dramatisatie’ omschreven zou kunnen worden. Het belangrijkste aspect van Robert Gober’s torsoachtig-

ge zak (het soort versterkte papieren zak die gebruikt wordt voor houtskool voor de barbecue, of voor kattenbakvulling), met zijn mannelijke en vrouwelijke borsten en een haarlijn die neerwaarts naar de navel leidt, is hoe geloofwaardig en expressieeloos het eruitziet. De gruwel van enkele andere van zijn her-maakte objecten ligt ook in hun met toewijding gerecreëerde alledaagsheid.

Maar er is meer aan de hand bij het onbehagen dat we voelen bij Gober's familiale objecten, Sarmiento's zorgvuldig afgetekende of omlijnende en gefragmenteerde lichamen, het verontrustende zwoegen in en de feitelijkheid van Tuymans' schilderijen, dan enkel op het zicht kan worden waargenomen. De reden voor dit onbehagen kan niet louter in de werken zelf worden teruggevonden. Tarantino maakte een aantekening van een fragment uit een interview van 1991 in hetwelke Tuymans stelde dat "De smalle ruimte tussen de verklaring van een beeld en het beeld zelf verschaft het enige mogelijke standpunt met betrekking tot het schilderen. Mijn commentaren refereren enkel aan deze dubbelzinnigheid".

De ogenschijnlijke doorzichtigheid en klaarheid van Sarmiento's beelden verleiden ons met de illusie van een narratieve coherentie, van een scène die wordt klaargezet, een verhaal dat wordt verteld (benaadrukt doorheen Sarmiento's titels en hun allusies naar Joyce en Flaubert en andere favoriete auteurs van de schilder). Echter, wat zijn beelden kunnen bedoelen en de verhalen die zij vertellen is mysteri-

eus en dubbelzinnig. We denken alles te zien: we zien niets. Zijn schilderijen met film vergelijkend, stelde Sarmiento dat ze het feit dat ze beide schermen zijn gemeen hebben, “een rechthoek waar dingen op verschijnen”. Zijn werk, zei hij, “heeft te maken met verhalen en gewaarwordingen”. Wat voor ons rest zijn stille beelden, verloren fragmenten, een uitnodiging tot projectie en het betreden van hun ruimte doorheen onze eigen verbeelding.

We kunnen zowel collectieve als individuele thema's onderscheiden: het katholicisme, pornografie, fascisme en kolonialisme, het gezin, geheimen en schuld, verlangen, verbeelding, frustratie, jaloezie, de dood zelf (een afwezigheid waar we niet graag aan denken, hoewel haar aanwezigheid toch voortdurend voelbaar is). Zonder te spreken van de wijdere en meer wazige omstandigheden en invloeden die het werk van deze kunstenaars hebben geïnspireerd; de boeken die ze hebben gelezen en de films die ze hebben gezien, de foto's waar ze zich hebben in verdiept, het leven dat ze hebben geleden en de ambities die hen hebben gedreven. Wat duidelijk is, is dat deze tentoonstelling zich toespitst op het afwezige of ontbrekende, datgene dat uit het gezicht is verdwenen of buiten onze directe waarneming ligt, buiten de rand of het oppervlak van het schilderij, de vorm van een sculptuur, de beeldsequens in een film of een diavoorstelling. Belangrijk in vele van Sarmiento's schilderijen is de leegte tussen de figuren (die uitmondt in een soort ongemakkelijke stilte, beladen met het ongezegde), hun afstandelijkheid en nabijheid, hun gereduceer-

de aanwezigheid en de noties van een plaatsaanduiding, waardoor ze als een grafische of schematische voorstelling overkomen. We moeten ze zelf leven inblazen, het achtergrondverhaal, de plot, de volgende scène verschaffen. Hun berekende gereserveerdheid ontzegt ons het plezier van een ontknoping. Bij het aanschouwen van een schilderij dat ons het onvolledige grondplan van een woning toont, met de woorden 'liefdesdriehoek' ernaast geschreven, kunnen we ons enkel afvragen wat daar aan de hand kan geweest zijn. Kijken we naar Tuymans' schilderijen van een rechthoek van bleek licht geprojecteerd op een vaalgele muur – een leeg beeld, als een pauze in een diavoorstelling – dan moeten we zowel de lege ruit van het licht zelf, als ook de dia's die ervoor zouden hebben kunnen komen of erna zullen komen in acht nemen. We kunnen evengoed letten op de muur zelf en het stukje vloer onderaan het schilderij, het mogelijke commentaar van diegene die de dia projecteert. Uiteindelijk is dit een schilderij, hoewel er zich toch iets buiten het beeld afspeelt.

