

KONIJNEPIJPEN



Hans Theys

Bedrigh

Ik vond de tekst
goed (blz. 5 ontrak)
de technische gedeelte
kon ik meteen overdoen

Panamarenko

ik was per taxi
gaan rijden

en heb een onderwater
scooter gekocht

voor de Malediven 18 kg

ook brillen en speciale
snorkels

en 1,1 meter lange
vinnen (jachtvinnen)

Speciaal
werk masker

onderwater
masker

WONDERLAND

VAN
SPACE CAKE
TOT
SAFE SPACE

Tornado Editions
2022

Auteur: Hans Theys

Vormgeving: Edgar Le Chat

Vormgeving cover: Idris Sevenans

Redactionele hulp: Daisy Roman, Laurence Petrone

Eindredactie: Luc Franken, Laurence Petrone, Daisy Roman

Teksttekening in het Azart op p. 1: Guy Rombouts

Document op p. 232: collectie Wilfried Huet

Alle foto's van Hans Theys behalve cover, p. 292 (Luc Deleu), back cover (Idris Sevenans), p. 10, 44, 70, 84, 144, 174, 266 (Jonas Van der Haegen), p. 56, 104, 116 (Pauline Niks), p. 234 (Julie Swennen), p. 224 (Marilou van Lierop), p. 280 (Isy Brachot III),

p. 326 (Wout Vercammen), p. 378 (Kris Vanhemelrijck) en p. 394 (Hugo Roelandt)

Met dank aan Idris Sevenans, het AARS-archief, Suzanne Oxenaar, Ronald Ophuis,

Oscar Van Gelderen, Laurence Petrone, Daisy Roman, Kris Vanhemelrijck, Guy Rombouts,

Greta Meert, Christine Duchiron Brachot, Victoria Parvanova en Oona Theys.

Dit boek is voortgevloeid uit een onderzoeksopdracht aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten in Antwerpen binnen de onderzoeksgroep ArchiVolt.

© Foto's: de fotografen

© Tekst: Hans Theys, Montagne de Miel

© Tornado Editions

Alle rechten voorbehouden

ISBN 9789079282258

‘Ik was al heel lang gevoelig voor de omstandigheid dat onze samenleving een probleem had met de ouderdom, en dat dit een ernstig probleem was dat tot haar zelfvernietiging kon leiden.’

‘Bijna alle mensen vinden dat de waarde van een mens afneemt naarmate zijn, haar of hun leeftijd toeneemt; dat het leven van een jongeman, en meer nog dat van een kind, veel meer waarde heeft dan dat van een heel oud persoon.’

‘Het bepalende voor de achting en zelfs bewondering die je voor iemand kon hebben, en op basis waarvan je zijn, haar of hun waarde kon beoordelen,’ besloot hij, ‘was in alle oude beschavingen de manier waarop die persoon zich gedurende zijn, haar of hun hele leven daadwerkelijk had gedragen. Door meer waarde te hechten aan het leven van een kind (...) ontnemen we alle waarde aan onze werkelijke handelingen. Onze heldendaden, onze generositeit, alles wat we bewerkstelligd hebben, onze verwezenlijkingen, niets van dit alles betekent nog iets in het oog van de wereld – en heel snel ook in onze eigen ogen. Zo beroven we het leven van elke motivatie en betekenis; en dat is precies wat we nihilisme noemen.’

Een personage in *anéantir* van Michel Houellebecq (2022, p 452-453)

INHOUD

Woord vooraf – 9

Greta Meert – 10

Jan Braet – 22

Wim Van Mulders – 34

Anita Evenepoel – 45

Anna Tilroe – 56

Ludo Bekkers – 69

Moniek Bucquoye – 84

Anny De Decker – 94

Renny Ramakers – 104

Harry Ruhé – 116

Fons Welters – 128

Maria Gilissen – 136

Roger D'Hondt – 144

Chantal De Smet – 152

Paul Ilegems – 162

Marc Ruyters – 173

Rob Malasch – 188

Hanneke Groenteman – 202

Marianne Berenhaut – 214

Wilfried Huet – 224

Walter Swennen – 234

Nadine Plateau – 250

Guido Belcanto – 266

Christine Duchiron Brachot – 280

Luc Deleu – 291

Ronny Van de Velde – 312

Nicolas Bárdos-Féltoronyi – 332

Marianne Brouwer – 342

Bart Verschaffel – 364

Fernand Vanhemelrijck – 378

Anne-Mie Van Kerckhoven – 393

Index (selectie) – 404

Verantwoording / Over de auteur – 416

WOORD VOORAF



Andy Warhol, H.T., Rob Malasch

Dit boek bestaat uit een dertigtal gesprekken die plaatsvonden tussen februari 2021 en mei 2022. Een plan was er niet. Ik ben er op een dag gewoon mee begonnen. In het voorlaatste gesprek vertelt historicus Fernand Vanhemelryck hoe een onderdompeling in een archief de richting van je onderzoek kan bepalen. Zo ook met mijn onderdompeling in dit levende archief. Onderwerpen en thema's dienden zich aan, doken even onder en keerden terug in een lichte vermomming.

Enkele van deze onderwerpen waren de droom van de vrijheid op artistiek, seksueel, moreel en politiek vlak, gelijke rechten, onderwijs, volksverheffing, seksuele identiteit, zelf je kleren maken, de nieuwe behoefte aan een ondubbelzinnig, politiek correct taalgebruik en het zogenaamde *cancelen* van oudere, blanke cis-mannen. Terwijl het boek zichzelf schreef, ontmoette ik voor het eerst woke-activisten. Ironie, nuances, twijfel, verwarring, luidop denken en berichten over persoonlijke ervaringen worden niet meer op prijs gesteld. Door mijn gesprek met Nadine Plateau begreep ik echter dat het woke-protest identitaire gemeenschappen nodig heeft. Dat elke 'safe space' aanvankelijk niet-gemengd is. En dat de huidige roep om klare taal even revolutionair kan zijn als de provocerende lankmoedigheid van de hippies. Hoe meer gesprekken ik voerde over de jaren zestig en zeventig, hoe beter ik de verzuchtingen van de jonge activisten begreep. Hun onverzoenlijkheid is een nieuwe vorm, een breekijzer, een koevoet. En dat kan geen kwaad. Het kan geen kwaad dat iedereen twee keer moet nadenken voor hij, zij of hen iets zegt. Iedereen moet doorengeschud worden. Het wordt tijd dat de chauffeur van onze geklimatiseerde touringcar, die recht op de afgrond afstevent, gewekt wordt.

Ik hoop dat u evenzeer van deze gesprekken kunt genieten als ik. Mij hebben ze ontroerd, aan het denken gezet, dingen doen beseffen. Daarom zou ik al mijn gesprekspartners willen bedanken voor hun vertrouwen en medewerking. Vaak kon ik niet uitleggen waarom ik hen wilde spreken. Toch heeft niemand mij afgewezen. Alle gesprekken werden nagelezen en geamendeerd door de betrokkenen. Dank!

Ook dank ik Greta Meert, Christine Duchiron Brachot en Kathleen Weyts voor hun aanmoedigingen. En Laurence Petrone en Daisy Roman voor het meelesen en meedenken.

Tot slot draag ik dit boek op aan mijn moeder Greta Herinckx (°1940), feministe van het eerste uur en de moedigste persoon die ik ken.

SENSUELE SOBERHEID

GESPREK MET GRETA MEERT



Greta Meert
Foto: Jonas Van der Haegen

Dit is onze eerste ontmoeting. Greta Meert (°1946) en ikzelf (°1963) zijn actief in de kunstwereld sinds de vroege jaren tachtig. Toch hebben we elkaar nooit ontmoet en kennen we elkaars werk niet. Allebei hebben we ons eigen pad gevolgd, geleid door onze passies, vriendschappen, toevallige ontmoetingen en ons persoonlijk kompas, zoals Marcus Aurelius het noemde. Mevrouw Meert werkte met internationaal bekende kunstenaars, ik werkte met mensen die in mijn buurt woonden. Het is alsof ik een bel zuurstof betreed. Niets verloopt stroef. Het is als een thuiskomst. We lijken niet veel geheimen te hebben voor elkaar. Met vreugde aanschouw ik deze elegante, intelligente dame, naar wier kalenderleeftijd het moeilijk raden is omdat ze er veel jonger uitziet dan haar verhalen over de jaren vijftig lijken aan te geven. Ze draagt een zwart ensemble met een bovenstuk waarvan de strak gesneden, maar ruime panden voor je hart geslagen kunnen worden, als vleugels.

In 1988 liet Greta Meert een Brussels pakhuis met gevel in art-nouveau-stijl door Robbrecht en Daem renoveren om er samen met kunstcriticus Philippe-André Rihoux galerie te houden. Enkele jaren geleden kreeg de galerie een nieuwe naam en vandaag wordt ze geleid door mevrouw Meert en haar zoon Frédéric Mariën. Al die jaren is Meert trouw gebleven aan een herkenbare visie, met een voorkeur voor sobere, ingetogen, niet-figuratieve, niet-autobiografische sculpturen en schilderijen en voor fotografen die in hun werk een ingehouden toon zetten. Een jachtig, gulzig en lawaaiig navolgen van trends is ze daarbij uit de weg gegaan. Het leek haar zinvoller een herkenbare lijn uit te zetten en haar aandacht niet te versnipperen. Dit heeft haar echter niet belet ook met jonge mensen te werken. Het ging erom kunstenaars samen te brengen die in dezelfde richting dachten, ongeacht hun leeftijd.

RICHARD TUTTLE EN EDITH DEKYNDT

Momenteel vindt in de galerie de vijfde solotentoonstelling met werk van Richard Tuttle en de derde solo van Edith Dekyndt plaats. We wandel-

len door de tentoonstellingen. Eerst kijken we naar de werken van Tuttle: luchtige, veelkleurige, driedimensionale, houten basreliëfs die samen een reeks vormen, waarbij elk werk een andere toepassing toont van enkele eenvoudige ingrepen. Tuttle maakt 'aanzetten' of 'probeersels'. Zijn werk is kwetsbaar, het neemt risico's.

Meert vertelt dat Tuttle bij elk tentoongesteld werk een verhaal heeft geschreven over dieren die ruziemaken en dat ze die verhalen binnenkort gaat uitgeven. 'Hij stuurde mij gisteren een berichtje,' vertelt ze, 'waarin hij zegt dat het moeilijk is om aan een nieuwe reeks werken te beginnen.' Ze pakt haar iPhone en zoekt het berichtje op. 'I go into the studio full of fear and trepidation,' schrijft hij, 'like a baby taking its first steps.'

Vervolgens bezoeken we de installatie van Edith Dekyndt. In het midden van de ruimte bevindt zich, op de vloer, een tiental oude, orthogonaal opgestelde, lege aquaria. Boven het verst verwijderde aquarium hangt een ontmantelde flatscreen, waarvan de opengewerkte achterzijde gericht is naar de binnenkomende toeschouwer. De kwetsbare, blootgelegde onderdelen roepen een beeld op van vergankelijkheid, ziekte, lijden en dood. Ze doen mij denken aan iemand die op een operatietafel ligt. De lege aquaria verschijnen als dunvliezige, breekbare receptakels van het verstrijkende licht, als in een roman van Marcel Proust of Gerard Reve, maar spreken ook over de vissen die erin hebben vertoefd. Ooit waren het broze containers voor het momentane bestaan van deze stille dieren, gemaakt van glas om de dieren bloot te stellen aan kijklustigen en andere toeristen. De grijze sporen op hun binnenwanden doen denken aan de bittere, neurotische schoonmaakwoede die onze beschaving geheel heeft doordrongen en die veel vrouwelijke kunstenaars ertoe heeft gebracht een bevrijdend soort slordigheid op te zoeken of te rotzooien met schoonmaakgerei.

'Het zijn dagboekantekeningen,' zegt Meert, 'vervaardigd door een alchemiste.' Ze vertelt dat de aquaria afkomstig zijn uit de dierentuin van Riga, waar Dekyndt de voorbije zomer uitgenodigd was door de Riga International Biennial of Contemporary Art, en dat ze voor de kunstenaars verwant zijn met de talloze conserveerpotten met opgelegde groenten die ze in Riga op de markt heeft aangetroffen. Ik voel het vergeefse verlangen iets te bewaren, in stand te houden, te beschermen. Op de bodem van één aquarium ligt een kleinere flatscreen waarop we enkele sprietenduingras een tijdelijke tekening zien schetsen in het rulle zand. 'Tout casse, tout passe', denk ik. Aan de muur hangen drie schijnzwarte, plechtige sculpturale schilderijen van gepoliseerd en gepigmenteerd fluweel, één werk van ge-

plooid goudkleurig, maar zwart wordend textiel en een aantal monochrome schilderijtjes op basis van een verharde (versuikerde), nylonachtige stof. Overal zie ik ingehouden pijn en een rouwsfeer. Meerts assistent Emile Rubino, die ik herken van mijn lessen in Antwerpen die hij clandestien heeft bijgewoond, buigt zich naar de galeriehoudster en fluistert iets in haar oor. Ik vang het woord 'moeder' op. 'Panties van haar moeder?' vraag ik. Ze knikken. 'Edith heeft er onlangs zelf over gesproken in een artikel in *L'Echo*,' vertelt Rubino, 'ik denk dat we dit dus mogen beamen. Haar mama is onlangs overleden.'

Ik zet nog enkele stappen en stuit op een ver uitstekende, metalen draagstructuur met een uitgespaard draagvlakje waarin een vergrijsd bot rust. Ik denk aan een kunstenaar die ik in een Belgisch museum ooit drie maand lang een botje van zijn overleden geliefde heb zien tentoonstellen zonder dat iemand dit heeft opgemerkt. Ik vraag mij af of de beenderen die overblijven na een verassing grijs zijn. De drie schijnzwarte, fluwelen werken van plissé bieden troost, maar in de kieren van de plooien zien we dieprood opdoemen.

'Mij doet de flatscreen denken aan de oude koelkasten die ze in Berlijn verzamelde voor een installatie in Hamburger Bahnhof', vertelt Meert.

'De aquaria doen mij denken aan de Californische lichtkunstenaars, aan minimalistische kunst, maar ook aan *Afwasbak* van Panamarenko', vertel ik. 'Mensen die hun moeder bezoeken, lopen bij hun aankomst vaak rechtstreeks naar de koelkast. Ze openen die, staren even in het verlichte ingewand en sluiten de deur met een zucht, teleurgesteld omdat de koele koffer geen liefde schijnt te bevatten.'

Meert lacht. 'Dat klopt. Toen ik vroeger mijn moeder bezocht, werd ik altijd boos omdat er nooit iets in de koelkast zat. "De winkel is vlakbij, ik koop elke dag wel iets vers", zei ze. Er stonden zelfs geen biertjes in. Die bevonden zich naast de ijskast, omdat mijn vader liever lauw bier dronk. Vandaag vul ik mijn koelkast met lekkere desserts, omdat mijn kleinkinderen er altijd recht naartoe lopen als ze arriveren.'

Dan nemen we de lift naar het twee verdiepingen tellende penthouse met centrale vide en terras. Over de reling van het terras leunt een kantelende, monumentale, metalen lijst van Isa Genzken die enkel voor een val behoed wordt door een vrijwel onzichtbare verankering in de vloer. In het appartement bevinden zich onder meer een olieverfschilderijtje en een terracotta vrouwenhoofd van Lucio Fontana, een geel en een oranje werk van Suzan Frecon, een lage, rechthoekige, grijze sokkel van Didier Vermeiren,

een vierdelige cortenstalen Donald Judd met gele achterwanden en twee werkjes van Richard Tuttle (een gebogen staaldraad en een stuk volièregaas met geveerde propjes van katoenvezel). Verschillende werken werden gekocht bij andere galerieën. 'Dit werk van Tuttle heb ik gekocht bij Marian Goodman in Parijs,' vertelt Meert, 'en het werk van Robert Mangold bij de Pace Gallery. Ik vind het belangrijk kunstwerken te bezitten, zodat je op een concrete manier iets kan doorgeven aan de mensen die na je komen. Misschien kan je zo hun aandacht vestigen op wat je zelf belangrijk vond.'

ADOLESCENTIE

Meert: Ik ben opgegroeid in Brussel en heb daar gewoond tot 1969, toen ik trouwde en met mijn echtgenoot, een apotheker, in een Oost-Vlaams stadje ging wonen.

- *Uw vader was kunstschilder, zoals vroeger werd gezegd?*

Meert: Ja. Hij had gestudeerd aan de academie van Molenbeek en had een opleiding 'Nabootsing marmer en hout' gevolgd, iets wat nu weer in de mode is. Ik denk dat ik daarom voeling heb met kunstenaars. Ik weet wat het betekent om je hele leven te werken en niets of bijna niets te kunnen tentoonstellen of verkopen. Ik ken de verwachtingen van de echtgenoot of echtgenote en de wanhoop en frustratie van de kunstenaar die hen altijd weer teleurstelt. Daarom heb ik per tentoonstelling zelf altijd twee werken gekocht. Ik vond het verschrikkelijk de kunstenaar te moeten zeggen dat er wel veel belangstelling geweest was, maar niets verkocht.

- *Uw mama was modiste?*

Meert: Ja, ze had een opleiding snit en naad gevolgd en ontwierp en maakte al mijn kleren. Eén keer maakte ze een prachtig ensemble van roze vichy voor mij. Een pantalon en een brassière, met naakte buik. Brigitte Bardot had zo iets gedragen in *Et Dieu créa la femme* uit 1956. We woonden in Brussel. Ik was vroegrijp. Ik had een *chignon banane*. In 1958, toen ik twaalf was, kreeg ik van mijn mama een abonnement voor de wereldtentoonstelling, zodat ik er elke dag naartoe kon. Vanaf dan ging ik ook alleen naar de bioscoop, te voet. Ik heb die periode heel intens beleefd. Ik denk

trouwens dat dit mijn hele leven kenmerkt. Ik lijk alle periodes intens beleefd te hebben. Ik hield van de hippiemode. In de jaren tachtig droeg ik kleren van Yamamoto, Romeo Gigli en Comme des Garçons. Op school had ik een lerares Latijn, mevrouw Luyckx, die een grote indruk op mij maakte omdat ze steeds elegant gekleed was in een mantelpak, met naaldhakken en een mooie handtas. Ik hoor nog altijd hoe ze ons aansprak: 'Dames!' Vandaag proberen leraars zich te kleden zoals hun studenten. Hoe kunnen ze dan laten voelen dat ze iets te vertellen hebben? Soms is er afstand nodig.

Ik heb vertaler-tolk gestudeerd in Gent, aan het PHTI, dat de English club werd genoemd. Ik spreek vloeiend Duits, Engels, Frans en Italiaans.

- *Kwam u als jongedame in aanraking met kunst?*

Meert: Mijn belangstelling voor de kunst werd opgewekt door mijn papa, die ons meenam naar het Rood Klooster en het bos van Tervuren, waar hij in de openlucht schilderde. Hij sprak altijd over Magritte. Hij was lid van de kunstkring Jecta, waar grote eerbied heerste voor de Belgische surrealist. Ons hele gezin hield van kunst. Mijn zus Nina is een bekend modeontwerpster en mijn broer Marcus geniet een zekere erkenning als maker van kortfilms.

- *Van welke films hield u?*

Meert: Ik heb de ontwikkeling van de film tientallen jaren op de voet gevolgd. Eerst Charles Chaplin en Jacques Tati. Dan Roger Vadim. Dan de Nouvelle Vague (*Le Mépris*). Later mensen als Wajda, Almodóvar en Nanni Moretti (*Caro Diario*). De laatste jaren vind ik het moeilijker aansluiting te vinden bij de film.

- *Hield u ook van literatuur en muziek?*

Meert: Als jongedame las ik veel. *Thérèse Desqueyroux* en *Le Nœud de vipères* van François Mauriac, *Bonjour Tristesse* van Françoise Sagan. Ik was ook dol op Molière, vooral op *Le Bourgeois gentilhomme*, die ik als een antimodel beschouwde. Ik volgde ook Nederlandse en Franse voordracht aan de muziekschool in Jette. Zo heb ik geleerd gedichten te ontrafelen. De laatste jaren lees ik niet zo veel meer. Ik vind niet genoeg innerlijke rust om

mij door de eerste hoofdstukken te worstelen. Ik heb wel de laatste boeken van Michel Houellebecq gelezen en *Chanson douce* van Leïla Slimani.

Ik hou van klassieke muziek en luister voornamelijk naar Klara en France 3. Een galeriehoudster moet veel reizen. Mijn beweeglijke leven biedt mij niet genoeg mogelijkheden om veel concerten of opera's bij te wonen. Ik moet keuzes maken. Ik bezoek wel heel veel tentoonstellingen. Vaak verschillende keren.

- *Wat zijn de mooiste tentoonstellingen die u ooit hebt gezien?*

Meert: *Unfinished Art* in The Met Breuer in 2016, met onafgewerkte doeken van Titiaan, Cézanne, Pollock, Rauschenberg en Luc Tuymans. Die tentoonstelling gaf een echt inzicht in de intelligentie en technische vaardigheid van kunstenaars. *Magiciens de la terre* van Jean-Hubert Martin in de Grande Halle de la Villette in 1989: een toonaangevende, indrukwekkende tentoonstelling met werk van 101 kunstenaars, als reactie op het eurocentrisme in de kunst. *Le jeune Picasso. Périodes bleue et rose* in de Beyeler Foundation in 2019, waar we kennismaakten met een zeer fragiele en ontroerende Picasso. En ten slotte Charlotte Perriand in de Fondation Vuitton in Parijs in 2019, opgesteld in de toenmalige tijdsgeest, met onder meer prachtig werk van Fernand Léger.

- *Wat is voor u de belangrijkste eigenschap van een goede tentoonstelling?*

Meert: De chronologie, zodat je een inzicht krijgt in de ontwikkeling van een oeuvre. Bijvoorbeeld de tentoonstelling over het werk van Piet Mondriaan in Centre Pompidou in 2010, waar je zijn eerste figuratieve werken kon zien, die bijzonder mooi waren.

- *Ziet u vandaag iets hoopgevends gebeuren in de kunstwereld?*

Meert: Het toenemende belang van het internet brengt de kunst misschien binnen het bereik van mensen die niet de nodige middelen hebben om te reizen of dure tentoonstellingen te bezoeken. Al hoop ik dat ze daarbij niet vergeten dat je kunstwerken in het echt moet zien, wat een totaal andere ervaring is.

Meert: Iedereen heeft een eigen pad. Altijd bieden zich mogelijkheden aan. Sommige mensen grijpen die aan, anderen laten ze telkens weer voorbijgaan.

Ik was een moeder van twee zonen met veel vrije tijd, wat ze in Duitsland een 'grüne Witwe' noemen. De schrijver Ivo Michiels, die in de buurt woonde, was op zoek naar een koper voor een werk van Fontana dat deel uitmaakte van zijn verzameling. Zijn garagist vertelde hem dat die jonge apotheker en zijn vrouw misschien geïnteresseerd konden zijn. Michiels verzamelde werk van de Zero-groep. In zijn huis in Zonnegem zag ik voor het eerst werk van Günther Uecker, Otto Piene, Yves Klein en Lucio Fontana. Door dit bezoek ging ik beseffen dat ik vrijwel niets over kunst wist. Op mijn zevenentwintigste ben ik dan als vrije leerling les gaan volgen aan de Vrije Universiteit Brussel en de Universiteit Gent. In Brussel studeerde ik kunst van het begin van de twintigste eeuw, in Gent middeleeuwse, renaissance- en hedendaagse kunst, bij professor Marcel de Maeyer, die als Marcel Maeyer ook bekend was als kunstenaar.

Ik ben galeriehoudster geworden zonder er erg lang over na te denken. Ik volgde gewoon een impuls. Ik had een opleiding gevolgd om gids te worden. Om mij voor te bereiden op een rondleiding aan het Gentse Museum van Hedendaagse Kunst vroeg ik Philippe-André Rihoux, die les gaf aan Saint-Luc in Brussel, om mij in te wijden in de prachtige collectie die Jan Hoet had samengesteld. Nadien gingen we een koffie drinken en besloten we dat we samen een galerie moesten beginnen. Ik ben meteen aan de slag gegaan. Ik vond een geschikt pand aan de Brusselse Hooikaai en sprak Paul Robbrecht aan voor de renovatie. Hij was 37 en kreeg geen opdrachten. Hij vertrouwde mij toe dat hij overwoog bij de Lions Club of de Rotary Club te gaan om bouwheren te kunnen ontmoeten. Daar wilde ik graag een stokje voor steken.

In het Gentse museum heb ik voor het eerst kennisgemaakt met werk van Gerhard Richter, wiens werk ik vandaag heel goed ken, Bruce Nauman, Mario Merz, Gilberto Zorio en vele anderen.

- *U hebt zich altijd aangetrokken gevoeld tot een soort stilte, lijkt het. Aan het eind van de jaren tachtig, toen de kunstmarkt gedomineerd werd door schreeuwerige, neo-expressionistische schilderkunst, koos u voor de sensuele soberheid van kunstenaars als Yamamoto.*

Meert: Toen ik als onwetende jonge moeder Philippe-André nog niet had ontmoet, nog geen galerie had, nog nooit in Bazel was geweest en schuchter mijn eerste stappen in de kunstwereld zette, ging ik vaak naar het Gewad. Op een dag nodigde Joost Declercq mij uit voor een lunch om mij enkele werken aan te bieden. Ik was nog geen verzamelaar en was niet van plan iets te kopen, maar ik werd toch aangetrokken door een klein grijs schilderij van Gerhard Richter, aquatinten van Robert Ryman, en twee foto's van Jan Vercruysse: *La Chute des Anges* en *Autoportrait*, waarop Vercruysse zijn gelaat verbergt achter een masker. Ik denk dat Joost vandaag nog zal willen bevestigen dat hij mij nooit heeft kunnen overtuigen van zijn meer expressionistische smaak.

Ik heb die werken nog altijd, trouwens. Ik heb nog maar één keer een werk uit mijn persoonlijke collectie verkocht en ik heb er nu nog spijt van. Ik maak graag groepstentoonstellingen of collectiepresentaties, waarbij ik nieuw werk of werk van de galerie combineer met stukken uit mijn eigen collectie. Mijn werken zijn dan niet te koop. Ik denk wel dat ze de tentoonstellingen boeiender maken, rijker en inzichtelijker.

KUNSTENAARS

Meert: De kunstenaars met wie ik van start ben gegaan, bijvoorbeeld Donald Judd en Robert Mangold, waren al bekend. Het waren vijftigers die enigszins op de terugweg waren. Maar ik hield van hun werk. Nadien toonden we Enrico Castellani en Carla Accardi, die toen al in de zestig waren. Naast deze oudere mensen toonden we jongere kunstenaars zoals Thomas Struth, kunstenaars van de Vancouver School zoals Ian Wallace en Jeff Wall, Duitse kunstenaars zoals Katinka Bock, Johannes Wald en Valerie Krause, Italianen zoals Lilliana Moro, Eva Marisaldi, Mario Airo, Grazia Toderi, Inaki Bonillas uit Mexico, die nog maar 22 was, de Fransmannen Jean-Luc Moulène en Eric Baudelaire, die vorig jaar de Prix Duchamp heeft gekregen, en de Belgische kunstenaars Koen van den Broek, Pieter Vermeersch, Catharina Van Eetvelde, Sofie Nys, Sylvie Eyberg en Edith Dekyndt.

- *Wie zijn uw lievelingskunstenaars?*

Internationaal: Barnett Newman en Robert Mangold. In Europa: Ger-

hard Richter. In België: Rik Wouters, René Magritte, Eugène Laermans en Christian Dotremont (zijn *Logogrammes*). Newman maakte de eerste *all-over* schilderijen. Die waren onverkoopt. Niemand kocht een rode monochroom. Zijn schilderijen werden ook alsmaar groter, waardoor ze nog moeilijker te verkopen waren. 'Als ze toch niet gekocht worden, waarom mag ik ze dan niet groter maken?' zei hij. Hij is pas één jaar voor zijn dood echt doorgebroken. In 2002 was er een mooie tentoonstelling met zijn werk in Tate Modern. Ik ben een paar keer gaan kijken.

Weet je dat Richter pas in 1987 echt is doorgebroken? Hij was dan al vijfenvijftig.

Robert Mangold drukt het meest uit wat ik voel, wie ik ben, wat ik denk.

Richard Tuttle is een heel bijzonder man. Sinds de jaren zestig denkt hij na over wat een schilderij allemaal kan zijn. Hij werkt met alle materialen en technieken. Zijn werk is heel subtiel en bijna onzichtbaar. Het doet denken aan gefröbel, het ziet er nooit kostbaar uit. Zijn werk heeft gestalte gegeven aan een vrijheid die belangrijk was voor veel jonge, Amerikaanse kunstenaars. Ik heb eens een lezing bijgewoond in San Francisco waar die invloed werd aangetoond.

Dertig jaar geleden heb ik hem voor het eerst bezocht, samen met Philippe-André, op de zesde verdieping van een gebouw zonder lift, in Brooklyn. Hij ging ons voor op de trap. Het was heel warm, hij droeg een zwarte short. Onvoorstelbaar langzaam toonde hij ons het ene werk op papier na het andere. Papiertjes, eigenlijk, het zag er allemaal heel onbenullig uit, heel Tuttle-iaans. Bij elk werk wachtte hij tot we zeiden wat we ervan vonden. Dat was heel beangstigend. Het heeft uren geduurd. Het was een soort test, denk ik. Nadien gingen we iets drinken in een klein cafeetje en zei hij dat we een tentoonstelling kregen. Wij zijn altijd vragende partij geweest. Dat vind ik belangrijk. Ik ga ook bijna nooit op atelierbezoek. Ik vind dat vernederend, alsof je iemands werk gaat keuren.

Voor zijn eerste solotentoonstelling in de galerie kwam Tuttle veel te laat aan. Zijn werk zat in een plastic vuilniszak. Hij was van Zaventem per bus en te voet naar de galerie gekomen. Toen wilde hij een stuk boom tonen. We zijn naar Latem gereden, waar ik sinds 1976 woon. In het bos achterin de tuin vonden we een geschikte boom.

Donald Judd heb ik bezocht in Marfa, samen met mijn zoon Frédéric. Het was opnieuw verschrikkelijk warm. Mijn zoon fantaseerde over een zwembad, maar we dachten dat Judd geen zwembad zou hebben. Hij had

er echter wel een, heel sober, van mooi beton. Zoals je ziet, vermijd ik het woord minimaal of minimalistisch. Ik heb geen enkele zogenaamd minimalistische kunstenaar ontmoet die geen hekel had aan die term. Afijn, we stonden daar verlegen in de hitte te wachten tot Judd kwam opdagen, in jeans en op blote voeten. Heel even heerste er die verwarrende stilte die je voelt wanneer twee verlegen mensen elkaar ontmoeten, maar toen ik vroeg of we misschien iets te drinken konden krijgen, was het ijs gebroken. Ik heb daar overnacht in een van de barakken, die heel sober ingericht waren, met een bed en een stoel.

In december 1993 hadden we een solotentoonstelling met werk van Judd gepland. De tekeningen waren al gearriveerd. Zelf reisde hij eerst naar Den Haag, waar een andere tentoonstelling van hem zou lopen. Vlak voor de opening hoorden we dat ze hem naar een ziekenhuis in Düsseldorf hadden gebracht. Twee maand later is hij overleden, enkele dagen na valentijn. Op de dag van de opening sneeuwde het en kwam er niemand opdagen. We zijn het buffet dan te lijf gegaan met alle medewerkers.

Thomas Struth heeft mij leren kijken naar lege gebouwen en triestige stadsbeelden. Vroeger raakte de lelijkheid van het Brusselse Noordkwartier mij, vandaag zie ik uit over de stad en kan ik kijken met de blik van Struth. Jeff Wall heeft mij leren kijken naar onkruid. Zijn *crooked path* heeft mij zeer beïnvloed. Wist je dat al zijn foto's in Vancouver gemaakt zijn? Dat vind ik bijzonder: die beperking, die waardering voor het lokale.

Velen vonden Judd een moeilijk man. Maar toen ik zijn boek over de white cube las dacht ik voortdurend: hij heeft gelijk, hij heeft gelijk.

- In sommige van zijn teksten voel je dat hij woedend was.

Meert: Dat klopt. Hij was woedend. Ik zou ook woedend kunnen zijn, maar wanneer is iets echt belangrijk genoeg om er negatieve aandacht aan te besteden? De voorbije maanden was ik echt verontwaardigd over de uitspraken en het gedrag van Trump. Zoiets tart elke verbeelding. Maar ik ken zelfs niemand met wie ik over mijn teleurstelling kan spreken. Het lijkt alsof een bepaald kritisch bewustzijn niet combineerbaar is met een sociaal leven. Mensen verwachten dat je oppervlakkig, teatraal en flamboyant bent. Ik ben liever mezelf. Ik ben op zoek naar iets anders. Elke dag probeer ik een uur lang bewust stil te zijn. Nu spreek ik, omdat u het mij vraagt. Anders zou ik zwijgen.

Dit doet mij denken aan Robert Barry. Ik heb geen enkele conceptuele

kunstenaar ontmoet die zich niet ergerde aan de term 'conceptueel'. Maar Barry liet dat niet merken. Ik denk dat hij bij de jezuïeten naar school geweest was. Hij had leren zwijgen. 'You know, figuration will always exist,' zei hij, laconiek en met aanvaarding. Ik heb het ook aanvaard, want anders zou ik gek geworden zijn. Als je ziet hoe vulgair de kunstwereld vandaag is. Iedereen heeft inspraak, ook al weten ze van niks. En de kunstenaars zwijgen. Ze zijn *resilient* en passen zich aan. Op de lagere school hebben ze begrepen dat de wereld toebehoort aan de voetballers en de vechters, dat ze zelf anders zijn en dat ze dat beter verborgen houden als ze willen overleven. Daarom nemen ze zelden radicale standpunten in en zeggen ze vrijwel nooit wat ze echt denken. Ze weten wat het is om teruggetrokken te leven in hun kamer. De meeste grote kunstenaars die ik heb gekend, maakten hun werk trouwens in een kleine kamer. Als ze getrouwd zijn, dromen ze natuurlijk wel van een eigen atelier. Mijn papa droomde altijd van een eigen atelier. Mijn mama was een castrerende schildersvrouw.

De druk van je omgeving kan verpletterend zijn. Soms is het niet makkelijk om stand te houden. In de jaren negentig moest je als galerie het beleid van het Gewad verderzetten. Je moest Thomas Schütte en Haim Steinbach tonen, anders werd je als tegendraads beschouwd.

- Haha. Grappig. Vorige week noemde een museumdirecteur mijn tentoonstelling rond Joris Ghekiere in Emergent 'tegendraads'. De meeste mensen verkeren in de waan dat denken erop neerkomt te achterhalen wat iedereen vandaag voor waar houdt. Al wie daar vragen bij heeft, noemen ze blijkbaar tegendraads.

Meert: In elk geval vonden veel verzamelaars het niet de moeite om naar Donald Judd te komen kijken. Die was allang passé, vonden ze.

- U hebt nog niets verteld over Philippe-André Rihoux. Jullie werken niet meer samen?

Meert: Neen. Hij heeft de navelstreng doorgesneden. Ik heb hem al tien jaar niet meer gezien, wat ik heel jammer vind. Ik mis hem. Hij was het soort mens waar ik erg op gesteld ben: intellectueel, funny, streng. Hij begreep alles. Ik was graag in zijn buurt. Maar hij vond dat de kunstmarkt, de verzamelaars, de marchands en de beurzen zijn liefde voor de kunst verwoestten. Spijtig, want ik werkte graag met hem, ook omdat ik op die

manier op de achtergrond kon blijven. Ik was ook tegen de naamsverandering van de galerie, maar nu het gebeurd is, kan ik er wel vrede mee nemen.

- *Met wie zou u in de toekomst nog willen samenwerken?*

Meert: Met Robert Grosvenor. Die wil wel, maar hij houdt niet van de palen in de galerie. Ik zou een andere ruimte moeten vinden voor hem. Die man leeft ook met bijna niks. Drie jaar geleden bezocht ik hem in Islamorada, aan de Atlantische oceaan in Florida. Hij woont aan de zee, in een bungalow uit de jaren dertig of vijftig. Op het strand lag een omgekeerde, lichtgroene boot. Dat was een sculptuur.

- *Iets voor op je terras. Heeft hij je terras al gezien?*

Meert: Mmm, nog niet. Dat is misschien een idee...

5 februari 2021

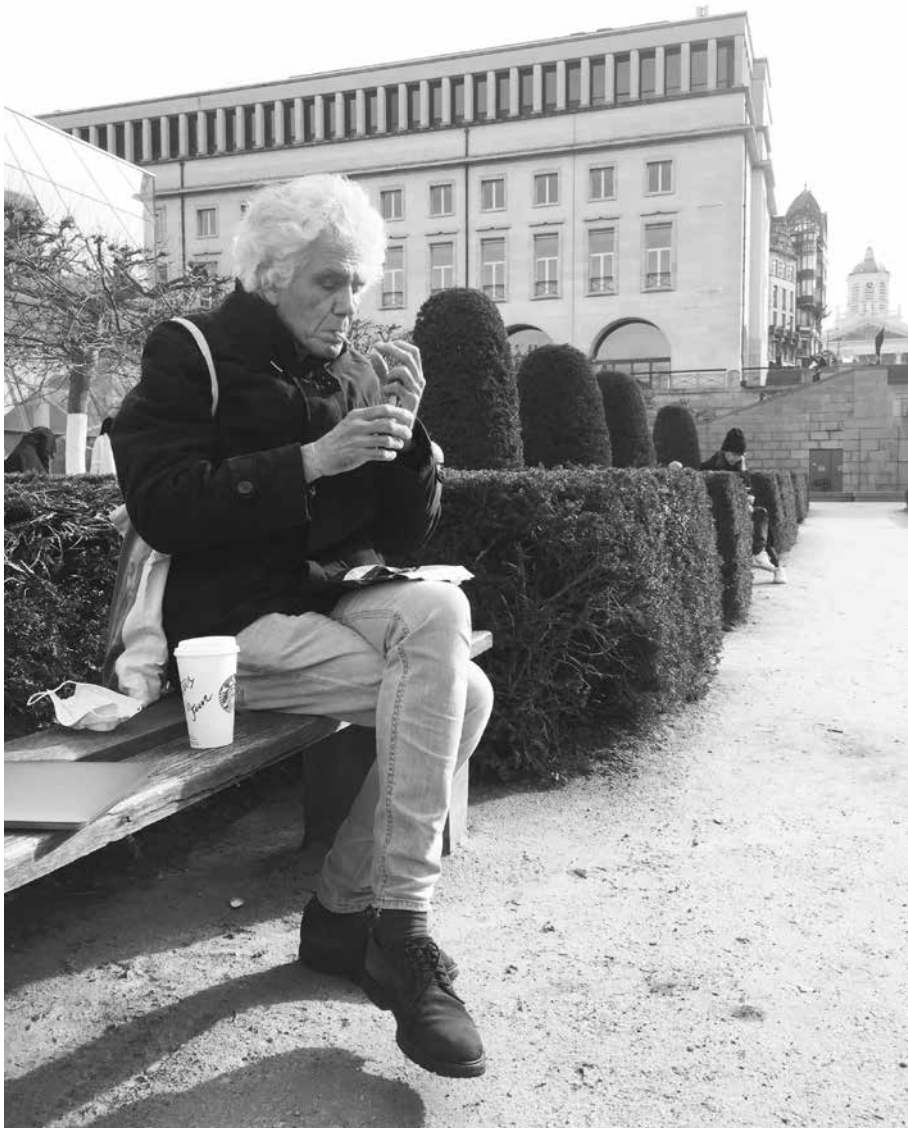
OVER ONTDEKKINGSLUST EN VERTAALKUNST

GESPREK MET JAN BRAET

Jan Braet (°1951) ging in 1979 aan de slag als freelance vertaler bij het weekblad Knack. In 1982 trad hij in vaste dienst als redacteur. Jarenlang had hij de leiding over de cultuurrubriek. Sinds hij met pensioen is, verzorgt hij een wekelijkse bijdrage. We treffen elkaar in het Brusselse Albertpark. Vooraleer we ons naar de Koninklijke Bibliotheek begeven, waar ik vroeger Leopold Flam bezocht en geletterde mensen gratis met elkaar mogen praten, nemen we plaats op een bank. Omzichtig rolt hij een sigaret, zijn zilveren haarbos glinsterend in de warme winterzon.

Onze eerste kennismaking dateert van 2004, toen ik als samensteller van de vijf maand durende, door drie vernissages geritmeerde, groeiende groepstentoonstelling *One By One*, enkele journalisten wekenlang trachtte te overtuigen van de nieuws waarde van dit gebeuren. Braet reageerde als enige op mijn smeekbedes. Maar ook al beloofde ik hem grote faam, eeuwige dienstbaarheid en een feestmaal naar keuze in het vermaarde etablissement De Drie Fonteynen, hij was niet te vermurwen. 'Je bent al een medium op jezelf,' schreef hij, 'je hebt mijn berichtgeving niet nodig.' Het *Cabinet* dat ik voor deze tentoonstelling stapsgewijs opbouwde met Ann Veronica Janssens, werd uiteindelijk gekocht door Frac Villeurbanne Rhône/Alpes en nadien stelselmatig aangevuld met nieuwe sculpturale voorstellen, waardoor het Institut d'art contemporain Villeurbanne momenteel de grootste collectie van Janssens' werk bezit. Braets interventie was dus niet onontbeerlijk voor een zeker welslagen. Later schreef hij mooie stukken over mijn werk als praktijkleraar aan de Academie van Antwerpen en over *Knockando*, een bundel gesprekken met kunstenaars die gepubliceerd werd in 2019.

Hoe grondig Braet tewerk gaat, ervoer ik ook toen we eens samen werden uitgenodigd om de artistieke loopbaan en pedagogische vaardigheden van enkele docenten te beoordelen. Hij leverde geen haastwerk. Nauwgezet monsterte hij pagina na pagina van de vuistdikke dossiers om 's avonds tot een genuanceerde conclusie te komen. Vandaag vind ik opnieuw een gedreven man. Terwijl hij met gestrekte vingers dansend over het tafelblad zijn woorden ritmisch kracht bijzet, laat hij het ene woordensnoer na het



Jan Braet

andere over zijn lippen rollen. Soms wringen zijn vingers zich door elkaar in een gebald, biddend gebaar, zoekend naar de hoogste concentratie en precisie.

FREEDOM OF SPEECH

Jan Braet: Fijn dat ik je tekst zal mogen nalezen. Vele jaren heb ik kunstenaars enkel tijdens heel korte momenten kunnen interviewen, vaak in een andere taal, zonder dat ik de kans had het geschrevene nadien met hen door te nemen of nog enkele vragen te stellen. Vaak zullen de lezers zich afgevraagd hebben waarover die kunstenaars het nu eigenlijk hadden. Het mooie was, dat dit heel authentiek overkwam. Omdat de kunstenaar halvelings met de taal van zijn kunst sprak, en halvelings een vreemde taal hanteerde, moesten de lezers vaak de vertaalslag maken. Frans Verleyen, de directeur van de redactie, had voor zichzelf een grote *freedom of speech* opgeëist, maar liet zijn redactie ook heel vrij, waardoor de hedendaagse kunst voor het eerst op een volwaardige manier aan bod kon komen. Ik heb het nu over de jaren negentig. Intussen is de geschreven pers blootgesteld aan een grote storm die haar verplicht zich strikter en helderder op te stellen om een eigen plaats te kunnen opeisen tussen de andere media. Ik heb die storm meegemaakt en doorstaan. Ik heb ingeboet aan vrijheid, maar zonder dat ik mij heb moeten laten betrappen op inhoudelijke compromissen. De gevraagde snelheid en de dictatuur van de actualiteit gunnen ons veel minder speeltijd voor het bewandelen van zijwegen en het verkennen van nieuwe terreinen, maar ik heb er ook veel van geleerd. Ik heb geleerd mij helderder uit te drukken, zodat mij niet verweten kon worden dat ik enkel voor een bepaalde *niche* zou schrijven.

DE GROTE COMMUNICATOR

Ik had op de redactie moeite met sommige teksten die de oudere generatie journalisten aan mij voorlegde. Dat kon minder wollig, stroef en schools, dacht ik in mijn jeugdige overmoed. En net toen ik op zoek was naar manieren om de rubriek opener en helderder te maken, deed er zich ook een nieuw maatschappelijk fenomeen voor. Vanaf 1986 kregen we te maken met de grote communicator Jan Hoet, met de tentoonstelling *Chambres*

d'Amis en alles wat daaruit is voortgevloeid. Hoet was iemand die een groot publiek kon aanspreken over iets waar het nog nooit over had gehoord, de hedendaagse kunst, waar hij op een messianistische toon met zoveel succes over berichtte dat het publiek te groot werd om nog te begrijpen waar het over ging. Een van de nefaste effecten was dat er een soort van cultus ontstond voor een heiland die iedereen in zijn ban hield, maar de mensen verslagen en vervuld van onbegrip achterliet als hij stopte met spreken. Zijn begeesterende pleidooien waren natuurlijk gevonden vreten voor een mainstream nieuwsmagazine.

ONTDEKKINGSLUST

Ik heb mij altijd voorgenomen ermee te stoppen als het landschap zou verdorren. En in zekere zin is het ook verdord, maar het is eveneens rijker geworden, omdat ik zelf heb bijgeleerd. Eigenlijk word ik gedreven door een onbedwingbare ontdekkingslust. Daardoor ben ik meer en meer gekomen tot de kunstwerken zelf, die op een gelaagde manier onpeilbare geheimen in zich dragen. Het gaat voor mij eerst en vooral om het directe, zelfs onvoorbereide oogcontact met het kunstwerk, wanneer het mij misschien verrast en tot mij spreekt... Dan kan het gebeuren dat ik het laag na laag wil afpellen, uitzoeken waar het vandaan komt, als een soort van opgraving. Ook dit is een moeilijke evenwichtsoefening, want in de ogen van de massamedia is het grote publiek alleen geïnteresseerd in de geconsacreerde helden, en wil het er telkens weer aan herinnerd worden hoe groot en fantastisch die wel zijn. Voor het nieuwe en het onbekende is de lezer moeilijker warm te krijgen, zo heet het. De heldenstatus moet bevestigd worden, daar kan je zogenaamd niet omheen. Maar hoe meer een icoon in beeld komt, bijvoorbeeld de Mona Lisa, hoe groter de kans dat het ophoudt je persoonlijk toe te spreken. Een kunstwerk moet als een soort van verschijning op je afkomen, het moet een wonder blijven en je moet er een innerlijk beeld aan overhouden. Dat is niet makkelijk met dingen die overbelicht worden, zonder dat er eigenlijk ooit iets nieuws over bericht wordt. Probeer eens een tekst over Mark Rothko te vinden die niet herhaalt wat alle andere teksten al hebben gezegd. De verplichting om altijd over dezelfde dingen te schrijven is een vloek.

- Wat beschouw je als je beste werk?

Als ik mijn eigen interviews teruglees, blijken daar ook knopen in te zitten, onduidelijkheden. Voor een grote tentoonstelling in het Middelheim-museum bracht ik ooit al mijn interviews met de arte povera kunstenaar Luciano Fabro samen in een boekje. Later zag ik het in de museumshop liggen, te koop voor twee euro. Uit die prijs kan je zonder twijfel afleiden dat het de grote massa niet echt heeft aangesproken. Benieuwd heb ik het eens herlezen. En ik stuitte op passages die zelfs mij nogal duister leken. Ik weet niet of iemand Fabro nog kent. In *Knack* zou ik hem niet meer zo omstandig kunnen opvoeren. In een blad als *HART* allicht nog wel. Ik vond de man onwaarschijnlijk boeiend. Ik heb hem zes of zeven keer geïnterviewd. Wat hij vertelde, was van een grote diepgang en gelaagtheid op plastisch, visueel, intellectueel en filosofisch vlak. Hij zei dat de kennismaking met een kunstwerk verloopt zoals een ontmoeting met een persoon die je nog niet kent. Eerst voel je sympathie, dan ontstaat er een diepere toenadering. Omdat onze gesprekken in het Frans verliepen, en dit voor ons beiden slechts de tweede taal was, ben ik er nooit in geslaagd zijn gedachten volledig te vatten en de volle waarde van zijn werk over te brengen, vrees ik. Nu nog wens ik dat ik toen het Italiaans had beheerst, dat zou heerlijk geweest zijn.

Ik heb vaak als een bezetene gezocht naar wat de kern van een werk zou kunnen zijn. Als kunstenaars niet over hun werk wilden spreken, eiste ik het recht op om het zelf te onderzoeken en te interpreteren. Jan Ver-cruijsse was zo iemand: elitair en gesloten als een oester. Hij zette zich af tegen wat hij als mainstream beschouwde. Maar toen hij de prijs van de Vlaamse Gemeenschap kreeg en ik door een toeval met hem aan de praat raakte, bleken we naar elkaar toegegroeid te zijn. Dat had ik niet verwacht. Hij was geëvolueerd en ik vermoedelijk ook. Ik denk dat dit een van mijn betere interviews is geworden.

AUTHENTICITEIT

- Wat heb je gestudeerd?

Braet: Germaanse filologie, richting Nederlands en Duits. Ik kijk niet vaak terug op mijn leven, Hans, maar nu je mij daartoe uitnodigt, zou ik willen stellen dat er met mij geen groot taalkundige verloren gegaan is. Ik werd wel een vrij behoorlijk vertaalkundige. Zo ben ik ook in de journalistiek

beland. Knack was op zoek naar iemand om artikelen uit buitenlandse nieuwsmagazines zoals *Der Spiegel* en *Newsweek* te vertalen. De eerste jaren heb ik uitsluitend vertaald, gaandeweg ben ik ook eigen stukken gaan schrijven en ten slotte hebben ze mij de eindredactie van de cultuurrubriek toevertrouwd. Vandaag staat vertalen nog steeds centraal in alles wat ik doe: ik zet beeldtaal om in geschreven stukken.

Vertalen verhoudt zich altijd tot het probleem van de authenticiteit. Hoe trouwer je bent aan het origineel, hoe stroever het dreigt te worden. Voor een eindredacteur is een vlotte taal de eerste vereiste, maar dat kan ten koste gaan van de kleur, de inhoud en de vorm waarin iemand zich oorspronkelijk heeft uitgedrukt. Het probleem van de authenticiteit heeft mij altijd geboeid. Ik heb een passie voor historische muziekinstrumenten en de zoektocht naar hun oorspronkelijke klank. Een van de mooiste momenten van mijn leven was toen ik in de gouden zaal van het Weense Musikverein, naast de spelende Wiener Philharmoniker, tegenover dirigent Nikolaus Harnoncourt, een concert met historische instrumenten mocht bijwonen. Ik wil altijd teruggaan naar de bron, begrijpen waar iets vandaan komt en hoe het zich heeft ontwikkeld tot wat het vandaag is. Ik wil de verschillende lagen zien: wat er oorspronkelijk was en wat er allemaal aan toegevoegd is. Ook in het theater. Ik begrijp dat mensen repertoirestukken willen vernieuwen, maar ze moeten begrijpen dat ze dan iets nieuws maken. Ze moeten niet voorwenden trouw te zijn aan het origineel.

- *Paul Léautaud, die opgroeide in het souffleurshok van de Comédie française, verwachtte van dit instituut dat het de oude stukken in hun oorspronkelijke staat conserveerde en de volledige tekst respecteerde, maar eiste dat de acteurs hun replieken zo natuurlijk mogelijk brachten.*

Braet: Dat begrijp ik. Een vlot gebrachte tekst klinkt vertrouwd in de oren, maar het declameren hoort toch bij de beginperiode van het theater. Hoe meer je declameerde, hoe machtiger en verhevener alles werd, op het niveau van de grote thema's die aan bod kwamen.

- *Dat is ook waar.*

Braet: In 1999 heb ik het ultieme geluk gehad om in het Milanese klooster Santa Maria delle Grazie als verslaggever in mijn eentje op de stelling te mogen klimmen waar een grote dame de laatste hand legde aan haar

restauratie van *Het Laatste Avondmaal* van Leonardo. Daar, op luttele decimeters van mij verwijderd, vijf eeuwen nadat het gemaakt was, leverde het werk zich over, terwijl de restauratrice duidde wat ik zag. Het was het meest intense moment van mijn leven in de kunst. Ik zag hoe omzichtig de restauratrice tewerk was gegaan, zonder het schilderij de vermoedelijke, oorspronkelijke kleurenpracht terug te geven, maar het opnieuw te laten ademen door het vuil te verwijderen en met transparante verf lichte retouches aan te brengen. Ze probeerde het werk opnieuw te laten spreken, de expressie en betekenis ervan bloot te leggen, zonder zich in te beelden dat ze het terugbracht tot de oorspronkelijke staat.

TWEE BENADERINGEN

Toen ik studeerde waren er twee methodes om met literatuur om te gaan. De eerste werd 'close reading' genoemd, waarbij je woord per woord, regel per regel, een gedicht ontrafelde. De tweede zocht naar verbanden met andere kunstvormen, culturen en maatschappijen. Ik was niet zo gek op close reading, maar als journalist vraag ik mij bij elke zin af hoe die is opgebouwd. Anderzijds vind ik dat je verhaal ten dienste moet staan van de grote verbanden. Ik vind dat je de kunstenaar niet mag beschouwen als een eiland op zich, maar in verband moet brengen met zijn, haar of hun tijd en voorgangers. Ik spin graag netwerken rond dingen, ik toon graag hoe alles verbonden is, hoe die weefsels in elkaar zitten, met draden die voortkomen uit het verleden. Vaak zit een werk vast in een eng kader. Dat probeer ik dan open te breken zodat duidelijk wordt dat het zit ingebed in een maatschappij, in een context, in een geschiedenis.

- *Karel van het Reve, hoogleraar Russische literatuur, vond het onzinnig het oeuvre van een kunstenaar te verklaren vanuit een tijdsgeest. Want waarom had die tijdsgeest maar één Dostoevski voortgebracht?*

Braet: Dat begrijp ik. Maar die voedingsbodem is toch belangrijk. Bij mijn weten leefde Dostoevski niet in Parijs. Net zomin kan ik mij Paul Léautaud voorstellen in een Siberisch gehucht. Niemand leeft op een eiland waar hij of zij, van God gezegend, geniale dingen op de wereld zet.

FAVORIETE WERKEN

- *Zou je enkele films, boeken, muziekstukken of kunstwerken willen noemen die voor jou belangrijk geweest zijn?*

Braet: Ik hou niet van canons. Ik wil geen kunstenaars rangschikken. Nu ben ik bijvoorbeeld bezig met een stuk over Douglas Gordon. Ik ervaar de noodzaak om telkens iets te verkennen, voor het eerst of opnieuw. Vandaag is mijn lievelingskunstenaar Douglas Gordon. Volgende week allicht iemand anders.

- *Ik vraag je niet om kunstenaars te rangschikken. Ik vraag welke dingen voor jou iets betekenen of betekend hebben. Als ik moedeloos ben, grijp ik naar een boek van Gerard Reve. 'Brieven aan Josine M.', bijvoorbeeld.*

Braet: Ah, van Reve heb ik alles. Ik heb ook alles van Peter Handke, Salman Rushdie, Thomas Bernhard, Heere Heeresma en Godfried Bomans, die mij als scholier de ironie deed ontdekken. Een lievelingsboek is de *Quijote* van Cervantes. In het Frans hou ik van Proust, als dat niet te verwaand klinkt, en van een schrijver die op een dag tot mijn grote verbazing bedacht werd met de Nobelprijs: Patrick Modiano. Ik hou van zijn beschrijvingen van mensen die door Parijs flaneren.

Salman Rushdie en Peter Handke zijn elkaars tegenpolen. Rushdie heeft Handke zelfs een *moron* genoemd, omdat hij sympathiseerde met Milošević. Beide heren vertegenwoordigen twee totaal tegenovergestelde manieren om naar de wereld te kijken en die te beschrijven. Het zijn schrijvers die je niet tegelijk kan lezen omdat je je bijna met hen moet vereenzelvigen. Er zijn tijden waarin ik Handke nodig heb en tijden waarin Rushdie soelaas biedt. De autobiografie van Rushdie *Joseph Anton: A Memoir*, geschreven in de derde persoon, is een fabelachtig *document humain*, ijsig verwoord, ontzettend gedetailleerd. Rushdie omvat de wereld van de politiek, het sociale en de cultuur, de wereld van fatwa's, religies, vreemdelingenhaat en het anders-zijn, terwijl Handke een soort van ego-loze *road novelist* is die zijn blik richt op het kleinschalige, op de dingen die hij waarneemt door zijn raam, op de versleten laarzen die hij zal moeten aanschieten om weer op stap te gaan. In Handke vind ik een andere wereld waarin ik mij graag beweeg omdat ze zo heerlijk beschreven is.

- *Wat zou de verborgen overeenkomst tussen beide schrijvers zijn, denk je?*

Braet: Er is geen overeenkomst. Ze spreken gewoon twee verschillende, gescheiden brokstukken van mijn hart en mijn brein aan.

- *Mij doen ze denken aan de twee literaire benaderingen die je eerder beschreef, en aan je wens om enerzijds kunstwerken persoonlijk te ontmoeten en anderzijds ze in een breder kader te plaatsen en terug te voeren tot hun mogelijke oorsprong.*

Braet: Mmm, je hebt gelijk. Als je de bovenste laag eraf pelt, hebben ze allebei wel iets van Cervantes. Rushdie heeft ook een geweldige fantasie, en Handke het temperament van een zwerver-verteller. Ja, ze vinden allebei hun oorsprong in Cervantes, denk ik.

- *En kunstwerken?*

Braet: Nu ik het werk tijdens ons gesprek weer zo levendig voor mij zie, verklaar ik de *Baadsters* van Luciano Fabro in het Middelheimpark tot mijn favoriete kunstwerk van de dag.

- *Films?*

Braet: *Im Lauf der Zeit* van Wim Wenders, waarin een tocht beschreven wordt van twee outcasts die met een vrachtwagentje door Duitsland rijden...

- *Om filmprojectoren te herstellen.*

Braet: Ja, prachtig! Wenders en Handke waren buddies van het eerste uur. Wenders' film *Der Himmel über Berlin* is geschreven door Handke, die zelf ook een film heeft gemaakt: *Die linkshändige Frau*. Dat zijn onvergetelijke ervaringen die me hebben gevormd. Daarbij hoort ook *Que la fête commence* van Bertrand Tavernier, over de Bretoense opstand onder Louis Philippe, een lijzige, enigszins decadente maar cultuurminnende vorst, gespeeld door Philippe Noiret. Prachtig. En dan Jean Rochefort en Jean-Pierre Marielle, die de centrale figuur van de opstand vertolkt. Zij laten de meest strikte zinnen over hun lippen rollen alsof zij ze terplekke ver-

zinnen. Sommige scènes van die film gingen door merg en been. De scène rond de tafel van *Le charme discret de la bourgeoisie*! Buñuel is een vriend.

En dan kwamen de films die het narratieve achterwege lieten. Ik raakte gefascineerd door de filminstallaties die beeldend kunstenaar Douglas Gordon maakte in de jaren negentig, zoals zijn vijf jaar durende, vertraagde versie van *The Searchers* van John Huston, de reële tijd die de held John Wayne nodig had om zijn ontvoerde nicht te vinden. Ik stond er tijdens de Biënnale van Lyon in 1995 een kwartier lang naar te kijken en had amper een fractie van een seconde van de oorspronkelijke film meegemaakt. Maar op die manier merkte je details op die je anders nooit zou zien. Je ging ook helemaal anders naar de landschappen kijken. Onwaarschijnlijk aangrijpende beelden, prachtig licht. En je zag dat niet vanuit een zeteltje in een bioscoop, maar rondlopend in een kunsthall. Dat was heel verrassend.

CATHY DE ZEGHER

- Is er nog iets dat aan bod moet komen?

Braet: In verband met de authenticiteitsvraag zou ik graag nog iets zeggen over Catherine de Zegher en haar verguisde tentoonstelling met werk van vroegmoderne, Russische kunstenaars. Machtige mensen uit de kunstwereld hebben haar verweten dat ze onder meer een marskramerskist had getoond die zagezegd ten onrechte was toegeschreven aan Kazimir Malevitsj. Op het deksel van de kist staan geometrische figuren in suprematistische stijl geschilderd, op de zijkant suprematistische boeren. Malevitsj heeft zulke dingen samen gemaakt met zijn leerlingen. Zijn ze daarom minder authentiek? Het had volstaan dit te vermelden, neen? Tijdens het stalinisme en de Tweede Wereldoorlog zijn veel van die Russische kunstwerken verborgen en verdwenen. Later zijn ze dan hier en daar opnieuw opgedoken, zonder dat je in archieven echte bewijzen van hun herkomst kon vinden. Ik vind dat het volstaat dit te vermelden, net zoals we ook niet altijd zeker zijn van het auteurschap van vijftiende-eeuwse schilderijen. Ik ken twee grote Malevitsj-experten. Die spreken mekaar voortdurend tegen. Ik heb de Russische eigenaars van de collectie waaruit De Zegher voor haar tentoonstelling putte, persoonlijk gecontacteerd om te vragen of ik de documenten in hun bibliotheek mocht komen bestuderen. Eerst kreeg ik toestemming, maar later trokken ze die weer in. Waarom weet

ik niet. Wat mij ergert, is dat het hele tumult het echte probleem aan het gezicht onttrok, namelijk dat Belgische instituten niet genoeg middelen krijgen om degelijke tentoonstellingen samen te stellen. Hier heeft iemand iets geprobeerd zonder dat ze over de nodige mankracht en tijd beschikte en daarop wordt dan op een verschroeiende manier gereageerd door haar collega's, in het kielzog van rijke, machtige personen die eigenlijk geen andere motieven hebben dan het afschermen van de marktwaarde van hun koopwaar.

- Mag ik hieruit afleiden dat je bewondering hebt voor haar werk?

Braet: Absoluut! Ze is een tentoonstellingsmaakster die het vak door en door beheerst. Maar zulke mensen krijgen hier niet de nodige tijd en middelen. Dat vind ik bedroevend.

22 februari 2021

HET LAND VAN DE GROTE MAGERTE

GESPREK MET WIM VAN MULDER



Wim Van Mulders

De kunsthistoricus Wim Van Mulders (°1946) publiceerde tientallen essays in het dagblad *De Standaard*, in tijdschriften als *Museumjournaal*, *+0 revue d'art contemporain*, *Art Press*, *Artforum*, *Artefactum*, *Streven*, *Kunst & Cultuur*, *Cahier 4 Witte de With*, *De Witte Raaf* en in catalogi en monografieën. Van 1973 tot 2008 doceerde hij de vakken Kunstactualiteit en Kunstfilosofie aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten in Gent. Van 1973 tot 1986 was hij Freelance medewerker van het Internationaal Cultureel Centrum (ICC) in Antwerpen. Van 1983 tot 1993 stond hij, onder productie van Annie De Clercq, in voor het concept, het scenario en de interviews van de aan kunst gewijde televisieprogramma's *Stijl*, *Verwant* en *Ziggurat*. In 1987 en '88 verzorgde hij, samen met Freddy de Vree, een kunstkritisch radioprogramma voor de culturele radio.

De eerste tekst van Wim Van Mulders die mij onder ogen kwam, bevond zich in de allereerste catalogus over het werk van Walter Swennen, uitgegeven door Bozar in 1986. Ik trof die publicatie aan in de woonkamer van de briljante schilder, kunstkenner en vervalsen Michel Frère (°1961). Vandaag vertelt Van Mulders dat de tekst in kwestie niet erg helder was. Ik antwoord dat Swennen in 1994 nog beweerde dat hij schilderijen wilde maken waarin abstractie en figuratie elkaar konden ontmoeten. Zijn ideeën hadden nog niet de helderheid die we vandaag van hem gewend zijn. De belezenheid van Van Mulders is verbluffend. Toen ik hem in 2018, op verzoek van een modestudent, vroeg waar Beuys zijn vilt betrok, kostte het hem een kwartiertje om mij het adres van de fabriek te bezorgen.

VORMING

Wim Van Mulders: Mijn vader, geboren in 1916, was een figuratief schilder die aan de Antwerpse academie vier jaar heeft gestudeerd bij baron Isidoor Opsomer. In de jaren veertig kende hij succes, maar in de jaren vijftig, met de opkomst van de abstractie, verdween de belangstelling voor zijn werk. Hij is jong gestorven. Ik zag wat mislukken betekent. Na de middelbare

school ging ik, paradoxaal genoeg, schilderkunst studeren aan het Hoger Sint-Lukasinstituut in Brussel. Onvoldaan heb ik na twee jaar de opleiding afgebroken en verschillende studierichtingen overwogen. Uiteindelijk ging ik kunstgeschiedenis studeren in Gent. Ik heb er veel geleerd. Ik kreeg les van Marcel de Maeyer, over Europese en 20ste-eeuwse kunst, en van Roger D'Hulst, die voorlas uit Erwin Panofskys *Early Netherlandish Painting* omdat hij diens methode (van het algemene naar het bijzondere) de beste vond. Het meest bijzondere was natuurlijk de uitputtende iconografische duiding. Het tweede deel van Panofsky's standaardwerk bevatte zwart-wit illustraties die D'Hulst had overgezet op antieke glazen dia's, zodat ze geprojecteerd konden worden. Hij wees dan met een stok op enkele grijze vlekken in *Madonna met kanunnik Joris Van der Paele* en zei: 'Let u vooral op het subtiele rood en blauw'. Heel absurd (*lacht*).

- *Vormde het feit dat je zelf geschilderd had een voordeel?*

Van Mulders: Een groot voordeel. We kregen trouwens vormgeving van de architect Alfons Hoppenbrouwers, de latere directeur van Sint-Lukas Brussel, die Mondriaans schilderijen beschouwde als mogelijke grondplannen voor steden. Hij was een kenner van Das Bauhaus en De Stijl en gaf ons de opdracht de oorspronkelijke publicaties van Van Doesburg en Mondriaan te lezen, over het neoplasticisme en de universele harmonie. Die teksten waren onbegrijpelijk door hun verouderde zinsbouw en onze beperkte woordenschat. Maar juist daarom vond ik ze intrigerend. Ik heb hier een facsimilé van alle nummers van De Stijl. (Hij toont twee lijvige boekdelen.) Hoppenbrouwers kon daar erg inspirerend over spreken. Later ben ik in Gent afgestudeerd met een dissertatie over Das Bauhaus en Paul Klee. (Hij wijst naar drie meter boeken over Klee, die zich net boven zes meter boeken over Beuys bevinden.)

- *Op welke manier was het feit dat je zelf had geschilderd een voordeel?*

Van Mulders: Wanneer je de praktijk van het schilderen kent, begrijp je hoeveel oefening en voorbereiding schilderen vergt. Jeff Wall, wiens werk zich verhoudt tot schilderkunst, fotografie en film, wijst hier ook op. Maar meer dan tot schilderkunst, heb ik mij altijd aangetrokken gevoeld tot sculpturaal, ruimtelijk en conceptueel werk. Werk waaraan je kan zien dat het is voortgevloeid uit een zienswijze en een leven van voorbereiding.

CAROLE VANDERLINDEN EN DENNIS TYFUS

- *Hou je daarom zoveel van het werk van Carole Vanderlinden? In haar werk voel je de opeenhoping van de lagen, de neerslag van een eindeloze reeks pogingen.*

Van Mulders: Ik heb mooie herinneringen aan haar studententijd, toen ze als Franstalige naar mijn lessen kwam met een woordenboek onder de arm, onafgebroken woorden opzocht en als een razende noteerde. Ze twijfelde veel en was onzeker, maar ook heel nieuwsgierig en gedreven. Voor haar afstudeerproject schreef ze mij vijftig brieven over haar werk, die ik nog altijd bezit. In het masterjaar werd van de schilders verwacht dat ze drie, hoogstens zes schilderijen toonden. Carole had er een stuk of twintig gemaakt.

- *Anderzijds hou je ook van het werk van Dennis Tyfus. In dat geval apprecieer je waarschijnlijk het feit dat zijn werk zo nauw verbonden is met zijn leven en wereldbeeld.*

Van Mulders: Ja, hij is een totaalkunstenaar. *Ultra Eczema* is een eindeloos project. Dat gaat altijd door, omdat er een continuïteit zit in zijn levensvisie, in zijn idiosyncratische ideeën. De radioprogramma's, de concerten, de tekeningen, de filmpjes, het platenlabel, de beelden op Instagram: alles hangt samen. Hij maakt deel uit van een soort underground die af en toe de kop opsteekt. Met zijn unieke tentoonstelling in het Middelheim heeft hij een grote stap vooruitgezet.

Karel Geirlandt, die in 1957 de Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst had opgericht, beweerde dat iedereen vast blijft hangen aan de kunstenaars van zijn eigen generatie. In mijn geval klopt dat niet. Ik heb wel veel geschreven over kunstenaars van mijn generatie zoals Jan Vercruysse, Jef Geys, Lili Dujouri, Leo Copers, Guillaume Bijl en Anne-Mie Van Kerckhoven, maar ik ontwikkelde een speciale band met mijn studenten Thierry De Cordier, Philippe Vandenberg, Patrick Van Caeckenbergh, Gerda Dendooven, Carole Vanderlinden en vele anderen. Later engageerde ik mij voor het werk van Maria Roosen, Dennis Tyfus, Vaast Colson, Gerard Herman, Babs Decruyenaere en Nel Aerts, over wie ik pas een tekst heb geschreven voor haar komende tentoonstelling. Gerda Dendooven, illustratrice van jeugdliteratuur en auteur van theater, romans en jeugdboe-

ken, was een toonbeeld van de supergemotiveerde studente. Zij en Carole hebben later zelf een mooi evenwicht gevonden tussen het lesgeven en hun artistieke praktijk. Als je het goed aanpakt, is lesgeven verrijkend. Ik was docent aan KASK Gent van 1972 tot 2006: actuele kunst en esthetica. In de jaren zeventig heb ik meegewerkt in het Antwerpse ICC waar je nu niet veel meer over hoort, maar waar veel belangrijke tentoonstellingen (*Office Baroque* van Gordon Matta-Clark) en performances hebben plaatsgevonden. Ze hadden ook de eerste volwaardige videostudio van België. Ik heb er onder meer de ludieke Luikse kunstenaars Jacques Charlier en Jacques Lizène leren kennen. Het was mijn praktische leerschool. Later werkte ik mee aan een twaalfstal films over kunst voor de VRT, maar daar hoeven we het nu niet over te hebben.

JOSEPH BEUYS

- Ik zie dat je waarschijnlijk alle monografieën hebt die ooit over Beuys gepubliceerd zijn, een tweehonderdtal schat ik. Beuys is voor mij belangrijk omdat hij beseft, en gestalte gaf aan dit besef, dat het niet volstaat kunstwerken af te leveren, of dingen die daarop lijken, maar dat het gaat om de min of meer betrokken manier waarop we allemaal in het leven staan, ook als bakker, lesgever of tijdschriftmaker. De zevenduizend eiken voor Kassel, bijvoorbeeld, met bijbehorende monoliet die er eerst reusachtig uitziet, maar nadien steeds kleiner lijkt naast de groeiende boom. Een prachtig sculpturaal, poëtisch, politiek werk.

Wim Van Mulders: De monolieten van *7000 Eichen* (1982) waren van basalt, allemaal afkomstig van dezelfde groeve. Tijdens *documenta 7* lagen ze in een driehoek opgestapeld voor het Fridericianum. Ik heb Beuys voor het eerst gezien in 1972 tijdens *documenta 5* waar hij in een lokaal met alleen een tafel en een schoolbord zijn ideeën over 'Jeder Mensch ist ein Künstler' passioneel verwoordde. Hij trad met iedereen in dialoog terwijl hij op het bord schreef en vreemde structuren tekende. Ik begreep er niet veel van. Ik kende wel Duits door mijn scriptie over Klee, maar ik begreep niet waar het nu eigenlijk over ging: de pointe ontging mij. Vandaag lees ik Paul Celan, die ik in 1975 leerde kennen door de dichter Leonard Nolens en later door Anselm Kiefer, die in een reeks monumentale schilderijen de woorden 'dein goldenes Haar Margarete, dein aschenes Haar Sulamith'

uit *Todesfuge* had gebruikt. Beuys de beul en Celan het slachtoffer hebben veel met elkaar gemeen, vind ik. Ze probeerden allebei een ondraaglijk verleden te verwerken.

Beuys zou dit jaar honderd geworden zijn. Zijn 'Kunst=Mensch=Kreativität=Freiheit' wekt nog altijd veel irritatie op. Maar je kan niet naar zijn werk kijken zonder in gedachten te houden dat hij tijdens de oorlog bombardementen uitvoerde en daar op een of andere manier rekenschap van wilde afleggen. Zijn pogingen mensen te sensibiliseren en een zinvol gemeenschappelijk doel voor te spiegelen, vormen een antwoord op de autoritaire pogingen van de nazi's om het volk te disciplineren. Volgens mij is de verwerking van het oorlogstrauma het hoofdthema en de motor van Beuys' werk. In de Beuys-literatuur wordt hier weinig over geschreven. Toch kan je er niet naast kijken. Zijn fascinatie voor het politieke, voor het staatsbestel, komt voort uit zijn Duits-zijn. Daarom richtte hij de Deutsche Studentenpartei en de Free International University (FIU) op. Hij was lid van de Hitlerjugend geweest en vrijwillig in dienst getreden, zonder lid van de partij te zijn. Daarom wordt hij door Amerikaanse critici, Benjamin Buchloh op kop, in mootjes gehakt. Voor hen is Beuys een verdacht mysticus. In werkelijkheid was hij een ernstig beschadigd man, zowel fysiek als psychisch, maar onvermoeibaar zoekend naar heling.

Hij sprak over 'Soziale Plastik'. Het ging hem niet alleen om het maken van objecten, maar om het denken zelf, dat hij als plastisch omschreef en visualiseerde in de Aktionen. Hij wilde ons initiëren in waarden en gevoeligheden die het louter materiële overstegen. Ik heb hem een paar keer opgezocht in zijn woning aan de Drakeplatz in Düsseldorf. In '74, '75 en '76 mocht ik elk jaar een tentoonstelling organiseren in de academie. *Plan & Space*, de eerste tentoonstelling, kwam tot stand in samenwerking met Bernard Marcelis. Ze bevatte onder meer werk van de minimalisten Mel Bochner, Barry Le Va en Fred Sandback.

- Greta Meert heeft mij over Sandback verteld. Hij kwam naar de galerie met een bolletje wol, ging vier dagen op een stoel zitten kijken, en bracht dan met wol enkele assen aan in de ruimte.

Van Mulders: Ja, in de academie kwam hij ook opdagen met een bolletje wol. Hij koos een kubusvormige ruimte en bracht daar diagonalen in aan, zodat je het middelpunt kon zien. Voor de tweede tentoonstelling wilde ik samenwerken met Beuys. In 1974 had hij in New York de performance

I Like America and America Likes Me gedaan. Daardoor werd hij overal gevraagd en had hij het heel druk. Ik besloot mijn kans toch te wagen en telefoneerde hem. Hij nam zelf op: 'Hallo mit Beuys'. Hij heeft voor mij gekookt, wat hij heel goed kon. Hij stelde voor iets te doen met het plastic tasje *Ein Vergleich zweier Gesellschaftsformen*, dat bedrukt is met een circulair schema van zijn politiek-sociale utopie. In de tekst, die door mij werd vertaald en gedrukt is door de grafiekafdeling van de academie, stond de zin: 'de kiezer beslist', maar ze hadden er 'de keizer beslist' van gemaakt. Toen ik dit aan Beuys toonde, weerklonk zijn demonische, satanische lach: 'Das ist ganz gut', zei hij, 'de kiezer wordt keizer'.

BEDRIJFSLEIDERS

Vandaag worden kunststudenten opgeleid om manager van hun bedrijfje te worden. Ze leren dossiers maken, ook al weet iedereen dat galerieën niet naar dossiers kijken. De hele wereld wordt gemodelleerd naar het bedrijfsmodel. Internationaal vooraanstaande kunstenaars zijn bedrijfsleiders, zoals Jeff Koons of Damien Hirst. In ons land hebben we Wim Delvoye. Toen die bij mij in de klas zat en ik les gaf over Julian Schnabel, wilde hij alleen weten hoeveel diens werken kostten en bij welke galerie hij zat. Op een bepaalde manier had hij natuurlijk gelijk, maar het is mijn wereld niet.

Thierry De Cordier studeerde af in 1976. Pas tien jaar later had hij een eerste tentoonstelling in Brugge. Hij had al die tijd nodig gehad om zich voor te bereiden op een confrontatie met het publiek. Hij had Schopenhauer en Cioran gelezen. Plotseling stond hij daar met zijn relieken, een beetje dadaïstisch en Beuysiaans, die hij 'instrumenten' noemde. Kunst zelf betekende niets, zei hij. Hij maakte instrumenten om te denken en te overleven, omdat het leven een tekort was ('la vie est un manque').

Philippe Vandenberg heeft altijd verwoed geschilderd, ook al noemde hij het schilderen 'un sale métier', een smerig beroep. In 1992 weigerde zijn galeriehoudster in New York zijn schilderijen tentoon te stellen, omdat er kleine figuurtjes op voorkwamen. 'Mevrouw, u zou beter een patiserie openen,' antwoordde hij.

- *Die figuurtjes vormen een directe band met zijn jeugd, die verschrikkelijk was.*

Van Mulders: Ja, zijn vader was een burgemeester die meer van zijn honden hield dan van zijn zoon. Daarom heeft Philippe zijn familienaam ook veranderd. Hij was echter niet alleen begaan met zijn tirannieke vader, ook met de wereld.

- *Zijn atelier lag bezaaid met gruwelijke foto's, beelden van dictators en zwaar-moedige literatuur, waaronder 'Atemwende' van Paul Celan.*

Van Mulders: William Kentridge zei dat het atelier een plek is waar de wereld uitgenodigd wordt. Dat was zeker zo bij Philippe. Zijn werk is existentieel en politiek van aard.

- *Wil je nog een andere kunstenaar noemen die je heeft geraakt?*

Van Mulders: Ik heb een zwak voor Jannis Kounellis. Hij had een Grieks-Romeinse achtergrond en droomde van de kathedraalbouw. Ik hield ook van Mario Merz, maar die is snel salonfähig geworden. In de woonkamer van een Amerikaans verzamelaar trof ik eens een iglo met glasscherven van Merz aan. Ik voelde aan de glasscherven, maar ze waren onscherp gemaakt, gepolijst. 'Zuiver kristal,' zei de onwetende eigenaar, die dacht dat ik daarom het glas betastte.

Nel Aerts zag ik voor het eerst in Pocketroom, in 2009. Binnen toonde ze een werk dat later helaas is vernietigd, buiten toonde ze videofilmmpjes, in de vrieskou. Die hebben mij aangegrepen. Nu maakt ze collages met textiel.

DIALOOG

Van Mulders: Als ik oude teksten van mezelf herlees, zijn die vaak hermetisch en idiosyncratisch. Toch waren het pogingen een debat, een dialoog aan te gaan. Zoals Fernand Spillemaeckers in de jaren zeventig schreef, werd België getekend door een grote intellectuele armoede. Er bestond geen discussie, geen controverse.

- *Wat vind je van deze opmerking van Walter Swennen, gemaakt naar aanleiding van zijn recente bekroning met een cultuurprijs: 'Cultuur is wat al bestaat, kunst is wat nog gemaakt moet worden'?*

Van Mulders: Daarop zou ik willen antwoorden met een uitspraak van Carl Andre uit 1967: 'Art is what we do, culture is what is done to us'. Ik vind het van beiden een cynisch idee over cultuur en het klinkt arrogant.

- *Wat vind je van de recente lotgevallen van Catherine de Zegher?*

Van Mulders: Ik vond het vreemd dat ze naar Gent gekomen is. Als je welkom bent in het buitenland, waarom dan terugkomen naar een land met zo'n kleine budgetten en zo'n middelmatig beleid? Want ze heeft prachtige tentoonstellingen gemaakt. Kijk eens naar dit boek: *Women Artists at the Millennium*, een verantwoording van haar beleid in The Drawing Center in New York. Ik vond haar een waardig opvolger van Robert Hoozee, voor wie ik een groot respect had. Hij heeft het MSK in Gent een internationale uitstraling gegeven en was de eerste die de mythe van het Vlaams Expressionisme heeft doorpikt.

- *Waarin bestond die mythe?*

Van Mulders: Dat die beweging ontstaan was zonder enige internationale beïnvloeding. Enkele jonge kunstenaars zouden de industriestad Gent ontvlucht zijn om in Sint-Martens-Latem geheel onbevangen kunst te maken, geworteld in de Vlaamse klei. In zijn *Vlaams Expressionisme in Europese context* legde Hoozee de connecties met internationale stromingen bloot.

- *Hij heeft ook het museum heel mooi opgeknapt. Een echte verademing was het. British Vision! Linksboven in de inkomhal, heel hoog, hing een uitspraak van Walter Sickert: 'Painting is making stains', of zo iets. Hartverheffend.*

Van Mulders: Hoozee en ik hebben tegelijk gestudeerd. We waren vrienden. Hij was een kenner van John Constable. Tijdens *British Vision* toonde hij mij fier twee monumentale en enkele kleinere werken van Constable. Alleen iemand met zijn internationale reputatie kon zulke werken in Gent krijgen.

- *Wat vond je van de Beuys-tentoonstelling in het M HKA?*

Van Mulders: Anthony Hudek, die in mijn bibliotheek is komen studeren, had mij verteld dat de bibliotheek van het M HKA maar twee monografie-

ën over Beuys bevatte. Daarom heb ik het M HKA mijn hulp aangeboden. Maar Nav Haq antwoordde: 'Ik heb uw hulp niet nodig en ik lees geen boeken over Beuys.' 'Hoe stel je dan de tentoonstelling samen?' vroeg ik. 'Ik vertrek van beelden die ik vind op het internet,' zei hij. Eva Beuys heeft de tentoonstelling niet erkend omdat ze er niet van op de hoogte was. Ze zijn met een delegatie onder leiding van de verzamelaar Isi Fiszman tien dagen voor de opening toelating gaan vragen. In zijn openingsrede verklaarde Bart De Baere dat ze een wat oneerbiedige, kritische tentoonstelling over Beuys hadden gemaakt die het fenomeen discrediteerde en destabiliseerde.

- *Dat is waar. Er bleef niet veel over van het fenomeen. Het was een echte tovertruc.*

24 februari 2021

SERENDIPITEIT, SPEL EN PLEZIER

GESPREK MET ANITA EVENEPOEL



Anita Evenepoel
Foto: Jonas Van der Haegen

Anita Evenepoel (°1945) is ontwerpster van juwelen, kleding, danskostuums en decors. Ze werd verschillende keren bekroond. In 2012 kreeg ze de Vlaamse cultuurprijs voor vormgeving. Ze was jarenlang docente textiel aan de Antwerpse Modeacademie tot ze onlangs, zonder opgave van reden, werd ontslagen. Haar vak 'Serendipity', dat ze wél nog mag doceren, is de populairste bachelorclass van de Academie voor Schone Kunsten. Ze ontvangt de studenten in haar eigen atelier, waar ze hen laat kennismaken en experimenteren met allerlei vormen van textiel en enkele druk- en pers technieken.

Ik leerde deze dame kennen door de verhalen van modestudenten die haar op handen dragen. Haar werkwijze, die ze al veertig jaar toepast, is complementair aan de methode die wordt aangeleerd aan de Modeacademie en waarbij veel belang wordt gehecht aan concepten, die op basis van moodboards gestalte moeten krijgen in tekeningen, die nadien worden omgezet in patronen. Vertrekken van het materiaal of werken op een levend model is uit den boze. Het onderliggende idee, ook al blijft dit grotendeels onbewust en onuitgesproken, is de gedachte dat mode meer is dan het ontwerpen van kledingstukken en dat vernieuwing binnen de mode vaak voortkomt uit het gedeeltelijk en vaak oneigenlijk teruggrijpen naar oude vormen. Dit vergt een soort blik die geschiedenis, heden en een mogelijke toekomst in zich verenigt.

Een andere manier van denken, echter, vertrekt van de mogelijkheden die worden geboden door nieuwe materialen en technieken. Nieuwe materialen maken nieuwe vormen mogelijk, bijvoorbeeld nieuwe manieren om volumes te genereren. Niets belet iemand die de geschiedenis van de mode kent om vertrekkend van een nieuw materiaal op zoek te gaan naar nieuwe vormen, die uitdrukking kunnen geven aan een nieuw wereldbeeld. Uiteindelijk, immers, ligt hierin het raakpunt tussen mode en kunst: dat bijzondere mensen zich op een afwijkende manier verhouden tot de wereld. Een kunstenaar dwingt het recht af te zijn wie hij, zij of hen wenst te zijn, hier en nu. Mode is één manier om dit te doen. Het toont een beeld van de wereld waarin de ontwerper wil leven. De walgelijke kledingindustrie teert op dit werk, maar heeft er verder niets mee te maken.

- Waar ben je geboren?

Anita Evenepoel: In Ternat. Ik heb school gelopen in Regina Caeli.

- In Dilbeek.

Evenepoel: Ja. Ik heb mijn jeugd doorgebracht in het Brusselse. Mijn ouders hadden niets met kunst, maar op school werden we aangemoedigd naar het theater te gaan en tentoonstellingen te bezoeken. Mijn ouders lieten mij begaan. Ik mocht bijvoorbeeld op mijn eentje naar Expo 58. Als kind vergezelde ik mijn mama vaak naar Parijs om daar stoffen te kopen om zelf kleren te maken. Vanaf mijn veertiende mocht ik dat, samen met mijn zus van twaalf, op eigen houtje doen.