Er gebeurt steevast iets buiten het object of buiten het beeld zélf. Goyer omschreef zijn werk als 'ge-recreëerde herinneringen', en we moeten ons afvragen wat die herinneringen inhouden, zoals we ons ook moeten afvragen welke associaties het lege wit van zijn op de muur bevestigde wastafels oproepen, zowel wat de kunstenaar als wat onszelf betreft. Bij het aantreffen van één enkele kinderschoen, in plaats van een paar, kunnen we ons afvragen hoe

het kind de schoen heeft verloren, en waar, eerder dan de tweede schoen, het kind kan zijn, en hoe het komt dat de schoen verloren werd. Bij de *'Diagnostische Blick – schilderijen'* van Luc Tuymans kunnen we ons niet alleen afvragen wat er in de geest van het geportretteerde gezicht omgaat, maar ook wat er omgaat in het lichaam dat we niet kunnen zien. En ook, of op de ene of andere manier het beeld van het gezicht onszelf, alsook ons onbehegen, geen spiegel voorhoudt terwijl we ernaar kijken. Of, in het geval van de vrouwen die op bedden zitten te wachten, of herstellen van wie weet wat, zoals in sommige van Sarmiento's schilderijen, kunnen we ons afvragen of onze eigen imaginaire ontmoetingen met hen misschien bijdraagt tot de ongemakkelijke sfeer. De kunstenaar geeft ons herhaaldelijk een sfeer of een beeld zonder verhaal; een vluchtige blik op persoonlijke momenten en privé levens, ongeziene rampen, veelbetekenende momenten, zondige geheimen (iets dat achtergehouden werd, iets dat men heeft laten ontsnappen). Onvermijdelijk construeren we mogelijke verhalen voor onszelf, bovenop of desondanks hetgeen de kunstenaar ons soms meedeelt. De verhalen beginnen niet bij wat de kunstenaars ons geven, maar bij wat wij er zelf aan toevoegen vanuit onze eigen ervaringen en fantasieën, ontstaan uit de dingen die we hebben gedaan en die anderen ons hebben aangedaan, uit de verhalen die we voor onszelf maken en die we in romans en kranten hebben gelezen en in de bioscoop en het theater hebben gezien, de dingen die we zo weten en de dingen die ons werden bij-

gebracht, de dingen die we ons fout herinneren of half gehoord hebben, alsook die die we in onze geest hebben bedacht.

We beginnen met het benoemen van dingen en ze voor onszelf te heromschrijven: een man bij een deur, twee mensen in een kamer, een tafel, iemand ergens op een zonnig strand, een koppel in bed, een kerktorensplits, die zich als een schaalmodel aftekent tegen een zwarte hemel, een fel licht, een paar ijs-schaatsen die aan de muur hangen, ... Zijn het aanwijzingen voor een ondoorgrondelijk raadsel? Hal Forster noemde ooit een essay over Gomer 'an art of missing parts', en het zijn net de ontbrekende delen die ons het zwaarst wegen. Maar de idee dat kunst ons raadsels voorschotelt die we moeten oplossen is zelf onjuist, of beter, het enige waar we zeker van kunnen zijn is dat er geen juist antwoord is. Een enigma is meer dan een puzzel of een raadsel (een Freudiaan zou stellen dat het is verbonden met verlangen). Wat we niet kunnen weten, uiteraard, is wat er juist omging in de geest van de kunstenaars zelf, ondanks de uitleg die ze hebben gegeven, die ook enkel maar om de verborgen waarheden in wat zij doen heen kan draaien. We zullen het nooit kunnen oplossen (mocht dat wel het geval zijn, dan zouden we nooit meer hoeven te kijken).

In zijn latere stukken verweefde Michael Tarantino op kenmerkende wijze kunstgeschiedenis, literaire verwijzingen en filmtheorie, alsook terloopse feiten en persoonlijke anekdotes die op vaak indirecte en

verrassende wijze zijn ideeën op een persoonlijke manier toelichtten (één van zijn essays begon met de anekdote waarbij hijzelf na een diner aan de was-tafel staat en een waardevol glas breekt). Ons aandeel in het kijken naar beelden en objecten is altijd persoonlijk. Onze eigen gedachten en verhalen dringen onvermijdelijk binnen, als ongewenste gasten. Ze zijn onherroepelijk. In een passage in zijn invloedrijke boek uit 1983, *Literary Theory*, schreef Terry Eagleton dat betekenis ‘een soort constant samen twinkelen is van aan- en afwezigheid’. Het klinkt als een film, of als de illusie van de echte twinkeling over het oppervlak der dingen, een film die zich voortdurend in ons hoofd afspeelt.