Na de middelbare school wilde ik biologie studeren, maar dat kon niet, omdat ik geen Latijn kende. Ik heb dan regentaat wiskunde gevolgd en vijf jaar wiskundeles gegeven in het Gentse. In Gent heb ik mijn latere man leren kennen, de architect Lou Jansen, die tien jaar ouder was dan ik. Na onze eerste ontmoeting heeft hij zes maanden gewacht om opnieuw contact te zoeken. Hij vertelde dat hij een leven wilde opbouwen met een onafhankelijke vrouw. Dat beviel me wel. De meeste mannen leken een vrouw te zoeken om zich te laten verzorgen.

Ik was vrijgevochten. Als achttienjarige had ik kennisgemaakt met The Experiment in International Living, dat was een naoorlogse vredesorganisatie die het mogelijk maakte dat je drie maanden in een ander land ging wonen. In mijn geval was dat de Verenigde Staten. Je deed dat in groep. Later werd ik leidster van zo'n groepje. Ik huurde een Ford Galaxy en we trokken door het land. Dit vond plaats toen ik al les gaf, tijdens de zomer. De schooldirectrice gaf mij toestemming om een maand langer weg te blijven. Later hebben mijn kinderen dit ook gedaan. Op hun elfde hebben ze allebei deelgenomen aan het CISV, zoals het vandaag heet. Alleen is het systeem nu veranderd. Je reist niet meer rond met mensen uit je eigen land, je wordt samengebracht met mensen die afkomstig zijn uit andere landen. Dat is veel boeiender natuurlijk.

- Een beetje zoals de studenten aan de Antwerpse Academie, die afkomstig zijn uit de hele wereld. Ik zou het prachtig vinden als we een systeem konden opzetten waardoor ze elkaar les kunnen geven of tenminste hun eigen vorming organiseren, waarbij ze indien nodig een beroep kunnen doen op de ervaring

en het adresboek van de docenten. Het bestaan van een plek waar zoveel briljante mensen uit de hele wereld samenkomen is uniek. Een goudmijn die niet ontgonnen wordt.

Evenepoel: Ik heb altijd hetzelfde gedacht.

ARCHITECTUUR

- Je man heeft de vrijgevochten, onafhankelijke vrouw gevonden waar hij naar op zoek was.

Evenepoel: Ik was dol op hem. Het enige nadeel was dat hij pas de Oranjemolen in Turnhout had gekocht. Ik vond Turnhout te afgelegen en de molen te donker. We leefden op de begane grond in een achttien meter lange gang waar vroeger de karren door reden, met aan elk uiteinde een raam van drie meter breed. Niet zo aangenaam om te werken. Daarom huur ik al 37 jaar lang ateliers.

- Ik zag dat de vloer van kasseien gemaakt was.

Evenepoel: Met daaronder vloerverwarming. Toen al.

- Zou je het werk van je man in één zin kunnen typeren?

Evenepoel: Hij hield van het modernisme. Strakke ruimtes met veel licht. Alles moest zo clean mogelijk zijn. Hij werkte met de nieuwste materialen. Zijn begrafenisplechtigheid vond plaats in een kerk die hij in 1967 zelf had gebouwd, met een dak dat werd gesteund door driehoekige betonnen welfsels. Ongelooflijk dat ze hem dat toen hebben laten maken.

- Als jullie allebei van veel licht hielden, waarom gingen jullie dan in een molen wonen?

Evenepoel: Architecten kunnen moeilijk in een zelfontworpen huis gaan wonen, omdat ze dan met dat huis geïdentificeerd worden. Het belet je verdere ontwikkeling, omdat klanten dan een huis willen dat op het jouwe lijkt. Verder kan je het ook vergelijken met kledingstukken of juwelen,

denk ik. Je draagt niet je hele leven een stuk dat je op je twintigste hebt ontworpen. Toen ik hem leerde kennen, had Lou de molen pas gekocht, omdat die stond te verkommeren. Hij ontwierp heel mooie huizen. Ik heb het altijd jammer gevonden dat we niet in zo'n huis konden wonen en werken. Hij had er niet veel van terechtgebracht op de middelbare school, maar als architectuurstudent was hij ineens de beste. In zijn derde jaar mocht hij, net als de beste studenten van andere richtingen aan de universiteit, voor drie maanden naar Congo. Dat was toen een fantastische plek voor architecten, er werd veel uitgeprobeerd.

- Werken jullie samen?

Evenepoel: Neen. Lou vertelde eens dat zijn grootste angst was getrouwd te zijn met een kunstenares die slecht werk maakte. Daarom had hij het veiliger gevonden met een lerares wiskunde te trouwen. Toen ik dan dingen begon te maken, liet ik hem niets zien.

- Vorige week ben je verhuisd naar een nieuw appartement in Antwerpen, dat je vanuit je atelier kan zien. Een nieuwe fase in je leven.

Evenepoel: Het is prachtig! Ik heb een fantastisch uitzicht! En er is heel veel licht! Ik heb ook een nieuw zitmeubel gekocht, een sofa van Ligne Roset, eigenlijk een bed met verstelbare kussens, zodat ik kan kiezen of ik naar de televisie kijk of naar de stad. Want vroeger hebben we nooit fauteuils gehad. Lou had zelf een tafel ontworpen, die we gebruikten met Panton-stoelen. En dan was er een cirkelvormige zithoek van drie meter doorsnede met zitzakken, een televisie en een geluidsinstallatie.

- Zou je willen vertellen wat er bijzonder is aan Panton-stoelen?

Evenepoel: Hun vorm komt voort uit het materiaal. Ze zijn gemaakt uit een kunststof die niet sterk genoeg is om een gewone stoel met vier poten te maken. Maar deze vorm is wel stevig. Tegelijk is de vorm ook heel vrij, omdat plastic oorspronkelijk vloeibaar is. Bovendien zorgen de eigenschappen van het materiaal ervoor dat de stoel een beetje soepel blijft, het plastic veert een beetje mee. Het zijn goede stoelen.

- Zodra je in Turnhout woonde, ben je gestopt met lesgeven.

Evenepoel: De verplaatsingen waren te omslachtig. En ik had ook veel andere dingen te doen. Eerst miste ik het culturele leven van Gent, dat toen rijker was dan in Antwerpen. Maar er gebeurden ook mooie dingen in Turnhout, onder andere in De Warande, die van 1972 tot 1988 werd geleid door Eric Antonis. We reisden veel om naar tentoonstellingen te gaan kijken of theatervoorstellingen bij te wonen. Soms reden we naar Keulen om films te kunnen zien die hier verboden waren, zoals de films van Warhol.

ZELF KLEREN MAKEN

- Welke film heeft je het meest gemarkeerd?

Evenepoel: *Sissi*, op mijn dertiende. Er hingen posters van Romy Schneider in mijn slaapkamer. Heel romantisch. Trouwen is altijd een beetje prinses spelen. Dat zie je ook aan de trouwkleren. Het is toch vreemd dat er nog altijd geen moderne trouwkleren bestaan?

- Als jongedame maakte je je eigen kleren?

Evenepoel: Dat was niet uitzonderlijk. Iedereen deed dat. Er bestonden nog geen 'boetieks' zoals vandaag. Wie iets nodig had, ging naar een naaister. Maar dat was duur. Daarom maakte je je kleren zelf. Ik hield van een smalle taille, hoge hakken, puntborsten en gecrepeerd haar, wat toen in de mode was. Nogal uitdagend, eigenlijk. Maar daar stond ik niet bij stil. Op school droeg ik daar de verplichte schort over.

- En toen kwamen er kinderen. Maar je bleef zelf kleren maken?

Evenepoel: 'Koop kinderen, dan weet ge wat gedaan', werd toen in Turnhout gezegd. In 1971 kreeg ik een dochter, in 1972 een zoon. Tegelijk bleef ik maar prutsen en van alles maken voor de kinderen. De meeste vrouwen werkten toen niet. Dat kunnen we ons vandaag niet meer voorstellen.

- Dat is de vooruitgang. Vandaag mogen vrouwen ook loonslaven zijn... In 1980 kwam er een kentering?

Evenepoel: Mijn man had in het Nederlandse Roosendaal een huis gebouwd voor de zus van Willem Jan Neutelings. Ineens verscheen er een artikel in Casa Vogue, geschreven door Monica Zerboni, een dame die tijdelijk in Nederland woonde en reportages voor de Italiaanse Vogue maakte, onder meer over hedendaagse juwelen. Ik leerde haar kennen en samen verkenden we in België de stand van zaken in verband met juwelen. Die ondermaats was. Er bestonden bijvoorbeeld nog geen juwelen die gemaakt waren met waardeloze materialen, wat wel al bestond in Engeland. Ik wist dat, omdat ik vaak tentoonstellingen had bezocht in Galerie Ra in Amsterdam.

Meteen na mijn kennismaking met Monica ben ik rubber en plexiglas gaan kopen. Op de draaibank van een vriend heb ik groefjes geslepen in plexiglazen buisjes om er een armband en een collier van te maken. Een schuimen dichtring, die een kleine holte had in de lengterichting, versterkte ik met een metalen draad, zodat ik er een spiraalvorm van kon maken, en voorzag ik van twee doppen die ik in Canal Street heb gevonden. Daar waren winkels waar ik alles vond wat ik nodig had. Ik sneed een zilverkleurige placemat in halve cirkels die ik met een papierklem samenhiield om er een brede collier van te maken. In een ovalen lap rubber sneed ik twee ronde openingen om er een armband van te maken. In een grotere, cirkelvormige lap rubber maakte ik met een grote passer, die ik had voorzien van een cuttermes, concentrische insnijdingen, zodat er een uitwaaiende capevorm ontstond, als een soort van halssnoer-sjaal. Je kon toen prachtig rubber vinden, heel mooi glanzend, met aan de achterzijde een soort van stoffen afdruk, maar later werd die kwaliteit onvindbaar.

Die dingen liet ik zien aan de voorloper van Design Vlaanderen. Die mensen brachten mij in contact met Paul Derrez van Galerie Ra. Derrez herkende mij meteen, omdat hij mij eens een zelfgemaakte jas had zien dragen, die hem was opgevallen. Het was een glanzende, mauve jas met grote bubbels en onberekenbare plooien, die ik had gemaakt door onderbroekelastieken in de stof te stikken.

Daarna had je Design Vlaanderen, waar ontwerpers hun werk konden tonen aan andere mensen uit het vak. Daar heb ik bijvoorbeeld Nedda El-Asmar leren kennen, die mij later uitnodigde om les te geven in de afdeling Juweelontwerp aan de Antwerpse Academie. Galerie Ra wilde mijn werk meteen tentoonstellen en ik toonde de grote, rubberen sieraden. Algauw ben ik echter ook experimentele kleren gaan maken, wat niet zo slim was, omdat die niet thuishoorden in de galerie. Ik beleefde er wel veel plezier mee.

- Waarom verkopen galerieën geen kledingstukken?

Evenepoel: Omdat die in veel verschillende maten nodig zijn, wat onhandig is. Ooit kocht een vrouw een jurk bij galerie Ra, maar dan gaf ze het stuk terug omdat ze het niet aanpassend genoeg vond. Ik weigerde nepen te maken. Ik hou niet van stiksels, zomen en de klassieke afwerking van kleren. Daarom gebruik ik het liefst materialen en stoffen die niet rafelen, bijvoorbeeld omdat ze voorzien zijn van een coating. Zo heb ik veel gewerkt met gecoate stoffen die zijn voortgevloeid uit de zoektocht naar imitatieleer. Oorspronkelijk werd dat ontwikkeld om goedkope koffertjes te maken. Het moest dus in de eerste plaats op leer lijken. Maar nadien werden varianten gemaakt waarbij het rubber voorzien werd van strepen, ribbels of noppen, waardoor je er heel mooie dingen mee kon maken. Vaak ontstaan materialen als een goedkope variant van iets dat al bestaat, maar later blijkt dat ze onvoorziene eigenschappen hebben die onbedoelde, nieuwe vormen en toepassingen mogelijk maken, waardoor ze een eigen leven gaan leiden. Daarom heeft het zin met nieuwe materialen te experimenteren.

Zo werk ik graag met dun plastic, bijvoorbeeld om delen van het lichaam zichtbaar te laten. Zulk materiaal moet je herhaaldelijk kunnen plooien zonder dat het barst. Of je moet het kunnen naaien zonder dat het scheurt. In Londen heb ik grote vellen dun plastic gevonden dat gebruikt wordt als filter voor theaterlampen en dat niet scheurt omdat het uit twee lagen bestaat.

- Je maakte onder andere een gestreepte jurk die wordt opgehouden door één schouderband die in de vorm van een gesteven wrong achter de nek fladdert als een sjaaltje, net als het bijbehorende, geknoopte en fladderende armbandje. Hoe heb je dat gemaakt?

Evenepoel: Met een soort van doorzichtige polyesterverf die ik bij Voschemie had gevonden. Eerst werd dat geel, maar nadien hebben ze een variant gecreëerd die niet meer verkleurde.

- Je hebt ook vaak voor het theater gewerkt.

Evenepoel: Toen De Warande vroeg of ik kleren wilde tonen, heb ik een dansvoorstelling gemaakt met Eric Raeves. Ik vond een gewone show niet

boeiend genoeg. Die voorstelling heeft gereisd. Ze heette *Stof tot bewegen*. En dit vooraleer Jean-Paul Gaultier kleren door dansers liet presenteren.

- *Die titel doet denken aan 'Prêt à partir', de naam voor je latere jassencollectie.*

Evenepoel: De modewereld is vreselijk moeilijk. Als je geen show wil doen, kan je alleen maar terecht in salons waar je een stand kan huren. Maar die salons worden altijd gerund door mensen die hun eigen keuzes maken. Soms vroegen ze om stukken op te sturen, die je natuurlijk nooit terugzag. Als je dan toch een stand krijgt en ze zien dat er veel volk komt kijken, dan komen ze je werk kopiëren. Ik heb in Parijs eens per ongeluk twee rijen jassen van *fausse fourrure* zien hangen, met een bijzondere sluiting met riempje, die ik het jaar voordien had ontworpen. Ze hadden de jas tot in de kleinste details nagemaakt.

- *Het gebeurt ook dat docenten dingen van hun studenten stelen.*

Evenepoel: Ja, maar er is een verschil tussen ideeën pikken en een ontwerp volledig kopiëren.

- *Ben je het ermee eens dat mode een kunstvorm kan zijn waarmee iemand zijn wereldbeeld kan uitdrukken?*

Evenepoel: Ik heb altijd bijzondere stukken gedragen, van veel verschillende ontwerpers. Als ik door Parijs liep, werd ik aangesproken door boeiende mensen. Vaak architecten. Daaruit kan je afleiden dat bijzondere kleren een taal spreken. Ze bepalen met wie je in contact komt.

POLYESTER

- *Sommige studenten komen in je atelier 'sublimeren': polyester bedrukken.*

Evenepoel: Aan de academie wordt het gebruik van kunststoffen afgeraden. Er wordt op neergekeken. Waarom weet ik niet. Kijk eens naar deze elastische stof! Ze is van gebreid polyester. De steken zijn zo klein dat je ze met het blote oog niet kan zien. Ongelooflijk! De stof is zo fijn gebreid dat ze uit twee lagen bestaat om haar wat op te dikken. Katoen kan je niet la-

sercutten of bedrukken met een printer, alleen zeefdrukken of kleuren. Wat is het bezwaar tegen kunststof? We zijn met te veel mensen op de wereld. Om katoen te produceren heb je veel water, meststoffen en goedkope arbeiders nodig. Polyester kan gerecycleerd worden zonder dat je inboet aan kwaliteit. Ik heb hier al heel mooie effecten bereikt door polyester te bedrukken. Voel eens, dit is het lichtste polyester ter wereld, fijner dan zijde, afkomstig uit Japan. Omdat het een kunststof is, kan je de vezels steeds dunner maken. Met natuurlijke vezels gaat dat niet.

(Ze laat vanuit de hoogte een gefronst lapje stof in mijn hand vallen. Het schommelt heel traag naar beneden. Ik voel het niet landen, zo licht is het.)

Evenepoel: In theorie moeten de studenten eerst een ontwerp maken, het uitvoeren in baalkatoen, en dan omzetten in een andere soort textiel. Vaak lukt dat niet, omdat ze niet vertrokken zijn van de eigenschappen van de uiteindelijke stof. Die kan heel stug zijn, of juist heel dun.

- *Je hebt ook veel dingen gemaakt met neopreen (de stof waaruit surfpakken worden gemaakt).*

Evenepoel: Dat is ontzettend sterk materiaal. Het gaat nooit kapot. Ik heb ook eens een jurk gemaakt van namaak-neopreen. Maar dat materiaal is niet stabiel. Het schuim vergaat. Toen ik in 2011 de Cultuurprijs kreeg, was ik net aan het verhuizen. Omdat de schrijnwerker per ongeluk rekken had gemaakt die te klein waren voor mijn dozen, moest ik alles overhevelen. Zo stuitte ik op een oude jurk van namaak-neopreen, die ik heb gedragen op de prijsuitreiking. Net op tijd, want enkele weken later viel ze uit elkaar.

- *Op deze foto danst iemand die verbonden is met een endeldarmvormige, transparante vorm.*

Evenepoel: Onder die darmvormige staart bevindt zich een ventilator, die het ding opblaast. De vorm wordt bepaald door onderbroekelastieken die in de naden gestikt zijn en uitrekken als de vorm met lucht gevuld wordt. Ik ben dol op ventilatoren. Ik heb ze vaak gebruikt. Dit stuk had geen enkele functie, ik heb het gewoon voor de lol gemaakt. Een choreograaf vroeg me eens of ik een kostuum kon maken dat kon groeien. Dat is ge-

lukt. Onderaan het kostuum hingen enkele pomponachtige ballen, waar lood in verborgen zat, hangend aan elastieken. Als de danser ronddraaide, werd het kostuum steeds groter.

- Je hebt ook verschillende decors gemaakt, bijvoorbeeld met horizontale, witte ondoorzichtige en zwarte transparante stroken, die wit werden als je het achterliggende licht aandeed.

Evenepoel: De stroken werden naar boven toe telkens één centimeter smaller. De dansers droegen ook zwart-witte kostuums, die samenvielen met de achtergrond als ze een bepaalde houding aannamen.

- Je hebt ook kostuums ontworpen die de dansers telkens anders konden dragen of gebruiken om in bepaalde posities de vreemdste vormen te creëren. (Op een van de foto's herkende ik de latere choreograaf Thierry Smits.)

Evenepoel: In het beste geval vertrokken de choreografen van mijn kostuums of decors, die zij dan op hun beurt als materiaal konden gebruiken om tot nieuwe vormen te komen, net zoals ik tot de kostuums en de decors was gekomen, vertrekkend van materialen.

PLEZIER

- Een ander bekend werk is een wit tafellaken dat naadloos overloopt in slabben die gedragen kunnen worden door de disgenoten. Eigenlijk heeft het laken een golvende rand, waarbij je in elke uitstulping een insnede hebt gemaakt, waar de eters het hoofd kunnen doorsteken. De naar beneden vallende flap vormt een extra slab.

Evenepoel: Veel dingen heb ik gewoon voor het plezier gemaakt. Van 2002 tot 2010 heb ik aan Sint-Lukas Brussel lesgegeven bij de interieurvormgeving. Ik heb mij daar rot geamuseerd. We hebben eens een hele verdieping van Trademart onder handen genomen met spullen die we vonden in de containers, weggegooid door de handelaars. Ook in het huis van Alfons Hoppenbrouwers konden we onze gang gaan. De latere directeur van Sint-Lukas noemde mij puberaal. Ik was al over de zestig. Maar hij had gelijk, natuurlijk. Ik heb alles al spelend gedaan. Daarom heb ik mijn mas-

terclass 'Serendipity' genoemd. Als aanvulling van een curriculum dat studenten uitsluitend aanmoedigt te vertrekken van een concept. Ik begrijp niet waarom studenten niet mogen spelen met materialen en technieken. Hoe wil je dan dat ze iets nieuws ontdekken? Er zijn toch meerdere wegen naar goed werk?

8 april 2021

BELEVING EN BEZIELING

GESPREK MET ANNA TILROE



Anna Tilroe
Foto: Pauline Niks

Anna Tilroe (°1946) publiceerde decennialang kunstkritieken in (internationale) kunsttijdschriften en bladen als de Volkskrant, NRC Handelsblad, De Groene Amsterdammer. Ze schreef vier boeken over kunst en cultuur: *De blauwe gitaar* (1990), *De huid van de kameleon* (1996), *Het blinkende stof* (2002) en *De ja-sprong* (2017), een pamflet over de invloed van de markt op de kunstwereld. Ze was curator van Sonsbeek 2008 en voor Leeuwarden Culturele Hoofdstad van Europa (2018) bedacht en bezielde ze de plaatsing van elf kunstfontein in de elf Friese steden. Ze was twintig jaar *advisor* aan de Rijksakademie in Amsterdam en drie jaar buitengewoon hoogleraar aan de Radboud Universiteit Nijmegen. In 2020 werd ze benoemd tot kernlid van de Sociaal Creatieve Raad. Ze ontving de Pierre Bayle-prijs voor kunstkritiek en de Cultuurprijs van de stad Arnhem.

- Vooraleer we het gesprek aanvangen, zou ik voor de lezers even willen samenvatten dat u in uw boeken en stukken streeft naar het overbruggen van de kloof tussen kunst en samenleving en dat u pleit voor een andere, meer contextuele benadering van kunst in de musea, waarmee u bedoelt dat kunstwerken in verband gebracht moeten worden met brede maatschappelijke en culturele ontwikkelingen. Ook hekelt u het courante, oppervlakkige, door de media gestuwde politiek-correcte namaakdenken. U wilt met uw kritieken en kunstprojecten zoveel mogelijk mensen bereiken die zich niet in deze materie hebben bekwaamd, maar in de kunst een bezieling en zingeving van hun bestaan zouden kunnen vinden.

Anna Tilroe: Mooi omschreven. Dank je.

- Mogen we weten waar u vandaan komt?

Tilroe: Dezer dagen ben ik *Kom, roep het van de bergen* van James Baldwin aan het lezen. De jonge hoofdfiguur voelt zich beklemd door het milieu waarin hij opgroeit tot hij de taal en het schrijven ontdekt en voelt dat hij zich daarmee kan bevrijden van die omgeving. Zo is het met mij

ook gegaan. Ik ben geboren in het Zeeuwse stadje Goes, waar ik tot mijn negentiende heb gewoond. Het was een heel burgerlijk plaatsje, waar de enige culturele instelling de openbare bibliotheek was. Al heel vroeg voelde ik mij daar een buitenstaander. Het kleinburgerlijke ouderlijk milieu, met een dominante vader en een passieve, ongelukkige moeder, bekleemde mij. Ik las ontzettend veel. Op de middelbare school ontdekte ik dat ik heel goed was in het maken van opstellen en dat alles stof voor schrijven kon zijn. Zo liet de leraar Nederlands mij eens voor straf nablijven met de opdracht een stuk te schrijven. Ik heb toen alles beschreven wat ik in het klaslokaal zag, van de lessenaars en het schoolbord tot de plinten en de deurknop. De leraar was perplex. Dat gaf mij zo'n geweldige kick! Ik denk dat toen de schrijver in mij geboren is. Ik had het gevoel op die manier een beetje grip op mijn omgeving te krijgen en tegelijk zag ik de dingen zoveel beter. Vanaf die dag wist ik dat daar mijn talent lag. En dat ik weg moest om het te kunnen ontplooiën.

Op mijn veertiende kreeg ik een glossy in handen met foto's van schilderijen en sculpturen van Alberto Giacometti. Dat was wat Alain Badiou een *événement* noemt: een gebeurtenis die een radicale ommekeer of doorbraak in je leven betekent. Ik zag in die beelden iets dat zo ongekend was, dat ik alle plaatjes van filmsterren van de muur in mijn tienerkamer haalde en verving door afbeeldingen van Giacometti's werk. Ik nam ook een abonnement op Openbaar kunstbezit. Toen ik later in Amsterdam echte kunstenaars ontmoette, viel alles op zijn plaats. Alleen duurde het nog een hele tijd voor ik in de kunstwereld terecht kwam.

Na een radicale breuk met mijn ouders arriveerde ik in 1966 in Amsterdam. Het was de post-provotijd en er heerste een geweldige energie. Mijn stamcafé werd al snel café Hoppe op het Spui waar het meest kleurrijke volk kwam dat je je kan voorstellen. Op een dag kwam ik aan tafel te zitten met een opvallende figuur die heel lang naar een luciferdoosje zat te kijken en het om en om draaide. Dat fascineerde mij en we raakten in gesprek. Zijn naam was Theo Kley. Hij bleek kunstenaar te zijn en een kompaan van de opper-provo Robert Jasper Grootveld. Hij leerde mij echt kijken naar onooglijke dingen en luisteren naar de gewoonste geluiden. Het sloot perfect aan bij wat ik zelf als adolescent had ontdekt: dat niets 'gewoon' is. Het was mijn eerste ontmoeting met een echte kunstenaar.

In die tijd studeerde ik Frans en Engels aan het Instituut voor Vertaalkunde van de Universiteit van Amsterdam, een exclusief instituut dat jammer genoeg door bezuinigingen is opgeheven. Je kreeg er, wat

heel belangrijk is voor een vertaler, een allround opleiding: economie, politicologie, sociologie en algemene taalwetenschappen. Ik kreeg les van uitstekende docenten, zoals de bekende feministe Joke Kool-Smit en de schrijver-dichter Adriaan Morriën. Met hem heb ik later *Retour à Roissy*, het vervolg op *Histoire d'O*, vertaald waarvoor we allerlei erotische termen moesten verzinnen. Heel grappig om te doen. Naast literair werk heb ik ook boeken over economie en politiek vertaald.

Toch kwam ik er vrij snel achter dat wat ik beoogd had, vertalen en daarnaast schrijven, niet helemaal uitpakte zoals ik het mij had voorgesteld. Je moet er thuis voor blijven en ik wilde juist weg, de wereld zien. Op mijn veertiende ben ik eens met een vriendinnetje naar de grote stad Rotterdam gereisd waar ik van mijn eerste zelfverdiende zakgeld een set geruite koffers heb gekocht: ik wilde weg, reizen, andere landen zien, nieuwe ervaringen opdoen. Toen ik thuiskwam werd mijn vader woedend. Hij begreep de symboliek meteen. Ik heb die koffers nog.

Op een dag nam een vriend mij mee naar het Stedelijk Museum. Achter de balie stond iemand die ik kende. In een opwelling zei ik tegen haar: 'Ik zoek een parttime baantje' (*lacht*). Zo is het begonnen. Ik werd aangenomen als telefoniste-receptioniste. Omdat ik in een nederige positie werkte, zag ik veel wat je anders niet zou zien. Ik zag hoe het museum functioneerde. Ik observeerde de directeur en de curatoren. Ik maakte de opbouw van tentoonstellingen mee en ik ontmoette beroemde kunstenaars, oppervlakkig natuurlijk, maar toch.

Vanaf toen ben ik mij meer in kunst gaan verdiepen en kreeg ik het verlangen met kunstenaars te spreken. Op een dag heb ik een kunstenaar opgebeld die ik bewonderde, Jeroen Henneman, en gevraagd of ik hem mocht interviewen. Ik zei er wel bij dat ik niet wist in welk blad het interview terecht zou komen. 'Kom maar,' zei hij. Heel genereus van hem. Dat was in 1978. Ik had bedacht dat er naast het interview ook een bijzondere foto van hem moest komen, vanuit de gedachte dat een beeld iets over iemand kan zeggen wat niet in woorden te vatten is. Die foto is een hele inscenering geworden. Ik heb het stuk en de foto voorgesteld aan het blad Avenue, toen een mooie glossy waaraan topfotografen meewerkten en waarin ook reisverhalen van Cees Nooteboom stonden. Het is een serie van vier kunstenaarsportretten geworden. De tweede bijdrage was gewijd aan Wim T. Schippers.

Daarna begon ik over de kunst zelf te schrijven. Avenue was een goeie keuze. Ik had natuurlijk geen kunstgeschiedenis gestudeerd en ik dacht:

die plek neemt niemand uit de kunstwereld serieus, hier kan ik rustig experimenteren en groeien. Dat heb ik een jaar of vier gedaan tot ik in 1982 de stoute schoenen aantrok en een paar stukken in de bus duwde van het weekblad de Haagse Post. De hoofdredacteur, Ron Kaal, die zelf pittige kunstkritieken had geschreven, belde mij meteen op. Toen heb ik mijn eerste echte kunstkritiek geschreven. Over Cindy Sherman. Ik vind dat nog steeds een goed stuk. Daarna ging het hard. Anderhalf jaar later belde de Volkskrant. Mijn eerste stuk daar was over *La Grande Parade*, de afscheidstentoonstelling van Edy de Wilde als directeur van het Stedelijk Museum. Het was een heel provocerend artikel, over prestigieuze tentoonstellingen en de invloed van het grote geld op de kunstwereld. Toen al. De reacties van de lezers waren enorm positief, tot tevredenheid van de krant. Je moet bedenken dat kranten over het algemeen weinig belang hechten aan kunstkritiek. Ze vinden die elitair, academisch en niet voor de doorsnee lezer. Maar ik kreeg vaak een hele pagina en mocht veel reizen om belangrijke tentoonstellingen te bespreken en interviews met kunstenaars te maken. Dat leidde tot mijn eerste boek met essays: *De blauwe gitaar*. De titel is ontleend aan een gedicht van Wallace Stevens naar aanleiding van een vroeg schilderij van Picasso. Het boek is een steady-seller geworden en zelfs nu nog als e-boek verkrijgbaar.

Daarna heb ik van 1992 tot 2007 veel stukken voor de NRC geschreven waar ik ook vaak voor heb gereisd, van Australië tot Cuba. Tot ik in 2006 werd uitgenodigd om Sonsbeek 10 te organiseren, de belangrijkste internationale beeldtentoonstelling van Nederland.

SONSBEEK 10

- Ik zou u hier graag onderbreken. Want voor u nog iets zegt, wil ik vertellen dat ik onder de indruk was van uw idee de sculpturen door de bevolking van Arnhem in een optocht naar het park te laten dragen.

Tilroe: Ja, die processie. Duizend mensen uit alle lagen van de bevolking van Arnhem hebben de sculpturen door de binnenstad gedragen. Met muziek erbij en voorop een olifant met een schitterend, door een kunstenaar ontworpen zadel. De bijna devote wijze waarop de beelden werden gedragen was prachtig om te zien. Mensen zaten te huilen op de tribunes. Voor elk kunstwerk hadden we een gilde opgericht. Er was een gilde van

moslims samen met katholieken, maar ook een gilde van daklozen. Na de optocht zei een dakloze tegen mij: 'Anna, voor de eerste keer in mijn leven hebben mensen voor mij geapplaudiseerd.' Drie maanden lang zijn de daklozen in het Sonsbeekpark voor hun sculptuur blijven zorgen. De kunstenaar had een plek onder de sculptuur voorzien waar ze konden slapen. Vernielingen zijn er nauwelijks geweest, een zeldzaamheid bij kunst in de openbare ruimte.

Ik zie in dit alles het bewijs dat als je mensen goed informeert, het kunstwerk en de kunstenaar aan hen voorstelt, en iets bedenkt waardoor ze zich betrokken voelen, er heel bijzondere dingen kunnen gebeuren. Kunst kan iedereen het gevoel geven dat er iets in ons schuilt dat groter is dan wie wij gewoonlijk zijn. Alle mensen kennen het verlangen om meer te zijn dan ze zijn. Dat kan zich materieel vertalen in het verlangen naar een grotere auto, maar ook geestelijk in het streven naar het overstijgen van jezelf. Dat streven was vervat in het thema van de tentoonstelling: grandeur. En het sloeg aan. Op de scholen in Arnhem vroegen kinderen speelsgewijs aan elkaar: 'Heb jij jezelf vandaag al overstegen?'

Omstreeks diezelfde tijd bleek er in de NRC geen ruimte meer te zijn voor mijn manier van schrijven. Alle kranten begonnen meer en meer de plek voor kunstkritiek in te perken, en ik voelde er niets voor om alleen maar korte, informatieve stukken te schrijven. Tot 2014, het jaar waarin ik begon met het kunstproject *11fountains*, heb ik wel nog gepubliceerd in het weekblad De Groene Amsterdammer. In dat blad is altijd ruim plaats voor kunst gebleven.

Ik heb er altijd naar gestreefd de lezer achtergrond en context te geven vanuit de gedachte dat kunst geen geïsoleerd fenomeen is dat alleen door kunsthistorici echt kan worden begrepen, maar dat voortkomt uit de cultuur, uit de geplogenheden van een samenleving en op haar eigen unieke wijze daarover en over de menselijke conditie iets zegt. Maar ook dat ze ons in onze interpretaties vrijlaat. Ik wilde als criticus de kloof die in de loop van de tijd is ontstaan tussen de kunst en de samenleving overbruggen, of in ieder geval kleiner maken. Vanuit mijn aculturele achtergrond en mijn hoogsteigen ontdekking van de diepte en de reikwijdte van kunst was ik heel gevoelig voor die kloof.

Ik heb de drastische bezuinigingen die de minister van cultuur in 2018 doorvoerde, zien aankomen en er in meerdere stukken voor gewaarschuwd. Maar toch was het ook voor mij een schok dat bijna 75% van de Nederlandse bevolking het met die radicale afbraak van de kunstensector

eens was. Vijfenzeventig procent! Dat had de sector toch aan het denken moeten zetten! Maar je hoorde vooral veel geklaag. Pas nu, door de pandemie en door grote sociale bewegingen als Black Lives Matter en klimaat-activisme, zie je het besef ontstaan dat de kunsten een cruciale plaats in de samenleving moeten opeisen. En veel meer kunnen zijn dan een speeltje van de superrijken of een ontspanning voor de maatschappelijke bovenlaag.

- In uw pamflet 'De ja-sprong' beschrijft u voornamelijk drie zaken: de versmelting van de wereld van het grote geld met de kunstmarkt, het machteloze verzet van de zogenaamd subversieve, maar door een weke vorm van academisme beïnvloede kunstwereld en de populistische manieren van musea om een alternatief te bieden. U besluit met een pleidooi voor een herijking van onze waarden en een nieuwe zingeving, vanuit en doorheen de kunst, waarbij u vertrekt van 'L'homme révolté' van Albert Camus. U roept de musea op de kunstwerken van een bredere context te voorzien die de louter kunsthistorische overstijgt. Voor u zijn kunstwerken niet statisch, maar dynamisch. Ze bestaan in verschillende tijdperken en kennen daardoor verschillende interpretaties.

Tilroe: Opvallend genoeg is dit boek door veel mensen gekocht, maar nauwelijks in de kunstbladen besproken. Misschien tekent dat de sfeer. Vroeger bestond er een culturele elite die de cultuur stuurde en bestuurde. Maar dat is helemaal weg. Zo'n top-down houding past niet meer in onze overgedemocratiseerde samenleving. Daar kun je verontwaardigd over zijn, maar dat helpt ons niet vooruit. Ik vind dat die nieuwe situatie de cultuursector tot zelfkritiek zou moeten aanzetten. De tijd is veranderd. Dan moet je niet te lang treuren over wat verloren ging, maar zoeken naar nieuwe mogelijkheden. Ik ben ervan overtuigd dat de culturele sector, als ze zichzelf opnieuw zou uitvinden, veel meer mensen zou kunnen bereiken dan ze nu doet. Er heerst een ontzettende leegte in de samenleving, dus de tijd is rijp.

- Hebt u het prachtboek 'De meeste mensen deugen' van Rutger Bregman gelezen?

Tilroe: Dat heb ik zeker en met veel instemming. Vandaag zijn er tal van jonge mensen die net als hij echt briljant zijn, David van Reybrouck bijvoorbeeld. Het zijn jonge idealistische mensen die zich op uiteenlopende manieren afzetten tegen de bestaande sociaal-politieke en economische

structuren en verhalen, en vanuit nieuwe inzichten ongekennde initiatieven en startups ontwikkelen om de grote problemen het hoofd te bieden. Dat geeft mij hoop en maakt dat ik over de toekomst durf na te denken. Iets wat veel mensen nu vermijden.

- U bent sinds kort kernlid van de Sociaal Creatieve Raad.

Tilroe: De SCR pleit voor een radicale herziening van de culturele sector, met een grote betrokkenheid bij de samenleving. Ze bepleit een meer interdisciplinaire samenwerking, een bundeling van creatieve krachten en belangrijke netwerken, zodat krachtige, nieuwe ideeën ontstaan die het bestaande, verkokerde en puur economische denken doorbreken. Wij zoeken daarvoor het gesprek met overheden en sociale instellingen, en doen voorstellen voor verandering of een andere benadering van problemen. Ik ben er trots op dat ze mij hebben gevraagd tot de Raad toe te treden.

TAAL

- Uw taalgebruik is zalig. U schrijft elliptisch, met een gebalde, flitsende en fonkelende taal die u niet inzet om te overbluffen, maar om de lezer te verrassen. U gebruikt woorden die op neologismen lijken, zoals 'roepstoeteren' en u laat de lezer soms pardoes in het natte water donderen. U vat het beleid van een museumdirecteur samen zonder aan te kondigen dat u het laakbaar vindt en dan, met drie woorden, doet u onze perceptie kantelen.

Tilroe: Ik meen dat het Hemingway was die ooit zei: 'Your easy reading is my damned hard writing.' Schrijven is ploeteren. Het is twijfelen, uitproberen, weer weggooien en opnieuw beginnen. Het is een heel persoonlijk proces.

Ik hou van het weelderige, barokke taalgebruik van de Vlamingen. Ik kom uit een tamelijk vrij, protestants gezin. Mijn vader kwam uit de kleine middenstand. Hij verkocht fruit langs de weg en heeft later een groot caravanbedrijf opgezet. Zijn moeder, mijn oma, was gereformeerd en nam mij soms mee naar de kerk, waar ik mij stierlijk verveelde. Maar mijn moeder kwam uit de keurige arbeidersklasse, een milieu met een grote sociale controle. Voor haar familie hoorde de protestantse kerk bij de notabelen en de middenstand. Zij gingen naar het Leger des Heils. Die deden toen veel charitatieve werken, ze vingen daklozen en armen op. Ze hadden ook

zondagsdiensten waar volwassenen en kinderen naartoe gingen. Dat was een ontzettend vrolijke boel. Er werd gezongen met tamboerijnen, alles was feestelijk versierd. Er werd gevierd met overgave, niet zo hevig als in de zwarte kerken in de Verenigde Staten, maar in mijn ogen toch met grote uitbundigheid. Als kind kon je je hartje geven aan de Heer (*lacht*), wat ik ook heb gedaan. Die mensen waren doortrokken van devotie. Het was net na de oorlog en ze waren heel vrijgevig. Die wereld contrasteerde sterk met die van mijn vaders familie, met haar gerichtheid op het materiële. Mijn vader was ontzettend op geld gericht. Ooit had een oudgereformeerde boer het tegen mij over 'de van God gegeven gulden'. Tussen die twee werelden leefde ik. Dit soort zaken bepaalt hoe je later de dingen beleeft. Ze zijn vormend.

- *Als u gesteld bent op schilderijen met een rijke factuur, houdt u dan ook van het werk van Ronald Ophuis?*

Tilroe: Ja! Ik ben een groot bewonderaar. Enkele maanden geleden zag ik een gigantisch schilderij van hem in Amsterdam, *Widows of Srebrenica, Bosnia and Herzegovina* (2005-2020), een meesterwerk, waar hij heel lang aan heeft gewerkt.

- *Uw man is ook auteur. Lezen jullie elkaars teksten?*

Tilroe: Nee. We lezen elkaars teksten pas als ze gepubliceerd zijn, nooit vooraf. Hij schrijft nu al tien jaar aan een roman, maar tot voor kort, toen hij een synopsis maakte voor een uitgever, wist ik niet waar het over ging. In het schrijven ben je zoekende, je bent onzeker. Het is twijfelen, uitproberen. Dat is een heel persoonlijk proces. Als er dan iemand van buiten iets over gaat zeggen, is dat een inbreuk. Wat ik fascinerend vind, is dat je door de jaren heen ongemerkt een reusachtig mentaal archief opbouwt waarin een grote hoeveelheid kennis, woordenrijkdom en beelden is opgeslagen waar je als schrijver op onverwachte momenten toegang toe kunt krijgen. Onlangs was ik bezig met een lange tekst over het werk van de kunstenaar Tjebbe Beekman. Zo'n uitgebreide tekst moet je onverwachte wendingen geven, je moet relaties leggen die niet voor de hand liggen om de spanning erin te houden, maar ook om jezelf uit te dagen dieper te gaan, verder te gaan dan je gewoonlijke denken. Je moet gangbare noties durven openbreken en vragen: wat al zo lang en zo pertinent wordt beweerd, klopt dat wel?

Dan kunnen er verrassingen komen. Schrijvend aan deze tekst werd ik in het holst van de nacht wakker doordat ik plotseling het beeld voor mij zag van een fotowerk van de Duitse kunstenaar Thomas Demand: *Office*, uit 1995. Net als bij het gelijknamige schilderij van Beekman gaat het om een neutraal ogend beeld dat toch een zinderende spanning heeft, zoals de foto's van Jeff Wall. Ik ben meteen uit bed gesprongen. Het was een perfecte wending voor mijn stuk. Dat zijn wonderbaarlijke, onverklaarbare dingen waar ik heel opgetogen over kan zijn. De ratio is heel beperkt. Ze is handig om dingen op te lossen en te overleven, maar geestelijk overleven werkt op een heel andere manier.

- *Ik heb genoten van het interview met Jan Vercruyse, opgenomen in uw boek 'Het blinkende stof', waarin hij het recht opeist niet te moeten 'communiceren'.*

Tilroe: Ja, dat is een standpunt dat tegenwoordig radicaler is dan ooit. Nu wordt van kunst geëist dat ze communiceert, en wel over vooraf bepaalde kwesties zoals gender, racisme en inclusiviteit. Dat is dodelijk voor kunst. Ik vond het gesprek met Vercruyse heel bijzonder en gelukkig pakte het goed uit. Als je met kunstenaars spreekt of over hun werk schrijft, probeer je onder hun huid te kruipen. Je probeert te achterhalen wat achter hun werk schuilgaat, wat de kunstenaar heeft ontdekt wat jij nog niet weet of nooit hebt gezien. Je bent benieuwd naar zijn, haar of hun intenties en nieuw ontdekte inzichten. Nieuwsgierigheid is de grote drijfveer. Daarbij komt wat jij nederigheid noemt: een aanvaarding van je eigen onwetendheid, een poging te denken en te handelen vanuit het niet-weten. En je moet durven bewonderen. Ik bewonderde Vercruyse, ik vind zijn werk fenomenaal. Maar ik had ook met hem te doen. Zo'n complexe, getormenteerde persoonlijkheid...

- *Zijn werk bouwde voort op Broodthaers' benadering van het narcisme: Narcissus, toerist in zijn eigen leven, heeft geen toegang tot een innerlijkheid. Hij voelt niet wie hij is en heeft eigenlijk niets te berichten. In zijn spiegelbeeld, buiten hem dus, zoekt hij bevestiging van zijn bestaan. Kunstenaars als Vercruyse maken artefacten om hun bestaan te vermeerderen, als grafmonumenten voor hun innerlijke leegte.*

Tilroe: Ik denk niet dat kunstenaars per se vertrekken vanuit een leegte. Als je schrijft of kunst maakt, welke kunst dan ook, ga je volgens mij veel

meer op zoek naar je eigen volte, naar wat zich allemaal schuilhoudt in je lichaam, je hoofd, je zintuigen. Je put uit wat je aan kennis en inzichten hebt opgedaan en hoe die hun uitdrukking vinden in ogenschijnlijke details. Ik zeg details, want ieder kunstwerk of iedere tekst weerspiegelt maar een detail van die volheid. Dit betekent ook dat het falen in kunst is ingebakken. Ook dat is iets wat vandaag sociaal gezien moeilijk ligt. Je mag alles zijn, behalve een *loser*.

FOUTEN MAKEN

In dat verband wil ik graag iets vertellen over het werk van Mike Kelley. Voor mij gaat bijna al zijn werk over falen, over zwakte, tekortschieten, niet mee kunnen doen, kortom een 'loser' zijn. Bedenk daarbij dat hij woonde in Los Angeles, waar iedereen succes najaagt en waar het uitblijven van succes betekent dat je tot de onzichtbaren behoort en niet meetelt. Ik ken Los Angeles vrij goed en vind Kelley's werk op allerlei manieren precies dat aura raken van kwetsbaarheid, eenzaamheid, verwarring en verwaarlozing dat 'losers' in Amerika omringt. Maar toen kwam er, net na zijn zelfmoord, onder het directoraat van Ann Goldstein, een overzichtstentoonstelling in het Stedelijk Museum. En wat zie ik? Dat kardinale aspect van het falen was totaal *ausradiert*. Kelley werd gepresenteerd als een geslaagd kunstenaar waarvan het werk omzichtig en in hoogdravende teksten moest worden benaderd. Ik was zo boos! Voor mij hadden ze zijn werk tot in de kern vermoord. Terwijl het zo belangrijk is wat hij aan de orde stelde: dat je als mens fouten mag maken, moeite kan hebben je weg te vinden of je aan te passen aan de eisen die de samenleving stelt. Sommigen slagen daar niet in, of willen zich er niet naar voegen en dat is hun goed recht. Die ruimte moet er voor hen zijn. Onze maatschappij is zelf verre van volmaakt, maar wel veeleisend en dwingend. Falen en fouten maken horen bij een leerproces. Of je daarbij nu slaagt of niet, doet er niet toe. Het gaat altijd om het proces zelf: wat onderweg gebeurt en wat je daardoor aan nieuwe ervaringen en inzichten opdoet. Daar word je een rijker mens van.

- *U hebt nog een groot kunstproject bedacht en georganiseerd waar veel mensen bij betrokken waren: '11fountains'.*

Tilroe: Dat is het grootste en moeilijkste project wat ik ooit heb onderno-

men. Ik heb er ruim vier en een half jaar aan gewerkt. Het was een enorme uitdaging om de Friezen, in het kader van Leeuwarden culturele hoofdstad van Europa, ervan te overtuigen dat het een verrijking voor de gemeenschap, de cultuur en de regio zou zijn als er in ieder van de elf historische steden een fontein zou komen, gemaakt door internationaal bekende kunstenaars uit elf verschillende landen. Een fontein is een plek waar mensen graag samenkomen. Ik vond dat dit paste bij het sterke gemeenschapsgevoel van de Friezen en bij hun eeuwenlange strijd met het water, een strijd die hen naast veel ellende ook lange tijd een rijke handelscultuur heeft bezorgd.

De Friezen zijn trots op hun taal en hun cultuur. Ik wilde vertrekken van de bijzondere kracht van hun gemeenschapsgevoel. Maar ik ervoer ook de geslotenheid ervan, en hoe dat tot een vorm van uitsluiting kan leiden die met vijandigheid gepaard kan gaan. Voor hen was ik die dame van de culturele elite uit Amsterdam die hen kwam vertellen dat ze kunstwerken van niet-Friezen nodig hadden. Dat bracht mij terug naar mijn jeugd en mijn ouders die niets van mij begrepen en kunst maar hoogdravende flauwekul vonden. Ik denk dat ik het juist daardoor altijd als een uitdaging heb beschouwd om mensen die niks met kunst hebben ervan te overtuigen dat kunst een verrijking van je leven kan zijn, ook en misschien wel vooral als het kunstwerk niet meteen te duiden is.

Ik had ook aan de elf kunstenaars een eis gesteld. Ik wilde dat ze de bevolking van de betreffende stad zouden ontmoeten, en dat hun fontein aan iets, wat dan ook, van de plaatselijke historie of cultuur zou raken. Want alleen dan, dacht ik, gaat de bevolking zich betrokken voelen en wordt het *hun* kunstwerk en *hun* kunstenaar. Bovendien, niet onbelangrijk, dwong het ook de kunstenaars om uit hun comfortzone te stappen en over de plek en de context na te denken.

Dankzij de oprichting en inzet van lokale fonteincommissies, bestaande uit vertegenwoordigers van de bevolking, is uiteindelijk een positieve sfeer ontstaan die ook de regionale en provinciale overheden van het belang van het project heeft overtuigd. Vandaag behoren de elf fontein tot de trots van Friesland en zijn ze een toeristische attractie geworden. Het is dus allemaal goed gekomen, maar het was een lange, rotsige weg.

- *Bent u nu iets aan het schrijven?*

Tilroe: Ik heb wel een idee, maar het moet nog rijpen en dus is het beter

dat ik er nog niets over zeg. Ik ben op zoek naar wat ik precies wil doen wat het schrijven betreft. Naarmate je ouder wordt, komt het besef dat je minder tijd hebt en dat je je krachten anders moet doseren.

- Welk stuk van u zou u graag naast dit interview geplaatst zien als illustratie?

Tilroe: Toen De Groene Amsterdammer mij in 2012 vroeg om een kunstwerk te beschrijven dat ik als kenmerkend zag voor de 21ste eeuw, heb ik het schilderij *Bloodstains* van Luc Tuymans gekozen, een abstract ogend werk uit 1993. Ik wist dat dit als een rare keuze zou overkomen. Maar nu, jaren later, heeft die keuze een bijna voorspellend karakter gekregen. Ik vind Tuymans als kunstenaar een geweldenaar. Het interview met Jan Vercruyse zou ook fijn zijn. In mijn boek *Het blinkende stof* heeft het als titel *De dissident*. Een eretitel. Nog steeds.

- Ik heb nog één vraagje. Als u zo radicaal met uw ouders hebt gebroken, hoe hebt u dan uw studies gefinancierd?

Tilroe: Eerst werkte ik bij de inpakafdeling van de Schick scheermesjesfabriek, daarna in een inloopboekenwinkel. Ik was ook werkster en naaktmodel op de Rijksakademie. Ik voelde mij daar heel goed bij. Eindelijk vrij! Ik had het gevoel dat ik mijn leven in de hand had en zelf vorm kon geven. Ik heb eens in het literaire tijdschrift *Tirade* verhaald over wat mij is overkomen toen ik als werkster bij een wat oudere antiquair met mijn stofzuiger zijn slaapkamer betrad. De man raakte totaal in paniek en gelastte mij de kamer onmiddellijk te verlaten. Maar ik had wel een indruk opgedaan. Het was donker in de kamer, de ramen waren verduisterd en potdicht en er hing een sterke, stokoude odeur. Een geur waarin zich in de loop van de tijd heel veel verschillende luchtjes hadden verzameld: de geur van sigaren, van een vleugje cognac, van vuile sokken, vieze lakens en verschaalde adem. Een geur ook van schuwheid, schaamte en het angstvallig beschermen van het eigene. En dat allemaal in één enkele geur! Een geweldige ervaring.

24 april 2021

BEWUST NIETSDOEN IS KULTUUR

GESPREK MET LUDO BEKKERS

Ludo Bekkers (°1924) begon zijn loopbaan als radiomaker. Van 1958 tot 1989 was hij producer van kunstprogramma's voor de televisie, waarbij hij als een van de eerste televisiemakers ter wereld aandacht had voor de Biennales van Venetië en de documenta's. Hij maakte ook programma's over architectuur, met als hoogtepunt een reportage over het door Le Corbusier ontworpen Chandigarh. Hij publiceerde kunstkritieken in alle Vlaamse kranten, maar ook in tijdschriften als *De Nieuwe*, *Knack*, *Streven*, *Ons Erfdeel*, *Septentrion*, *Tijdschrift voor Diplomatie* en de Nederlandse bladen *Museumjournaal* en *Kunstbeeld*. Hij was medeoprichter van Middelheim Promotors, eerste directeur van het Internationaal Cultureel Centrum in Antwerpen, jarenlang voorzitter van de Vrienden van de Provinciale Musea in Antwerpen en heel even ook Adviseur voor het Museum voor fotografie. In 1962 ontving hij als eerste de prijs van de tv-kritiek en de Sinjaalprijs voor de promotie van de hedendaagse kunst. In 1983 werd hij bekroond met de Bert Leysenprijs voor zijn televisiewerk.

Zoals recent academisch onderzoek uitwijst, bedraagt de gemiddelde reactiesnelheid op een elektronische brief in de Vlaamse cultuurwereld 13,7 dagen. Onlangs ontving ik van een museumdirecteur zelfs een antwoord op een mail die ik elf maanden geleden had verstuurd. Dit geldt niet voor Ludo Bekkers, die mij na enkele minuten in volmaakt, helder Nederlands antwoordt dat hij liever niet geïnterviewd wordt, omdat hij niets van belang te vertellen heeft. Allicht heeft zijn efficiëntie iets te maken met een ouderwetse arbeidsethiek, maar ook met een besef van wat een tijdsdruppel kan betekenen, want hij is 97 jaar oud.

'De kunstenaars van mijn generatie zijn, enkelen uitgezonderd, volkomen uit de tijd gebannen en vrijwel niemand zal zich hun namen nog herinneren,' schrijft hij in zijn mail. 'Mijn werk lag vooral bij de televisie en sporadisch kwam het tot een artikel in de geschreven pers. Altijd als journalist nooit als kritisch beschouwer zoals mijn vriend Wim Van Mulders of anderen. Ik denk dat ik geen interessant subject ben voor uw initiatief dat ik trouwens toejuich.'

Een van de vele, vandaag zagezegd uit de tijd gebannen kunstenaars die



Ludo Bekkers
Foto: Jonas Van der Haegen

door Bekkers werden geïnterviewd, heette Henry Moore. De uitgeschreven versie van dit sublieme gesprek vindt u, naast 92 andere 'sporadische' stukken, op de website van de Koninklijke Bibliotheek van Nederland, waarbij we moeten aanstippen dat dit louter de stukken zijn die vanzelf aan de oppervlakte zijn komen drijven als gevolg van de digitalisering van enkele tijdschriften. Het gesprek met Moore verscheen in 1966, in het tijdschrift *Streven*. Enkele andere kunstenaars over wie Bekkers heeft bericht, zijn Marc Chagall, Ossip Zadkine, Frits van den Berghe, Gust De Smet, Jan Cox, Jesús Rafael Soto, Jacques Moeschal, Floris Jespers, Michel Seuphor, Roel D'Haese, Vic Gentils, Rik Poot, Roger Raveel, Raoul De Keyser, GAL, Sam Dillemans, Wilfried Pas, Jef Geys, Philippe Vandenberg, Dirk Braeckman, Luc Tuymans. Een stuk over Tuymans uit 1996 biedt een accurate, volledige doorlichting van diens werk. Het is een genereus stuk, waarin de auteur zich als een rots aan de zijde van de kunstenaar schaart. 'Luc Tuymans est un des peintres les plus passionnants que la Belgique ait connus ces dernières années. (...) Il a créé une oeuvre qui se détache d'ores et déjà de tout autre mouvement pictural.'

Sommige teksten van Bekkers grijpen mij recht naar het hart. Ze zijn geschreven vanuit een optimistische, constructieve overtuiging die vandaag voorbijgestreefd lijkt. In die zin sluiten Bekkers' stukken aan bij Anna Tilroe's kritiek op de Nederlandse musea. Altijd zijn het heldere, opbouwende bijdragen die kunstwerken of bepaalde initiatieven (televisieprogramma's, het opzet van het ICC, de Biënnale van Venetië of de documenta) inzichtelijk proberen te maken voor niet-ingewijden zonder hen te betuttelen of het onderwerp te vulgariseren. Anders dan bij Jan Braet en Wim van Mulders, die vertellen dat ze sommige van hun eigen teksten zelf niet meer begrijpen, kan ik niet één duistere paragraaf of kromme zin ontdekken. Het lijkt alsof Bekkers' geloof in helderheid echt op iets gestoeld is, maar waarop dan?

Alles begint wanneer de radiomaker Bekkers, vier jaar na de oprichting van de Belgische televisie, aangesteld wordt om de dienst Varia te versterken, waar hij verantwoordelijk wordt voor de ontwikkeling van de cultuurprogramma's. Zelf concentreert hij zich op de beeldende kunst. Meteen publiceert hij ook teksten waarin hij zijn beleid onderbouwt en uitlegt, bijvoorbeeld wanneer hij ervoor pleit ook programma's te maken over abstracte kunst, al leek dit toen onmogelijk door de afwezigheid van kleurbeelden. Hij had natuurlijk gelijk. Tot dan kenden kunstenaars andere kunstwerken alleen maar via gravures, litho's en, later, zwart-wit foto's.

Een zwart-wit beeld heeft het voordeel iets over een kunstwerk te berichten zonder de illusie te wekken dat je het werk ook echt hebt gezien. In dat opzicht is het minder leugenachtig dan een kleurbeeld.

Ook als hij in 1970 de eerste directeur van het ICC wordt, geeft hij schriftelijk uitdrukking aan zijn voornemens. Eerst stelt hij dat er films getoond zullen worden zonder dat het centrum een bioscoop wil zijn, dat er concerten zullen te horen zijn zonder dat het centrum een muziektempel wordt en dat er kunst getoond zal worden zonder de ambitie de musea te vervangen. Dan vervolgt hij:

'Ik denk dat het kultureel centrum de rol van stimulator moet vervullen. In deze zin dat het dient te stimuleren, te ontdekken, te propageren wat niet bestaat. Wanneer een bepaalde vorm van activiteit door een ander organisme wordt overgenomen moet het centrum met een nieuw idee klaarmaak. Van de andere kant moet het kultureel centrum een plaats zijn waar iedereen een voet in huis heeft. Het moet een ruimte worden zoals een supermarkt waar men binnen loopt om een bepaald produkt te kopen maar eventueel ook weer zonder dit produkt buiten komt. Wie zin heeft om wat te rusten op de binnenkoer of de tuin van het koninklijk paleis, midden het stadscentrum, moet dat kunnen. Wie zin heeft om een tijdschrift te doorbladeren of de krant te lezen, moet zich thuis kunnen voelen in de leeszaal. Wie muziek wil horen, op ieder ogenblik van de dag, moet in de luisterkamer aan zijn trekken komen. Wie schilderen, tekeningen of beelden wil bekijken kan dat zonder entreegeld te betalen. Kinderen moeten in de tuin kunnen spelen maar ook in tekenateliers actief zijn wanneer zij daar door moeder gedeponneerd worden tijdens het winkelen. Kortom het moet mettertijd duidelijk worden dat een paleis behoort aan de gemeenschap en dat deze gemeenschap erover kan beschikken wanneer ze haar vrije tijd creatief wil besteden. En in mijn opvattingen is komen uitrusten in de lentezon en dromen over de aanstaande vakantie een duidelijke creatieve bezigheid. Bewust nietsdoen is cultuur. Het is, naar mijn oordeel, vooral de ludieke vorm van de cultuur die de mensen moet duidelijk gemaakt worden. Er is reeds te lang en te vruchteloos getracht om de mensen op te tillen naar de Cultuur. Even belangrijk en misschien vruchtbaarder is cultuur: gewoon zonder hoofdletter. De cultuur van het leven in al zijn aspecten en dan konkreet in Antwerpen binnen de muren van een vroeger koninklijk paleis.'

Deze benadering was geïnspireerd door het beleid van Willem Sandberg, die tussen 1945 en 1963 van het Stedelijk Museum in Amsterdam een toegankelijke plek had gemaakt met aandacht voor alle kunstvormen (ook design, drukwerk en film, bijvoorbeeld). In 2005 werd het programma van Bekkers door Johan Pas, in diens doctoraat, achterhaald genoemd, omdat Bekkers niet had ingezien dat hij van het ICC een experimentele ruimte voor kunstenaars had moeten maken. Deze op zich anachronistische kritiek is intussen zelf achterhaald. Experimenteren binnen de muren van een instituut? De tijd heeft ons geleerd tot welke verveling dit kan leiden. Zoals Walter Swennen stelt, verder in dit boek, hopen velen in musea gewoon goed tentoongestelde, uitzonderlijke werken aan te treffen. Of, zoals Bekkers het uitdrukte in een tekst over internationale groepstentoonstellingen: 'Er is natuurlijk de confrontatie met het werk van uiteenlopende kunstenaars en de ontdekkingen die daarmee gepaard gaan, maar door het megalomane karakter van dergelijke tentoonstellingen wordt de bezoeker geen kans geboden om een rustige, intieme confrontatie met het kunstwerk tot stand te brengen' (m.o.).

MUSEA

In een tekst over de beeldhouwer Wilfried Pas, schrijft Bekkers in 1988 dat mensen van die generatie beeldhouwers in België alleen moderne en hedendaagse kunst van internationaal niveau hadden kunnen zien in het Middelheimmuseum. 'Wie over weinig of geen middelen beschikte,' luidt het, 'kon zich niet de weelde veroorloven om te gaan kijken wat er in het buitenland aan de hand was en moest zich behelpen met de schaarse tentoonstellingen die lokaal of nationaal werden ingericht.' Deze opmerking laat de vraag rijzen waar jonge kunstenaars de voorbije twintig jaar in België terecht konden om goed opgestelde, oude, moderne of hedendaagse kunst van internationaal niveau te zien.

In een bespreking van de twee musea voor moderne en/of hedendaagse kunst die op dat moment in België bestaan, schrijft Bekkers in 1987:

'De kunstevolutie gaat snel, de stijlen, richtingen en modes volgen kort op elkaar en bij vele kunstenaars is de verleiding groot om zich te laten meedrijven op impulsen en indrukken die bij hen nog onvoldoende gerijpt zijn. Het is niet uitgesloten dat dit fenomeen in het nadeel

zou kunnen gaan spelen van dit soort museum, want misschien sluit de beperking hier wel het meesterschap uit. Dan wordt dit museum niet zozeer een verzameling van meesterwerken – of realistischer gezegd van kapitale werken – maar een inventaris van een Belgische kunst waarvan de middelmaat tot criterium wordt. Dat is de gevaarlijke consequentie van een keuze waarbij het uiteindelijke oordeel ver in de toekomst verborgen ligt.'

Vandaag, 34 jaar later, zien we de resultaten. Vanuit het verlangen vernieuwend te zijn, hebben de museumdirecteuren en hun hippe medewerkers tientallen benaderingen bedacht die de 'kapitale werken' volledig aan het gezicht onttrekken en een kunstklimaat gecreëerd waarin elke pas afgestudeerde figuratieve schilder of experimentele, interrelationele, de commons toegewijde kunstenaar-onderzoeker meteen torenhoog kan worden geprezen. Elk maatgevoel is zoek. Wie klaagt over het oppervlakkige beleid van onze musea, krijgt altijd hetzelfde antwoord: dat de budgetten en de gebouwen te klein zijn. Toch zijn er mensen die vermoeden dat er andere dingen te klein zijn, wetend dat je op een sokkel met een oppervlakte van een vierkante meter gemakkelijk de Venus van Willendorf, een hand van Rodin, een hoofd van Brâncuși, drie kleine sculpturen van Giacometti en een model van Henry Moore zou kunnen tonen, zoals ik in 2017 overigens heb gezien in het museum van Tourcoign (MUba) (en een week na het schrijven van deze tekst in de Pinakothek der Moderne in München).

Dit constaterend, samen met Anna Tilroe en Ludo Bekkers, trek ik, onder hun bezielende invloed, dezelfde conclusie: dat we er niet over moeten treuren dat het werk van Marcel Broodthaers, Joseph Beuys of Mike Kelley niet behoorlijk wordt getoond in de musea, maar Broodthaers kunnen navolgen en zelf een museum opstarten in onze achtertuin. Verder kunnen we voortaan doen alsof er geen musea bestaan, net zoals de rijken, die hun eigen kunst hebben, en de overgrote meerderheid van de bevolking. Gelukkig hoeft dit niet bedreigend te zijn voor de musea zelf, die intussen immers over voldoende materiaal beschikken om als grote tempels van de verdwazing een perfect museaal beeld op te roepen van hun eigen werking gedurende de voorbije decennia, ter studie voor het nageslacht.

VOLKSVERHEFFING

- Uw werk lezend, ben ik gaan beseffen dat ik antiek ben. Ik geloof nog in het oudbakken ideaal van de volksverheffing, dat u in 1970 al voorbijgestreefd achtte. Als ik daar eerlijk over doordenk, komt mijn waangedachte misschien voort uit mijn behoefte aan een inkomen: ik blijf de mythe van de volksverheffing aankleven om de wereld ervan te overtuigen dat ze mij nodig heeft als bemiddelaar. In werkelijkheid is de wereld niet geïnteresseerd. Toen de Nederlandse regering in 2018 drastisch bezuinigde op het cultuurbeleid, bleek dat bijna drie vierden van de bevolking haar steunde. Sommigen leiden hieruit af dat het cultuurbeleid heeft gefaald en terecht geknot wordt. Anderen gaan nog verder en zien in deze gebeurtenissen de bevestiging van een oud vermoeden: dat het volk helemaal geen kunst van node heeft. Wonderlijk genoeg stemt dit standpunt overeen met dat van de meeste museumdirecteuren, die zo weinig mogelijk kunstwerken van historisch belang of hedendaags internationaal niveau tonen. Wat denkt u over deze aangelegenheid?

Ludo Bekkers: Ten eerste zou ik willen opmerken dat we vandaag te maken hebben met een nieuw publiek. De mensen voor wie ik werkte, zijn er nu niet meer. Die zaten nog vast in een burgerlijk keurslijf. De wereld van de Kunst en de Cultuur speelde zich echt af buiten hen. Vandaag hebben we te maken met een ander soort mensen met nieuwe behoeften. De cultuurwereld is sensationeel geworden. Zowat iedereen probeert blockbusters te maken, omdat de mensen alleen voor een spektakel uit hun hok komen. Dat beïnvloedt de aard van de tentoonstellingen. Aan de andere kant is de echte kunst steeds meer een aangelegenheid voor gefortuneerden geworden, voor de maatschappelijke elite, voor een incrowd.

- Eigenlijk een terugkeer naar de situatie van de jaren vijftig, maar dan met een grotere illusie van vrijheid?

Bekkers: Misschien. Maar we kunnen ook vaststellen dat we toch een paar dingen bereikt hebben. Waar staan we vandaag? De belangstelling voor al wat algemeen cultureel is, is sterk toegenomen. Toen ik begon, bestonden er vrijwel geen galerieën, tenzij in Brussel, in de buurt van het Paleis voor Schone Kunsten. Brussel was het epicentrum. In Charleroi, Namen en Luik bestond er niets. In Gent, Antwerpen en West-Vlaanderen bijna niets. We waren met een aantal mensen die ervan overtuigd waren dat

het mogelijk moest zijn het publiek warm te maken en te 'beker' tot de kunst in al zijn vormen: muziek, literatuur, beeldende kunst.

De wereld van de beeldende kunst is, sinds het begin van mijn loopbaan, vrij snel en grondig gewijzigd. Aanvankelijk waren museumconservators mannen in drieluik pak met opvattingen over kunst die niet in twijfel getrokken mochten worden. Die opvattingen wortelden nog in de nabioei van het expressionisme en de traditionele kunstvormen. Ook nadat de niet-figuratieven aan de oppervlakte verschenen, opgang maakten en stilaan de weg vrijmaakten voor een hele reeks nieuwe experimenten. De grenzen gingen open en de aanvankelijke schroom voor het onbekende en nieuwe maakte plaats voor belangstelling, schuchtere waardering en assimilatie. Er werd niet meer naar het verleden gekeken, maar gezocht naar manieren en middelen om nieuwe (vaak onvolgroeide) ideeën visueel te vertalen in een plastisch idioom.

Dit was een internationale trend, vooral bij jonge kunstenaars die zich konden bevrijden van verouderde academische normen en hun eigen (maar onzekere) vrije weg wilden gaan. Zo is in een snelle vaart, binnen enkele decennia, het imago van de beeldende kunst, gevolgd door de literatuur, volledig van vorm en inhoud veranderd. Dat maakte de verhouding tot de kunstliefhebber er niet eenvoudiger op. Het werd, meer dan ooit, de rol van de kunstkritiek om schrijvend, sprekend of beeldend (bijvoorbeeld op de televisie) te proberen de breuk met het verleden en de steeds wijder wordende kloof te verklaren voor het publiek. Dat was geen makkelijke of eenvoudige taak, omdat het een inlevingsvermogen vergde op een ogenblik dat niet alleen de kunstwereld maar de hele maatschappij, overal ter wereld, zich in een overgangsfase bevond die de wereld in al zijn facetten zou doen wankelen. De (beeldende) kunst was het aangewezen medium om die evolutie te visualiseren. Al wie die fundamentele omwenteling wou begeleiden, moest over een lucide blik beschikken die hem, haar of hun niet altijd in dank werd afgenomen. Niet door het modale publiek, noch door de oudere generatie museumleiders, die beiden het avontuur schuwden. In die context is mijn generatie kunstapostelen aan de slag gegaan.

ORGANISATOR

- *U hield van aanpakken.*

Bekkers: Ik ben altijd een organisator geweest. Als jongeman organiseerde ik 's zondagsmiddags 'fonoconcerten', waarbij jeugdige mensen samen naar muziek luisterden. Later heb ik de cultuurprogramma's op de televisie mee bedacht en vormgegeven en heb ik in 1965, samen met René Pandelaers, een medewerker van het Rubenhuis, Middelheim Promotors opgericht, in navolging van Karel Geirlandt die in Gent de Vrienden van het Museum voor Schone Kunsten had opgericht.

In 1970 kreeg ik de kans in het vrijgekomen Koninklijk Paleis op de Antwerpse Meir het eerste Internationaal Cultureel Centrum op te richten. Het was de bedoeling dat ik een lokaal centrum zou leiden met internationale ambities, maar de provincie wilde er iets provinciaals van maken en de stad iets stedelijks. Dat leidde tot allerlei getouwtrek. Bovendien stelde ik bij mijn aankomst vast dat de diensten van het koninklijk hof het hele gebouw hadden leeggehaald. Alleen de slaapkamers van Napoleon en de keizerin waren gebleven. Er was nog één stoel en een klein rond tafeltje waar de telefoon op stond. Personeel had ik niet. Om mij uit de nood te helpen, detacheerde de provincie een ambtenaar zonder enige ambitie die geschiedenis had gestudeerd. Ook de stad stelde een ambtenaar ter beschikking die ze binnen de eigen administratie liever kwijt dan rijk waren. Ik ben er niet in geslaagd deze medewerkers te enthousiasmeren voor mijn project. Toch heb ik stap voor stap een infrastructuur opgebouwd en enkele bekwaamere medewerkers kunnen aantrekken.

Toen mijn contract afliep, na twee jaar keihard werken, bleek dat mijn salaris als directeur beneden dat van mijn BRT-wedde lag. Ik kaartte dat aan bij de Rijksadministratie, maar ook al heerste er veel sympathie, toch kon er geen oplossing gevonden worden om mij een speciaal statuut te geven. Dat werd een dilemma, want ik had een kroostrijk gezin waar iedere duit welkom was. Toen ik dan, noodgedwongen, terugkeerde naar de televisie werd ik er niet met open armen ontvangen. Er werd mij een leeg kantoorje aangewezen met een tafel en een houten stoel. Op de tafel lag een torenhoge stapel scripts die ik uit het Duits moest vertalen. Milimeter per milimeter heb ik daar opnieuw een menswaardige plek moeten veroveren van waaruit ik mijn vroegere programmapolitiek opnieuw kon opnemen.

Mijn opvolger bij het ICC was inderdaad veel minder 'ouderwets' dan ik. Hij liet de slaapkamers van de keizerin en Napoleon leegmaken en het originele kostbare behang overschilderen met witte latex om er zijn bureau te installeren. Zijn beleid was gericht op de actualiteit en bestond voornamelijk in het stimuleren van jonge kunstenaars, op welk domein dan

ook. Dat principe week sterk af van wat de initiatiefnemer, minister Van Mechelen, voor ogen had gestaan. Het ICC werd stilaan een instituut voor zijn eigen adepten en minder voor het algemene publiek.

- Wat was uw achtergrond? Wie waren uw ouders?

Bekkers: Mijn ouders waren middle class. Mijn moeder was de dochter van een bakker. Mijn vader werkte op een bank. Hij had een tragisch verleden. Hij was drie jaar in legerdienst geweest. Toen werd hij gemobiliseerd voor de Eerste Wereldoorlog, waar hij vier jaar heeft gediend als brancardier, altijd in de eerste linies. Na de oorlog moest hij nog één jaar verplicht in het leger blijven. Hij heeft dus acht jaar gediend. Ik was enig kind. Mijn moeder vond dat voldoende. Ze wilde geen tweede kind en mijn vader heeft daarin berust. Hij was een fijnzinnig man. Tegelijk ook enorm streng en heel veeleisend. Hij deinsde niet terug voor lijfstraffen, omdat hij koste wat het kostte van mij iemand wilde maken die hem professioneel zou overtreffen. Maar dit heeft niet belet dat ik hem later zeer gewaardeerd heb. Mijn vader had immers ook een grote culturele belangstelling. Hij nam mij, als knaap, mee naar het Museum voor Schone Kunsten. We hadden ook heel vroeg een heel goede radio waarmee we klassieke muziek beluisterden. Ik herinner mij dat we eens samen van een werk van Beethoven zaten te genieten, ik was nog heel jong, toen ik hem vroeg of Beethoven al doof geweest was toen hij dat stuk had gecomponeerd. Als kind wist ik dus al dat Beethoven op latere leeftijd gehoorgestoord was.

Ik zat echt aan dat toestel gekluisterd, bijvoorbeeld voor de reportages van Gust De Muynck en Mon De Goeyse bij de begrafenissen van Koning Albert en later Koningin Astrid. Als puber had ik op de mansarde een ingebeelde radiostudio gebouwd, met een namaak-microfoon, waar ik luidop de krant voorlas: het 'gesproken dagblad', zoals het journaal toen werd genoemd.

Ik heb mijn vader pas leren waarderen toen ik volwassen was. Op mijn zestiende, bij het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog, moesten alle mannen tussen 16 en 35 zich melden om naar Frankrijk te trekken, vanwaar ze naar Engeland zouden verscheept worden om er een nieuw Belgisch legeronderdeel te vormen. Toen ik na een wekenlange, avontuurlijke en hopeloze tocht doorheen Frankrijk weer thuiskwam en aanbelde, deed mijn vader open. Hij spreidde de armen en omhelsde mij heel innig. Met diepe affectie. Veel later is hij erg trots op mij geweest, toen ik eerst bij de

radio en later bij de televisie werkte. In het ICC had ik een kantoortje dat uitzag over de tuin. Vaak zag ik mijn vader daar wandelen, zonder dat hij mij kwam opzoeken. Ik denk dagelijks met liefde aan hem terug. Mijn moeder speelde een minder belangrijke rol.

Door oorlogsomstandigheden heb ik geen hogere studies gedaan. Ik ben meteen radiomaker geworden. Bij mijn eerste ingangsexamen bleven er voor de laatste mondelinge proef twee kandidaten over. We zouden elk nog één vraag krijgen. De vragen waren niet van gelijk niveau. Later heb ik begrepen dat het pleit al bij voorbaat beslecht was. Ik heb mij door dit soort politieke machinaties echter niet laten ontmoedigen en ben examens blijven afleggen tot ik toegelaten werd.

KUNSTENAARS EN SCHRIJVERS

- U hebt ooit een televisieprogramma gemaakt met James Lee Byars?

Bekkers: Anny De Decker had Byars naar Antwerpen gehaald. Toen ik hem ontmoette, vertelde hij dat hij een World Question Center wilde organiseren, een soort happening waarbij hij omringd wilde worden door een kring mensen die allemaal onder één, groot, roze, luchtig zeil zouden zitten dat alleen hun hoofd vrijliet. Hijzelf zou dan telefonisch vragen stellen aan economen, politicologen en filosofen over de hele wereld. Ik heb die happening rechtstreeks uitgezonden, een huzarenstuk, en er een avondvullend televisieprogramma rond gemaakt dat werd ingeleid met een film die regisseur Jef Cornelis in mijn opdracht had gemaakt. De avond werd besloten met een panelgesprek dat op de gewestelijke radio werd uitgezonden. Die unieke gebeurtenis is James nooit vergeten en hij is er mij dankbaar voor gebleven.

- In uw bibliotheek staan bidprentjes van ondermeer Rudi Oxenaar, Jef Lambrecht, Maurice De Wilde, Bert Leysen, Mark Grammens, Julien Schoenaerts, Raoul De Keyser, Eddy Van Vliet, Freddy de Vree, René Pandelaers en anderen. Ik zag ook een foto van het graf van uw vader.

Bekkers: Het zijn de mannen die mij het meest nagestaan hebben. Echte vrienden, die je opbelt als het slecht gaat, waren het niet, maar wel compagnons de route die heel close waren. Na Raouls dood schreef zijn zoon

Piet naar mij: 'Raoul hield van u'. Dat was ook mijn indruk. Hier zie je ons samen suffen op een bankje.

(Hij wipt vijf centimeter omhoog in de lage fauteuil, laat zich achterovervallen als op een trampoline en springt dan in één boog op de voeten. Dan toont hij mij een foto, die naast hem lag, tussen een opengeslagen krant, de nieuwe Knack en twee stapeltjes nieuwe boeken.)

- *Ik denk dat ik weet waarom, want in 1965 schrijft u over kunstenaars: 'Ze hebben een hart en een geest die als het ware subtieler afgestemd staan op de gebeurtenissen die in ons leven een indruk nalaten. Weinige mensen leven bewust; op een manier dat ieder ogenblik van hun bestaan een vol ogenblik is.'*

Bekkers: Dat vind ik nog altijd. Maar met vier kunstenaars kon ik ook over andere zaken dan kunst praten: Raoul De Keyser, Luc Peire, Jacques Moeschal en Roel D'Haese. Ze waren niet zo vol van zichzelf, *imbus de leur personne*, en daarom voelden ze zich niet bedreigd door andere kunstenaars, andere belangstellingsgebieden of andere opvattingen.

- *De Keyser was bevriend met de schilder Eugène Leroy, die leraar Frans was. Hij vertelde mij dat ze vooral over literatuur spraken. Welke boeken bent u aan het lezen?*

Bekkers: Verschillende dingen. Ik heb pas een boek teruggevonden met alle lezingen en voordrachten van Albert Camus. Ah, Camus! 'Aujourd'hui, maman est morte': de eerste zin van *L'Étranger*. Om nooit te vergeten! Vroeger had ik zijn hele oeuvre, maar toen ik onlangs gedwongen moest verhuizen, heb ik duizenden boeken weggedaan, waaronder de verzamelde werken van Camus, Duras en Christa Wolf, die ik nog heb ontmoet. Daar heb ik nu spijt van. Sommige van Camus' ideeën zijn vandaag achterhaald, maar ik heb opnieuw genoten van zijn voordracht bij de aanvaarding van de Nobelprijs en een uiteenzetting over geloof en ongeloof voor een auditorium van geestelijken. Ik ben nu een toespraak aan het lezen uit 1951 met als titel *L'Europe de la fidélité*, heel toepasselijk vandaag.

- *Welke van zijn ideeën zijn achterhaald?*

Bekkers: Onder meer zijn politieke ideeën over concrete situaties. Die tek-

sten dateren natuurlijk van 1935 tot 1958. Zijn politieke ideeën worden nu anders benaderd, los van een bepaalde ideologie.

- *Welke andere boeken leest u?*

Bekkers: Ik heb pas *Donau. Biografie van een rivier* van de Italiaanse auteur en filosoof Claudio Magris uitgelezen. Een klepper, waarin hij de loop van de rivier volgt en allerlei plaatsen, gebeurtenissen en mensen ter sprake brengt die iets te maken hebben met de Donau. Soms is het een beetje overladen aan eruditie en denk je dat hij teveel op het internet heeft opgezocht. Maar ik heb nog andere boeken van hem gekocht omdat deze schrijver me intrigeert door zijn intelligentie enerzijds en zijn filosofische omkadering anderzijds. Verder heb ik deze week gegrasduind in een roman van F. Springer, een Nederlands schrijver uit de jaren negentig die nu al vergeten is.

TENTOONSTELLINGEN

- *Welke tentoonstellingen hebben u het meest geraakt?*

Bekkers: Overzichtstentoonstellingen van Mark Rothko (in 1962) en de tentoonstelling *Schilderijen en beeldhouwwerken van de verzameling van Mr & Mrs William A.M. Burden* in het Paleis voor Schone Kunsten (1961). Achter je staat een aquarel van een van mijn achterkleinkinderen. Een mooie kopie van een werk van Rothko, een schilder die trachtte door te dringen tot de diepste gevoelens van de mens. Eigenlijk voelde ik mij altijd meer aangetrokken door de lyrische dan door de constructieve abstractie tot ik in de bovennoemde tentoonstelling in 1961 een werk van Piet Mondriaan zag, dat mij heeft getroffen, maar dan ook echt getroffen. Het was een schok. Dat ene werk Toen ik weer de straat opging, stuitte ik op Jan Walravens die toen kunstkritieken schreef voor Het Laatste Nieuws. 'Ben jij al gaan kijken naar de Mondriaantentoonstelling?' was zijn eerste vraag. Toen ik hem vertelde dat ik zonet geraakt werd door één bepaald schilderij, vroeg hij of het ging om het schilderij dat daar en daar hing. We hadden het over hetzelfde schilderij! Zo zie je maar dat een écht meesterwerk altijd blijft bovendrijven.

In 1959 waren we aanwezig op *II. documenta*, nog georganiseerd door

de oprichter Arnold Bode. Die was door de nazi's *kaltgestellt* als ontaard kunstenaar. Na de oorlog, die hij in mineur had doorgebracht, nam hij weerwraak door de achterstand in te halen. In 1960 was de Belgische televisie als eerste niet-Italiaanse televisie aanwezig op de Biënnale van Venetië. Die was toen nog niet trendy. Er was werk te zien van Philip Guston, Hans Hofmann, Franz Kline en Theodore Roszak. Tijdens de vernissagedagen had de Amerikaanse voorlichtingsdienst ook het Teatro della Fenice afgehuurd, waar de kunstenaars, de pers, de verzamelaars en de museumdirecteuren de dansvoorstelling *Waka* van Merce Cunningham in exclusiviteit konden bijwonen. Het ballet was op muziek van John Cage en met decors en kostuums van Robert Rauschenberg. Ik zie dat allemaal nog voor mij. Voor ons was dat de eerste kennismaking met de nieuwe Amerikaanse kunst en de lancering ervan wereldwijd.

Wat ook indruk op mij heeft gemaakt, was de Amerikaanse bijdrage aan de Biënnale van Venetië in 1964 waar we, onder meer, voor het eerst popart zagen op Europese bodem: John Chamberlain, Jim Dine, Jasper Johns, Morris Lewis, Kenneth Noland, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg en Frank Stella, ook al had Ileana Sonnabend enkele jaren voordien al een galerie geopend in Parijs, waar een aantal van die kunstenaars al een forum had gekregen. De volledige bezetting van het Amerikaanse paviljoen in de Giardini met toch nog vrij onbekende nieuwe Amerikaanse beeldende kunst was overdonderend en kreeg dan ook de eerste prijs. De vestiging van de galerie Sonnabend in Parijs leek, achteraf bekeken, op een goed voorbereide campagne.

Van een andere orde, maar ook indrukwekkend voor mij, was de overzichtstentoonstelling in 2018 van fotograaf Dirk Braeckman in het Leuvense Museum M. Ik was, zoals velen, geïntrigeerd door de manier waarop een fotograaf met zwart-wit beelden een visuele interpretatie weet te geven aan ervaringen en gevoelens. Die, op dat moment van zijn loopbaan, gerealiseerde overzichtstentoonstelling was de bevestiging van een uitzonderlijk talent dat via de fotografie een parallel weet te ontwikkelen met de betere schilderkunst.

- *Alle foto's hingen opzettelijk vijf centimeter te hoog. In 2010 heb ik Braeckman voor de tentoonstelling 'Xanadu' in het S.M.A.K. voorgesteld dat eens te proberen en het werkte heel goed. Dergelijke details maken het verschil.*

Bekkers: Dat heb ik niet opgemerkt. Je werd ondergedompeld in een hele

wereld, samengevat in één revelerende tentoonstelling, want het viel daarbij op dat de evolutie van Braeckman heel traag gaat. Eigenlijk schildert hij met foto's. Nu toont hij heel interessant werk bij Zeno X in Antwerpen. Door de lockdown heeft hij besloten een aantal oude negatieven opnieuw te bewerken. Daar is een heel mooi overzicht uit voortgekomen en ik was getroffen door een ensemble van zes foto's waar de constante is dat ieder beeld een wereld op zichzelf is maar de totaliteit één geheel vormt, zoals afzonderlijke letters toch tot één woord kunnen groeien. Als ik museum-directeur was, zou ik dit ensemble zonder aarzelen aankopen.

- *Wat vindt u van de huidige lichting museumdirecteurs in Vlaanderen?*

Bekkers: Veel blabla. Meer wil ik daar niet over zeggen.

- *U hebt Rudi Oxenaar goed gekend, de befaamde directeur van het Kröller-Müller Museum.*

Bekkers: Ja, heel goed. In het kader van Europalia Nederland heb ik ervoor gepleit dat het ICC in samenwerking met het Kröller-Müller Museum een tentoonstelling met tekeningen zou organiseren. Ik bewonderde hun collectie tekeningen. Het zou de eerste keer zijn dat een tentoonstelling van Europalia buiten Brussel plaatsvond. Rudi Oxenaar stelde voor dat we allebei, los van elkaar, 100 tekeningen zouden selecteren en dan onze keuzes vergelijken. Wat bleek? Op één tekening na, hadden we allebei dezelfde tekeningen geselecteerd! 99 keer dezelfde keuze! Toen bekend werd dat Koningin Fabiola de tentoonstelling zou openen, heb ik Rudi uitgenodigd om haar samen rond te leiden.

- *Hoeveel achterkleinkinderen hebt u?*

Bekkers: Ik heb eenentwintig kleinkinderen en veertien achterkleinkinderen. Ik krijg trouwens net een sms van een van mijn kleinkinderen, die in Antwerpen studeert. Ze zou nu willen langskomen. (Typend op zijn smartphone.) Ik vrees dat ik je zal moeten buitenzetten.