© Adrian Searle 2009

Robert Gober

1.

Untitled, 1997-1998, leather, cast plastic, aluminium, silver-plated forged iron, woven cotton, enamel paint, Collection of the artist, photo: Erma Estwick

2.

Untitled, 2004-2005, bronze, beeswax, lead crystal, oil paint, Ellipse Foundation – Contemporary Art Collection, photo: DM Photo

Julião Sarmiento

3.

Places Behind the Eye, 1989, Acrylic on canvas, 183 x 152 cm, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat

4.

Intellectual Lullaby, 2004, Mixed media on canvas, 190 x 190 x 8 cm, Private collection

Luc Tuymans

5.

Der diagnostische Blick IX, 1992, Oil on canvas, 49 x 57 cm, Hauser & Wirth Collection, Switzerland

6.

Man Drinking, 1998, Oil on canvas, 61 x 46 cm, Hauser & Wirth Collection, Switzerland

1.



2.



3.



4.



5.



6.



Absence is the Highest Form of Presence

Michael Tarantino liked to tell the story about the time he organised a group show in Iceland. When he came to unpack a large wooden travelling crate containing the works of one artist – sent to Reykjavik by a gallery in London – he discovered to his dismay there was nothing inside. The crate was empty. The title Tarantino had given the 1997 exhibition was *Absence/Presence*.

Tarantino never lost his streak of dark, ironical humour. The American-born curator was working on the current exhibition, *Absence is the Highest Form of Presence*, before his death in 2003, at the age of 55. Already ill, he had not long returned to Brussels (where he had lived since the 1980s), after some years of living and working in Oxford. Tarantino left just two pages of notes for this exhibition. They are as tantalising as they are succinct. There is the title, *Absence is the Highest Form of Presence*, taken from James Joyce's 1922 novel *Ulysses*. Tarantino also identified three artists: the American sculptor Robert Gober, Portuguese painter, film-maker and sculptor Julião Sarmento, and the Belgian painter Luc Tuymans. Tarantino wrote that the exhibition should be 'a kind of conversation piece'. He had curated earlier shows along such lines: exhibitions of Sarmento and Cindy Sherman, and Sarmento and John Murphy, had both been called 'conversation pieces'. Tarantino

originally took the phrase from the title of a 1980s painting by Sarmiento (who got it from the 1974 Luchino Visconti film of the same name), and from an ensemble of sculptures by the Spanish artist Juan Muñoz. What mattered was not so much the friendships that often informed Tarantino's own thinking, so much as the paradigm of the conversation: open-ended, on-going, a process of interjection and exchange within an encounter. What interested Tarantino were the differences in sensibility and attitude, as well as shared ideas or formal similarities between different artists: he also wanted to engage the spectator in the complex process of reading images. One might also add that Tarantino's wish to assemble a group of works by these artists was also for the pleasure of witnessing their encounter for himself. What might happen, what resonance might such an exhibition have?

In his notes for *Absence is the Highest Form of Presence*, Tarantino wrote that the works should be combined in a way 'that both challenged and perplexed the viewer'. What he left was an idea, a possibility, an invitation to read not only the works themselves but also the possible relationships we might make between them. Tarantino sometimes expressed a certain frustration and boredom with the standard curatorial or critical essay, which frequently seeks to treat artists and the things they make as illustrations to an over-arching theme, or to replay, once again, the familiar commentaries which invariably accompany presentations of their

work. He wanted to see things afresh, from the new perspectives they might supply one another.

Tarantino also provided a few thoughts, including quotations by the artists, outlining general idea of the exhibition. He identified a number of themes to be explored:

INVISIBILITY: the relationship of absence to presence, aided by the use of the color, **WHITE**

OFF-SCREEN SPACE: A notion borrowed from the cinema, in which what happens off-screen is alluded to, but not directly shown. Its effect is on what **IS** seen, however, is often crucial.

THE ENIGMA: Defined as a person, thing or situation that is mysterious, puzzling, or ambiguous. The works of Gober, Sarmiento and Tuymans consistently challenge the viewer to ascertain just what is being presented. Here the use of **FRAGMENTATION** is paramount.

THE DISARTICULATED BODY: The body as a problematic, conflict-ridden representation.

'A narrative without end, a story without boundaries,' is how Tarantino summed-up the exhibition.