1 mei 2021

IDEEËNLUST

GESPREK MET MONIEK BUCQUOYE

Moniek Bucquoye (°1948) startte in 1970, na studies polymeertechnologie, bouwkunde en menselijke ecologie aan de Vrije Universiteit Brussel, als junior expert bij de UNIDO (United Nations Industrial Development Organisation). In de daaropvolgende jaren woonde ze eerst drie jaar in Chili en nadien in dertig andere landen om er lagenergiewoningen in composietmaterialen te introduceren bij de bevolking. Van 1981 tot 1995 bekleedde ze verschillende leidende functies bij de Biënnale Interieur en publiceerde ze onafgebroken over architectuur, wonen en design in Knack, Weekend Knack, Project & Interieur (Nederland) en Interni (Italië). Ze wijdde tal van boeken en tentoonstellingen aan design, lag mee aan de basis van de vzw Design Centrum Vlaanderen (de drijvende motor achter het Design Museum Gent, voordien Museum voor Sierkunst). Ze was acht jaar lang voorzitter van de Commissie Architectuur en Vormgeving van de Vlaamse Gemeenschap. Haar laatste avontuur heet Maison Éclectique: een uitgeverij van architectuurtekeningen.

Ze ontvangt mij in een prachtige, klare loft die ze onlangs heeft betrokken. Toen ze naar hier verhuisde vanuit een woning met een bewoonbare oppervlakte van 1200 vierkante meter, bezat ze 99 designstoelen. Zestig stuks heeft ze weggeschonken, onder meer aan het Design Museum Gent, zodat er maar veertig overblijven, die in strategische posities opgesteld staan. In het midden staat een lounge chair naar een ontwerp uit 1957 van Charles en Ray Eames, die om zijn as kan draaien, zodat een 360° gesprek mogelijk wordt met bezoekers die hebben plaatsgenomen op de andere stoelen. Ook rond de eettafel, die schuilgaat onder een tafelkleed met vichi motief, staan acht verschillende stoelen. Verder zie ik overal bijzondere voorwerpen, boeken en kleine kunstwerken, over de ruimte verstrooid als fonkelende kleurvlakjes. Het gesprek duurt vier uur en heeft de vreemdste consistentie: het hangt heel losdradig aan elkaar, net als de transparante, in kleurvlakjes verdeelde ruimte rondom ons. Nooit eerder sprak ik met iemand die zo weinig de behoefte schijnt te voelen iets over zichzelf te berichten of een mogelijke beeldvorming over het eigen leven bij te stellen. Na ons gesprek herlees ik een artikel van journaliste Chris Meplon over



Moniek Bucquoye
Foto: Jonas Van der Haegen

Bucquoyes werk voor de Biennale Interieur. Daar lees ik: 'Je ontmoet zelden een vrouw die discreter is over haar carrière.' Ik kan dit beamen. Als u onderstaand gesprek leest, nodig ik u uit de hiaten te ervaren als open stiltes, die vergezeld gaan van een warme glimlach. Ik heb deze stiltes niet doorbroken met impertinente vragen.

VROEGE JAREN

Moniek E. Bucquoye: Mijn papa was een avonturier, wiens plannen doorkruist werden door de Tweede Wereldoorlog. Hij was geboren in 1915. Hij is honderd jaar oud geworden. Zijn overlijden was alsnog onverwacht en heeft mij verslagen achtergelaten (*stilte*). Zijn laatste wens was enkele dames de French cancan te zien dansen. Dat hebben we voor hem geregeld (*lacht*). Mijn vader had al heel vroeg een auto, hij kocht de eerste kleurentelevisie enzovoort. Ik heb twee broers en een zus. Onze vader spoorde ons altijd aan tot ideeënlust: nieuwsgierigheid, reizen, ontdekken, zelfstandigheid, groepswerk. Mijn broers hebben geen legerdienst gedaan, maar burgerdienst in Congo. Eigenlijk zijn ze nooit echt teruggekeerd. Een van hen woont nog steeds deeltijds in Zuid-Afrika. Ik heb geen kinderen. Ik weet niet of dit relevant is. Het is een vaststelling.

- En uw moeder?

Bucquoye: Mijn moeder was een onderwijzeres, die op een passionele manier bezig was met haar vak. Ze was actief in het verenigingsleven en zong in een koor. Ze had een vrijgevochten achtergrond. Ze hield niet van koken. Als we 's zaterdags na school thuiskwamen, kregen we bouilli met een boterham. Mijn vader kreeg de mergpijp, want hij had de oorlog meegemaakt (*lacht*). Koken interesseert mij vandaag nog altijd niet. Al wie bij mij op bezoek komt, krijgt al dertig jaar hetzelfde aangeboden: quiche met een slaatje. Dan hoeft ik geen uren in de keuken te staan en kan ik bij de gasten zitten.

- Uitzonderlijk, een vrouw die na haar huwelijk aan het werk bleef. Uw moeder moet u ook geïnspireerd hebben door haar onafhankelijkheid.

Bucquoye: Tijdens mijn studies was ik de enige vrouw in het leslokaal. Om

stoer te doen, koos ik als sport voor alpinisme. Dat was in 1968. Ik kreeg les van de enige Nederlandstalige instructeur bij de Club Alpin Belge. Zijn naam was Georges A. Patfoort. Hij was ingenieur en een generatie ouder dan ik. Hij is mijn man geworden. Hij is plotseling overleden in 1994, 71 jaar oud (*stilte*). Hij was een zielsverwant. Een bijzondere man, een denker, een inspirator, iemand die vernieuwing ademde en extremen opzocht in zijn werk en vrije tijd. Hij had twintig patenten op zijn naam, onder meer voor een zelf uitgevonden materiaal MIP (Mineral Polymers) gecommmercialiseerd onder de naam Vubonite. Ik heb pas de voorbije maanden de tijd en de kracht gevonden om zijn archief te ordenen. De universiteit vroeg daar al heel lang om, maar ik kon er niet van scheiden. Hij was de enige professor aan de Vrije Universiteit Brussel die al tijdens zijn eigen professoraat doctor honoris causa is geworden. Hoe kan ik hem het best omschrijven? Toen we in 1989 op de televisie zagen dat de Berlijnse muur gesloopt werd, zei hij: 'Kom, we zijn weg.' Enkele uren later waren we in Berlijn. We hebben er Mstislav Rostrópovich zien spelen. Wat en hoe mijn man dacht staat beschreven in zijn filosofisch testament *Menu voor een bewoonde planeet*.

- Uit uw biografie leid ik af dat zijn overlijden u hard heeft geraakt, want u bent in datzelfde jaar gestopt met uw werk voor Interieur en Knack.

Bucquoye: Ja.

BIENNALE INTERIEUR

- Chris Meplon schrijft over uw jaren als curator van de Biennale Interieur tussen 1981 en 1995 dat u meteen zoveel mogelijk winkels hebt geweerd en rechtstreeks ging samenwerken met de producenten van designproducten.

Bucquoye: Ja. Winkels presenteren een beperkte keuze uit het aanbod van fabrikanten, wat inging tegen de internationalisering van de biennale, die een zo breed mogelijk aanbod beoogde. Rechtstreeks werken met fabrikanten had ook een nadeel, namelijk dat er soms maar één artikel in veel variaties geshowd werd, bijvoorbeeld stoelen. Dan stonden de bezoekers te tobben, vertwijfeld over de vraag welke tafel ze bij die stoelen moesten kiezen (*lacht*).

- *Meplon schrijft ook dat uw selectie heel breed was, waardoor vanzelf diversiteit ontstond. Wat dan uw criteria waren, kan ze echter niet uit uw keuzes afleiden. Wat ze bedoelt, denk ik, is dat uit uw keuzes geen definitie van 'goed' design kan worden afgeleid. Waarop baseerde u uw selecties?*

Bucquoye: Ik besliste niet alleen. Ik werkte vaak met adviseurs. Ik werk graag samen. Als ik met iemand voor 50% akkoord ben, ben ik akkoord. Soms ging het er heftig aan toe. Ik herinner mij een tafereel met Alessandro Mendini, een Italiaans designer, architect en hoofdredacteur van het tijdschrift Domus, die in '82 eregast was op de biënnale. Hij wilde per se dat een gehaakt doek, dat met een soort hars verstevigd was om een autonoom tafeltje te vormen, geselecteerd werd, maar hij vond geen medestanders. *'Si vous ne trouvez pas cela beau, vous n'avez pas de goût!'* riep hij.

Maar schoonheid is niet het enige criterium, natuurlijk. Mijn criteria voor goed design staan dicht bij de Bauhaus-idealen. Ik heb altijd gevonden dat een ontwerp industrieel vervaardigd moet kunnen worden, omdat ik geloof dat iedereen recht heeft op kwalitatieve, goed gemaakte, mooie en comfortabele woningen, meubels, toestellen... Ook kijk ik meteen naar de materiaalkeuze, de productietechnologie, de verbindingen, het afwerkingsdetail, de mogelijke duurzaamheid van een voorwerp. Kan het beter of eleganter? Kloppen vorm en inhoud? Vandaag zijn veel ontwerpers geen makers meer of zijn ze niet vertrouwd met de ambachtelijke of industriële technologieën. Ik hou meer van stukken die ontworpen zijn vanuit een nieuw materiaal, een bepaald productieproces of een nieuwe nood. Vormen moeten beantwoorden aan hun functie (*form follows function*) en de productiewijze aan de nieuwe inzichten rond duurzaamheid. Maarten Van Severen was een zeer geïnspireerd meubelontwerper, omdat hij zelf meubels kon maken. In de rug van zijn bekendste stoel .02 zit bijvoorbeeld een bladveer uit de auto-industrie. Prachtig! Vandaag worden meer en meer unieke designobjecten aangeboden die hun plaats zoeken tussen kunst en design, *in between*. Ze zijn vaak een inspiratie voor verdere productontwikkeling, maar ze worden niet gedacht vanuit een behoefte aan massaproductie.

- *Allicht houdt u ook van de Panton-stoel.*

Bucquoye: Ik heb er hier eentje. (Ze haalt een witte Panton-stoel uit een belendend vertrek.) Verner Panton was geniaal. Hij kwam uit Denemar-

ken. Hij beseftte dat een stoel geen vier poten moet hebben, dat je ook op een steen of een gebreide bol kan zitten. Hij had ook genoeg van die eeuwige beuk en teak. Hij heeft tien jaar aan deze stoel gewerkt, van 1957 tot 1967. De eerste exemplaren scheurden hier (ze toont het midden van de achterzijde van de voet). Daar werd de stoel verstevigd. De eerste exemplaren waren gemaakt van met glasvezel versterkt polyester, later van polyurethaan en ABS. Nu worden ze met één shot (6 kilo) geïnjecteerd. Peanuts! Het gebruikte materiaal is polypropyleen met kleine stukjes glasvezel om zowel soepelheid als stevigheid te garanderen. Er bestaan ook kopieën. Ik heb mensen al vaak laten raden welke stoel de echte en welke de kopie was door hen uit te nodigen er eens op te gaan zitten. Ze halen de echte er altijd uit.

DESIGNMUSEA

- *Eergisteren bezocht ik Die Neue Sammlung, het designmuseum in München, dat samen met het grafisch museum, het architectuurmuseum en het museum voor moderne en hedendaagse kunst is ondergebracht in de Pinakothek der Moderne, een prachtig gebouw gemaakt van marmerglad beton. Op min één vond ik een mooie presentatie van enkele auto's, op scheefhangende, witgeschilderde, metalen draagstructuren die doen denken aan de grote opleggers waarmee auto's vervoerd worden. De auto's zelf zweven enkele centimeters boven de sokkel, omhooggehouden door onzichtbare, dunne steunen. Alles dynamisch, licht en transparant. (Ik toon foto's.)*

Bucquoye: Mmm. De Citroën DS. Prachtig model. Heel moedig ook. Als je naar Mercedes kijkt, zie je dat elk nieuw model nog net iets in zich draagt van het vorige. Maar de DS had niets te maken met de Citroën 2PK. Hij was totaal nieuw en onverwacht. Fijn dat ze auto's tonen in München. In Gent tonen ze alleen maar meubels, alsof er nooit broodroosters, tractoren of machines ontworpen zijn. De organisatie van de metro is ook design, of de stuurcabine van een vrachtwagen, met knopjes voor mannen met grote handen en dikke vingers. Vroeger kon je in Gent kennismaken met de geschiedenis van de Belgische vormgeving, maar dat is nu ook gedaan. Alle tijdsperiodes staan nu door elkaar, nationaal en internationaal, gerangschikt op basis van esthetische maatstaven. Heb je trouwens al gemerkt dat je zelden bedden of keukens ziet in designmusea? Dat lijkt wel een taboe.

- Wat voor bed hebt u?

Bucquoye: Mijn bed is maar zeventig centimeter breed. Als alpiniste heb ik geleerd roerloos op rotswanden te slapen.

- *Op de eerste verdieping van de Pinakothek der Moderne zag ik topwerken van Louise Bourgeois, Matisse, Moore, Hans Arp, Picasso, Bacon, Stan Douglas, Wolfgang Tillmans, Sol Lewitt, Dan Flavin, Joseph Beuys, Baselitz en vele anderen, subliem samengebracht in zowel poëtische als leerrijke constellaties. In het grafisch museum waren drie grijze spiegels en tekeningen van Gerhard Richter te zien. In het architectuurmuseum liep een tentoonstelling over architectuur en computers, met drie vitrines die gevuld waren met verschillende computermuizen. Waarschijnlijk hadden ze die mogen lenen van het designmuseum dat onder hetzelfde dak gevestigd is. Waarom denk u dat zoiets in België niet mogelijk is?*

Bucquoye: Alles is versnipperd hier. Er zijn geen cross-overs tussen de musea. Samenwerkingen zijn zeldzaam. Jammer.

- *Wat denkt u van deze uitspraken: Een nieuwe stoel kan zich alleen onderscheiden door zijn vorm. Ontwikkelingen in kunst en design zijn niet afleesbaar van de thema's, maar van de vormen. In de kunst bestaan maar drie thema's: liefde, dood en werk (kunst).*

Bucquoye: Dood en liefde maken voor mij deel uit van de beschaving. En kunst is cultuur.

- Wat bedoelt u?

Bucquoye: Beschaving heeft te maken met gebonden tijd, met de normale dingen des levens die je doormaakt van geboorte tot dood. Cultuur is de vrije tijd. Het denken en de vooruitgang vinden plaats in de niet-gebonden tijd. De Verlichting is er gekomen omdat mensen meer tijd kregen om te denken. Ik hecht veel belang aan tijd en vrijheid. Ik heb voor mijn werk nooit een contract afgesloten. Ik heb altijd kunnen doen wat ik graag wilde doen. Ik heb geen minuut tegen mijn zin gewerkt. Het werk werd mij aangeboden of ontstond vanuit een idee of goesting. Ik noem mijzelf soms een 'aannemer' of ook nog een 'bedenker' van werk.

INGENIEUR

- Hoe bent u op het idee gekomen ingenieursstudies te doen?

Bucquoye: Als adolescent, in '64 of '65, heb ik eens een voordracht bijgewoond over nieuwe soorten textiel. Dat sprak mij aan. Eerst heb ik mij bekwaamd in de polymeertechnologie, later ook in de bouwkunde en de menselijke ecologie. Dat laatste vak volgde ik samen met mijn man. We deden dat voor de sport. Hij kende alle profs. Het was een mooi avontuur. Met veel van wat ik toen heb geleerd, heb ik later geen professionele activiteit ontwikkeld, maar het heeft mij wel gemaakt tot wie ik ben en mijn creativiteit en beoordelingsvermogen aangescherpt. Ik probeer tunnelvisies te ontwijken en zet mijn groothoeklens altijd open.

In 1970, toen ik pas afgestudeerd was, zocht de UU.NN naar vrouwen met een diploma. 25% van hun medewerkers moest vrouwelijk zijn. Toen al. Ik ben op 7 juli afgestudeerd en op 10 juli zat ik al in Chili. Ik was juniorexpert, mijn man was expert. Samen hebben we vijftien jaar voor de UNIDO gewerkt. Mijn man had een systeem ontworpen om mensen zelf modulaire huizen te laten bouwen. Het heette Habipat. Ze konden glasvezels of lokale vezels, die eerst in polyester gedrenkt werden, rond een mal wikkelen. Na het drogen kon je de mal kleiner maken en de afgewerkte woonmodule wegnemen. Deze ringvormige modules konden door middel van tussenstukken aan elkaar geschakeld worden en ze konden voorzien worden van flenzen met deuren of ramen. Constructies zijn altijd zwak op de plekken waar twee materialen samenkomen, bijvoorbeeld waar je een raam in een muur plaatst. Zulke plekken hadden deze units niet. De huizen waren handig voor gebieden die getroffen waren door natuurrampen. Je kon ze zelf verplaatsen. Had je een goede plek gevonden, dan kon je ze met aarde en stenen verzwaren in de restruimte onder de vlakke vloer. Ik was een 68-er, het was de bedoeling dat de mensen hun eigen huis konden bouwen. De wooneenheden hadden geen hoeken. Wie wil er hoeken? Bij mannen en vrouwen houden we toch ook van rondingen? Hoeken zijn stofnesten (*lacht*). Maar wie een rechthoekige kast in zijn unit wilde plaatsen, was ook weer gauw ontevreden (*lacht*). Le Corbusier zei het al: 'De rechte lijn is er niet voor de mens. Hij is er zo gauw rond.' Wist je dat Le Corbusier geen architectuurstudies heeft gedaan?

- Hebt u de moord op Allende meegemaakt?

Bucquoye: We hadden het lumineuze idee gehad tegenover zijn persoonlijke woning te gaan wonen. Gelukkig niet tegenover het paleis. Op de dag van de staatsgreep zei mijn man: 'We moeten het bad met water vullen, want straks zal er geen water meer zijn'. Mijn moeder belde ons op en zei dat ze in het nieuws had gehoord dat de Río Mapocho rood zag van het bloed, maar we dachten dat ze overdreef. Als je in het midden van zo'n crisis zit, kan je het gevaar niet inschatten.

- *Maurice De Wilde was ook daar.*

Bucquoye: Ja, we hebben hem ontmoet.

- *Hoe is het afgelopen?*

Bucquoye: Ze hebben ons het land uitgezet.

- *Ik las dat u een uitgeversbedrijf bent opgestart om beperkte edities uit te geven op basis van architectuurtekeningen?*

Bucquoye: Vorig jaar is de architect Christian Kieckens, een goede vriend van mij, stiekem overleden. Toen ik voor Knack over architectuur schreef, was hij vaak mijn toetssteen. Hij kon supergoed tekenen. Zo kwam ik op het idee een deeltje van zijn archief te activeren door een paar tekeningen om te zetten in print-edities. Ik kreeg de toestemming van zijn familie, maar niet van het Vlaams Architectuurinstituut. 'Het archief was geschonken ter studie, niet ter publicatie,' lieten ze mij weten. Jammer. Intussen heb ik andere tekeningen en ontwerpen van nog levende en al overleden architecten opgespoord. De edities worden professioneel gedrukt in Parijs, waar ook alles ingekaderd, verpakt en wereldwijd verzonden wordt om de CO² voetafdruk minimaal te houden. Ik werk samen met de kleindochter van Henri Cartier-Bresson, waardoor we een internationaal publiek bereiken.

- *Op het aanrecht herkende ik de messen van ontwerpster Nedda El-Asmar.*

Bucquoye: Ik omring mij graag met Belgisch design, bijvoorbeeld het bestek van Nedda. Ik ontmoette haar toevallig op de Royal College in Londen. Ik was er op jurybezoek toen ik achter mij opeens iemand Nederlands hoorde spreken (*lacht*). Mag ik jou ook iets vragen?

- *Natuurlijk.*

Bucquoye: Ik las dat je ooit hetzelfde foto- en tekstmateriaal hebt bezorgd aan twee verschillende ontwerpers om twee verschillende boeken over Walter Swennen te laten maken, zonder dat ze elkaars werk zagen. Wat was het resultaat? Zou ik dat eens mogen zien?

- *Het was de eerste keer dat ik over een budget beschikte dat groot genoeg was om een boek niet zelf te moeten vormgeven. Er zouden twee boeken komen. Eentje werd uitgegeven door de uitgever Zonder titel, in het Nederlands en het Frans. Het andere zou uitgegeven worden door Xavier Hufkens, in het Engels. Ik vermoedde dat wie beide boeken tegelijk zou lezen, meer zou zien door de verschillende plaatsing en behandeling van hetzelfde beeld- en tekstmateriaal. Maar er gebeurden ook onvoorspelbare dingen. Eén ontwerper (Joris Dockx) werkte met kleur, de andere (Ron Reuman) zette alle documentaire beelden om in een duotoon. In het eerste boek zag je daardoor dat Swennen een ventilator had beschilderd met verschillende kleuren (om te kijken of ze zouden smelten tot wit als de ventilator draaide). In het tweede boek zag je vooral de vorm van de ventilator, die voor Swennen even belangrijk is.*

Bucquoye: Je geeft ook les aan de Antwerpse Modeacademie, waar ze allemaal kleine Beirendonckjes produceren?

- *Soms komt er toch iets anders tevoorschijn.*

Bucquoye: Gelukkig (*stilt*). Wat denk je van een quiche met een slaatje?

19 mei 2021

EXTRAVAGANTE MANNEN

GESPREK MET ANNY DE DECKER



*Anny De Decker en Panamarenko
Fotograaf onbekend*

Anny De Decker (°1937) is kunsthistorica, recensent en samen met de Duits-Belgische kunstenaar Bernd Lohaus (1940-2010) oprichter van de legendarische Wide White Space Gallery (1966-1976) die baanbrekende tentoonstellingen opzette met kunstenaars als Joseph Beuys, Marcel Broodthaers, Gerhard Richter, Daniel Buren, Carl Andre en vele anderen. In 2012, 35 jaar na de laatste tentoonstelling in de Wide White Space, werd ze hiervoor bekroond met de prestigieuze Art Cologne Preis. Ze is ook de bezielster van de stichting Bernd Lohaus, die zich inzet voor het beheer van de artistieke en intellectuele nalatenschap van deze kunstenaar, met wie ze 44 jaar lang gehuwd was. Samen hebben ze twee kinderen: Stella en Jonas. Als verzamelaar is ze bruikleengeefster voor veel internationale tentoonstellingen. Ze bekleedde ook functies in raden van bestuur van musea en kunstscholen en was lid van jury's en commissies. Ik ontmoet mevrouw De Decker in haar woonkamer. We worden omringd door kleine kunstwerken, gemaakt door kunstenaars als Bernd Lohaus, Marcel Broodthaers, Joseph Beuys, Andy Warhol, Daan van Golden, Kasper De Vos en Marc Rossignol. Er staat ook een mooie vleugelpiano.

- Je bent al heel vaak geïnterviewd over je verwezenlijkingen als galeriehouder. Die dingen kan de lezer overal vinden. Daarom zou ik graag een paar zaken willen weten over jezelf. Waar kom je vandaan?

Anny De Decker: Ik kom uit een burgerlijk milieu. Ik ben geboren in Antwerpen. Mijn vader was afkomstig uit Klein-Brabant. Hij was in Antwerpen bij de jezuïeten komen studeren, in het Frans. Nadien heeft hij in Leuven rechten gestudeerd, ook in het Frans, en is notaris geworden. De vader van mijn moeder, een avontuurlijk man, was reder. Met zijn schepen heeft hij de hele familie in 1914 naar Engeland gebracht, waar ze vier jaar in Croydon hebben gewoond, een stad in het zuidelijke gedeelte van Londen. Mijn moeder was dan 15 jaar oud. Door haar vierjarig verblijf in Engeland was mijn moeder meer vrijgevochten dan Belgische vrouwen, ook al omdat ze in Engeland niet naar school was geweest. Toen ze in 1918 terugkeerde, ervoer ze België als eng en onvrij. In Londen kon je als

meisje gewoon over straat lopen, zonder dat je vergezeld moest zijn van een oudere vrouw.

Mijn ouders hebben elkaar leren kennen in Engeland. Mijn vader had na zijn middelbare studies één jaar aan de IJzer gediend. Tijdens een militair verlof in Engeland leerde hij mijn moeder kennen. Vier jaar later, in 1922, zijn ze getrouwd. Zij was 23, hij was 24. Ik was het zevende kind. Het vijfde en het zesde kindje, Renée en Marguerite, waren overleden voor ik geboren ben. Pas nu ik dit aan jou vertel, besef ik dat hun namen mijn latere passie voor kunst lijken aan te kondigen. Na mij is er nog een kindje gekomen, dat ook overleden is. Dat schiep een speciale band met mijn moeder. Omdat er zes jaar verschil was tussen mij en de oudste kinderen, heb ik een eenzame jeugd gekend, die getekend was door een gemis.

- Dat had je gemeen met je echtgenoot, Bernd Lohaus, wiens moeder is overleden bij zijn geboorte.

De Decker: Zo had ik het nog niet bekeken. Waarschijnlijk heb je gelijk.

- Bernds vader had ook rechten gestudeerd. Hij was advocaat, en heel streng voor Bernd.

De Decker: Mijn vader was ook erg streng. En nauwgezet. Mijn ouders gingen elke dag naar de kerk.

- Vonden ze daar troost voor hun verlies?

De Decker: Ze waren heel religieus, maar op een enigszins kinderlijke manier. Voorafgaand aan de communie mocht je niet eten of drinken. En dat namen ze heel letterlijk. Er mocht geen druppel over hun lippen komen. Mijn moeder geloofde in een goede God, de vogeltjes en de lelietjes in het veld.

- Las je toen al veel?

De Decker: Ja. Ook in het Frans. Mijn ouders wilden dat ik perfect tweetalig werd. Op familiefeesten werd er hoofdzakelijk Frans gesproken. Ik was dol op Karl May, vooral het eerste deel waarin Old Shatterhand verliefd wordt op de zus van Winnetou, die nadien sterft.

- Karl May was een Duitser.

De Decker: Ik heb altijd iets met Duitsland gehad. Het is een bijzonder, groot land, met een rijke cultuur. Tijdens de Tweede Wereldoorlog, die uitbrak toen ik drie was, werd ik vrolijk van voorbij marcherende Duitse soldaten omdat ze altijd zongen. Dat zingen raakte mij.

Mijn middelbare schoolstudies verliepen in het Frans. We kregen nauwelijks Duitse of Engelse les. Mijn universitaire studies heb ik afgelegd in het Nederlands. Ik studeerde oudheidkunde en kunstgeschiedenis. Ik studeerde af met een eindverhandeling over sierteksten in de schilderijen van de Vlaamse Primitieven. Soms lijken die teksten niets te betekenen, maar louter decoratief te zijn.

- Zoals het Koefisch.

De Decker: Ja. Maar wat kon een twintiger voor wezenlijks bijdragen aan zo'n moeilijk onderwerp?

- Kan je nog iets vertellen over je avontuurlijke grootvader?

De Decker: Mijn grootvader aan moederszijde was atheïst, een echte liberaal. Hij was in Antwerpen geboren, maar zijn beide ouders waren Denen. Mijn overgrootmoeder was een Deense die afkomstig was uit Sleeswijk-Holstein. Ze sprak Duits. Mijn grootvader was een echte zakenman die niet te nauw keek. Hij kocht versleten boten op en repareerde die. Het was een kwestie van chance. Tijdens de Eerste Wereldoorlog heeft zijn firma veel voedseltransporten voor de geallieerden gedaan. Het was een heel plezierige man, in tegenstelling met mijn vader. Hij kende veel verhalen van Hans Christian Andersen, die hij mij vertelde. Hij leek op Grieg. Hij had knalblauwe ogen, net als Bernd. Ik ben dol op de muziek van Grieg.

- Vandaag speel je piano, maar ook blokfluit, samen met je dochter. Wanneer ben je beginnen musiceren?

De Decker: Er stond een piano bij ons thuis en daar zat ik vaak op te tokkelen. Mijn ouders hoorden dat en hebben een pianoleraar voor mij gezocht.

- Welke muziek speel je het liefst?

De Decker: Vandaag ben ik bezig met Scarlatti. De mooiste muziek werd gemaakt door Bach, maar dat is technisch heel moeilijk. Het lijkt eenvoudig, maar het vraagt een groot meesterschap. Chopin klinkt moeilijker, maar is eenvoudiger. Als puber heb ik veel Beethoven gespeeld, maar dat vind ik nu te zwaar. Ik speel liever sonates van Haydn of Mozart. Maar ik oefen nooit en ben nogal lui.

- Je speelt piano om nader kennis te maken met de muziek?

De Decker: Ja. Maar ook omdat ik het graag doe.

KENNISMAKING MET DE KUNSTWERELD

- Hoe ben je in contact gekomen met kunst?

De Decker: Geschiedenisboeken hadden altijd een apart hoofdstuk over de kunstgeschiedenis. Dat begon altijd met Egypte en Griekenland. Ik genoot daarvan. Op mijn vijftiende verjaardag kreeg ik een wetenschappelijke biografie van Michelangelo cadeau. En in 1951 was ook *Les Voix du silence* van André Malraux verschenen, waarin de kunstgeschiedenis wordt benaderd als iets dat zich ontwikkelt. Van 1955 tot 1959 heb ik dan kunstgeschiedenis gestudeerd in Leuven.

- Je ging ook schrijven.

De Decker: Ja. Mijn eerste stuk heb ik gepubliceerd in een studentenblad dat Solidariteit heette. Dat ging over een kunstenaar die ijzeren kruisen maakte. Mijn familie was verbonden met De Standaard. Die groep had een Antwerps blad opgekocht, Het Handelsblad, waar ik voor heb geschreven. Ik schreef ook voor Het Volk en andere bladen. Mijn eerste stuk in Het Volk ging erover dat de badkamer bij veel mensen moderner was dan de woonkamer, die vaak volgepakt stond met pseudoantieke meubelen. Ik was bevriend met Wiske Servaes, die lid was van G58 en abstracte keramische sculpturen maakte. Goed werk. (Wijst naar een vaasje op de eettafel.) Dat is van haar. Zij nam mij op sleeptouw. Zo leerde ik mensen kennen als Lucienne Stassaert, haar toenmalige man Wybrand Ganzevoort en Wout Vercammen. Wout bracht mij naar boeiende tentoonstellingen, waar ik over berichtte in de krant. Ik was verlegen, maar ik sprak met iedereen.

- De Belgische kunstgeschiedenis heeft een bijzondere wending gekregen door jouw kennismaking met Bernd Lohaus in Madrid, in 1964. Hoe kwam deze ontmoeting tot stand?

De Decker: Ik was bevriend met Rudi Rommens, een zakenman en duivel-doet-al die vaak onverwachte invallen kreeg.

- In 1968 maakte hij de 'Olilly-stoel' met Panamarenko.

De Decker: Ja, die man. In de zomer van 1964 nodigde hij mij uit om samen met hem en zijn vriendin naar Kassel te rijden, waar volgens hem een bijzondere tentoonstelling te zien was. Dat bleek *documenta III* te zijn. Daar zag ik onder meer een prachtige tekening van *De gaande man* van Giacometti. Er was ook al werk van Beuys te zien, maar dat heb ik niet bewust geregistreerd. Diezelfde zomer zag ik ook een grote Zwitserse tentoonstelling, waar onder andere een enorme sculptuur van Tinguely te zien was.

Een vriendin van mij die met een Spanjaard was getrouwd en in Madrid woonde, zou in de herfst bevallen. Toen het zover was, ben ik met mijn autootje, een Fiat 600, naar Madrid gereden. Ik stond bij haar bed toen Bernd binnenkwam met een enorme bos rode gladiolen. Hij was gebruikt, want hij had net een week doorgebracht bij Salvador Dalí, met wie hij bevriend was, ondanks diens politieke sympathieën. Even later stroomde de kamer vol met Spaanse familieleden en zijn we samen vertrokken. In de lift vroeg hij wat ik die dag nog van plan was en besloten we de dag samen door te brengen. Hij nodigde mij uit op restaurant, omdat hij jarig was. 12 oktober 1964. Hij werd die dag vierentwintig, ik was zevenentwintig.

- Bernd vertelde mij dat je blond was in Madrid. Toen hij je later voor het eerst opzocht in Antwerpen, herkende hij je eerst niet, omdat je haar zwart was. 'En ze heeft het nooit meer laten blonderen!' riep hij uit. 'Hoe jammer!' De Belgische kunstgeschiedenis heeft dus een bijzondere wending gekregen doordat jij je haar één keer hebt laten blonderen.

De Decker: Mijn mama had me aangemoedigd om mijn verschijning een beetje blitser te maken. Ik droeg ook voor het eerst contactlenzen. Ik had zwakke ogen en toen waren brilglazen nog heel dik.

- Bernd had 'documenta III' bezocht, net als jij. Daardoor hadden jullie veel gespreksstof.

De Decker: Ja, Bernd hield van het werk van Giacometti en hij kende Beuys, die zijn leraar was in Düsseldorf. We begonnen meteen enthousiast te praten over Giacometti en Tinguely.

- Beuys had hem aangemoedigd te gaan reizen om te tekenen. Op 'documenta III' had Bernd mooie tekeningen van Dalí gezien. Daarom was hij naar Figueres gereisd om Dalí te ontmoeten en zijn eigen tekeningen aan hem voor te leggen. Hij ging in een café zitten wachten tot hij hem voorbij zag lopen, op weg naar het postkantoor.

De Decker: Je had Bernd moeten zien in 1964. Hij straalde.

- Wat is de mooiste tentoonstelling die je ooit hebt gezien?

De Decker: Documenta V van Harald Szeemann in 1972. Ik was bevriend en had samengewerkt met heel veel deelnemende kunstenaars, die voor de eerste keer hun werk in optimale omstandigheden konden tonen. Dat was een feest. Van de tentoonstellingen die ik zelf heb georganiseerd, heb ik de mooiste herinneringen aan drie opeenvolgende tentoonstellingen in de Wide White Space in 1968: Eerst *Eurasienstab* van Joseph Beuys, dan *Le Corbeau et le Renard* van Marcel Broodthaers, dan *CLASTIC* van Carl Andre, waarin twee vierkante *Floor Pieces* te zien waren, lood en koper. Heel mooi.

- Wat vond je van de solotentoonstelling van Bernd Lohaus in het Van Abbemuseum, georganiseerd door Rudi Fuchs in 1979?

De Decker: Misschien wat te vol. Bernd deed dat opzettelijk, omdat hij niet verward wilde worden met de minimalisten. Maar daardoor werden zijn tentoonstellingen soms te druk.

- Waarom wilde hij niet verward worden met de minimalisten?

De Decker: Omdat hij geen minimalist wás. Het minimalisme was objectief, modulair en repetitief. Het werk van Bernd is niet modulair en repetitief, het is altijd anders. Bovendien werkte hij met materialen die een

verleden hadden. Dat verleden was belangrijk. Ik hoorde dat je niet houdt van de nieuwe versie van zijn sculptuur in het Middelheim?

- Ah, roddels! Ik heb er mij nog nooit over uitgesproken. Ik heb wel aan Bernds voormalige assistenten, de kunstenaars Werner De Vos en Marc van Tichel, gevraagd wat ze ervan dachten, maar zelf schort ik mijn oordeel op. Ik weet niet of je een gerecycleerde ready-made balk kan vervangen door een pas gezaagd exemplaar. Misschien hadden jullie de nieuwe balken kunnen insmeren met slijk uit Weert, zoals Bernd deed als hij een nieuw zaagvlak wilde camoufleren. Het is vooral jammer dat het oorspronkelijke werk door het museum nooit behandeld is met olie of een ander bewaarmiddel om het langer te conserveren. Net zoals ik het jammer vind dat de 'Archaeopterix' van Panamarenko, die door de kunstenaar opzettelijk in een verre hoek was geplaatst, zich nu naast een pad en een ingang bevindt. De geest van het werk gaat zo verloren. Ik vind het moeilijk te begrijpen dat er nooit een beroep wordt gedaan op mensen die écht weten waar het om gaat. Ook moeilijk te begrijpen is het waarom onze musea zo slordig omgaan met erfgoed dat de hele bevolking toebehoort, ook de mensen die nog moeten komen. Vorige week was ik in de Pinakothek der Moderne in München, waar ik meesterwerken vond van moderne meesters als Picasso, Matisse, Bacon, Moore en Arp, samen getoond met werk van contemporaine kunstenaars als Louise Bourgeois, Joseph Beuys, Sol Lewitt, Dan Flavin, Stan Douglas en Wolfgang Tillmans. Hoe zou het komen dat de Belgen niet in staat zijn zulke werken te verwerven en nadien op een waardige manier toegankelijk te maken voor het publiek?

De Decker: Dat heb ik nooit begrepen. Misschien ligt het aan het algemene culturele niveau? De mensen gaan hier nog niet zo lang naar de universiteit. De scholen worden ook anders georganiseerd. Duitsers konden vroeger zo lang studeren als ze wilden, de curricula waren niet in de tijd beperkt. In het algemeen lijken ze op een andere, meer passionele manier om te gaan met cultuur en kennis. Hier proberen de mensen zo snel mogelijk een diploma te behalen om te kunnen gaan werken. In Duitsland lijken de mensen meer hun belangstelling uit te diepen. Ook het middelbaar onderwijs is van een hoger niveau.

- Misschien heeft het ook iets te maken met de Duitse liederen die je als kind hoorde. Onlangs vroeg een Bulgaarse jongeman mij of ik hem kon laten kennismaken met traditionele Belgische muziek. Daardoor beseftte ik voor het eerst dat er geen heuse Belgische, Vlaamse of Waalse traditie bestaat. Wij lijken te

leven op basis van culturele overschotten, zonder herkenbare wortels en zonder echte eerbied voor het nieuwe.

De Decker: Naar mijn gevoel zijn de Duitse mensen die ik ken beter onderlegd. Ze hebben een bredere en meer diepgaande vorming gekregen. Er wordt hier ook zo onnozel gedaan over lezen. Iemand die leest wordt nog altijd ter verantwoording geroepen, alsof hij of zij buiten de wereld staat.

- Wat zijn tegenwoordig je lievelingsboeken?

De Decker: Het laatste boek dat indruk op mij heeft gemaakt, was *Mijn lieve gunsteling* van Marieke Lucas Rijneveld. Ze laat daarin een man aan het woord die een verboden liefde opvat voor een jong meisje. Ik vind dat ze de gedachten van die man op een heel bijzondere manier weergeeft en aannemelijk maakt. Verder ben ik momenteel voor de derde keer de *Recherche* van Proust aan het lezen. Daar kan ik echt van genieten. Ik hou ook van Alice Munro en Wisława Szymborska, die in 1996 de Nobelprijs voor literatuur heeft gekregen, wat natuurlijk weer veel geweeeklaag van mannen heeft opgeroepen, zoals gebruikelijk wanneer een vrouw een prijs krijgt.

- Wat is voor jou het mooiste museum ter wereld?

De Decker: Het MoMA. Als je in Amerika bent, ervaar je dat toch altijd als een vreemde wereld. Maar zodra je daar een museum binnenloopt, lijkt je thuis te komen. Het MoMA bezit veel topwerken. Sculpturen van Brâncuși, bijvoorbeeld. Of van Giacometti. Ik hou ook veel van de Beyeler Foundation in Bazel. Een mooi gebouw, een mooie collectie en mooie presentaties.

- Bernd vertelde mij dat hij Giacometti eens heeft opgebeld. Hij was in Parijs met Joseph Beuys en de hele sculptuurklas, maar ze keken allemaal naar het voetbal op tv. Hij opende het telefoonboek en vond Giacometti's telefoonnummer. Jammer genoeg had die geen tijd om hem te ontvangen. Nadien werd Beuys boos omdat Bernd op eigen houtje had gehandeld. Bernd had een haat-liefdeverhouding met Beuys, die een tweede vaderfiguur voor hem was, denk ik, even streng en afstandelijk als zijn eigen vader. Weet jij wat Bernd precies aantrok in Dalí?

De Decker: De extravagantie, denk ik. Bernd hield van extravagante mensen. Beuys was ook extravagant. Ze waren allebei ook heel provocerend.

- Ik zag eens een gefilmd debat met Beuys. Op een gegeven moment roept iemand uit: 'Maar u provoceert ons!' 'Natuurlijk', antwoordt Beuys. Vandaag zou het niet meer mogen. Al je uitspraken moeten uit een verpakking komen.

De Decker: Marcel Broodthaers was ook een provocateur. De manier waarop hij gekleed ging! Pure provocatie tegenover de kunstwereld, waar je spijkerbroeken of rolkragen droeg. Maar als je van dichtbij keek, zag je dat zijn zogenaamde kostuums van het Leger des Heils kwamen. Ze waren versleten. Ze pasten niet. Zijn broeken waren bijna altijd te kort. En Panamarenko droeg een wit maatpak of een militair uniform om het artistieke volkje te provoceren. Eigenlijk ben ik blij dat ik al die mensen heb gekend. Als kind heb ik mij enorm verveeld. Maar toen ik kunstenaars leerde kennen, viel er altijd wel iets te beleven.

- Vandaag verzamel je nog steeds. Regelmatig koop je werk van jonge kunstenaars.

De Decker: Het is belangrijk jonge mensen aan te moedigen. Als echtgenote van een kunstenaar heb ik aan den lijve ondervonden hoe ontmoedigend het kan zijn als niemand op je werk reageert en hoe gelukkig een kunstenaar kan zijn als het omgekeerde gebeurt. Als niemand interesse toont, is het ook heel moeilijk om te blijven werken. Kunstenaars hebben twee dingen nodig. Ten eerste contact met andere kunstenaars, om over hun werk te kunnen praten. Ik denk dat de tentoonstellingen in de Wide White Space zo goed waren, omdat de kunstenaars elkaars werk hadden gezien en elkaar wilden overtroeven. Ten tweede hebben ze mensen nodig die positief reageren op hun werk.

- Welke hedendaagse kunstenaars vind je bijzonder?

De Decker: Ik vind dat Kasper De Vos heel veel durft. Hij is ongelooflijk moedig. Ik had al een *Gabber* van hem gekocht, maar onlangs heb ik ook twee schoenen gekocht. Ik vind ook dat Marc Rossignol verschrikkelijk onderschat wordt. En onlangs zag ik prachtig werk van Leyla Aydoslu bij Fred & Ferry. De twee werken op de vloer had ik graag gekocht, maar ik heb er geen plaats voor. Als ik museumdirecteur was, zou ik meteen een groot werk van haar kopen.

22 mei 2021



Renny Ramakers
Foto: Pauline Niks

SPEELS EN SOCIAAL BEWOGEN

GESPREK MET RENNY RAMAKERS

De kunsthistorica, publiciste en tentoonstellingsmaakster Renny Ramakers (°1946) publiceerde jarenlang designkritieken in de Volkskrant, was hoofdredactrice van het tijdschrift *Industrieel ontwerpen* (later werd dit *Items, Tijdschrift voor vormgeving*) en verwierf grote bekendheid als mede-oprichter en directeur van Droog. In 2007 werd ze bekroond met de Benno Premselaprijs, in 2018 ontving ze een koninklijke onderscheiding voor haar bijdrage aan de designwereld en in 2019 werd ze onderscheiden met de IJprijs voor haar culturele bijdrage aan de stad Amsterdam. Ik maakte voor het eerst kennis met haar werk in 1998, toen een onbekende hand mij het boek *Droog Design. Spirit of the Nineties* schonk, een prachtige, door Ramakers en Gijs Bakker verzorgde uitgave die verschillende zuiveringen in mijn bibliotheek heeft overleefd en mij bij elk doorbladeren een zeldzaam plezier heeft bezorgd.

Renny Ramakers: Je beloofde geen persoonlijke vragen te stellen. Maar in een gesprek met een voorgangster las ik dat je haar hebt gevraagd in wat voor bed ze sliep. Dat vind ik best een persoonlijke vraag.

- Ik heb die vraag achteraf verzonnen. Hoe breed haar bed was, had Moniek Bucquoye mij uit eigen beweging verteld. Dat wilde ik koppelen aan haar opmerking dat er nooit bedden te zien zijn in designtentoonstellingen, alsof er een taboe op rust. In werkelijkheid stel ik nauwelijks vragen. Ik laat de mensen vertellen wat ze kwijt willen. Waar zullen we beginnen?

Ramakers: Ik kom uit een milieu waar kunst geen rol speelde. Ik ben geboren in Zoetermeer. Mijn ouders kwamen uit Friesland. Toen ik twee was, zijn we verhuisd naar Den Haag. Het was een op-en-top gereformeerd, zwaar religieus, calvinistisch gezin. Dat vond ik heel gewoon. Ik kende geen andere wereld. Tot op zekere hoogte was ik ook gelukkig. Ik had vrienden en vriendinnen in dat milieu. Maar ook al zat je op een school die zwaar christelijk was, toch kwam je op een dag in aanraking met de buitenwereld. Toen ik 15 of 16 was, heb ik voor het eerst een museum

bezoekt. Ik woonde in Den Haag en ik had gezien dat er in het toenmalige Haags Gemeentemuseum een overzichtstentoonstelling van Kandinsky te zien was. Ik kende Kandinsky omdat mijn elf jaar oudere zus een werk van hem had nagetekend. Ik vond dat zo mooi! Ik vond dat museumbezoek heel spannend. Ik snapte er niks van, maar ik vond het heel mooi.

Het tweede contact met de buitenwereld kwam doordat ik al heel vroeg mijn eigen kleding maakte en mijn voorbeelden vond in modetijdschriften. Ik raakte erg geïnteresseerd in mode, maar ook in design. Het enige design dat je kende was Scandinavisch. Er was ook een winkeltje waar ik accessoires kocht: robuuste metalen sieraden, hangers en armbanden. In 1963, toen ik zeventien was, ben ik zwarte coltruien gaan dragen, naar Frans voorbeeld. Ik droeg ook een zwart corduroy jasje dat ik zelf had gemaakt. Al mijn kleren waren van eigen makelij. Van lieverlede is mijn belangstelling breder geworden.

Ik wilde naar de kunstacademie, maar dat mocht niet van mijn vader. Er zaten teveel slechte mensen in de kunst. Toen ik later in aanraking kwam met echte kunstenaars, begreep ik dat ik nooit aan hen zou kunnen tippen en besloot ik kunstgeschiedenis te studeren. Maar dat kwam later. Eerst ben ik gewoon gaan werken. Ik heb mijn middelbare school niet afgemaakt en heb allerlei baantjes gehad. Ik wilde dingen kunnen kopen om mezelf appetijtelijk te maken. Op mijn twintigste, in 1966, ben ik uit huis gegaan en in Rotterdam gaan wonen. Drie jaar later ben ik verhuisd naar Delft. Gaandeweg kreeg ik meer belangstelling voor kunst. Ik begon er steeds meer over te lezen. Toen kwam er een verandering in de wet waardoor je aan de universiteit kon gaan studeren zonder diploma van de middelbare school als je boven de 25 was en een colloquium doctum deed. Toen dat achter de rug was, ben ik kunstgeschiedenis gaan studeren in Leiden. Dat was in 1975. In 1983 ben ik afgestudeerd. Van 1983 tot 1987 was ik designcriticus voor de Volkskrant.

- Hoe heb je je studies gefinancierd?

Ramakers: Ik heb geen idee. Ik herinner me wel dat we geen geld hadden, maar ik zou niet weten hoe we het voor elkaar gekregen hebben. Het eerste jaar had ik wel een studiebeurs.

- In 1976 ben je gehuwd met de concertorganisator en cultureel ondernemer Leon Ramakers. Hebben jullie kinderen?

Ramakers: Nee. We zijn geen zielige kinderloze ouders. De kinderwens is nooit sterk geweest. Ik had het zo druk met andere dingen dat ik er niet aan moest denken om mijn tijd te moeten verdelen. Mijn man had het ook heel druk en was vaak weg. En er waren geen ouders of schoonouders die ons hadden kunnen bijstaan. Mijn ouders hebben mij vrij laat gekregen, ze waren al over de veertig toen ik geboren ben, zodat ze te oud waren om kleinkinderen op te vangen.

- Voor u heeft design te maken met vrijheid, speelsheid en politiek bewustzijn. Ik zie een verband tussen Droog en een lange geschiedenis die teruggaat op Dada, De Stijl, Das Bauhaus en Fluxus: George Brecht, George Maciunas, Joseph Beuys, Erwin Wurm en anderen. Kan je je daarin vinden?

Ramakers: Ja, er is zeker een verband.

- Ben je beïnvloed door mensen als Willem de Ridder of Wim T. Schippers?

Ramakers: Nee, niet direct. Maar ik vind ze wel fantastisch.

- Of is de overeenkomst te verklaren door de gemeenschappelijke oorsprong van ideeën zoals het niet onderscheiden van kunst en leven, het speelse, het slappe, de herwaardering van het alledaagse?

Ramakers: Inderdaad. Die overeenkomst is er. Belangrijk is voor mij altijd dat er ook sprake is van een 'social purpose'. Droog is voor mij altijd een combinatie van 'playfulness' en 'social purpose'. Het ludieke en het serieuze. Radicale vernieuwingsbewegingen zoals Dada en De Stijl hebben mij altijd gefascineerd. Dat is de reden waarom ik met Droog begonnen ben. Na drie jaar kunstgeschiedenis kwam ik erachter dat ik eerder geïnteresseerd was in de breuk dan in de continuïteit. Als je geïnteresseerd bent in continuïteit, dan schrijf je een stuk over wie door wie beïnvloed is. Ik probeer te kijken naar het nieuwe. Als jonge vrouw was ik bezig met mijn uiterlijk omdat ik een andere persoon wilde worden. Ik wilde breken met het milieu waarin ik was opgegroeid.

- Hoe kreeg dit verlangen gestalte in Droog?

Ramakers: Vroeger gold in het design: voor elk materiaal een eigen vorm.



Hella Jongerius, 'Urn' (1995)

Toen ik voor het eerst de vaas van polyurethaanrubber van Hella Jongerius onder ogen kreeg (*Urn*, 1995), heb ik die zonder succes in een jury verdedigd. Mijn grootste tegenstander was een gerenommeerd keramist, die vond dat de vorm niet nieuw was. Maar waarom moet je een nieuwe soort vaas bedenken als de vorm zijn dienst al bewezen heeft? Het mooie aan deze vaas is, bijvoorbeeld, dat je de gietnaden nog ziet. Het ding is expres slordig gemaakt en onaf. Het heeft de schoonheid van de imperfectie. Maar ik kreeg het er niet doorheen, omdat Hella geen nieuwe vorm had bedacht. Maar wat heb je aan een nieuwe vaasvorm als die niets bij je oproept? Ik vind het object belangrijk, maar de context ook. Een mooie vorm waar ik niks kan bij verzinnen en geen verhaal over kan vertellen, vind ik minder interessant. De rubberen vaas van Jongerius heeft een heel vertrouwde vorm, maar je kan bijvoorbeeld niet zien hoe oud hij is. Hij is ook zacht. En hij kan vallen zonder te breken. Je kan ermee gooien.

Natuurlijk hoeven niet alle voorwerpen iets op te roepen. Ik moet er niet aan denken dat alle objecten in onze omgeving ons alsmaar zouden afleiden. We hebben ook heel eenvoudige, anonieme voorwerpen nodig.

- Wat vindt u ervan dat Nederland geen designmuseum heeft?

Ramakers: Dat hoeft voor mij niet. Designmusea bieden meestal een opsomming van producten uit het verleden. Er kunnen wel interessante tentoonstellingen georganiseerd worden, maar dat kan een museum dat zowel kunst als design doet ook. Ik vind het jammer dat het allemaal uit elkaar getrokken wordt. Hier een kunstmuseum, ginder een technologiemuseum, daar een designmuseum... Als er toch een designmuseum zou zijn, vind ik dat het producten moet verzamelen die baanbrekend waren. De eerste stoel die volledig gerecycled kon worden, bijvoorbeeld. Dat was een Duitse kantoorstoel. Zo'n museum zou mijlpalen moeten tonen en niet alleen beroemde stoelen van beroemde ontwerpers. De allereerste fiets, bijvoorbeeld. Dan krijg je een cultureel-maatschappelijk verhaal.

(Leon Ramakers dekt de tafel en zet ons een lichte lunch voor.)

- Wie heeft dit bestek ontworpen?

Ramakers: Ettore Sottsass voor Alessi.

- *En het tafelkleed? Het ziet eruit als een witte rubberen antislipmat die vroeger onder een tafelkleed werd gelegd, maar is zelf versierd met een patroon in reliëf. Een mooi spel met functies en omkeringen.*

Ramakers: Het heet *Tableskin* en is ontworpen door deJongeKalff. Er is geen enkel exemplaar meer te koop. Het was een kleine editie. Het wordt gegoten in een mal, heel duur om te produceren.

- *Hoe ben je vanuit de kunstgeschiedenis tot vormgeving gekomen?*

Ramakers: In 1979, aan het eind van mijn derde jaar aan de universiteit, maakten we een studiereis naar Moskou en Leningrad, zoals de stad toen heette. Daar zag ik de theepot van Malevitsj. Die was voor het eerst te zien, want voordien was het tonen van zijn werk verboden in de USSR. Ik was getroffen door de bijzondere schoonheid van het voorwerp, maar ook door het besef dat iemand de vorm van een voorwerp voor alledaags gebruik had herdacht. Ik ontdekte dat die benadering voortkwam uit een maatschappelijke beweging die de Russische Revolutie wilde steunen en ik schreef een scriptie over de constructivisten en de productiekunstenaars die hun penseel neerlegden en in de fabrieken wilden gaan werken met en voor de arbeiders. Ik vond dat zo geweldig, zo boeiend en inspirerend, dat ik besloot verder te gaan met vormgeving. Ik nam ook deel aan een werkgroep onder leiding van Willemijn Stokvis over de relatie tussen literatuur en kunst. Ik koos voor dada en De Stijl. Opnieuw waren dit bewegingen die braken met de traditie. In beide gevallen gaat het om een naïef idealisme dat, net als het modernisme in de architectuur, in al zijn extreme vormen veel slechte dingen heeft voortgebracht, maar het heeft wel de hele wereld veranderd. Zonder die vernieuwers zou de wereld er anders uitzien vandaag. Dat vind ik mooi, dat hun ideeën doorwerken. Op zo'n roodblauwe stoel van Rietveld zit je niet lekker, maar het was wel een signaal, een teken van verandering. Het heeft iets teweeggebracht, het heeft iets losgemaakt.

- *Miljoenen dingen worden vandaag gedacht in rood, blauw en geel in plaats van donkerbruin.*

Ramakers: Het kleurgevoel is veranderd. Maar ze hebben ook de rechte lijn ingevoerd. En de figuratie is verdwenen: de plant- en diermotieven. Soms waren ze heel streng in de leer, en heel rationeel, maar ze hebben toch

mooie dingen voortgebracht. Dat anderen later zo'n benadering ontdoen van haar poëzie en de dieperliggende betekenis, daar kunnen die kunstenaars niks aan doen. Dingen worden altijd geïmiteerd en te ver doorgevoerd zonder de betekenis door te voeren. Ik heb liever dat de betekenis wordt doorgevoerd dan de vorm.

SPEELS EN SOCIAAL BEWOGEN

Ramakers: Droog heeft een nieuwe speelsheid geïntroduceerd. Daardoor kregen we later vaak grappige ontwerpen aangeboden zonder enige betekenis. Ontwerpers gingen producten maken van ouwe spullen. 'En wat vinden jullie ervan?' 'Sorry, het lijkt erop, maar de spirit zit er niet in. Je moet iets anders doen, je eigen weg vinden.' Uiteindelijk gaat het om de inhoudelijkheid, maar vaak wordt alleen de vorm nagemaakt.

Droog is een voortzetting van het modernisme omdat het iets wil betekenen, verhalen wil oproepen en een 'social purpose' hebben, maar het breekt ermee omdat het niet meer gaat om een product waarin een abstracte vorm en een functie aan elkaar gerelateerd zijn. Het modernisme was strak en abstract. Dat was toen belangrijk, maar het heeft zijn tijd gehad. Wat niet belet dat mensen het blijven namaken. Bij Droog gaat het meer om het verhaal.

Elk jaar bezocht ik de designbeurs in Milaan. Vooral het circuit buiten de beurs, de galerieën. Memphis en Alchemia hielden een pleidooi voor een herwaardering van kitsch en decoratie. Dat kreeg een enorme navolging. In 1989, met Jasper Morrison, gingen we weer terug naar af. Hij presenteerde meubelen die bijna uitgebeend waren, zo minimaal mogelijk. Dat had een enorme impact in de jaren nadien. Ik zag in Milaan alleen maar tafels en stoelen die er zo uitzagen. Allemaal simpel, simpel. De navolgers gebruikten andere materialen, maar ze volgden Morrison gewoon na zonder de betekenis ervan mee te nemen. Anders zouden ze iets anders gedaan hebben. En toen kwamen er ontwerpers die lieten zien dat je met heel eenvoudige middelen lichtvoetige en inhoudelijk belangrijke dingen kon maken. Op een moment dat iedereen saai en minimalistisch bezig was, kwamen jonge ontwerpers aanzetten met bijzondere voorwerpen van eenvoudige en gebruikte materialen waar je verhalen rond kon vertellen. Dat was helemaal nieuw. Veel van deze ontwerpers waren afstudeerders. Ik werd niet meer geïnspireerd door wat er gemaakt werd tot ik dit zag.

Gijs Bakker en ik wilden die nieuwe lichting één keer in Milaan neer-

zetten als een soort statement. Ik was toen hoofdredacteur van Items. Ik vond niet dat ik in mijn eigen tijdschrift over Droog kon schrijven, wat belemmerend was voor het tijdschrift. Daarom heb ik me in 1995 teruggetrokken uit het tijdschrift.

Ik pleitte voor meer persoonlijke ontwerpen, meer speelsheid, maar ook voor aandacht voor het milieu en de sociale problematiek. Dat leek tegenstrijdig, maar je kan zware thema's aankaarten met een zekere gratie en lichtheid. Het heeft geen zin een milieuvriendelijk product te maken als het er niet uit ziet. Toen ik Droog in Milaan bracht, verliet iedereen onze stand met een glimlach. Er werden veel thema's aangekaart, maar op een ludieke, toegankelijke manier, waardoor het de mensen aansprak en begrepen werd. Bijvoorbeeld werd er gewerkt met heel bekende vormen zoals melkflessen. Daardoor ontstaat een herkenning, maar tegelijk een verrassing, omdat de mensen kunnen zien dat er iets nieuws is gebeurd met die melkflessen. Elk jaar kwam ik naar Milaan met een ander maatschappelijk relevant thema: het milieu, alleenstaande mensen, hergebruik. Maar altijd op een speelse manier. Dat zie je nu niet meer. Iedereen is heel serieus bezig. En de dingen worden meestal niet meer beeldend gebracht.

Een beeldend kunstenaar moet verder gaan dan misstanden op een politiek correcte manier registreren. Dat kunnen de kranten en de tv ook. Er moet een meerwaarde zijn. Je moet in je hart geraakt worden. Er moet poëzie zijn.

Een verhaal dat mij erg getroffen heeft, vond plaats tijdens de Biënnale van Venetië in 2019. Drie Litouwse kunstenaars hadden een strand nageemaakt, waar live-performers lagen te zonnen en strandspelletjes speelden. Ze zongen een opera met teksten in de trant van 'Wat ligt u daar te liggen, het milieu gaat eraan'. Dat vond ik echt geweldig.

- Wat vind je van de recente besparingen in de cultuursector?

Ramakers: Het Nederlandse cultuurbeleid heeft veel bijgedragen aan het ontstaan van Droog. De meeste ontwerpers kregen subsidies. Dat heeft hen verlost van de noodzaak meteen bij een ontwerp bureau te moeten werken. In het buitenland zie je te vaak dat ontwerpers hun toevlucht moeten nemen tot de commercie.

Ramakers: De laatste drie vier jaar ben ik minder gericht op design en meer op beeldende kunst. Ik werk nu aan een tentoonstelling met de *climate crisis* als uitgangspunt. In de vormgeving is dit thema al banaal geworden. Zelfs bij Ikea vind je meubels van gerecycleerd materiaal. Maar de beeldende kunst gaat een stap verder. De laatste decennia hebben meer en meer denkers ervoor gepleit de maatschappij anders in te richten. Ze onderscheiden de verticale lijn tussen de oorspronkelijke bewoners van de aarde en de bewoners van de toekomst. We moeten de aarde zo achterlaten dat die ook menswaardig kunnen leven. Dan is er de horizontale lijn die de mens ziet als deel van de natuur en die elke plant en elk dier bestaansrecht wil geven. Een beetje zoals jij bekommerd bent om bomen. Ik merk dat ik tegenwoordig in de beeldende kunst heel mooie verhalen tegenkom en in de vormgeving minder. Vaak kom ik blij thuis als ik een tentoonstelling van beeldende kunst heb gezien.

In 2019 was ik gastcurator voor de achtste Biënnale van São Tomé e Príncipe. Ik wist niets van Afrikaanse kunst en heb een jaar gestudeerd. Ik organiseerde het festival *N'Golá*, met concerten, workshops, performances en tentoonstellingen met werk van kunstenaars uit verschillende Sub-Saharaanse landen, waaronder Sunny Dolat, Christian Benimana, Joana Choumali en Mary Sibande. Het jaar nadien organiseerde ik in Amsterdam Noord een pop-up tentoonstelling die hieruit is voortgekomen: *Now Look Here. The African Art of Appearance*, met werk van onder meer Justin Dingwall, Omar Victor Diop, Samuel Fosso, Sethembile Msezane, Mary Sibande en Lola Keyezua.

Afrikaanse kunstenaars op deze tentoonstelling hechten veel belang aan uiterlijke verschijning. Je ziet op het eerste gezicht geen ellende maar prachtige, sterke mensen, zonder dat de achterliggende problematiek verloren gaat. Bijvoorbeeld wanneer Samuel Fosso een foto maakt van zichzelf als een zwarte paus, wanneer een gevleugelde Sethembile Msezane een performance doet op een sokkel terwijl het beeld van Cecil Rhodes wordt weggehaald, wanneer Omar Victor Diop zichzelf fotografeert in kostuums van historische personages en wanneer Justin Dingwall albino's portretteert als *beautiful people*.

Alle vrouwelijke familieleden van de Zuid-Afrikaanse kunstenaar Mary Sibande hebben gediend als werkster of huishoudster in witte families. Ze had een documentaire over hen kunnen maken, maar dat doet

ze niet. Ze maakt foto's van zichzelf met een wit schortje en een blauwe jurk. De huishoudster die ze verbeeldt, wordt steeds krachtiger om uiteindelijk in een hogepriesteres te culmineren. Die beelden zijn zo sterk, dat ze de problematiek van het huishoudster-zijn overstijgen. Het is geweldig triest gedwongen te moeten dienen bij mensen die je als minderwaardig beschouwen, daar zit een grote tragiek achter, maar ze maakt beelden die eenzelfde werking hebben als de theepot van Malevitsj: zodra je ze ziet, ga je je vragen stellen en onderzoeken wat erachter schuilgaat.

Kunstwerken moeten ontroeren, iets aan de orde stellen en uitdagen. Een tentoonstelling is voor mij ook een vorm van theater. Er moet iets meer gebeuren dan het louter tonen van de kunstwerken. Er moet een gemeenschappelijk verhaal verteld worden. De tentoonstelling mag zelf ook beeld worden. Voor de tentoonstelling *Onward & Upward. Art in the Garden of Life*, die ik vorig jaar heb georganiseerd in de ruimte van Droog, zijn de werken, die op een verschillende manier verhaalden over troost, getoond in een surrealistische tuin. Ik vind het belangrijk toegankelijk te zijn en mensen in een bepaalde sfeer te brengen. Het uitgangspunt was de pandemie, maar uiteindelijk ging de tentoonstelling over de onzekerheid die er altijd is in je leven en hoe we daarmee omgaan.

- *Wat is je lievelingsmuseum?*

Ramakers: De Beyeler Foundation in Bazel.

- *Mag ik vragen wie je blouse heeft ontworpen?*

Ramakers: Martin Margiela. Hij is een van mijn lievelingsontwerpers. Zijn tentoonstelling in Boijmans Van Beuningen waar de ontwerpen aan de schimmels werden prijsgegeven, daar was ik helemaal stuk van.

- *Is er een vraag die ik nog niet heb gesteld?*

Ramakers: Aan Anny De Decker heb je gevraagd wat haar lievelingsboek was. Toevallig wilde ik net hetzelfde boek noemen en om dezelfde redenen: *Mijn lieve gunsteling* van Marieke Lucas Rijneveld. Het is het verhaal van een volwassen man die verliefd is op een meisje van dertien. Waarschijnlijk is het een verhaal dat ze zelf heeft meegemaakt, want het gaat over de veearts die in het eerste boek ook voorkomt. Ik vind het knap dat ze het

verhaal kan vertellen vanuit het standpunt van de man. En dat zonder één keer een punt te gebruiken. Alle zinnen worden gescheiden door komma's. Je leest aan één stuk door. Het is zo mooi geschreven! Iemand vroeg haar hoe ze zo in het hoofd van een man kon klimmen. Ze antwoordde dat ze zich het verhaal helemaal had ingebeeld en het dan zo snel mogelijk uit haar hoofd moest laten stromen, zodat ze geen tijd had om punten te zetten. Een heel mooi boek.

25 mei 2021



Harry Ruhé
Foto: Pauline Niks

HET IS FIJN EEN WITTE MAN TE ZIJN

GESPREK MET HARRY RUHÉ

Harry Ruhé (°1947) is galeriehouder, publicist en verzamelaar van edities. Als oprichter en bezieler van A, zijn galerie, organiseerde hij vanaf 1976 tentoonstellingen en performances van kunstenaars als Lawrence Weiner, Al Hansen, Ben Vautier, Reiner Ruthenbeck, Yoko Ono, Günter Brus en vele anderen. Ook ging hij, in samenwerking met George Maciunas, al gauw fluxus-edities tentoonstellen en verkopen. In 1981 zette hij met Peter van Beveren een Fluxus-festival op in de AKI in Enschede. In 2003 nodigde Sjarel Ex hem uit dit samen met Willem de Ridder nog eens te doen in de binnenstad van Utrecht. In 1997 organiseerde hij voor het Centraal Museum in Utrecht een overzichtstentoonstelling van het werk van Wim T. Schippers. Daarbij verscheen de door Ruhé samengestelde catalogus: *Het Beste van Wim T. Schippers*. In 2011 zette hij met Jeannette Dekeukeleire de CultClub op, met een thema-avond op elke laatste vrijdag van de maand. Al zijn bezigheden gaan gepaard met bijzondere publicaties. Zijn teksten zijn heerlijk om te lezen: ter zake en grappig. Ik ontmoette Ruhé voor het eerst twee jaar geleden, in het gezelschap van Idris Sevenans en Guy Rombouts, die in 1982 met hem samenwerkte voor een tentoonstelling rond de vijf zintuigen die plaatsvond op vijf verschillende plekken, waaronder de Appel en A. Vandaag ontmoet ik Ruhé in Amsterdam Zuid, waar hij sinds kort woont.

Het bestaan van Ruhé speelt zich af op het hectische kruispunt van twee snelwegen: de overtuiging van George Brecht, George Maciunas en later Beuys dat het alledaagse interessant kan zijn en Wim T. Schippers' erbetoon aan het adynamische, slappe, waarachtig oninteressante feit. Tijdens de rit naar Ruhé's woning, zie ik overal aanplakbrieven met raadselachtige reclameboodschappen, waaronder deze: 'Dynamische jongedame zoekt adynamisch stuk'. Ik noem het reclameboodschappen, omdat ze ruiken naar handige copywriters. Maar verfrissend is het wel, zo'n verwijzing naar Wim T. Schippers in het straatbeeld. Ik zie het in België niet gebeuren. Daar wordt gedacht dat reclame dom, achterlijk, vulgair en dom moet zijn om de ziel van het koopjesvolk te bereiken. Het lijkt alsof een artistieke levenshouding de Nederlandse cultuur volledig heeft doortrok-

ken en niet alleen kunst in beperkte zin oplevert, maar ook prachtige literatuur, filosofie, journalistiek, architectuur, design, grafische vormgeving, mode, muziek, dans, radio en zelfs televisie. De ideeën van De Stijl blijven doorwerken. De wereld lijkt recht te hebben op mooie dingen, bomen en boeken. Heel wonderlijk allemaal. En dit dankzij mensen als Willem Sandberg, wiens aankoopbeleid voor het Stedelijk Museum ook gericht was op fotografie en industriële of grafische vormgeving, en mensen als Harry Ruhé, die aandacht hebben voor het onooglijke, dat de rijkdom van de wereld uitmaakt. Dat de politici van dienst dit niet inzien, hoeft ons niet te verbazen. Wie maalt om water, als het overal voorradig is?

- Wat wil je meteen gezegd hebben, zodat de druk van de ketel is?

Harry Ruhé: Het is fijn een witte man te zijn. Hoewel je daar niet mee vooruitkomt in de wereld, om met Elsschot te spreken. Onlangs zag ik dat het Stedelijk Museum iemand zocht voor de Raad van Toezicht, maar 'een niet-westerse afkomst strekte tot aanbeveling'. Niet dat ik ambities in die richting heb, ik zou totaal ongeschikt zijn. Tuja (zijn levenspartner, de kunsthistorica Tuja van den Berg) zei eens dat ze mij voor geen goud als collega zou willen. Dat vond ik best grappig, vooral omdat ze het meende. Laten we eerlijk zijn, als we het hebben over kunst in Nederland. De musea mogen nog niet open. De zwembaden wel en de terrassen zitten vol. Maar goed. We hebben een minister van economische zaken die het maken van kunst beschouwt als niet meer dan een hobby en een minister van welzijn die vindt dat mensen die graag naar het theater willen niet zo moeten zeuren want ze kunnen toch een dvd'tje in huis halen? Dat is allemaal gezegd. Kunst is geen essentiële levensbehoefte voor die heren.

- Waar kom je vandaan?

Ruhé: Achthonderd meter verderop.

- Heb je universitaire studies gedaan?

Ruhé: Nee. Aanvankelijk wilde ik archeoloog worden en kunstgeschiedenis studeren, maar daar was geen geld voor. Vanaf mijn tiende moest ik elke dag in het restaurant van mijn ouders werken, onder andere om mijn kleren te betalen. Dat vond ik normaal. Mijn vader was een fundamente-

listische katholiek, heel nauw betrokken bij Opus Dei. Het was een lieve man, maar als het om geloof ging, was hij zo onverdraagzaam als wat. Op mijn tiende stuurde hij mij voor een week naar een klooster in Tilburg, omdat ik te veel geïnteresseerd was in kunst. Maar die monniken waren iets te geïnteresseerd in mij.

Achteraf beschouwd is het een goede zaak dat ik geen kunstgeschiedenis gestudeerd heb, omdat ik naar de dingen heb kunnen kijken zonder ballast. Ik ben blij dat ik bij een nulpunt begonnen ben en snel terechtkwam bij waar mijn hart lag. Ik heb nooit een vak geleerd. Maar als je heel lang bezig bent, vroeg begint en lang wacht met doodgaan, kom je heel wat te weten. Ik heb altijd precies geweten wat ik wilde: me omringen met kunst van mensen die totaal nieuwe dingen deden. Later bleken die werken hoge prijzen op te brengen op veilingen. Dat is het zowat. Het is niet iets vrijblijvends, het is mijn leven, maar als ik het vergelijk met andere beroepen... Een paar jaar geleden werd ik door een ongeluk helemaal blind aan één oog. 'Ik kan niks beloven,' zei de chirurg, 'maar ik zal mijn best doen.' Hij heeft er heel lang aan zitten knutselen. Uiteindelijk kreeg ik eerst 30% en nadien 50% van mijn zicht terug. Ik heb een grote bewondering voor die man. Die kan iets. Zelf heb ik altijd dingen gedaan die ik leuk vond en tot mijn verbazing kon ik daarvan leven. Maar die man helpt elke dag mensen.

- Veel verzamelaars zijn geneesheren, radiologen, chirurgen of tandartsen. Omdat ze veel verdienen, natuurlijk, maar ook omdat ze nood hebben aan iets dat ziekte en dood overstijgt en de vergankelijkheid draaglijk maakt.

Ruhé: Een beroep kiezen en carrière maken, dat deed je niet in mijn tijd. Over verzamelen had je het niet. Bezittingen, daar sprak je beter niet over. Je stond op een andere manier in het leven. Ik maakte me ook geen zorgen over hoe het allemaal verder moest. Het leven in die tijd was niet duur. Je kwam met weinig geld toe. Tegenwoordig moet iedereen waterschapbelastingen betalen, ook mensen die niks hebben. Dat was vroeger niet zo. Ik heb in de horeca gewerkt, etalages gemaakt en de gekste dingen gedaan. Ik kraakte een pand van de gemeente naast het Leidseplein en kon gratis wonen. Ik kreeg wel brieven dat ik het pand moest verlaten. Die gooide ik weg zonder ze te lezen. Maar als het dak lekte, dan kwam de gemeente het wel repareren. Wat dat betreft was het een heerlijke tijd. Lawrence Weiner kwam er een performance doen zonder dat ik hem hoefde te betalen. Van-

daag doe ik dat niet meer, iemand uitnodigen zonder iets aan te bieden. Ik werkte ook samen met anderen, zoals Wiesje Smals van de Appel. Vaak deden we projecten waarbij de kunstenaar op drie of meer plekken tegelijk te zien was. Bij mij was er dan een tentoonstelling, in de Appel ging een performance door en bij Ulises Carrión (Other Books and So) werd een publicatie voorgesteld. Guy Rombouts, bijvoorbeeld, was in 1982 te zien in de Appel, Other Books And So Archive, De Brakke Grond, Oey's etalage en A. In A was een werk te zien dat bestond uit zwarte stukken stof waarin zakken gestikt waren. In die zakken zaten voorwerpjes die je kon voelen.

- Het trouwkostuum van zijn vader, dat Rombouts samen met zijn moeder heeft verknipt en van zakken voorzien. Een prachtig werk, als je bedenkt dat iedereen die een vader heeft gehad wel eens in diens jaszakken naar muntjes heeft gezocht, niet omwille van de muntjes, maar omwille van de geur van het pak en de zachtheid van de voering.

Ruhé: Voor een van de eerste galerietentoonstellingen had ik Günter Brus uitgenodigd. Die stuurde een rolletje met tekeningen op. Ik hield wel van dat informele. Voor lijsten had ik geen geld. Ik hing de tekeningen op met pushpins en vroeg er 600 gulden voor. Niemand was geïnteresseerd, behalve een buurmeisje dat een oogje op mij had. Die leende wat geld van haar moeder en kocht een paar tekeningen. Ik was ook al vroeg bezig met kunstenaarsboeken. Je moest er snel bij zijn. Rond 1970 bezocht ik Hanns Sohm, een tandarts in Markgröningen die een reusachtig archief had opgebouwd, dat nu deel uitmaakt van de Staatsgalerie Stuttgart. Dat archief nam zijn hele woning in beslag, zonder er rommelig of stoffig uit te zien. Sohm bezorgde mij adressen van kunstenaars. Die schreef ik dan om een boek te bestellen. Mensen als Lawrence Weiner en John Baldessari antwoordden meestal dat als ik er nog een paar dollar bijdeed, ze er nog een paar spullen zouden bijstoppen. Dat was heel spannend, want je wist niet wat je zou krijgen. Er bestond geen internet, je kon de dingen niet vooraf bekijken. Je stuurde bijvoorbeeld 20 pond naar Beau Geste Press en dan was het afwachten wat er in je brievenbus zou belanden. Heel verrassend. Het fijne was ook dat die lijntjes zo kort waren. Die kunstenaars vonden dat ook hartstikke leuk.

VIER TENTOONSTELLINGEN, DRIE PUBLICATIES

- Waar ben je nu mee bezig?

Ruhé: Ik ben vier tentoonstellingen en drie bijbehorende publicaties aan het voorbereiden. Dat zijn mappen die zowel reproducties als originelen bevatten. Elke zomer maak ik vier wekelijkse tentoonstellingen in ArtKitchen, de galerie van Jeannette Dekeukeleire, als zij in Frankrijk zit. Vorig jaar heb ik een tentoonstelling gemaakt met Günter Brus en was er een tentoonstelling met flessen. Dit jaar komt er een tentoonstelling met uitnodigingen die door kunstenaars ontworpen zijn, een tentoonstelling met kunstenaarsbrieven en een tentoonstelling met tasjes, onder meer van Barbara Kruger, Keith Haring en de 'Plastiktüte' *Ein Vergleich zweier Gesellschaftsformen* van Joseph Beuys. De laatste week komt er een tentoonstelling met publicatie over een Fluxus-festival dat ik in 1981 met Peter van Beveren heb georganiseerd voor het AKI, de academie van Enschede, met bijdragen van Ben Vautier, Dick Higgins, Giuseppe Chiari, Willem de Ridder, Ludwig Gosewitz, Eric Andersen, Wolf Vostell en Takako Saito. Er zou toen ook een catalogus komen, maar ik had kamers genomen in het beste hotel van de stad, dat dag en nacht voor ons open bleef. We hebben lekker gegeten en gedronken en we zijn met vier luxe touringcars met zo'n tweehonderd man naar een Fluxus Zug gaan kijken die Wolf Vostell in Gelsenkirchen had neergezet. Er waren ook een paar onvoorziene kosten, die met muziek te maken hadden. We zijn niet failliet gegaan, maar er bleef wel geen geld over voor de catalogus. Het AKI had heel veel beelden in zijn archief, maar die zijn bij een verhuizing weggepleurd. Gelukkig had ik zelf veel foto's en kon ik er nog van de kunstenaars krijgen.

De verhalen zijn ook mooi. Voor het laatste slotconcert hadden we een viool nodig. Veel fluxus-componisten hebben een 'werk voor viool' geschreven. Een stuk dat vanaf 1962 vaak en met veel succes werd uitgevoerd, is *Solo for Violin, Viola, Cello or Contrabass* van George Brecht. De partituur bestaat uit een enkel woord: 'Polishing'. *One for Violin* van Nam June Paik, uit hetzelfde jaar, is minder ingetogen. In dit muziekstuk wordt een viool langzaam opgeheven en vervolgens met een daverende klap op een tafel kapotgeslagen. De viool kreeg ik te leen van een plaatselijke muziekwinkel. Omdat ze hoorden dat er beroemde mensen meededen, gaven ze ons hun beste en meest kostbare viool mee. Tijdens het slotconcert op 25 september zou Ben Vautier een aantal korte fluxus 'classics' uitvoeren.

Dick Higgins had gewaarschuwd: 'Denk erom, Ben, we hebben een bijzonder dure viool in huis, dus vanavond géén *Solo for Violin*. Daar had de Franse Fluxist echter geen boodschap aan: de viool ging aan splinters. Bovendien was bij de actie een piano als 'werktafel' gebruikt, waarbij ook dit instrument enigszins gehavend raakte. Geld voor een catalogus was er dus niet meer. Maar nu, veertig jaar later, komt die er toch. Voor de tentoonstelling over kunstenaarsbrieven heb ik van Guy Rombouts een brief in het Azart-schrift gekregen. Mijn interesse voor correspondentie is ontstaan in 1965. Sandberg had voor het honderdjarige bestaan van het Vondelpark de openlucht tentoonstelling *Sculptuur in Amsterdam* georganiseerd met werk van onder meer Tinguely, Étienne Martin, Jacques Lipchitz, Hans Uhlmann, Zadkine, Picasso, Karel Appel, Carel Visser en Wim T. Schippers.

- *Picasso schonk zijn werk aan Amsterdam, op voorwaarde dat de gemeente de kosten voor de installatie zou dragen en het werk nooit zou verwijderen. Schippers toonde een vijf meter hoge, paarse stoel, die je gefotografeerd hebt. Je was toen achttien.*

Ruhé: Ik maakte ook foto's van de andere werken. Eén ervan stuurde ik naar Hans Uhlmann. Ik kreeg meteen een brief terug. Zo is het begonnen. Op school probeerde een leraar iets over de tentoonstelling te vertellen, maar ik viel hem voortdurend in de rede. Want ik was strontgeigenwijs en die man had er niks van begrepen. 'Ruhé, als je het zo goed weet, ga dan zelf voor de klas staan', zei hij. Wat ik heb gedaan.

- *Sandberg heeft Wim T. Schippers al heel vroeg de kans gegeven een tentoonstelling op te zetten in Fodor, een dependance van het Stedelijk Museum.*

Ruhé: In 1960 had Schippers al collages verkocht aan de gemeente. Hij zat nog op school. Zijn leraars waren ontzet en beweerden dat hij niet het recht had werk te verkopen dat op school gemaakt was. Maar twee jaar later mocht hij een tentoonstelling maken met twee kompanen, die echter afhaakten. Naast ander werk, bedekte Schippers de vloer van één zaal met glasscherven en die van een andere met zout. In het midden van de zoutvloer stond een fonteintje.

Ik heb altijd belangstelling gehad voor kunstenaars die andere dingen deden. Ik ben opgegroeid in de jaren vijftig, een grauwe, benauwende tijd vond ik. Kunst was avontuur. Een heel andere wereld. In 1961 zag ik in

het Stedelijk Museum de solotentoonstelling *Bewogen beweging* van Tinguely. Dat vond ik geweldig. Niet dat ik het begreep, maar ik was er wel gevoelig voor. In maart 1968 zag ik een solo van Joseph Beuys in het Van Abbemuseum. Vitruines met objecten van vilt en vet. Ik snapte er niks van, maar ik had onmiddellijk het gevoel dat het om iets bijzonders ging. Ik werd er heel erg opgewonden van. 'Dit is geweldig!' dacht ik. 'Wat is hier aan de hand? Dit heb ik altijd gezocht!' Natuurlijk hou ik ook van kunst die in de traditie past, maar ik heb altijd gezocht naar het vernieuwende, het radicale.

CULTCLUB

- *Kan je iets vertellen over CultClub?*

Ruhé: Het CultClub-idee was van Jeannette Dekeukeleire, die een grote ruimte had gehuurd op De Roeden, een terrein aan de westelijke rand van Amsterdam. Zesentwintig maanden lang hebben we elke laatste vrijdag van de maand een CultClub-avond georganiseerd, met telkens een ander thema. Daar hoorde telkens een tentoonstelling bij, een lezing, eventueel een film of performance. Vast onderdeel was het diner, met een menukaart die was aangepast aan het thema van de avond. Vaak ook een publicatie. Het woord CultClub gebruikten we pas vanaf mei 2011. Na 2013 hebben we overigens nog regelmatig CultClub-avonden georganiseerd, alleen niet meer maandelijks. We hebben altijd zonder subsidie willen werken, we betaalden alles zelf, en kregen veel medewerking van kunstenaars. Zonder Jeannette had ik het niet gekund: ik heb nooit iemand ontmoet met zoveel energie.

Onze eerste samenwerking dateert van mei 2007. De RAI, waar de kunstbeurs Art Amsterdam zou plaatsvinden, bedacht dat het fijn zou zijn als de galerieën ook kunstwerken konden tonen in de etalages van de Bijenkorf, op het Damrak. Na uitgebreide palavers slaagden ze erin de directie van de Bijenkorf te overtuigen en werden de etalages vrijgemaakt. Waar niemand aan had gedacht, was dat de galerieën absoluut geen belangstelling hadden. Waarschijnlijk waren ze bang dat ze zo klanten zouden mislopen. Zodra Jeannette voor haar galerie ArtKitchen en ik voor mijn galerie A onze etalage hadden gevuld, werd ons gevraagd of we de overige vier etalages, die reusachtig waren, wilden vullen met onze favoriete kunst. In de

eerste etalage toonde Jeannette schilderijen en objecten van Stencil King Hugo Kaagman. In de tweede toonde ze plastic honden van de Oostenrijkse kunstenares Silvia Steiger. Ik toonde een opblaasbare *Nana* van Niki de Saint Phalle en een werk van de Engelse popart kunstenaar Peter Blake: een zeefdruk op metaal voorstellende een dame in lingerie. In de vierde etalage toonde ik een opblaasbare sculptuur van Keith Haring en multiples van mensen als John Armleder, Jenny Holzer en Nicola De Maria. Het was erg warm die dag en de lampen in de etalages konden niet uitgeschakeld worden. Naarmate de temperatuur en de vochtigheidsgraad in de beperkte ruimtes steeg, trokken Jeannette en haar drie assistenten meer en meer kleren uit. Silvia Steiger nam hier foto's van. Ooit heb ik die foto's ergens heel goed verstopt, wat je eigenlijk nooit mag doen (*lacht*). Nadien vroegen ze ons ook de etalage van boekwinkel Scheltema te vullen, wat we hebben gedaan. Het was de allereerste keer dat Jeannette en ik samenwerkten. Na die dag wist ik dat we samen absoluut alles konden verwezenlijken.

Twee jaar later maakten we samen een CultClub met als thema kunst en lingerie: een tentoonstelling, een kunsteditie (lingerie ontworpen door Henk Peeters) en een publicatie. Daarbij hoorde een diner met aangepaste menukaart, die avond werd er kousenband geserveerd. Later volgden vele thema's, waaronder 3D, Zero, mode, punk en stencils. Wacht, ik haal even een voorbeeld van een publicatie. (Hij verdwijnt en keert terug met mooie mappen, telkens verschillend, die zowel reproducties als originelen bevatten.)

Vorige week kocht een Japanse culturele instelling alle publicaties die we met CultClub hebben gemaakt. De doos zit al een hele week vast bij de douane. Ik hoop maar dat ze er niet in gaan neuzen, want we hebben ook een tentoonstelling en een publicatie gemaakt over het taboe in de kunst. Daar zat een poster bij van Jacqueline Livingston, een kunstenares die haar zoontje heeft gefotografeerd terwijl die met zijn piemeltje zat te spelen. Dat kon natuurlijk niet ontbreken in een boek over taboes in de kunst.

- De voorbije dagen was ik bezig met Droog. Het verband met fluxus is opvallend. De PK-lamp van Willem de Ridder, bijvoorbeeld, die hier hangt. Of de aansporing van Brecht en Maciunas om naar het alledaagse te kijken, die niet alleen geleid heeft tot Beuys, maar ook tot Erwin Wurm.

Ruhé: Droog toont aan dat je op een heel andere manier naar de dingen kan kijken. Waarom zus als het zo ook kan? Ze hebben mooie dingen ge-

maakt, zoals die kast die uit laden bestaat, samengehouden met een riem. Het is geestig, maar het is ook goed. Het is interessant. Fluxus is natuurlijk ook een houding. Fluxus-kunstenaars verzamelden vaak alledaagse objecten, waar ze dan iets mee deden. Een van de werken van George Brecht was een bordje waar 'Exit' op stond en dat je naast de deur kon hangen. Hij maakte ook een muziekstuk waarvan de partituur luidde: 'A vase of flowers on(to) the piano'. Welke vaas, welke bloemen, hoe en wanneer die vaas op de piano terecht moest komen, werd er niet bij verteld.

Beuys is in 1963 sterk beïnvloed door fluxus. Hij zette het woord 'Fluxus' voor zijn titels en maakte een fluxus-tentoonstelling op de boerderij van de gebroeders Van der Grinten. Voor Maciunas, die zich een beetje gedroeg als Breton, was Beuys geen fluxus-kunstenaar. Maar 'Jeder Mensch ist ein Künstler' is zeker gebaseerd op Maciunas' voorstel het leven zo interessant te maken dat het kunst wordt.

HET ONINTERESSANTE

- Schippers keerde dit om in een aandacht voor het oninteressante. 'Is de Nederlandse jeugd wel slap genoeg?'

Ruhé: Het oninteressante doet mij denken aan Andy Kaufman. Een man die een geweldige Elvis Presley-imitatie in huis had. Hij worstelde ook met vrouwen, waardoor hij veel kritiek van de vrouwenbeweging kreeg. Hij verscheen vaak op talkshows. Maar als hij in 1980 voor de zoveelste keer op de show van David Letterman komt, heeft hij helemaal niets te vertellen. Hij zit een beetje snotterig voor zich uit te kijken. Hij weet het gewoon niet zo. Het is geweldig om te zien, performancekunst van de bovenste plank. Het oninteressante is heel interessant om naar te kijken. In dat opzicht heeft de kunst mij veranderd. Ik kan op een andere manier naar alledaagse dingen kijken. Of naar de manier waarop mensen omgaan met de dingen. Ik ben niet creatiever geworden, het is een manier van leven.

(Ik volg hem naar de woonkamer, waar een kamerbreed rek gevuld is met een paar duizend netjes afgestofte, mooi naast elkaar opgestelde kunstedities. Een voor een haalt hij er een paar uit om ze mij te tonen.)

Dit is een mooi werk van George Brecht. Een doos zout uit Duitsland. Hij bestelde een paar worstjes en de verkoopster vroeg of hij anders nog iets wilde. 'Nee, dat is het zowat', antwoordde hij in zijn gebrekkige Duits. En toen kreeg hij dit zout. *Anthology of Misunderstandings* heet het (*lacht*). Een mooi werk. Brecht heeft een grote naam in beperkte kring, maar door de markt wordt hij nog steeds ondergewaardeerd. Niet dat het belang heeft, hoor. Werken van Yayoi Kusama, bijvoorbeeld, zijn plotseling extreem duur geworden. Waarom weet je niet. Dit is nog een echte foto van Yves Klein. Die was via Maciunas in handen gekomen van Willem de Ridder, die een European Year Box zou maken. Dat is er niet van gekomen.

- *Je bent onafgebroken bezig.*

Ruhé: Ik heb niet veel slaap nodig. En op een dag kan je ontzettend veel doen. Vooral als iedereen slaapt. Dan is het lekker stil en zit ik graag een beetje te pielen. Ik maak die dingen voor mezelf, eigenlijk. Ik heb een vaste club van mensen die alles kopen wat ik uitgeef, maar in de eerste plaats doe ik het voor mezelf.

- *Fluxus is onder andere voortgekomen uit de lessen van John Cage. Ik denk dat muziek belangrijk is voor jou.*

Ruhé: Wat Cage deed, beantwoordde aan wat ik in de muziek zocht. Maar je hebt gelijk. Als kind zong ik in het Jongenskoor der Vredesscholen, in het Concertgebouw, gedirigeerd door Piet van Egmond. De Matthäus-Passion! Bach is geweldig. Monteverdi ook. Hemelse muziek. Ik ben niet zo gauw ontroerd, maar die muziek, waarin de liefde tot God wordt bezongen, is prachtig. George Brecht, Allan Kaprow: ze hebben allemaal gestudeerd bij John Cage. Er staat een beroemde foto in een boekje van Al Hansen. Daar zie je ze allemaal zitten: Jackson Mac Low, Dick Higgins... La Monte Young is hier ook uit voortgekomen. George Brecht heeft de eerste conceptuele kunst gemaakt. Hij stuurde *Event scores* rond: kaartjes met instructies voor alledaagse handelingen die je al dan niet kon uitvoeren.

- *Bestaat er bij de musea belangstelling voor fluxus?*

Ruhé: Het Stedelijk Museum heeft sinds een paar jaar belangstelling. Ze hadden al heel lang een Fluxus-koffer van Maciunas, maar die wordt nooit

getoond bij de vaste opstelling. Het Groninger Museum heeft een flink aantal fluxus-doozjes uit de goede jaren, maar ze zijn er bijna nooit te zien. Het Museum Boijmans Van Beuningen toont nu ook belangstelling. De markt rond fluxus is in een stroomversnelling gekomen in 1977 toen Gilbert Silverman fluxus begon te verzamelen. Ik heb daar nog bij bemiddeld. Uiteindelijk werd het de grootste fluxus-verzameling ter wereld. Vandaag maakt die deel uit van de collectie van het MoMA.

- *De museumdirecteur Sandberg heeft veel betekend voor Wim T. Schippers.*

Ruhé: Schippers was in 1962 die museumvloer aan het volstorten met glas, toen Sandberg kwam kijken. 'Ik begrijp er niks van,' zei hij, 'maar ga gewoon door.' Zijn houding was goed. Hij gaf kunstenaars de vrije hand.

26 mei 2021

INTUÏTIE EN INTENSITEIT

GESPREK MET FONS WELTERS



Fons Welters

Sinds de oprichting van zijn galerie in 1984 ontdekte Fons Welters (°1943) een hele reeks getalenteerde kunstenaars, die vervolgens nationale of internationale faam verwierven. In 2015 werd hij door de overkoepelende Europese galeriefederatie FEAGA bekroond met de Lifetime Achievement Award.

- *Hoe ben je in contact gekomen met de kunstwereld?*

Welters: Een jongere zus zat op de kunstacademie in Den Bosch. Ze bracht mij naar de bioscoop en schonk mij een exemplaar van *La Chute* van Albert Camus. Via Camus kwam ik terecht bij Dostojevski, van wie ik het tiendelig verzameld werk op drie maanden tijd heb uitgelezen. Het was alsof ik thuiskwam. Je moet beseffen dat ik eigenlijk in de negentiende eeuw ben opgegroeid. Mijn vader was geboren in 1882 en diens oudste broer in 1868. Na Dostojevski heb ik ook Poesjkin gelezen, Tolstoj, Gogol... Dan Thomas Bernhard... Dat is mijn school geweest, de literatuur. Daarnaast was ik helemaal gek van Gerrit Achterberg. Zijn verzameld werk telde zo'n duizend pagina's. Die kende ik uit het hoofd. Zijn gedichten hoorden bij een bepaalde groei die ik moest doormaken. Het terugkerende gegeven in zijn gedichten is de dode geliefde, die hij in ieder gedicht weer tot leven probeert te wekken. Voor mij is de essentie van de kunst dat je iets waardoor je begeistert bent tot leven probeert te brengen, in welke vorm dan ook. Een ander bijzonder boek was *Bezonken rood* van Jeroen Brouwers, die op dezelfde kostschool heeft gezeten als ik. Dat is een van de ontroerendste geschriften die ik ooit heb gelezen. Geweldig.

- *Welke film is je bijgebleven?*

Welters: De eerste film die mij heeft aangegrepen, was *Onibaba* van Kaneto Shindo, een film uit 1964. Een andere film die mij heeft geraakt is *Rocco e i suoi fratelli* van Visconti. De scène waar de hele familie aankomt

in het station in Milaan! Ongelooflijk wat een schoonheid en ontroering. Ik hou ook veel van *Gummo*, de eerste film van Harmony Korine. Een geweldige film.

Onibaba gaat over een moeder en een dochter die samen samoerai vermoorden door ze in een put te duwen. Ze ontdoen hen van hun wapenrusting, die ze verkopen of ruilen tegen rijst of saké. Zo verdienen ze de kost. Op een dag wordt de dochter echter verliefd. Elke nacht rent ze door een ruisend rietveld naar haar geliefde. Die beelden zijn fantastisch, met prachtige geluiden van koerende duiven en trompetterende olifanten... De moeder ontdekt dit en ze wordt bang dat haar dochter haar zal verlaten. Ze vermoordt een samoerai die een groot masker heeft en gebruikt dit masker om haar dochter angst aan te jagen in het rietveld, 's nachts. Maar het masker groeit vast aan haar gezicht. En de dochter moet het lossnijden.

- Ze moet haar moeder ontmaskeren om zichzelf te bevrijden. Het lijkt wel een sprookje van de gebroeders Grimm.

Welters: Ik hou van de Japanse cultuur. Ze hebben dat extreme in hun gevoel. Alles speelt zich af op de rand van de waanzin. Alles is pure poëzie. Ik hou ook van Mishima, bijvoorbeeld.

- Als je nooit teruggekeerd bent naar de boerderij, heb je je ouders dan nog ontmoet?

Welters: Toen ik wegging was mijn vader 96. Hij is het jaar nadien overleden. Hij lag opgebaard in een cirkelvormige ruimte. Ik bleef staan op de drempel. De begrafenisondernemer nam mij bij de hand, bracht mij naar mijn vader en legde mijn hand op diens hoofd. Het was alsof alle dijken braken.

- Ik heb hetzelfde ervaren met mijn vader. Zijn bevroren blonde haar smolt onder mijn hand.

Welters: Connie Palmen heeft die scène gebruikt in *De wetten*. We waren bevriend toen ze dat boek schreef. Op het kerkhof werden we aangemaand te vertrekken voor de kist neergelaten werd. Maar ik wilde zien hoe de kist naar beneden ging, als een hond die een bot begraaft. Tegenstrijdig, eigenlijk, want ik hield van mijn vader. We hadden vaak conflicten, bij-

voorbeeld over vernieuwingen in de boerderij, maar ik denk met veel respect en bewondering aan hem terug. Met mijn moeder zit het anders. Die was extreem neurotisch. Vandaag begrijp ik waarom. Ze had het niet makkelijk. Ze overleed toen ik een beurs in Keulen aan het opbouwen was. Ik nam de trein naar het dorp waar ze opgebaard lag. Toen ik het station verliet, vloog er een vlucht kraanvogels over. Dat is het enige wat ik van dat bezoek heb onthouden. De herinnering aan die kraanvogels. Een vogel die vaak afgebeeld wordt in de Japanse kunst, trouwens.

- Waar ontdek je jonge kunstenaars?

Welters: Ik bezoek de tentoonstellingen van De Ateliers, de Rijksakademie, het HISK en nog een aantal scholen.

- Femmy Otten heb je voor het eerst gezien in het HISK?

Welters: Ja, maar ik had een medewerkster die twijfelde. Nadien heeft Femmy nog op de Rijksakademie gezeten. Daar is ze tot volle bloei gekomen. En dan zijn we beginnen samenwerken. Binnenkort heeft ze een tentoonstelling in De Warande in Turnhout.

- En Joep Van Lieshout?

Welters: Die heb ik voor het eerst gezien tijdens zijn eindexamen in de academie van Rotterdam. Hij komt uit Brabant, uit Ravenstein. Ik had in Rotterdam al een gesprek met hem, maar hij hield de boot af. Nadien zat hij twee jaar op De Ateliers. Daar zette hij enorme stappen. Urs Fischer, Thomas Houseago en Matthew Monahan hebben later ook op De Ateliers gezeten. Zo'n school kan van grote invloed zijn. Als er een paar sterke figuren in dezelfde lichter zitten, kunnen ze elkaars werk naar grote hoogten stuw. Eerst maakte Joep heel barokke beelden, onder andere met aambeelden uit een oude smidse. Naderhand evolueerde dat naar heel minimaal werk, gemaakt van bierkratten en stoeptegels die dezelfde oppervlakte hadden en waarmee hij eindeloos verder kon bouwen. Daarmee is hij doorgebroken. Die bierkratten heeft hij nog getoond in mijn eerste galerie, hier een kwartiertje lopen vandaan. In 1989 ben ik verhuisd naar dit pand.

- Een mooie ruimte.

Welters: De toegangspoort is een werk van Joep. Ook alle meubelwerken die je hier ziet. En voor mijn flat hierboven heeft hij een gele module gemaakt die zowel keuken als badkamer is. *(Hij leidt mij naar boven en toont de module, die scheef in het midden van de zolderruimte staat.)* Ik hou van geel. Ik weet niet waarom. Mijn eerste tentoonstelling met Joep kreeg een prachtig artikel in Domus. Zo is het begonnen.

Mijn kennismaking met de kunst is het grootste geschenk dat mij is overkomen. Die allereerste dagen dat ik met kunstenaars ging praten om te kijken of we samen iets konden doen, in 1985, voelde ik dat ik iets had gevonden dat mijn leven kon bepalen. Ik was zo enthousiast! De eerste jaren stelde de galerie nog niks voor, maar het waren de mooiste jaren. Ik zou willen dat iedereen zoiets kon meemaken.

- Wat doet je besluiten om met een kunstenaar samen te werken?

Welters: Als ik niet begrijp waar ze mee bezig zijn, wordt mijn belangstelling gewekt.

- In een interview over de Wide White Space Gallery geeft Bernd Lohaus hetzelfde antwoord.

Welters: Ik ga eerst voor het werk. Ik vind het ook belangrijk dat dit balanceert op de grens van normaal en abnormaal. Verder moet er sympathie zijn. Het moet klikken tussen mij en de kunstenaar. Maar als het werk goed is, valt de kunstenaar altijd mee. Wat dat aangaat ben ik nooit teleurgesteld.

In het begin werkte ik vooral met kunstenaars die sculpturen en installaties maakten. Schilderijen en foto's zijn er pas later bijgekomen. Je keuzes worden bepaald door alles wat je in het verleden tot je genomen hebt. Je beleid vloeit daaruit voort. Ik heb nooit strategisch gedacht. Ik volg mijn intuïtie. Als een werk mij fascineert en ik ben er 's avonds en de volgende dag nog mee bezig, dan wordt het wat. Na een tijd ga je je intuïtie vertrouwen.

De huidige nadruk op het politiek correcte stamt al van 9/11. Ineens moest iedere kunstenaar geëngageerd zijn. Dat heb ik altijd zo'n flauwekul gevonden. Vandaag zie je hetzelfde met Black Lives Matter. Hoe kan een kunstenaar ineens een passie voelen voor iets wat hem, haar of hun voordien nooit heeft beziggehouden?

- Een dame met wie ik onlangs sprak, vertelde mij het volgende: 'De meeste kunstenaars gaan mee met de flow. Vandaag is dat Black Lives Matter. Iedereen moet het hebben over slavernij en dekolonisatie. Daar is ook geld voor. Als je dat onderwerp behandelt, heb je meer kans dat je subsidies krijgt. Iedereen gaat gewoon mee in dezelfde richting, terwijl je van kunstenaars en vormgevers net verwacht dat ze breken met de verwachtingspatronen.' Vanochtend mailde ze mij dat ik de passage moet schrappen.

Welters: De enige kunstenaar die echt geëngageerd was op dit vlak, is Marlene Dumas. Maar die heeft die dingen zelf meegemaakt in Zuid-Afrika. Ik vind het geforceerd als iemand vanuit zo'n onderwerp naar kunst gaat kijken of kunst maakt. Voor mij moet kunst onbegaanbare wegen begaanbaar maken. Dat kan ook los staan van politiek engagement. Maar tegenwoordig mag je dat niet meer zeggen, want dan ben je een ouwe witte man. Natuurlijk is het goed dat zwart, blank, vrouw, man of alles wat daartussen zit of errond cirkelt in verzet komt en gehonoreerd wordt, maar dat er nu al in sollicitaties staat dat er bij voorkeur gekleurde mensen worden aangenomen, of dat er alleen kunst gekocht wordt die bericht over andere culturen, leidt er alleen maar toe dat je dingen gaat overslaan die ook interessant zijn. Het is natuurlijk wel zo dat alle vernieuwingen zo verlopen. Eerst wordt alles heel extreem gesteld, maar uiteindelijk komt alles weer samen en komen er toch interessante dingen uit voort. Bijna alle nieuwe dingen zijn zo ontstaan.

Onlangs toonden we werk van Ryo Kinoshita. Ik had zijn werk gezien op de Rundgang in de academie van Düsseldorf. Er was heel veel animo op de tentoonstelling. We hebben ook meteen alles verkocht. Dat is het mooiste wat een galeriehouder kan overkomen: iets laten zien dat je bijzonder vindt en meteen bijval vinden.

- Wat ben je vandaag aan het lezen?

Welters: Clarice Lispector. Ik las over haar in De Groene Amsterdammer, in een reeks over vergeten vrouwen in de literatuur. Ik heb ook de biografie van Philip Roth gekocht, nu verboden in de Verenigde Staten maar hier nog verkrijgbaar.

- Heb je in je galerie al samengewerkt met auteurs?

Welters: Neen, maar onlangs was er wel een tentoonstelling met werk van Berend Strik, die Adriaan van Dis had uitgenodigd enkele gedichten bij zijn werk te schrijven.

- *Er hangt een beklijvend werk van Berend Strik tegenover ons.*

Welters: Het is een met stiksels bewerkte foto van zijn vader als prins carnaval, net voor hij zelfmoord pleegde. Maar eigenlijk spreek ik niet graag over de kunstenaars van mijn galerie, omdat ik geen van hen wil kwetsen. Ik kan er niet zomaar enkele mensen uitpikken en de anderen onvermeld laten.

- *Dat begrijp ik. Ik hoorde dat je je eigen collectie aan het wegschenken bent?*

Welters: Ik wil mijn collectie niet verkopen, ik vind dat niet netjes tegenover de kunstenaars. Daarom heb ik haar aangeboden aan het Stedelijk Museum. Ik ben er al meer dan zes jaar mee bezig, maar door de steeds wisselende directies wordt het telkens weer op de lange baan geschoven. Toen ik in 2015 de Lifetime Achievement Award van de FEAGA kreeg, heb ik Beatrix Ruf opgezocht en haar mijn collectie aangeboden. We hebben samen een selectie gemaakt die we zouden tonen in een expositie en een boek. Maar in 2017 werd ze ontslagen. Dat vond ik jammer, omdat ik vond dat er onder haar leiding voor het eerst sinds jaren weer echt iets gebeurde in het Stedelijk Museum. De huidige directeur vindt mijn schenking niet interessant en heeft het aantal werken gehalveerd. Een expositie en een boek komen er niet meer. Ik had me daar wel wat anders bij voorgesteld. Nu ben ik her en der aan het doneren. Aan het Kröller-Müller, De Pont en nog een paar musea.

- *Waarom wil je er eigenlijk mee ophouden?*

Welters: Om up-to-date te blijven moet je veel reizen. En het eigenlijke runnen van een galerie is zwaar werk. Ik vind het veel leuker talent te scouten. En ik ben blij dat ik rustig de tijd neem om de galerie op een behoorlijke manier over te dragen aan een jongeman van 31.

- *Wat zijn de mooiste musea of de mooiste tentoonstellingen die je ooit hebt gezien?*

Welters: Ik heb honderden musea bezocht. Overal heb ik mooie dingen gezien. Iets dat mij erg heeft geraakt was de installatie van Matthew Barney op de documenta van Jan Hoet. In een parkeergarage. Barney wordt nu door velen gezien als kitsch, maar ik vond die installatie fantastisch. Als iemand zoiets doet, kan ie nooit meer stuk. Die installatie had iets heel puurs, iets heel onaanraakbaars. Het was alsof er iets was gebeurd dat je net gemist had. Hij had het verstrijken van de tijd tastbaar gemaakt. In die zin doet het denken aan *Palazzo Regale* van Joseph Beuys, dat hij net voor zijn dood heeft gemaakt in Milaan en dat ik voor het eerst in Düsseldorf heb gezien. Dat werk doet denken aan een kapel. Daar heb je het gevoel dat Beuys net ontslapen is, dat er net iets is gebeurd dat je hebt gemist. Het heeft een formidabele intensiteit. Dat zijn ijkpunten. Matthew Barney was een hoogtepunt. Dat weet je pas later. Een bijzonder werk gaat steeds meer in je groeien. Je hebt het gezien, je kan het niet plaatsen, maar het gaat groeien en steeds meer plaats innemen. Het wordt steeds belangrijker.

5 juni 2021

ZWART BROOD

GESPREK MET MARIA GILISSEN



Maria Gilissen

Als echtgenote van Marcel Broodthaers (°1924) was Maria Gilissen (°1938) van bij de aanvang nauw betrokken bij de totstandkoming van diens beeldend oeuvre, onder meer als fotografe. Sinds Broodthaers' overlijden in 1976 beheert ze zijn artistieke nalatenschap.

We ontmoeten elkaar op het terras van het Thermae Palace in Oostende. Gilissen draagt een lang, witlinnen gewaad, een dun beige truitje met rolkraag, een brede witlinnen pantalon en zwarte lage schoenen die bezet zijn met millimetergrote, glazen studs. Haar wenkbrauwen zijn aangezet met potlood, onder haar lichtgekleurde ogen schemert een lichtblauwe oogschaduw. Ze draagt drie ringen, waarvan eentje met een vingerbrede, amberkleurige edelsteen.

Maria Gilissen: Ik ben blij dat je een jasje draagt. Ik hou niet van mannen die komen aanzetten in een pull. Maar je moet je niet zo donker kleden. Toch niet op vrijdag. Zondag is de dag van de zon, dan dragen we een beetje goud. Maandag is de dag van de maan, dan dragen we een beetje zilver en hemelsblauw. Dinsdag... Hoe zegt men dinsdag in het Engels?

- Hetzelfde als in het Nederlands. In het Frans is het 'mardi'.

Gilissen: Ja, natuurlijk, Mars! Op dinsdag dragen we rood en roze. Op woensdag, *mercredi*, dragen we de kleuren van Mercurius: alle varianten van groen. Op donderdag, *jeudi*, de kleuren van Jupiter: geel en oranje. Op vrijdag, vandaag, Venus: wit of veelkleurig. Morgen, de dag van Saturnus, zullen je kleren van vandaag geschikt zijn, Hans.

- Ik weet dat je afkomstig bent uit Zuid-Limburg, door het gelijknamige fotoboek dat je hebt samengesteld met foto's die Broodthaers maakte in je dorp. Wil je ons iets meer vertellen over die plek?

Gilissen: Ik ben geboren in de blauwe triangel, op 35 kilometer van Aken, 35 kilometer van Luik en 12 kilometer van Maastricht. Mijn ouders waren

allebei afkomstig uit boerenfamilies, maar hadden zich gevestigd in het dorp, tegenover de kerk. Daar hielden ze een winkel open met een aanpalend café, dat enkel 's zondags na de hoogmis open was, en een zaaltje waar de plaatselijke verenigingen terecht konden. Ik was de oudste van vijf kinderen.

- *Waren je ouders strenggelovig?*

Gilissen: Ze waren gelovig, zoals iedereen. 's Avonds moesten wij, de kinderen, samen een rozenkrans bidden, maar dat vonden we niet erg, dat hoorde er gewoon bij. We gingen ook zonder onze ouders naar de vroegmis. 's Winters kon dat heel koud zijn. Vroeger was het heel koud 's winters. Er stonden nog ijsbloemen op de ramen. Je moest met je nagels een gat krabben om naar buiten te kunnen kijken. En in de kerk was het ook niet erg warm. Maar toen we thuiskwamen, had mijn vader in een grote braadpan boven een gloeiend vuur korte reepjes spek gebakken. We waren niet geïnteresseerd in dat spek, maar wel in het gesmolten vet waar we blokjes zwart brood in dopten. Een beetje zoals de aardappeleters van Van Gogh. Echt zwart brood was dat, zoals je nu alleen nog in Duitsland vindt. Ze gaven dat ook aan de paarden en vanaf een zeker moment was het gezegd alleen daar nog goed voor. Spijtig.

- *Je vader was een lieve man?*

Gilissen: Jazeker.

- *Als hij het spek bakte, wat deed je moeder dan?*

Gilissen: Die had duizend en één dingen te doen. Breien, bijvoorbeeld. Ze breide al onze overgooiers, sokken en kousen. Later breide ze ook sokken voor Broodthaers. Zwart en drie varianten grijs. Aan de binnenzijde van de grijze sokken bracht ze een rood of blauw kentekentje aan, zodat je de paren van de verschillende grijswaarden kon samenstellen. Toen hij ziek werd, naaide ze ook medaillons in zijn sokken, van de Chapelle Notre-Dame de la Médaille Miraculeuse.

- *Tinnen muntjes.*

Gilissen: Ja. Toen ik thuiskwam, wilde ik die medaillons eruit knippen, in de keuken, maar toen Broodthaers mij bezig zag, vroeg hij om ze te laten zitten.

(*We zwijgen.*)

- *Mag ik je vragen wanneer, waar en hoe je Broodthaers hebt ontmoet?*

Gilissen: In de lente van 1961, enkele weken voor mijn drieëntwintigste verjaardag. Ik was op weg naar Londen, waar ik een cursus Engels zou volgen. Een vriendin die in Brussel woonde, stelde voor een tussenstop te maken en één dag bij haar te logeren.

- *Hoe kende je die vriendin?*

Gilissen: Ik had haar ontmoet op de avondacademie, waar we samen in de beeldhouwklas zaten.

- *En?*

Gilissen: Ik ben maar één nacht in Brussel gebleven. Maar Broodthaers is mij nadien drie keer komen bezoeken in Londen. Hij wilde dat ik bij hem kwam wonen. De derde keer ben ik gezwicht. 'Goed,' zei ik, 'voor enkele dagen.' Ik had een klein koffertje bij met een paar spullen. Dat was mijn hele uitzet, eigenlijk. Want ik ben nooit meer bij hem weggegaan.

- *Zou ik je mogen vragen wat de mooiste tentoonstelling is die je ooit hebt gezien?*

Gilissen: Ik denk aan twee schilderijen. Maar eerst wil ik over twee ervaringen met Broodthaers vertellen. Je weet dat hij mij leerde fotograferen, maar hij leerde mij ook naar kunstwerken kijken. Over twee momenten wil ik vandaag iets vertellen. De eerste keer bezochten we de vaste collectie van Boijmans Van Beuningen. In één zaaltje, waar voornamelijk landschappen hingen, vroeg Broodthaers mij: 'Wat is hier het belangrijkste schilderij?' Ik had wel een idee, maar durfde niet meteen te antwoorden, bang het verkeerde werk te kiezen. Maar hij werd ongeduldig. Toen wees ik naar een schilderij dat een soort bedelaar voorstelt die wegstapt van een huis, be-

dreigd door een grommende hond. 'Ça t'a pris du temps,' zei Broodthaers, die hetzelfde werk in gedachten had. Het bleek een schilderij van Bosch te zijn. Het huis is in slechte staat. Het linker onderbeen van de bedelaar is omzwachteld, waarschijnlijk omdat de hond in zijn kuit gebeten heeft. Het is eigenlijk geen bedelaar, dat is niet het juiste woord.

- *Het is waarschijnlijk een marskramer, een colporteur, zoals Broodthaers zelf, die zijn artistiek werk inluidde met de verklaring ook iets 'insincère' te zullen doen, een mercantiel avontuur waarvan de opbrengst procentueel verdeeld zou worden tussen hem en de handelaar.*

Gilissen: Het kan ook een dichter zijn, we weten het niet. Daarom vind ik het woord bedelaar ongeschikt. Ik vroeg Broodthaers eens hoeveel je moest geven aan iemand op straat die om geld vroeg. 'Genoeg voor een kop koffie,' antwoordde hij. In die tijd hadden we zelf zo weinig geld, dat we de elektriciteit niet konden betalen. Dan werkt de deurbel ook niet, wat heel lastig is.

- *Iemand vertelde mij dat ze een rok die je zelf had gehaakt zo mooi vond, dat ze heel graag wilde dat je er ook een voor haar maakte. Je noemde een prijs. Toen ze jou 's avonds met Broodthaers naar het Antwerpse centraal station bracht, kwam je terugrennen en bood je haar je eigen rok aan, omdat je het geld nodig had. Je vertrok zonder rok naar Brussel, zei ze.*

Gilissen: Ik had nog een onderjurk, natuurlijk.

- *En je tweede kijkervaring met Broodthaers?*

Gilissen: Op een dag bevonden we ons op veertig kilometer van Colmar. Ineens stond hij erop dat we naar de kruisiging van Grünewald zouden gaan kijken. Ik heb er alles aan gedaan om iemand te vinden die ons kon brengen. Hij liep recht naar het schilderij, keek er even naar en wilde dan meteen weg: 'Die Christus heeft syfilis,' zei hij. Later zijn we op dezelfde manier ook naar de *Kruisafneming* van Rubens gaan kijken in de Antwerpse kathedraal.

- *Ik denk dat het 'Isenheimer altaar' van Grünewald een bijzonder werk is voor mensen die vinden dat kunst het menselijk lijden moet uitdrukken, maar*

als reflectie over de schilderkunst, als een vorm van beeldend denken, staat het niet op hetzelfde niveau als 'De Kruisafneming' van Rogier Van der Weyden. Het heeft andere kwaliteiten.

Gilissen: Onlangs zei Benjamin Buchloh in een interview dat het werk van Broodthaers een trieste kant had. Ben jij het daarmee eens? Ik vind zijn werk ook heel spiritueel, humoristisch en intelligent.

- *Voor mij spreekt het werk van Broodthaers ook over eenzaamheid en isolement. Maar toen ik daar vroeger met jou over sprak, was je het daar niet mee eens. 'Hij had mij toch?' zei je.*

Gilissen: Is dat zo? Dan ben ik intussen van mening veranderd. Ik vind dat je gelijk hebt. 'Je me sens seul,' zei hij. Hij vond het moeilijk om gelijkgestemden te vinden. En hij miste zijn kinderen.

- *Je zou nog iets vertellen over twee schilderijen die je hebt gezien na het overlijden van Broodthaers.*

Gilissen: In een museum in Washington betrad ik eens een zaaltje waar ik achter mij ineens *L'origine du monde* van Courbet ontdekte. Dat kleine schilderij palmde de hele zaal in. Dat was ongelooflijk. De tweede keer, ook in een Amerikaans museum, stuitte ik op een staand portret van Napoleon in zijn bureau, gemaakt door David. In dat schilderij komt een klok voor die twaalf over vier aangeeft. Exact de tijd van een klok in de *Section de cinéma*, waarvan ik mij altijd had afgevraagd waarom het juist die tijd moest zijn. Het is de vroege ochtend in het schilderij, want er brandt nog een stompje kaars.

- *Sinds zijn eerste film, 'La Clef de l'Horloge (Poème cinématographique en l'honneur de Kurt Schwitters)', zal Broodthaers zeker aandacht besteed hebben aan de wijzers van afgebeelde klokken. Napoleon is volgens mij belangrijk omdat zijn gefnuikte elan het spleen heeft veroorzaakt in de Franse literatuur van de negentiende eeuw, zoals Paul Bourget schreef, en uiteindelijk heeft geleid tot de hermetische, niet-verwijzende of autonome gedichten van Mallarmé, die misschien alleen nog verdergezet konden worden door gedichten te maken met voorwerpen.*

Gilissen: Dat zou kunnen.

- *Wie waren voor jou de belangrijkste kunstenaars van de jaren zestig en zeventig van de twintigste eeuw?*

Gilissen: Uit Europa: Beuys en Broodthaers. Uit de Verenigde Staten: Warhol en Byars.

- *Weet je nog hoe Byars in België beland is?*

Gilissen: Anny De Decker en Bernd Lohaus wilden werk tonen van een Amerikaans kunstenaar die door niemand in Europa was gebracht. Anny en Bernd, dat moet gezegd worden, die hadden iets! De keuzes die ze hebben gemaakt! Samen reisden ze naar de Verenigde Staten, waar ze op aanraden van de verzamelaar Isi Fizman Dick Bellamy van de Green Gallery ontmoetten, die hen op het bestaan van Byars wees. Twee maand later arriveerde Byars in België. Dat was wat! Met zijn knellende, leren pak, zijn hoed en zijn roze sjaal!

- *Walter Swennen vertelde mij over een happening in het Zoniënwoud die een grote indruk op hem heeft gemaakt: 'C'était beau, humble et majestueux'. Byars was gekleed in een wit gewaad en stond tussen de hoge beuken, op een roskleurig bladertapijt, vertelde Swennen. Hij deed denken aan een druïde. Wie op hem toetrad, kreeg een briefje van stevig, maar flinterdun zwart papier waar met gouden letters iets onleesbaars op was geschreven. Er heerste stilte. Er werd niet gesproken. Op zijn laatste levensdag heeft Isi Fizman mij naar de bewuste plek in het woud gebracht, maar hij kon mij niets over de happening vertellen. Was jij daar ook?*

Gilissen: Jazeker. Samen met Broodthaers. Ik was eerst bang dat hij Byars maar niks zou vinden, maar het klikte meteen tussen die twee. Het respect was wederzijds, al kwam het in de eerste plaats van Broodthaers. De dag dat Byars 100 mensen uitnodigde om in het roze zijden vliegtuig plaats te nemen, was Broodthaers een van de eersten die zijn hoofd door zo'n opening stak, zonder aarzelen. Dat had hij nog nooit voor een andere kunstenaar gedaan. Zijn deelname leek het ijs te breken voor alle aanwezigen.

- *En Warhol?*

Gilissen: Het werk van Warhol is onvoorstelbaar precies en sterk. Ik be-

zocht eens een groepstentoonstelling bij Marian Goodman, waar ik het meest geïntrigeerd was door een bokaal (een lege pickles-pot) die gevuld was met gele, groene en paarse edelstenen en halfedelstenen. Een pot pickles! Het was een werk van Warhol. Verschrikkelijk duur om te verzekeren. Exact wat nodig was voor Marian Goodman, die nogal op haar centen zit.

- *Weet jij hoe de jonge Byars in Japan is beland?*

Gilissen: Nee.

- *Je bent vaak in India geweest en nadien ook in Cambodja. Kan je daar iets over vertellen?*

Gilissen: Wat mij trof in India, toen ik daar de eerste keer arriveerde, was de noblesse van de mensen. Zo'n man die de straat veegde zag eruit als een prins, met die witte lendendoek. En de vrouwen! Zo mooi! En de koeien die je overal aantreft. Enerzijds hebben ze hun overvloed aan goden, dat is het mannelijke en abstracte. Maar anderzijds heb je de koeien, die staan voor het moederlijke, de aarde, het aardse. In India heb ik het hindoeïsme bestudeerd, in Cambodja het boeddhisme. Vandaag sta ik weer dichterbij de godsdienst van mijn kindertijd, het katholicisme van voor de zogezegde modernisering van de kerk.

- *Samen met Broodthaers heb je een dochter, Marie-Puck. Later heb je ook een Cambodjaans meisje geadopteerd dat intussen ongeveer dertig moet zijn.*

Gilissen: Ja, ze wonen allebei in het buitenland.

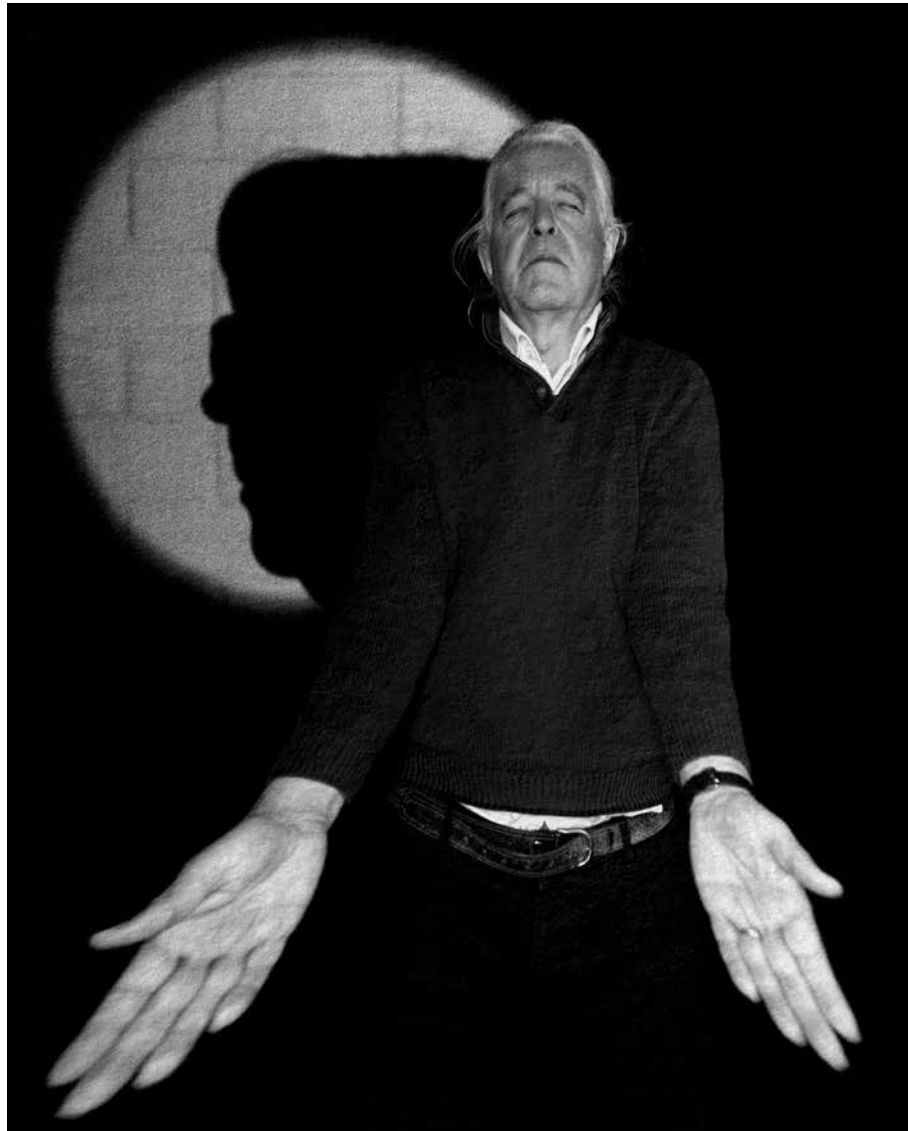
- *Is er iets waar we het nog niet over hebben gehad?*

Gilissen: Een paar stelregels. Ten eerste de zin van Nietzsche: 'Was mich nicht umbringt, macht mich stärker'. Daar denk ik vaak aan. Ten tweede het 'Trop is teveel en teveel is trop' van VDB. We moeten de gulden middenweg volgen. Dat leert ons het boeddhisme. Ten derde de eenheid: we zijn allemaal één. Ten vierde het onderscheid. *L'art du discernement*. We zijn allemaal één, maar de rijkdom van het leven komt voort uit het verschil.

3 september 2021

ERVARINGEN ZIJN INTERESSANTER DAN GELD

GESPREK MET ROGER D'HONDT



Roger D'Hondt en Marie-Hélène Van Audenhove
Foto: Jonas Van der Haegen

In 1970 richtte Roger D'Hondt (°1948) in de stad Aalst de niet-commerciële kunstplek New Reform op, een verzamelpunt voor kunstenaars die bezig waren met nieuwe kunstvormen zoals performance, mailart en fluxus. Tot 1979 kon je er kennismaken met de doening van kunstenaars als Hugo Heyrman, Hugo Roelandt, Anne-Mie Van Kerckhoven, Paul Gees, Narcisse Tordoir, Jean-Marie Schwind, Géza Perneczky, Ben Vautier, Janos Urban, Endre Tot, Jacques Charlier, Paul De Vree en vele anderen. Van 1973 tot 1975 was D'Hondt medewerker van het kunstencentrum van de UIA. In 1978 werd hij bekroond met de zilveren medaille Robert Schuman (Metz, Frankrijk). Hij publiceerde in kranten, tijdschriften en boeken. Hij was curator van tentoonstellingen als *Performance Art* in het Stadtarchiv Kassel naar aanleiding van *documenta 6* (1977), *Performance Art Festival*, Beursschouwburg Brussel (1978), *Theorie/informatie/praktijk*, Stedelijke academie Gent (1979), *Van Provo tot Nu, kunst in een sociaal-politieke context*, Stedelijk Museum Aalst (2008) en het in-situproject *Facades et Interieurs*, Paraza, Frankrijk (2010).

D'Hondt woont in een huis met opengewerkte volumes. De muren hangen vol met edities van bekende kunstenaars. Op de tafel staat de koffie klaar. Bovenop een stapel publicaties ligt de meest recente publicatie van Harry Ruhé. 'Gekocht van een interessante jonge kerel in Antwerpen: Idris Sevenans.'

Roger D'Hondt: Ik heb mijn legerdienst gedaan in Kassel. Omdat ik weigerde een aantal opdrachten uit te voeren (de vlag hijsen of gewapend de wacht houden bij de zondagsmis), moest ik voor straf in de bibliotheek werken, waar ik instond voor de culturele contacten. Als een officier een kaartje wilde voor het theater, moest ik dat reserveren. Zo ben ik in contact gekomen met Werner Kausch, een Kasselse kunstenaar die ook les gaf aan de hogeschool en mij naar 4. *documenta* heeft gebracht, in 1968. Vier jaar later, in 1972, heb ik in zijn studio-galerie een tentoonstelling gemaakt met Belgische kunstenaars die niet op *documenta 5* te zien waren. Samen

met Kausch schreef ik ook een pamflet waarin we wezen op de onderwaardering van de Belgische kunstenaars. Van de 170 deelnemers kwamen er maar twee uit België: Panamarenko en Marcel Broodthaers. Ik toonde werk van Hugo Heyrman, Maurice Roquet, Artworker Star, Herman De Schutter en Jean-Marie Schwind, die kunstwerken van de grondleggers van de moderne kunst namaakte. Nog eens vier jaar later, in 1977, heb ik in het Kasselse Stadtarchiv een reeks performances georganiseerd.

JOSEPH BEUYS

Ik ben opgegroeid in een gezin met weinig culturele belangstelling. Mijn moeder luisterde 's zondags naar opera en belcanto op de radio. Mijn vader werkte als schoenmaker in dienst van een atelier waar onder meer balletschoenen gemaakt werden. Hij had een jaar academie gedaan om te leren voeten tekenen voor die balletschoentjes. Verder hingen er in huis enkele ingelijste reproducties, waaronder een reproductie van een schilderij van Permeke. Ik vond dat een mooi ding. Het was figuratief, maar met abstracte elementen. Althans, zo zag ik het toen, nu zou ik dat anders omschrijven. Mijn vader speelde met de duiven. Toen ik hem eens vergezelde naar zo'n duivenbijeenkomst, zag ik op een prondelmarkt een winterlandschap. Ik heb dat gekocht voor een paar honderd frank en thuis zei ik: 'Voilà, nu hebben we een schilderij op doek'. Vanaf dan ben ik de kunstwereld beginnen volgen.

Mijn ouders waren politiek geëngageerd, met sympathie voor de Werkliedenpartij. Dat sociale heb ik behouden. Tijdens mijn jeugd gingen er steeds meer textielbedrijven dicht in Aalst, dat van een fabrieksstad veranderde in een slaapstad voor forenzen die in Brussel werkten. Er vonden toen veel betogingen plaats en ik sloot mij aan bij dat protest. Het sociale en politieke heeft mij altijd aangesproken. Daarom ben ik zo geboeid door Beuys. Ik heb voor het eerst kennisgemaakt met zijn werk op *documenta 5* in 1972. Later zag ik ook zijn *Honigpumpe am Arbeitsplatz*, die te zien was op *documenta 6* in 1977. In 1972 heb ik hem een paar dagen gevolgd. Nadien hebben we contact gehouden en heb ik hem bezocht in zijn 'Büro für Direkte Demokratie' in Düsseldorf.

Kunst zonder maatschappelijke relevantie bestaat niet voor mij. Beuys wilde die zogenaamd verschillende gebieden ook niet los van elkaar zien. Naar mijn gevoel bevond hij zich in de marge van de kunstwereld. Ze

hebben geprobeerd hem tot producent van kunstwerken te bombarderen, maar eigenlijk was die man dat niet. Hij wilde dat niet. Hij was bezig met Soziale Plastik. De mensen in zijn omgeving deelden die sociale bewogenheid. Het boekje *Jeder Mensch ein Künstler*, met uitspraken van Beuys die werden opgetekend door Clara Bodenmann-Ritter, heb ik zeker tien keer gelezen. Voor mij was Beuys een kunstenaar van het volk, zoals Louis Paul Boon: wel bezig met de zogenaamd hogere cultuur, maar met beide voeten op de grond. Hij zweefde niet. De kunstwereld was ook niet echt met hem bezig, hij sprak vooral de jonge mensen aan. Hij maakte indruk op ons, in een taal die begrijpelijk was, zonder hoogdravend te zijn.

In 1976 heb ik in mijn niet-commerciële kunstplek New Reform een tentoonstelling rond Beuys opgezet. Ik toonde documenten en vroeg een vijftal kunstenaars, die hem als docent hadden gehad, om hun verhaal rond Beuys te brengen. De ingezonden werken bestonden hoofdzakelijk uit teksten, collages en performances. Het geheel werd door Beuys een kunstwerk genoemd. Hij vond de energie die mensen in iets stopten belangrijker dan het eindresultaat. Soms zie je beroemde kunstenaars op de tv, omringd met glamour. Ik vraag mij dan af hoe geïsoleerd ze zijn en of ze nog met de mensen leven.

NEW REFORM

Ik heb mijn eigen mei '68 beleefd in Aalst. Er waren sociale protesten, er werd experimenteel theater opgevoerd, onder meer stukken van Slawomir Mroczek, er was de experimentele galerie Vertikaal... In het café van de theatergroep Pan en in galerie Vertikaal heb ik mijn eerste tentoonstellingen georganiseerd. Vertikaal stond voor abstracte kunst en provo-cultuur. Officieel is New Reform pas begonnen in 1970, met een tentoonstelling die *Art and Idea* heette, opgezet in het Oud-Hospitaal. Die eerste tentoonstelling was niet zo eenvoudig te maken. Er waren veel deelnemers uit het buitenland en telefoneren was verschrikkelijk duur. Ik had ook niet zoveel geld. Er was een werk te zien van de kunstenaar Günther Uecker en de componist Friedhelm Döhl. Die hadden een voorstel voor een geluidswerk gedaan, maar ik kon dat niet laten uitvoeren, het was te duur. Uiteindelijk werd het in diezelfde periode uitgevoerd in de Richard Demarco Gallery in Edinburgh. Het schema van het muziekstuk was wel te zien in Aalst. Er was ook werk te zien van Walter Schelfhout en Winfred Gaul. Die maakte

ook geometrisch abstract werk, maar in die periode twijfelde hij eraan of hij zou doorgaan met schilderen en maakte hij plannen voor kunstwerken die mensen zelf konden maken.

Na deze eerste tentoonstelling ben ik radicaal overgeschakeld naar performance art en installatiekunst. Ik reisde veel, samen met mijn vrouw Marie-Hélène Van Audenhove en later met onze twee kinderen. We maakten kennis met kunstenaarsinitiatieven in Amsterdam, Keulen, Londen... In Londen ontdekten we een 'art meeting place': een leegstaande garage waar allerlei dingen bezig waren. Je vond er conceptuele benaderingen van kunst, performances, theater, muziek: een soort van multidisciplinaire kunstontwikkeling. Ik maakte die omslag ook. In het begin heette mijn plek New Reform Gallery, maar vanaf de vierde tentoonstelling heb ik dat laatste woord laten vallen. Ik wilde geen traditionele galerie drijven, ik wilde op een non-conformistische, anarchistische manier werken. Commerciële galerieën drukten chique uitnodigingen, ik maakte gestencilde uitnodigingen. Ik wilde een luis in de pels zijn van de traditionele kunstwereld. Galerieën als Wide White Space maakten deel uit van een circuit. Ze brachten dezelfde kunstenaars als MTL in Brussel, Konrad Fischer in Düsseldorf en Rudolf Zwirner in Berlijn. Dat zag er vrij uit, maar het was eigenlijk heel beperkt.

Ik ben kunstenaars gaan opzoeken die buiten dat circuit vielen, die totaal nieuw waren, die tot de avant-garde behoorden. New Reform was verwant met kunstenaarsinitiatieven als Ecart van John Armleder in Genève, Zona van Maurizio Nannucci in Florence, Art sociologique in Parijs, Impact van Janos Urban in Lausanne, Reflection Press van Albrecht D. in Stuttgart, SÜM in Reykjavik, Beau Geste Press van David Mayor in Devon. Veel van die plekken hebben we ook bezocht. Die reizen en ervaringen hebben mijn leven verrijkt. Als ik jonge mensen een advies mocht geven, dan zou ik zeggen: ga naar Londen om dingen te zien die je hier niet kan zien. Waag je in de underground. Wij verbleven bij de mensen thuis. Ze sliepen ook bij ons thuis. Als ze met dertig waren, sliepen ze in de galerie. Ooit zagen we Mieko Shiomi, een Japanse fluxus-kunstenaar, bij Beau Geste Press honderd exemplaren van een boek maken, met de hand. Zoiets meemaken is een echte ervaring, dat is iets anders dan rondlopen in een museum of in een galerie naar een schilderij kijken.

- Voor jou en je echtgenote was dat een manier van leven?

D'Hondt: Ja. We leefden daarin mee. Ik was niet afhankelijk van de verkoop. We hebben nooit iets verkocht, dat was ons doel niet. Tijdens *Performance Art* in Kassel, in 1977, deed Hugo Roelandt een performance. Iemand heeft die performance gekocht, maar ik heb daar geen frank van gewild. Dat was niet interessant. Ervaringen zijn interessanter dan geld.

In 1972 wilde Adolf Merckx, de bezieler van Celbeton in Dendermonde, vijf galerieën samenbrengen voor de tentoonstelling *Jungle Art*. MTL, Wide White Space, Yellow Now, X-One en New Reform. MTL en Wide White Space leefden echter in onmin, zodat ik moest gaan bemiddelen tussen Fernand Spillemaeckers en Anny De Decker. In mijn wereld heb ik dat soort jaloezie nooit meegemaakt. Ik moest niet aan een andere galerie gaan vragen of ik een van hun kunstenaars mocht brengen. Wij waren vrij, aan niemand of niets gebonden. Een paar maanden voor hij is overleden, ben ik Bernd Lohaus tegengekomen in Brussel, op een tentoonstelling die gemaakt was door Ai Weiwei en Luc Tuymans. Ik had de indruk dat hij wilde zeggen dat we vaker hadden moeten samenwerken. Maar als je in de Wide White Space niet binnenkwam als klant, had je daar eigenlijk geen plaats.

De Wide White Space heeft geprobeerd van Panamarenko, Broodthaers en Beuys commerciële kunstenaars te maken. Beuys was daar niet echt in geïnteresseerd, met Broodthaers is het eigenlijk niet gelukt. Die heeft pas na zijn dood commercieel succes gekend. Ik werkte in die tijd samen met Hugo Heyrman en Yoshio Nakajima, die was verhuisd naar Zweden, waar hij een soort commune had opgericht. In 1975 liet hij mij weten dat hij een Travelling Museum wilde organiseren. Of ik wilde meedoen? Natuurlijk! Op de bewuste dag arriveerden hier dertig kunstenaars vanuit de hele wereld. New Reform zat toen in een fabriekshal. We hebben daar piepschuimen platen gelegd, zodat ze konden slapen. Ze kwamen wel allemaal bij ons thuis douchen. Na vijf dagen waren ze weer weg. Nakajima was visionair. Een reizende tentoonstelling, wat een prachtig idee!

- Toen je in 1988 een overzichtscatalogus wilde maken over New Reform, heb je Anne-Mie Van Kerckhoven en Danny Devos gevraagd om de vormgeving te verzorgen.

D'Hondt: Ja, ik hield van de punk-vormgeving van hun tijdschrift Force Mental. Anne-Mie kenden we via Hugo Roelandt, die afkomstig was van Aalst maar had gestudeerd in Antwerpen. Daar had hij Anne-Mie leren

kennen. Later ging Anne-Mie samenwerken met Danny Devos, die haar man geworden is. Met de Antwerpse academie heb ik nooit samengewerkt. Wel met de Jan Van Eyck-academie in Maastricht, Proka in Gent (waar Wim Van Mulders actief was, verbonden met de Gentse academie), het RHOK in Brussel, de UIA enzovoort. Maar in de Antwerpse academie leek de tijd stil te staan. Onvoorstelbaar, na Panamarenko, Hugo Heyrman en Yoshio Nakajima! Gewoon blijven plakken aan de goeie ouwe tijd. Hugo Roelandt en Anne-Mie Van Kerckhoven waren uitzonderingen. Ik was erg aan hen gehecht.

- Je hebt in New Reform een tachtigtal performances laten plaatsvinden. Wat is voor jou een performance?

D'Hondt: Een tijdelijk kunstwerk dat ter plaatse, in situ, gecreëerd wordt. Na afloop bestaat het niet meer, al kan er wel een residu overblijven, dat eventueel als installatie kan voortbestaan. Voor mij kan je een performance niet herhalen, anders wordt het theater. Een performance is ook iets dat je zelf moet beleven, je moet erin opleven, zodat je deel gaat uitmaken van het geheel. Ik herinner mij een performance van Ria Paquée die een uur lang spaghetti at die ze telkens weer uitspuwde in haar bord. Ze zat gehurkt tegen de muur. Het was walgelijk om te zien, maar je begreep dat het haar ging om de verschrikkelijke toestanden van armoede in de wereld. Je begrijpt ook dat je zoiets maar één keer kan doen. De tweede keer mist dat zijn effect, ook voor de kunstenaar.

- Je archief is befaamd.

D'Hondt: Het bevat duizenden stukken van 2500 kunstenaars, met veel originele brieven van mailart-, performance- en fluxus-kunstenaars. Het M HKA was erin geïnteresseerd, maar toen ik vroeg of ze er een tentoonstelling aan wilden verbinden, heb ik er niets meer van gehoord. Nu bevindt het archief zich in het stadsarchief van Aalst. Want het is heel moeilijk zo'n documenten correct te bewaren.

In 1971 werden we, samen met vijftig kunstenaars en enkele kunstenaarsinitiatieven zoals het Antwerpse Ercola, door Dirk De Vos en Willy Van den Bussche uitgenodigd voor de Triënnale van Brugge. Ik plakte een muur vol met gekopieerde brieven, voorstellen en faxen van kunstenaars als Ben Vautier en Wolf Vostell. Na drie dagen kreeg ik een brief van de

curatoren waarin ze zeiden dat de kunstenaars wilden dat we onze muur kwamen opruimen. Alleen Hugo Heyrman en Jacques Lizène hadden zich hiervan gedistantieerd.

- Als je niets verkocht, hoe heb je dan alles gefinancierd?

D'Hondt: Ik werkte bij de RTT (de toenmalige nationale telefoonmaatschappij) en mijn echtgenote was zelfstandig kapster en docente haartooi. Mijn maandloon ging naar onze werking, de reizen en de aankoop van boeken. Eén keer heb ik steun van de staat gekregen. Er kwam iemand kijken van het ministerie om een aankoop te doen, maar ik had geen kunstwerken op doek of papier. Toen kwam er een professor langs en die raadde mij aan een editie te maken van mijn publicaties. Ik heb dan een editie gemaakt op tien exemplaren en die heeft hij namens het ministerie aangekocht voor 5000 frank.

- Ik vroeg mij al af hoe je in 1971 faxen kon ontvangen. Maar je werkte bij de RTT.

D'Hondt: Ja, daar hadden ze een enorme faxmachine. De man die daarmee werkte, was een vriend (*lacht*). Het was de vader van Hugo Roelandt.

17 november 2021

DE WEG ONTSTAAT AL LOPEND

GESPREK MET CHANTAL DE SMET



Chantal De Smet

Chantal De Smet (°1945) lag mee aan de grondslag van de Vlaamse afdeling van Dolle Mina, een feministische beweging die ontstond in Nederland. Ze was medeorganisator van de eerste Vrouwendag in Brussel op 11 november 1972. In 1988 werd ze directeur van de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten Gent (vandaag KASK/School of Arts). Ze was jarenlang voorzitter van de Commissie Beeldende Kunst en bekleedde tal van functies in raden van bestuur van musea en andere instellingen en verenigingen. Ze is pas verhuisd naar een nieuw gebouwencomplex aan de rand van een Gentse arbeiderswijk. De inkomhal is behangen met ingelijste foto's. Ik herken Che Guevara, Fidel Castro, Picasso en Fernand Léger. Ze wijst op foto's van Roos Proesmans, Paul Ilegems en een foto van drie personen die ik niet herken. 'Dat zijn mijn ouders,' zegt ze, 'die poseren naast Julien Lahaut.'

Chantal De Smet: Ik las net dat onderzoek heeft uitgewezen dat mensen die meer lezen langer leven. Toch lezen ze niet veel, gemiddeld 3,5 uur per week.

- Ze eten ook beter. En ze krijgen een betere medische verzorging. Vermoedelijk zijn ze afkomstig uit een andere sociale klasse dan de mensen die minder lezen.

De Smet: Dat kan ook (*lacht*). Ik heb altijd veel gelezen. Ik denk dat ik ongeveer tienduizend boeken heb gehad. Ik hou vooral van biografieën. Vroeger had ik er een paar duizend. Uit plaatsgebrek had ik die ondergebracht in mijn bureau in de Academiestraat. Op een dag kwam er iemand binnen die opmerkte dat die boekenrekken heel decoratief waren.

- Wie waren je ouders?

De Smet: De vader van mijn vader is gedeserteerd tijdens de Eerste Wereldoorlog. Hij vluchtte naar Frankrijk en is getrouwd met een Française. Mijn vaders broer was voorzitter van het gewapend verzet tijdens de

Tweede Wereldoorlog. Mijn vader was een erkend weerstander sinds 1941. Mijn ouders hebben elkaar zo leren kennen. Mijn vader had een koerierster nodig en werd in contact gebracht met een candidate. Het was liefde op het eerste gezicht. Een prof aan de universiteit zei eens dat een generatie bepaald wordt door gemeenschappelijke ervaringen tijdens de jeugd. Mijn jeugd was sterk bepaald door de oorlog. Ik ben geboren in 1945.

- *Zo begint het boek 'Les années' van Annie Ernaux. In de jaren vijftig gingen vrijwel alle gesprekken tijdens familiefeesten over de oorlog, schrijft ze.*

De Smet: Het is een sterk boek, soms sterker dan *En finir avec Eddy Bellegueule* van Édouard Louis, dat ik ook een goed boek vind. *Les années* is zowel een persoonlijke getuigenis als een sociologisch werk. Oudere mensen hadden het inderdaad vaak over de oorlog. In Vlaanderen leek de wereld verdeeld tussen de witten en de zwarten. Maar je had zwarten en zwarten. Er waren ook eerlijke mensen bij, of idealisten, of mensen die meegesleept zijn. Sommigen hadden ook spijt. François Mitterrand heeft zich nooit geëxcuseerd voor het Franse oorlogsverleden, net zomin als voor het zijne, Jacques Chirac wel.

- *Heb je 'hogere' studies gedaan?*

De Smet: Ik was een slechte leerling in het secundair onderwijs. Op mijn 15de ontdekte ik boeken en vanaf dan deed ik niets anders dan lezen. Mijn ouders wisten niet goed wat ze met mij moesten aanvangen en stopten mij in een technische normaalschool voor meisjes in Brugge. Lili Dujourie heeft daar ook gestudeerd, ze zat een jaar of twee hoger. Ik volgde sierkunsten, maar ik had niet zoveel talent. Ik kreeg les van de kunstenaars Dan Van Severen en Luc Claus. Die hebben mijn ouders ervan overtuigd mij aan de universiteit te laten studeren. Daar heb ik eerst kunstgeschiedenis en nadien geschiedenis gestudeerd, zonder één tweede zittijd. Ik kreeg les van Marcel Maeyer. Jan Hoet zat in mijn jaar. We zijn begonnen met 24 en geëindigd met zeven. Er waren niet veel vrouwelijke studenten. Ik heb ook nooit een vrouwelijke professor gehad. Na mijn studies kunstgeschiedenis wilde ik eigenlijk journalistiek studeren, maar de grote historicus Jan Dhondt heeft mij ervan overtuigd geschiedenis te studeren. Mijn thesis als kunsthistorica handelde over Fernand Léger. Mijn thesis als historica ging over de vroege geschiedenis van de Kommunistische Partij van België

(van 1921 tot 1926), maar mijn belangstelling ging meer uit naar het cultureel-maatschappelijke dan naar het strikt historische. Gedurende mijn hele studies, van 1965 tot 1973, deed ik studentenjobs, tijdens de laatste jaren had ik een vaste baan: ik typte steekkaarten in zevenvoud in een bibliotheek.

- *Hoe is de Vlaamse tak van Dolle Mina ontstaan?*

De Smet: Dolle Mina ontstond in Amsterdam met de bezetting van een conferentie voor jonge managers, allemaal mannen natuurlijk. Mijn beste vriendin was de juriste Roos Proesmans. Na de eerste acties van Dolle Mina in Amsterdam heeft ze met hen contact opgenomen om te spreken over de oprichting van een Vlaamse afdeling. Ze vertelden haar dat ze geen behoefte hadden aan het uitbouwen van een structuur en ze spoorden haar aan zelf acties te organiseren met medestanders. Roos had een tijdje gewerkt in een verzekeringskantoor waar de mannen mochten roken maar de vrouwen niet. Na een eerste druk bijgewoonde bijeenkomst ontstond zo de eerste actie: 'We hebben recht op longkanker' in Antwerpen. De eerste actie in Gent was de symbolische opening van een kribbe. Er bestond toen geen enkele openbare kribbe in Gent. Er was er wel een geweest na de oorlog, maar die was alweer gesloten.

- *Kribbes konden vrouwen onafhankelijker maken?*

De Smet: Ook mannen. Alleenstaande vaders hebben ook recht op een kribbe. Je kan je kind niet meenemen naar je werk.

In 1972 is het Vrouwen Overleg Comité ontstaan, dat een band smeedde tussen alle vrouwenorganisaties, zowel de gestructureerde als de eerder spontane. Dit leidde tot een soort van acceleratie, een sneeuwbaaleffect. Op 11 november 1972 organiseerden we de eerste Vrouwendag. Een aantal vrouwen waren naar Parijs gegaan om Simone de Beauvoir uit te nodigen. Die was alleen vrij op 11 november. Vandaar de datum. De bijeenkomst vond plaats in de Brusselse Passage 44. De opkomst was overrompend. De mensen bleven maar toestromen. Ik stond aan de ingang om het *Rode boekje van de vrouwen* te verkopen, dat we hadden gemaakt met onze Franstalige vrienden. Ik heb de Beauvoir en Germaine Greer alleen vanuit de verte gezien. Dat was heel leuk. De Internationale Vrouwendag vindt dit jaar plaats in Leuven. Het is de... *(swipend op haar smartphone)* vijftigste Internationale Vrouwendag!

De beweging voor abortus ontstond met de arrestatie van dokter Peers in 1973. Uiteindelijk is de abortuswet gestemd in 1990. Dat betekent dat we ongeveer zeventien jaar legale en illegale actie hebben gevoerd! Er is onvoorstelbaar veel bereikt op een halve eeuw tijd. Ik heb lang gedacht dat ze ons dat niet meer konden afpakken, maar nu ben ik daar niet zo zeker meer van. Onlangs is er in Polen een zwangere vrouw met een dode baby van zeven maanden in haar buik gestorven omdat ze de vrucht niet mocht laten afdrijven. In Texas moet je ook zeker zijn dat de foetus dood is voor er iets ondernomen kan worden. Terwijl we intussen bijvoorbeeld weten dat er in de Verenigde Staten minder misdaden gepleegd worden sinds abortus toegestaan is. Dat is cru, maar het is een feit.

- *Amerikaanse onderzoekers hebben vastgesteld dat de meeste kinderen niet gewelddadig worden door hun opvoeding of omgeving, maar geboren worden met een agressieve aard en gaandeweg gepacificeerd worden. Alleenstaande moeders slagen daar minder goed in, om verschillende redenen. Maar dat nadeel wordt opgevangen als hun kinderen op school kunnen samenwerken met kleine groepjes kinderen die minder agressief zijn en meer vertrouwen hebben in de wereld. Een boeiend geval van eugenetica. Wie blootgesteld wordt aan een weldadige omgeving, gaat karakteriële mogelijkheden ontwikkelen die anders slapend blijven.*

De Smet: In Hongarije gaan de dingen ook achteruit. Het is soms ontmoedigend. We moeten altijd waakzaam blijven.

- *Wat zijn de mooiste tentoonstellingen die je ooit hebt gezien?*

De Smet: Dat is geen simpele vraag. Hoe ik tentoonstellingen ervaar, hangt af van mijn humeur, het moment in mijn leven, ook in verhouding tot mijn leeftijd, de mensen met wie ik de tentoonstelling bezoek, mijn eigen activiteiten en nog zoveel meer. Er zijn dus heel wat tentoonstellingen die ik in mij meedraag. Sommige herinner ik mij met dankbaarheid, andere eerder gelaten. Ik weet wel dat ik erg onder de indruk was van een grote Manet-tentoonstelling in het Dogepaleis in Venetië, waar het uitzonderlijke belang van Manet voor de (hedendaagse) kunst apert werd. Het was een fabelachtige tentoonstelling die mij ontzettend veel heeft geleerd. Ook heb ik 25 jaar geleden al mijn vrienden aangezet om in het Stedelijk Museum de Bill Viola tentoonstelling (geënceneerd door Peter Sellars) te gaan

bezoeken en liefst meer dan eens te gaan. Ik ben nooit een liefhebber van videokunst geweest maar daar werd dit toen nieuwe medium zo organisch gebruikt dat het onderdeel van het leven zelf werd. Ik was *flabbergasted*. Dat was ik ook in de *Rothko Room* van de Phillips Collection in Washington DC. Het gaat om een relatief kleine ruimte met op elk van de vier wanden een schilderij en in het midden een bank. Zo ontstaat een meditatieve ruimte. Het valt mij nu op dat dit niet mijn geliefkoosde kunstenaars zijn. Het zijn dus echt de tentoonstellingen die mij geraakt hebben.

- *Het lijkt erop dat je pas verhuisd bent.*

De Smet: Vroeger woonde ik in een *multihuis*, samen met een vriend. We hadden elk een keuken, een badkamer en een slaapkamer. Het huis stond vol boeken. Ongeveer 10.000, denk ik. De biografieën en monografieën heb ik aan de universiteit geschonken. Er zijn ook boeken naar het Museum Dhondt-Dhaenens gegaan.

- *Ludo Bekkers had ook een paar duizend boeken opgeruimd. Nadien miste hij de boeken van Camus. Welk boek mis jij?*

De Smet: *Les nourritures terrestres* van André Gide. Gelezen toen ik jong was, ik heb er mooie herinneringen aan.

- *Wat is voor jou een goede biografie?*

De Smet: Een van mijn professoren vond het belangrijk dat je iets wist over het privéleven van mensen. Het is goed te weten of een minister van defensie zonen had. Biografieën hebben dus zeker een zin. Verder moet een biografie niet alleen een leven schetsen, maar ook een tijdperk, zoals Annie Ernaux doet. Persoonlijke details zijn belangrijk, maar het gaat er vooral om hoe iemand al dan niet paste in de gemeenschap en in gemeenschappelijk beleefde momenten. Zo las ik een mooie biografie over Majakovski, *Een leven op scherp*, geschreven door Bengt Jangfeldt en uitgegeven door Balans in 2010. Majakovski wordt er mooi neergezet als mens.

- *Wat bedoel je daarmee?*

De Smet: Jan Vercruyse logeerde eens een tijdje bij Joseph Kosuth. 'Hoe

was het?', vroeg ik hem. 'Het is niet simpel om te leven met uw *hero*', antwoordde hij. Mensen die je niet persoonlijk kent, kunnen iets mythisch hebben. Het ontdekken van hun menselijkheid maakt hen vaak niet kleiner, maar juist groter. Sommige biografieën zijn fantastisch. Ik hou bijvoorbeeld erg veel van het werk van Annejet van der Zijl, die verschillende biografieën heeft geschreven. Het zijn spannende boeken, naar Angelsaksisch voorbeeld.

- *Heeft je moeder je geïnspireerd door haar voorbeeld?*

De Smet: Absoluut. Al vormden mijn ouders wel een *fusioneel* koppel. Mijn moeder ging naar school tot haar zestiende, mijn vader tot zijn veertiende. Maar ze lazen veel. Mijn vader was verslaafd aan De Standaard en Le Monde. We waren eens op vakantie in de Vogezen en ik moest elke dag 34 kilometer rijden om een krant te gaan kopen, want zonder leesvoer kon hij niet overleven. Toen ik hem later bezocht in het rusthuis waar hij verbleef, bracht ik elke keer een krant mee. Die bladerde hij dan door zonder te lezen. Als de krant dicht was, bleef hij doorbladeren.

- *Heb je zelf kinderen?*

De Smet: Ik heb een dochter geadopteerd die nu 44 is. En er zijn de twee kinderen van de vriend met wie ik een huis deelde.

- *Je was een Bewust Ongehuwde Moeder?*

De Smet: Ja. Een mens is niet gemaakt om alleen te leven, maar blijkbaar was het voor mij niet vanzelfsprekend een partner te vinden die mij mijn zelfstandigheid gunde... Het was toen heel moeilijk een kind te adopteren als alleenstaande, omdat de adoptie in handen was van kerkelijke organisaties. Maar het is toch gelukt. En het was fantastisch voor iemand te kunnen zorgen (*toont een foto*). Kijk, hier zie je mij tijdens een vergadering terwijl ik haar de fles geef.

- *Als docent aan de Gentse Academie is het mij opgevallen dat studenten met Arabische namen het vaak opgeven. Heb je daar in jouw tijd als directeur iets van gemerkt? Waren er toen al studenten met een niet-Europese achtergrond?*

De Smet: Vroeger is besloten nooit cijfers te geven die gebonden zijn aan de afkomst van studenten. Als het Belgen waren, zo luidde de stelling, dan waren het Belgen.

- *Dezelfde redenering leidde er in Nederland toe, zoals Ayaan Hirsi Ali aantoonde, dat er geen cijfers waren van genitale verminkingen en eremoorden. Zonder cijfers kan een maatschappelijk fenomeen ons totaal ontgaan.*

De Smet: Daar heb je gelijk in. Waarom spreek je de nieuwe decaan daar niet op aan?

- *Daar heb ik geen talent voor. Mensen met macht stellen mij vaak teleur omdat ze er zo weinig van bakken.*

De Smet: Een van de meest betrekkelijke zaken is macht. Ik heb lang op een kabinet gewerkt. Daar ontdek je dat bijna niemand macht heeft, alleen een beetje invloed, als alles goed gaat. Vroeger was de Academie een stedelijke instelling. Op een bepaald ogenblik werd op instigatie van de burgemeester, Gilbert Temmerman, een opendeurdag georganiseerd voor mensen met een migratie-achtergrond. Alle stedelijke hogescholen deden mee, maar de academie en de architectuurschool werden uitgesloten. Dat had volgens de burgemeester weinig zin. Maar de tien personen die zich toen hebben ingeschreven, hebben allemaal gekozen voor de academie. Sindsdien weet ik dat er zeker belangstelling is bij mensen met een migratie-achtergrond. Waarom studenten afhaken, weet ik niet.

- *U hebt Jan Vercruysse goed gekend?*

De Smet: Ja. Halverwege de jaren zeventig kwamen we vaak samen met Werner Cuvelier en Dan Van Severen om over het kunstonderwijs te discussiëren.

- *Wat vind je van het doctoraat in de kunsten?*

De Smet: Ik ben er niet echt een voorstander van. Maar dat antwoord moet ik nuanceren. Vroeger had je drie soorten hoger onderwijs in ons land. Het academisch onderwijs (de universiteiten), onderwijs dat een gelijkwaardig academisch statuut had verworven (bijvoorbeeld architectuurscholen

en vertaalscholen) en hogescholen, die eerder praktijkgericht waren. Het kunstonderwijs maakte deel uit van die laatste groep. Ik was er voorstander van dat het kunstonderwijs een academisch statuut zou krijgen, zodat artistiek onderzoek op hetzelfde niveau kwam te staan als universitair onderzoek. De meeste vertegenwoordigers van de hogescholen verkozen echter dat het kunstonderwijs bij hen ondergebracht bleef, omdat het prestigieus was en hen leek te behoeden voor een degradatie tot beroepsschool. Maar wat is het resultaat? Dat de doctoraten in de kunsten niet tot stand kunnen komen zonder de universiteiten, die zich superieur blijven wanen. Er is geen gelijkwaardigheid ontstaan.

- Je vindt het maatschappelijk belang van het kunstonderwijs te groot om het te laten bevoogden?

De Smet: Precies. Vroeger zeiden ouders altijd: studeer eerst maar rechten en daarna kunst.

- Dat is Jan Vercruyse overkomen, meen ik.

De Smet: Ik vind dat docenten beoordeeld moeten worden op hun loopbaan, wat ze vroeger naam en faam noemden, niet op een titel die ze krijgen van een universiteit omwille van zogenaamd onderzoek. 'Faire de la prose sans le savoir', zegt le Bourgeois gentilhomme. Elke artistieke praktijk houdt onderzoek in. Wat kan dan bijkomend onderzoek zijn?

- Als je je alleen baseert op de naam en de faam van een docent, worden de goede pedagogen over het hoofd gezien. Ik denk dat scholen in de eerste plaats behoefte hebben aan goede pedagogen. Een kunstenaar is niet altijd een goed pedagoog.

De Smet: Daar ben ik het mee eens, maar het kunstonderwijs heeft ook nood aan goede kunstenaars die lesgeven. Wat het niet nodig heeft, zijn slechte pedagogen die ook niet echt kunstenaar zijn. Ik ben directeur geworden in 1988, toen het kunstonderwijs, samen met het zeevisserijonderwijs, nog afhing van de federale overheid. In 1989, met het Mammoet-decreet, werd beslist dat het kunstonderwijs de regelgeving van de Vlaamse Gemeenschap zou volgen. Op dat moment waren er 148 hogescholen, waarvan sommige maar tachtig studenten hadden. Omdat

Bologna eraan kwam, werd gevreesd dat veel scholen niet concurrentieel zouden zijn. Daarom werd beslist dat ze moesten fuseren. Maar ze hebben dat gedaan met wat ze een gesloten enveloppe noemen: het mocht niets extra kosten. Dezelfde begroting werd dus anders ingezet, op basis van andere berekeningen. Als kabinetsmedewerker heb ik eens uitgerekend hoeveel geld de hogescholen kregen voor hun kunstopleidingen en hoeveel van dat geld ook echt terecht kwam bij die kunstopleidingen. Dat was niet altijd evenveel. De minister heeft dan eens gebruld, maar zoals ik je al zei: echte macht heeft bijna niemand.

- Hoe kijk je nu terug op je professionele leven?

De Smet: Noam Chomsky zei: 'Als ik aan het betogen ben, voel ik mij op mijn ongemak, en als ik aan mijn bureau zit wil ik betogen'. Ik herken dat verlangen naar eenduidigheid en concentratie. Soms zou je willen kiezen, maar meestal word je gekozen, waardoor je leven soms de neiging heeft zich op te veel vlakken tegelijk af te spelen. Antonio Machado zegt: 'De weg bestaat niet, de weg ontstaat al lopend'. Pas als je terugblijkt, zie je welk parcours je hebt afgelegd.

17 november 2021

EERST STROPEN, DAN VIERENDELEN

GESPREK MET PAUL ILEGEMS



Paul Ilegems

Paul Ilegems (°1946) is kunsthistoricus, auteur, ollekebollekesdichter en frietkotenspecialist. Ik leerde hem kennen als collega aan de Antwerpse academie, waar hij tijdens vergaderingen van de theoriëdocenten demonstreerde hoe ik mezelf kon zijn door op uiterst gemakkelijke, want monkelend-ingehouden wijze steevast te verkondigen dat de dikke boeken over semiotiek, waarover sommige collega's het voortdurend hadden en die vandaag allang vergeten zijn, onleesbaar waren.

Paul Ilegems: Ik kwam ter wereld in 1946 en geraakte volwassen op de Luchtbal, een verzameling woonblokken in het noorden van Antwerpen. Mijn moeder was een bijzonder opgewekte vrouw. In de jaren vijftig schreef ze voor het Jeugdtheater kinderverhalen en toneelstukken die ik heel mooi vond. Ik ken nog steeds twee liedjes uit het hoofd: eentje over de clowns Bimberlambinus en Bamberlambinus, een ander over Katrientje: *(zingt) 'Ik ben Katrientje, ik ben Katrientje, ik ben Katrientje blij van zin / Ik heb een putje, ik heb een putje, ik heb een putje in mijn kin / En twee putjes in mijn wangen / Wat kan ik meer verlangen?'* Ergens beneden in het duister zat iemand aan de piano bij een klein lichtje. Dat vond ik mysterieus. Hij zorgde voor de muziek en ik kende zijn naam van de affiches: Peter Welfens. Dat was de eerste naam die ik kende van iemand buiten de familie.

Mijn vader was ook van de basse classe, zoals dat toen heette. Ik weet veel over zijn jeugdijaren, want hij liet een uitvoerige autobiografie na, mijn moeder trouwens ook. Ze schreven helemaal niet slecht. Mijn vader en zijn vijf broers woonden op de Dam, de Antwerpse frikadellenbuurt. Ze hadden alle zes een passie voor het schaakspel en een sterke muzikale bevoegdheid. Ze hielden vooral van Schubert en Beethoven. En ze hingen het communisme aan, wat in de jaren twintig en dertig niet zo ongevoel was. Na de oorlog noemde mijn vader zich 'cryptocommunist' omdat hij werkte als boekhouder voor een Amerikaanse firma die in cornedbeef en fruitconserven deed. Ook mijn moeder had zich bekeerd tot het communisme, al had ze geen benul van wat het zoal inhield. Lenin en Stalin waren de goden, punt uit.

Mijn nonkel Raoul debuteerde in de oorlog bij het verzet, maar werd

snel opgepakt, waarop voor hem een rondreis begon van Breendonk naar Dachau, Buchenwald en Mauthausen. Het schaakspel hielp hem te overleven. Zijn oudste broer Emiel richtte in de jaren dertig een linkse uitgeverij op die Internacia heette, maar leunde steeds meer aan bij de rechterzijde. In de oorlog werkte hij mee aan de Atlantikwall, wat hem na gedane zaken twee jaar celstraf opbracht. Beroofd van zijn burgerrechten begon hij met een uitgeverij, Indeurop, en publiceerde een landenencyclopedie die bij zijn dood in 1968 tweeënveertig delen telde. Waar hij het allemaal vandaan haalde, is me nog steeds een raadsel. Hij verkocht de encyclopedie ook zelf, deels aan andere ex-collaborateurs, deels aan sukkels die erop hadden ingetekend. In het deel over Rusland somt hij zijn medewerkers op, waaronder Prof. E. Von Hilegheim, Dr. Erik Meglimson, Dr. W. Smeguliubov, Artemio de Hilgo y Mensa, Emilio de Solimgini en Ibn Islem Guz, allemaal parafrasen van zijn eigen naam. Zijn allereerste boek heette *Een diatribe tegen Roemenië*. Prachtig!

Van mijn vader leerde ik al vroeg schaken. Ik speelde heel graag tegen hem, ook al wist ik dat ik geen enkele kans maakte. Hij speelde als eerste-klasser in de Arbeidersschaakclub en nam deel aan tornooien. Ik verloor honderden partijen tegen hem, maar dat vond ik niet erg, want verliezen is interessanter dan winnen. Als je wint, gebeurt dat door de zwakte van je tegenstander, daar valt niks uit te leren. Maar als je verliest, kun je nagaan waar het is fout gelopen en leer je weer wat bij.

Om een betere speler te worden moest ik bij een club gaan, maar dat wilde ik niet omdat ik nog een ander tijdverdrijf had dat al even nutteloos en tijdrovend was. We hadden thuis een oude piano, zo'n ding dat de pianisten een nagelenbak noemen. Ik begon erop te spelen toen ik veertien was. Als ik iets hoorde van Mozart of Haydn dat heel simpel klonk, kocht ik de partituur, volgde het notenbeeld en probeerde het na te spelen. Met wat ik zo had geleerd, ging ik na het atheneum de ingangsprоof afleggen in het conservatorium, waar ik mocht beginnen in het derde jaar. Maar toen ik dan een sonate van Mozart moest instuderen en de plaat niet kon vinden, liep alles in het honderd. Mijn lerares Lucette Alleman begon te gillen. Mijn noten waren juist, maar met de ritmische verdeling zat ik er helemaal naast.

Het jaar daarop ging ik op aanraden van de leraar muziekgeschiedenis, professor Broeckx, musicologie studeren in Gent. Dat was de beste beslissing van mijn leven. Als pianist ben je veroordeeld tot lesgeven in een avondschool. Uitzonderlijk kun je eens een recital geven, maar dat vraagt zoveel studie dat het alleen zin heeft als je ermee op tournee kunt gaan. De

meeste toehoorders letten ook niet zo op de muziek, maar op de gebaren van de pianist. Hoe hij of zij in hemelse vervoering het hoofd in de nek werpt, zoals de drinker met zijn fles. Een pianist die blijft zitten als een blok beton, zoals Vladimir Horowitz, vinden ze maar niks.

Ik weet veel van pianomuziek en speel nog altijd, terwijl ik met schaken gestopt ben toen mijn vader overleed in 1981. Aan een piano heb je ook meer lichaamsbeweging dan voor een schaakbord, en dat voel je. Ik zie het min of meer als een sport. Een sport met handen en polsen, ellebogen en schouders, ademhaling, buikspieren, en meer. Het geeft veel voldoening iets met de handen te kunnen doen. Vroeger waren alle mensen handig, ze konden van alles waar wij alleen nog van kunnen dromen. De moderne mens kan alleen nog over zijn smartphone wrijven.

- Je hebt kunstgeschiedenis gestudeerd in Gent, samen met Chantal De Smet en Jan Hoet.

Ilegems: En met Jan Debbaut, Paul Huvenne en Willy Van den Bussche. Er zat geen toekomst in die studie, werd ons verteld, maar iedereen die eruit kwam is museumdirecteur geworden. Jan Hoet heeft tien jaar over zijn studies gedaan. Hij combineerde ze met twee voltijdse betrekkingen als leraar tekenen en gaf tot 48 uur les per week. Er was ook een professor die hem niet kon luchten en hem verschillende keren gebuisd heeft.

In de lessen kunstgeschiedenis maakte ik kennis met de Bijbel en de kerk, de heiligenlevens en hun folteringen. Daar had men toen veel fantasie in, elke heilige moest op een andere manier aan zijn eind komen. Ze deden nooit twee keer hetzelfde (*lacht*). Van religie had ik toen niet het minste benul, die studie was dus wel nuttig voor mij.

- Jullie kregen les van Marcel De Maeyer.

Ilegems: De Maeyer had een heel goeie collectie dia's, met prachtige detailopnamen, maar wat hij vertelde was pure emopraat. Hij had het alleen maar over de 'krachtlijnen' en het 'coloriet', en verwaarloosde de culturele, economische en politieke context. Ook over het afgebeelde tafereel kwam je niets te weten. Dat liet hij allemaal onvermeld. Het was al mooi als hij de titel van het werk noemde. Zo leken al zijn lessen op elkaar. Eindeloos hetzelfde geleuter. De Maeyer werd veel bewonderd, maar niet door mij.

- Het lijkt erop dat hij naar de schilderijen keek als een schilder.

Ilegems: Absoluut. Hij schilderde ook zelf, en deed dat behoorlijk: brievenbussen, parkeermeters en tentzeilen, alles net echt. Dan zijn de Amerikaanse hyperrealisten toch iets heel anders. Die drukten een onverbiddelijke hardheid uit. De Maeyer bleef decoratief. Maar hij leerde ons wel kijken naar schilderijen. Verder was er professor D'Hulst, die ik interessanter vond, al praatte hij vooral Panofsky na. Maar zo kreeg ik steeds meer belangstelling voor de beeldende kunst. De muziek zakte weg. Daar wist ik trouwens al genoeg over.

In het grote auditorium kregen we les van professor Herman Uyttersprot, die in *De Kapellekensbaan* van Louis Paul Boon voorkomt als professor Spothuyzen. Een geweldige figuur. Zeer onderhoudend, erudiet en enthousiast. Ik zie nog hoe hij eens in zijn betoog het woord 'langzamerhand' gebruikte, en opeens stokte, alsof hij dat woord nog naproefde. 'Allengskens', zei hij toen. En dan opeens, met zwierige hand: 'van lieverlede!' Zulke dingen blijven hangen, terwijl ik zijn leerstof voor 90% vergeten ben. Het is de persoonlijkheid die beklijft. Hoe iemand in het leven staat. Wie zeurt en niet kan lachen gaat gauw vervelen. *C'est le ton qui fait la musique*, ik zeg het elke dag. Uyttersprot rookte verschrikkelijk veel, ook tijdens zijn colleges, waardoor hij helaas niet tot zijn pensioen geraakte.

- Je was docent kunstgeschiedenis aan de academie van Antwerpen, waar ik als collega twee van je lessen heb bijgewoond. Je werkte met zelfgemaakte dia's.