Had he lived, he would have undoubtedly detailed the exact correspondences he had in mind. Among the greatest pleasures of organising exhibitions is the work of installing, of placement and juxtaposition, of sightlines, spaces and confrontation. It can be exhilarating work. This is where things come alive, or do not. The works of Gober, Sarmiento and Tuymans are all marked by an irreducible *otherness*, however much they make reference to a familiar world – there are paintings of rooms and furniture, places and people, caresses, kisses and bruises. Sculptures of light-bulbs, bowls of fruit, a child's playpen – all of which the artists depict or describe with a kind of apparently disinterested plainness. Each are concerned with the kinds of encounter we have with their works, the physical relationships we have with them at a particular moment, in a particular space. All avoid what might be called artistic emotionalism or overt dramatisation. The important thing about Robert Gober's torso-like sack (the sort of reinforced paper bag that might contain charcoal for a barbecue, or cat litter), with its male and female breasts, the line of hair leading down to the navel, is how plausible and inexpressive it looks. The horror of certain other of his re-made objects also lies in their diligently re-made ordinariness.

But there is more to the unease one feels before Gober's domestic objects, Sarmiento's carefully outlined or silhouetted and cropped bodies, and the disquieting toil and factuality of Tuymans' paintings, whatever it is that he is painting – than is available

to sight alone. The cause of this unease is not entirely to be found in the works themselves. Tarantino noted a fragment of a 1991 interview in which Tuymans said “The small gap between the explanation of a picture and a picture itself provides the only possible perspective on painting. My comments refer only to its ambiguity”.

The apparent transparency and clarity of Sarmento’s images seduces us with the illusion of narrative coherence, of a scene being set, a story being told (underlined by Sarmento’s titles, and their allusions to Joyce or to Flaubert, and other favourite authors of the painter). But what his images might mean and the stories they tell are mysterious and ambiguous. We think we are seeing everything: we are seeing nothing. Comparing his paintings to cinema, Sarmento said that what they shared was the fact that both are screens, “a rectangle where things appear”. His work, he said, “is to do with stories and sensations”. But what we are left with are stills, fragments, lost moments, an invitation to project, and to enter their space through one’s own imagination.

One might identify both collective and individual themes: catholicism, pornography, fascism and colonialism, the family, secrets and guilt, desire, fantasy, frustration, jealousy, death itself (an absence we don’t much like thinking about, but which continually makes its presence felt). Not to speak of the broader and more nebulous contexts and influences that have informed these artists’ works, the books

they have read and the movies they've seen, the photographs they have pored over, the lives they have led and the ambitions that drive them. What is evident is that this exhibition is preoccupied with what is absent or missing, what is out-of-sight or beyond our immediate perceptions, beyond the edges or the surface of the painting, the forms of a sculpture, the sequence of images in a film or a slide-show.

What matters in many of Sarmiento's paintings is as much the emptiness between figures (which amounts to a kind of uneasy silence, pregnant with the unsaid), in their distances and proximities, their croppings and localised events, which make them appear as diagrams. We must flesh them out for ourselves, supply the back-story, the plot, the next scene. Their calculated reserve denies us the pleasure of a *denouement*. Looking at a painting that shows us the incomplete floor plan of a house, with the words 'love triangle' written beside it, we can only ask ourselves what went on in there. Looking at Tuymans paintings of a rectangle of pallid light projected on a pale yellowish wall – a blank image, like a pause in a slide show – we must consider both the empty rhomboid of light itself, and the slides that might have come before it or will come after it. We might as well consider the wall itself and the bit of floor at the bottom of the painting, the possible commentary being delivered by whoever is projecting the slide. But this is a painting, after all, yet something is occurring off-screen.

Something is always going on beyond the object or the image itself. Goyer has described his work as 'memories re-made', and we must ask what those memories entail, just as we must ask what associations the blank whiteness of his wall-mounted sinks provoke, for the artist as well as ourselves. To come across a single child's shoe, rather than a pair, might make one wonder how the child lost it, and where the child, rather than the second shoe, might be, and how it was that the shoe came to be lost. We might ask, in Luc Tuymans's *Diagnostic Look* (*Der diagnostische Blick*) paintings, not only what just is going on in the mind of the face portrayed, but what is going on in the body we cannot see. And, further, whether in some way the image of the face in the painting mirrors us, and our own unease, as we look at it. Or, regarding the women who sit on beds and wait, or recover from who knows what, in some of Sarmiento's paintings, we can ask whether our own imaginary encounters with them somehow adds to the uneasy atmosphere. What the artists frequently give us is the atmosphere or an image without the story; glimpses of private moments and private lives, unseen disasters, moments that might be telling, guilty secrets (something withheld, something let slip). We inevitably construct possible narratives of our own, on top of or in spite of what the artists sometimes tell us. The stories begin not with what the artists present to us, but in what we bring to them from our own experiences and fantasies, borne out of the things we have done and have been done to us, out of the stories we construct for our-

selves and the ones we have read in novels and newspapers and watched in movies and theatre, the things we know for ourselves and the things we have been told, the misremembered and half-heard and elaborated in our minds.