Ilegems: Ik concentreerde me vooral op de hedendaagse kunst. In 1986 of 1987 mocht ik daarmee beginnen in de vorm van een keuzevak, voorbehouden aan de laatstejaars. Ik geloof dat de directeur het als een soort porno zag. De academie was hyperconservatief. Maar een jaar of vijf later werd mijn vak verplicht vanaf het tweede jaar. Ik bezocht de documenta's, de Biënnales van Venetië en musea in Parijs, Düsseldorf, Keulen, Londen, Amsterdam en Rotterdam. Stom was wel dat je toen in veel musea niet mocht fotograferen. Over kunst praten zonder goede beelden is nogal onzinnig.

Als docent probeerde ik de angst van de studenten weg te nemen. Toen ik zelf student was, was ik bang iets verkeerd te zeggen, of iets te vragen dat net was uitgelegd en dat ik had gemist. Bang mij belachelijk te maken, bang dat iedereen zou vinden dat ik zat te slijmen. Vandaar dat ik als docent altijd een gemoedelijke sfeer probeerde te creëren en nooit autoritair deed. Want zeker in de kunst is de schrik om te worden uitgelachen nefast. Wie bang is kan geen kunst maken, alleen veilige paden bewande-

len. Die mosselpotten van Broodthaers waren belachelijk. De lusterwinkel van Bijl: belachelijk. Manzoni, Christo, Charlier, Lizène, Swennen, Wim T. Schippers en talloze anderen deden dingen die de burgerman belachelijk vond. Pas tien jaar later zag iedereen wat het te betekenen had.

- Je beschrijving van je schakende vader en de oom die schuilgaand achter een hele reeks pseudoniemen op zijn eentje tweeënveertig landengeschiedenissen schreef, doen mij denken aan Drs. P en de ollekebollekes.

Ilegems: Hoe dan?

- Ik herken een vergelijkbaar soort puzzelend denken, maar ik kan mij ook vergissen.

Ilegems: Een ollekebolleke maken is inderdaad te vergelijken met een puzzel. Het is een maniakaal nauwkeurige versvorm, met het metrum van een wals en tweemaal 22 lettergrepen. Een vrij ollekebolleke is ondenkbaar, of het zal geen ollekebolleke zijn. Een vrije stelling van Pythagoras of een vrije Gulden Snede bestaan evenmin. Het zesde vers moet bijvoorbeeld een woord van zes lettergrepen zijn, waarvan de hoofdklemtoon op de vierde lettergreep ligt. Het verplicht stellen daarvan, dat is het mooie. Woorden die hieraan voldoen zijn 'Australopithecus', 'anticonceptiepil' of 'ontegenzeggelijk', maar nog beter kun je zelf zo'n woord fabriceren: francofonieattest, trommelvliesvriendelijk, vingervlugvaardige, hyperuitzinnige, schamperlachwekkende, straatarmeluiswoning, onveronachtzaambaar, wedertevoorschijnkomst. De dichters verrijken de taal!

- Je hebt te maken met een onvrijheid die je verplicht vrij om te springen met de taal.

Ilegems: Zo is het. En in die belachelijke versvorm heb ik drieëndertig jaar lang gecorrespondeerd met Drs. P, en ik ben het nog steeds niet beu. Hij was er verbazend snel in en kon zelfs ollekebollekes improviseren. Die vorm paste perfect bij zijn persoon. Hij had iets buitengewoon artificieels in zijn voorkomen, zijn bewegingen en zijn manier van praten. Hij sprak heel langzaam en steeds op dezelfde toon. Als hij op tv kwam, was hij na een volle minuut nog aan zijn eerste zin bezig. Zo ging hij onverbiddelijk in tegen het medium televisie. De interviewer zat er handenwringend bij, maar Drs. P liet zich niet onderbreken. Als hij zong, ging hij wel over op

een andere snelheid, dan was het alsof je een langspeelplaat afspeelde op 45 toeren.

- *Wanneer maakte je voor het eerst kennis met de hedendaagse kunst?*

Ilegems: Jan Eyskens, een kunstenaar die ik al sinds mijn kinderjaren ken, debuteerde in 1966 met popartschilderijen. Die maakten een grote indruk op mij, want van popart had ik nog niet gehoord. Het was een totaal andere schilderkunst dan wat ik gewend was. Hij schilderde in zwart-wit, zoals zijn *Al Capone*, een composiet werk over macht en misdaad. Ik heb dat werk nog altijd. In 1968 bezocht ik de documenta en zag daar de werkstukken van Oldenburg, Rosenquist, Warhol en anderen. Daar vielen de schellen pas goed van mijn ogen. Niet veel later raakte ik vertrouwd met de fratsen van Yves Klein, Manzoni, Tinguely en Christo. En Broodthaers, niet te vergeten. Dat was allemaal supersensationeel en er zat veel humor in.

In die tijd hadden de mensen nog veel respect voor een museum en zijn directeur. Musea voor hedendaagse kunst bestonden nog niet, en ook geen interactieve computers voor zesjarigen. Tentoonstellingen werden nog niet becuraterd door een pipo die er alles van kent, maar door de kunstenaars zelf, zoals bij G58. Als we willen dat de kunst nog verder gestandaardiseerd raakt, moeten we vooral veel naar de curators luisteren. Die mensen zijn niet bezig met kunst, maar met macht en carrière.

- *Als je zelf les gaf, sprak je dan wel over de economische en sociale context? Ik kan mij moeilijk voorstellen hoe je zoiets doet met hedendaagse kunst.*

Ilegems: Ik begon altijd met Belgische kunstenaars die sterk op de maatschappij gericht waren. Belgisch, want dat is 'de fiets die je voor de deur vindt', zoals Luciano Fabro het uitdrukte. De toestanden in eigen land kent iedereen het best. Ik ging uitvoerig in op kunstenaars die verwijzen naar de wereld buiten de kunst, zoals Luc Deleu, Charlier of Bijl. Ze onderzoeken de sociale functie van de kunst, de verwachtingen van het publiek, het kunstbeleid van de overheid, en zo meer. Niet zelden met een ironische inslag.

Een tweede cirkel trok ik rond kunstenaars die een eigen wereldje creëren waar ze de buitenwereld niet bij nodig hebben, zoals Panamarenko, Leo Copers of Patrick Van Caeckenbergh. Ze zijn specialisten in hun eigen onderzoeksterrein, dat zich steeds verder uitbreidt.

Dan sprak ik over een derde groep, waarin ik schilders en beeldhouwers onderbracht die de traditie laten voor wat ze waard is en een nieuwe vormtaal en esthetiek zoeken. Betekenissen blijven meestal bijkomstig, of kunnen geheel open blijven. Om er ook weer drie te noemen: Raoul De Keyser, Guy Mees en Honoré d'O, die ik me blijf herinneren omdat hij in een gondel in Venetië zijn kop onder water stak.

- *Ken je iemand die goed schrijft over kunst?*

Ilegems: Dat zou dan iemand moeten zijn die zijn taal goed kent en zwijmelwoorden en filosofisch jargon weet te vermijden. Gewone mensentaal is al moeilijk genoeg. Ik heb Leen De Backer graag gelezen, en vaak ook Bart Verschaffel en Lieven De Cauter. Maar ook de onzin boeit mij. In mijn ordinaatuer heb ik een hele collectie idiote teksten waar ik misschien ooit nog iets mee doe. Wim Van Mulders schreef: *'Men zou de term kunstcriticus beter schrappen en vervangen door bewonderaar. Hiermede zou men ook eens het schaapachtige, verblinde, soezigerige karakter van de kunstkritiek tentoonstellen'*. De lange teksten in de Witte Raaf hebben op mij het effect van een hypnose, waaruit ik opeens wakker schiet en mij afvraag wat ik nu eigenlijk gelezen heb. Van Mulders schreef ook: *'Iemand kraken, aanvallen of afmaken met enig inzicht in de intenties van het slachtoffer ligt niet in onze traditie'*. Waarbij ik dan aan Gerrit Komrij denk, die de kunstcritici op de brandstapel zette. En aan de alomtegenwoordige, kleffe emokunst die niet standhoudt, maar toch niet onderuitgehaald wordt, de noodkreetkunst, de keldergatkunst en de buikgevoelkunst. Een nieuwe bloemlezing van goed leesbare kunstkritieken, zoals destijds *Het vel van Cambyzes*, zou geen overbodige luxe zijn. Of bestaat zoiets al? Ik volg het allemaal te weinig.

Inzake filosofie heb ik vooral Stefan Themerson met veel plezier gelezen. Zijn *Kardinaal Pölätiö*, met een inleiding van Willem Frederik Hermans, vond ik heel instructief, en zijn roman *Tom Harris* ook, vooral het tweede deel. Ik wilde nog meer van hem lezen en trok in 1975 naar Londen, waar ik de grootste boekenwinkels bezocht, maar niemand bleek hem of zijn zelf opgerichte uitgeverij Gaberbocchus te kennen. Eén boekhandelaar deed extreem zijn best, hij doorzocht alle catalogi die hij binnen bereik had, maar zonder resultaat. Ik was voor niets naar Londen gekomen. Toen keek ik in het telefoonboek en vond daar maar één Themerson. Ik mocht meteen langskomen. Ik voelde me zeer gehinderd omdat mijn Engels zo erbarmelijk was. Het is nog steeds erbarmelijk, net zoals het Engels van iedereen, maar dat ontdek je pas als je in Londen bent (*lacht*). Maar het leek

Themerson niet te ergeren. Hij trok de stop van zijn whiskyfles en we bleven een uur of twee aan de praat. Om zijn boeken te vinden moest ik naar de enige winkel die Gaberbocchus-edities in huis had, in Camden High Street. Later werden de uitgaven van Gaberbocchus overgenomen door De Harmonie op de Herengracht in Amsterdam. Ze worden nog altijd verkocht door Atheneum. Zo kwam ik thuis met ongeveer het hele oeuvre van Themerson. Zeer inspirerend, al kan ik onmogelijk zeggen waar hij het precies over heeft, tenzij over taal en denkpatronen. Vraag het eens aan Guy Rombouts of Patrick Van Caekenbergh, ook Themersonfans. Ken je dit boekje van Ingmar Heytze en Vrouwke Tuinman over de taal van Wim T. Schippers? Heel goed! Die Heytze is ook een bijzonder dichter. Kijk, lees dit eens. (Hij overhandigt mij een dichtbundel van Heytze, waarin ik de volgende verzen aantref: *'Ik woon niet in een getto en ik leef niet als een schurk / Met een strot vol grote woorden en de diepgang van een kurk'*.)

- *Taal is belangrijk voor jou.*

Ilegems: Voor mij wordt de taal een harnas als ik geen woorden mag gebruiken uit de volkstaal, of verbasterd Frans, of opzettelijk foutief Engels, of zotte woorden van eigen fabricaat. Ik krijg woedeaanvallen als ik Vlaamse tijdschriften of dagbladen lees waarin simpele woorden als 'beenhouwer' nog altijd gecursiveerd worden, als ging het om volkomen achterhaald taalgebruik van primaire zielen en halfdebielen. *'Opgelet lezer! Dit woord hoort niet zo te zijn! In beschaafde taal zeggen wij niet "beenhouwer", maar "slager"!'* Zo wist een bepaald blad gesprekken met Panamarenko grondig te verknoeien door hem woorden in de mond te leggen die hij nooit had gebruikt. Met Fred Bervoets doen ze hetzelfde. Met hun Groene Boekje in de hand voelen ze zich verheven boven de beste kunstenaars, maar hun eigen medewerkers houden ze buiten schot. Lanoye en Brusselmans laten ze ongemoeid. Iemand zijn taal ontnemen is het toppunt van vernedering, vind ik. Gerard Reve schreef bebi in plaats van baby, wat duizend keer mooier is. Sindsdien schrijf ik ook altijd bebi, want wat een groot schrijver doet, kan niet fout zijn. In plaats van septische put schrijft hij septiese strontkelder. Iedereen zou afscheid moeten nemen van het woordenboek zoals Reve. Ken je de aanvallen van Hermans op de dikke Van Dale? Hij maakte er kipkap van, en daar was ik heel gelukkig mee. Toen de laatste spellingsvernieuwing werd aangekondigd, die Hermans gelukkig niet meer heeft moeten meemaken, stond de hele literaire wereld op de barricades,

maar de betweters van de Taalunie gingen er gewoon mee door. Eerst stroppen, dan vierendelen. Dat lijkt mij het beste voor dat gespuis.

- *Heb je ooit een tentoonstelling gezien waar je nu iets over zou willen vertellen?*

Ilegems: Tijdens een heel natte en kille nacht in november 2019 bezocht ik de Eerste Biënnale van Mol Rauw. Daar bewaar ik een mooie herinnering aan. Organisator Jaimy Van der Sloten verwelkomde ons met een openingswoord in de sacristie van de dorpskerk, in het Duits, al beheerst hij die taal niet. Daarna gingen de zeldzame bezoekers op dwaaltocht door een verlaten villawijk, in de hoop alle werken van de negen deelnemende kunstenaars te ontdekken. Iedereen liep verloren, maar bereikte uiteindelijk toch het Biënnalecafé De Losse Tros, waar warme soep te krijgen was. Op het gazon voer een schip dat De Zandpiraat heette. Er heerste een sfeer als in een droom. De Tweede Biënnale van Mol zou al in het voorjaar van 2020, een half jaar later, plaatsvinden, maar dat ging niet door om de bekende reden. De voorbije zomer kwam ze er dan toch.

- *De Biënnale Mol Rauw komt binnenkort naar Café De Biënnale, de Winkel van merkwaardige producten van Idris Sevenans.*

Ilegems: Ik weet het, ik kijk ernaar uit.

- *We hebben nog niets gezegd over het Frietkotmuseum.*

Ilegems: In 1979 had ik *Plezierdichten* gelezen van Drs. P, en dat sprak me zo sterk aan, dat ik sonnetten en ballades wilde gaan schrijven. Ik ging op zoek naar een onderwerp waar nog nooit een gedicht over geschreven was en kwam terecht bij het frietkot. Ik begon frietkoten te fotograferen en doorkruiste Vlaanderen en Wallonië langs secundaire wegen. Tot vandaag kan ik het nog steeds niet laten halt te houden bij een frietkot, al zijn ze nu veel banaler geworden. Standaardisering alom.

In 1981 verscheen mijn bundel *Frieten bakken*, uitgegeven door Jef Meert. Samen organiseerden we de eerste tentoonstelling over het frietkot en brachten die naar Amsterdam. Dat maakte een beetje ophef. Drs. P kwam kijken. Ik had hem mijn verzen toegezonden en zo ontmoetten we elkaar. Na afloop maakte ik een folder voor de culturele centra. De tentoonstelling begon rond te reizen in België en Nederland als het Friet-

kotmuseum, en de collectie groeide. Intussen verdiepte ik me verder in het frietkotfenomeen en legde verbanden met België en de mentaliteit van zijn inwoners. Het frietkot als symbool voor anarchistische improvisatie, architectuur zonder architect en adhocisme. Over die dingen verscheen in 1993 *De frietkotcultuur* bij uitgeverij Loempia van Jef Meert, gevolgd door *Het volkomen frietboek*. Ik gaf lezingen met dia's en droeg mijn frietkotgedichten voor. Na de laatste tentoonstelling in 2006, in het Musée de la gourmandise in Hermalle-sous-Huy, is het Frietkotmuseum in zijn geheel opgeslokt door het Frietmuseum in Brugge. Daar is het allemaal nog te zien, op de eerste verdieping. Zo eindigde voor mij een avontuur dat mijn leven kleur en plezier gegeven heeft.

- *Is er iets waar we het nog over moeten hebben?*

Ilegems: Seks! Maar je moet het wel schrijven als 'seicks'. Dat vind ik een meer geëigende spelling.

1 december 2021

BAANBREKEND EN MET EEN HOEK AF

GESPREK MET MARC RUYTERS

Marc Ruyters (°1952) werkte van 1982 tot 1988 voor de krant *De Morgen* en van 1989 tot 1997 voor het tijdschrift *Knack* (als freelancer). In 1978 was hij medeoprichter van het maandelijks tijdschrift *Andere Sine-ma*. In 1997 creëerde hij de wekelijkse bijlage *Tijd-Cultuur* voor de krant *De Financieel-Economische Tijd*, waarvan hij de redactie coördineerde tot 2005, toen hij de krant verliet en het driewekelijkse kunsttijdschrift *HART* oprichtte, dat hij leidde tot 2020.

De kwieke journalist ontvangt mij in zijn oude, gerenoveerde huis in een randgemeente van Antwerpen. Hij brengt mij meteen naar de eerste verdieping om mij voor te stellen aan zijn echtgenote, de befaamde wetenschapster Christine Van Broeckhoven, die daar aan het werk is. Ze delen een ruime werkkamer, met twee grote bureaus die tegen elkaar geschoven zijn, zodat ze elkaar kunnen zien als ze opkijken van hun werk. Net zoals in de rest van het huis, hangen er verschillende mooie kunstwerken, waaronder een betoverend zelfportret van Maryam Najd en een foto uit de *Spomenik*-reeks van Jan Kempenaers. Het hele huis lijkt in evenwicht: overal vind je fraaie meubels en kleine kunstvoorwerpen. Ik herken werken van Luc Tuymans, Anne-Mie Van Kerckhoven, Marc Vanderleenen, Vaast Colson, Tine Colen en tientallen anderen. Normaal staat Ruyters in voor het warme avondmaal, maar vandaag heeft hij bij een sjieke afhaalbelg twee porties lasagne verworven die gewoon opgewarmd moeten worden, zodat we meer tijd hebben voor ons gesprek.

We nemen plaats in de zitkamer, naast een supersonisch haardvuur, een televisie uit het komende ruimtetijdperk, geelgelakte hangkasten en twee kamerhoge boekenstapels die bijna uitsluitend bestaan uit romans. Boven op een moderne pronkkast liggen drie meerdelige boeken: de twee meesterwerken die worden toegeschreven aan Homeros, de driedelige oeuvre-catalogus van Luc Tuymans en mijn driedelige, drietalige interviewboek *Knockando / Ce que c'est / Form Vision*. Zonder de onvoorwaardelijke steun van Marc Ruyters, die mij in 2007 uitnodigde om voor *HART* te schrijven, zou dit boek vermoedelijk niet bestaan. Toch heeft hij daar tegenover mij nooit iets van laten blijken. Loyaal zijn en erover kunnen zwijgen, dat vind ik bijzonder.



Marc Ruyters
Foto: Jonas Van der Haegen

Ik vertel Ruyters dat ik de hele ochtend op zoek geweest ben naar een zachte, beschaafde en betaalbare trui, maar dat ik er geen heb gevonden, waardoor ik nu in een frivool T-shirt tegenover hem zit. Ik meld ook dat ik vorige winter, tijdens een selecte persconferentie bij een vooraanstaande Brusselse galerie, waar ik aanwezig was als secondant van een ouder wordende kunstenaar, voor het eerst kunstjournalisten heb ontmoet: onbereikbare goden die voor echte kranten werken. Omdat deze ontmoeting zich afspeelde in quarantaine-tijden, waren er geen andere aanwezigen, waardoor ik hen kon onderscheiden en rustig bestuderen. Zo ontdekte ik dat ze allemaal kleren droegen die er heel duur uitzagen. Vloeide dit voort uit hun liefde voor de kunst? Uit de verplichting voortdurend mensen te ontmoeten die ook dure kleren droegen? Of uit andere omstandigheden die buiten mijn blikveld lagen?

Marc Ruyters: Ik haat de hedendaagse cultus van het goedkope, die volgens mij leidt tot de commercialisering van de hele maatschappij, de doorwoeking van alles door de reclamekanker, uitbuiting van arbeiders, kinderarbeid en vervuiling. Ik begrijp niet waarom onze kleren in Bangladesh gemaakt moeten worden door onderbetaalde, onbeschermde mensen die in afgrijselijke omstandigheden moeten leven en werken.

- Je bedoelt dat scholen, musea, kranten, radio en televisie vandaag georganiseerd worden als schoenenwinkels omdat alles zo goedkoop mogelijk moet zijn en zoveel mogelijk moet opbrengen? Dat begrijp ik. En daarom dragen journalisten zo'n dure overjassen?

Ruyters: Bekende kunstenaars dragen natuurlijk dezelfde kleding. En de galeriehouders en -medewerkers ook.

- Het heeft te maken met macht? Een journalist mag zich niet laten overtroeven?

Ruyters: Het heeft ook te maken met smaak. Ik erger mij aan slechtgeklede mensen die gehuld in een trainingspak of legging gaan winkelen. En het heeft te maken met duurzaamheid. In 1993, naar aanleiding van Antwerpen 93 Culturele Hoofdstad van Europa, heb ik bij Dries Van Noten een mooie winterjas gekocht. Vandaag draag ik die jas nog altijd. De voorbije twintig jaar heb ik al mijn kleren en schoenen gehaald bij Dries Van No-

ten. Het laatste paar schoenen draag ik nu al zes jaar. Ik denk dat ik op de lange termijn minder uitgeef dan mensen die constant goedkope kleren kopen. Verder ben ik altijd gevoelig geweest voor stijl. Ik heb mijn humaniora gedaan op een college met 1300 leerlingen van wie ik de eerste was die olifantenpijpen droeg. Ik werd uitgelachen, natuurlijk, maar dat kon mij niet schelen. Ik was ook een van de eersten die eind jaren zestig een geruit James Bond-jasje droegen. Voor mij was dat een statement. Waarschijnlijk diende die vestimentaie precisie ook om de aandacht af te leiden van mijn stotteren. Het was een niet-verbale manier om markant te zijn.

- Verschillende dames met wie ik voor deze reeks heb gesproken, vertelden mij dat ze als jongedame hun kleren zelf maakten. Zoals Gandhi, eigenlijk. Ik heb op mijn achttiende een goudkleurige broek voor mezelf vervaardigd, maar dat ging heel moeizaam omdat ik de naaimachine niet zelf mocht bedienen van mijn moeder. Elke man zou op zijn twaalfde een naaimachine moeten krijgen van zijn vader.

LANDBOUW EN STANDAARDISERING

Ruyters: Mijn grootouders van moederszijde naaiden hun eigen kleren. Het waren keuterboeren die zelfbedruipend waren. Ze verbouwden en vervaardigden alles zelf. Ze hadden kippen, varkens, koeien, paarden. Ze verbouwden graan, aardappelen, klover, suikerbieten en alle mogelijke gewassen. Mijn grootvader had de mooiste moestuin die ik ooit heb gezien. Ze bakten hun eigen brood en maakten hun eigen kleren. Alles werd gebruikt en hergebruikt. Hun ecologische voetafdruk was nihil. Dit soort familiebedrijven is verwoest door het Mansholtplan in 1968 dat streefde naar een gemoderniseerde, gestandaardiseerde landbouw op grotere schaal, een vermindering met 45% van het aantal landbouwbedrijven en een inkrimping van het totale landbouwareaal met 6%. Elke boer moest zich beperken tot één gewas of één bezigheid. Een akkerbouwbedrijf moest 80 tot 120 hectare groot zijn, melkveebedrijven hadden best 40 tot 60 koeien, vleesproducenten moesten 150 à 200 runderen houden en voor mestvarkens lag de norm op 450 tot 600 dieren. Het resultaat was een economische en ecologische ramp die alles blijvend heeft ontwricht.

- Het zorgde wel voor gelijkheid! Alles is even smakeloos en ongezond vandaag.

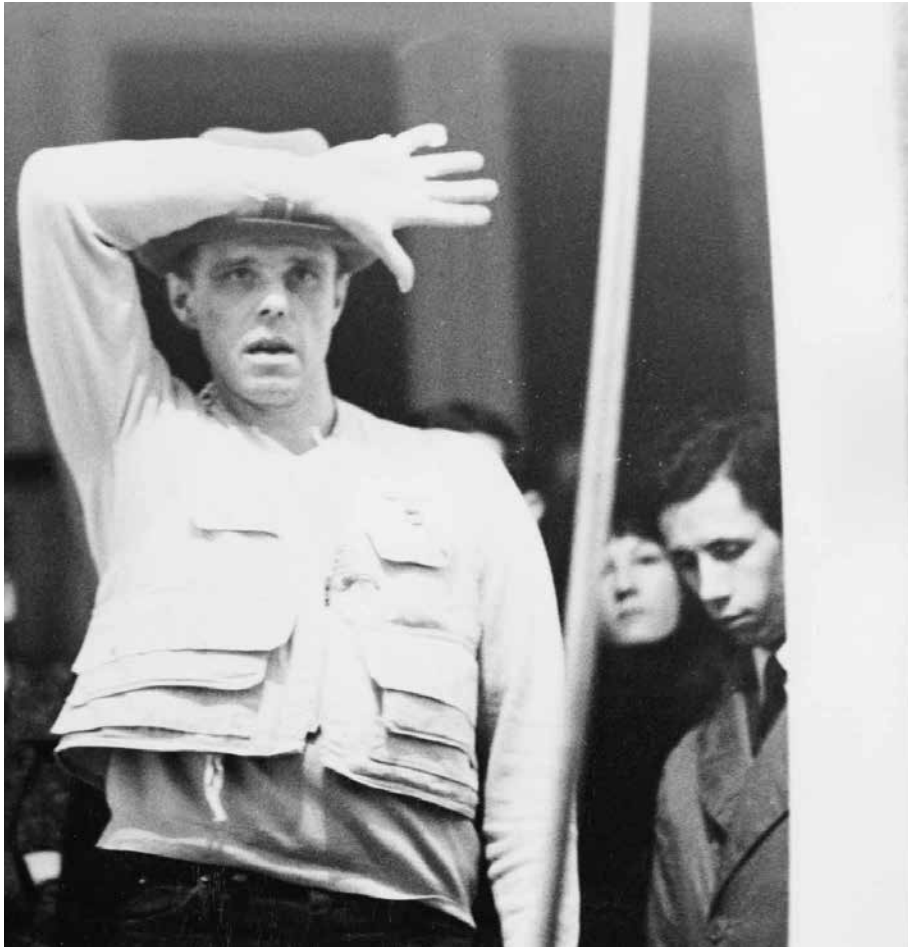
Ik vermoed dat de linkerszijde het een heel goed plan vond, in de geest van de stalinistische mythe dat boeren met hun conservatisme de vaart der volkeren vertragen. Ik denk dat de boeren altijd het eerst kapot moeten, omdat ze onafhankelijk zijn. Zoals Zhang Xiaoxia suggereert met zijn werk: de keizer, de kunstenaars en de boeren: één strijd!

Ruyters: Ik kom uit een totaal cultuurloos milieu. Mijn ouders dreven een kruidenierszaak op de Antwerpse Isabellalei. Ze waren geabonneerd op een krant, maar er waren geen boeken en geen platendraaier. Er was alleen radiodistributie. Op school had ik een leraar Frans die ons *La Peste* liet lezen. Dat bracht mij bij de andere boeken van Camus, waaronder *L'Étranger*, dat ik enkele jaren geleden heb herlezen en dat een akelig actuele indruk maakte. In andere lessen maakte ik kennis met de oude culturen en de muziek van de 17de en 18de eeuw, maar mijn echte culturele vorming vond plaats in de King Kong, een links cultuurcentrum in Antwerpen dat bestond tussen 1972 en 1982 en waar ik in 1974 ben beland. Eigenlijk was het de broedplaats van de RAL (Revolutionaire Arbeiders Liga), de grote concurrent van AMADA (het toenmalige PVDA). In die tijd werd gezegd dat de lelijke vrouwen bij AMADA zaten en de mooie bij de RAL. Een opmerking die vandaag een groot #MeToo-gehalte zou hebben.

- Maar het was wel waar. De moeder van mijn eerste dochter kwam uit de RAL. Waar ze voorbijliep, hield de wereld haar adem in. In Oostende had ze één nummer van een Trotskistisch blaadje uitgegeven dat ze heel toepasselijk 'De Rooie Kut' had genoemd. Ze is onlangs overleden. Moge God haar scharlaken ziel beschutten in de holte van zijn hand.

Ruyters: Een jaar lang werd ik één avond per week gehersenspoeld door leden van de MLB (de studentenbeweging van AMADA) die mij thuis opzochten. De hoofdreden voor mijn weigering toe te treden, was hun overtuiging dat Allende terecht vermoord was, omdat hij geweigerd had het Chileense volk te bewapenen. Heel naïef allemaal, achteraf bekeken.

- De zwakte van de zogenaamde linkerszijde is dat ze menen alles beter te weten. Daarom maken linkse fracties onderling zoveel ruzie. Ze vinden in hun paranoïde middens altijd iemand die verkeerd denkt. De sterkte van de conservatieven is niet dat ze slimmer zijn, maar dat ze niks willen veranderen. Helaas is dat meestal een betere oplossing dan op een aanmatigende manier ingrijpen in het sociale of economische weefsel (zoals met het mansholtplan).



*Joseph Beuys en Panamarenko
Fotograaf onbekend*

Ruyters: Een boek dat voor mij een echte eyeopener is geweest, is *De korte zomer van de anarchie* van Hans Magnus Enzensberger, verschenen in 1977. Een intellectuele schop onder mijn kont, omdat ik er in mijn arge-loze jeugd van uitgegaan was dat arbeiders en vakbonden altijd links zijn en ambtenaren altijd rechts. Maar Enzensberger toonde aan dat gelijkge-stemden elkaar beter kunnen afmaken dan hun tegenstanders. De anar-chisten en de communisten voerden meer oorlog met elkaar dan met de franquistes, waardoor Franco de Spaanse Burgeroorlog kon winnen. Als ze een front hadden gevormd, was hij daar waarschijnlijk niet in geslaagd.

- Wat heb je gestudeerd?

Ruyters: Rechten. Aan de universiteit van Antwerpen. Daar zette ik mijn eerste stappen in de kunstwereld, als deel van de groep rond het KK, een kunstplek met aandacht voor beeldende kunst, muziek en performance.

- Roger D'Hondt vertelde er iets over. Marc Holthof liep daar ook rond.

Ruyters: Ja, ik werk al veertig jaar samen met Marc Holthof. Hij is de in-tellectueel, ik ben de man die de vinger aan de pols houdt, die probeert te voelen wat er leeft in de maatschappij. Roger D'Hondt begeleidde het luik van de performances en de beeldende kunst. Hij was een essentiële figuur op het vlak van de performance-kunst. Toen ik voor De Morgen werkte, zorgde hij ook voor de verslagen van de documenta's. Hij belde mij dan op vanuit Kassel en ik bewerkte zijn verslag voor Café des Arts, de toenmalige kunstbijlage van De Morgen.

Maar het meest heb ik toch geleerd in de King Kong. Je zag er bij-voorbeeld optredens van André Goudbeek en het trio van Han Bennink, Peter Brötzmann en Fred Van Hove. Hun muziek heeft een wereld voor mij geopend. Het meest hou ik van blues, rock en popmuziek. Ik heb twintig jaar in een band gespeeld die ik ter ere van mijn echtgenote The Alzheimers heb genoemd. Negentig procent van mijn platencollectie is rock en blues, maar tien procent is free music. Behalve muziek ontdek-te ik in de King Kong ook het theater. Stukken van het theatercollectief Mannen van den Dam of van Het Trojaanse Paard. Er werden ook veel alternatieve films vertoond, die ik allemaal heb gezien. Daardoor kon ik na mijn studies filmrecensent worden voor een blad dat De Krant heette en na zes maanden op de fles ging zonder mij ooit betaald te hebben. Daarna

kon ik eerst als corrector en vervolgens als medewerker aan de slag bij De Nieuwe Gazet. Na een paar jaar ben ik overgestapt naar de toenmalige BRT, waar ik scenario's schreef voor Open School. Nadien ben ik gaan werken voor De Antwerpse Morgen, waar ik een aantal spraakmakende artikels heb gemaakt, onder meer over de Antwerpse uitgaansscène voor homo's en over de film *Zware jongens* van Robbe De Hert, waarin ik een cameorol had gespeeld als stotteraar. Dit laatste stuk werd opgemerkt door de toenmalige hoofden van De Morgen en ik werd aangeworven als lid van de cultuurredactie, die zich voornamelijk bezighield met *Café des Arts*, de eerste volwaardige cultuurbijdrage in een Vlaamse krant (daarna zeer snel gekopieerd door De Standaard).

DILETTANT

Ik heb geen enkele officiële culturele scholing gehad. Ik heb alles geleerd via zelfscholing. Ik ben een dilettant, met de goede eigenschap dat ik een brug kan slaan tussen het elitarisme van de culturele wereld en de mening van de modale burger. Mijn sterkste eigenschap is dat ik kunst goed kan vertalen, denk ik.

Dat is niet zonder slag of stoot gekomen. Ik herinner mij een groot interview met Luc Tuymans voor Knack. Samen hebben we in café Hopper urenlang gezwoegd om een tekst te maken waarin we ons allebei konden vinden. Het is een essentiële tekst geworden voor zijn beginperiode. Hetzelfde is gebeurd met Jan Fabre, die de helft van een tekst had geschrapt, waarna we samen hard hebben gewerkt om er iets van te maken. Voor het eerste nummer van HART wilde ik graag spreken met de verzamelaar Anton Herbert, die zich door niemand wilde laten interviewen. Ik bezit nog altijd de originele versie van dit gesprek, waarop hij bijna elk woord geannoteerd heeft. Ik ben mij altijd bewust geweest van mijn rol als vertaler of bemiddelaar.

Toen ik in 2005 ben weggegaan bij De Tijd (ik heb altijd ontslag genomen, ik ben nooit ontslagen) en solliciteerde voor een andere baan, ben ik beoordeeld door een assessmentbureau dat tot de conclusie kwam dat ik 'onvoldoende oog had voor proactiviteit' en geen leider was, maar wel een uitstekend coördinator. Dat heb ik goed in het achterhoofd gehouden. Tegen mijn medewerkers zei ik: doe uw ding, ik zal de rest wel regelen. Ik heb vrijwel nooit ingegrepen in hun teksten, alleen als er aantoonbare

fouten in stonden. Ik sta nog altijd achter die werkwijze, die een vorm van mentale openheid mogelijk maakt.

De podiumkunsten zijn mij heel snel gaan vervelen. Meestal hebben ze iets heel gekunsteld en duurt het veel te lang. Een van de laatste voorstellingen die ik heb gezien was van Rosas. Na veertig minuten dacht ik: 'Dit is perfect, hou nu op'. Maar dan ging het nog een uur door.

- Ik dacht dat dit opzettelijk was. Vijftien jaar geleden woonde ik een première bij van hetzelfde illustere gezelschap in aanwezigheid van de toenmalige ondervoorzitster van de danscommissie, Ida De Vos, die mij een voor een alle beleids mensen en politici aanwees die er jaarlijks voor zorgden dat dit gezelschap onthutsend veel overheidssteun kreeg. Al die mensen lagen te slapen. Ik denk dat een derde van alle aanwezigen sliep.

Ruyters: Er is een theorie die zegt dat mensen die houden van de podiumkunsten weinig gevoel hebben voor beeldende kunst en omgekeerd. Ik hou bijvoorbeeld niet van de voorstellingen van Jan Fabre. 'Gij zijt er gene voor de podiumkunsten, gij zijt voor de beeldende kunst', zegt hij dan.

- Wat was de mooiste tentoonstelling die je ooit hebt gezien?

Ruyters: De overzichtstentoonstelling van Sigmar Polke in het MoMA in New York, die ik samen met mijn vrouw heb gezien. Al zijn werk kwam aan bod. Zoals je weet, is dat heel verscheiden, maar de opstelling zorgde ervoor dat de werken elkaar niet stoorden terwijl je toch een overzicht behield. Je kon heel goed zien hoe zijn oeuvre zich had ontwikkeld. In Düsseldorf was dezelfde tentoonstelling barslecht. De opbouw van een tentoonstelling is heel belangrijk. Een andere tentoonstelling die mij is bijgebleven, is *Magiciens de la terre* van Jean-Hubert Martin. En een tentoonstelling over het werk van Claes Oldenburg in het Paleis voor Schone Kunsten. Wil je dat ik ook iets vertel over de Belgische musea?

- Als je iets moois hebt gezien.

Ruyters: De recente tentoonstelling over Roger Raveel in Bozar vond ik niks, maar die in het Roger Raveel Museum was heel sterk, omdat de curator zijn werk confronteerde met dat van kunstenaars uit zijn omgeving en enkele internationale kunstenaars. Dat gaf echt een meerwaarde, zelfs voor

ervaren kijkers. De tentoonstelling over popart in het S.M.A.K. vond ik een aanfluiting. Over MuZee wil ik niks zeggen. Het Middelheimmuseum is het minst teleurstellend.

- Ik was blij verrast door de tentoonstelling 'Eurasia' in het M HKA, gemaakt door Nav Haq. Hij legde mooie formele en inhoudelijke verbanden tussen de traditie en de hedendaagse kunst. Er was wel amper licht, zoals meestal. Alles moest op de tast gebeuren. Ergens ontdekte ik een subliem werk van Beuys, maar het bevond zich in een soortement tv-meubel van zwarte mdf. De scenografie deed weer eens denken aan binnenhuisinrichting voor kleurenblinden.

Ruyters: Dat is waar. Een leerrijke tentoonstelling, maar een mindere scenografie.

- Ik denk dat het M HKA ooit voor een prikje duizend ton grafzerkkleurige mdf heeft overgenomen van een ter ziele gegane meubelfabrikant zonder te beseffen waarom die failliet gegaan was.

Ruyters: Volgens mij is Nav een heel intelligent man, die zeker weet hoe hij met kunst moet omgaan, maar er schort iets aan zijn manier van presenteren. In het algemeen denk ik ook dat de Belgische museumcuratoren overruled worden door de mensen van de marketing. Als het maar 'mooi' en 'helder' is. Een andere verklaring voor hun beleid zie ik niet.

HART

- Waarom heb je het kunsttijdschrift HART opgericht?

Ruyters: Ik was hoofd van de cultuurbijlage van De Financieel-Economische Tijd toen die werd afgevoerd door de hoofdredactie. De krant was pas overgekocht door De Persgroep en CEO Christian Van Thillo had zich tijdens een vergadering laten ontvallen dat cultuur niet tot de corebusiness van de krant behoorde. De hoofdredactie meende hieruit te moeten afleiden dat de hele cultuurbijlage moest verdwijnen. Ze hebben nog geprobeerd een nieuwe, dagelijkse bijlage te creëren, onder de titel 'Pigment', maar dat was een totale mislukking.

Ik had toen bijna elke dag ruzie met de hoofdredactie. Waarom ze mij

niet hebben ontslagen, is mij nog altijd een raadsel. Tijdens de zomer van 2005 was ik met mijn vrouw op vakantie aan het Meer van Bled in Slovenië. We logeerden in het voormalige vakantieverblijf van Tito. In een van de vergaderzalen viel nog een gigantische muurschildering te bewonderen van oprukkende socialistische arbeidsters en arbeiders, een ongelooflijk werk. Daar hebben we samen besloten dat ik ontslag zou nemen en een nieuw tijdschrift zou oprichten over de hedendaagse kunst, die toen in de reguliere pers verwaarloosd werd. Van september tot december heb ik alle galerieën en musea bezocht om te vragen of ze wilden adverteren. Ik ben ook op zoek gegaan naar medewerkers, onder wie jij. Dat is relatief goed gelukt. Na een paar maanden hadden we al een verkoop van 2000 exemplaren. Zonder mijn vrouw zou HART nooit bestaan hebben. Zonder haar steun had ik nooit ontslag kunnen nemen en iets nieuws opbouwen.

De eerste twee jaar hebben we gewerkt zonder overheidssubsidie. Dan heeft de minister besloten dat hij HART wilde ondersteunen. Tussen 2006 en 2015 is het blad blijven groeien. Langzaamaan konden we ook meer aandacht besteden aan de internationale kunstwereld en niet alleen aan Belgen en Nederlanders. We hebben gezocht naar Europese samenwerkingen, maar de vereiste administratie was immens. Luc Tuymans, die hoofdaandeelhouder is, vond het blad te descriptief. Aanvankelijk begreep ik niet wat hij daarmee bedoelde, maar nu Kathleen Weyts het blad meer essayistisch heeft gemaakt, zie ik dat dit ook kan werken. Er is ook een grote behoefte aan zo'n benadering. In de grote kranten worden we overspoeld met spraakmakende interviews met kunstenaars die over alles gaan behalve kunst. Die oppervlakkigheid ergert mij mateloos.

Dit jaar word ik zeventig. Ogenscheinlijk is er meer cultuur dan veertig jaar geleden. Er zijn veel podiumgezelschappen, er worden veel boeken uitgegeven, er wordt veel muziek gemaakt, maar ik heb het gevoel dat kunst en cultuur minder aanwezig zijn in het dagelijks leven dan in mijn jongere jaren. Toen was alles bijna vanzelfsprekend. Je nam eraan deel. Het kostte ook bijna niks. Vandaag woon ik in een randgemeente van Antwerpen. Van kunst en cultuur voel je hier niks. Er was één kunstplek, maar die is door de gemeente gesloten. Ze zijn op zoek naar een horeca-uitbater die het pand wil gebruiken.

- Ik vraag mij af welke werken komen bovendrijven voor jou, na al die jaren. Wat houdt voor jou het meest stand? Waar heb je het meest aan? Voor mij is dat bijvoorbeeld het oeuvre van Bernd Lohaus.

Ruyters: Voor mij is het de vroege periode van Luc Tuymans. Hij is er als eerste in geslaagd schilderij en concept te verenigen. Dat heeft mijn ogen geopend. *Our New Quarters!* Toen ik dat schilderij in 1988 voor het eerst zag tijdens zijn solo in Ruimte Morguen was ik flabbergasted. Hoe kon je op zo'n manier een ruimte weergeven en toch iemand raken? Het was ongelooflijk raak. Baanbrekend en met een hoek af. Ik heb meteen een recensie geschreven in De Morgen. Ik hou ook van het werk van Marc Vanderleenen en Anne-Mie Van Kerckhoven, die twintig, dertig jaar lang straal genegeerd werd, maar op wier werk ik erg gesteld ben. Ik hou van de manier waarop ze zich vastbijt in de levens van historische figuren als Hildegard van Bingen, Giordano Bruno, Herbert Marcuse en anderen. Of de manier waarop ze de contradictie tussen porno en feminisme benadert. Een paar jaar geleden heb ik een werkje van haar gekocht, ik ben er heel blij mee.

- Hoe was het om samen te leven met een sterke vrouw en twee dochters?

Ruyters: Ik heb altijd een relatie willen hebben met een vrouw die slimmer was dan ik en dat is mij gelukt. Mijn vrouw vindt dat nonsens, maar ik blijf het toch denken. Veel mannen, ook heel succesvolle, hebben mij al gevraagd of het niet moeilijk is om samen te leven met zo'n slimme vrouw. Ik vind dat een ongelooflijk lompe vraag.

- Journalist en criticus Jan Braet vertelde mij dat de hoofdredacties vandaag vooral luchtige teksten over kunst willen. Alles moet benaderd worden vanuit het oogpunt van de lifestyle: een eindeloos ophemelen van recepten voor de barbecue en het kiezen van gordijnen of vakantiebestemmingen. Zou je kunnen uitleggen wat daar eigenlijk bezwaarlijk aan is?

Ruyters: Eind 1988 ben ik opgestapt bij De Morgen omdat de toenmalige adjunct-hoofdredacteur tijdens een redactievergadering had gezegd: 'Weg met de kunst, leve de lifestyle'. Toen dacht ik: 'Dit is geen plek meer voor mij.' Daarna is het steeds erger geworden. De eindredacties grepen

de macht en gingen de teksten bewerken, inkorten en voorzien van andere inleidingen en titels die je zelf niet wilde. Voordien haalden die mensen de taalfouten uit je tekst, maar ze verwierven steeds meer inspraak en macht om alle teksten te plooiën naar het commerciële imago van het medium waarin ze verschenen. In het eerste decennium van de 21ste eeuw werd de eindredactie belangrijker dan de redactie.

Waarom je niet alles kan beschouwen als een vorm van lifestyle? Onlangs verklaarde de theatermaker Stany Crets dat hij de woorden kunst en cultuur zou willen vervangen door entertainment. Wat zou hij daarmee bedoelen? Sport, seks, eten, drinken en slapen houden ons ook op een aangename manier bezig. Maar zijn ze daarom even wezenlijk als kunst? De keuze voor entertainment en lifestyle komt van mensen die kunst beschouwen als een hobby van een beperkte, elitaire groep. We zitten hier tussen mooie meubels, daar is natuurlijk niks mis mee. Mode en design zijn boeiende zaken, maar we moeten de mogelijkheid bewaren de dingen van elkaar te onderscheiden. Kunst gaat voor mij niet over ontspanning, schoonheid of esthetica. Het gaat over bezigheden of voorwerpen die ons iets laten zien of horen dat we voordien nooit hebben meegemaakt. Kunst is een verschijnsel met een hoek af. Ik beschouw iets als kunst als ik het voordien nooit heb gehoord of gezien, in welke vorm dan ook.

- Wat geeft het ons dan?

Ruyters: Een soort van intellectuele schok. Een nieuwe ervaring. Iets dat je niet kan inlijven bij entertainment en lifestyle, omdat die er louter op gericht zijn ons te behagen. Iedereen weet wat er te verwachten valt en die verwachting wordt ingelost, zodat je achteraf met een aangenaam gevoel huiswaarts kan keren. Lifestyle is er om je te pleasen. Je wil zo wonen en zo eten en iemand zorgt ervoor dat je verwachtingspatroon wordt ingevuld. Eigenlijk is dat het omgekeerde van kunst.

- En vandaag gaan musea gehoorzamen aan dezelfde wetten, denk je? De marketing-eindredactie neemt het over?

Ruyters: Ik denk van wel. Ze weten zagezegd wat de mensen willen en de tentoonstellingsmakers moeten die verwachtingen bevredigen. Maar je gaat nooit naar kunst kijken met het idee van: ik wil dit zo en zo hebben. Kunst moet ons kunnen verrassen, ergeren en aan het schrikken brengen, zodat je soms pas na jaren begrijpt wat je eigenlijk hebt gezien.

GELUKKIG HEB IK EEN INNERLIJK KOMPAS

GESPREK MET ROB MALASCH

Mijn vrouw en ik zijn blij dat we de jaren zestig, zeventig en tachtig hebben mogen meemaken, met alle mogelijke vormen van vrijheid, chaos en plezier. De huidige wereld, waarin algoritmen bepalen wat je te zien krijgt, of de gatlikkers en andere dienders van de algoritmes, bevalt ons veel minder. Het lijkt alsof we steeds meer geïsoleerd raken, omdat we zelf willen bepalen waar we naar zullen kijken en wat we erover denken. De mensen komen steeds minder in contact met onverwachte dingen. Hun wereld sluit zich. En ze schikken zich daarin. Wij zoeken naar nieuwe uitdagingen: auditief, visueel en gevoelsmatig, maar we voelen hoe de samenleving ons op een verstikkende manier omkleedt met meer van hetzelfde.

- De marketingmensen hebben doelgroepen gecreëerd die zolang hetzelfde te horen en te zien krijgen dat ze behoed willen worden voor wat ze als vreemd ervaren. De beklemmende jaren vijftig zijn teruggekeerd voor altijd. Vroeger een stropdas of een hoofddoek, vandaag een kunstig baardje en een tattoo.

Ruyters: De eerste lockdown heeft mij veel geleerd. Ik heb opnieuw ontdekt dat we een mooie, grote tuin hebben en hoe fijn het is samen te wonen met iemand van wie je houdt. Het zou moeilijk worden als een van ons komt te overlijden, denken we. Dat is een spelletje geworden tussen ons: 'Ik ga eerst, dan jij'.

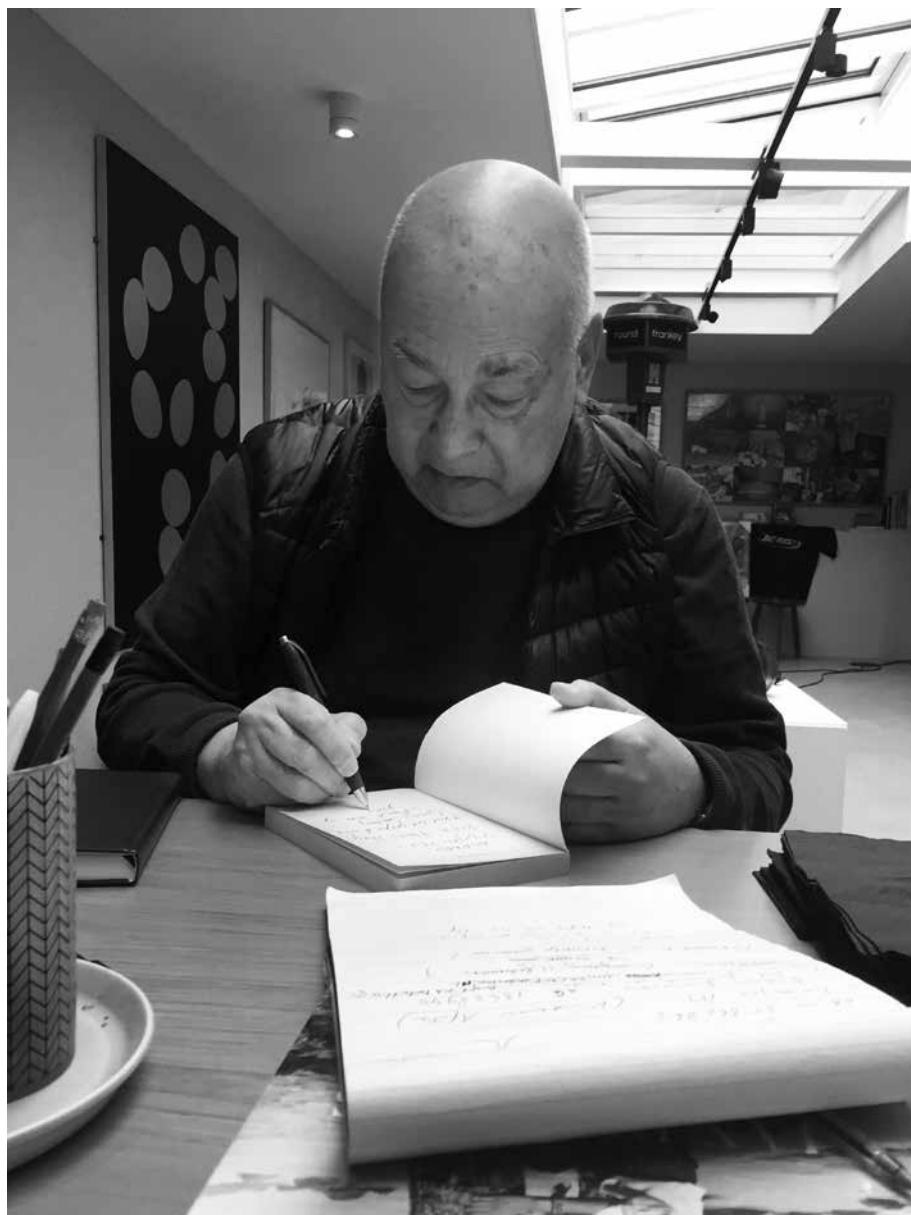
Het grootste maatschappelijke probleem is de egalisering, denk ik. Alle aangelegenheden moeten geëgaliseerd en gestandaardiseerd worden om ze administratief te kunnen verwerken. Wat zich boven het maaiveld bevindt, moet verdwijnen. Alle excellentie wordt versmacht. Zelfs aan de universiteiten. De Gentse universiteit wil excelleren in de biologie, de Leuvense universiteit in de geneeskunde. Maar de Antwerpse universiteit wil liever een veredelde hogeschool worden, zo breed mogelijk, zo oppervlakkig mogelijk. Op sociaal vlak zien we hetzelfde. Zelfs de overheid wordt niet meer geacht uit te munten en mensen te helpen. Iedereen moet zelfredzaam worden. Maar voor veel mensen is dat gewoon niet mogelijk. Alle grote problemen worden genegeerd. Een wachtlijst van 170.000 mensen met psychische problemen? Meer lifestyle in de kranten! Mijn vrouw en ik kennen een vijfjarig hoogbegaafd jongetje dat op school wordt gepest door aculturele kinderen, maar de schooldirectie wil niet ingrijpen. Het jongetje moet maar leren niet op te vallen. Net als de kunstenaars, dus. Die zouden ook beter zwijgen, als ze het niet over lifestyle willen hebben.

21 januari 2022

Rob Malasch (°1947) werd geboren in Bandung, Indonesië en verhuisde als kind met zijn ouders naar Nederland. Hij deed performances, maakte dans- en theatervoorstellingen met mensen als Philip Glass, Laurie Anderson en Ron Vawter, en was recensent of columnist voor bladen als Toneel Theatraal en kranten als HP/De Tijd en Het Parool, waarvoor hij ook buitenlands correspondent werd in de Verenigde Staten. Na zijn terugkeer in Nederland opende hij de galerie Serieuze Zaken, die hij twintig jaar lang dreef.

Hij heeft warme saucijzenbroodjes gehaald en zet koffie. Ondertussen dwaal ik door zijn kantoor, dat bezaaid is met kunstwerken, vooral foto's en edities. Ik herken een paar mooie zelfportretten van Martin Parr, die zich de voorbije zomer, na een klacht van een twintigjarige, heeft geëxcuseerd en teruggetrokken als curator van het Bristol Photo Festival, omdat hij in 2017 een inleidend essay schreef bij de heruitgave van een fotoboek over Londen (gemaakt door Gian Butturini) waarin een foto van een zwarte dame figureert naast de foto van een gekooide primaat. Ik vraag Malasch wat hij van de zaak vindt. 'Het is een schande,' zegt hij. 'Het is flauwekul.'

Op 30 maart bezorgt hij mij een link naar een interview dat van hem werd afgenomen door Gijs de Swarte, gepubliceerd in De Kanttekening van 22 maart. De Swarte vraagt hem naar zijn ervaringen met discriminatie. 'Het is altijd achter je rug om,' zegt Malasch. 'Dus het zal best een en ander hebben bepaald, maar ik besloot op jonge leeftijd dat als er gediscrimineerd moest worden, ik dat zelf wel zou doen. Discriminatie is een vorm van goede smaak. Ten opzichte van boeken, schilderijen, muziek heb ik altijd geprobeerd een discriminerende houding aan te nemen. Wat is interessant en wat niet? Dat is mijn vorm van discriminatie. (...) Goed dat er zoveel aandacht voor is,' vervolgt hij, 'daar niet van, maar dat Jan en alleman opeens zo begaan zou zijn met discriminatie geloof ik helemaal niet. Het is de waan van de dag en zo langzamerhand ook een beetje *over the top*. Dan lees je dat er te weinig zwarte directeuren van musea zijn. Wat is dat voor criterium in godsnaam? Je moet de beste zijn, of je nou man,



Rob Malasch

vrouw, zwart, geel of groen bent.’ De koffie is klaar. We nemen plaats aan zijn werktafel.

- In een gesprek met Maarten Slagboom, precies dertig jaar geleden (10 februari 1992), zeg je dat kunst ontregelend moet zijn, zowel voor het publiek als voor de maker. En over de boot-scène uit je theatervoorstelling ‘Dionysos in ‘90’, de reconstructie van een performance van de Amerikaanse undergroundfilmer Jack Smith, zei je: ‘Zoiets kun je niet bedenken, dát is het waarschijnlijk. Het zijn surrealistische droombeelden, waarbij ik in m’n achterhoofd houd: het is iets dat eigenlijk helemaal niet kán. Wie bedenkt dat nou, zo’n boot op het toneel met iemand die daar zo héél vreemd zit te doen. Maar ik weet zeker dat je dat beeld nooit van je leven meer vergeet. Dat is de sleutel van theatermaken voor mij: beeldend zo sterk werken dat je het nooit meer vergeet.’

Rob Malasch: Hoe ouder ik word, hoe minder ik weet. Dat creëert een interessante ruimte in je hoofd. Je wordt minder gestuurd door verwachtingen. Jonge mensen willen zich bewijzen. Ze vinden succes heel belangrijk. Als je 19 bent, wil je wereldberoemd worden en een ster in Hollywood. Je interpreteert de hele wereld vanuit dat doel. Daardoor mis je veel dingen die van belang zijn. Daar kom je vanaf als je ouder wordt, dat vind ik een ontzettende pre. Ik heb veel succesvolle mensen ontmoet en zou niet met hen willen ruilen. Altijd zijn ze bang dat ze hun succes weer zullen verliezen. Want dan zijn ze niets meer. Ze bestaan alleen uit dat succes. Vandaag is er weer die hele toestand rond een populaire rapper, die als jurylid van *The Voice of Holland* jonge meiden grensoverschrijdend benaderd zou hebben. Die is nu van zijn voetstuk gedonderd, van de ene op de andere dag bestaat ie niet meer.

VROEGE JAREN

Ik ben geboren in het Indonesische Bandung in 1947, net na de Tweede Wereldoorlog, die in Indonesië een jaar langer heeft geduurd. Het gezin waar ik geboren ben, bestond uit Indische mensen. Dat waren nakomelingen van Indonesische vrouwen en Europese mannen. Ze hadden een Nederlands paspoort en werden Europees opgevoed. Vaak werkten ze in de administratie. Na de Indonesische onafhankelijkheidsverklaring in 1945, werd het als Nederlander of Indiër gevaarlijk om in Indonesië te blijven.

Indische mensen moesten Indonesiër worden of ze moesten het land uit. Tot eind 1946 zijn er tienduizenden mensen vermoord. Dat was een heel gevaarlijke periode voor ons gezin, ook al was het voor mij een paradijselijke tijd. Ik kom uit een gezellige, grote familie waarin ik vrijgelaten werd. Ik was de lieveling van mijn moeder. Ik herinner me die tijd als een sprookje.

Ik was zeven toen we naar Nederland kwamen op het passagiersschip Willem Ruys. We kwamen terecht in Middelburg, net na de watersnoodramp. Dat was helemaal niks. In Indonesië was mijn vader technisch tekenaar voor een architectenbureau. In Middelburg kreeg hij van de gemeente met veel tamtam een onbetaald baantje bij een kapper, waar hij rechtstaand moest wachten tot hij het afgeknipte haar kon samenvegen en zijn hand ophouden voor een fooi. Gelukkig zijn we dan naar Amsterdam verhuisd, waar een familielid woonde. Daar ben ik mijn vader nog steeds dankbaar voor. Ik vond het allemaal prachtig hier, ik was heel positief ingesteld. Maar ik kwam wel uit een tropisch land en heb daar een blijvend gevoel van displacement aan overgehouden. Hoe goed ik me ook voelde, altijd had ik het idee dat er iets meer mogelijk moest zijn in het leven. Daardoor keek ik altijd wat verder dan mijn neus lang was.

Mijn moeder vond het katholieke onderwijs het beste. Ik was heel meegaand en heb altijd mijn best gedaan. Dat kreeg ik ook altijd te horen: 'Pas je aan, wees de beste, zorg ervoor dat de mensen niet over je praten.' Ik was daar handig in, ik dacht: als ik precies doe wat ze willen, ben ik van dat gezeur af. Tegelijk wilde ik kijken hoever ik kon gaan. Ik heb mijn eindexamen gedaan met blauwgelakte nagels, zwaar opgemaakt, met lang haar. En ik schreef ook al toneelstukken, waaronder een aangepaste versie van *Hair*. Na de mulo ging ik naar een katholieke kweekschool.

Op mijn 21ste was ik hoofdonderwijzer en kon ik aan de slag in een openbare school. Die kinderen waren totaal onhandelbaar. Ze maakten een enorme herrie en wilden niet luisteren. Vóór mij hadden ze al drie onderwijzers weggepest. Tijdens de pauze zag ik mijn collega's kijken van die houdt het hier geen twee dagen vol. Maar ik liep naar Gunters en Meuser, een grote ijzerwarenwinkel, en kocht daar een grote houten hamer. Ik ging in de klas zitten wachten aan mijn lessenaar en toen ze allemaal weer schreeuwend en krijsend binnengekomen waren, gaf ik een keiharde klap met die hamer op het bureau en zei ik: 'De eerste die nog herrie maakt, mag hier zijn vingertje op tafel komen leggen.' Dat vonden ze fantastisch. Ik heb daar twee jaar leuk gewerkt.

DANS

's Avonds volgde ik een opleiding tekenleraar aan de Rietveldacademie en één keer in de week bewegingsles bij een danseres die een eigen opleiding had bedacht: dansexpressie. 'Jullie zijn wolkjes en jullie zweven door de lucht.' Die lerares vond me een geboren danser en moedigde me aan om naar de theaterschool te komen. Ze zorgde er ook voor dat ik een dubbele beurs kreeg, zodat ik evenveel verdiende als toen ik les gaf. In no time ontdekte ik dat ik helemaal geen geboren danser was. Al die pliés en spreadstanden, dat was echt niet te doen. Godzijdank woonde ik precies in die periode een voorstelling bij van Koert Stuyf en Ellen Edinoff. Het uitgangspunt was dans, maar hun voorstellingen waren zuivere kunstwerken, heel beeldend, heel sculpturaal. Fantastisch. Daar wilde ik bij zijn. Ze hadden ook een dansopleiding, die ik een paar weken heb gevolgd. Dat was heel zwaar, volgens de Martha Graham-techniek. Na zes weken werd ik op het matje geroepen door Koert, die mij vertelde dat ik niet van de ene opleiding naar de andere kon springen, dat ik moest weten wat ik wilde. 'Ik wil bij jullie gezelschap dansen', zei ik. Dat kon, maar dan moest ik van tien uur 's ochtends tot tien uur 's avonds trainen, zeven dagen per week. Dat heb ik drie jaar volgehouden. Ik heb een aantal voorstellingen met hen gedaan. Dat is eigenlijk mijn hele beeldende en kunstzinnige vorming geweest. Rond mijn 24ste ben ik voor mezelf begonnen. Ik nam allerlei initiatieven en deed dingen in het Shaffy Theater, het Mickery Theater, het Stedelijk Museum en De Appel, die pas van start gingen.

In het midden van de jaren zeventig heerste er een nieuw soort van creativiteit. De mensen waren erg geïnteresseerd in dingen die ze nog nooit gezien hadden. Meestal gaan mensen naar iets kijken met een bepaalde verwachting, waarvan ze hopen dat die vervuld wordt. Ze weten al hoe de Mona Lisa eruitziet en gaan er dan naar kijken. Dat is ook zo met het theater: geef hen maar *Romeo en Julia*, het liefst in musicalvorm, dat vinden ze prachtig. Maar in de jaren zeventig bestond er een groot publiek voor onverwachte, nieuwe dingen: performance art, nieuw theater, fantastische nieuwe films. In die periode ben ik begonnen. Ik belde een paar vriendjes en vriendinnetjes en we maakten iets voor het Shaffy Theater. Altijd uitverkocht. Ik weet niet waar ik de brutaliteit en de overtuiging vandaan haalde, maar op een dag belde ik gewoon de directeur van Carré op om te melden dat het tijd werd dat ik een groter publiek aanboorde. Hij zei: 'Dit heb ik nog nooit meegemaakt. Wie bent u eigenlijk? Komt u maar eens

langs om te praten.’ De eerste voorstelling in Carré liep twee of drie dagen en was totaal uitverkocht. Het was een groot succes. In no time was ik het wonderkindje van het minimale avant-gardetheater geworden, zonder dat ik daar überhaupt mee bezig was. Ik wilde gewoon leuke dingen maken met mijn vrienden.

BEATRIX

Op een dag vernam ik dat Koningin Beatrix mij wilde uitnodigen om voor haar relaties en vrienden een nieuwe voorstelling te maken in het Paleis op de Dam. Eerst dacht ik dat het een grap was, maar na een ontmoeting met de Paleiscommissie en de burgemeester bleek het toch waar te zijn. Ik kwam uit het kleine circuit dat het ‘vlakkevloertheater’ werd genoemd, waar we werkten voor 2 à 300 gulden per week. Toen ik vroeg hoe groot het budget was, antwoordden ze: ‘Mijnheer Malasch, deze tentoonstelling wordt gemaakt voor de koningin, het budget is ongelimiteerd.’ Ik kon al mijn vrienden niet snel genoeg opbellen om te zeggen dat we aan het werk konden. Ik belde ook naar Philip Glass: ‘Phil, ik geef je een opdracht voor een compositie. Het is voor onze koningin.’ Hij had toen al veel gerealiseerd, maar kluste nog altijd bij als loodgieter en taxichauffeur om te kunnen overleven in New York. We hebben het over 1982. Het stuk heette *The Photographer*.

Op een bepaald moment dacht ik: waarom vraagt die koningin mij? Denkt ze dat ik te koop ben? Daar vergist ze zich in! Ik ga een stuk maken waarin niets te zien is. Maar hoe? Ik had pas een tentoonstelling bezocht waar het *Zwarte vierkant* van Malevitsj te zien was. Zo kwam ik op het idee een stuk te maken dat zich grotendeels in het duister zou afspelen. En dat zwart bracht mij bij de donkere kamer van fotografen en, uiteindelijk, bij Eadweard Muybridge, op wiens leven het stuk gebaseerd is. In het eerste bedrijf loopt Muybridge rond en maakt hij foto’s van 4 x 5 inch. Het tweede bedrijf is de darkroom, waar de foto’s door machines ontwikkeld worden. Het was pikkedonker, je zag helemaal niks (*lacht*). Na afloop zei de koningin: ‘Mijnheer Malasch, ik wil u complimenteren met het gebruik van de architectonische ruimte.’ Dat had ze natuurlijk vooraf ingestudeerd.

- *Harry Ruhé schrijft in zijn boekje ‘25 Fluxus Stories’ dat er niks te zien was.*

Maar er was wel muziek te horen? Samen in het donker naar muziek van Philip Glass luisteren, dat heeft wel wat.

Malasch: Ik weet niet hoe het aanvoelde, omdat ik aan het werk was. Ik heb het stuk niet gezien. Het was wel een groot succes.

- *De dag nadien is hetzelfde stuk getoond als opener van het Holland Festival. Maar dat verliep niet zo goed. Wat is er gebeurd?*

Malasch: Ik had mezelf overschat. Maanden eerder had de directeur van het Holland Festival gevraagd of ik het stuk kon hernemen als opener van het festival in Carré en de Stadsschouwburg in Rotterdam. Ik dacht: er is toch niks te zien, daar kan ik ja op zeggen, we doen gewoon alle lichten uit. Carré was uitverkocht. Maar alles liep in het honderd. Om te beginnen konden we de zaal niet verduisteren. Overal hingen van die verlichte nood-uitgangborden die van de brandweer niet uit mochten. Ik had het gewoon niet moeten doen. Ik had minstens twee weken moeten vragen om alles voor te bereiden. Eén dag was ik een ster in het Paleis op de Dam, twee dagen later was ik de risee van de culturele wereld. Maar van zo’n mislukkingen leer je. Het vormt en staalt je karakter. Het is veel interessanter op te staan na een mislukking dan alleen maar succes te hebben.

DIONYSOS

In 1990 heb ik een nieuw stuk gemaakt waar ik heel trots op was, *Dionysos in ‘90*, gebaseerd op een van de allereerste theatervoorstellingen die ik ooit heb gezien, van The Performance Group, de voorloper van The Wooster Group. Mijn stuk ging over de invloedrijke filmregisseur Jack Smith van wie Warhol zijn manier van filmen heeft gepikt. Die man heette een beetje gek te zijn. Toen hij mij eens uitnodigde, raadden mijn vrienden me af hem op te zoeken. Ze dachten dat hij levensgevaarlijk was. Hij woonde in een afbraakbuurt in de Lower East Side. Als je komt, moet je me bellen, zei hij, dan kom ik naar buiten om je binnen te laten, anders word je meteen overvallen door de junks aan de ingang. Toen ik het appartement betrad, zat een assistent één muur te beschilderen met een landschap met piramides en een vrouw met drie borsten. ‘Welcome to the Nile’, zei Smith. Eerst dacht ik: die is gek. Maar toen ik na vier of vijf uur weer naar buiten stapte,

dacht ik echt dat ik aan de Nijl gezeten had, zo visionair was die man. Hij was geweldig, maar totaal onaangepast. 'Ik heb zin in iets lekkers', zei ik. 'Dan maak ik iets voor je klaar', zei hij. Hij trok zich terug in een keukentje en begon ananasschillen te bakken in een soort koekenpan. Tot mijn grote verbazing was het ontzettend lekker. Toen hij overleed, nam ik mij voor een mooie hommagevoorstelling voor hem te maken. Op een dag kwam ik Ron Vawter tegen en ik vertelde hem over mijn plan. 'Dan doe ik gewoon mee,' zei hij, 'je hoeft mij niet te betalen.' Hij speelde de rol van Jack Smith. Het was prachtig. Vandaag kom ik nog altijd mensen tegen die vertellen dat ze nooit meer zoiets moois in het theater hebben gezien. Maar de volgende dag werd het stuk afgekraakt in de krant. 'Malasch heeft een Amerikaanse acteur met hersenletsel op de kop weten tikken', luidde het. Ik dacht: wie is hier eigenlijk krankzinnig? Dat ze maar naar ITA of Toneelgroep Amsterdam gaan, ik maak geen theater meer.

CORRESPONDENT

Toen werd ik uitgenodigd voor een krant te schrijven. Binnen de twee jaar werd ik buitenlands correspondent in de Verenigde Staten voor HP/De Tijd en Het Parool. Alles werd voor me betaald en ik kon overal naartoe. Ik heb het vak goed moeten leren. Het meeste plezier beleefde ik aan het schrijven van de theaterrecensies. Dat hebben ze geweten toen. Ze spreken er nog altijd schande van. Ik kende die wereld, ik schreef wat ik ervan vond: 'Ik zit hier al drie uur en ik versta er niks van.'

Ik heb twee jaar in New York gewoond, één jaar in L.A. en één jaar rondgezworven. Als je in zulke steden wil leven, moet je ongelooflijk hard werken om alles betaald te krijgen. Je hebt geen seconde vrij en je ziet alles in functie van je werk. Je kan niet rieleksen. Op een dag zei ik: zo wil ik niet langer leven, ik ga lekker terug naar Amsterdam. Iedereen zei: waarom doe je dat nou? Maar na een paar jaar was ik erachter gekomen dat rust belangrijk was. Terug in Amsterdam wilde ik niet meer voor de krant werken. Ik had geen inkomen, geen baan. Gelukkig heb ik altijd precies geweten wat ik niet wilde en heb ik een innerlijk kompas. Ik denk ook al mijn hele leven: rustig nou maar, we zitten hier niet in Afrika waar je van ellende doodvalt als je geen inkomen hebt.

GALERIE

Op een dag kon ik vier grachtenpanden kopen voor een heel voordelige prijs. Ik heb die gekocht en doorverkocht. Zo heb ik heel snel heel veel geld verdiend. Ik ontdekte dat je niet altijd keihard moet werken om veel geld te verdienen, het kan ook op twee minuten tijd. Dat was ook interessant om mee te maken (*lacht*).

Plotseling beschikte ik over heel veel ruimte en een groot budget. Zo kon ik een galerie beginnen. In die tijd ging het heel slecht met de galleries in Amsterdam, niemand wou er nog aan beginnen, maar ineens was het weer het van het. Ik koppelde alle dingen aan elkaar: mijn gevoel voor kunst, bevriende kunstenaars, collega's uit de journalistiek... Ik had een soort fysiek netwerk wat het heel goed deed. De galerie was een daverend succes. Ik ben begonnen met de jonge Engelsen: Sarah Lucas, Gavin Turk, Tracey Emin...

CHINA

Gilbert & George nodigden me uit om hen te vergezellen naar China: Shanghai en Peking. Ter ere van hun openingen werden er somptueuze etentjes georganiseerd, waarbij ik vaak een plaats kreeg toegewezen bij de Chinezen, omdat ze dachten dat ik ook Chinees was. Die Chinese jongens lachten zich dood. Ze vroegen me om een kijkje te komen nemen in hun studio's. Ze maakten heel moedige, rare schilderijen, een soort van popart-propaganda. Ik vertelde dat ik net een galerie begonnen was en wel wat van hun schilderijen wilde kopen voor 500 à 1000 euro. Daar hadden ze nog nooit van gehoord. Van 500 euro konden ze drie maanden leven, zeiden ze. Ik heb die schilderijen opgerold en in Amsterdam laten opspannen. Zo is mijn eerste tentoonstelling met jonge Chinezen tot stand gekomen. De eerste bezoekers waren Rudi Fuchs en Harald Szeemann. Die kochten meteen schilderijen. Het werd een enorme hype. In no time had ik al die schilderijen verkocht. Dat was leuk voor die jongens, want die wilden de wereld veroveren. En dat is hen gelukt. Nu kosten die schilderijen 2 à 3 miljoen per stuk. In het begin ging ik nog schilderijen ophalen, maar na een tijdje zeiden ze dat het geen zin meer had, want de kopers kwamen in busladingen naar hen toe. Ik heb ook kopers gehad die met een privéjet een doekje kwamen kopen. Gelukkig heb ik een paar werken

achter de hand gehouden. Het was vreemd, dat succes. Die jongens hebben tientallen assistenten die voor hen schilderen. En al die jaren is hun werk niet meer veranderd. Hoe meer geld je krijgt voor een kunstwerk in China, hoe beter ze het werk vinden. Ze zien kunst als een vorm van geld. In het Westen heeft kunst weinig met geld te maken. Het lijkt er soms wel op, met Jeff Koons, Damien Hirst, Anselm Kiefer en weet ik veel, maar het is bijvoorbeeld net bekend geworden dat die met diamanten bedekte schedel van Hirst helemaal niet voor zoveel geld is verkocht. Terwijl zijn hele succes daarop gebaseerd is. Voor mij heeft geld niets met kunst te maken. Het fascinerende aan kunst is dat je het niet kan duiden, dat je moet werken om het te kunnen duiden. De markt heeft daar niks mee te maken.

- *Wat vind je van de huidige trend bij jongeren zich te identificeren met een welbepaalde vorm van seksualiteit? Vroeger wilden denkende mensen niet dat hun seksualiteit 'een etiket opgeplakt kreeg'. Vandaag is er een tegenbeweging gaande.*

Malasch: In Indonesië bestaat homoseksualiteit niet. Al die jongens vrijen met elkaar en lopen hand in hand, maar dat wordt niet gedefinieerd, waardoor het ook niet bestaat. Hier weten jonge mensen vandaag meteen of ze homoseksueel of biseksueel zijn. Maar hoe kan iemand dat weten? Kan je het niet interessanter maken en zeggen: ik kom er wel achter wat ik ben en of ik nou liever verliefd wordt op een man dan op een vrouw? Waarom zou iemand zich vastleggen en zichzelf verbieden verliefd te worden op een vrouw omdat hij zagezegd homoseksueel is? Volgens mij heeft die identiteitsdwang iets te maken met de omstandigheid dat jonge mensen vandaag veel belang hechten aan wat anderen van hen denken. Ik behoor tot een andere generatie. Het zal me een zorg wezen wat andere mensen van me vinden, ik heb al mijn handen vol aan de vraag wat ik zelf van mezelf vind.

Seksualiteit is een zich ontwikkelend concept, dat is nooit iets vaststaands. In het begin ging ik achter de meiden aan. Ik had de mooiste vriendinnen. Maar op een dag werd ik verliefd op een man: Aage. We zijn nu al meer dan vijftig jaar samen, maar ik had mezelf nooit echt als homoseksueel gezien. Ik ga ook veel met vrouwen om. Ik vind dat allemaal heel spannend, leuk en grappig. Het wordt allemaal veel te serieus genomen, wat nergens op slaat. Ik zou zeggen: wees blij dat je verliefd wordt op iemand.

PHILIP GLASS

- *Hoe heb je Philip Glass leren kennen?*

Malasch: In '75 of '76 vierden we de verjaardag van een vriendin op een boot. Glass was er ook. Mijn vriendin stelde ons aan elkaar voor. 'Jij maakt toch theater, misschien leuk voor je?' Glass vertelde dat hij muziek maakte. Als ik zin had om naar zijn muziek te luisteren, zou hij een cassettebandje opsturen. Dat werd een opname van *Strung Out*: een solo voor viool en een solo voor altviool bestaande uit zes tonen. Het duurde een half uur per solo. En dat ging zo... (*Zingt.*) Om helemaal krankzinnig van te worden. En toen dacht ik: dat is precies wat ik nodig heb voor mijn balletten. Ik belde hem op om te vragen hoeveel het kostte. Maar hij antwoordde dat hij al blij was dat iemand de muziek wilde gebruiken. Niemand was erin geïnteresseerd. Hij had geen cent te makken. Op een of andere manier kon ik hier over een studio beschikken en die bood ik hem aan om te studeren en te componeren. Overmorgen vertrek ik naar New York voor zijn vijftigste verjaardag. Die wordt georganiseerd door onze gemeenschappelijke vriendin Laurie Anderson. In The Rink van het Rockefeller Center, een schaatsbaan. Anderson heeft iets met schaatsen. De eerste keer dat ik haar zag, was in 1976 in De Appel. Ze deed een solo met kunstschaatsen op blokken ijs. Het heette *Duet on Ice*. Nou, zoiets hadden we nog nooit gezien! Later logeerde ik bij Philip Glass en kwam ze daar binnen. Ze was de kinderopas. Een leuke groep mensen was dat.

- *Glass had gestudeerd aan The Juilliard School, net als Koert Stuyf en Ellen Edinoff. Jij had de Verenigde Staten al vroeg ontdekt, omdat je oudere broer en je zus daar woonden.*

Malasch: Ja, ik had een broer in LA en een zus in Colorado. Die wilden niet in het koude Nederland wonen en waren rechtstreeks geëmigreerd naar de States, waar hulpprogramma's bestonden voor politieke vluchtelingen. Mijn moeder zei: die vakanties duren zo lang, ga jij maar lekker naar je broer in LA. Ik vond er niks aan. Het was helemaal geen Europese stad. Je zat de hele tijd in de auto en het was bloedheet. Maar via een neef kwam ik terecht in New York. Dat is eigenlijk een soort van groot Amsterdam. Je kan er rustig over straat lopen en op café zitten. In die tijd kon je via Icelandic Airlines gratis naar New York vliegen als koerier. Donderdag kreeg

je een pakje dat je moest meenemen en maandag moest je terugliggen. Dat was hartstikke leuk. New York was echt booming in die tijd. Warhol, Mapplethorpe... Toen zag je Warhol overal. Na een tijd dacht je: heb je hem weer, alsjeblieft!

- Het repetitieve van Glass' muziek was nieuw. Een van de dingen die hem op dit pad hebben gebracht, was het open, repetitieve einde van het stuk 'Comédie' van Beckett. Omgekeerd is Fluxus onder meer voortgekomen uit de lessen van John Cage. Literatuur wordt muziek, muziek wordt beeldende kunst.

Malasch: Het meest fascinerende aan het fenomeen kunst is de vloeibaarheid. Kunst is ongrijpbaar en blijft zich altijd ontwikkelen. Als toeschouwer moet je je houding voortdurend aanpassen en je afvragen waarom je iets wel of niet interessant vindt. Als je voor het eerst geconfronteerd wordt met het varkentje van Koons, dat nu in het Stedelijk te zien is, dan denk je: wat is dit voor verschrikkelijke kitsch. Je probeert het zo ver mogelijk van je af te stoten omdat je het verschrikkelijk vindt, maar als je er mee bezig blijft, kan je eerste indruk totaal omslaan. Dan zie je ineens dat iets geweldig is en een heel tijdsbeeld oproept.

- Susan Sontag schrijft in 'On Photography' dat een vernieuwende kunstenaar altijd naïef lijkt voor zijn, haar of hun tijdgenoten. Maar achteraf zijn het de tijdgenoten die naïef overkomen, omdat ze de mogelijkheden van hun tijd niet juist hebben ingeschat.

Malasch: Ik heb Susan Sontag eens geïnterviewd. Ruzie! Geschreeuw! Ik mocht bij de gratie gods bij haar thuis komen in King Street. Eerst liet ze mij drie kwartier wachten. Ze gedroeg zich als een diva en beschouwde zichzelf als het geweten van Amerika. Het gesprek handelde over het boek *AIDS and Its Metaphors*, waarover in een advertentie in The New York Times werd gezegd: 'If words could cure, Susan Sontag would be one of our foremost healers.' Dat vond ik cynisch, zei ik. Ze ontplofte. Hoe durfde ik zo tegen haar praten? Ik dacht: dit wordt een fantastisch interview. Ik wist dat ze een relatie had met de danseres Lucinda Childs, wat niemand mocht weten. Dus vroeg ik aan het eind: hoe is het eigenlijk met Lucinda? Ineens werd ze poeslief. Ik dacht: wat ben je toch een geraffineerd kreng.

- Het ergerde je dat ze filosofeerde over een ziekte waaraan je vrienden crepeer-

den. Maar ik begrijp haar standpunt: dat het gebruik van militaire termen om de omgang met ziektes als kanker of aids te beschrijven, misplaatst is en negatieve gevolgen kan hebben voor de patiënt. Als kankerpatiënte had ze dat aan den lijve ondervonden.

Malasch: Toch denk ik dat je het interview leuk zal vinden.

- Ik heb het gelezen. Het is heel leuk. Ik zou zoiets niet durven. Ik begrijp nu ook dat het je ergerde dat ze zich niet outte.

Malasch: Mapplethorpe wilde ook niet geweten hebben dat hij aids had.

- Misschien eisten ze het recht op ongrijpbaar te blijven?

Malasch: *On Photography* is natuurlijk een goed boek. Ik heb het gebruikt voor *The Photographer*.

WILLEM SANDBERG

- Zou je iets willen vertellen over een tentoonstelling, boek, film of gebeurtenis die belangrijk voor jou is geweest?

Malasch: Het meest heb ik geleerd van Koert Stuyf en Ellen Edinoff. Ik ben altijd erg gesteld geweest op persoonlijke contacten. Zo ben ik gelukkig heel jong bevriend geraakt met Willem Sandberg. Ik heb veel van die man geleerd. Zijn manier van kijken, zijn gedrag, zijn beleving. Een ontzettend genereuze man. Ik was 23 of 24 en hij was tachtig. Hij nodigde me uit bij hem thuis. We gingen samen naar voorstellingen kijken, gewoon met de tram. Hij was de eerste die tegen me zei: 'Rob, waar maak je je druk om? Je hebt alle tijd van de wereld. Doe rustig, geniet van het moment.' Hij heeft me ook duidelijk gemaakt hoe je naar de kunstgeschiedenis moet kijken. Je moet beginnen met het hier en nu. En van hieruit kijk je naar het verleden. In het onderwijs doen ze het omgekeerde. Ze vertrekken bij het verleden en komen nooit tot het nu. En alle kunstvormen hebben met elkaar te maken, zoals jij daarnet zei. Ze hebben allemaal verbindingen met elkaar.

- *Sandberg was grafisch vormgever. Vanuit die optiek verbreedde hij het beleid van het Stedelijk Museum. Hoe heb je hem ontmoet?*

Malasch: Ik had een eigen tijdschrift, De hoek van de straat, en ik wilde Sandberg op de cover hebben. Ik heb hem geïnterviewd en hij heeft een mooi scheurding voor me gemaakt. Hij had in het Stedelijk ook een filmclub opgezet waar ik lid van was. Er werden bijvoorbeeld films van Warhol getoond. En dan ging hij een verhaal houden: 'Nou, ik was in Amerika en daar heb ik deze film gezien. Het is een heel interessante film. Er ligt een man op een bank te slapen en de film duurt vijf uur.' Hij vroeg mij wat ik daarvan vond. 'Fantastisch,' zei ik, 'maar ik ben niet van plan hier nog vijf uur te blijven zitten.' Hij kwam ook altijd naar de voorstellingen van Stuyf en Edinoff. Hij was een fan van ons. Hij was de eerste die design toonde. Design! Dat was een vloekwoord in die tijd. Een koffiekant had ie daar neergezet. Nou, de mensen werden gek. Maar hij zei: 'Moet je eens kijken wat een prachtige kant dit is!' Industriële vormgeving kan heel bijzonder zijn. Hij toonde mij het bestek en het servies van Wagenfeld, bijvoorbeeld. En we reisden samen naar het Centre Pompidou, waar hij bevriend was met de directeur, of naar het museum voor hedendaagse kunst in Kopenhagen. Dat vond hij het mooiste museum ter wereld.

- *Wat is een scheurding?*

Malasch: Hij vond dat de directeur als eerste in het museum moest zijn en als laatste moest vertrekken. Zo ontdekte hij dat het personeel erg slordig was. Overal lieten ze papiertjes en snippers achter. Hij verzamelde die en maakte er scheurcollages mee die hij als kerstkaartjes naar het personeel stuurde. Daardoor gingen ze minder rommel achterlaten (*lacht*). Het was een heel aardige, heel inspirerende man.

- *Aage kwam uit de mode. Hebben jullie samengewerkt?*

Malasch: Ja, hij maakte de kostuums. Dat is heel organisch gegroeid. We zijn gewoon bij elkaar gebleven. Ik vind het heel leuk samen. Dat is heel exceptioneel.

- *Zou dat iets te maken hebben met de warmte van je familie en de nabijheid van je moeder?*

Malasch: Dat denk ik wel. Als je niet uit een warm nest komt, is het veel ingewikkelder om tot jezelf te komen. Ik ben heel meegaand, maar als het erop aankomt, weet ik precies wat ik wel en niet wil.

- *In zijn biografie schrijft Ai Weiwei dat hij in 1993, bij zijn terugkeer in China, niet wist wat hij wilde, maar wel wat hij niet wilde.*

Malasch: Veel mensen weten wat ze niet willen, maar ze blijven er toch in verstrikt. Ik heb geen faalangst. Volgend jaar ga ik *The Photographer* hernemen.

- *Opnieuw in het donker?*

Malasch: Nou, misschien niet. Misschien wordt het veel filmischer. Want ik ga natuurlijk niet hetzelfde doen (*lacht*).

29 januari 2022

ERBIJ HOREN

GESPREK MET HANNEKE GROENTEMAN



Hanneke Groenteman

Hanneke Groenteman (°1939) werkte van 1962 tot 1973 bij Het Parool. Later presenteerde ze bij VARA-radio onder meer de programma's *Hoor Haar* en *Ophef en Vertier*, bij VPRO-televisie het kunstprogramma *De Plantage* en *Zomergasten*, bij NPS het programma *Boeken op Zondag*. In 2003 en 2009 publiceerde ze de boeken *Doorzakken bij Jamin* en *Bestemming bereikt*, waarin ze bericht over haar omgang met een eetprobleem. Vandaag maakt ze podcasts met haar zoon, de journalist Gijs Groenteman, en geeft ze les in interviewtechniek.

In de droom die mijn verleden is, woont een mooi beeld van Hanneke Groenteman zoals ze verscheen in programma's van de VPRO, die zuurstof gaf aan mijn jeugd. Vandaag woont ze in een charmant pand in de Amsterdamse binnenstad, waar ze me via een rijkge vulde bibliotheek meteen naar de gezellige keuken loodst. Ze draagt een T-shirt van A.F. Vandevorst. Op de tafel staan kommetjes met minuscule versnaperingen zoals bosbessen en dropjes met een jasje van kleurige pareltjes. Steels pluk ik af en toe een bes uit het kommetje, hopen dat het niet opvalt, tot ik merk dat ik het volledig heb leeggegeten. De draagbare telefoon piept constant. De volgende dag zou de pers berichten over een misverstand tussen mevrouw Groenteman en een andere televisiecoryfee, over wie ze in een interview een grapje had gemaakt. Ook wacht de familie op nieuws over het al dan niet overstappen van een kleinzoon naar het Vossius Gymnasium, dat ik van naam ken omdat Gerard Reve er school gelopen heeft.

DOORVERTELLER

Hanneke Groenteman: Ik heb een weinig intellectueel leven gehad, hoor. Uiteindelijk ben ik echt een typische dweper geworden, een dweper en een doorverteller. Mijn fascinatie zit vooral in mensen... Ik hoorde laatst iemand vertellen dat je verschillende types van mensen hebt. De eerste groep wordt gevormd door de echt creatieve kunstenaars: mensen die uit

helemaal niks iets nieuws kunnen creëren. Een uitvinder is in dat opzicht ook een kunstenaar. Ongeacht om welke kunstvorm of om wie het gaat: ik word er direct verliefd op. Ze beginnen met een leeg vel papier of een notenbalk waar nog niks op staat, ze plukken iets uit het universum, vinden daar een vorm voor, maken daar iets mee en gooien het de wereld in.

De tweede groep mensen kan zien wat kunstenaars doen en begrijpen hoe belangrijk hun werk is. Ze maken er een muziekvoorstelling van, ze schrijven er boeken over, ze bouwen er tentoonstellingen mee of ze stellen het programma van het Concertgebouw samen.

Ik zit in de derde groep: ik wil die dingen aan een nog groter publiek doorvertellen. Daar heb ik uiteindelijk mijn werk van kunnen maken, ik heb de plek kunnen veroveren die mij het liefst was. Ik kijk naar kunstenaars die al uit hun broedplaats zijn gekomen en al een podium hebben gevonden en breng hun werk bij een amorf publiek: ga naar die tentoonstelling kijken, luister naar die muziek, lees dat boek. Ten slotte heb je de groep van het grote publiek, de humuslaag, de grond.

Nu ik dat werk niet meer doe in de media, blijf ik wel voortdurend in mijn vriendenkring zeggen waar een goed toneelstuk speelt. Alleen is er nu geen microfoon of camera meer bij.

- Heb je 'hogere' studies gedaan?

Groenteman: Na het gymnasium ben ik Frans gaan studeren, omdat we thuis van Franse chansons hielden. Maar al tijdens die studietijd kreeg ik bij Het Parool werk als stenotypiste. Het geluk daarvan was dat je als typiste op de redactie zat, bij de journalisten. We tikten de gesprekken uit die buitenshuis gevoerd werden en gaven het stuk aan de middentafel, zoals dat heette. Ik ging naar het café met al die jongens. En toen heb ik gevraagd of ik ook eens een stuk mocht schrijven voor de krant. De redactiechef mocht mij heel graag. Hij was de eerste sleutel naar een nieuw leven. Ik heb toen een stuk geschreven over radioprogramma's voor de jeugd. Dat stuk is bewerkt en doorgespeeld aan de directie. Zo ben ik leerling-journalist geworden.

- Werkte Simon Carmiggelt er toen nog?

Groenteman: Ja. Ik ging wel eens met hem naar de bioscoop. Het was een ontzettend lieve man. Misschien vond hij mij leuker dan ik doorhad, maar

dat kwam niet in mijn hoofd op. In elk geval kreeg ik een opleiding bij de krant. Het probleem daarvan is dat je steeds meer gaat doen waar je goed in bent en steeds minder waar je niet goed in bent. Ik was goed in het interviewen van bekende mensen. Zo kwam ik in de arena van radio en televisie. Het was een heerlijke tijd. Het waren de jaren zeventig. Je leidde een los leven. Je deed het gewoon met veel mensen. Ik was wel getrouwd, maar mijn man had daar geen probleem mee. Wat het failliet van ons huwelijk betekende, want een beetje jaloezie is toch wel goed.

- Ik heb het in dit boek nog met niemand over seks gehad.

Groenteman: Ik ben een lauw iemand wat seks betreft. Ik heb veel losse flodders gehad en ben één keer verschrikkelijk verliefd geweest op een man die op mij was, maar niet genoeg om met mij te trouwen. Daar heb ik wel het leukste kind ter wereld aan overgehouden. Ik ben veel te feministisch geworden om nog bij mannen in de smaak te vallen.

- Dat begrijp ik niet.

Groenteman: Als je hartstochtelijk terechtkomt in het feminisme, dan wordt het heel ingewikkeld met mannen. Na Het Parool ging ik werken bij VARA-Radio, waar ik eindredactrice kon worden van het vrouwenprogramma *Hoor Haar*. Eerst ging het over emancipatie, maar dat werd al gauw feminisme. Dan ben je bijna politiek bezig met de positie van de vrouw, niet alleen met de achterstelling op het vlak van gelijke verdiensten, maar ook met verkrachting en wat ze nu #MeToo noemen. Na het werk kon ik mijn strijdkleding moeilijk afleggen, zo'n programma is voor mij meer dan een baan, het doordringt je gewoon. Dan zie je overal ongelijkheid en onrecht, om het met een groot woord te zeggen. Daardoor krijg je een moeilijke verhouding met mannen en mannen met jou. Nu is er weer die affaire met *The Voice of Holland*. Ik had het erover met een vriendin met wie ik vroeger dat vrouwenprogramma maakte. Opeens waren we weer terug in die tijd. Vroeger werd over die dingen niet gesproken. Je wist heus wel welke beroemdheden het met stagiaires deden die dan plotseling weg moesten. We wisten het allemaal, maar er werd nooit een onderwerp van gemaakt voor ons programma. We hadden het over wat er gebeurde in de derde wereld en in de katholieke kerk, maar over wat er bij ons in de omroep gebeurde, zwegen we.

Er zijn radicale feministes die vinden dat je niet met je onderdrukker naar bed mag gaan, maar dat is niet zo makkelijk als je niet lesbisch bent, wat we natuurlijk allemaal geprobeerd hebben. Je ziet dat mannen altijd het hoogste woord hebben, daar wijt ik het aan dat ik het altijd moeilijk heb gehad met de liefde. Ik vind mannen leuk, maar ze moeten zich gedragen. Als er geen liefde in het spel is, kan ik heel goed met ze opschieten, ik heb veel gay vrienden. Vroeger woonde Paul de Leeuw naast me. We deelden een tuin. Dat was heel leuk.

ZACHTE MAN

- In je boek 'Doorzakken bij Jamin' heb je het over een zachte man die jou accepteert zoals je bent. Wat is er met hem gebeurd?

Groenteman: Die man heeft niet bestaan, ik heb hem verzonnen. Hij was gebaseerd op mijn zoon Gijs, van wie ik vind dat hij op een liefhebbende, accepterende manier omgaat met vrouwen. Ik heb bewondering voor mannen die kijken naar een vrouw zoals ze wezenlijk is en niet naar het omhulsel. Ik vind Gijs een van de leukste mannen die ik ken.

- Dan was de verzonnen man de voorloper van de terugpratende Tomtom uit je boek 'Bestemming bereikt', die ook voor de titel heeft gezorgd.

Groenteman: Wat bedoel je?

- Een mannelijk personage dat een deel van je innerlijke dialoog overneemt. Dat vond ik een mooie literaire vondst. Maar ook een onbewuste uitweg uit je eetverslaving.

Groenteman: Een verslaving was het niet.

- Excuseer. Dan zal ik het niet zo noemen. Ik gebruik het woord omdat je het zelf gebruikt in 'Bestemming bereikt', op p. 106. Laten we het omschrijven als een onbedwingbare neiging te eten.

Groenteman: Dat klinkt beter (lacht). Maar hoe kon mijn Tomtom een uitweg zijn?

- Mensen die verslavingen ontwikkelen zijn vaak erg veeleisend voor zichzelf en tegelijk erg eenzaam. Ze proberen alles alleen te klaren. Ze hebben meestal een grote wilskracht, maar het lijkt hun te ontbreken aan geloof in de wereld, waardoor ze geen hulp kunnen vragen en zich niet kunnen overgeven aan anderen. Hun veeleisendheid uit zich in een onafgebroken zelfkritiek die de vorm aanneemt van een innerlijke stem die hen afkeurend toespreekt. Soms neemt dit ook de vorm aan van een dialoog, bijvoorbeeld als je met jezelf debatteert over de voor- en nadelen van je dwangmatige gedrag. In de AA word je geholpen door de uitnodiging je gevoelens en gedachten te delen met gelijkgestemden. Zo doorbreek je de cirkel van de eenzaamheid, maar uiteindelijk ook die van de veeleisendheid, omdat je je gaat hechten aan mensen die zichtbare gebreken hebben (dezelfde gebreken als de jouwe, waardoor je je uiteindelijk ook aan jezelf gaat hechten). Ook word je uitgenodigd te bidden. In beide gevallen betekent dit dat je niet langer tegen jezelf spreekt, of tegen de geïnterioriseerde afkeurende ouderfiguur, maar tegen een derde. In jouw geval waren dat de briefschrijvende lezeressen van je eerste boek en Margriet Hermans. Die beweging naar buiten geef je in je boek mooi gestalte door je Tomtom tegen je te laten praten.

Groenteman: Wat bedoel je met veeleisendheid?

- 'Tets waar ik niet goed in was, daar begon ik niet aan', schrijf je. Ik heb om dezelfde reden nooit durven dansen.

Groenteman: Vandaag maak ik me geen zorgen meer over seks, want ik ben oud. Soms word ik nog wel eens verliefd op een jonge man.

- En?

Groenteman: De laatste keer heb ik het geheim gehouden. Ik schaamde me ervoor. Achteraf werden we gewoon heel goede vrienden, wat zich bij mij vertaalde in een ouderwetse verliefdheid. Die verliefdheid is wel overgegaan, maar niet het gevoel dat hij een schat van een man is. Mijn ex is ook een schat, hij is nog steeds een van mijn beste vrienden, maar ons huwelijk was een beetje saai. Onze temperamenten pasten niet bij elkaar. Waarom zou je elkaar blijven bezetten als er geen vuur meer is? Als ik mijn huwelijk niet meereken, dan word ik al mijn hele leven verliefd op mannen die mij nooit echt willen. Het zijn mannen die mij niet echt lijken te zien. Zo herhaal ik wat mij vertrouwd is: er niet bij horen.

- Tijdens de Tweede Wereldoorlog leefde je gescheiden van je ouders, omdat jullie ondergedoken waren op verschillende adressen. Je hebt vijf verschillende pleegmoeders gekend, van wie er een was aan wie je je heel erg had gehecht. Toen je met je ouders herenigd werd, leek het alsof er iets ontbrak. Je had het gevoel dat ze een nauwere band hadden met je jongere broer. Zou het kunnen dat je ouders zich moeilijk aan je konden hechten omdat ze jou al eens verloren waren?

Groenteman: Misschien.

- Tegelijk woonden jullie samen met je grootouders, in het huis van hun overleden zoon. Misschien hadden die mensen het ook moeilijk zich aan je te hechten? En bleef hun overleden zoon meer aanwezig dan de levenden?

Groenteman: Zo heb ik het nog nooit bekeken.

- In je boek 'Bestemming bereikt' keer je als volwassene terug naar dat huis, dat vandaag bewoond wordt door mensen die een heerlijk Noord-Afrikaans gerecht aan het bereiden zijn. Je zit op de overloop en voelt het verlangen mee aan tafel te schuiven en opgenomen te worden in hun gezin. Daarom was je ook zo'n meegaand kind, denk ik, of zoals je moeder het uitdrukte: 'We hadden geen kind aan je'. Sommige kinderen besluiten hun leven zelf te organiseren omdat ze blijkbaar niet op hun ouders kunnen rekenen. Ze doen dit soms zo goed, dat niemand merkt dat ze zich onthecht hebben en heel eenzaam zijn.

Groenteman: Dat is verhelderend, wat je zegt over dat huis. Ze waren lief hoor, mijn ouders, maar echt contact had ik niet met ze. Mijn broertje veel meer. Die scène op de trap gaat daar natuurlijk over: dat ik er niet bij hoorde. Tot mijn achttiende had ik wel onderdak, maar ik hoorde er niet bij. Toen kregen ze nog een kind, een zoon, acht jaar na mij. Dat werd wel een rond gezin. Die hoorden vanaf de geboorte bij elkaar. Ik heb dat altijd op een of andere manier geregistreerd. Vreemd, ik heb er nooit aan gedacht dat die dode broer nog aanwezig kon zijn. Maar het is wel zo dat ik later hetzelfde vak heb gekozen als die oom. Hij werkte bij de radio. Dat was ook mijn droom (*lacht*). Ik ga even wat zoutjes op tafel zetten, anders ga ik snoepen.

LIFESTYLE

- Zou je iets willen vertellen over een tentoonstelling die je bijzonder vond?

Groenteman: Chambres d'Amis! De grote tentoonstelling van Jan Hoet, verspreid over tientallen privéwoningen in Gent. Ik heb heel veel tentoonstellingen gezien in mijn leven, maar Chambre d'Amis lag mij het meest omdat je het zo meemaakte, omdat het zo fysiek was. Ik vond dat een echte sensatie, op de fiets door Gent, van de ene plek naar de andere... Het was de eerste keer dat ik beeldende kunst onderging in plaats van zag. Dat kwam door de vorm waarin het gegoten was, bij al die mensen thuis. Je leek geen toeschouwer, maar deelnemer. Het had humor, het had schoonheid, het was Gent, gezien door de ogen van iemand die van kunstwerk naar kunstwerk fietste.

Goeie vraag, trouwens. Als ik lesgeef, zeg ik dat je nooit de kampioensvraag mag stellen. Je mag nooit vragen wat hét mooiste boek is dat iemand gelezen heeft, want dan kunnen ze niet antwoorden. *Honderd jaar eenzaamheid* van Gabriel García Márquez? *Portnoy's Complaint* van Philip Roth?

- Sommige mensen klagen erover dat de kunst vandaag vrijwel nooit meer aan bod komt in de media, tenzij de kunstenaar een lifestyle-praatje wil verkopen. Wat in de jaren zeventig vertrossing werd genoemd is zo algemeen geworden dat we er geen woord meer voor hebben. Tegelijk lijkt de kunstmarkt zich op te splitsen in een markt voor de superrijken en een vulgaire markt voor kruideniers die hun koopgedrag baseren op wat ze via de media vernemen. Wat denk je daarvan?

Groenteman: Ik zie dat anders. Die klagers doen net alsof de lifestyle en het oppervlakkig benaderen van kunst een op zichzelf staand feit is, maar het is een gevolg van politieke golfbewegingen in de samenleving. Het feit dat we alles gladstrijken heeft een oorsprong in de naoorlogse jaren, toen niks kon. Dan kregen we welvaart, we waren opgewonden dat we geld hadden. Toen kwam de technologie erbij. En het marktdenken. Iedereen is nu bezig het publiek te behagen. Maar het publiek wordt lui, als je geeft wat het graag wil. Even binnenwippen bij McDonald's is makkelijker dan avontuurlijk eten... Maar de oorzaak ligt niet bij de commercialisering, die ligt dieper en ingewikkelder. Wat vandaag gebeurt, gaat weer voorbij.

Alles golft. Er komt gewoon een moment dat we opeens genoeg hebben van McDonald's en weer zelf onze eigen groentes hakken en daar iets van maken. Ook het probleem van de kleine galeries zal zich oplossen. Op een gegeven moment zullen kunstenaars andere manieren vinden om zich te manifesteren dan via een galerie. 'Wat heb je aan een galerie?' zullen ze denken. 'We maken gewoon een eigen kunstplek, of we gaan op internet of we maken een eigenzinnig soort winkel.' Ik fantaseer maar wat. Ik ben ertegen om zo maar non-descript te spreken over 'ze'. Dat zijn we met z'n allen. En op een gegeven moment zullen we er genoeg van hebben. Misschien hebben we een pandemie nodig om te weten waar we zonder kunnen, dat weet ik niet.

Je ziet ook zoiets gebeuren in de politiek. Zoals wij die hier in Nederland kennen, wordt de politiek bevolkt met oppervlakkige mensen die geen eigen visie of filosofie hebben. Die zijn allemaal voor de bühne politiek aan het bedrijven. Als ze iets fouts zeggen, gaat hun kop eraf. Wie vertegenwoordigen ze eigenlijk? Om de vier jaar gaan we naar de stembus omdat we daartoe aangespoord worden door reclamecampagnes. Maar dat betekent niet dat we de gedachten delen van de politicus op wie we stemmen. In feite is de politiek aan het instorten. We zitten met een verouderd, verzuild systeem dat niet aangepast is aan nieuwe problemen zoals de opwarming van de aarde, racisme, tweedeling en discriminatie, die deze verzuiling overstijgen en waar de huidige politici niet tegen opgewassen zijn. Maar er komen nieuwe benaderingen. Ik denk bijvoorbeeld aan David Van Reybrouck en zijn voorstellen voor een nieuwe vorm van democratie. De wal zal het schip keren. Er zullen altijd musea blijven, maar de dikke laag van middelmatige galerieën die amper de broek kunnen ophouden zal verdwijnen. De televisieprogramma's en de kranten worden steeds oppervlakkiger, ze vergen nooit meer dan een minuut inspanning. Maar mijn kleinkinderen van twintig kijken nooit naar de televisie en lezen nooit een krant en toch zijn ze van alles op de hoogte. Ze zitten op YouTube of gebruiken hun smartphone om snel iets op te zoeken.

- Je vertelde dat je van voetbal houdt.

Groenteman: Ja, binnenkort vertrek ik met mijn zoon Gijs en mijn kleinzoon Benjamin naar Portugal, waar we naar Ajax gaan kijken. Alleen visueel is dat al prachtig: die groene grasmat, die gele lichten, al die supporters met een beker bier in de hand, als eencelligen die samen één lichaam vormen.

Aan het begin klinkt het clublied. Dan ga je staan, als in de gereformeerde kerk, en word je opgenomen in de groep. Dat vind ik de fijnste manier van zijn: in een groep. Daarom is het raar dat ik alleen leef. Wat ik wou is nooit gelukt: samenwonen met mensen die elkaar dagelijks ontmoeten rond een grote tafel. Ik ga elke week wel klaverjassen met vrienden, in zo'n druk café, dat vind ik heerlijk.

- Dan begrijp ik waarom je graag televisie maakte. Dat doe je samen met anderen, zoals film en theater.

Groenteman: Ja. Ik zat ooit in de redactie van *De schreeuw van de Leeuw*. Zalig! Dat je zit te tiktakken en te pingpongen over ideeën! En *De Plantage* was het helemaal. Dat was een gesamtwerk mag ik wel zeggen. Er waren de gasten en de gesprekken, maar ook het decor, de kleur van de stoelen en de tafeltjes, zelfs de hapjes achteraf: ik genoot van alles. Het decor was ontworpen door Dorine de Vos, de ontwerpster van Hotel New York in Rotterdam, het Haagse café Schlemmer en Villa Augustus in Dordrecht. Het programma ging niet alleen over kunst, het ademde zelf ook goede smaak. Het was licht, het had humor. Vandaag zijn bijna alle televisieprogramma's smakeloos, plat en vlak. Maar ze worden ook niet meer door kunstenaars gemaakt. Want Dorine de Vos is een kunstenaar, net als Suzanne Oxenaar, die het Lloyd Hotel creëerde. Dat is meer dan een hotel.

- De mensen die vandaag televisie maken, zijn daarvoor naar school geweest. Ze weten er alles van.

Groenteman: Je moet er zelfs voor op school gezeten hebben om er nog te mogen werken. Daardoor is er geen speelsheid meer. Alles ziet eruit als een reclamefolder: u vraagt, wij draaien. Niks mag mislukken, experimenten mogen niet meer, er is heel weinig eigenzinnigheid of kunstzinnigheid.

LEVENSBEËINDIGING

- Zelf kan ik er niet over oordelen, want ik heb de voorbije vijftien jaar geen minuut naar de televisie gekeken. Maar ik ben blij te horen dat het medium volgens u zal verdampen. Iets anders. Een vriendin vertelde mij over een podcast waarin u het had over levensbeëindiging.

Groenteman: Ik denk dat ze het heeft over een interview in het blad van de levensbeëindigingsclub. Ik wil er best iets over zeggen. Euthanasie met de hulp van een dokter vind ik prima. Ik heb dat allemaal geregeld met de huisarts: als ik niet meer wil of kan, heb ik het liefst dat de dokter mij helpt. Ik heb een levenstestament en een euthanasieverklaring ingevuld. Mijn bezwaar tegen de huidige regeling is dat dit niet kan als je niet terminaal ziek bent, bijvoorbeeld als je dementerende bent en niet wil aftakelen. Je kan niet vooraf beslissen dat ze je moeten helpen als je niet meer bij zinnen bent. Via via heb ik pillen kunnen krijgen, met bijsluiters en extra pillen om niet over te geven, zodat ik er elk moment zelf een einde aan kan maken als ik dat wil. Het is zoals met abortus: ik vind dat je zelf moet kunnen beslissen. Ik heb de pil in huis en hoop dat ik hem nooit hoeft te gebruiken, maar ik wil niet aftakelen zonder dat iemand mij kan helpen.

- *In het begin van ons gesprek vertelde je dat je je vrienden voortdurend laat weten waar ze naar moeten gaan kijken. Wat moeten we vandaag zien?*

Groenteman: Ik ben een grote fan van het ITA. Alles wat daar gebeurt, vind ik fantastisch. Nu heb ik kaartjes gekocht voor *Wie heeft mijn vader vermoord*. Ik heb het al gezien in een uitvoering van Hans Kesting. Maar nu komt de auteur, Édouard Louis, het zelf spelen. (De telefoon piept. Ze kijkt op het scherm.) Ah, het is beslist. Mijn kleinzoon gaat naar het Vossius Gymnasium.

- *'Honderd jaar eenzaamheid' was het lievelingsboek van mijn vader, die net als Márquez ver van zijn familie is opgegroeid en daardoor het gezinsleven is gaan idealiseren. En je houdt van de boeken van Philip Roth? Omwille van zijn Joodse achtergrond?*

Groenteman: Onder meer, ja. Mijn ouders waren volkomen seculiere Joden. Het waren sociaaldemocraten voor wie het geloof geen rol meer speelde. Voor de oorlog respecteerden ze nog sommige tradities, maar nadien niet meer. Er was geen cultureel samenleven meer. Dat vond ik heel jammer. Ik was heel graag opgegroeid in een familie waar iedereen regelmatig bijeenkwam om samen te eten. Mijn ouders waren oké, maar het was nooit echt gezellig. Zelf vind ik het heel leuk dat ik Joods ben, vooral omdat ik daardoor ergens bij hoor. Ik hou niet van orthodoxe Joden, maar ik hou van de gedachte dat er ergens een non-descripte groep mensen is waarvan

ik kan zeggen dat ik erbij hoor. Philip Roth is zo'n wezen waar ik verliefd op kan worden. Ik hou van al zijn boeken, vooral van *Portnoy's Complaint*, maar ook van *The Human Stain* en *American Pastoral*.

- *'The Human Stain' is nu heel actueel, met dat vermeende racisme van het 'gecancelde' hoofd-personage. En 'Amerikaanse pastorale' is een prachtig boek over de manke relatie tussen een vader en een dochter.*

Groenteman: Ik ben ook dol op Woody Allen. Die heeft zo'n film gemaakt waarin de Joodse moeder haar zoon komt opzoeken op z'n werk, met haar vriendinnen. Gijs vergelijkt me vaak met dat personage: zo'n moeder die de hele tijd zegt 'poets je schoenen en eet niet zo veel'. Die zich met haar kinderen blijft bemoeien (*lacht*).

31 januari 2022



Émile en Marianne Berenhaut

IK HERINNER ME NIETS

GESPREK MET MARIANNE BERENHAUT

Marianne Berenhaut (°1934) is kunstenares. In 2014 was haar werk te zien tijdens een solotentoonstelling in het Joods Museum van België (Brussel). In 2021-2022 had ze een solotentoonstelling in C-mine (Genk) en M HKA (Antwerpen).

Onze ontmoeting vindt plaats in haar sprookjesachtige herenhuis in Brussel, waar je hier en daar op een kunstwerk stuit dat is samengesteld uit gevonden voorwerpen die zorgvuldig schoongemaakt werden en afkomstig zijn uit een wereld van duizenden grote en kleine objecten die overal in huis wachten op een ontmoeting met een ander object om een koppeltje of een ander breekbaar geheel te vormen. De gastvrouw zet koffie en biedt een maandvoorraad koekjes aan.

Marianne Berenhaut: Heb je de tentoonstelling in C-mine gezien? Een geweldige plek, met prachtige machines. Ik was heel blij met de accrochage, die verzorgd is door de curatrice. Ik heb haar laten doen. Het is een jonge Poolse vrouw. Ze heet Louise Osieka.

- Gisteren heb ik je gesprek met Nadine Plateau herlezen (Editions Tandem, 2018). Haar benadering is heel raak, bijvoorbeeld als ze het heeft over het feministische karakter van je werk. Ze interpreteert niet. Ze vraagt wat je zelf van de dingen denkt.

Berenhaut: Ze is heel precies en ze kan kijken. Ik hou echt van dat boek, dat volledig door Nadine is geschreven. Ik heb er niks voor gedaan. Nadine Plateau en Françoise Collin hebben me altijd gesteund. Ik ben een feministe, maar geen activiste zoals zij. Ik militeer voor niets.

- Nadine schrijft dat je in 1972, tijdens de eerste vrouwendag in Passage 44, twee 'Poupées poubelles' tentoongesteld hebt. Waar en hoe heb je ze tentoongesteld?

Berenhaut: Op de vloer, in de gang.

- Heb je de toespraak van Simone de Beauvoir bijgewoond?

Berenhaut: Dat weet ik niet meer. Het jaar daarop nodigden Nadine en Violaine de Villers me uit voor de eerste tentoonstelling in het Maison des femmes, in de Middaglijnsstraat. Er waren ook schilderijen van Anne Thyrión. Ik heb de *Poupées poubelles* getoond. De mannen reageerden er slecht op. Ze vonden het provocerend.

- Het waren poppen gemaakt van nylonkousen die opgevuld waren met stro en voorwerpen zoals schelpen, klokken, keukengerei. Later stop je er ook paspoppen in om ze wat stugger te maken.

Berenhaut: De mannen vonden het vreselijk. Maar het was niet mijn bedoeling hen te provoceren.

- Je sculpturen zijn minimale assemblages van gevonden voorwerpen. Of constellaties. Want je maakt ze nooit aan elkaar vast.

Berenhaut: Inderdaad. Het is nooit genaaid, gelijmd, geschroefd of gespijkerd.

- Voor jou zijn objecten als mensen. Toen ik binnenkwam, zag ik een nieuwe sculptuur bij de voordeur: twee kerkstoelen naast elkaar, elk met een leren tas op de zitting.

Berenhaut: Voor mij stellen de stoelen gewone mensen voor. Mensen die naar de kerk gingen, mensen als jij en ik.

- We kunnen nooit onverschillig naar je werken kijken omdat we weten dat je ouders en je oudere broer vermoord zijn door de nazi's. Ik gebruik het woord 'vermoord' omdat jij het altijd gebruikt. Het lijkt het juiste woord te zijn. Ik vermeld dit om je veerkracht te onderstrepen. Je straalt een grote levensvreugde uit. Toen ik je eens met Walter Swennen opzocht in Londen, merkte hij op dat je overal om je heen mensen aan het glimlachen brengt.

Berenhaut: Ja, mijn ouders en mijn oudste broer zijn vermoord.

- Jij en je tweelingbroer hebben de oorlog overleefd. Jullie zaten verstopt in een weeshuis.

Berenhaut: Het was een katholiek weeshuis dat beheerd werd door nonnen. Ze liepen een groot risico, want er verbleven veel Joodse kinderen. Mijn grote broer, die acht jaar ouder was dan ik, was ook ergens ondergebracht, maar hij was mijn ouders gaan bezoeken en is net als zij verklikt. Ik heb geen herinneringen aan hem. Ik herinner me alleen dat ik hem op een dag boos heb gezien. Hij heette Nathan. Later vertelde iemand mij over een beeldhouwer die Stanislas Berenhaut heette en in het Gentse woonde. Soms droomde ik dat het mijn broer was, maar ik heb hem nooit gevonden.

Opeens was ik alleen. Mijn tweelingbroer zat in hetzelfde weeshuis, maar jongens en meisjes werden gescheiden. Ik zag hem zelden. De verdwijning van mijn familie was een traumatische en aberrante gebeurtenis die onnoembare sporen moet hebben achtergelaten, maar ik geloof dat ik het op het moment zelf niet echt beseftte. Ik weet het niet zeker, want ik herinner mij niets. Ik kan me niets herinneren. Zelfs niet de gezichten van mensen die mij dierbaar zijn. Je hebt mij eens verteld dat dit een conditie is die prosopagnosie wordt genoemd.

- De neuroloog Oliver Sacks had het ook. Als hij zijn medewerkster, die decennialang voor hem heeft gewerkt, buiten tegenkwam, herkende hij haar niet. Op een dag zag hij in een hotel een knappe man zitten, pas na enkele minuten beseftte hij dat hij het zelf was, weerkaatst door een grote spiegel.

Berenhaut: Ik heb ook geen richtingsgevoel. Ik ken alle wijken van Brussel, maar ik weet niet hoe ik van de ene wijk naar de andere kan geraken.

- Dat doet me denken aan de hoofdcène van de roman 'Austerlitz' van W.G. Sebald, waar de hoofdpersoon verdwaalt in een stad en bij toeval een oud gedeelte van een station ontdekt waar hij als kind de trein moest nemen om te vluchten voor de nazi's. Ken je het werk van Sebald?

Berenhaut: Neen.

- Ik denk dat het in de eerste plaats een werk over de geschiedenis is, een oorlogsmachine tegen het collectieve geheugenverlies.

Berenhaut: Ik heb altijd het gevoel dat ik alleen in het heden leef. En als je geen verleden hebt, heb je ook geen toekomst. Maar dat alles betekent niet dat ik de Shoah op mijn rug wil dragen. Natuurlijk ben ik getraumatiseerd, maar ik heb niet het gevoel dat ik er last van heb. Ik heb gevoel voor humor, ik ken vreugde en ik lach graag. Ik hou van film. Ik ga graag op café, ook al drink ik nooit. Ik heb er wel nooit met mijn kinderen over gepraat. Ik draag mijn catalogi op aan mijn zonen en zeg tegen mezelf, misschien naïefweg, dat ze het zullen begrijpen als ze mijn werken zien. Maar ik heb er nooit over kunnen praten, er zijn geen woorden voor.

Bovendien geloof ik niet dat er een absolute waarheid is. Jouw waarheid is niet die van je buur. Mijn tweelingbroer reageerde bijvoorbeeld anders dan ik. Hij stichtte nooit een gezin en werd katholieker dan de paus. Ik had vaak ruzie met hem. We waren volledig tegengesteld aan elkaar. Maar we belden elkaar om de dag, zelfs als ik in Londen was. Hij heette Émile. Hij is onlangs overleden. Het was een opmerkelijke man. Hij was heel gelovig, erg rigide. Maar ook heel excentriek. In een menigte zou je hem meteen hebben opgemerkt. Hij was als een rondtrekkende Jood, met veel plastic zakken vol boeken. Ik heb pas twee werken voor hem gemaakt. Het eerste heb je gezien bij het binnenkomen. De kerkstoelen komen uit zijn huis. Voor het tweede werk stelde ik een zon samen met dunne kaarsen op de zitting van een andere kerkstoel die ik na zijn dood bij hem thuis heb meegenomen. Hij was scheikundig ingenieur, net als mijn ouders.

- Was je moeder scheikundig ingenieur? Dat is opmerkelijk. Waar kwam ze vandaan?

Berenhaut: Mijn ouders waren van Poolse afkomst en hadden in Praag gestudeerd. Mijn vader werkte als scheikundig ingenieur in brouwerij Roelants in Schaarbeek. We woonden in een huis van de brouwerij, in de Van Ooststraat, nummer 50.

- Staat het huis er nog?

Berenhaut: Ja. Ik ben er niet lang geleden voorbijgereden. Omdat ik geen richtingsgevoel heb, verdwaalde ik in Schaarbeek. Opeens zag ik dat ik bij de Cage aux Ours was. Ik wist dat ik, om in Vorst te geraken, via de Van Ooststraat naar het Liedtsplein moest rijden, dan de Paleizenstraat nemen, voorbij Sint-Lukas en de Sint-Mariakerk... Ik zag ook de poorten van de brouwerij. Ik weet niet waar het gebouw vandaag voor gebruikt wordt.

BROER

- Wat vond je broer van je sculpturen?

Berenhaut: Hij begreep er niets van. Drie keer reageerde hij emotioneel. In 1989 maakte ik een sterfkamer in een kleine galerie bij het Anneessensplein. Ik had de muren bedekt met aluminiumfolie. Daarna had ik halskettingen, medailles, relikwieën opgehangen: voorwerpen die te maken hadden met de kerk en de dood. Er was ook een wijwatervat. Op de grond stonden twee hekjes van ongeveer 15 cm hoog, als witmetalen bogen. Een daarvan vormde een vierkant waarin ik de woorden 'ik hou zo veel van je' had geschreven. Mijn broer was erg ontroerd.

Een andere keer zag hij het werk met het grote, half uitgerolde karton waarop houten schoenmallen liggen. Toen was hij zeer aangegrepen, zeer ontroerd. Het werk heet *Un jour comme un autre*. Ik denk dat je de schoenmallen ervaart als levende wezens die door de rol verpletterd zullen worden. Zoals de kamer met de typemachines die op een onvermijdelijke vernietiging lijken af te stevenen, of de kamer met de verhakkelde roze stoeltjes.

Toen hij het werk zag met het metalen bed dat het M HKA heeft gekocht, werd hij heel boos. Het is vreemd, want voor mij was dat het allereerste werk dat iets over mezelf zei. Ik had het vrij snel gemaakt, wat ongewoon is voor mij. Er gebeurde iets vreemds tijdens het maken. Als ik werk, weet ik niet waar het naartoe gaat, ik begrijp niet wat er aan de hand is, maar ik zie wel wanneer het voltooid is. Onbewust had ik een stuk gemaakt dat het over mij had en niet over de andere mensen of de Shoah.

Toen ik het werk aan Émile liet zien, was hij geschokt en riep hij: 'Dat is de antichrist!' Mijn broer was geen makke kerel, maar hij was wel erg beheerst. Ik kan ook heel koleriek zijn. Maar die dag werd hij erg gewelddadig. Veel later legde hij uit dat hij dacht dat het werk ging over een vrouw die veel minnaars had. Liefde was voor hem de liefde voor Christus of de heilige huwelijksband. Hij had de seksualiteit uit zijn vocabulaire en uit zijn leven gebannen. Voor mij is liefde iets moois. De mens is een sensueel wezen. Soms denk ik dat mijn broer homo was, maar dat hij er doodsbang voor was. Hij was heel vrolijk, hij had zotte ideeën. Ik denk dat hij een bijzondere persoon had kunnen zijn, een groot dichter bijvoorbeeld. Hij had veel kwaliteiten, maar hij gaf zijn hele leven aan de katholieke kerk. Als hij iemand op straat tegenkwam die niet wist waar hij moest slapen, gaf

hij zijn bed. Zelf sliep hij op een stoel. Er was niet eens een comfortabele bank of fauteuil in zijn huis. Hij leefde heel sober.

- Waren er metalen bedden in het weeshuis?

Berenhaut: Misschien.

CONGO

- In tegenstelling met je broer, stichtte je een gezin. Je ontmoette een man, Jacques Simon, en jullie kregen twee zonen.

Berenhaut: Ik ontmoette Jacques in 1955 in het centrum van Brussel. Ik was op wandel met een vriendin. Hij was op stap met een groep vrienden van de Leuvense Universiteit. We gingen er samen vandoor en brachten de dag door in een soort jazzkelder op het Anneessensplein. Hij was het die me kennis liet maken met kunst. Hij schilderde. Hij maakte prachtige landschappen in abstract-lyrische stijl. Heel verfijnde schilderijen.

- Dat vind ik ook. Ze hebben een zeer lichte en transparante factuur. Niet als een aquarel, maar als de schets van een schilderij, met veel medium. Verder verdeelde hij het oppervlak van het schilderij in 'plassen' van verschillende kleuren. Het is een heel ingetogen vorm van schilderen, heel gevoelig.

Berenhaut: Hij had Politieke en Sociale gestudeerd in Leuven. In december 1960, zes maanden na de onafhankelijkheidsverklaring van Zaïre, werd hij door de provinciale overheid aangeworven als econoom en gingen we in Kinshasa wonen. De manier waarop de Belgische regering de Congolese staat had achtergelaten was schandalig. Er was geen geweld, alles was rustig. Maar op sociaal vlak was het een puinhoop, een totale ineenstorting. Er was geen voorbereiding geweest, geen opleiding van mensen om de plaats van de Belgen in te nemen. In het hele land waren twee dokters te vinden die waren opgeleid in België. Omdat ik verpleegkunde had gestudeerd, ging ik in het Congolese ziekenhuis werken. Ik heb een school voor verpleegsters opgericht. Ik had ook verloskunde gestudeerd, maar ik was toch bang toen ik vrouwen moest helpen bij de bevalling. Gelukkig waren er de zusters. De Amerikanen stuurden ons zeer geavanceerde machines,

maar er waren niet eens bedden in het ziekenhuis. Je kunt je niet voorstellen in welke staat het land zich bevond. In het huis waar we woonden, was niets. Zelfs geen servies. En zelfs op de grote markt van Kinshasa kon je niets anders kopen dan eetwaren.

In die tijd maakte ik keramiek. Ik had zelfs mijn oven uit België laten overkomen. Dus begon ik vaatwerk te maken. Het waren hele grote borden. Het leek altijd alsof er niets op lag, zo groot waren ze.

Kunst

- Is er voor jou een verschil tussen de kunst van de jaren zestig en zeventig en die van nu?

Berenhaut: Het lijkt alsof vrouwen in de kunst de afgelopen tien of vijftien jaar eindelijk erkend worden, wat een goede zaak is. En recent zijn ze gaan beseffen dat er ook oudere vrouwelijke kunstenaars bestaan (*lacht*). Je moet begrijpen dat als we vroeger foto's van een groep kunstenaars zagen, het altijd mannen waren. Als er ook een vrouw op te zien was, ging het altijd om iemands vrouw of minnares. En omdat er geen plaats was voor vrouwen in de kunstwereld, waren we afhankelijk van de bereidheid van vrienden om feedback te geven. Gelukkig had ik vrienden als Nadine Plateau, die me altijd gesteund heeft.

Het belangrijkste met betrekking tot kunst is kritisch te blijven, ook als het om vrouwen gaat. Het zou niet mogen volstaan vrouw te zijn om als kunstenaar aanvaard te worden. Wat mij tegenwoordig in de kunst stoort, is het virtuele. Er zijn een aantal geweldige video's geweest, maar ik hou niet van de reductie van kunst tot digitale afbeeldingen. Ik hou van materiële dingen, ik hou ervan dingen aan te raken, ook al is het niet toegestaan.

- Herinner je je een tentoonstelling die belangrijk voor je is geweest?

Berenhaut: Begin jaren zeventig zag ik een tentoonstelling van Edward Kienholz in Londen. Na mei '68 was het niet meer in de mode om kunst te maken. Alles werd in vraag gesteld. Bovendien heb ik in 1969 een zware val gemaakt waardoor ik maanden in het ziekenhuis heb gelegen. Daarna kon ik geen zware dingen meer dragen of gipsen sculpturen maken zoals voorheen. Maar ik wilde nog steeds dingen doen en ik had twee aardap-

pelen gemaakt door nylon kousen samen te drukken en op te rollen. Toen ik dit aan vrienden liet zien, zeiden ze dat ik helemaal doordraaide en dat het op niks trok. Mijn ontmoeting met het werk van Kienholz gaf mij het nodige vertrouwen om mijn werk met genaaide aardappelen voort te zetten. Hierdoor kon ik de *Poupées poubelles* maken. Er waren werken te zien als *The Rape*, *The Insane Asylum* en *The Abortion*. Er was ook een café met dronken Amerikaanse soldaten. Het was tijdens de oorlog in Vietnam. In die tijd was zijn werk buitengewoon. Een paar jaar geleden zag ik in Londen een tentoonstelling met enkele stukken die minder sterk waren, maar ik heb mijn bewondering voor zijn werk niet verloren.

Meer recentelijk vond ik de overzichtstentoonstelling van David Hockney in Londen heel goed. Ik ben drie keer gaan kijken. Ik was vooral geraakt door de landschappen die hij maakte in 1989-90: prachtige olieën acrylschilderijen met paarse wegen, gouden bomen en roze huizen. Die landschappen waren vorig jaar niet te zien in Brussel, wat ik jammer vond. In Londen werden zijn iPad-schilderijen ook op iPads getoond en niet in de vorm van ingelijste namaakschilderijen zoals in Brussel. Ik vond dat belachelijk. Het was beter op de iPads.

Ik wil er ook aan toevoegen dat ik dol ben op Cy Twombly, vooral op zijn sculpturen: de abstracte, maar ook de steppen en de boten, hele kleine werken.

- Ik zie dat je Georges Perec aan het lezen bent?

Berenhaut: Ja, een boek over Ellis Island, samengesteld met aantekeningen die hij maakte tijdens het filmen van een documentaire. Aan het begin is er een pagina waar hij opsomt waar uit Europa alle vluchtelingen vandaan kwamen. Heel verontrustend.

– Hij was van Joodse en Poolse afkomst. Zijn moeder stierf in Auschwitz.

Berenhaut: Dat wist ik niet. Ik heb de Joodse cultuur altijd gemeden uit angst om terug te vallen in de afgrond van de moord op mijn ouders. Vandaag heb ik spijt van die beslissing, want ik had graag meer willen weten over de Joodse cultuur. Maar ik denk niet dat ik het had aangekund. Op een dag vroegen jonge Duitse toeristen me in de bus in Londen om informatie. Ik nam het hen niet kwalijk, maar het was toch pijnlijk.

- De laatste jaren woonde je deeltijds in Londen waar je het huis van je oom erfde.

Berenhaut: Na de oorlog zorgde die oom voor mij en mijn broer. Omdat hij geen kinderen had, realiseerde hij zich niet dat we geknuffeld moesten worden. Ik was al elf jaar oud, maar van binnen was ik nog heel klein. Dat heeft hij niet begrepen. Hij stuurde ons naar kostscholen. Zijn eerste zorg was onze kennis. Hij vond dat we een solide intellectuele basis nodig hadden. Hij was tegen mijn beslissing om verpleegkunde te gaan studeren. Hij was geneesheer. Omdat Joden in Polen niet naar de universiteit konden, was hij als adolescent veranderd van naam en godsdienst. Hij had zelfs in het Poolse leger gediend. Maar na het debacle van 1939 vluchtte hij met zijn vrouw per auto. In Biarritz namen ze een boot die hen naar Engeland bracht waar ze in een vluchtelingenkamp belandden. Hij ging bij de RAF omdat hij piloot was. Na de oorlog vond hij ons via het Rode Kruis. Ik zal het me altijd herinneren: toen we elkaar voor het eerst ontmoetten, riep mijn broer: 'Papa!' Ze leken erg op elkaar. Vroeger haatte ik Londen, maar nu vind ik het leuk. Het is heel anders dan Brussel.

- Op welke manier?

Berenhaut: De Engelsen zijn erg hartelijk, ook de jongeren. Ze zijn erg behulpzaam voor ouderen of mensen met een handicap, wat het aangenaam maakt om erop uit te gaan. In Londen heb ik een miniscooter, een vierwielig voertuig waar je mee op de stoep moet blijven. Overal zijn er metalen op- en afritten. Het is fantastisch. Als je met de bus moet, hebben mensen met een handicap voorrang. Iedereen wacht terwijl de chauffeur een oprit laat zakken. Als die niet werkt, komt hij persoonlijk zijn excuses aanbieden, alsof het zijn schuld is. Ik denk dat mensen er anders opgevoed worden want zelfs tieners benaderen je met heel veel respect. Het is een heel diverse samenleving. Je vindt er alle nationaliteiten. Er heerst een permanente beleefdheid die je hier niet aantreft. En weet dan dat jonge mensen twee banen moeten hebben om in Londen te kunnen wonen! Alles is verschrikkelijk duur. Maar ze blijven vriendelijk.

3 februari 2022

OPENINGEN GEZOCHT EN GEVONDEN

GESPREK MET WILFRIED HUET



Wilfried Huet

Foto: Marilou van Lierop

Wilfried Huet (°1940) is kunstenaar, tentoonstellingsmaker en uitgever. Hij was directeur van de gemeentelijke academie van Waasmunster, oprichter en bezieler van de tentoonstellingsplek GA van 1981 tot 1991 en van 2000 tot 2016 samensteller en uitgever van het tijdschrift GAGARIN, voornamelijk gewijd aan kunstenaarsteksten die speciaal voor het blad geschreven werden.

Ik ontmoet hem in de antieke lift met harmonicadeur van een eeuwenoud herenhuis, waar hij pas is ingetrokken met zijn echtgenote, de kunstenares Marilou van Lierop (°1957). De laatste keer dat ik hem ontmoette, vertelde hij mij dat hij net zeventig was geworden. Verbaasd stellen we vast dat dit al twaalf jaar geleden is. In de hal van het appartement staan twee pijlvormige schilderijen van ongeveer drie meter hoog.

Huet: Die schilderijen zijn gebaseerd op de vorm van platgetrapte blaaspijltjes: tot een fijne kegel gerolde tijdschriftpagina's. Door het rollen ontstaat een collage die schuin doorsneden wordt. Voor mij gaan die werken over communicatie. Ik heb er drieëndertig gemaakt. Er bestaan ook drieëndertig nummers van GAGARIN. Het idee van de communicatie doortrekt alles wat ik heb gedaan, ook het organiseren van de tentoonstellingen in GA.

- Je bouwde tentoonstellingen met werken uit museumcollecties. Een goed systeem, als de werken niet te broos zijn. En met de kunstenaars zelf. Koen Theys vertelde mij dat je hem en zijn broer Frank al heel vroeg de kans gaf hun Wagner-tapes te tonen, samen met props die ze hadden gebruikt bij de opnames.

Wilfried Huet: Ja, een prachtige tentoonstelling! Ik zie nog voor mij hoe ze arriveerden. Een van hen was mager, de andere was een beetje molliger. De mollige was aan het vitten op de magere, omdat die zagezegd niet goed kon autorijden. Ze hebben onder andere een heel grote wereldbol met huisjes getoond. Heel mooi.

- *Je hebt ook een tentoonstelling met James Lee Byars gemaakt. Wat heeft hij getoond?*

Huet: Een tandenstoker.

- *In het midden van de ruimte?*

Huet: Ja, op een sokkel. Hij had er met potlood enkele miniatuurletters op geschreven die verwezen naar zijn *First Totally Interrogative Philosophy*. In de aanpalende ruimte waren partituren van Baudouin Oosterlynck te zien. Ook de film *Une histoire de vent* van Joris Ivens stond op die affiche.

- *Hoe ben je in de kunstwereld terechtgekomen?*

Huet: Dat is gebeurd op mijn zesde. Mijn vader was een succesvol glazenier. Op een dag werd hij door baron Isidoor Opsomer, die directeur was van de Antwerpse academie, uitgenodigd om docent te worden. Opsomer stuurde zijn zwarte limousine met chauffeur om mijn vader op te pikken in Hoogstraten, waar we woonden, om het voorstel te bespreken. De enige voorwaarde was dat mijn vader zijn werk zou maken in de academie, omringd door de leerlingen. Omdat het heen en weer reizen nogal moeizaam verliep, bleef mijn vader in die dagen vaak slapen in dat atelier, in het geheim, in samenspraak met de nachtwaker. Hij sliep in een ingemaakte kast, op de stofjassen van de studenten. Hij heeft mij, als zesjarige jongen, ook verschillende keren meegenomen, met de boerentram. Ik vond dat fantastisch. Die sfeer! Ik wilde daar deel van uitmaken, zoals sommige mensen ervan dromen beroemd te worden in Hollywood. Mijn vaders atelier bevond zich in het oude deel van de academie, dat later is afgebrand. Het hele vertrek was omzoomd met een gietijzeren fries op ongeveer één meter hoogte. Ik had ontdekt dat je een van die ronde, bloemvormige versieringen kon wegkantelen. Daarachter bevond zich een opening in de muur. Als ik daar doorheen keek, zag ik de Lange Zaal, die toen gevuld was met gipsen kopieën van klassieke beeldhouwwerken: delen van de fries van het Parthenon, de Venus van Milo, de Nikè van Samothrake, de discuswerper, de Appollo Belvedere, de slaven van Michelangelo... Een wonderlijk visioen!

- *Het waren prachtige afgietsels. De kopieën van de Acropolis waren tweede generatie: afgietsels van de eerste generatie-kopieën van het British Museum.*

Huet: In de jaren zestig hebben ze die allemaal in de container gegooid of weggegeven.

- *Er staan er nog een paar: de Nikè, de discuswerper en twee delen van de Elgin Marbles. Afen toe rijdt er iemand tegen met een kar. In 2012 heb ik er samen met Kasper Bosmans een tentoonstelling rond gebouwd: 'The Elgin Marbles and Other Elegies'.*

GEHEIM KIJKGAT

Huet: Toen ik die beeldhouwwerken zag, door dat geheime kijkgat, ging er een wereld voor mij open. Sindsdien ben ik altijd met kunst bezig geweest. Later ben ik ook aan de academie gaan studeren. 's Morgens hadden we modeltekenen en schilderen, 's middags volgde ik de enige richting die je vrij kon kiezen: Publiciteit.

- *Je bent even oud als Panamarenko, die tussen zijn veertiende en achttiende ook Publiciteit heeft gestudeerd, omdat dit de enige richting was die geacht werd je voor te bereiden op een echt beroep. Zaten jullie in dezelfde klas?*

Huet: Ja. Ook in het Hoger Instituut.

- *Panamarenko heeft niet gestudeerd aan het Hoger Instituut, zijn kandidatuur was afgewezen. Maar hij hing daar wel rond als clandestien student, in het zog van zijn vriend Hugo Heyrman, die wel was toegelaten. Hij vertelde mij dat Fred Bervoets, die ook Publiciteit deed, de beste posters kon maken. Maar Idris Sevenans vertelde mij dat Bervoets hetzelfde zegt over Panamarenko.*

Huet: Dat herinner ik mij niet, al heb ik Bervoets nadien wel goed gekend. Mijn tweede kennismaking met de kunst was de animatiefilm *Steamboat Willie* van Walt Disney, uit 1928. Dat was een enorme belevenis, in wit-zwart. Vandaag zit de film in de collectie van het MoMA. De tweede film die ik zag was *Hamlet* met Laurence Olivier, ook in wit-zwart. Toen ik die dingen zag, dacht ik: als zoiets kan, dan bestaan er mogelijkheden voor mij. En met die mentaliteit heb ik de rest van mijn leven gevuld.

- Hoe is GAGARIN tot stand gekomen?

Huet: Toen ik directeur werd van de gemeentelijke academie van Waasmunster heb ik een ruimte gevraagd om tentoonstellingen te organiseren. Ik beloofde de gemeente dat het hun niets zou kosten. En dat is ook gelukt. Ik heb nooit om overheidssteun gevraagd. In die tijd, van 1981 tot 1991, bestonden het S.M.A.K., M HKA en MuZee nog niet. Daardoor kreeg ik bezoekers vanuit heel Vlaanderen over de vloer. Chris Dercon heeft toen in *NKI Neue Kunst in Europa* geschreven dat er drie boeiende kunstinitiatieven waren in Vlaanderen. GA was er een van. Na de honderdste tentoonstelling hebben we de zaak afgerond met een enorme fuif en een taartenproject met kunstenaars als Guy Rombouts, Monica Droste, Guillaume Bijl, Leo Copers, Patrick Van Caeckenbergh en Narcisse Tordoir. Daar hoorde een krant bij, zoals altijd. Daarin zat een poster met de slagzin: 'They don't love the arts, they love the image of the arts'. Het was een persiflage op het Whiskymerk Johnnie Walker, dat onze honderdste tentoonstelling sponsorde met de slogan 'Johnnie Walker Loves the Arts'.

De burgemeester begreep niet waarom ik stopte met GA. 'Doe voort, we zullen je financieren en je krijgt medewerkers', zei hij elke keer als ik hem ontmoette. Maar de tijdsgeest was veranderd. Intussen waren er wél musea voor hedendaagse kunst. Op een dag realiseerde ik mij dat ik graag een tijdschrift wilde uitgeven en ik liet dat weten aan de burgemeester. 'Ik zal erover nadenken', zei hij. Enkele weken later liet hij mij weten dat de gemeenteraad had beslist mij 250.000 frank te geven, het jaar nadien 200.000, dan 150.000, 100.000 en 50.000. Zo kon ik van start gaan. Het idee was een tijdschrift te maken met teksten die speciaal voor het blad geschreven werden door kunstenaars die vandaag, waar ook ter wereld, werkten.

Er werden bewust geen themanummers gepubliceerd 'uit eerbied voor de vrije meningsuiting van de kunstenaars'. Elke kunstenaar werd daar in de uitnodiging helder en duidelijk over geïnformeerd. Ook wilde ik bijdragen van zeer verschillende kunstenaars naast elkaar plaatsen. Zo had ik ook met GA gewerkt. Op elke GA-affiche werden drie verschillende evenementen aangekondigd: een filmvoorstelling, een tentoonstelling, een lezing, een performance enzovoort. Ik werkte liever met contrasten dan met harmonie, net zoals in de platgetrapte blaaspijpjes. Ik wilde woorden

en beelden samenbrengen die ons op een verschillende manier raakten. Heel uitzonderlijk waren er kunstenaars die daartegen in verzet kwamen. Als ze zagen naast welke andere teksten hun bijdrage terecht zou komen, trokken ze hun bijdrage in.

- Voor buitenstaanders geeft de kunst gestalte aan een wonderlijke verscheidenheid, zoals in de natuur, maar op kunstenaars komt die verscheidenheid vaak bedreigend over. Het heeft te maken met de illusie van de vrijheid, denk ik. Buitenstaanders zien vrijheid, kunstenaars ervaren een noodzakelijkheid, een onafwendbaarheid.

Huet: Onlangs heb ik op verzoek van Stella Lohaus 33 werken uit de jaren negentig opnieuw gemaakt. Het waren met spiralen beschilderde pijlen. Boven elke pijl was een goudkleurige afbeelding van een lichaamsdeel aangebracht. Mijn inspiratiebron was een boekje dat ik ooit gevonden heb in Delhi: *How to Learn Hindi*. Het mooiste boekje dat ik ooit heb gezien, heel slordig gemaakt met blokdruk. Maar met een geweldig elan! Met quotes van Rabindranath Tagore en grote Engelse schrijvers. Als je dit boekje doorbladerde, ging er een ongelooflijk mooie wereld open. Eén hoofdstuk ging over de lichaamsdelen. Voor mij waren dat erotische pagina's, ook al waren er alleen maar woorden te zien. Het was de bedoeling het werk nadien te versnijden, maar Philippe Van Cauteren wilde het voor de collectie van het S.M.A.K. Hij heeft mij altijd een warm hart toegedragen. Hij is ooit leerling geweest van de academie in Waasmunster.

- Elk nummer van GAGARIN bevatte speciaal voor het tijdschrift geschreven, nooit eerder gepubliceerde teksten.

Huet: De bijdrage van Annette Messager bestond uit één woord: 'Rumeurs'. Heel mooi. Ik heb ook eens geprobeerd een kunstenaar te interviewen, maar dat was aartsmoeilijk. Dat lukte niet... Ik zag dat je ook Harry Ruhé geïnterviewd hebt? Guy Schraenen heeft eens een betekenisloos woord van mij op Harry's vitrine gekleefd. Overal waar hij kwam, deed hij dat. Ik was erbij. Harry zat binnen te lezen. Hij hield ons niet tegen.

- Zou je iets willen vertellen over een tentoonstelling die je bijzonder vond?

Huet: De overzichtstentoonstelling van Bruce Nauman in het MoMA die

nadien naar het Stedelijk Museum in Amsterdam en het Schaulager in Bazel is gereisd. In Bazel heb ik haar nog eens gezien. Naar het Stedelijk ga ik niet. Ik wil geen kunst zien die naast Tupperware staat.

- *Wat vond je bijzonder aan de tentoonstelling?*

Huet: Het was magnifiek geassembleerd, gespatieerd en in wave gebracht. Elk werk voedde de andere werken en kon toch zijn eigen smoel laten zien. Formidabel.

GEDIPLOMEERDEN

- *Waarin berust volgens jou het verschil tussen de kunstwereld van de jaren zestig en die van vandaag?*

Huet: In de jaren zestig woonde ik in de Plaatsnijdersstraat, in het appartement waar de Wide White Space gestart is en waar *Le Corbeau et le Renard* van Marcel Broodthaers te zien was, de jonge Carl Andre tegels kwam leggen en Beuys *Eurasienstab* heeft gerealiseerd. Vanuit dat appartement had ik een zicht op de zijgevel van het Museum voor Schone Kunsten en achterin op de prachtige Japanse kerselaars die een geschenk waren van de keizer van Japan en later geroid werden voor de renovatie van het plein door Robbrecht en Daem. Ik had ook een goed zicht op de stoep voor de nieuwe ruimte van de Wide White Space, die zich vlakbij bevond. Je kon er de vijfentwintigjarige Panamarenko, Daniel Buren, Carl Andre, James Lee Byars en veel andere kunstenaars ontmoeten. Vaak speelde de kunst zich af op straat.

- *De verzamelaar Isi Fiszman die pas gekochte jampotten van Broodthaers, met diens toestemming, tijdens de vernissage liet stukvallen op de stoep.*

Huet: De kunstwereld leek verweven met de stad, met het leven van elke dag. De mensen deden mee. Ze waren betrokken. Dat is veranderd met de komst van het M HKA. Ineens werd alles georganiseerd door de gediplomeerden, mensen die aan de universiteit alles hadden geleerd over kunst. Panamarenko zei eens dat je met kunst moet beginnen op je vierde, ik ben het daarmee eens. Het is zoals vioolspelen: je begint er niet mee op je

twintigste. Ineens kreeg je allemaal mensen die wisten wat kunst was, die normen gingen hanteren en kunstenaars begonnen te beoordelen en rangschikken in lijstjes... Voor het M HKA er was, had ik in de Plaatsnijdersstraat een installatie gemaakt door om de zes meter een blaaspijlschilderij te plaatsen, 33 werken in totaal. Dat was toen een heel mooie straat, met allemaal bakstenen achtergevels. Ik deed dat, omdat ik het Zuid tot leven wilde brengen. De hele buurt leek onherroepelijk verloren. In de cafés zag je alleen mensen die 's zomers en 's winters hun overjas aanhielden. Arme mensen. Ik was altijd op zoek naar mooie plekken. Op een dag ontdekte ik La Nationale, een voormalig depot. Ik ging het bezoeken met Guy Rombouts, Luc Deleu en Paul De Vylder. Ik wilde er een kunstenaarsplek van maken. Onderaan een tentoonstellingsruimte en bovenaan ateliers voor residenties. We hebben daar zelfs een dossier voor gemaakt. Luc wilde alles op wieltjes zetten: de toiletten, de podia, de sokkels... Het was een heel mooie, hoge ruimte. Later is daar het M HKA gekomen. Ik denk dat Luc Deleu de toenmalige minister van cultuur is tegengekomen en hem over de ruimte heeft verteld.

- *Ik zal eens aan Luc vragen wat er gebeurd is. (Belt.)*

Luc Deleu: Ah, La Nationale! Een depot voor mosterdzaadjes. Ik herinner mij niets van die wieltjes. Ik denk dat dit zo'n verhaal is dat altijd wordt doorverteld en ten slotte een eigen leven gaat leiden.

- *Je plan ligt hier voor mij, afgestempeld door T.O.P. office en ondertekend door jou op 17 november 1979. Ik parafraseer: 'La Nationale moet niet noodzakelijk materieel verworven worden, maar conceptueel. Infrastructuur (mobiel): W.C. (werfwagen), toog (genre markt), elektronische wagen voor licht en klank (genre kermis), toezichtsalon (residentiecaravan), mobiele dansvloer, blusapparatuur, spiegels.'*

Luc Deleu: Wow. Dat klinkt niet slecht (*lacht*). Ik heb die minister wel eens ontmoet, maar ik heb hem niks verteld over La Nationale. Ik denk dat de architect van het M HKA de aandacht van de minister op die ruimte heeft gevestigd. Eerst had hij daar een dancing gemaakt voor een klant, maar dat was mislukt. Dan hebben ze de ruimte verkocht aan de Vlaamse Gemeenschap en mocht hij zelf het museum ontwerpen. De ruimte was niet zo interessant, maar de gevel was heel mooi. Hij bevatte boogversie-

Stagiaire
Hoeft-hulpconstructie

TOP
OFFICE

ORIGINAL COPY
Nr 1/1 Date 17.11.79
W. Schand

luc deleu

stedebouwkundige - architect

cogels-osylei 42

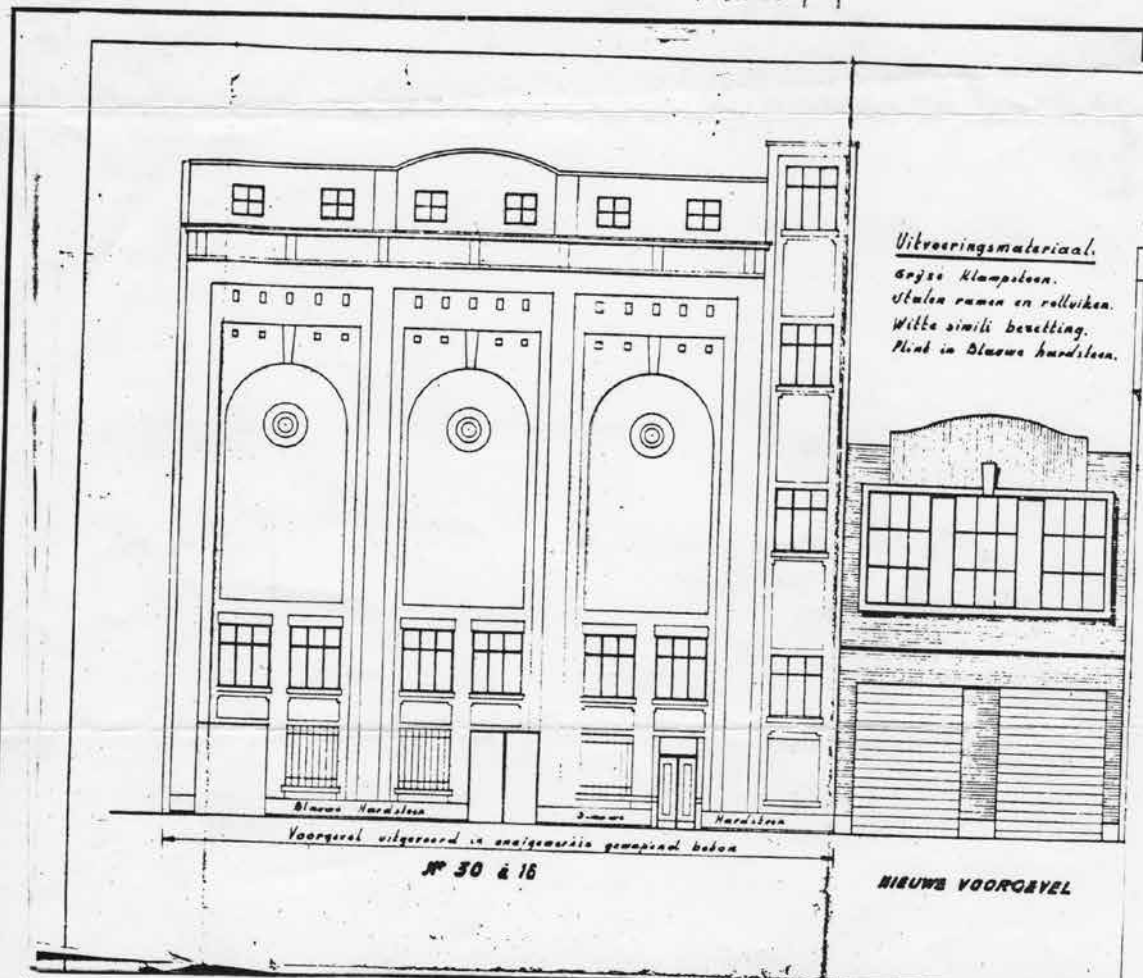
2600 berchem-antwerpen

tel. 031/30 40 67

bank: brussel lambert nr. 320-0295854-74

b.t.w. 509.535.753

datum: 14.11.79



LA NATIONALE, MOET NIET NOODZAKELIJK MATERIEEL VERWERVEN
WORDEN (CONCERTUEEL)

-B.V. PROJEKT DANCING "LA NATIONALE"

= INFRASTRUCTUUR (MOBIEL)

- W.C. WERFWAGEN
- TOEG. WAGEN (KA GENRE MARKT)
- ELECTRONISCHE WAGEN (GENRE KECHES)
- TOEZICHTSSALON - RESIDENTIE CARAVAN
- MOBIEL {
- DANKLOER
- BLUSAPPARATUUR
- SPIEGELS

ringen die heel zeldzaam waren voor een betonnen gebouw. Het beton was ook heel slecht gegoten, waardoor je overal grindresten zag. Daardoor kreeg dat beton iets natuurlijks, zoals natuursteen. Die architect heeft alles verkloot door de gevel wit te laten schilderen. En toen hij dat inzag, heeft hij hem laten bezetten met roze crepi waardoor het nog lelijker geworden is. In de bogen heeft hij neonbuizen laten aanbrengen, want het was de tijd van het postmodernisme en in New Orleans had de architect Charles Moore ook neonbogen aangebracht op een gebouw: het Piazza d'Italia. Dat heeft hij klakkeloos gepikt.

Huet: Ik heb mijn hele leven openingen gezocht en gevonden. Zo zou ik het willen samenvatten.

4 februari 2022

SPREEK VOOR JEZELF

GESPREK MET WALTER SWENNEN



Walter Swennen
Foto: Julie Swennen

Walter Swennen (°1946) is schilder. Hij maakt schilderijen die hun artistieke betekenis voor hem uitsluitend ontleen aan het feit dat ze door een kunstenaar zijn gemaakt. Afbeeldingen, letters, woorden, kleurvlakken en verschillende texturen (manieren van schilderen) ontmoeten elkaar in een niet vooraf geplande picturale ruimte die een loopje neemt met het ontbreken van een derde dimensie, beweging en betekenis in een schilderij. Voor Swennen zijn schilderijen geen beelden, maar enigmatische voorwerpen die worden toegevoegd aan de werkelijkheid. Het beeld is wat de intellectueel overhoudt aan een niet echt waargenomen schilderij, waarvan de specifieke vorm hem, haar of hun ontgaat. Schilderijen kunnen iets voor iemand betekenen, maar hebben geen betekenis die in taal gevat kan worden, die uitgelegd moet worden. Zeker geen betekenis die voorafging aan het maken van het schilderij, dat het gevolg is van een niet vooraf geplande reeks reacties op eerder bereikte toestanden.

- *Waar kom je vandaan?*

Walter Swennen: Ik ben geboren in Vorst, in een huis naast de gevangenis, waar mijn grootouders van moederszijde gevangen zaten. Mijn grootmoeder was directrice geweest van een school in Ganshoren. Mijn grootvader was ambtenaar. Ze hebben geen contact gehad met de Duitsers, maar ze waren allebei lid van het VNV geweest. Ze hebben een zoon naar het Oostfront gestuurd. Mijn vader was ingenieur. Hij werkte voor Siemens in Duinkerke, zowel voor als tijdens de oorlog. Eerst zat hij samen met zijn schoonouders in het Klein Kasteeltje, maar mijn vader is niet veroordeeld.

We hadden een dubbelleven: met twee talen en twee families: een zichtbare en een onzichtbare. Toen ik vijf was, zijn mijn ouders Frans gaan spreken in plaats van Nederlands om het verleden te wissen. Van de ene dag op de andere begreep ik niemand meer. Dankzij die wissel van moedertaal heb ik begrepen dat de wereld geen zin of betekenis heeft en dat ik mij daar niet om hoeft te bekommeren. Iets waar ik vandaag nog altijd niet in slaag... Ik heb wraak genomen tijdens een familiefeest. Ik was nog

geen tien jaar. Mijn vader wilde aan het hoofd van de tafel gaan zitten en ik heb zijn stoel weggetrokken. Ik dacht dat iedereen zou lachen, maar mijn gevoel voor humor werd niet geapprecieerd.

Vorige week was de riolering stuk en heb ik begrepen dat de geur van gier voor mij dezelfde werking heeft als de madeleine van Proust. Toen mijn moeder ging bevallen, werd ik als kind naar een boerderij in Mollem gestuurd. Ik stond graag in het mangat van de gierton, die vervoerd werd op een kar. Ik voelde mij als een tankcommandant. Toen mijn broer Franz en ik per trein naar Mollem reisden, deden de coupés denken aan het interieur van een postkoets. Er waren geen inkomhalletjes zoals vandaag. Je kwam meteen binnen in een coupé. Tussen Mollem en Merchtem maakt de spoorweg een bocht. Je kon de rookpluim al zien voordat de trein tevoorschijn kwam. We werden aangevallen door de Indianen. Ze kwamen van Jette en achtervolgden ons tot aan de rand van de grootstad. Je kon de ramen openen door middel van een leren riem, zoals het leer dat kappers gebruiken om hun scheermes te wetten. Je moest oppassen voor rondvliegende, gloeiende kooltjes die uitgespuwd werden door de locomotief.

Ik had een dood zusje dat Nadia Liesbeth Carola heette. Ze is geboren op 15 juli 1944 en overleden op 29 augustus in datzelfde jaar. Mijn moeder koesterde een grote bewondering voor een oom die schilderde en in Hasselt woonde. Hij heette Gaston Wallaert. Boven de schoorsteenmantel bevond zich een foto van mijn dode zusje en een schilderij van Gaston dat *De dood en het meisje* heette. Ik heb altijd vermoed dat mijn moeder geposeerd had voor dat schilderij. Ze liet hierover twijfel bestaan. Ze moet een oedipaal avontuur beleefd hebben met die oom.

Op een dag bezocht ik samen met mijn moeder een tentoonstelling in de Louizalaan. Stilleven met bloemen. Op een bepaald ogenblik bevond ik mij op een paar centimeter van een schilderij. Mijn oog viel op een partij die niet geacht werd iets voor te stellen, tussen het terracotta schoteltje en de handtekening, daar waar er geen beeld meer was en je alleen maar verf kon zien. Het was een zalige ontdekking van een andere wereld, iets wat je doorgaans niet ziet.

Mijn mama was een burgervrouw die graag dagdroomde, ze fantaseerde over het zorgeloze kunstenaarsleventje. Ze wilde dat ik schilder werd, maar ik heb weerstand geboden tot mijn 35ste. Het maakte deel uit van haar fantasmes. Ze liet mij schilderles volgen bij de schilder Claire Fontaine. Tegelijk maakte ze zich zorgen over mijn toekomst. Het kunstenaarsleventje is wel aardig, maar niet voor je hele leven. Ik herinner mij niet dat

ik mijn moeder ooit in vertrouwen heb genomen. Alles wat mij overkwam, hield ik voor mij. Ze is overleden in 1970, toen ik 25 was.

Vanaf mijn veertiende heb ik dus drie jaar lang schilderles gevolgd bij Claire Fontaine. Ik ging er drie of vier keer per week naartoe. Ze schilderde met het mes. Ze was dol op een mooie matière en hield van snelle manieren van schilderen. In die tijd heerste nog altijd het grote debat tussen de radicale abstracten en schilders die de band met de traditie wilden behouden door figuratieve vormen te herleiden tot gekleurde vlakken. Claire Fontaine zei altijd: 'Het abstracte is prima, maar je moet er wel toe komen!' Ze schilderde vereenvoudigde landschappen, een beetje zoals Nicolas de Staël en Maurice de Vlaminck. Een boom schilderde ze met het mes: hopla!, een groen vlak van drie bij tien centimeter... Ik moet toegeven dat ik graag landschappen schilderde... Verder heeft ze mij geleerd hoe je kleuren aanmaakt, hoe je verschillende penselen gebruikt enzovoort. Ze heeft mij ook enkele regels geleerd over kleuren die onverenigbaar zijn omwille van hun scheikundige samenstelling...

- Heb je 'hogere' studies gedaan?

Swennen: Op mijn zeventiende ben ik filosofie gaan studeren aan de Brusselse Faculteit van Saint-Louis. Omdat ze niet over een eigen gebouw beschikten, hadden ze een oude theaterzaal omgebouwd tot auditorium. Het was heel barok, een beetje felliniaans. De meisjes waren sullig en onbereikbaar, ze droegen gouden juwelen en mantelpakjes van Chanel. Het was het academiejaar 1963-64. We hadden les van Monseigneur Van Camp, die we de zwarte weduwe noemden: een vooruitstrevend, intellectueel ingesteld geestelijke die ons Heidegger deed lezen en lezingen organiseerde. Zo heb ik in maart een lezing van Michel Foucault bijgewoond. Ik heb de nota's van die lezing nog overgebracht op stencil. Onlangs werden ze in Brazilië gepubliceerd door toedoen van mijn vriend Jean-Robert 'Bob' Weissaupt die daar hoogleraar is geworden en mij in een opdracht omschrijft als archivaris. Ik heb Bob ontmoet in een café naast de school. Daar heb ik ook Robert Yves Gérard, bijgenaamd 'Boby', ontmoet: een militant homoseksueel, wat in die tijd nog gevaarlijk was.

De school bood twee kandidaatsjaren aan. Nadien studeerde je verder in Leuven. Na het eerste jaar filosofie heb ik mij echter ingeschreven aan de academie, in de afdeling grafiek. Aan de academie kreeg je 's ochtends geen les, waardoor ik begon te lanterfantten. Maar snel vond ik een paar

bezigheden. Eerst vond ik een baantje bij een handelaar in oude boeken die een winkeltje dreef in de Troonstraat. Ik moest bibliografische steekkaarten opstellen. Ik werkte op de eerste verdieping met een oudere man die luidop de krant van commentaar voorzag. Ik heb aan die periode een boek overgehouden, dat ik in de winkel heb aangetroffen. Het bevindt zich in de sectie mysticisme van mijn bibliotheek. (Een minuscule sectie.) Het was het *Tibetaanse boek van de grote bevrijding* van Padma-Sambhava, met een voorwoord van die schoft van een Jung. Ik hield veel van dat boek, omdat het begint met 'Samaya; gya, gya, gya / E-ma-ho!' Het bevat ook veel voetnoten. En als je het van ver bekijkt met een omgekeerde verrekijker is het bijna Lacan.

Aan het eind van de jaren zestig zijn mijn vrienden van de groep Accuse en ikzelf naar Amsterdam getrokken, waar we gelogeed hebben op de woonboot van de provo's. De eerste provo die ik ontmoette, begreep niet hoe het kwam dat ik geen Nederlands sprak, terwijl ik toch in Brussel woonde. Dat heeft mij geraakt. We zijn ook naar Londen getrokken, waar ik Bob Cobbing heb ontmoet, die concrete poëzie schreef. Het werk van Cobbing is heel belangrijk voor mij geweest, als ik mij zo mag uitdrukken.

Tijdens dezelfde reis heb ik een tentoonstelling van Jim Dine gezien: 30 of 40 werken op papier, aquarellen denk ik, en alledaagse voorwerpen die hij overdekt had met brons of zilver. De werken op papier waren allemaal even groot en stelden allemaal penissen voor. Het heette *Souvenirs of London...* Ik had al een schilderij van Dine gezien in Brussel, maar dit was anders...

Het eerste abstracte werk dat ik in het echt heb gezien, was van Jean-Paul Riopelle. Dat was een Canadees schilder, een tachist, die tot dezelfde generatie behoorde als de lyrisch abstracte schilders. Hij sloeg de mensen met verstomming door alleen met het schildersmes te schilderen. Boomblaadjes hadden in zijn schilderijen de vorm van het lemmet van een schildersmes. Ik had net het college afgemaakt en was zonder toestemming naar Parijs afgereisd. Ik had een kartonnen koffer bij waar een deken in zat. Tijdens het liften had ik een man ontmoet die mij aanraadde in Parijs te blijven. 'Het is niet moeilijk,' zei hij, 'breng je ouders op de hoogte en blijf hier'. Daar ben ik mooi aan ontsnapt...

Viktor von Weizsäcker zegt dat ons gedrag bepaald kan worden door dingen die we ontwijken: je steekt een straat over en je vertraagt een beetje om een botsing met een aankomende wagen te vermijden. Vaak doen we iets opdat iets anders niet zou gebeuren. Je gaat naar je werk, je stapt van de bus, je weet dat je in een bepaalde richting moet stappen, maar zonder aar-

zelen en zonder dat je de indruk hebt een beslissing genomen te hebben, vertrek je in de tegenovergestelde richting. Daarom weet je nooit zeker wat er is gebeurd tijdens het maken van een schilderij. Heb je echt beslissingen genomen? En waarom? Om iets te bereiken of om iets te vermijden?

Dat lijkt op de 'Widerwille' van Stirner, vind ik, in het Engels vertaald door 'disinclination' en in het Frans door 'mauvaise volonté'. Op de loop gaan is ook een manier om gestalte te geven aan je 'onwil'. Verder heb je het verwerpen van stijlfiguren, de tegendraadsheid, het clandestiene leven, de leugen, de 'insincérité' van Broodthaers en het dubbelleven van Titiaan, die doet alsof hij portretten of traditionele onderwerpen schildert, terwijl hij zich uitleeft in het schilderen van de tuniek van Diana. Hij doet alsof hij beelden maakt, maar hij maakt schilderijen.

LE NATIONAL POP ART

- Hoe verliep je debuut in de kunstwereld?

Swennen: Ik had al enkele objecten en enkele schilderijen gemaakt. In mijn ouderlijk huis was een kamertje vrijgemaakt dat ik als atelier kon gebruiken. Er stond een kleine ezel die ik had gekregen van vrienden van mijn ouders. Daar hoorde een plankje bij. Op dat plankje heb ik een portret van Brigitte Bardot geschilderd. Ik heb er ook een bus VIM op gekleefd en een vaasje met een zuignap op bevestigd waar je één bloem in kon plaatsen om je auto op te vrolijken. Bardot had dus een vaas met een bloem voor haar gezicht. Ik had ook een schilderij gemaakt dat een heel grote roze telefoon voorstelde. Er bestond ook al een krat bierflesjes, waarbij ik de flesjes in verschillende kleuren had geschilderd. De zoon van Mevrouw Rona heeft die dingen gezien. Hij vond ze boeiend, maar er was niet genoeg werk voor een tentoonstelling. Op dat ogenblik stelde Broodthaers mij voor een tentoonstelling te organiseren in de kelder van een club die zich tussen de Naamse Poort en het Stefaniaplein bevond. Die tentoonstelling heeft nooit plaatsgevonden. Broodthaers had net lezingen gegeven over 'le national pop art' en apprecieerde mijn objecten.

Ik toonde mijn gedichten aan Broodthaers, die ze liet lezen door Marcel Lecompte, die twee regels goedkeurde. Dat bevestigde een vermoeden: dat wat ik deed niet helemaal juist zat. Ik schreef gedichten alsof ik iemand anders was. Ik heb geprobeerd die twee verzen te bewaren en de rest te vergeten.

In zijn essay *Over waarheid en leugen in buitenmorele zin* schrijft Nietzsche dat een schilder zonder handen het landschap nog altijd kan zingen, omdat hij of zij alleen maar *vorm moet geven aan een idee*. Dat klinkt als een goed plan. ‘Hoe was je tentoonstelling?’ ‘Heel goed, ik heb een open doekje gekregen voor het landschap!’ Bij Schopenhauer vind je dezelfde dwaling: het artistieke idee zou, naargelang van het talent van de kunstenaar, een andere uitdrukkingvorm krijgen, ofwel wordt het een schilderij, ofwel muziek... Omdat het gaat om het idee, is de vorm inwisselbaar. Dat is het platonische karakter van de esthetica. We vinden dit terug bij de kromschrijver kolonel Badiou. ‘Een schilderij,’ schrijft die, ‘is het spoor van de doorkomst van de eeuwige idee’. Ziehier een mooie opdracht voor studenten schilderkunst: ‘Hebben jullie dat begrepen? Maak tegen morgen twee sporen van de doorkomst.’

Een transparant medium lijkt hen ideaal. Weet je hoe engelen communiceren? ‘Mente ad mente,’ zei Thomas Van Aquino, ‘van ziel tot ziel’. Ze gebruiken een heel transparant medium... Ze kennen geen taal. Ze hebben geen kunstenaars nodig, want ze hebben geen lichaam. Schrijvers fantaseren over een transparante taal. Vandaar de mythe van het ideale, transparante medium, waarin alleen de referent overblijft... Maar de schilderkunst is niet ideaal of transparant. Ze is volstrekt onzuiver, ze bestaat uit mengelingen... Hetzelfde geldt overigens voor het schrijven. Als kind dacht ik dat schrijven erop neerkwam dat je de functie vervulde van een draad tussen je hoofd en het papier. Maar een transparant medium bleek niet te bestaan. Het begint al met de weerstand van het papier.

Natuurlijk, zonder betoog bestaat de wereld niet. Zoals Lacan zegt, botst een kind dat het hoofd stoot tegen een tafelrand, tegelijk tegen een pak woorden. Je kan niet leren tekenen zonder te spreken. Iemand moet je zeggen: kijk daar eens naar. Viktor von Weizsäcker zei dat je niet kan zien wat je niet hebt leren zien. Dat is allemaal wel waar, maar ik vind dat er teveel aandacht wordt besteed aan die talige kant. Het besef ontbreekt dat de schilderkunst een materiële zaak is. Toen Leonardo Da Vinci zei: ‘la pittura è cosa mentale’, bedoelde hij dat hij meer deed dan een gewone ambachtsman. Het was geen pleidooi voor conceptuele kunst. Kunst zonder vorm bestaat niet.

De geniale taalkundige Émile Benveniste zegt dat de taal de enige mogelijke verwerking van de menselijke communicatie is. Hij sluit de

kunst uit. Van alle symbolische systemen die we kennen (waaronder verkeersborden), is er maar een die de andere kan interpreteren: de taal. Kunst is geen taal. De semiotiek is gezonken als de Titanic.

FLATUS VOCIS

- *Je hebt ook psychologie gestudeerd.*

Swennen: Bernd Lohaus zei dat artistiek succes voor 50% te wijten is aan genie en voor 50% aan oplichterij. Alle vormen van psychologie, of ze nu ordinair of heel geleerd zijn, vervallen tot niets als je ze vergelijkt met de psychoanalyse: het ‘ik’ is niets dan lucht, flatus vocis. De psychoanalyse bestaat ook voor 50% uit genie en 50% uit oplichterij. Lacan wist heel goed dat de mensheid ongeneeslijk is en dat de psychoanalyse iets is dat dit verdraaglijk en zelfs nuttig moet maken. Er is een onbewust denken, maar dat betekent niet dat er een onbewuste is. We kunnen alleen zeggen dat er iets is dat denkt, dat er *gedacht wordt* (que ‘ça pense’). Dat was in die dagen een schandalige gedachte en vandaag nog altijd.

Freud rekende op Jung, die psychiater was in een befaamde instelling in Zwitserland, om de psychoanalyse uit het getto te krijgen, los te maken van het Joodse intellectualisme. Hij rekende vooral op hem om de psychose en de schizofrenie beter te onderzoeken. Jung gaf er echter de voorkeur aan een boek te breien over de gedaanteverwisselingen van de ziel en haar symbolen. Freud was op zoek naar causale verbanden, Jung speelde liever met analogieën. We stuiten hier op het verschil tussen een wetenschappelijke en een onwetenschappelijke benadering. Ik heb hier ergens een geschrift van Jung waarin hij het Joodse onbewuste vergelijkt met het Arische. Het Arische onbewuste zou altijd de bovenhand halen, schreef hij, omdat het Joodse onbewuste te oud was. Het Arische onbewuste was nog jong en onstuimig, het had nog millennia voor de boeg. Dit geschrift komt niet voor in zijn verzameld werk.