We begin by naming things and redescribing them for ourselves: a man at a door, two people in a room, a table, someone somewhere on a sunny beach, a couple in bed, a church spire, like a model set against a black sky, a bright light, a pair of ice-skates hanging from a wall, and so on. Are they clues to an unfathomable riddle? Hal Forster once called an essay on Guber 'an art of missing parts', and it is the things that are missing that weigh the heaviest on us. But the idea that artworks present us with riddles to which we must find an answer is itself false, or rather, all we can be certain of is that there is no right answer. An enigma is more than a puzzle or a riddle (it is connected, a Freudian would say, with desire). What we cannot know, of course, is what precisely went on in the artist's own mind, whatever they have said by way of explanation, which can only circle the hidden truths in what they do. We'll never get to the bottom of it (and if we did, we might not need to look again).

In his later writing Michael Tarantino characteristically mixed art history, literary allusions and film theory, as well as seemingly casual asides and personal anecdotes that in often roundabout and surprising ways illuminated his ideas by reference to

the personal (one essay began with Tarantino at the sink after a dinner party, breaking a valuable glass). Our stake in looking at images and objects always is personal. Our own thoughts and stories inevitably come crashing in, like uninvited guests. They are irrevocable. In a passage in his influential 1983 book *Literary Theory*, Terry Eagleton wrote somewhere that meaning 'is a kind of constant flickering of presence and absence together'. It sounds very much like a film, or an illusion of the real flickering over the surface of things, a movie running constantly in our heads.

© Adrian Searle 2009

De tentoonstelling en publicatie werden mogelijk gemaakt dankzij de genereuze steun van:

The exhibition and publication were made possible thanks to the generous support of:

**FUNDACIÓN
ALMINE Y BERNARD
RUIZ-PICASSO
PARA EL ARTE**

Deze publicatie maakt deel uit van de tentoonstelling *Absence is the highest Form of Presence* in het museum Dhondt-Dhaenens te Deurle (4 oktober – 29 november 2009)

This booklet is part of the exhibition *Absence is the highest Form of Presence*, presented at Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle (October 4 – November 29, 2009)

Met dank aan / Many thanks to: Robert Gober, Juliao Sarmiento, Luc Tuymans, Adrian Searle, Tiffany Fliss, Claudia Carson, Tommy Simoens, Ives Maes, Ana Anacleto, Hizkia-Van Kralingen: Walter Hens & Sam Gilis, Zeno X Gallery, Sean Kelly Gallery, Ellipse Foundation, IVAM, Fundação Calouste Gulbenkian, Galeria Joan Prats, Dexia Bank – Dienst Kunstpatrimonium, David Zwirner Gallery, Stichting De Pont, Hauser & Wirth Collection, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Nationalgalerie Staatliche Museen zu Berlin, Isabel Lopes da Silva, Tom and Sue Hunter, Manuel Filipe Cerqueira Gomes, Renata Knes, Heiner Bastian, Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso Para el Arte and private collectors who wish to remain anonymous.

Auteur / Author: Adrian Searle
Vertaling / Translation: Michael Meert
Druk / Print: Cassochrome, Waregem

© Robert Gober, Juliao Sarmiento, Luc Tuymans, Adrian Searle, MDD

MDD

Museum Dhondt-Dhaenens, Museumlaan 14, B-9831 Deurle
t. +32-9-282 51 23 – f. +32-9-281 08 53
info@museumdd.be <http://www.museumdd.be>

Patroons: Léon Eeckman Verzekeringen – Christie's – Europabank – De Trog – Duvel – Lecoutere – Promo Fashion – Pierre Verschaffel – X. Donck & Partners Architecten – Roodstop – anonieme schenkers / Schenkers: Klara – Knack – Filliers – Westmalle – Illy – Levis – Carton-D'Huyvetter – Vertronics / Met steun van: Vlaamse Overheid – Provincie Oost-Vlaanderen – Gemeentebestuur Sint-Martens Latem

Met steun van de
Vlaamse overheid