De dingen van het onbewuste kunnen we ons niet voorstellen. Dat is de scheidingslijn tussen Freud en Jung. Jung vertrok van de inhoud van een droom, van het verhaal dat de droom vertelt. Voor Freud ging het om de woorden die je gebruikt om je droom weer te geven. Lacan heeft dit idee overgenomen door te stellen dat de psychoanalyse zich alleen kan baseren op de spraak (la parole). Als iemand je vertelt waarover hij, zij of hen heeft

gedroomd, benader je die droom niet als een mythe of een allegorie, maar richt je je aandacht op de verwoording (le discours) die gebruikt wordt om de droom weer te geven. Lacan heeft Freud verbonden met de Saussure door de spraak te beschouwen als een ketting van betekenaars (signifiants). Dat is het tegenovergestelde van een benadering van de droom als een inhoud of een reservoir van herinneringen of betekenissen. Er is misschien wel zo'n inhoud, maar we kunnen het niet weten. Het enig kenbare is het gezegde, de verwoording, de klank. Derrida heeft dit nog verder gedreven door te stellen dat onze geschriften ook als spraak beschouwd moeten worden. Wat dit alles te maken heeft met schilderkunst? Niks. Want de schilderkunst is geen taal. Zoals Émile Benveniste schreef, is de schilderkunst geen taal omdat ze geen betekenis-onderscheidende tekens bevat, ze kent alleen kwaliteiten.

MALLARMÉ

Toen ik filosofie studeerde aan de Faculteit van Saint-Louis, is Mannoni komen spreken over zijn boek *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène* (1969). Voor ons verduidelijkte dit wat Lacan zei: dat de spraak gekenmerkt wordt door een spel met betekenaars en dat een betekenis de rol kan spelen van een nieuwe betekenaar, dat woorden zich gedragen als baboesjka-poppetjes. A priori moet je de betekenis van de woorden, de relatie van het teken met zijn referent, naast je neerleggen. De betekenis is van geen belang, toch niet noodzakelijk.

Ik hou van wat Mannoni zegt over de betekenis in de gedichten van Mallarmé. Hij zegt dat je iets leesbaars in een gedicht moet stoppen, een herkenbaar ingrediënt, iets concreets, bijvoorbeeld een bloem, opdat de lezer kan zeggen: 'Ik heb een gedicht over een bloem gelezen'. Als je een herkenbaar beeld in je gedicht stopt, verwerf je het recht om met woorden te spelen. Zowel de auteur als de lezer zijn dan tevreden, na de lectuur gaan ze uit elkaar met een goed gevoel. Misschien verwerk ik om dezelfde reden beelden in mijn schilderijen: opdat iedereen er plezier aan zou beleven.

Eigenlijk is er een verband tussen de psychoanalyse en de schilderkunst: wat je doet, wijzigt de ideeën die je hanteert. Je kan dingen per ongeluk ontdekken. Dan kan je trachten ze opnieuw uit te lokken door dingen uit te proberen. Freud ging zo tewerk. Eerst heeft hij de overdracht ontdekt: dat de patiënt de analyticus als zijn vader gaat beschouwen. Daar-

na zegt de patiënt: 'Als die kerel denkt dat ik hem voor mijn vader ga houden...' De mensen leren snel, er ontstaat weerstand. Freud is daar goed in: hij ontdekt iets, er ontstaat weerstand, hij vraagt zich af waar die weerstand vandaan komt en zo verder.

SCHILDERIJEN ZIJN GEEN BEELDEN

- *Je leest elke dag.*

Swennen: Deze week heb ik Tristan Tzara herlezen. Heel mooi. De dadaïsten maakten niet dezelfde vergissing als de surrealisten, die bij Freud een betekenis zochten. Dada betekent niks. Tzara zegt dat de gedachte in de mond gevormd wordt. De dadaïsten hebben de terugkeer van de betekenis ervaren in zijn meest agressieve vorm: de publieke processen van de surrealisten.

Er is geen betekenis, er is alleen een geheim. En het geheim schuilt in de vervaardiging van het kunstwerk. Het probleem van de esthetica – als analyse van een kunstwerk vanuit het gezichtspunt van de toeschouwer – is dat we altijd een betekenis vinden en ons dan gaan afvragen waar die vandaan komt. We hebben een betekenis aangetroffen, dat klopt. Maar hoe is die daar gekomen? Intellectuelen beschouwen een schilderij als iets dat 'already done' is (Constable). Ze kunnen niet begrijpen dat er voorafgaand aan het schilderij niks was. Of misschien minder dan niks, zoals Žižek zegt. Voor de schilder is het schilderij geen uitdrukking van een gevormd idee; het is een ding dat gemaakt moet worden. Waarom kan je een schilderij niet vooraf bedenken? De schilderkunst heeft te maken met het reële en het reële is onvoorstelbaar. Schilders maken schilderijen om ze te kunnen zien.

Af en toe troost ik mezelf door Étienne Gilson te lezen. Bij de thomisten zijn de dingen tenminste helder. Hij zegt bijvoorbeeld: 'Een beeld ontleent zijn eigenheid aan iets anders dan zichzelf, een schilderij ontleent zijn eigenheid aan zichzelf.'

Toen Constable zei dat je zijn schilderijen van naderbij moest bekijken, werd gedacht dat hij bedoelde dat je ze ernstiger moest nemen en in detail moest bestuderen, maar hij bedoelde gewoon dat je dichtbij het schilderij moest gaan staan. Als je van dichtbij kijkt, zie je niet langer het beeld, maar de manier waarop het is gemaakt. Nadat ik heb ontdekt dat

schilderijen van verf gemaakt waren, tijdens dat bezoek aan een galerie in de Louizalaan, dacht mijn mama dat er iets mis was met mijn ogen en heeft ze mij meegenomen naar een oogarts. En inderdaad, die brave man zei dat ik de dingen niet van zo dichtbij mocht bekijken, dat ik mijn ogen ging beschadigen.

Malcolm Morley laat witte boorden rond het geschilderde beeld om te tonen dat het beeld niet samenvalt met het schilderij. Hij behandelt een beeld als een stilleven: bijvoorbeeld door prentbriefkaarten na te schilderen. Toen hij *L'école d'Athènes* naschilderde, gebruik makend van een raster, heeft hij zich van rij vergist, maar hij is niet opnieuw begonnen. 'Ik heb de Griekse filosofie onthoofd,' zei hij.

Ik heb mij lang afgevraagd waarom de oude schilderkunst mij niet interesseerde. Ik denk dat het te maken heeft met de omstandigheid dat het vooral om beelden gaat: de Heilige Maagd, een kruisiging, een vent met een gapende pens van wie ze de ingewanden aan het oprollen zijn. De kunsthistoricus Paul Ilegems heeft eens geschreven dat ik een pestkop ben. Hij had gelijk.

ONTMOETINGEN MET SCHILDERIJEN

- Wat is volgens jou het verschil tussen de kunstwereld van de jaren zestig en die van nu?

Swennen: Ik ben te jong om er iets van te weten. In de jaren zestig stonden we, wat de kunstwereld betreft, in het voorportaal. En van 1970 tot 1980 hield ik me niet bezig met kunst.

- Zou je iets willen vertellen over tentoonstellingen die je hebben geraakt?

Swennen: Ik heb in mijn leven weinig tentoonstellingen gezien. Pas de laatste jaren laat ik me af en toe door iemand meevoeren. Carole Vanderlinden liet me Van Gogh zien, wat verrassend was. De schilder Gerry Smith nam me mee naar Uccello in Londen en jij nam me mee naar de National Portrait Gallery waar ik de *Diana* van Titiaan zag, met dat fantasistisch geschilderde rode gewaad dat zoveel indruk op me maakte. Eigenlijk herinner ik me geen tentoonstellingen, maar ontmoetingen met schilderijen. Ik vind dat musea dienen om zulke ontmoetingen mogelijk te maken

zonder ons te irriteren met muurteksten en andere irrelevante obstakels. In een museum kun je in de beste omstandigheden kijken, daar is niets mis mee. Ik haat straatkunst. Ik vind het fascistisch, want je bent verplicht te kijken. Opgedrongen zaken hebben mij nooit befallen. Het ergerlijkste is wanneer ze een stripfiguur reproduceren op de zijgevel van een huis.

In het huis van mijn ouders hingen overal schilderijen van mijn oom Gaston, die door mijn moeder enorm werd bewonderd. Nadat ik het huis uit was, duurde het tientallen jaren voor ik weer naar schilderijen keek. Maar er is één schilderij dat ik me herinner uit de jaren zestig. Ik zag het in het Museum voor Oude Kunst in Brussel. Ik denk dat ik op zoek was naar de cafetaria. Het was een schilderij van Louis Artan, een Belgische schilder die zeegezichten schilderde. Het was een groot zeegezicht met een boot, bijna monochroom, in zwart, grijs, bruin. In het midden zat een kleine rode kruimel. Ik vond het een heel mooi schilderij.

KUNSTENAARSBEWEGINGEN EN INSTITUTEN

- Hoe zat het met kunstenaarsbewegingen in de jaren zestig?

Swennen: Tussen '65 en '67 had je de groep 'Total's' van Jacques Charlier. Er gebeurden veel dingen in die tijd, happenings bijvoorbeeld, maar er zijn niet veel sporen overgebleven...

Het idee van een georganiseerde beweging bestond trouwens niet, we wilden juist geen sporen nalaten... We waren niet tegen de instituten, maar we braken er wel mee. Verkoopbare dingen die sporen nalieten voor de geschiedenis. Daar lachten we mee. Dat heeft wel niet lang geduurd, omdat de markt ontvankelijk was voor wat we deden. De dingen kregen de vorm van koopwaar: alles werd gerepertorieerd en gedocumenteerd...

Iets dat veel in beweging heeft gebracht, was het Living Theater, dat naar Brussel gekomen was. Julian Beck. Ze hadden veel invloed.

- En 'L'entonnnoir'?

Swennen: De gangmaker was Pierre Goffin. Hij moet nog documenten en affiches hebben. Hij heeft zelfs werk van mij uit die tijd. Popart-achtige dingen. We maakten deel uit van 'le national pop art', die was opgericht door Marcel (Broodthaers).

Er was ook een heel vluchtige groep die *Accuse* heette: enkele vrienden die gemeenschappelijke bezigheden hadden, maar niet uitdrukkelijk artistiek zoals dat vandaag wordt begrepen. Het was een moment waarop de kunst ontplofte en het mogelijk werd om voor alles belangstelling te hebben en dat in verband te brengen met kunst.

- *Kan je een voorbeeld geven?*

Swennen: Dingen zoals de politiek, het situationistische gedachtengoed of de toenemende invloed van machtsstructuren. Ik herinner mij iemand die een plannetje had getekend om aan te tonen dat camera's die zogezegd geïnstalleerd waren voor het verkeer, eigenlijk benut werden om betogingen te filmen.

De groep *Accuse* gaf een fragmentair en onregelmatig tijdschrift uit en werd ontbonden zonder ooit bestaan te hebben. Eigenlijk gaven we het ding een naam om vergankelijk te kunnen zijn. Ik denk dat Marcel (Broodthaers) iets te maken had met de naam 'Accuse', maar ik ben er niet zeker van.

- *Het doel van die groeperingen was dus om niet te bestaan?*

Swennen: Ja, instituten interesseerden ons niet. We vonden dat tijdverlies. Ik herinner mij bijvoorbeeld dat ik een gedicht heb gepubliceerd in een tijdschrift dat *Le Square* heette. Ik denk dat er twee of drie nummers geweest zijn die één frank kostten. Het was een stencil op A4-formaat, aan beide zijden bedrukt. Dat was het tijdschrift. We deden de hele tijd zo'n dingen. Al waren er ook goed georganiseerde lieden die performances deden in plaats van happenings.

- *Waarin berust het verschil?*

Swennen: Ah, het verschil is enorm! Het berust in de intentie en de context. Happenings hebben te maken met een breuk, een onthutst zijn, een onverwachte overrompeling. Het is een onafgebroken ontsporen. Performances zijn georganiseerde gebeurtenissen die kaderen binnen een groter geheel. Ze vormen een artistieke activiteit die deel uitmaakt van een instituut. De performance is een artistieke vorm, de happening niet.

- *Ze ontsnapte aan de bekende vormen?*

Swennen: Ja. Iets dat de stoel wegtrok vanonder de kont van de gevestigde vormen (*lacht*).

- *Je herinnert je dus toch iets van de jaren zestig?*

Swennen: In de jaren zestig werden we verrast door de popart. We waren opgegroeid met het abstracte expressionisme. Popart was iets waarop we aan het wachten waren. Het was heel bevrijdend. We hadden in een werkelijkheid geleefd waarvan geen artistieke voorstelling bestond. Popart was de massale terugkeer van de wereld naar een ruimte die voorheen werd ingenomen door abstractie. Ik zag het als een soort landschapsarchitectuur met afbeeldingen, cijfers en letters.

- *Dan heb je misschien ook meer tentoonstellingen gezien dan je laat uitschijnen?*

Swennen: Vorige week was ik een paar dagen aan zee en nam Carole Vanderlinden me mee naar het museum in Oostende. Dat is een soort opslagplaats, ongelooflijk onoverzichtelijk. Je weet nooit waar je bent en waar de uitgang is. Heel lelijk dus. De dame aan de kassa vertelde dat de collectie achtduizend stuks telt. Ik zag twee of drie goede Ensors en twee werken van Brusselmans. Het is een trieste plek, je hebt geen zin om er rond te hangen.

- *Ik weet dat je nooit tv kijkt. En de radio?*

Swennen: Ik vind het leuk als mensen op de radio over schilderen praten.

- *Lees je een krant?*

Swennen: De titels.

- *Onlangs las ik een interview met jou in een echte krant van papier. In het midden van het interview wijst de auteur erop dat je doet alsof je een vraag niet hoort.*

Swennen: Ofwel trekken we een week uit om over schilderen te praten, ofwel zeggen we niets. Ik heb het stuk ook gelezen. Er zijn altijd een heleboel

dingen die je hebt gezegd en die niet weergegeven worden, zodat er alleen algemeenheden overblijven. Een paar dagen geleden was ik aan het kletsen met mijn apotheker, toen die plotseling zei: 'We moeten toch toegeven dat we dertig jaar hebben overdreven, we hebben erop losgeleefd ten koste van het milieu'. Ik antwoordde: 'Spreek voor jezelf. Ik was werkloos tijdens jouw dertig glorieuze jaren'. Ik heb mij natuurlijk wel verwarmd met steenkool, maar ik heb nooit coca cola gedronken.

TERREUR VAN DE ZUIVERHEID

- Je was minder geprivilegieerd dan sommigen vandaag kunnen vermoeden. Er heerst een nieuwe politieke correctheid, die uitgaat van jonge mensen. Ik denk dat ik hun motieven begin te begrijpen. We leven ten slotte in een smerige tijd. Maar hoe kijk jij daar tegenaan?

Swennen: Ah, jonge mensen! Ik had er al een hekel aan toen ik nog klein was. Elke terreur van de zuiverheid is schandalig. Wat is het principe van de censuur? Je hebt een lijst met woorden en als je een van die woorden in een tekst ziet verschijnen, dan moet je de tekst verbieden, zonder te proberen hem te begrijpen. Het is een aspect van het neoliberale totalitarisme. Onlangs las ik een beetje in Marx. We hebben aan de universiteit allemaal geleerd wat marxisme is, zogezegd. Maar als je in zijn boeken duikt, wordt het heel uitgebreid. Zijn werk is heel rijk, heel concreet. Natuurlijk kwam ik ook een passage over schilderen tegen, waar hij het heeft over het verschil tussen ontwerp en uitvoering. Voor mij zijn die begrippen helemaal niet meer relevant, het heeft geen zin om ze te onderscheiden. Vandaar de diskwalificatie van het woord 'project'. Daar kan niets interessants van komen.

- Tijdens onze laatste ontmoeting vertelde je over een auteur die erop wees dat het verschil tussen een kunstenaar die school maakt en zijn navolgers erin berust dat de kunstenaar niet weet wat hij gaat doen en waar hij zal eindigen, maar de navolgers wel.

Swennen: Ja, de navolgers weten wat ze moeten doen, de oorspronkelijke kunstenaar niet. Vorige week ben ik in Wiels naar de *Poèmes industriels* van Marcel (Broodthaers) gaan kijken.

- En?

Swennen: Vroeger was er het postmodernisme. Ik vind dat je met betrekking tot Broodthaers kan spreken van postmortemisme. In tentoonstellingen als deze blijft er niets van zijn poëzie over.

- Tussen 1970 en 1980 heb je je niet met kunst beziggehouden, zeg je. Mag ik dit in verband brengen met een plattegrond van Elsene die je eens voor mij hebt getekend met plaatsaanduiding van alle goeie cafés uit die tijd?

Swennen: Onder de Zavel in Brussel hield de grafisch ontwerper en activist Frans Pans een café open dat luisterde naar de naam Het Vermiljoen. 's Avonds laat, bij het aanbreken van de dag, kwam Marcel van Maele binnen met een bruine papieren zak in de armen, gevuld met sinaasappels. 'Leve de mensheid!' riep hij. En hij gaf iedereen een sinaasappel. Toen liep hij naar buiten om een sinaasappel te schillen. De schillen gooide hij om zich heen terwijl hij riep: 'Tsjip tsjip tsjip'. Vaak ging hij pas in de vroege ochtend naar huis. In die tijd vond je 's ochtends op de stoep voor elke tabakswinkel samengebonden stapels kranten. Elke ochtend nam hij zo'n stapel mee naar huis om er zeer comfortabele fauteuils mee te maken. Een mooie tijd was dat, ook voor werklozen zoals ik (*lacht*).

2 juni 2000 - 7 februari 2022



Nadine Plateau

HET LICHAAM ALS POLITIEKE LOCUS

GESPREK MET NADINE PLATEAU

Nadine Plateau (°1944) studeerde Germaanse filologie en sociale wetenschappen en was docente van 1963 tot 2001 (Algerije, Zaïre, Braine-l'Alleud, Brussel). Ze is actief in de vrouwenbeweging sinds de jaren zeventig en is een van de oprichtsters van het eerste Maison des Femmes in Brussel, van het tijdschrift *Chronique féministe de l'Université des Femmes* en van het Sophia-netwerk voor de coördinatie van genderstudies. Ze treedt op als deskundige voor verschillende pilootprojecten op het gebied van genderstudies en initiële en voortgezette opleiding van leraren in gelijkheid. Ze is geïnteresseerd in de relatie tussen kunst en feminisme, wat haar ertoe bracht rondetafelgesprekken en seminars over het onderwerp te organiseren en een oefentraject 'gender' te bedenken en te organiseren in het hoger kunstonderwijs. Ze is medeoprichtster van het filmfestival *Elles Tournent/ Dames Draaien* waar ze de Prix Cinégalité/CinemaGelijk in het leven heeft geroepen. Ze schrijft regelmatig artikels over het werk van vrouwelijke kunstenaars.

Na het gesprek maakt ze met haar echtgenoot, de kunstenaar Bernard Villers, op twintig minuten tijd vol-au-vent. Ze werken samen als een geolied team. Terwijl hij de kip uiteenpukt, snijdt zij de champignons in schijfjes. Hij maakt de roux en zij bakt de balletjes. Ik leun achterover om foto's te maken van deze gelukkige, vierarmige kok. Heerlijk om te zien.

Ze ontvangt me in een gezellige werkplek met uitzicht op een stadstuin, omringd door achtergevels. Ze heeft een open, lachend gelaat. Ze luistert geduldig naar mijn vragen, maar als ze antwoordt, rijgen haar woorden zich bevlogen aaneen. De snelheid van haar betoog maakt het echter niet minder precies, zodat ik er bijna niet in slaag haar lange, geestdriftige en genuanceerde antwoorden te noteren.

- Voor zover vrijheid mogelijk is, denk je dat mensen in de jaren zestig vrijer waren dan nu?

Nadine Plateau: Ai ai, meteen grote woorden! Wat bedoel je met vrijheid?

- Voor Spinoza bestaat vrijheid in de acceptatie van het noodzakelijke, van wat niet anders kan zijn dan het is.

Plateau: Spinoza spreekt me niet aan, het interesseert me niet echt. Ik geef toe dat ik sinds mijn lessen filosofie aan de universiteit moeite heb met filosofen. Hun theorieën leken mij, komen mij nog steeds voor, als gesloten systemen. Ik weet niet wat ik ermee aan moet.

- We zouden dus vrijer kunnen zijn als we het recht hadden trouw te zijn aan onszelf, als niets ons zou vervreemden van wat onveranderlijk is in onszelf.

Plateau: Ik zou het voorbarig vinden om te zeggen dat we in de jaren zestig vrijer waren. Hoe zouden we dat kunnen meten? Vrijheid is een woord, een 'naam' zoals Paul Éluard schrijft, geen realiteit. Aan de andere kant betekent 'zich bevrijden' wel iets voor mij. We kunnen proberen ons te bevrijden van wat ons belemmert en onderdrukt.

- Herinner je je belangrijke momenten die je gevormd hebben?

Plateau: Toen ik jong was, ging ik om met 'revolutionairen' die behoorden tot trotskistische, maoïstische en anarchistische groeperingen. Ik voelde me verwant met hun strijd om de sociale en economische systemen te veranderen. Alle vragen die ze opwierpen in verband met het kapitalisme en het kolonialisme interesseerden mij, maar – en ik denk dat ik daarom nooit betrokken ben geweest bij hun groeperingen of een politieke partij – ze raakten mij niet werkelijk, niet persoonlijk.

- Zou je dat willen toelichten?

Plateau: Ik denk dat ik, net als andere mensen, een gevoel van sociaal onrecht ervoer waardoor ik de wereld wilde veranderen. Maar ik was zelf geen slachtoffer van sociaal onrecht, ik had dit onrecht niet meegemaakt, ik had het alleen elders in de wereld waargenomen. Ik voelde me niet betrokken als persoon, in mijn persoonlijke, lichamelijke bestaan. Maar een paar jaar later, toen het feminisme op de voorgrond trad, begreep ik voor het eerst echt dat ik ondanks mijn bevoorrechte leef- en werkomstandigheden deel uitmaakte van de categorie onderdrukte vrouwen in een patriarchaal systeem. Door te praten en onze ervaringen te delen in bewustwordings-

groepen, realiseerde ik me dat mijn seksualiteit volledig gedomineerd werd door de mannelijke verbeeldingswereld. Zowel op het vlak van de beleving als de gedachten die ik erover had. Tot dan toe was ik niet onderdrukt, gediscrimineerd of uitgebuit. Ik had zeer permissieve ouders. Ik was de oudste, ik had geen broer, ik had nog nooit moeten wedijveren met jongens. Ik had dus alle reden om aan te nemen dat de gendergelijkheid was bereikt.

Ik was twintig in de jaren zestig. Het was de grote periode van de 'seksuele bevrijding'. We lazen erotische en pornografische literatuur die mijn verbeeldingswereld voedde: Bataille, Apollinaire, *Histoire d'O* enzovoort. Door het feminisme en door een persoonlijke en collectieve reflectie op onze lichamen, onze seksualiteit, realiseerde ik me hoezeer ik vervreemd en gekoloniseerd was door de mannelijke en patriarchale blik, zodat ik bijvoorbeeld seksueel opgewonden werd door me in de positie van een object te bevinden.

- Worden we niet altijd een object tegenover het verlangen van de ander? Geldt dat niet evenzeer voor mannen?

Plateau: Ongetwijfeld. Maar in mijn geval deed het feminisme me beseffen dat het geen persoonlijke aangelegenheid was, dat anderen hetzelfde doormaakten en dat mijn seksualiteit een politieke dimensie had. Mijn seksualiteit en mijn lichaam waren de plaatsen waar ik me onderdeel voelde van een gedomineerde sociale categorie die geen toegang had gekregen tot het woord en het denken. Dit vormde mijn vertrekpunt voor een engagement in de strijd. Mijn ervaringen met de maoïsten, de anarchisten, de pro-Chinezen, de communisten, de socialistische Jonge Garde en anderen hebben er nooit toe geleid dat ik me wilde inzetten, met hen wilde samenwerken. Maar het feminisme: ja! Plotseling stond ik recht in mijn schoenen, ik was in contact met de realiteit. Het motiveerde mij om te gaan denken en dingen te veranderen en ik heb me daar met hart en ziel voor ingezet.

Vandaag is de context totaal anders, maar ik heb geen spijt van die tijd. Een van de dingen die me op dit moment het meeste plezier geeft, is het ontmoeten van en praten met jonge feministen. Het geeft mij vertrouwen in de toekomst. Hannah Arendt zegt dat het 'wonder dat de wereld redt' erin bestaat dat er altijd nieuwe mannen en nieuwe vrouwen zijn, wezens die opnieuw beginnen. Ik heb de indruk dit wonder te beleven door jonge vrouwen te ontmoeten, soms jonge mannen. Ze hebben niet alles gelezen

wat wij hebben gelezen, maar ze ontdekken alles. Je kunt jongeren niet kwalijk nemen dat ze geen cultuur hebben, ze hebben een andere cultuur. Mijn kleinzoon is nu achttien. Als hij me sms't, moet ik de woorden googelen om het te begrijpen. Toen ik onlangs liet merken dat ik een beetje bezorgd was over hem, antwoordde hij 'tkt'. Weet jij wat dat betekent?

- *T'inquiète?*

Plateau: Ik vond het geweldig. Vroeger lasen we *Zazie dans le métro* (1959) van Raymond Queneau en waren we verrukt door een verzonnen taal of een fonetische spelling. Vandaag lezen we de sms'jes van de kleinkinderen.

- *Je vertelde me dat het lezen van Foucaults 'Histoire de la sexualité' belangrijk is geweest voor jou?*

Plateau: Ja, ik las dit boek in de jaren tachtig. (Nadien las ik andere werken van hem, waaronder *Surveiller et punir*.) Het zette me echt aan het denken, omdat het alle pasklare ideeën over de zogenaamde seksuele onderdrukking tijdens de voorbije eeuwen onderuit haalde. Hij toonde aan dat er, paradoxaal genoeg, eerder sprake was van een toegenomen belangstelling en een steeds verder ontwikkeld discours over seksualiteit. Ik ontdekte ook dat macht niet wordt uitgeoefend van bovenuit, zoals ik dacht, maar op een diffuse manier, overal, zich ontbindend en opnieuw samenstellend. Dit boek bezorgde me intellectuele ademruimte, ook al is de kwestie van de vrouw totaal afwezig. Eindelijk hulpmiddelen om anders te denken, om aan het kader te ontsnappen!

- *Wat zijn je herinneringen aan de eerste Vrouwendag in België? Je was een van de organisatrices?*

Plateau: Nee, in het begin was ik zelfs nogal kritisch. Ik maakte deel uit van een kleine groep in Elsene, een niet-gemengde groep van een handvol vriendinnen die zich weliswaar bezighielden met feminisme, maar in de ban waren van een kwestie die op dat moment in linkse kringen in zwang was: vrouwenstrijd en/of klassenstrijd. We kwamen er niet echt uit. Toen we hoorden dat er een tentoonstelling met werk van vrouwelijke kunstenaars zou komen, vonden we dat debiel. Ik kan me niet goed herinneren wat er stond in het grote manifest dat we ergens in de Passage 44 heb-

ben aangeplakt, waarschijnlijk een vluchtige kritiek op elitaire kunst of de clichématige bewering dat kunst geen geslacht heeft, maar het had geen impact! En zoveel te beter...

Die dag was zo gek en geweldig! We hadden een paar honderd vrouwen verwacht, maar er kwamen er achtduizend! Als gevolg van dit succes zaten we op de vloer. Er waren niet genoeg zitplaatsen. Overal gebeurde van alles. Het meest verrassend waren voor mij niet de keynote speakers Simone de Beauvoir en Germaine Greer, maar de spontane toespraken van vrouwen die nog nooit in het openbaar hadden gesproken. Het was buitengewoon. Het was alsof de verbeelding werd bevrijd. Kunstenaars als Tapta en Marianne Berenhaut exposeerden werken. Mijn schoonzus Pascale de Villers deed een happening die de hele dag duurde: met een huisvrouwensjaaltje op het hoofd deed ze alle trapeleuning glanzen door ze te boenen met een stofvod.

De kracht en de impact van die dag kwamen niet van het feit dat we kwamen luisteren om over abortus te praten (dat was het thema van de Beauvoir), maar dat we vrouwen ontmoetten die in de openbare ruimte durfden te verschijnen en die zichzelf de toestemming gaven om te praten, alleen, over verboden of taboeonderwerpen: het lichaam, abortus, huishoudelijk werk, de echtgenoot, geweld binnen het gezin, verkrachting... Al die individuele getuigenissen over persoonlijke ervaringen verwezen naar de door mannen gedomineerde, patriarchale samenleving. Terugkijkend zou ik zeggen dat het belang van deze dag ook ligt in de bevrijding van het woord.

- *Je bent een van de oprichtsters van het eerste Maison des Femmes?*

Plateau: Dat was een utopisch project dat een paar jaar heeft geduurd. Het vrouwenhuis was een uiterst stimulerende en creatieve plek waar we ons leven, hét leven, onmiddellijk wilden veranderen. Naast het praatcafé en de vergaderruimtes waren er workshops voor lichaamsexpressie, zelfverdediging, elektriciteit en loodgieterij, zodat de vrouwen zelf hun plan konden trekken en een kribbe waaraan je de kinderen een paar uur kon toevertrouwen. Die kinderopvang was geïnspireerd door libertaire kribbes in Berlijn, maar het functioneerde niet lang bij gebrek aan vrijwilligers om voor de kinderen te zorgen en aan kinderen om voor te zorgen (moeders kwamen liever zonder hun kinderen naar het vrouwenhuis). Kortom, dat heeft niet lang geduurd. Verschillende vrouwengroepen vergaderden in het

huis: de abortusgroep waarvan ik lid was, Homo-L, een groep lesbiennes, het Cahiers du GRIF-team, een juridische dienst, Chileense vrouwen die waren geëmigreerd na de omverwerping van Allende, Turkse vrouwen die van hun echtgenoten mochten komen omdat het huis niet gemengd was enzovoort.

Mijn inzet voor het Vrouwenhuis is gestopt toen het min of meer geïnstitutionaliseerd werd door het te bemannen met een vast team. Ik heb me toen gestort op de feministische vrije radio Klet Mariette. Zaterdagochtend hadden we een vier uur durend programma. Helaas hadden we een zeer beperkt bereik en was het een enorme klus voor maar enkele luisteraars. Er hebben wel veel vrouwen deelgenomen aan de programma's en de studio werd een ontmoetings- en actieplek voor feministen. Vandaag zouden we het een hub of een netwerk noemen. Ik herinner me de eerste keer dat we in de studio aankwamen waar een technicus op ons wachtte en waarschijnlijk dacht dat hij voor de apparatuur zou zorgen. We vroegen hem om ons de techniek uit te leggen, die aanvankelijk monsterachtig leek, maar die heel eenvoudig bleek te zijn: het volstond een paar knoppen te verschuiven op een mengtafel. We waren erg fier dat we de techniek en de technici hadden gedemystificeerd.

- Chantal De Smet vertelde me over het moment waarop alle organisaties die voor vrouwenrechten streden, gingen samenwerken.

Plateau: Ja, in een eerste fase kwamen alle oude en nieuwe feministische groeperingen – die een soort constellatie vormden, een nevelvlek – samen ondanks de enorme verschillen, want er waren radicalen en reformisten, socialisten en christenen, ouderen en jongeren, maar de abortuskwestie heeft een bindende, verenigende rol gespeeld. Het gebeurde niet allemaal tegelijk, het duurde een paar jaar vooraleer de vrouwenbeweging als geheel (er was veel tegenstand vanwege de katholieken) naar voren kwam en actie voerde om de depenalisering van abortus te eisen. Ten slotte begrepen we allemaal dat we ons eerst moesten bevrijden van alles wat het zelfbeschikingsrecht over ons lichaam in de weg stond. Het dringendste was het recht op een abortus die gratis en vrij was, zoals de slogan luidde. Tegelijkertijd voerden we actie tegen het geweld binnen en buiten het gezin en de uitbuiting van vrouwen in de vorm van onbetaald huishoudelijk werk. Feministen hebben de verschillende taken die vrouwen gratis op zich nemen omgezet in cijfers: huishoudelijk werk, opvoeding en zorg voor kinderen, ouderenzorg, sekswerk.

Deze centripetale beweging werd opgevolgd door een centrifugale beweging. Veel vrouwen zijn vertrokken om hun plannen elders te realiseren: sommigen hebben het eerste anticonceptiecollectief opgericht waar abortussen onder goede omstandigheden werden uitgevoerd, anderen hebben met succes het idee van een alternatief kinderdagverblijf overgenomen, weer anderen hebben een vrouwenboekhandel geopend of lanceerden een feministisch café. We kunnen zeggen dat het feminisme vrouwen de kracht heeft gegeven om naar buiten te treden, om nieuwe dingen in de samenleving te creëren.

Later, halverwege de jaren tachtig, kregen we met Miet Smet de eerste Staatssecretaris voor Maatschappelijke Emancipatie (waartoe ook de vrouwenkwestie behoorde). Haar kantoor bevond zich in het oude observatorium op het Queteletplein, hier vlakbij. Een groot deel van het feminisme scheen zich af te spelen binnen een kleine straal in Sint-Joost: het vrouwenhuis, de vrouwenuniversiteit, Voix des femmes enzovoort. Tot vandaag zelfs, want Amazone, het centrum van feministische verenigingen, is gevestigd in de Middaglijnstraat! (Nadine Plateau woont in een zijstraat van deze straat.) Sindsdien hebben verschillende ministers die verantwoordelijk waren voor de gelijkheid van vrouwen en mannen het openbare beleid op verschillende vlakken uitgebouwd: de strijd tegen het geweld jegens vrouwen, de strijd voor een betere politieke vertegenwoordiging van vrouwen, voor meer gelijkheid tussen de seksen op het vlak van werkgelegenheid, arbeidsomstandigheden en verloning.

Door dit gelijkheidsbeleid verkreeg de vrouwenbeweging financiële en andere steun, ook al was die nooit toereikend! Zo is de beweging geleidelijk geïnstitutionaliseerd en is er een officieel of mainstream feminisme ontstaan dat als zeer normatief wordt ervaren en dat sinds de jaren 2000 bekritiseerd wordt door feministen die tot minderheidsgroepen behoren. Vroeger hadden lesbische feministen al de afwezigheid van kritiek op de heteroseksualiteit in de beweging aangevochten. Vandaag zijn het moslim-, afro-feministische, queer- en non-binaire feministen die van oordeel zijn dat de officiële feministische beweging, die voornamelijk bestaat uit witte, Belgische cis-Belgen, hun definitie en agenda van het feminisme opdringen. En daardoor verbreekt de beweging opnieuw.

Om het collectief te herstellen en een gemeenschappelijke actie te bereiken (geen gemeenschappelijk platform, dat is niet langer mogelijk) zal het volgens mij nodig zijn om specifieke acties te organiseren over specifieke onderwerpen die ons samenbrengen. Met de recente antiracistische

demonstraties hebben we gezien dat er nieuwe manieren zijn om mensen bij elkaar te brengen. Daarom ben ik niet pessimistisch.

- Welke andere gebeurtenissen zijn belangrijk geweest in je leven?

Plateau: De twee jaar die ik heb doorgebracht in Algerije. Mannen die geen militaire dienst wilden doen, konden in de jaren zestig opteren voor burgerdienst in een 'onderontwikkeld' land, zoals dat toen werd genoemd. Ik trouwde met Bernard om met hem naar Algerije te kunnen gaan. Omdat ik Germaanse filologie had gestudeerd, kon ik Engels doceren. Na Algerije heb ik sociologie gestudeerd, sectie 'ontwikkelingslanden'! Iedereen wilde in die tijd sociologie studeren, alsof dat de beste manier was om de wereld te veranderen. Maar behalve wiskunde en statistiek heb ik niet veel geleerd. Ik vond het saai en in plaats van het laatste jaar af te maken, ben ik weer gaan lesgeven. Dat was in '68 en op de scholen waren de dingen in beweging!

We kwamen in september 1963 aan in een klein stadje op 120 kilometer van Algiers. In Algerije werkte alles behoorlijk na de onafhankelijkheid. Er was niet zo'n leegte als in Congo, waar ik nadien heb gewoond. Scholen en ziekenhuizen functioneerden goed. De Franse Algerijnen waren er nog. Ik had gedacht dat mensen vijandig tegenover ons of de Fransen zouden staan, maar dat was niet het geval. Het Franse leger was zelfs nog aanwezig. Pas het jaar daarop werd het teruggetrokken. Een soldaat vertelde me dat het leger alle auto's, jeeps en tanks met een lasbrander in stukken sneed om ze niet te moeten achterlaten voor de Algerijnen.

Als je ergens anders woont, ontploft je kleine wereld en krijg je toegang tot andere dingen. Vóór het feminisme was het de politieke realiteit in Algerije die mijn manier van kijken veranderde. Ten eerste het feit dat je in een ander land woont met een andere taal, een andere cultuur, een andere religie: een land dat net een lange bevrijdingsoorlog achter de rug had, dat bezig was zijn revolutie te beleven. Het was opwindend. Ook om complexiteit te ervaren. Er waren niet de slechte Fransen aan de ene kant en de goede Algerijnen aan de andere kant. De situatie was complexer dan dat. Maar ik kon me niet voorstellen dat ik mijn hele leven in Algerije zou wonen, in een moslimland. We hebben vrienden die zijn gebleven: expats destijds, over het algemeen heel vriendelijk, heel betrokken, die uit overtuiging naar Algerije waren gekomen. Aan het eind van het tweede jaar van ons verblijf

in Algerije ging het al spannen voor vrouwen. Ik voelde het toen ik erover sprak met mijn beste vriendin, Saliha, een jonge vrouw die als opvoedster op de school werkte, en met tienerstudenten die niet wilden trouwen en geen sluier wilden dragen. In 1965 werd Ahmed Ben Bella omvergeworpen door Houari Boumédiène en de hoop op een 'revolutie' is vervlogen. Ik zei toen tegen mezelf dat als ik iets wilde veranderen, ik het in mijn eigen land moest doen.

In 1965 keerden we terug naar België, waar ik in één jaar twee kandidaturen sociologie heb gestudeerd. Bernard moest nog een jaar burgerdienst doen. We wilden naar Mali, destijds een ander mythisch land, maar het lukte niet. Uiteindelijk kwamen we in 1966 in Congo terecht, in Boma. We kwamen aan in een klein vliegtuig voor vier passagiers. Het was als in een avontuur van Kuifje. We werden op het vliegveld opgewacht door twee missionarissen, een zwarte en een witte met een lange baard, beiden in een lange witte toog en met een koloniale helm. Al heel snel werden we in Boma geconfronteerd met het racisme van de Belgen. Het was verbijsterend. Die mensen waren echt ongehoord. Ze noemden ons negrofielen omdat we niet in de 'Europese wijk' woonden. Voor mij is het een verschrikkelijk jaar geweest. We hadden weinig contact met expats en de relaties met de lokale bevolking waren moeilijk omdat we veel geld verdienden in vergelijking met de Zaïrezen. We stonden nooit op gelijke voet. Gelukkig had Boma een uitstekende bibliotheek zodat ik veel kon lezen.

- Je was dus getrouwd, je had in Algerije en Zaïre gewoond en je had kinderen toen het feminisme je wees op het lichaam als politieke ruimte.

Plateau: Ja, het was door na te denken over en te praten met andere vrouwen over ons lichaam, onze ervaringen, onze verbeeldingswereld dat ik me meer betrokken voelde dan ooit tevoren. Ik voelde me verbonden met alle andere vrouwen; ik maakte deel uit van een categorie mensen die gedwongen was te leven onder de mannelijke overheersing. Het was een aspect van mijn leven dat aan mijn waakzaamheid was ontsnapt. Ik had het niet zo fijn gevonden te moeten trouwen om samen te kunnen vertrekken. Maar we hadden niet gezworen elkaar trouw te zijn. Trouw zijn aan elkaar maakte geen deel uit van onze manier van denken. We vonden dat belachelijk en ouderwets. Na Algerije leidden we een leven waarin we elk onszelf de vrijheid gunden andere ontmoetingen, andere liefdes te beleven. Al voor

het feminisme, maar ik formuleerde het niet zo, wist ik onbewust dat de omstandigheid dat mijn lichaam mij toebehoorde en dat niemand het zich kon toe-eigenen, mij een enorme vrijheid, een ongelooflijke kracht gaf. Dat had niets te maken met de consumptiegebonden seksuele vrijheid van de jaren zestig, het had te maken met de macht die je lichaam je geeft in machtsrelaties met anderen, de man met wie je leeft, mannen in het algemeen.

- Vrouwen mochten geen geld lenen of een auto of huis kopen zonder de handtekening van hun man. En plotseling kwamen ze erachter dat ze eigenaar waren van hun lichaam? Dat ze macht hadden?

Plateau: Zoals ik je net heb verteld, had ik al in de jaren zestig voorvoeld dat ik 'mijn lichaam moest bezitten' om macht in mijn leven te hebben. Maar met het feminisme realiseerde ik me dat de eerste locus van mijn bevrijding ook de plaats van mijn vervreemding was, van mijn gekoloniseerd zijn op het vlak van de verbeelding. Ah, we zijn hier een biopic aan het schrijven (*lacht*).

- Tegenwoordig ontmoeten jongeren elkaar in online gemeenschappen waar ze zich veilig kunnen uiten en begrepen worden door mensen die hun levenservaringen delen. Ze zoeken een 'safe space'. Heb jij iets soortgelijks meegemaakt?

Plateau: Ja. Dit is de reden voor het niet-gemengd zijn van feministische groeperingen. Onder vrouwen hebben we getracht om voorwaarden voor een gelijke meningsuiting te creëren, zodat elke vrouw haar ervaring kan delen met anderen. We worden niet beoordeeld, niet onderbroken, niet genegeerd. Het niet-gemengd zijn creëerde een soort safe space. Geen cocon, want er waren verschillen, maar dat weerhield ons er niet van om solidair te zijn. Het was vooral een ruimte waar we voor het eerst spraken 'zonder bemiddeling door mannen', zoals de filosofe en feministe Françoise Collin (1928-2012) zei. Het was een ruimte waar we het plezier en het belang ontdekten van onder vrouwen te zijn en waar we kracht opdeden om naar buiten te treden en ons te verzetten tegen de dominante logos. Alle gedomineerde, onderdrukte, gemarginaliseerde mensen hebben zulke ruimtes nodig, ik denk aan lesbische, queer of non-binaire, mohammedaanse en dekoloniale feministen... Deze momenten van niet-gemengdheid waren en zijn nodig. Ze maken deel uit van het bevrijdingsproces. Ik denk dat

de niet-gemengdheid van vandaag slechts een fase is. Het probleem is dat zolang die fase duurt, je toehoorders beperkt blijven en het moeilijk is om allianties te vormen.

- Jongeren hebben me ook uitgelegd dat de identiteiten die ze aannemen, die misschien wat rigide of beperkend lijken, vaak als avatars worden beschouwd. Ze kunnen ze als een huid afschudden en meervoudige identiteiten aannemen. Er zouden ook community's zijn, zelfs als ze gebaseerd zijn op identiteit, die diversiteit waarderen.

Plateau: Avatars? Dat doet me denken aan Butlers theorieën over gender als performance. Dit soort houding en discours tref je volgens mij vooral aan op kunstacademies en dat is geen toeval. Algemeen gesproken vermoed ik dat dit soort jongeren, zoals de feministen van de jaren zeventig, niet toegewezen wil worden aan een categorie, een rol, een gedragsvorm of bepaalde kenmerken.

Voor mij is een identiteit permanent in ontwikkeling, ze ligt niet vast. En toen feministen er de voorkeur aan gaven onder elkaar te zijn, was dat uit noodzaak, want hun 'identiteit' is een politieke categorie. Hetzelfde geldt voor niet-binaire mensen of personen die zich identificeren met een ras: ze beweren te behoren tot een community die gebaseerd is op identiteit, om jouw uitdrukking te gebruiken, maar ze doen dat om er een strijd van te maken.

- En de kunst in dit alles?

Plateau: Zoals je weet is mijn man, Bernard Villers, kunstenaar. Sinds we samen zijn, maakt kunst deel uit van mijn leven. In de jaren negentig begon ik me te interesseren voor de kwestie van kunst en feminisme en organiseerde ik rondetafelgesprekken over dit thema. De eerste keer had ik de kunstenaar Tapta uitgenodigd, de galeriehoudster Camille von Scholz, de curator Catherine Fache, de kunsthistorica Véronique Danneels en Roselyne Perrodin, de redactrice van *Pratiques*, een Frans tijdschrift. De interventies waren catastrofaal. Alle sprekers zeiden dat er geen probleem was en Véronique Danneels, de enige uitgesproken feministe in het panel, was zo kapot van hun betogen dat ze geen woord zei! Gelukkig kwamen de vragen die zojuist door de sprekers waren weggeveegd opnieuw ter sprake in het debat dat erop volgde. Het waren de zussen Martin die de discussie

openden. Later, vanuit hetzelfde streven vrouwelijke kunstenaars zichtbaar te maken, was ik mede-oprichtster van het vrouwenfilmfestival *Elles Tournent/Dames Draaien*, waar we de Prix Cinégalité/CinemaGelijk hebben gecreëerd om studenten aan filmscholen aan te moedigen gestalte te geven aan niet-stereotiepe visies op mannen en vrouwen. Ik schrijf ook over vrouwelijke artiesten van wier werk ik hou.

- *Wil je een vrouwelijke kunstenaar noemen die je met haar werk heeft geraakt?*

Plateau: Alle vrouwen over wie ik heb geschreven. Als een werk mij niet raakt, kan ik er niet over schrijven. Zo schreef ik over Jenny Holzer die me in verrukking heeft gebracht op een Biënnale van Venetië en over Fiona Tan en haar Sint-Sebastiaan die indruk op me maakte in De Pont: een buitengewoon, cinematografisch werk waarin de befaamde, met pijlen doorboorde Sint-Sebastiaan vervangen werd door Japanse boogschutters die gefocust zijn op hun doelwit. Ik zag dit als een metafoor voor vrouwelijke artistieke creatie. Ik schreef ook over Marianne Berenhaut, een beeldhouwster en levenslange vriendin, over Sylvie Blocher, een zeer politieke Franse kunstenares en over Bridget Riley die zei dat vrouwelijke kunstenaars het feminisme evenzeer nodig hebben als een kogel in het hoofd! Ik was gefascineerd door haar abstracte, nauwgezette werk en toen ik naar haar schilderijen keek en haar teksten las, bedacht ik dat ze vermoedelijk al wat haar aan het vrouwelijke deed denken had moeten opzijschuiven om te kunnen creëren. Ze kon alleen werken in een kamer van zichzelf, zoals Virginia Woolf het uitdrukte, als ze de indruk had dat die bevrijd was van elke verwijzing naar de werkelijkheid. Alleen dan kon haar creativiteit tot bloei komen.

Ik heb nooit geschreven over Louise Bourgeois, die een zeer groot kunstenaar is. Toen ik haar werk voor het eerst zag in Lyon, was ik onder de indruk, maar ik denk dat ik niet erg gesteld was op al die ballen en bollen in haar werk. Ik vond dat die te direct verwezen naar een stereotiepe vrouwelijkheid. Ik kon ook niet schrijven, zoals mij is gevraagd, over Chiara Fumai, zelfs al heeft ze vroeger performances gedaan die mij bevielen, omdat de installatie van haar werken in La Loge zo formalistisch en saai was dat ik er niet één woord over kon schrijven. Dit is geen definitief oordeel over het werk.

Plots herinner ik mij dat de eerste tekst die ik over een kunstenaar heb geschreven, een interview was met Anne Teresa De Keersmaeker, ge-

publiceerd in *Chronique féministe*. Ik had eerst *Fase* en dan *Rosas* gezien en ik wilde haar ontmoeten. Voor mij was *Fase* een van de grote artistieke momenten in mijn leven. Ik was in vervoering. Ik heb nooit meer zo geapplaudiseerd, zo lang dat mijn handen rood en pijnlijk waren. Het was helemaal nieuw. Die twee kleine meiden met hun nachthemdjes en hun zware laarzen. Wat een kracht, wat een vastberadenheid, wat een machtsvertoon!

- *Ik was daar ook, op de première. Als jonge man begreep ik niet wat dit voor een vrouw kon betekenen. Maar ik begrijp het nu. Als de rondingen van Louise Bourgeois je niet bevielen, moet je het mechanische en repetitieve karakter van de choreografie en de niet-lyrische muziek van Steve Reich hebben gewaardeerd.*

Plateau: Het was een fysieke beproeving. We voelden een opgestapelde spanning die tot ontlading gebracht werd. En tegelijkertijd waren het vrouwen, kleine vrouwen, gekleed in mooie jurkjes en mannenlaarzen. Ze waren androgyn. Ze vochten tegen alle codes en vervielen niet in de klassieke omkering waarbij vrouwen de rollen of attitudes van mannen overnemen. Nee, het was iets anders! Ze hebben me echt van mijn sokken geblazen!

- *Wat vind je van bimbo-feministen?*

Plateau: Voor mij is het feminisme een beweging die stapsgewijs vorm aanneemt naargelang van de verschillende contexten en de vrouwen die er zich mee verbinden. Er is geen goed en slecht feminisme. Als een bimbo zichzelf feministe noemt, heeft ze het recht om dat te doen. De muziek van Madonna en Beyoncé boeit me niet echt, maar de teksten van Beyoncé: shit, die zijn niet slecht. Het zijn toffe boodschappen. Dat ze die zingen terwijl ze hun billen tonen: waarom niet?

- *Jonge vrouwen hebben me verteld dat de manier waarop Beyoncé haar rondingen lijkt te accepteren, hun leven heeft veranderd. In die zin oefent ze een echte macht uit. Chantal De Smet leek nogal sceptisch over de dingen die een vrouw aan de macht kan bereiken. Wat denk jij daarvan?*

Plateau: Ik heb nooit een machtspositie gehad. Het interesseerde me niet.

Wat mij interesseert, is de dingen in beweging brengen, mensen met elkaar verbinden in netwerken, ervoor zorgen dat de feministische praktijk en reflectie, die te vaak clandestien en ondergronds zijn, wortel schieten en in stand worden gehouden, zodat ze, wanneer zich een gunstige context aandient, in openlucht tot bloei kunnen komen, in de openbare ruimte, zoals we bij #MeToo hebben gezien.

- Voor mij is de rol van kunst vergelijkbaar. Ze smokkelt de droom van de individuele vrijheid van generatie tot generatie.

Plateau: Ja, wachtend op een gunstig moment... De feministen gaan door ondanks alle tegenwerkingen. Françoise Collin, om haar nog eens aan te halen, had het over de revolutie van de termieten, over het ondermijnen, over een permanente revolutie waarbij de betrokkenen het meer eens zijn over wat ze moeten achter zich laten dan over wat ze moeten doen.

Wat de kunst betreft, sta ik altijd versteld over het buitengewone vermogen van kunstenaars om onbewust een hele reeks problematieken in zich op te nemen en onze blik te veranderen. Mijn ontdekking van grote kunstenaars als Barnett Newman en Amerikaanse minimalisten als Carl Andre in het Stedelijk Museum in Amsterdam heeft mijn kijk op steden radicaal veranderd. Als ik bijvoorbeeld langs een bouwplaats liep, kon een stapel ytong-blokken ineens een prachtig beeldhouwwerk worden. Het lukte natuurlijk niet altijd. Toen ik eind jaren tachtig aan de Handelskaai woonde, veroorzaakten grote werken aan het viaduct een hels kabaal. Hoezeer ik mezelf ook voorhield dat het om een John Cage-concert ging, het hielp niet echt.

Een andere reden waarom ik niet geïnteresseerd ben in macht is dat ik altijd heb vastgehouden aan een anti-autoritair, anti-institutioneel, zeer libertair feminisme. Vandaag voel ik me nog steeds verbonden met dat feminisme. Ik wantrouw het idee van een ideale samenleving. Elke keer als we een kleine overwinning behalen, zullen er nieuwe problemen rijzen. In 1989 hebben we een vereniging opgericht die tot doel had feministisch kritisch denken te integreren in universiteiten. In Vlaanderen werden er pas in 2015 en in Franstalig België pas in 2017 interuniversitaire masters voor genderstudies opgericht. Vandaag hebben studenten toegang tot het hele feministische corpus. Maar tegelijkertijd is deze overwinning niet vrij van bezwaren, want met deze genderstudies verdwijnt de subversieve dimensie van het feminisme. Het feminisme wordt geïntegreerd in

het bestaande systeem. Olympe de Gouges, een feministische schrijfster die tijdens de Franse Revolutie geëxecuteerd werd, schreef een manifest waarin ze zei dat 'vrouwen alleen maar paradoxen te bieden hebben'. Ze bedoelde daarmee dat vrouwen eisen deel uit te maken van de instellingen maar ze tegelijkertijd willen vernietigen. We zitten nog altijd gevangen in deze tegenstelling.

14 februari 2022



Guido Belcanto
Foto: Jonas Van der Haegen

ALLE DAGEN FEEST IN DE KRONKELS VAN MIJN GEEST

GESPREK MET GUIDO BELCANTO

Guido Belcanto (°1953), de koning van het authentieke levenslied, is mij altijd nabij geweest. Vijfentwintig jaar geleden dansten mijn eerste zontje en ik dagelijks op de prachtig gearrangeerde, droef-vrolijke colporteurs-poëzie van deze warmgevooisde troubadour. Omdat we ons in een balzaal waanden, natuurlijk, maar ook omdat we in deze droefvrolijke gezangen ons eigen gemoed herkenden, dat zwaar was van verlatenheid en tezelfdertijd vol van verrukking over de wereld en het leven. Ik heb altijd een grote bewondering gehad voor mensen die een bepaalde geaardheid of overtuiging hebben kenbaar gemaakt vóór de samenleving er echt klaar voor was, omdat de samenleving anders nooit veranderd zou zijn. Toen Belcanto zich in 1996 outte als crossdresser, was ik betoverd door de mooie foto's die hiermee gepaard gingen in de nationale pers. Meteen toonde ik ze aan een bevriend kunstenaar die mij een tiental jaren eerder had verteld een schijnbaar unieke seksualiteit te hebben, die erin bestond zichzelf te bevredigen voor de spiegel, gehuld in vaak zelf vervaardigde, exquise dameskledij. Een geheim deel van het oeuvre van deze kunstenaar bestond uit grote polaroids die hij van zichzelf maakte en die hij nog nooit aan iemand had laten zien. Behalve een vrijwel onvindbaar boek met foto's van Pierre Molinier, die over zijn foto's en schilderijen vertelde dat ze gemaakt waren om zichzelf op te geilen, had ik nooit iets gevonden dat mijn vriend minder eenzaam kon maken

Belcanto: In je roman *De Genade* stond een zin die mij recht naar het hart ging: 'De hoogste vorm van intimiteit zou voor mij zoiets zijn als samen met een vrouw kledingstukken kopen'. Ik vond het jammer dat je dat niet hebt uitgewerkt.

- Ik kon het niet uitwerken, omdat ik nooit met een vrouw dameskleden voor mezelf heb gekocht. Ik ben wel met een vriend naar Florence en Parijs gereisd om daar samen op zoek te gaan naar dameskleding voor hem. Het personage in mijn roman was een eerbetoon aan deze vriend. Het eerste wat die deed als we arriveerden in een hotel, was de spiegels herschikken in zijn kamer.

Belcanto: Spiegels zijn onontbeerlijk voor ons. Zonder spiegels zijn we er niet. Ik ben blij te horen dat je vriend ook zelfportretten maakte. Ik kon daar hele nachten mee bezig zijn, het was heel spannend mezelf te transformeren. Rookte hij ook marihuana? Als je dat doet, herken je soms jezelf niet meer. Dan ben je de mooiste vrouw op aarde geworden.

- *Dan zie je de mooiste vrouw op aarde die jou bewonderend aankijkt?*

Belcanto: Neen, het is niet zo dat de vrouwenfiguur in de spiegel jou bewonderend aankijkt. Het is andersom: Jij bent het die haar bewonderend aankijkt. Het woord 'bewonderend' schiet echter te kort. Je kijkt naar dat spiegelbeeld met een mengeling van ontzetting, bedwelmings, verrukking en bijna ongeloof. In het Engels hebben ze het woord 'stupefaction', dat zegt het helemaal. Je staart naar dat beeld in de spiegel met een stupefaction die een grote seksuele opwindings veroorzaakt. Er vindt een soort van betovering of beheksing plaats. Ik heb veel relaties met vrouwen gehad, die vaak heel bevredigend waren, maar seks hebben met een vrouw is voor mij nooit zo intens als seks hebben met mezelf. De grootste ontlasting ervaar je als je het met jezelf doet. Molinier had ook een stoel gemaakt om zichzelf te kunnen pijpen. Hij pleegde zelfmoord toen hij zijn spiegelbeeld niet meer aantrekkelijk vond. Hij was zesenzeventig.

- *Dankzij de foto's van Molinier wist mijn vriend dat er mensen waren die soortgelijke verlangens of behoeften hadden.*

Belcanto: Toen ik zestien was, ontdekte ik Coccinelle, een Franse variétéartiest. Ik vond haar de mooiste vrouw die ik ooit had gezien. Dan kwam ik te weten dat ze eigenlijk een man was. Vanaf dan was ik niet meer alleen.

- *Toen je je hebt geout, in 1996, was je drieënveertig. Waarom net dan? Hoe ben je ertoe gekomen?*

Belcanto: Na de geboorte van mijn tweede zoon, in 1994, heb ik een langdurige, ernstige depressie gekend, die behandeld werd met opnames en geneesmiddelen. Ik was radeloos. Op een bepaald moment had ik het gevoel dat ik mij moest outen om mijn demonen te verslaan. Ik moest het taboe rond mijn geaardheid doorbreken.

- *In 'Geheime bekentenissen' schrijf je: 'Ik begon te begrijpen dat mijn zielenheil ervan afhing. Het was een kwestie van leven of dood. Ik had de dood in de ogen gekeken, ik had gedacht aan zelfmoord. Als ik mijn ware aard nog langer verborgen zou houden, was ik een vogel voor de kat... Ik had de keus: ofwel ermee naar buiten komen en mogelijk verketterd worden, ofwel het verborgen houden en eraan ten onder gaan. Ik had geen keuze.' Eerst heb je wel je moeder op de hoogte gebracht.*

Belcanto: Als ik ergens spijt van heb, dan is het daarvan. Ik heb haar pijn gedaan, omdat ze erg afhankelijk was van de mening van anderen. 'Wat gaan de mensen zeggen?' Maar voor mij volstond dat niet als argument om mij niet te outen.

- *Ik denk dat Gerard Reve ergens schrijft (maar ik kan het ook hebben gedroomd) dat hij weigert om als een vertrap dier in een kelder te leven. En ik herinner mij een personage van Jean Genet dat in 'Onze Lieve Vrouw van de Bloemen' weigert een halfuitgeknepen tube vaseline te verlooien wanneer zijn zakken worden leeggemaakt op een politiebureau.*

Belcanto: Bij zo'n outing ga je aan jezelf twijfelen, omdat het iets exhibitionistisch heeft. Tegelijk voel je dat het levensnoodzakelijk is, dat je ziel zal sterven als je het niet doet. Veel mensen hebben een verkeerd idee over travestie. Door dwaze televisieprogramma's denken ze dat het een lolletje is, een soort van vermaak. Maar het gaat om een tragische geaardheid, tragisch omdat er bijna geen maatschappelijk begrip voor bestaat, terwijl je kapot gaat als je haar moet onderdrukken. Onlangs zei iemand dat het voor mij in deze tijden van genderfluiditeit gemakkelijker zou zijn om me te outen. Maar daar ben ik niet zeker van. Volgens mij worden heteroseksuele mannen die de dwingende behoefte hebben zich als vrouw te verkleeden nog altijd beschouwd als een soort van freaks.

- *Je woordgebruik zegt het al: je spreekt over een 'dwingende' behoefte, omdat je neiging zich aan jou voordoet als een verslaving. Geen enkele heteroseksuele zou zijn behoefte aan seks omschrijven als 'dwingend'. Dat doe je alleen als je je eigen gedrag vergelijkt met gedrag dat als normaal wordt beschouwd. Waar-mee ik bedoel dat alle seksuele verlangens dwingend zijn. Zo worden we ook voortgedreven. Alleen door onze driften, zei Karl Popper, komen we tot nieuwe inzichten.*



Belcanto: Veel bekende Vlamingen hebben zich geout als homoseksueel, maar ik ken geen bekende crossdressers in ons land.

- Zoals de zanger David Linx onlangs tegen me zei in een interview: 'Er is geen wezenlijk verschil tussen hetero- en homoseksualiteit. De ene groep is gewoon groter dan de andere.' De groep crossdressers is natuurlijk relatief klein. En waarschijnlijk zijn er nog minder mensen voor wie de transformatie zelf de eigenlijke seksuele handeling is. In een wetenschappelijk werk las ik dat het zou gaan om 1% van de mensen. In concrete getallen is dat heel veel, maar verhoudingsgewijs gaat het natuurlijk om een minderheid.

Belcanto: Het is moeilijk te achterhalen. Van 90% van de crossdressers weet niemand het, zelfs hun eigen vrouw niet.

- Heb je nadeel ondervonden van je outing?

Belcanto: Ik dacht: als artiest ben je toch al een halve gare, een vreemde eend in de bijt, dat nemen ze er wel bij. Maar dat was een misvatting. Plots werd ik bijna niet meer gedraaid op de radio. Dat heeft een paar jaar geduurd. Radiojournalisten moeten een etiket op je kunnen plakken, dan zijn ze gerust. Met mij hebben ze dat nooit gekund en na mijn outing was het hek helemaal van de dam.

- Je paste niet in hun neurotische onderverdeling van de mensen in doelpublieken die zogezegd allemaal van dezelfde muziek houden en dezelfde zeep kopen.

Belcanto: De airplay werd veel minder. Ik had nog optredens, maar gedurende een jaar of vijf hing mijn carrière aan een zijden draadje. Ik zat ook zonder platenlabel. Pas in 2004 sprong mijn manager in de bres door speciaal voor mij een label op te richten: Koning en clochard. Veel mensen komen mij zeggen dat ze mijn outing moedig vonden. Ik vond het niet moedig, het was bijna een kwestie van leven of dood. Het voelde wel aan als een roekeloze daad, maar ik vind dat een artiest niet bang of voorzichtig mag zijn.

- Je werk heeft mij altijd aangegrepen. Waarom dat zo is, weet ik niet. Maar het heeft iets te maken met sympathie, met een samen voelen. Toen ik als zeventienjarige films van Fassbinder zag, gaven ze mij moed, omdat ik voelde

en begreep dat hij wist wat zwaarmoedigheid was, maar toch al die films had kunnen maken. Die sympathie heeft ook iets te maken met humor en verbale intelligentie, die voor mij twee benamingen zijn voor hetzelfde: een vermogen afstand te nemen van je eigen ervaringen en erboven uit te stijgen, er inzichten uit te puren. En nu we weten waar je hart ligt, begrijpen we waarom je voor de hybride, beweeglijke, tegelijk grappige, ernstige en ontroerende vorm van het naar eigen behoeften geplooid levenslied hebt gekozen, net als Gerard Reve de plechtige Bijbelse taal, jongensachtige grollen, de katholieke kerk en de sentimentaliteit van de colporteursroman vervlocht tot een oeuvre dat een plaats afdwong voor zijn eigenheid. Per slot van rekening, denk ik, doet alle echte kunst hetzelfde: het recht opeisen af te wijken van een norm, welke die ook moge zijn. En dat ontroert ons, omdat we zelf ook afwijken, niet alleen van een maatschappelijke norm, maar ook van de verwachtingen van onze ouders, van onze geliefden en uiteindelijk ook van onze eigen verwachtingen. Alle mensen zouden moeten kunnen zijn wie ze zijn, hoe ze zijn, waar ze zijn. Behalve de psychopaten, de schoolmeesters en de andere betweters natuurlijk. (Dit alles geestelijk bedoeld, met generlei kwetsing van andersdenkenden als intentie.)

Belcanto: Ik ben de belichaming van het levenslied. Dat is een stroming op zich, niemand doet iets soortgelijks.

- Ik was blij in 'Geheime bekentenissen' te lezen dat Henny Vrienten bij de voorbereiding van een album, waarbij hij optrad als producer, grapjes uit je teksten verwijderde en dat je dat een beetje jammer vond. Daardoor begreep ik dat de dingen die ik grappig vind aan je teksten er doelbewust in beland zijn. Gelukkig is er nu geen censor meer.

Belcanto: Kan je daar een voorbeeld van geven?

- In 'Plastic rozen verwelken niet' zing je: 'Je hoeft ze geen water te geven, het is niet nodig dat je ze giet.' Die herhaling is grappig. Niet alleen omdat ze herinnert aan de rommelige manier waarop we allemaal spreken, ook niet omdat je 'giet' nodig hebt om te rijmen op 'verdriet' en 'niet', maar ook omdat je jezelf de toestemming geeft om dit te doen. Daarin schuilt een vorm van vrijheid die ademruimte schept voor de anderen. En dan heb ik nog niks gezegd over het prachtige, hopeloze beeld van een onhandige, afgewezen minnaar die zijn eeuwige liefde probeert te staven door plastic rozen aan zijn beminde te schenken. Alle goede smaak heeft iets doods en geesteloos. Slechte smaak, kitsch en camp werken bevrijdend.

Belcanto: Die grapjes zijn erin gekomen omdat ik als jong schrijver terugschrok voor mijn eigen ernst. Tragiëk en melodrama trekken mij aan. Dat is mijn ding. Maar als ik schrijf, sijpelen die grapjes er gewoon in. Heb je nog een voorbeeld?

- Dat je in 'Toverdrank' het woord onderdak laat rijmen op 'Cadillac', maar dit laatste woord op zijn Engels uitspreekt, waardoor het rijm verloren gaat. Auditief dan toch, want mentaal blijft het bestaan. Wel, zo'n mentaal rijm, dat vind ik een prachtige vondst. En als ik mij het moment inbeeld waarop je hebt besloten de tekst niet aan te passen en Cadillac toch op zijn Engels uit te spreken, ervaar ik een gevoel van vrijheid en herkenning.

Belcanto: Ik herinner mij het moment waarop ik het lied ben beginnen te vertalen. Ik was in Frankrijk met mijn koersfiets een col aan het beklimmen. Dat liedje zat al jaren in mijn hoofd. 'Dat is iets voor mij,' dacht ik, maar ik vond geen vertaling voor 'summer wine'. 'Dat woord is onvertaalbaar,' dacht ik. En plotseling, in het midden van die col, viel mij het woord 'toverdrank' in. Maar wat rijmt er op 'drank'? 'Stank', 'dank', 'klank': daar kon ik niet veel mee doen. En toen vond ik het woord 'bang': 'Stap uit uw Cadillac, oh neen wees maar niet bang. Ik zal je laten proeven van mijn toverdrank.'

- Ik zie hier een lange rij boeken van en over Oscar Wilde staan.

Belcanto: Mijn lievelingsschrijver is Bukowski, maar ik dweep met Oscar Wilde. Ik ben gefascineerd door zijn leven, door die tragedie die hij bijna met open armen tegemoet gelopen is. Het eerste wat ik van hem las, was *The Picture of Dorian Gray*. Het was alsof ik een schat had ontdekt. Ik hou van zijn dandyisme, zijn geestigheid.

- Een mooi voorbeeld van roekeloosheid, ook. Als hij de vader van Lord Alfred Douglas niet voor het gerecht had gedaagd, was er waarschijnlijk niks gebeurd. Maar het is zoals we zeiden: wie wil er leven als een vertrappt dier in de kelder van domme, luie en laffe hypocrieten en rotzakken? Als Wilde het voor de rechtbank heeft over 'the love that dare not speak its name', maakt hij plaats voor iedereen. Net als Reve, die het in zijn 'Pleitrede voor het Hof' heeft over God die zich in de gedaante van een muisgrijze ezel drie maal achtereen in zijn Geheime Opening laat bezitten 'daarbij de soort intimiteit kiezend die, voor mij, boven elke andere verheven is en alle verstand te boven gaat'.

Belcanto: Wilde waande zich *untouchable*, omdat hij zo beroemd was. Zijn teloorgang is een klassiek geval van hybris, een moderne Griekse tragedie. Ik geloof dat hij zichzelf na zijn veroordeling, gevangenschap en dwangarbeid ook beschouwde als de held van een Griekse tragedie. Als je zijn boek *De Profundis* leest (dat hij in gevangenschap schreef en de vorm heeft van een lange brief aan zijn minnaar en kwade genius Bosie), begrijp je waarom. Zijn neergang spreekt enorm tot mijn verbeelding, nog steeds.

- Ken je de soundtrack van Fassbinders 'Querelle', gemaakt door Peer Raben, waarin Jeanne Moreau verzen uit 'The Ballad of Reading Gaol' zingt?

Belcanto: Jazeker.

- *Young and joyful bandit / Hiding unknown to fears / Your songs in the desert / Move hunting cops to tears*

Belcanto: Mooie film. Prachtige decors. In 1991, toen *The Picture of Dorian Gray* honderd jaar oud werd, ben ik op bedevaart gegaan naar Londen om de plekken op te zoeken waar Wilde heeft geleefd. Er was ook een grote tentoonstelling, waar onder meer een kostuum van hem te zien was. Als fetisjist moest ik dat aanraken. Een hemd dat gedragen is door Oscar Wilde! Als je dat zou kunnen bemachtigen! Of een wandelstok van Charlie Chaplin! Toen Zangeres Zonder Naam stierf, werden haar jurken geveild. Maar ik heb niets ondernomen... Heb je Reve ooit ontmoet?

- *Ja, op 16 december 1996. Twee dagen na zijn verjaardag. Als cadeau had ik een reusachtige zak aardappelen en een vaatje roodwijn meegebracht. We hebben zes uur samen doorgebracht. 's Avonds bakte hij een omelet voor ons. Joop had geen zin in eieren. Als toetje was er taart met ananas die we samen gehaald hebben bij de bakker. Hij vertelde dat Joop hem had meegetroond naar Panamarenko's duikboot, waar ik drie maanden aan gelast heb. Hij vergeleek het ding met een suppositoir. Ik zou een Franstalige documentaire over hem maken. Hij was enthousiast en wilde dat ik hem zou filmen in een grijze Vanitas-setting, met licht dat van de linkerzijde op hem neer zou strijken. Maar toen ik vertelde dat ik graag de metselwerken in zijn lege Franse huis wilde filmen, dat toen te koop stond, omdat ik dat zag als een manier om zijn hunkeren naar familiale geborgenheid zichtbaar te maken, maar ook een soort van afwezigheid, begreep hij niet waarom dat nodig was en heb ik afgehaakt.*

Belcanto: Misschien was je niet duidelijk genoeg? Het was een sterk idee, ik zie niet wat hij ertegen kon hebben. Dat verlangen naar een thuisgevoel herken ik. Dit is mijn thuis, maar ik zit hier in mijn eentje. Ik wil niet alleen eindigen. Als ik mijn travestie-bestaan samenvat zou ik zeggen: 'Ik ben mijn eigen vrouw'. Maar dat is triestig. Anderzijds mag ik mij gelukkig prijzen, natuurlijk, want dankzij deze ellende kan ik liedjes blijven maken.

- *'Rozen kweken op de mesthoop van een ellendig bestaan', om het met je eigen woorden te zeggen.*

Belcanto: Michel Houellebecq heeft een essay gepubliceerd waarin hij zegt dat hij niet gelukkig mag worden, want dan is het gedaan met zijn schrijven.

- *Al zijn boeken hebben het over de eenzaamheid en de kwelling van een onbevredigde seksualiteit. En over de lafheid van academici en intellectuelen, natuurlijk. Daar gaat 'Soumission' over.*

Belcanto: Hij wordt totaal ten onrechte misogyne genoemd. Er komen bijzondere vrouwen voor in zijn boeken.

- *Zijn er nog mensen die iets voor je hebben betekend?*

Belcanto: Wannes Van de Velde. Omwille van zijn integriteit. Eigenlijk is hij zanger geworden uit colère omdat de buurt van het Vleeshuis werd gesloopt, de wijk waar hij geboren was. Daar heeft hij twee protestsongs over gemaakt. Hij is beginnen zingen uit verontwaardiging, uit rechtschapenheid. Ik keek naar hem op als mens. Vaak heb ik mij afgevraagd, als ik geïnterviewd werd, wat zou Wannes hier van denken? Hoe zou hij deze vraag beantwoorden? Hij was heel rechthout, hij wond er geen doekjes om. Zangers van dat kaliber worden niet meer gemaakt. Hij is niet beginnen zingen om geld te verdienen. Ik ook niet. Ik deed het voor de lol.

- *Wat vind je van Arno?*

Belcanto: Zijn laatste plaat vind ik de beste die hij ooit heeft gemaakt, alsof hij zingt vanop zijn sterfbed. Een enorm aangrijpende vocale prestatie.

- En Willem Vermandere?

Belcanto: Hij is van een kaliber dat niet meer wordt gemaakt, net zoals Wannes een Vlaamse reus.

- Soms droom ik dat hij zijn eigen Rick Rubin zou ontmoeten, een persoon die zijn muziek zou vrijmaken van zijn neiging tot moraliseren. Maar tegelijk hou ik van zijn onverzettelijkheid en rechtgeaardheid.

Belcanto: Ik heb een van zijn dagboeken gelezen. Daarin komt hij voortdurend terug op zijn opleiding tot priester. Hij schijnt zich daar niet los van te kunnen maken.

- Toen ik in 2017 een concert van jou bijwoonde in de Roma, was ik verrukt door de klank. Als ik daarna de plaat hoorde, leek de klank dunner, minder rond. Heb je al geprobeerd een concert te filmen en te registreren?

Belcanto: Ik heb nu vijftien albums gemaakt en het is nog altijd niet wat het moet zijn. Als ik in een studio kom, heb ik het gevoel dat ik mijn kindjes moet gaan opereren. Het is een heel andere ervaring dan het geven van een concert. Wat er dan door je heen gaat! Die roes! Je zit in een trance en je reikt naar het sublieme. Je raakt de hemel aan! Soms, niet altijd. Maar als alles goed zit: de andere muzikanten, de techniek, het publiek, verkrijg je iets dat heel moeilijk te vatten is in een opnamestudio. Maar om diezelfde reden sta ik ook huiverig tegenover gefilmde concerten. Renaud heb ik zes keer live gezien. Wat er dan gebeurt met het publiek is ongelooflijk. In Vorst nationaal zag je van die stoere bodybuilders wenen. Heel straf. Zijn publiek bestaat niet uit intellectuelen. Dat zijn gewone mensen. Maar als je dan naar een registratie van zo'n concert kijkt, zie je een afkooksel. Het lijkt in niets op de echte ervaring.

- Kan je beschrijven wat je ervaart als je naar zijn muziek luistert?

Belcanto: Je hebt de indruk dat hij zich exclusief tot jou richt, waardoor je je heel even niet meer alleen voelt. Sommige zangers hebben die gave. Je hebt het gevoel dat iemand je begrijpt.

- Ervaar je ook zoiets met beeldende kunst?

Belcanto: Ik heb nog nooit een krop in de keel gekregen bij het kijken naar een schilderij, maar wel bij het horen van een prachtige zangstem of het zien van een film. De grootste kunstenaar is voor mij Charlie Chaplin. Hij maakte films, acteerde erin en schreef zelf de muziek. Wat een universele kunstenaar! Hij maakt mij gelukkig. Zijn films zijn zowel aangrijpend als hilarisch. Dat is kunst voor mij, als je dat kan: een lach en een traan zodanig vermengen dat ze elkaar niet in de weg zitten. Reve kan dat ook. Ken je die scène uit *Modern Times* waar de held gevoed wordt door een op hol slaande voedmachine? Ik heb een 'making of' van *Modern Times*. Daarin zie je hoe ze die scène tonen aan mensen in een Cubaans dorpje. Die mensen rolden over de grond van het lachen!

- Walter Benjamin schreef hetzelfde over Chaplin. Dat arbeiders, bij het zien van 'Modern Times', niet meer bijkwamen van het lachen. Alsof ze ineens de absurditeit van het kapitalisme konden doorgronden. Daardoor schreef hij de cinema een grote ontvoogdende kracht toe.

Belcanto: Weet je dat Chaplin *The Great Dictator* al voor de oorlog af had?

- Ze wilden niet dat hij de film uitbracht om de goede relaties met nazi-Duitsland niet te verstoren. Net zoals vandaag het geval is met China. Ai Weiwei geeft daar enkele beklijvende voorbeelden van in zijn biografie '1000 jaar vreugde en verdriet' (al is hij niet helemaal correct, zie p. 345).

Belcanto: Als ik een top tien van de kunsten zou maken, dan staat de muziek op nummer één. Daarna komt film. Literatuur is ook heel belangrijk voor mij, maar ik heb nog nooit een traan moeten laten bij het lezen.

- Ik wel, gisteren nog, bij het lezen van Vasalis.

Belcanto: Ik hou heel veel van Hitchcock.

- De transformatiescène in 'Vertigo'! Als de getransformeerde vrouw uit de badkamer komt, in een groene mist. Een prachtige film over beeldend denken, over het maken van films, over het projecteren van verlangens op onze geliefden en over travestie.

Belcanto: De film heeft mij erg geraakt, maar dat verband had ik niet gezien.

- *Panamarenko was dol op Hitchcock. De mantelpakjes van de actrices, het gebruik van de kleur groen... Door hem en de essays van Godard heb ik beter naar Hitchcock leren kijken. Hitchcock maakte films over dingen die niet getoond werden. En dat niet-tonen werd zichtbaar omdat hij juist heel visueel werkte. Hij maakte geen talige, maar beeldende films. Films van een crossdresser, eigenlijk. En als dat niet waar is, dan is het toch waar.*

Belcanto: De films grijpen me in elk geval aan.

- *Heb je iets met Bob Dylan?*

Belcanto: Ik was twaalf toen Dylan is doorgebroken. Ik had een oudere zus die een plaat van hem had. Op de hoes zag je hem met een mondharmoonica die voorzien was van een beugel. Zo'n ding moest ik ook hebben!

- *En Roy Orbison?*

Belcanto: Die heeft ook de ondefinieerbare gave om je te laten denken dat hij alleen voor jou aan het zingen is. Hij is een soort eunuch. Zijn stem bereikt drie of vier octaven. Zijn liedjes zitten soms verrassend in mekaar, ook van akkoordenstructuur. Ik kan ze misschien wel spelen, maar zingen is bijna onmogelijk. Het mooie aan zangstemmen is dat ze uniek zijn. Het is machtig als je met je timbre ontroering kan opwekken. Ik associeer Roy Orbison met de kermis. Zijn songs zijn zelfs in staat de geur van de foer op te roepen. Ik heb het geluk gehad de muziek van de jaren zestig ingelepeld te krijgen op de kermis, op de radio, bij ons thuis in het café. Als je naar de hitparade van 1967 kijkt, dan zie je dat de meeste hits klassiekers geworden zijn.

- *Zou het mogelijk zijn een verschil aan te duiden tussen het culturele klimaat van de jaren zestig en vandaag?*

Belcanto: Ik heb het geprobeerd in het nummer *In de kronkels van mijn geest* (zingt):

*Noem mij maar een ouwe zeur
Of gewoon een ouwe vent
Een nostalgieke ziel
Die de sixties heeft gekend*

*Eén die nog heeft mogen leven
In een tijd waar alles kon
De tijd van Panamarenko
En zijn luchtballon
De tijd van vrije liefde
De tijd van rock 'n' roll
Van je m'en foutisme en onbezonnen lol*

*Het was alle dagen feest
In de kronkels van mijn geest*

*Als ik terugdenk aan die tijd
Van verbeelding aan de macht
En al die vele kroegen
Die open bleven heel de nacht
De tijd dat we ontwaakten
Op een bank of in de goot
Of in het bed van iemand
Die ons onderdak aanbood
We waren echte vrienden
We deelden onze pech
We leefden in het heden
En morgen was ver weg*

*Het was alle dagen feest
In de kronkels van mijn geest*

*Als ik terugdenk aan die dagen
Van losbandigheid
Dan zit ik mij af te vragen
Wat ik doe in deze tijd
Een tijd waarin alles, alles lijkt te koop
Verbroedering en vriendschap
Geloof, liefde en hoop
Een tijd waarin het lijkt dat
We have had all the best
Een tijd waarin het lijkt
Dat ons geen tijd meer rest*

*Ik heb zo'n heimwee naar het feest
In de kronkels van mijn geest*

EEN SOORT OPENHEID

GESPREK MET CHRISTINE DUCHIRON BRACHOT



*Christine Duchiron Brachot, Panamarenko, H.T.
Foto: Isy Brachot III*

Christine Duchiron Brachot (°1944) studeerde kunstgeschiedenis. Ze is de oprichtster van de galerie Section 2ème étage (1975) en medeoprichter van de galerieën Christine et Isy Brachot in Brussel (1986) en in Parijs (1989). Sinds 2003 is ze betrokken bij het kunstencentrum La Comète in Luik, dat wordt geleid door Laurent Jacob. Ze was tien jaar lang voorzitter van Rigpa Belgique, het boeddhistische centrum van Sogyal Rinpoche. Ze was medeoprichter en ondervoorzitter van Tonglen Belgique en Ecoé.

Als jongeman heb ik haar leren kennen als een elegante, monter, genereuze, leergierige dame die altijd heel open was en niet neerkeek op onzichtbare mensen als ik. Een bijzondere gebeurtenis was het voor mij, iemand als haar te mogen ontmoeten. Ik ben blij dat ze mij vandaag te woord wil staan.

Christine Duchiron Brachot: Eigenlijk ben ik Frans. Om redenen die er hier niet toe doen, hebben mijn grootouders zich in België gevestigd. Maar ik heb altijd veel familie en vrienden gehad in Frankrijk. Ik was de oudste van vier meisjes. Ik verveelde mij verschrikkelijk, want het eerstvolgende zusje was vijf jaar jonger dan ik. Mijn vader kon erg grappig zijn, bijvoorbeeld als hij Fernandel imiteerde, maar hij was streng. Op de schoorsteenmantel bevond zich altijd een kat met negen staarten. Louter als afschriking, denk ik, want ik herinner mij niet dat die ooit gebruikt werd. Als kind was ik vaak ziek en op een dag raadde de dokter mijn ouders aan mij naar een Zwitserse kostschool te sturen, als remedie voor mijn astma. Vandaag weten we dat astmatische aanvallen psychologische oorzaken kunnen hebben en dat zo'n verhuizing meestal niet veel zin heeft.

Ik herinner mij het huis van mijn grootouders als een plek waar ik vrij kon ademen. Mijn oma was heel vrouwelijk en heel mooi. Mijn grootvader leek op mijn latere echtgenoot. Ze hielden veel van kunst. Ze musiceerden en ontvingen kunstenaars. Zo heb ik nog op de schoot gezeten van Georges Duhamel, een politiek geëngageerd auteur, voorzitter van de Alliance Française en samen met mijn grootvader oprichter van de Belgische afdeling. Bij mijn grootouders ervoer ik een gevoel van vrijheid dat ik thuis niet kende.

Ik ben twee jaar lang naar school gegaan in Zwitserland. Eerst werd ik naar een grote kostschool in Gstaad gestuurd. Ik werd gepest en voelde mij compleet verloren. Op een dag arriveerden mijn grootouders met hun mooie Delahaye cabriolet om mij op te halen. Ik ben er nooit teruggekeerd. Mijn vader stuurde mij wel naar een andere Zwitserse school, maar deze keer verbleef ik in een familiepension. Ik ging te voet naar school, door de sneeuw, door weiden met loslopende koeien. Ik mocht ook pianoles volgen en daar alleen naartoe gaan. Dit alles heeft mij gevormd. Ik heb heel vroeg leren observeren en bepalen wat echt belangrijk was voor mij. Ik heb geleerd hoe ik mezelf moest redden, hoe ik mezelf kon verdedigen. Na twee jaar mocht ik weer in Brussel naar school, maar het was moeilijk om de gemiste leerstof in te halen. Ik had ook de eerste jaren Nederlands gemist. Het was een elitaire, katholieke school die werd geleid door zusters. De andere leerlingen kwamen uit vooraanstaande families. Ze hadden familienamen die begonnen met 'de' en moesten lachen met mijn naam omdat die scheen te beginnen met 'du'. 'Du quoi? Du Chiron? Du Nicholson?' Ik was ook niet Belgisch, maar Frans. Kortom, ik werd nooit uitgenodigd op hun feestjes of verjaardagspartijtjes. Ik werd geconfronteerd met de dwaasheid van het sociale onderscheid. Ik begon te rebelleren. Niet alleen tegen de zusters, ook tegen mijn vader, die autoritair was. Ik begon mij te ergeren aan het contrast tussen de realiteit en de gepropageerde naastenliefde.

Na de middelbare school wilde mijn vader dat ik secretariaat studeerde. Ik moest leren typen. Maar ik wilde naar de universiteit. Gelukkig had ik een Russische vriendin die mij aanmoedigde. Je had mijn vader moeten zien toen ik hem liet weten dat ik mij had ingeschreven aan de ULB! Ik was het schurftige schaap dat de kudde had verlaten, niet alleen voor hem, maar ook voor mijn oude school, La Maison du Sacré-Cœur! Bij de inschrijving moest ik een verklaring ondertekenen waarin ik afstand nam van het katholieke geloof. Dat heb ik geweigerd. Ik had niets tegen het evangelie, maar wel tegen de kerk, die ik ongeschikt achtte om wereldse zaken te beheren. Ik wilde de ene kerk niet ruilen voor de andere. Toen mijn medestudenten dat hoorden, kondigden ze aan dat ik flink aangepakt zou worden tijdens de doop. Geen probleem, zei ik.

Tijdens het laatste jaar van de middelbare school, in 1963, had ik geacteerd in een film. Uit verveling had ik gereageerd op een advertentie

in Le Soir. Ik kreeg de vrouwelijke hoofdrol. De film heette *Ricochet* en werd gemaakt door Claude Ache. Hij werd vertoond op het festival van Knokke toen ik mij pas had ingeschreven aan de universiteit, rond 1965. In Knokke zag ik Nam June Paik en Charlotte Moorman in *TV Bra for Living Sculpture*. Mijn passie voor hedendaagse kunst is daar begonnen.

Mijn vorming was ongelijk. Op school had ik alleen auteurs gelezen als Paul Claudel en Charles Péguy. Dankzij mijn vrienden in Frankrijk, in Bourgogne, met wie ik elke zomer doorbracht, had ik kennisgemaakt met romans als *La Princesse de Clèves*, een ode aan de absolute liefde, en met schrijvers als André Gide, Albert Camus en dichters als Apollinaire, Rainer Maria Rilke en Aragon. Voor mijn studie aarzelde ik tussen kunstgeschiedenis, journalistiek en politieke en sociale wetenschappen. Uiteindelijk koos ik voor het laatste.

Tijdens de doop, in het grote auditorium waar ik niemand kende en vooral niemand mij kende, werd ik op het podium geroepen. Met trillende benen liep ik naar voren. Een van de roergangers was echter een vriend van mijn Russische vriendin. Hij nam mij apart en zei dat ik zijn mascotte zou zijn, dat ik gespaard zou worden. Dat was een verrassing voor mij. Voor het eerst in mijn leven had ik een meevaller. Het gaf mij meer zelfvertrouwen, het gaf mij het gevoel dat het leven leefbaar kon zijn en vol beloften zat. Mijn vader heeft mij dit zelfvertrouwen niet kunnen geven. Ik kon op hem rekenen, maar hij leek mij geen zelfstandigheid te gunnen.

Het academiejaar werd geopend met een bal. Ik had geen avondkledij, maar naaide zelf een mooi ensemble. Op een gegeven moment werd ik ten dans gevraagd door een man met een arm in het gips. Het was Isy, mijn latere echtgenoot. Een beetje later vond ik met een vriendin een baantje in een dancing, waar we als taak hadden de boel een beetje op te vrolijken en minder leeg te doen lijken. Ik nodigde Isy uit om mij te vergezellen. Een flamencodanseres die daar ook werkte, slaagde er die eerste avond in Isy's telefoonnummer te bemachtigen. Dat had een alarmbel moeten doen rinkelen, maar ik was naïef. Ik leerde zijn ouders kennen en we raakten verloofd.

MAGRITTE, SCUTENAIRE, HAMOIR

Na het beëindigen van mijn kandidatuur stelde mijn schoonvader voor dat ik kunstgeschiedenis zou gaan studeren aan het Museum voor Schone Kunsten. Hij vroeg om advies aan Philippe Roberts-Jones, die toen hoofd-

conservator was. Ik was gefascineerd door de Vlaamse Primitieven, vooral Rogier Van der Weyden. De kunstenaar die mij het meest heeft geraakt was Malevitsj, vooral met zijn *Zwart vierkant*. Ik studeerde af met een thesis over James Ensor. Dat was een prachtige ervaring. Ik heb alle grote verzamelaars van James Ensor ontmoet. In 1966 werd Isy door zijn vader uitgenodigd partner te worden. Isy, een jonge doctor in de rechten, aarzelde, maar we zijn toch voor de galerie beginnen te werken.

Op een dag vroeg mijn schoonvader met wie Isy en ik wilden samenwerken. 'Met Magritte,' zeiden we. Hij gaf ons geld om een schilderij van Magritte te kopen en we gingen hem bezoeken. Daar kreeg ik een belangrijke les, want Magritte zei: 'Kinderen, hou jullie geld.' Hij liep naar een kast en haalde een affiche tevoorschijn, die hij ons overhandigde. 'Dit zal volstaan,' zei hij, 'want in mijn werk gaat het om de ideeën, niet om de schilderijen.'

Uiteindelijk is Magritte overleden voor de tentoonstelling af was, in juli 1967. Mijn schoonvader overleed in september. Zo zijn we terechtgekomen bij E.L.T. Mesens en via hem bij Louis Scutenaire en diens echtgenote Irène Hamoir, die journaliste bij *Le Soir* was geweest, als een van de eerste vrouwelijke journalisten in ons land. Jarenlang hebben we hen regelmatig bezocht en brachten we samen weekends door. We werden vrienden. Ze spraken ons aan als 'mon fils' en 'ma fille'. Ik voelde mij heel banaal tegenover deze mensen. Bij hen was niets vanzelfsprekend, zelfs een begroeting was bijzonder. Irène was een sterke, onafhankelijke, intelligente vrouw. Ze waren heel vrij.

- *In welke zin waren ze vrij?*

Duchiron Brachot: Irène was heel zelfzeker en tegelijk warmhartig. Ze hield de banaliteit op een afstand en liet dit ook merken. Ze was niet geprogrammeerd door conventies. Het was een dynamisch koppel, met wederzijds respect en een goede verstandhouding. Scutenaire was nergens van onder de indruk. Titels en posities lieten hem koud. Het enige wat voor hem telde, was de kwaliteit van je manier van zijn. Hij hield niet van grote restaurants en beroemde wijnen, maar kende overal plekken waar ze uitstekende, onbekende wijnen serveerden. Ook hadden ze bewust geen kinderen, net als de Magrittes. Ze vonden dat er al genoeg kinderen op de wereld waren. ('Il y en a plein les trottoirs.')

Hij was heel tolerant voor wat hij goed vond en heel intolerant voor

wat hij waardeloos vond. Hij had de gave om mensen en culturele instellingen volledig af te breken. Dat kon heel verrassend zijn. Hij was heel categorisch en minzaam tegelijk. Soms was het contrast groot... Ik herinner me de dag waarop hij vernam dat Georgette Magritte klacht had neergelegd tegen Marcel Mariën omdat die had openbaar gemaakt dat Magritte tijdens de oorlog valse schilderijen had vervaardigd. Van de ene dag op de andere sprak Scutenaire niet meer met haar. Hij heeft haar nooit meer willen ontmoeten. Ik was verbijsterd. Veertig jaar lang hadden ze samen weekends en vakanties doorgebracht. Maar hij was onvermurwbaar.

Ik vond het interessant dat de grond voor zijn beslissing van artistieke aard was. Dat sterkte mij in mijn overtuiging dat ik altijd naar de hoogste kwaliteit moest streven. De surrealisten hielden van Fantômas. Scutenaire was erg gesteld op de intelligentie en de speelsheid van Mariën, die eigenlijk een kwajongen was. En schilderijen vervalsen, dat kon een surrealistische daad zijn. Ik herinner me een schilderij dat ondertekend was als Max Ernst, maar dat Magritte had gemaakt. We hebben het verkocht aan een verzamelaar die twee vliegen in één klap sloeg.

Dankzij Scutenaire en Irène leerden we ook Tom Gutt en zijn echtgenote Claudine Jamagne kennen, bij wie we samen een vakantie doorbrachten. Het was prachtig om Scutenaire en Tom Gutt te horen discussiëren over literatuur. Het gesprek sprong van Breton naar *Les Pieds Nickelés*, als een vuurwerk waarbij alle surrealistische revue passeerden in de vorm van anekdotes en historische feiten. Gefascineerd dronk ik hun verhalen in.

NIEUWE GALERIE

- *Ondertussen werkten jullie verder in de galerie.*

Duchiron Brachot: Net voor zijn dood hadden Magritte en zijn galeriehouder Alexandre Iolas ons het recht gegeven als eerste zijn sculpturen te tonen. Die werden gegoten in Verona. We reisden erheen om de werkzaamheden op te volgen. Het was fantastisch.

Ons leven werd heel druk. Ik had twee dochters, we hadden een tweede galerie in Knokke en er was het ouderlijk huis in de Ardennen dat gerenoveerd werd onder leiding van Félix Labisse. Mijn vader vond dat ik thuis moest blijven om voor de kinderen te zorgen. Ik ben nooit een feministe geweest, maar ik weet wel wat het betekent om voor je onafhan-

kelijkheid te vechten. In de galerie zelf had ik geen precieze taak. 'Kom maar langs wanneer je zin hebt,' zei Isy. Ik voelde mij aangetrokken tot het werk van de avant-garde en van Marcel Broodthaers. Ik kon mij niet verzoenen met het werk van de kunstenaars die we vertegenwoordigden. Dat schiep dilemma's. Ik stond dicht bij de schilder René Julien, maar ik hield niet van zijn werk. Daardoor raakte ik in een depressie die ik, dankzij een gesprek met diezelfde René Julien, heb overwonnen door op de tweede verdieping een eigen galerie te beginnen, die 'Section 2ème étage' heette.

In 1975 heb ik in galerie Stadler in Parijs kennisgemaakt met de body art, die in Frankrijk 'art corporel' werd genoemd. Die kunstvorm heeft mij meteen geraakt, vooral het werk van Gina Pane. Met toestemming van Stadler heb ik de tentoonstelling hernomen in Section 2ème étage. Gina Pane was aanwezig op de opening. Voor mij was dat een belangrijke ontmoeting. We zijn blijven samenwerken tot haar dood in 1990. Ik kreeg meteen veel steun. De criticus Jean-Pierre Van Tieghem kwam elke keer. De Rona's ook. De verzamelaar Herman Daled begon ook langs te komen, hij liep meteen door naar de tweede verdieping. Deuren gingen open voor mij, de dingen begonnen vanzelf te lopen. Ik stelde een eigen team samen. De burgerlijke bijklank van de naam Brachot bemoeilijkte het contact met hedendaagse kunstenaars, maar ik zette door. (Later werden de kunstenaars van de eerste verdieping ook op de begane grond getoond.)

Rudolf Zwirner had ons uitgenodigd voor de beurs in Keulen omwille van Magritte, maar de andere kunstenaars van de galerie waren niet echt welkom. 'Als jullie willen terugkomen,' zei hij, 'moeten jullie andere kunstenaars vertegenwoordigen.' Tijdens diezelfde beurs ontdekte ik een klein werkje, inkt op papier, dat uitsluitend uit cijfers bestond. We kochten het en namen contact op met de kunstenaar, Roman Opalka, wiens werk alles omsluit: het politieke, het conceptuele, de werkwijze, het lichaam, het leven, de dood. Dat was als een schok voor mij. We hebben met hem gewerkt tot aan zijn dood. Mijn zoon heeft dat werkje nog altijd.

- *Marianne Berenhaut vertelde mij onlangs dat ze ontroerd was toen je, in kort rokje, haar werken verplaatste in je galerie. Hoe heb je haar leren kennen?*

Duchiron Brachot: Een bevriend feministe had me over haar werk verteld. Toen zag ik een tentoonstelling met haar *Poupées poubelles* in de buurt van de Brusselse Grote Markt. Er ging een grote kracht uit van haar werk. Zelf was ze ook een bijzonder persoon. Ik heb een *Poupée* van haar gekocht, die

ik nog altijd heb. Ik wil wel vermelden dat Isy mij hier altijd in gesteund heeft. Uiteindelijk deden we alles samen. Hij was heel genereus.

- *Dat weet ik. Zonder jullie hulp had ik de oevrecatalogus over het werk van Panamarenko nooit kunnen maken. Jullie 'leenden' mij jullie huisfotograaf, Francis Jacoby, die samen met mij honderd verzamelaars heeft bezocht om alle werken van Panamarenko voor het eerst in kleur te fotograferen.*

Duchiron Brachot: Dat was ik vergeten.

- *Later is je galerie verhuisd naar de Villa Hermosastraat in Brussel. Daar heb ik veel mooie dingen gezien. Werk van Zhang Xiaoxia, maar ook van Panamarenko, met wie je jarenlang heel nauw hebt samengewerkt en die ook een vriend geworden is.*

Duchiron Brachot: Xiaoxia is een prins. En Panamarenko is een vriend geworden.

- *Eind jaren negentig heeft hij je ten huwelijk gevraagd.*

Duchiron Brachot: Dat klonk heel plechtig, want hij sprak mij altijd aan met 'vous'.

TENTOONSTELLINGEN

- *Welke tentoonstellingen hebben veel voor je betekend?*

Duchiron Brachot: Alle tentoonstellingen van Harald Szeemann. Hij was als een baken. Hij gaf de richting aan. Ook het werk van Flor Bex in het ICC in Antwerpen en dat van Laurent Jacob, vooral zijn tentoonstellingen in Old England: *Le jardin de la Vierge* en *Fragments de Désirs*.

- *Prachtige tentoonstellingen.*

Duchiron Brachot: Het was vuurwerk! En natuurlijk de Biënnales van Venetië en de documenta's, vooral die van Jan Hoet in 1992, twintig jaar na die van Harald Szeemann in 1972 waar de avant-garde voor onze ogen openbloeiende, een magisch feest. Ook het CAPC in Bordeaux en onze

samenwerkingen met Jean-Louis Froment. Verder ben ik geraakt door tentoonstellingen van Agnes Martin, Jannis Kounellis, Mario Merz, Cy Twombly, James Turrell, Anish Kapoor, Bruce Nauman, Anselm Kiefer, Julian Schnabel, performances van Gilbert & George, Marina Abramović en Ulay, Herman Nitsch, Vitto Acconci, Matthew Barney en anderen. In België heb ik mooie tentoonstellingen gezien van Thierry De Cordier en Didier Vermeiren.

- Welke kunstenaars zijn belangrijk geweest voor jou?

Duchiron Brachot: Behalve de al genoemde kunstenaars, alle mensen met wie ik heb samengewerkt, wier wereld ik heb mogen leren kennen en overbrengen op anderen. Voor mij schept kunst een openheid van geest en een gevoel van vrijheid. Elke kunstenaar draagt daar iets toe bij. Ik zou graag ook samengewerkt hebben met Walter Swennen en Ann Veronica Janssens, maar dat was niet mogelijk omdat ze al andere verbintenissen hadden.

Aan het eind van zijn leven heb ik ook Beuys ontmoet, omdat we een tentoonstelling met hem aan het voorbereiden waren. Hij maakte indruk op mij door zijn sensibiliteit en zijn sociaal bewustzijn, die hij liet samensmelten in een pleidooi voor vrijheid. Zijn laatste tentoonstelling, *Palazzo Regale*, georganiseerd door Lucio Amelio in Napels, heb ik gezien voor de officiële opening, 's morgens vroeg. Ik was daar alleen met Beuys, met zijn hoed en zijn uitgemergeld gezicht, omringd door grote, vergulde panelen en de beroemde toonkasten. Ik had het voor gevoel dat ik hem voor de laatste keer zag. Het was overrompелend. Een maand later is hij overleden.

- Je organiseerde ook yogalessen in je galerie. Hoe ben je daartoe gekomen?

Duchiron Brachot: Het leven met mijn man was niet gemakkelijk. Ik had ook een dochter die haar weg niet vond. Ik voelde mij heel machteloos. Na de geboorte van mijn zoon, heb ik besloten me elk jaar voor een tijd terug te trekken in een boeddhistisch klooster in Frankrijk om te vasten en te mediteren. Ik hielp ook een beetje met de organisatie, bijvoorbeeld als de Dalai Lama op bezoek kwam. Daar ontmoette ik een heel goede yogaleraar, Raimond Deweert, die zelf leerling was geweest van de zus van Jacques Brel. Yoga bestaat in een soort openheid tegenover lichaam en geest die voor mij heel weldadig was. Yoga stelt je in staat je 'naar binnen te keren' door het aannemen van bepaalde houdingen, het observeren van

je lichaam, de bewustwording van je bewegingen en je ademhaling. Er gaat iets stromen in je. Toen raadde mijn leraar meditatie me aan zelf les te geven. Ik heb zijn raad opgevolgd. De lessen werden onder meer bijgewoond door Maria Gilissen en Constantin Broodthaers. Dat waren fijne momenten.

LAURE

- Uiteindelijk heb je je oudste dochter verloren.

Duchiron Brachot: Sogyal Rinpoche verwoordde het zo: 'Een moeder op de oever van een rivier ziet haar kind verdrinken, maar heeft geen armen en benen.' Toen Laure puberde had ik opgemerkt dat ze erg veel at, maar niet zwaarder werd. Ik vermoedde dat ze boulimie had, maar verschillende artsen raadden mij af daar met haar over te spreken. Dat was een vergissing. Later stuitte ik telkens weer op professionele hulpverleners die verkeerde of onmogelijke adviezen gaven. Het was een hel. Na Laures dood heeft het beeld van Sogyal Rinpoche dat ik net aanhaalde me geleerd dat ik mijn verantwoordelijkheid kan toegeven zonder mezelf op te zadelen met een schuldgevoel. Dat heeft geholpen.

- Wat mij treft in je levensverhaal, is dat je graag bij je grootouders verbleef omdat er een vrije, ontspannen sfeer in hun huis heerste, onder meer omdat ze naar muziek luisterden.

Duchiron Brachot: Wat vind je daar treffend aan?

- Dat je sinds 1995 je leven deelt met een musicus, Donato Cocca. Toen ik je eens opzocht in je Brusselse loft, heb ik hem horen drummen. Ik bewonder het vermogen van mensen om onbewust een plek te herscheppen waar ze vroeger gelukkig waren.

Duchiron Brachot (*glimlacht*): Donato is een cadeau van het leven. Nu ik je dit allemaal vertel, heb ik het gevoel te dromen. Het is moeilijk te geloven dat al die dingen gerealiseerd zijn en tegelijk besef ik dat duizenden dingen onvermeld gebleven zijn.

- Zoals?

Duchiron Brachot: Bijvoorbeeld dat het moeilijk is een beeld te geven van wat het werken in een galerie eigenlijk inhoudt. We organiseerden niet alleen tentoonstellingen. We organiseerden ook etentjes om mensen samen te brengen. De Chirico en Paul Delvaux, bijvoorbeeld. Of Opalka en Prigogine. Ook hebben we geprobeerd Belgische kunstenaars zichtbaar te maken in het buitenland. Voornamelijk in Parijs, maar ook op beurzen en door instellingen aan te spreken.

Een tweede ding dat ik zou willen noemen, is dat dit alles zwaar geweest moet zijn voor mijn kinderen, die hun moeder moesten delen met zoveel mensen. Ik heb geprobeerd hun er zoveel mogelijk bij te betrekken en ze zijn daar dankbaar voor, maar we maken altijd fouten.

- Het probleem is niet dat we fouten maken met onze kinderen, wat onvermijdelijk is, maar dat we ze nadien niet toegeven.

Duchiron Brachot: Ik heb mijn werk altijd gezien als een voorbeeld voor mijn dochters. In mijn tijd werd de werkvloer altijd gedomineerd door mannen. Dat heb ik willen veranderen.

- Had je het gevoel dat je moeder onderdrukt was? Dat ze mogelijkheden had die ze niet heeft waargemaakt?

Duchiron Brachot: Ja. Ze voelde zich vrij van dwang, als vrouw aan de haard, maar haar leven leek mij verschrikkelijk saai.

- Zou je nog iets aan dit gesprek willen toevoegen?

Duchiron Brachot: Dat ik hopelijk het woord 'ik' niet te vaak gebruikt hebt, ook al is dat moeilijk als je over je eigen leven spreekt. Mijn filosofische overtuiging voorziet weinig ruimte voor het ego. En dat ik nergens spijt van heb, behalve van de dood van mijn dochter (*stilte*). Ik kan in vrede afscheid nemen.

22 februari 2022

GANGSTERS IN KOSTUUM MET DURE SCHOENEN

GESPREK MET LUC DELEU

Luc Deleu (°1944) is architect, stedenbouwkundige en kunstenaar. Bijgestaan door T.O.P. office medewerkers Laurette Gillemot (sinds 1970), Isabelle De Smet en Steven Van den Bergh (sinds 1997) wijdt hij zich onvermoeibaar aan een veelvormige, zichzelf vernieuwende praktijk die tal van sculpturen, tekeningen, maquettes, teksten, stedenbouwkundige concepten en architecturale verwezenlijkingen heeft voortgebracht. Voor mij is hij in de eerste plaats een man die in zijn opstelling, zijn opvattingen en zijn werk op een indrukwekkende manier gestalte blijft geven aan het vrijheidsideaal van de jaren zestig. In de tweede plaats is hij voor mij een denker. Weinig mensen kunnen zo snel zoveel gedachten en redeneringen omkeren en van een verrassende zijde belichten als Deleu. Hij denkt zo-als Nietzsche: door de dingen ondersteboven, achterstevoren of krom geplooid opnieuw te bekijken. Hij denkt ook door dingen te laten gebeuren: door ze te maken of tot stand te laten komen. Hij probeert denkmachines te maken, die zelf vormen en inzichten genereren. Hij bijt zich vast in iets (bijvoorbeeld het werk en de gedachten van Le Corbusier) en blijft het bestuderen, vervormen, omploegen, in vraag stellen en toepassen, niet om meer te weten te komen over Le Corbusier, maar over de problemen die Le Corbusier vóór hem heeft behandeld, over het vakgebied, over de wereld, gezien vanuit het standpunt van een stedenbouwkundige, architect en kunstenaar. Tijdens dit gesprek loopt hij constant heen en weer tussen zijn laptop, waar hij toegang heeft tot duizenden foto's en plannen, en de bibliotheek, waar hij zonder zoeken naslagwerken vindt en feilloos openslaat op de juiste pagina. Gretig zwerven zijn tonende vingers over de foto's, tekeningen en plannen om mij details te tonen die hij soms als enige schijnt te hebben opgemerkt, omdat hij een heel leven onafgebroken heeft gestudeerd.

Luc Deleu: Veel details zijn mij opgevallen door les te geven. Als je zo'n plannen projecteert op een groot scherm, ga je er anders naar kijken. Je gaat ook beter kijken omdat de studenten over je schouders meekijken. Dat is het boeiende aan lesgeven. Ik heb nooit les gegeven over mijn eigen praktijk. Dat vond ik onfatsoenlijk.



Luc Deleu, Laurette Gillemot, Rebekka en Ruth
Foto: Luc Deleu

- *Je bent afgestudeerd in 1969. Wat waren de eerste stappen in je praktijk?*

Luc Deleu: Na het behalen van mijn diploma heb ik besloten mij tien jaar lang niet meer te informeren over architectuur en daarna te kijken waar ik stond en waar de architectuur stond. Ik heb dat volgehouden. Toen ik na tien jaar weer keek, stuitte ik meteen op *Delirious New York* (1978) en *Rational Architecture Rationelle* (1978), gepubliceerd door Archives d'Architecture Moderne (AAM), de Franstalige tegenhanger van het Sint-Lukasarchief, opgericht door Maurice Culot. In *Rational Architecture Rationelle* vond je een aantal voorstellen van verschillende architecten die we nu postmodern zouden noemen, maar toen werd die term nog niet vaak gebruikt. Hun werk werd, vooral in Italië, omschreven als 'rationeel', als gevolg van een beweging tijdens het interbellum, voortgevloeid uit het futurisme, die ook omschreven werd als 'rationele architectuur'. Er kwamen in dat boek verschillende architecten aan bod, onder wie Aldo Rossi en Rodrigo Pérez de Arce.

Wat mij raakte, was de tegenstelling tussen de kwaliteit van hun verbeelding en de conservatieve houding waarin alles vervat zat. In de jaren zestig hadden we gedroomd van een nieuwe wereld, met nieuwe vrijheden en mogelijkheden. We geloofden in de vooruitgang. In de architectuur betekende dit voor mij dat we gingen zoeken naar vormen die de nadelen en de beperkingen van het modernisme zouden kunnen ondervangen of overstijgen. Er schortte iets aan het functionalistische vormdenken, dat geleid had tot een geesteloze bouwcultuur en een wanhoop over alle pogingen tot het creëren van nieuwe steden. Een mooi voorbeeld van zo'n denkexperiment was de PVC-ballon van Lode Janssens, die daar met zijn gezin in heeft gewoond van 1973 tot 1982. Onlangs zag ik daar een documentaire over. Ontroerend mooie beelden. Wel vreemd dat niemand het verband ziet met veel gelijktijdige experimenten in de wereld of zelfs maar met *The Aeromodeller* van Panamarenko, die gemaakt is van dezelfde folie, die visqueen heet. Janssens' dochter Nel heeft later nog voor T.O.P. office gewerkt.

- *'Rational Architecture Rationelle' bevatte mooie architecturale voorstellen, maar ze waren niet ingebed in een breder, progressief streven?*

Deleu: Tot mijn grote verbazing had er een terugkeer plaatsgevonden naar het oude ophemelen van de architectuur en de architect. De architectuur werd opnieuw op een academisch voetstuk geplaatst.

- Je bedoelt dat de architectuur gezien werd als een doel en niet als een middel?

Deleu: Zo zou je het ook kunnen stellen. Het doel is natuurlijk altijd zinvolle en prachtige architectuur, maar losgekoppeld van de maatschappelijke noden leidt dat tot cynisme. Eigenlijk maakten we de geboorte mee van de huidige cultus van de sterarchitect: mannen en vrouwen die bouwen voor de rijke conglomeraten en voor de overheid, maar niet willen nadenken over de werkelijke architecturale en andere behoeften van de gemeenschap van alle mensen op aarde. In mijn geval heeft dit geleid tot een levenslange studie van het werk van Le Corbusier, omdat dit vaak niet goed gekend en vaak verkeerd begrepen is. In zijn werk zitten al kiemen voor oplossingen, voor boeiende denkpistes die het louter functionele overstijgen. Volgens mij werden en worden die ten onrechte over het hoofd gezien.

- Kan je daar een voorbeeld van geven?

Deleu: Het idee van de oude binnenstad met zijn gezellige straatjes en pleinen, bijvoorbeeld. De modernisten wilden steden afbreken en helemaal opnieuw beginnen, wat een fantastisch idee was. Nu klinkt dat waanzinnig, maar toen niet, omdat steden nog klein waren. Ik kan het niet bewijzen, maar ik denk dat we na de Tweede Wereldoorlog meer gebouwd hebben dan alle eeuwen voorheen. Vreemd dat er dan zo weinig over is nagedacht, neen?

- Het is vooral vreemd dat, wanneer er een volledig nieuw stadsdeel wordt gebouwd, zoals vandaag Nieuw-Zuid in Antwerpen, de mensen die hierover beslissen en de vergunningen verstrekken te dom of te cynisch zijn om denktanks als T.O.P. office te vragen hoe ze het zouden kunnen aanpakken. Jij en je bureau hebben er een heel leven handelend over nagedacht (studerend, experimenterend, tekenend, rekenend, maquettes bouwend) en zij nooit. Ik vind dat verbijsterend.

Deleu: Op de Antwerpse televisie tonen ze reclamespots waarin Nieuw-Zuid wordt aangeprezen voor haar 'architectuur op internationaal niveau'. Maar het is een potsierlijke toestand. Veel te smalle straatjes. Zielloze volumetjes die aangekleed zijn als architectuur, maar waar dezelfde lelijke, goedkope studiootjes achter schuil gaan als bij Amelinckx in de jaren zestig. Brol, eigenlijk. Met in de straat een paar galerietjes die kunstwerkjes verkopen waar je je appartementje mee kan inrichten.

De rationele architecten, die we later postmodern zijn gaan noemen, vonden dat een leefbare stad niet zonder de straten en pleinen kon. Dat moest dus gewoon verder gaan, vonden ze. Daar komt het denken van Koolhaas uit voort: als de stad mag blijven zoals ze is, dan moet de architect zich alleen maar bezighouden met zijn of haar eigen werk. Het geheel is toch niet denkbaar of maakbaar. Zoals je ziet, maakt dit ook de cultus van de sterarchitect mogelijk. De onderliggende idee is reactionair en neo-liberaal. En er ontstaat een verborgen agenda. Want het uiteindelijke doel is gewoon geld verdienen. De opgehemelde architectuur wordt dan een schaamlap voor vulgair winstbejag, een protserige levensstijl en een amorele houding. Want wie ervoor kiest zich niet politiek te engageren, neemt ook een politiek standpunt in.

Als we het probleem van de charmante oude binnenstad echter beschouwen vanuit het werk van Le Corbusier, dan zien we veel onontgonnen mogelijkheden. Als je de plannen van *La Ville Radieuse* bekijkt, bijvoorbeeld, dan zie je dat die stad geprojecteerd wordt over een raster dat bestaat uit vierkanten van 400 x 400 meter. Le Corbusier kende die maat, hij heeft er altijd mee gewerkt. Eerst lost hij het probleem van de circulatie op. Het grootste probleem van een klassieke stad is immers dat het autoverkeer in conflict raakt met de publieke ruimte als ontmoetingsplek en flaneer-ruimte. Je pakt dit probleem aan door een verkeershiërarchie te creëren en ervoor te zorgen dat het autoverkeer, het openbaar vervoer, de fietsers en de voetgangers niet met elkaar in conflict raken, bijvoorbeeld door verschillende beddingen en duidelijkheid te creëren. In *La Ville Radieuse* bevinden de voetgangers zich op het maaiveld en de auto's erboven. Chandigarh is gebaseerd op een raster van 800 x 1200 meter (een veelvoud van 400 x 400) dat gebruikt wordt om het autoverkeer te laten verlopen. Dan is er een tweede, even groot raster, voorzien van groen, dat gebruikt wordt om het voetgangers- en fietsverkeer te laten verlopen. Maar dit raster legt hij niet exact over het eerste, hij verschuift het 400 meter in één richting en 600 in een andere, zodat dit verkeer zich volledig parallel afspeelt. Op die manier zijn er per rechthoek maar vier conflictpunten voor het verkeer, zijnde de plekken waar de rasters elkaar kruisen.

Kijk je dan naar de manier waarop hij in *La Ville Radieuse* de gebouwen projecteert, dan zie je dat hun gekanteelde contouren bestaan uit eenvoudige ritmes van kleinere vierkanten. Die gekanteelde contouren worden verschoven en gespiegeld, zodat je een boeiende afwisseling van binnen- en buitenruimtes krijgt, maar ook een rijkgeschakeerde, niet be-

bouwde tussenruimte of 'negatieve' ruimte (ruimte is eigenlijk altijd negatief), die vervolgens ingevuld wordt met groenvoorzieningen en andere publieke programma's. De gebouwen hebben ook geen voor- of achterzijde. Zo krijgt elke woonplek een andere identiteit, ook al zijn ze allemaal gebaseerd op dezelfde structuren en infrastructuren. Op die manier wordt een goed georganiseerde, maar organisch ogende, leefbare stad denkbaar en maakbaar.

Toen ik vanuit dit gezichtspunt in 1979 kennismaakte met het theoretisch project van de Chileen Rodrigo Pérez de Arce, dat beschreven wordt in *Rational Architecture Rationelle*, was ik aanvankelijk aangenaam verrast. Eerst toont hij een plattegrond van Rome, vrijgemaakt van alle gebouwen die monumenten zijn. Dat levert een mooi beeld op. Dan stelt hij voor op de omgekeerde manier te kijken naar het kapitol van Chandigarh. Dat is de site waar vier regeringsgebouwen moesten komen, waarvan er drie gebouwd zijn: het parlement, het secretariaat en het gerechtsgebouw. In de stedenbouwkundige regels die Le Corbusier voor Chandigarh heeft opgesteld, en die niet meer dan één A4'tje beslaan, staat dat er op en achter het kapitol niets bijgebouwd mag worden. Iedereen mag overal bouwen zoals hij, zij of hen wil in Chandigarh, maar niet op het kapitol, daar moeten ze afblijven, dat is van hem (*lucht*).

Dit verbod gebruikte Rodrigo Pérez de Arce als uitgangspunt voor het originele voorstel een gridstad over het kapitol te leggen, waarbij de drie regeringsgebouwen bewaard zouden blijven als architectonische monumenten. Grappig en boeiend. Vooral door de temporele omkering, want uiteindelijk zou het lijken alsof de regeringsgebouwen op een brute manier ingeplant waren in een historische stadskern. Los van de poëtische en architecturale kwaliteiten van dit gedachtenexperiment, is het probleem echter dat het totaal voorbijgaat aan de reden waarom Le Corbusier niet wilde dat er op het kapitol gebouwd werd én dat het experiment uiteindelijk het omgekeerde bereikt van wat het beoogt. Want het uitgangspunt is duidelijk te spotten met de megalomane kant van Le Corbusier. Toch worden de regeringsgebouwen opnieuw op een voetstuk geplaatst, volledig in lijn met de megalomane, narcistische bouwencultus van de laatste decennia. Terwijl het Le Corbusier om iets heel anders ging, dat je enkel kan ervaren als je de site bezoekt.

Ik heb Chandigarh vier keer bezocht en de hele stad, maar ook het kapitol, eindeloos veel bekeken en gefotografeerd. Daardoor heb ik begrepen dat er op het kapitol niet mag worden gebouwd, omdat de gebou-

wen vanuit alle hoeken met elkaar samensmelten tot één architectonisch geheel. Dat heeft te maken met de roostergevels, maar ook met de omvang en de proporties van de gebouwen, hun onderlinge verhoudingen en de tussenliggende afstanden, die gebaseerd zijn op de modulator. Zo mag er achter het kapitol niets gebouwd worden, omdat je dan het gezicht op de Himalaya zou verliezen, dat deel uitmaakt van het architectonische geheel. Alle details zijn overdacht. Als je kijkt vanuit *La fosse de la considération*, bijvoorbeeld (dat is de kuil aan de voet van de grote open hand, die eigenlijk een gestileerde vredesduif is), dan zie je dat de kunstmatig aangebrachte heuvel aan de linkerzijde dezelfde helling heeft als het bovenaan afgeschuinde volume van het secretariaat. Voor mij is het kapitol in de eerste plaats een uitzonderlijk geslaagde oefening in het creëren van een boeiende tussenruimte.

- Ik hoorde dat Le Corbusier geen architectuurstudies heeft gedaan?

Deleu: Inderdaad. Net zomin als Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe en Gerrit Rietveld, die meubelmaker was. Walter Gropius is een paar semesters naar school geweest, maar is dan gaan werken voor Peter Behrens, net als Mies van der Rohe en Le Corbusier. Zo leerde je het vak vroeger: door samen te werken met een architect. Le Corbusier heeft ook veel geleerd van Auguste Perret, die de haven van Le Havre heeft heropgebouwd. Door hem heeft Le Corbusier het belang van het betonnen skeletbouw ingezien.

- Waarin bestaat dat belang?

Deleu: Als de wanden niet dragend moeten zijn, kan je er veel vrijer mee omspringen. Je kan door het systeem van kamers en gangen breken.

ORDE OP GROTE SCHAAL, CHAOS OP KLEINE SCHAAL

- Jouw werk en dat van T.O.P. office bestaat erin om, voorbij het naïeve functionedenken van het modernisme, nieuwe parameters te bepalen om tot nieuwe vormen te komen en tegelijk functioneel na te denken over de circulatie. In je laatste stedenbouwkundige project, Darling Springs, waar je met je bureau nu al tien jaar aan werkt, is de voornaamste circulatie gebaseerd op autosnelwegknooppunten waarop het verkeer maar in één richting verloopt.

Deleu: De ring rond het centrum van Darling Springs is een opgeblazen barokknooppunt. Charleroi heeft zo'n stadsring. Je rijdt maar in één richting rond de stad, waardoor de afritten simpeler zijn. Ik weet niet meer in welke richting. Een ogenblikje. (Hij open streetview op zijn laptop, waardoor we plotseling boven Antwerpen zweven, en met één beweging van de muis verhuizen we naar Charleroi, waar hij inzoomt op de gefotografeerde autootjes.) Ah, het is tegenwijzerzin.

- Het basisprincipe van jouw werk is: Orde op grote schaal, chaos op kleine schaal. De overheid moet ervoor zorgen dat er over het geheel is nagedacht, de details mogen vrij ingevuld worden. Het omgekeerde van wat vandaag gebeurt, dus. Zo heb je voor 'De Onaangepaste Stad' (1994-2004) berekend over hoeveel volume een stad moet beschikken voor medische hulp, onderwijs enzovoort. En dit op elk niveau: kribbes, lagere scholen, middelbare scholen en universiteiten, waarbij het benodigde volume steeds toeneemt (peuters hebben geen auditoria of sportzalen nodig). Vervolgens bedacht je vormprincipes om tot nieuwe volumes en structuren te komen (bijvoorbeeld het door elkaar duwen van twee identieke volumes, een ervan staand en het andere liggend) en ritmes om deze volumes te spreiden (bijvoorbeeld het gebruik van priemgetallen). Tot slot was het idee de volumes op een vrije manier te laten benutten. Ze werden niet gedacht vanuit een bestemming, maar vanuit het verlangen een levendige, onvoorspelbare stadsstructuur te creëren die op een onzichtbare manier geordend was en gebouwd was rond een functioneel gedachte infrastructuur (een monorail die alle stadsgedeelten verbond, autotunnels in de betonnen sokkel van de stad).

Deleu: Ja, goeie architectuur moet van onderuit komen, binnen een structurele context die doordacht is. Daarom ondertekende ik vroeger ook plannen van fermetten. Dat de Orde van Architecten daarover struikelde! Ik word niet ambetant van fermetten, maar van dingen die de pretentie hebben architectuur te zijn en het helemaal niet zijn. Wat we nodig hebben, is orde op grote schaal, zodat het leven zich daarin kan nestelen en een bijdrage levert aan de grote orde, die daardoor verzacht. Vandaag gebeurt nog altijd het omgekeerde. Er bestaat geen denken over een orde op grote schaal, er bestaan alleen verborgen agenda's.

- Wat bedoel je daarmee?

Deleu: Vroeger was het duidelijk: projectontwikkelaars wilden functioneel en goedkoop bouwen. Ze waren daar schaamteloos in. Iedereen kon het zien. Vandaag doen ze net hetzelfde, maar ze kleden het in als architectuur, terwijl het allemaal volstrekt zielloos en geesteloos is. Het moet geen echte architectuur zijn, maar oppervlakkig epateren. Je moet het Havenhuis van Antwerpen eens bezoeken. Dat heeft zeker een speciale vorm, maar dit weerspiegelt zich niet aan de binnenzijde, waar de gevels met haken en ogen aan elkaar hangen. City branding! De architectuur is een excuus geworden om verder te doen waar ze altijd mee bezig zijn: geld verdienen. Ik heb daar niks tegen, tant mieux. Als dat het doel is, dan leven we in de best mogelijk wereld vandaag. Maar mijn interesse ligt elders, ik probeer zoveel mogelijk bij te leren en na te denken. Ik heb geen verborgen agenda. En als het dan toch zo moet, dan liever Le Corbusier. Die had ook geen verborgen agenda. Sterarchitecten, dat is de aanbidding van het gouden kalf. Hoe je het ook bekijkt. Er is geen poging te denken vanuit de bredere behoeften van een gemeenschap. Het kerkhof van Aldo Rossi (de San Cataldo-begraafplaats in het Italiaanse Modena, Italië), staat totaal buiten de werkelijkheid, maar voor een kerkhof is dat prima. Ik vind niet dat architectuur en stedenbouwkunde buiten de samenleving gedacht kunnen worden. Een mooi ding, trouwens, dat kerkhof van Rosi. Heel strak. Een van de gebouwen staat op stelten, zoals bij Le Corbusier, die vond dat architectuur moest loskomen van de grond. De trappen zijn van metaal. Het dak is gemaakt van ijzeren golfplaten. Overal kan je de blauwe lucht zien. Het tocht overal, wat geen kwaad kan, want alle bewoners zijn toch dood. Het gebouw bestaat uit gestapelde, geprefabriceerde betonnen elementen van 70 x 70 x 200 cm. Het is een grote wijnkelder, eigenlijk. Aan de buitenzijde zijn die elementen bezet met roze crepi. Ook dat komt van Le Corbusier, die vaak pasteltinten gebruikte. Niet zoals Peter Eisenman, die zich tot pasteltinten beperkt. Le Corbusier combineert ze met hevige, diepe en donkere kleuren. Door de restauratie van Huis Guiette weet ik ook hoe hij deze kleuren maakte. Het zijn altijd minerale kleuren, aardekleuren. Roze maakte hij door siëna te mengen met wit.

EEN THEORETISCH MODEL

- In de jaren zeventig had je je 'Voorstellen' geformuleerd. Bijvoorbeeld het voorstel dreven met fruitbomen aan te leggen. Of voetpaden aan te leggen op de daken.

Deleu: In *Vers une architecture* stelt Le Corbusier de architectuur voor als een manier om klassenstrijd te vermijden. Architecture ou révolution! Ik vond dat te sloganesk. Daarom probeerde ik mijn *Voorstellen* zo te formuleren dat ze dat ze zichzelf in vraag stelden, het tegenovergestelde van wat reclame doet.

- *Het meest bijzondere aan Darling Springs, je huidige stedenbouwkundige project, althans voor wie wil uitleggen hoe je denkt, is dat het hele project geen vaste schaal heeft. Het gaat om een enorme, gedetailleerde tekening van een stad, gebaseerd op de vormtaal van tientallen verschillende landvormen die werden omgezet in puzzelstukken die in elkaar passen, maar de stukken staan niet voor een welbepaalde oppervlakte. Je zou de tekening van je stad ook kunnen gebruiken om een mozaïek te ontwerpen, of een park.*

Deleu: Dat is ook het moeilijkste om uit te leggen. De mensen begrijpen niet dat het zowel een tekening is als een theoretisch model, een nieuwe manier om na te denken over stedenbouwkunde en architectuur. Heb je de tentoonstelling over Vlaamse architectuur gezien tijdens de laatste Biënnale van Venetië?

- *Nee.*

Deleu: De maat van de maquettes was niet goed. Tekenend voor deze tijd, vind ik. Iedereen zit in een depressie, maar velen schijnen dat niet te beseffen. Alles is heel onstabiel. Niet alleen op politiek en geopolitiek vlak, ook het collectief bewustzijn is labiel. De mensen voelen aan dat ze niets betekenen en ontwikkelen pestgedrag. Ze spelen machtspeletjes. Er zijn geen waarden meer, er is geen houvast. En dat is natuurlijk allemaal de schuld van de hippies (*lacht*). Ik wil de sixties niet ophemelen, maar cultureel waren dat toch hoogdagen: Bob Dylan, popart, popmuziek, The Beatles, The Rolling Stones. Jimi Hendrix trad op in het televisieprogramma *Tiennerklanken*. Eerst begon hij gitaar te spelen met zijn tanden en dan achter zijn hoofd. Dat was wat!

Hippies wilden zich niet meer kleden zoals het moest, die wilden niet meer bezig zijn met mode, wat ze oplichterij vonden. Het establishment heeft dat heel goed begrepen en snel geaccapareerd. Vandaag loopt iedereen er slecht gekleed bij, behalve wie wil opvallen. Alle goede ideeën zijn overgenomen en kapot gemaakt. Het woord 'workshop'! Weet je wat een

workshop was in mei '68? Dat je besloot niet naar de les te gaan, maar samen te komen om te discussiëren. Vandaag kan je overal 'workshops' volgen. Eind jaren zeventig is alles veranderd. In plaats van de cowboys van de Ponderosa kreeg je *Dallas*: gangsters in kostuum met dure schoenen die de boel oplichtten en rondrijden in luxueuze auto's. Dat is het nieuwe ideaal geworden.

- *Zou je een tentoonstelling kunnen noemen die je heeft gemarkeerd?*

Deleu: Op mijn zestiende heb ik het Louvre bezocht. Dat maakte indruk op mij, maar heeft mij niet bepaald. Het British Museum vond ik fantastisch. In 1965 heb ik ook de popart tentoonstelling in het Brusselse Paleis voor Schone Kunsten gezien. Dat was een schok. Zo'n uitvergroot alledaags voorwerp van Oldenburg!

Over het algemeen is het droevig gesteld met de musea. De megalomane architectuur is trouwens weer op de kaart gezet door de musea. Daar is het mee begonnen. Het Städtische Museum Abteiberg in Mönchengladbach van Hans Hollein (1972-82), de Neue Staatsgalerie in Stuttgart van James Stirling (1977-1984). Sinds de tentoonstelling *Azetta* (2000) in Bozar, in een scenografie van Zaha Hadid, moet alles zich ook in het halfduis-ter afspelen. Ik word er onnozel van. Dat doen ze zogezegd om te beletten dat de kunstwerken verkleuren, maar diezelfde kunstwerken worden ongelooflijk ruw behandeld, in kisten geramd en in vrachtwagens gesmeten. De schade die ik al heb gezien! Zelfs als ze je werk zogezegd restaureren. Onlangs hebben ze in het M HKA mijn maquette voor de TGV gerestoureerd. Ze klaagden erover dat ze de brug niet horizontaal kregen, maar dan zag ik dat ze de ophangkabeltjes verlengd hadden met elastiekjes! Nooit vragen ze hoe iets in elkaar zit. Elke keer denken ze dat de kunstenaar een idioot is. Maar zelf restaureren ze het kapot, ze gebruiken de verkeerde lijmen enzovoort. Panamarenko vertelde mij dat *The Aeromodeller* niet meer in de rotonde van het Museum voor Schone Kunsten past omdat hij langer geworden is door de restauratie. Dat is toch onvoorstelbaar.

LAURETTE GILLEMOT

- *We spraken al over tentoonstellingen. Heb je als jongeman iets anders gezien dat indruk op je heeft gemaakt en je misschien heeft beïnvloed?*

Deleu: *Villa Savoye* van Le Corbusier. Dat huis heb ik gezien voor ik beslist heb om architectuur te gaan studeren. Ik weet niet meer precies hoe we daar terechtgekomen zijn. Laurette en ik waren met haar ouders op weg naar Spanje, voor een vakantie. We waren nog heel jong. We hadden de auto geleend en ineens stonden we voor die ruïne.

Laurette Gillemot (echtgenote van Luc Deleu, medeoprichter van T.O.P. office): Het was een verlaten ding, helemaal vervallen, omringd door hoog gras. Je kon er zo binnenlopen, er zat zelfs geen voordeur meer in. Er ging een spiltrap naar de eerste verdieping. Op het terras bevond zich een hellend vlak dat naar het groene dak leidde.

Deleu: Ik had mij nooit kunnen voorstellen dat een huis er zo kon uitzien. Ik had wel al een beetje gevoel voor architectuur, want ik kon zien wat er bijzonder was. Misschien had ik al iets over architectuur geleerd op school. Het had ook iets te maken met een gevoeligheid voor architectuur die ik als kind had ontwikkeld omdat we naast mijn grootmoeder woonden, in twee identieke huizen die spiegelbeelden waren van elkaar. Op elke verdieping hadden ze een gat gekapt, zodat de twee huizen door elkaar liepen. Zo bezocht ik soms de zolder in het huis van mijn grootmoeder.

- *Een huis met twee trappen, die een 'promenade architecturale' mogelijk maakten.*

Deleu: Ja, het was mijn eerste architectonische ervaring. Ik moest wel uitkijken voor mijn grootmoeder, want dat was een echte heks.

Gillemot (*glimlacht*)

- *Vind je zo'n uitspraak misogynie?*

Gillemot: Ja (*lacht*).

Deleu: Ik heb het niet over alle vrouwen, maar over mijn grootmoeder. Het was echt een verschrikkelijk mens. Ik had eens een lieveheersbeestje gevangen en in een luciferdoosje gestopt. Als straf sloot ze mij twee uur op in een kast. Als ik aan zee per ongeluk de leiband van haar hondje losliet, kreeg ik een oorvijg. Ik mocht niet in de zee spelen voor ik op een keu-

kenstoel had leren 'zwemmen'. Ach, jeugdtrauma's! 'Ge turnt niet genoeg,' zei ze altijd, 'daar gaat ge nog spijt van hebben.' Wel, ik heb er nog geen minuut spijt van gehad.

- *Waar hebben jullie elkaar leren kennen? En wat deden jullie ouders?*

Gillemot: We hebben elkaar leren kennen in Duffel, waar we allebei vandaan komen.

Deleu: Mijn vader had een winkel met ijzerwaren en alle voorwerpen waar je je huis mee kan inrichten of decoreren : deuren, scharnieren, raambeslag, keukengerei, servies, bestek, porselein, vazen, decoratieve borden, hamers, nagels en vijzen in bulk. Een kilo nagels, dat vond ik heel straf.

- *En jouw ouders, Laurette?*

Gillemot: Mijn vader was carrossier, mijn moeder was huishoudster.

Deleu: Hij maakte zo'n carrosserie helemaal zelf, uit platen. Hij bokste hele camions ineen. Ik heb eens zo'n chassis zien arriveren. Bovenop stond een zeepkist waar een chauffeur in zat die goed ingepakt was tegen de kou. Hij zag eruit als een piloot, met een leren muts en een stofbroek. Dat chassis voorzag hij dan eigenhandig van een carrosserie. Zijn atelier was ook een verzamelplaats voor al zijn vrienden, eigenlijk een illegaal café.

- *Wat hebben jullie gestudeerd?*

Gillemot: Ik heb secretariaat moderne talen gestudeerd en Luc architectuur.

- *Waar?*

Deleu: Sint-Lukas Brussel. De architect Alfons Hoppenbrouwers had in Brussel de eerste kunsthumaniora opgezet, gebaseerd op Bauhaus. De meeste studenten die verder studeerden werden architect, maar er was ook een vakschool voor schilders. Daar studeerde Filip Francis, die ik al kende van in de kleuterschool. Ik ben pas na de humaniora gearriveerd. In het eerste jaar gaf Hoppenbrouwers nog les als Broeder Veron in een pij. (Na

de zomer van '68 had hij lang haar en droeg hij burgerkleren.) Toen de broeders nog de plak zwaaiden in Sint-Lukas was die school opmerkelijk opener dan vandaag. Dat was uniek. Je mocht doen wat je wilde. Als ze iets slecht vonden, zeiden ze dat, maar ze lieten je verder werken. Tijdens een jury zei Hoppenbrouwers: 'Ik meen te weten waar Deleu zijn inspiratie haalt'. Hij vermoedde dat we aan de middelen zaten. Ik heb ook veel geleerd van Willy Van Der Meeren, samen met Renaat Braem de beste modernistische architect van België. Hij hing daar rond, gaf lezingen en organiseerde een illegaal atelier, dat ik één of twee jaar lang bijwoonde. Van hem heb ik geleerd dat je naar de wereld moet kijken vanuit het standpunt van iemand die niks heeft, zeker als architect of stedenbouwkundige. Hij had begrepen dat je als architect vooral iets kan betekenen voor arbeiders. Hij was de enige docent die de nadruk legde op het sociale aspect van architectuur. Braem deed dat ook, maar van hem heb ik geen les gekregen.

- Hoe zijn jullie terechtgekomen in de Cogels Osylei?

Gillemot: We hebben getwijfeld of we ons in Brussel gingen vestigen of in Antwerpen, maar in '68 moest je in Antwerpen zijn.

Deleu: Brussel was een culturele woestenij. Er waren heel weinig galerieën. De eerste keer dat we in Antwerpen kwamen zoeken, reden we met de auto meteen door de Cogels Osylei.

Gillemot: We vonden het een prachtige straat. En toen zag Luc iemand een briefje achter een raam van dit huis hangen. Het bleek net te huur te zijn.

- Je vertelde mij ooit dat de straat bijna helemaal verlaten was.

Deleu: Ja, de buurt was verloederd. Er was veel leegstand. Het was een marginale buurt, met hier en daar een tehuis voor geplaatste kinderen of ouderlingen.

VACUUM

- De memé van Idris Sevenans is opgegroeid in een weeshuis in deze straat. Een

fantastische dame. (Denkt na.) Twee jaar lang, van 1970 tot 1972, bevond zich in jullie huis een galerie: Vacuum voor nieuwe dimensies, door jou 't Vacuum genoemd. Welke tentoonstelling is je bijgebleven?

Deleu: Allemaal! Het was een onwaarschijnlijk naïeve tijd. Ongelooflijk, eigenlijk.

- Wat bedoel je?

Deleu: Dat we geen verborgen agenda hadden. Het is zoals Walter Swennen zegt: als een schilderij gemaakt is, doet het er niet toe wat ermee gebeurt. Vandaag worden schilderijen gemaakt om verkocht te worden en in de geschiedenis te belanden. Ik kende vroeger niemand die zo dacht.

- Hoe is Vacuum ontstaan?

Deleu: De galerie is er gekomen op instigatie van de echtgenote van de kunstenaar Filip Francis, die ik mijn hele leven heb gekend en die onder ons kwam wonen. Het was hun idee, maar omdat we samenwoonden, was iedereen erbij betrokken, ook George Smits, die hier een kamer had. Ik hielp bijvoorbeeld met de verlichting, George hielp met het drukwerk. Later is Wout Vercammen erbij gekomen. In het Museum voor Schone Kunsten had ik een schilderij van hem gezien met het opschrift 'South Africa is Famous for its Birds'. Dat vond ik heel straf. In totaal heeft de galerie twee jaar bestaan. Er werd werk getoond van Filip Francis, George Smits, mijzelf, Joost De Bruyne, Pieter Celie, Karl Bungert, Jan Putteneers, Frans Van Roosmaelen, Hugo Duchateau, Albert Szukalski, Wout Vercammen en anderen. Nico van Daele, bijvoorbeeld. Een schilderende wereldreiziger die een deal had met Guy Schraenen. Af en toe stuurde hij zijn doeken op. Dat was goed werk. Na twee jaar wilde Filip ermee stoppen. Hij wilde zich helemaal aan zijn kunst wijden. De laatste tentoonstelling was die van Ronny Van de Velde met zijn tomaten en geparfumeerde tuintjes. Zo'n bo-kaal met tomaten heeft nog lang in onze keuken gestaan. Toen ik hem liet weten dat ik nog hofkes van hem in de kelder had, zei hij dat ik ze moest weggooien. Ik heb dat dan maar gedaan.

- Hebben jullie iets verkocht?

Deleu: Tijdens de eerste tentoonstelling had Filip Francis een paar dingen verkocht aan Julien Schoenaerts, maar een paar dagen later is die op de scène uitgefreakt en in de psychiatrie beland. De schilderijen zijn nooit tot bij hem geraakt. Voor de rest is er niet veel verkocht.

- *Wat heb jij getoond?*

Deleu: Schoolwerk. Twee of drie maquettes, een paar tekeningen en een collage gemaakt voor de tentoonstelling. De titel van de tentoonstelling was: 'Luc Deleu neemt afscheid van de architectuur'. Dat is mij achteraf zuur opgebroken. Er zijn nu nog mensen die niet weten dat ik eigenlijk al meer dan vijftig jaar bezig ben met architectuur. Ik had die tentoonstelling beter genoemd: 'Luc Deleu Superarchitect & Multimiljonair'.

- *Wil je iets vertellen over je acties met De Nieuwe Koloristen?*

Deleu: Eerst wilden ze een straat schilderen. We kregen allemaal twee gietters met twee verschillende kleuren verf en moesten de straat begieten. Daarna wilden ze nog meer actie. In Koksijde kende ik sinds kindbeen een pan in de duinen met vier betonnen geschutnesten. Ik vond dat ze op inktpotten leken. Een van die bunkers was gekanteld. Het zand was er onderuit gewaaid. In 1970 hebben we die geschilderd en er een grote pen op gelegd. Daarna waren de ideeën uitgeput (*lacht*).

CAFÉ DE SKIPPER

- *Wat deed je verder nog in de tijd dat je geen boeken over architectuur wilde inkijken?*

Deleu: Ik schreef de *Voorstellen* en ik zeefdrukte met George Smits. Samen met Hugo Heyrman hebben we *Artworker Star 3* gedrukt, een tijdschrift dat was opgericht door Hugo Heyrman, Wout Vercammen en Filip Francis. Verder dacht ik natuurlijk na over architectuur, onder andere door een boek met collages te maken. Er bestaat een film waarin je mij met Jef Lambrecht door dat boek ziet bladeren. We vertellen wat we zien. Verder heb ik ook Café De Skipper verbouwd, samen met Ercola en George Smits. Het café was eigendom van een brouwerij in de Pretoriastraat. We kregen

de opdracht via Jean-Claude Block van Ercola. Het café bevond zich op de Grote Markt, in het geboortehuis van Jef Lambeaux.

Ik wilde er een bruin café van maken, met veel hout, als statement tegen het modernisme. Het eerste probleem dat je moet oplossen, als je een café inricht, is dat het er niet leeg mag uitzien als er nog niemand is. Daarom maakte ik de ruimte ondoorzichtig met palen.

- *Je ging functionalistisch tewerk om een oubollig, rommelig café te maken.*

Deleu (*lacht*): Verder moet het onmiddellijk gezellig aanvoelen, ook als er nog niet veel volk is. Voor de sfeer dacht ik aan een affiche die George Smits ooit had gemaakt op basis van het pakje van het sigarettenmerk Groene Michel. Hij had dit pakje in detail gekopieerd op zijn manier en met goudverf gedrukt op groen kaftpapier. Dat leek mij heel geschikt. Toen ik het daar met hem over had, zei hij dat het er even gezellig moest zijn als in de hel, dat het café moest branden als de hel: rood, geel en oranje.

We hebben alles gedaan opdat het café er niet modern zou uitzien. De tafelbladen waren van ingelegd hout dat we zelf gekleurd en vernist hebben. De zitbanken waren kopieën van de banken in de treinen, die nog ontworpen waren door Henry van de Velde. Met latten. Er waren ook heel veel spiegels en indirecte verlichting. De spiegels hebben we met zeefdruk geëtsd. Op de ramen hebben we voorstellingen van een boot en een ruimteschip geëtsd. Het behang borduurde voort op de affiche van George, gedrukt met goudverf op groen kaftpapier. Aan de toog kon je alleen hangen. Hij was voorzien van een koperen reling. Er waren ook scheepslampen en de al genoemde palen van verroest staal, zodat het café altijd vol leek te zitten. Als alles af was, hebben we alle elektriciteitskabels opgehangen. Er was ook een halfopen bovenverdieping, een galerie, die verlicht werd met fake petroleumlampen zoals in westernsaloons. Heel kitscherig. Volgens de brouwer werd De Skipper zijn beste café in Antwerpen. Die samenwerking met George Smits was een soort van cadeau. Panamarenko zegt ergens dat je schoonheid vindt zoals Columbus Amerika heeft gevonden. Dat klopt. Je kan het niet plannen. Het overkomt je. Het gaat door je heen. Bob Dylan beëindigt zijn aanvaardingsspeech voor de Nobelprijs met de zin: 'Oh muse sing in me and tell the story through me'.

- *Zoals het begin van de 'Ilias'.*

Deleu: Hij moest bewijzen dat hij kon schrijven natuurlijk (*lacht*).

- *Roger D'Hondt vertelde mij dat je je in de Wide White Space Gallery ongemakkelijk kon voelen als je geen klant was. Had jij ook die ervaring?*

Deleu: De Wide White Space was heel imponerend. Het leek een elitaire plek. Daar liep je niet zomaar binnen. Ik heb het in elk geval nooit gedurfd. Eén keer wilde ik met George Smits een tentoonstelling van Buren bezoeken. Buren had strepen op de gevel geplakt. We stonden ernaar te kijken, maar durfden niet naar binnen.

- *Misschien is dat een van de verklaringen voor het succes van de galerie? Ze toonden avant-gardekunst, maar niet als een zootje. Ze dwongen een soort van respect af.*

Deleu: Later ontdekte ik dat Bernd (Lohaus, samen met Anny De Decker de oprichter van Wide White Space) heel open en toegankelijk was. Op een dag moesten we in de Wolstraat een auto slepen en gebruikten we een van zijn touwwerken die op de zolder van Ercola ondergebracht waren door Isi Fizman, die ze had gekocht. Toevallig kwam Bernd voorbijlopen. Hij herkende zijn touw meteen. Maar hij werd niet boos. We hebben elkaar nadien vaak ontmoet en fijne gesprekken gehad.

PANAMARENKO

Deleu: Panamarenko durfde je ook niet zomaar aanspreken, trouwens. Die was heel intimiderend. Ik heb hem voor het eerst gezien op de televisie. Hij wist heel goed hoe hij de media moest bespelen. Dat maakte indruk. Je zag in *Echo* hoe ze hem binnendroegen bij de Wide White Space, ingepakt door Christo, en net op dat moment zei hij: 'Mag ik er nu uit? Het begint hier wel warm te worden'. Dat was straf omdat hij de situatie, die op zich al indrukwekkend was, relativeerde door zo'n opmerking. In het Antwerps. Ik zag hem op tv ook eens in wit kostuum rondlopen op de Keyserlei met Wout Vercammen. Hij leek omgeven door een aura.

- *Dat pak heeft hij gekopieerd van Ferre Grignard. Dat zie je op de foto van Raoul Van den Boom die in De Muze hangt. Panamarenko bewonderde Ferre*

Grignard omwille van zijn stijl. Hij vertelde mij verschillende keren dat Ferre Groene Michel had gerookt en dat hij overleden was aan keelkanker, alsof hij het betreurde dat hij zo vroeg was gestorven.

Deleu: George Smits speelde gitaar en mondharmonica bij Ferre. Hij heeft longkanker gekregen, waarschijnlijk van het rondhangen in die doorrookte kroegen. Panamarenko wekte ontzag. Soms vroeg iemand mij om te bemiddelen in verband met een beschadigd werk. Ik ging dan naar de schoenwinkel in de Biekorfstraat en gaf de boodschap door aan zijn moeder. 'Ik zal het hem zeggen,' zei ze dan. Eén keer kwam hij om de hoek kijken en knikte hij in mijn richting.

Toen hij in 1968 met Hugo Heyrman de barricade met ijsblokken bouwde op het Conscienceplein, deelde hij ook een soort van pamflet uit. Dat zag er prachtig uit, schots en scheef getypt met een oude typemachine waarvan de letters verstopt waren, over windmolens en het voorstel dat iedereen zich zou voortbewegen met luchtballonnen, zodat we zonder schade tegen elkaar konden botsen. Dat pamflet heeft indruk op mij gemaakt. Ik denk dat het uiteindelijk geleid heeft tot mijn *Voorstellen*.

- *Het pamflet, net als de teksten voor Happening News, kwam voort uit 'Tropic of Cancer' van Henry Miller. Dat boek had hem op zijn achttiende bevrijd, zei hij.*

Deleu: Ik heb hem wel eens verteld dat ik na Henry Miller geen romans meer heb gelezen. 'Ik ook niet,' antwoordde hij. Ik hou van de manier waarop hij in *Sexus*, *Plexus* en *Nexus* elk hoofdstuk begint in de trant van: 'Als ik een echte schrijver was, dan zou ik nu beginnen te schrijven over...'

- *In het begin van 'Tropic of Cancer' schrijft hij: 'Ik hoef godzijdank geen literatuur meer te bedrijven'. Daardoor begreep Panamarenko dat hij geen 'Kunst' moest maken, dat de kunst geen doel moest zijn, maar een uitvloeisel van een levenshouding, wat bevestigd werd toen Beuys voorstelde 'Das Flugzeug' tentoon te stellen in de inkomhal van de academie in Düsseldorf. De laatste vijftig bladzijden van het boek vormen een soort van koortsdroom, een delirium dat vertrekt van Matisse. Daar kwam de toon van het pamflet uit voort.*

Deleu: Ik heb Panamarenko voor het eerst ontmoet toen ik in het Gouden huis *Artworker Star 3* aan het drukken was met Hugo Heyrman, in 1972. Panamarenko kwam de kleur van zijn pagina controleren, een spread met

een afbeelding van *The Aeromodeller*. De kleur was Belgisch kaki. Het drukken zelf was hallucinant: omdat Panamarenko de elektriciteitsrekening van het Gouden huis niet had betaald, moesten we drukken bij kaarslicht.

- *Welke kleur is dat?*

Deleu: Een soort van oker of sepia. De Belgische legeruniformen hadden die kleur. Langzaam kwam ik erachter dat Panamarenko heel toegankelijk was. Op een dag vroeg hij of hij mocht meerijden naar Luik voor een opening. Dat was een vreemde ervaring. De mensen weken uiteen voor ons. We hebben veel gelachen toen. Hij maakte ook veel lol met de kinderen. Daarna heb ik Panamarenko lang niet gezien, tot ik hem moest gaan vragen of hij iets wilde doen op de Furkapas. Ik zag dat niet zitten en heb Anny De Decker gevraagd of ze mij niet wilde vergezellen.

- *Jij en Panamarenko hebben mij altijd geïnspireerd door jullie vrije manier van handelen en denken. Zijn er mensen die jou op dezelfde manier hebben geïnspireerd?*

Deleu: Bob Dylan. En in België Filip Francis, George Smits en anderen.

- *Waarin bestond hun vrijheid juist? Kan je dat omschrijven?*

Deleu: Filip Francis had zijn naam veranderd. Hij heette niet Filip, maar Willy.

- *Zoals Bob Dylan, Andy Warhol, Serge Gainsbourg en Panamarenko.*

Deleu: En Charles-Édouard Jeanneret, natuurlijk.

- *Le Corbusier.*

Deleu: Heb jij een voorbeeld van Panamarenko's vrijheid?

- *Honderden. Een ervan speelde zich af in het huis dat je voor hem hebt verbouwd op de Furkapas. Christine Duchiron Brachot vertelde mij dat ze daar samen verbleven toen ze op een dag vaststelde dat er geen water meer was om koffie te zetten. Ze liep naar Panamarenko om te zeggen dat ze naar het dal moesten om water te kopen. 'Hij stond op,' zei ze, 'liep naar een bak met spuit-*

water en goot een fles leeg in de kookpot.' Hij kon wars van conventies naar de dingen kijken, als een non-conformistische wetenschapper.

Deleu (*lacht*): dat doet mij denken aan iets dat ik heb gezien in de kantine van het secretariaat in Chandigarh. Als je daar spuitwater bestelde, namen ze een fles uit de diepvries en ontdooiden die in een microgolfoven.

Gillemot: George Smits woonde op vier verschillende plekken. In de Cogels Osylei woonde hij in drie verschillende huizen. Verder had hij ook een kamer bij Ercola in de Grote Hondstraat. Je wist nooit waar hij zat.

Deleu: Dat duidt toch ook op een soort van vrijheid? Verder hield hij zich met veel verschillende dingen bezig. Hij speelde muziek, maakte instrumenten, tekeningen, stripverhalen. Hij zeefdrukte affiches die hij overal in de stad ging ophangen. Hij hield ook van stempels. Hij zette stempels op bankbiljetten of op readymade affiches. Dat is ook het eerste dat ik heb gemaakt voor T.O.P. office: een stempel.

- *T.O.P. office had ook een eigen bestelwagen, die in de hemel gemaakt leek te zijn.*

Deleu: Een Opel Blitz die nog had gediend als stadsambulance in Keulen.

Gillemot: We hadden ook een mini.

Deleu: Die had te kleine wielen. De versnellingsbak was ook niet aangepast aan de motor. Als je vertrok, gingen die wieljes altijd slippen. Om de tienduizend kilometer moest je nieuwe banden kopen. En om de duizend kilometer moest je de olie verversen. Dat kostte wel wat, want er ging vijf of zes liter olie in. Hij stond ook continu in panne.

Gillemot (*lacht*)

Deleu: Je kon er drie dagen mee rijden en dan moest hij voor twee dagen naar de garage. Dat was zo met alle auto's, trouwens. Ook de nieuwe. En iedereen vond dat normaal.

3 maart 2022



Ronny Van de Velde

AMERIKAANSE BROEKEN MET EEN BREDE ZOOM

GESPREK MET RONNY VAN DE VELDE

Ronny Van de Velde (°1953) is allicht de meest onderlegde kunstexpert van België. Er bestaan geen kunstvormen of oeuvres waarvan een onderdeel niet minstens één keer door zijn handen is gegaan. Hij koopt constant werken. Niet om ze te hebben of met winst te kunnen doorverkopen, maar om ze van dichtbij te kunnen bekijken. Zo zag ik hem de voorbije jaren tientallen kleine bronzen kopen (waaronder een *Balzac* van Rodin zonder lendendoek), negentiende-eeuwse schilderijen waarvan de lijsten meer waard waren dan de gevraagde som, alles wat met het circus te maken had enzovoort. Vandaag verzamelt hij zeezichten, die rond hem opgehangen zijn als in een salon. Ik herken een Ensor en een Jean Brusselmans, naast enkele werken van Louis Artan. Ik ontmoette de man voor het eerst bij een Gentse drukker, waar ik een boek over Walter Swennen aan het drukken was, dertig jaar geleden. Hij zag dat ik al dagen niet meer had gegeten, nam mij mee naar een brasserie en bestelde een omelet met frietjes en mayonaise.

DE VROEGE JAREN

- Wie waren je ouders?

Ronny Van de Velde: Mijn moeder was gerante in een klerenwinkel op 't Kiel, waar we ook woonden. Mijn ouders maakten altijd ruzie, en dan verdween mijn vader voor twee weken. Ze zijn gescheiden toen ik dertien was. Later heb ik mijn vader maar een paar keer teruggezien. Hij was een soort van hippie vooraleer er hippies bestonden, een zazou. Hij hing rond in gangstermilieus. Hij werkte niet graag. Ik herinner mij dat hij toch eens een baantje had, maar hij stak zijn hand in een machine, zodat hij niet meer moest gaan werken. Nadien sloeg hij elke week met een hamer op diezelfde hand, zodat die niet zou genezen. De dokter begreep er niks van. Mijn vader smeerde die hand in met zwarte zalf. Maandenlang. Ik kan die zalf nu nog ruiken. Mijn mama werd daar nerveus van. Ik word er zelf nerveus van, nu ik het vertel.

Mijn grootvader aan vaderskant was rechter bij de politierechtbank, waar hij verkeersovertredingen behandelde. Hij was heel straight. Hij reed met een Mercedes. Hij had ook een garage op de Ossenmarkt. Hij was een bourgeois. En mijn vader had het gevoel dat hij zich tegen hem moest verzetten. Als hij geld nodig had, liftte hij naar een grote stad zoals Amsterdam, Berlijn of Parijs om daar iets te zoeken dat hij hier met winst kon verkopen. Een boek bijvoorbeeld. Hij verkocht dat dan in Antwerpen en zijn week was betaald. We waren heel arm. Ik sliep op de sofa in de living.

Ik hield wel van mijn vader. Soms liften we samen. Toen ik elf of twaalf was, zijn we zo eens samen naar Amsterdam gegaan. Ik verzamelde postzegels. We stapten een postzegelwinkel binnen en mijn vader vroeg of hij een paar zegels mocht zien. Op een bepaald moment draaide de winkelier zich om en ik zag mijn vader een zegel in zijn stak steken. Ik schrok mij kapot. Ineens werd hij in mijn ogen een dief. Dat was onaangenaam. Toen we buitenkwamen, vroeg ik hem waarom hij die zegel had gestolen.

‘Je wilde die toch hebben voor je verzameling?’ zei hij. En toen heeft hij die zegel aan mij verkocht. Hij zei dat ik zijn ouders om geld moest vragen om die zegel te kopen en dan dat geld aan hem geven... Op de terugweg kregen we een lift tot 15 kilometer voor Breda. Het begon te regenen en het werd donker. Toen hebben we vijftien kilometer gestapt, tot we in Breda een nieuwe lift kregen. We zijn om drie uur ‘s nachts thuisgekomen. Ik ben ook eens met hem naar Brussel geweest. Ik zat bij de scouts. Ik was de armste boy scout van de hele groep. Ik had een slaapzak die geen warmte gaf, een gamel met blutsen en een luchtmatras die lekte. Iedereen behalve ik had een Amerikaanse gordel van het leger. We gaan dus naar de Stock Américain. Mijn vader zegt: ‘Pas dat eens’. En dan trok hij mijn trui erover. We hebben een drinkbus gekocht en zijn naar buiten gewandeld.

Hij heeft ook eens een fiets gestolen. Ik was nog heel klein. Maar omdat we thuis geen plaats hadden voor een fiets, omdat we in een heel klein appartementje woonden, ging hij die fiets in de vaart gooien. Dat begreep ik niet.

Toen hij zijn legerdienst moest doen, vroeg hij om een gesprek met een psychiater. Na een half uur zegt die: ‘Ge zijt hier met mijn voeten aan het spelen, er mankeert niks aan u.’ ‘Ja, maar af en toe word ik heel kwaad,’ zei mijn vader, en hij stak die psychiater met een schaar drie keer in de zij. Hij werd afgekeurd.

Op een dag las ik in de krant dat ze mijn vader gearresteerd hadden. Hij had een bank overvallen, maar was zijn identiteitskaart in de vlucht-wagen vergeten.

Op een dag hebben mijn ouders me gedwongen automechaniek te studeren. Maar ik was de beste voor plastische opvoeding en die leraar stelde voor dat ik in de Cadixstraat sierkunsten zou gaan studeren. Mijn grootmoeder heeft dat geregeld, tegen de zin van mijn vader. Daar heb ik onder andere Wannes Van de Velde ontmoet. We hebben samen nog etalages gemaakt, maar dat bracht niks op.

De ouders van mijn moeder woonden in Deurne-Zuid. Toen ik klein was, kwamen daar nog paarden voorbij. Mijn grootvader kon geen stront zien liggen op straat. Als er een paard voor de deur scheet, moest ik een vuilblik gaan halen en het opscheppen voor de moestuin. Mijn grootvader was schrijnwerker en had eigenhandig drie huizen gebouwd met bakstenen die hij op straat had opgekocht voor één frank per stuk. Hij kon ook muren bezetten. Toen ik dertien was, ging het zo slecht tussen mijn ouders dat mijn moeder haar vader heeft opgebeld. Die is ons komen ophalen en heeft ons in zijn huis opgenomen.

Op mijn zeventiende had ik iets met een vrouw die al drie kinderen had en die mishandeld werd door haar man. Op een dag stond ze voor het huis van mijn grootouders en moest ik onmiddellijk een oplossing vinden. Ik kon haar niet in dat huis opvangen, want ik mocht daar niks. Het enige wat ik mocht, was een plaat van Frank Zappa opzetten als mijn grootvader niet thuis was, want mijn grootmoeder hoorde dat graag.

We zijn dan stiekem op de zolder van het Gouden Huis gaan wonen tot Panamarenko het slot verving en het boeltje overnam. Ik heb nog een vilten landschapje van Hugo Heyrman en een *Erdtelefon* van Beuys gered die hij bij het vuilnis had gezet. Ik ben daar ooit bijna verongelukt. Ik stond op een balkon, toen het plotseling naar beneden stortte. Mijn vriendin heeft mij juist op tijd naar binnen gesleurd.

Ik werkte in de Zigeunerkelder voor driehonderd frank per nacht. Algauw was mijn vriendin zwanger van Sofie en we huurden een huis in de Bolwerkstraat, waar ik een kinderkamer wilde maken voor de baby. Ik zat met mijn vriendin iets te eten bij de goedkoopste Chinees van Antwerpen. Voor 10 frank kreeg je daar een kom tomatensoep en een halve kip met rijst. Ineens hoor ik: ‘Heei Chino, give me the bill’. Ik draai mij om en ik herken mijn vader. Mijn vriendin zegt: ‘We hebben zijn handtekening nodig om te kunnen trouwen en je moet trouwen om je kind te kunnen erkennen, ga hem nu dag zeggen.’

Ik spreek hem aan en ik zeg: ‘Zijt gij Hugo Van de Velde?’

‘Waarom vraagt ge dat?’

‘Ik ben uw zoon.’

‘Dat kan niet,’ antwoordt hij, ‘want mijn zoon heeft een bros en gij hebt lang haar.’

Uiteindelijk nodigde hij ons uit om iets bij hem te komen eten. Hij was juist vrijgelaten uit de gevangenis en woonde in de Velodroomstraat, tegenover een man met een zeepfabriekje voor wiens erfgenamen ik later bemiddeld heb bij de verkoop van een gestolen Magritte. Hij had een koude schotel klaargemaakt. Hij was aan het stoefen. Het ging heel goed met hem, vertelde hij, hij verkocht antieke boeken, hij verdiende goed zijn kost, hij had een eerste druk van dit en een tweede druk van dat.

Op een bepaald moment zeg ik: ‘Er is een kleine op komst en ik zou graag een kinderkamer maken, zoudt ge ons geen duizend frank kunnen geven?’ Hij stond op en wandelde naar een kast. Hij trok een schuif open en haalde daar een dik pak bankbiljetten uit. Hij brengt de biljetten naar zijn mond, kust ze en zegt: ‘Daar zult gij niks van krijgen.’ Toen hebben we neus aan neus gestaan.

Het was altijd iets met die man. Op een zondagmiddag gingen we picknicken op de Wezenberg, waar nu DeSingel is. Vroeger waren daar duinen. Het was heel romantisch: vader, moeder en kind gaan picknicken in de duinen. Maar na een paar minuten verveelde hij zich steendood en probeerde hij een vuurtje te stoken. Ineens stak er een wind op en begon dat vuur zich snel te verspreiden. Mijn moeder had haar mooie zondagse jas aan. Die gebruikte hij om het vuur te blussen. Zelf droeg hij altijd een vliegeniersvest en mooie Amerikaanse broeken met een brede zoom. Zo’n broek zou ik nog eens willen kopen of laten maken... Het blussen lukte niet. Mijn moeders jas was helemaal verbrand. We stapten zo snel mogelijk weg, in de richting van De Melkerij en Ten Brandt. Ineens liepen we over de speeltuin, alledrie pikzwart. We hadden geen radio, maar wel radiodistributie. Dat was zo’n kastje met drie posten. Die avond hoorden we in het journaal dat er een grote brand op de Wezenberg was geweest.

GROOTVADER

Ik heb veel goede herinneringen aan mijn grootvader van moederskant. Naarmate hij ouder werd, werd hij steeds milder. Op het eind lachte hij de hele dag. Toen ik pas geld begon te verdienen, bewaarde mijn grootvader dat voor mij in de beerput, in een juten kopzak die hij in een plastieken zak

wikkelde. Toen ik meer begon te verdienen dan hij, werd hij wel jaloers.

‘Wat doet gij eigenlijk?’ vroeg hij.

‘Ik verkoop schilderijen,’ zei ik.

Ze begrepen daar niks van. Je had toen een Borgerhoutse kunstenaar die paarden tekende. Hij heette Alfred Ost. Zijn werk was heel populair. Voor één tekening kon je 35.000 frank krijgen. Mijn grootouders hadden zo’n tekening. Op een dag kwam ik in de Wide White Space en ik zag daar een bloem van Andy Warhol hangen van 50 x 50 cm. Ik vroeg Bernd hoeveel het moest kosten. ‘35.000,’ zei hij. Er waren ook vijf Campbell’s Soup-prints die tienduizend frank kostten. Ik liep naar huis en probeerde mijn grootmoeder uit te leggen dat het een goed idee zou zijn de tekening van Ost te verkopen en een Warhol te kopen. Maar mijn grootvader wilde er niet van horen. Ik heb mijn grootmoeder nog voorgesteld de tekening van Ost na te maken, hij zou het verschil toch niet gezien hebben. Maar het mocht niet. Hij is nog oud genoeg geworden om mee te maken dat een bloem van Warhol twintig miljoen frank waard was.

‘En toch is mijn Ost schoner,’ zei hij. Om hem te plagen kocht ik later elke keer een Ost als ik er een zag. Op het eind had hij er tien. Ze hingen in zijn kamertje in het rusthuis.

De huizen die hij eigenhandig had gebouwd, verhuurde hij. Op het eind van zijn leven heeft hij al zijn geld verdeeld, maar ik kreeg niets, omdat het toch maar peanuts was voor mij, zei hij. Hij wilde mij niet beledigen. Maar iedereen krijgt graag eens iets. Toen ik Jessy’s vader voor het eerst ontmoette, herkende ik hem als de man die mij ooit honderd frank had gegeven. Ik was schoonmaker in een kantoorgebouw aan de Rooseveltplaats. Jessy’s vader werkte daar. ‘Hier is honderd frank,’ had hij gezegd, ‘want ik heb thuis ook nog zoiets als u lopen.’

Ik kreeg ook regelmatig iets van mijn overgrootvader. Hij nam mij op zijn schoot om voor te lezen. Zijn linkerarm was er af geschoten op de laatste dag van de Eerste Wereldoorlog. ‘Vrienden de oorlog is voorbij!’ had hij zwaaiend geroepen, en ineens was er een stuk van zijn arm weg. Ze hebben hem een hele fles jenever laten drinken, op een broeksband laten bijten en zijn arm ter plaatse afgezet. Later heeft hij daarvoor een medaille gekregen. Voor de oorlog was hij diamantslijper geweest, nadien is hij schoenverkoper geworden, zoals Al Bundy. Zijn hele leven had hij pijn in zijn verdwenen arm. Maar elke keer als hij mij op zijn schoot nam, in zijn clubzetel, zei hij: ‘Jongen, ik denk dat er geld uit mijn zak gevallen is en tussen het kussen en de zetel geklemd zit. Maar ik kan er niet aan door

mijn arm. Kunt jij niet eens voelen?’ En elke keer vond ik een beetje geld, dat hij daar voor mij had verstopt.

TELEGRAMBESTELLER

Ik was zeventien jaar en ik had al een paar keer aan de Dok gewerkt, wat zeer vermoeiend was. Ik zou het nooit een heel leven volgehouden hebben. Ik had ook al in de Zigeunerkelder op de Stadswaag gewerkt, als wc-meneer en manusje van alles, wat erop neerkwam dat ik soms een taxi moest nemen naar de enige nachtwinkel om nog een paar flessen champagne te kopen als er zich weer eens een weduwe liet gaan. Tot ik een paar vrienden ontmoette van mijn vroegere school in de Cadixstraat, die vertelden dat werken bij de telegraaf heel plezant was. Je was er ook vrij, als je de telegrammen maar op tijd bezorgde. En het bracht tienduizend Belgische frank per maand op. Ik ben direct gaan solliciteren, met succes, en ik heb daar wel enige mensenkennis opgedaan. Bijvoorbeeld kreeg je in de rijke buurten van Antwerpen nooit een fooi. De enige wijk waar je bijna altijd een fooi kreeg, was het Schipperskwartier, de hoerenbuurt. Ik heb dat werk zo’n acht maanden gedaan, tot mijn dochter Sofie geboren is. Soms moest ik lang wachten vooraleer er een telegram te bestellen viel, zodat ik mij verveelde. Maar daar kwam elke week een mannetje voorbij met een draagbare bibliotheek. Voor vijf frank kon je een boek lenen voor een week. En ik dacht: waarom zou ik niet hetzelfde doen? Maar daar had ik natuurlijk boeken voor nodig. En op zoek naar betaalbare boeken kwam ik terecht in een boekenwinkeltje waar ik iemand heb ontmoet die mij het vak heeft geleerd. ‘Kom naast mij zitten, ik zal het u uitleggen,’ zei hij. En zo is het begonnen. Eerst heb ik boeken aangekocht en verkocht. En later ook kunst.

LEO DOHMEN EN MARCEL MARIËN

Als Leo Dohmen naar de veiling kwam, kon niemand iets goeds kopen. Hij kende alles en kon het meest bieden. Hij kwam altijd met een bak bier die hij naast zijn stoel op de vloer zette en gestaag leegdronk. Hij ontkurkte die flesjes met zijn tanden. Hij was aan veel surrealistische werken geraakt via een Amerikaans soldaat, Bob Walker, die na de oorlog in Parijs was blij-

ven plakken en veel surrealistische schilderijen had gekocht. Dohmen wist waar Walker ging gokken, aan La Porte de Clignancourt, en wachtte op hem aan de uitgang. Als Walker verloren had en blut was, verkocht hij een schilderij aan Dohmen, tot die zijn hele collectie had overgenomen. Onder andere een schilderij van Picabia dat een masturberende vrouw voorstelde. Lucien Binelli heeft dat werk nu. Het is ook al een paar miljoen waard ondertussen.

Dohmen organiseerde zwarte diners voor rijke mensen. Hij was daar maanden mee bezig. Hij kleurde alle ingrediënten met inktvis-inkt. Zijn hele huis hing vol met schilderijen, bijvoorbeeld *Ceci n'est pas une pipe* van Magritte. En als hij gasten ontving, leidde hij hen rond langs al die werken, een verhaal vertellend dat alle werken met elkaar verbond, alsof het om een stripverhaal ging. Klanten liet hij altijd even alleen in zijn bureau, zogezegd omdat hij moest plassen, en dan luisterde hij hun af via microfoons die in zijn bureau aangebracht waren, zodat hij wist wat ze dachten. Ik heb dat bureau nog, maar zonder de microfoons.

Om een boek met Marcel Mariën te maken, heeft Leo Dohmen eens tekeningen van Magritte vervalst. Ze lieten die dan certifiëren door David Sylvester, die zonder dat hij dit beseft dezelfde vriendin had als Mariën, Sarah Whitfield, die later alles van Mariën heeft geërfd.

Mariën hield er niet van zijn eigen werk te verkopen. ‘Ik kan maar één bieftuk per dag eten,’ zei hij altijd. ‘Ik hou meer van mijn werk dan van geld.’

Na zijn overlijden vroeg Whitfield of ik de nagelaten boeken wilde bewaren. Ik heb daar een paar jaar een opslagplaats voor gehuurd. Toen zei ze dat ik ze mocht weggooien. Ik heb ze verkocht door ze te verspreiden over heel veel Parijse boekstalletjes.

Toen Mariën de film *L'imitation du cinéma* wilde maken, had hij een miljoen nodig. Hij werkte bij De Gazet van Antwerpen, maar wat hij daar deed wist niemand. Op een gegeven moment organiseert de krant een wedstrijd, waar je dagelijks antwoorden moest voor opsturen. De wedstrijd heette ‘Kijk, denk en win’. Mariën kende de antwoorden op de vragen en vroeg zijn vrienden mee te doen. Zo heeft hij 500.000 frank gewonnen. De grootste kost van de film was het inhuren van de prostituee die haar borsten moest laten zien. Ik liet die film eens zien tijdens een tentoonstelling. Willy Van den Bussche kwam binnen met twee apothekers die Permeke van hem kochten enzo. Toen die apothekers Mariën op die prostituee zagen liggen, waren ze geschokt. Ze verlieten de galerie meteen. Dat was in 1982.

Ik heb ook eens twintig brilletjes met één glas voor Mariën laten maken. Hij verkocht ze voor honderdduizend frank, vandaag kosten ze tussen de vijftienduizend en twintigduizend euro.

DE KUNSTMARTKT

Twintig jaar geleden stond ik bij Sotheby's naar een grote, mooie Dubuffet te kijken toen er een oud, ongeschoren mannetje met wild grijs haar en een vieze jas naast mij kwam staan. Hij vroeg mij wat ik van het schilderij vond. En toen hij vertrok, zei hij: 'Good luck my friend'. Onmiddellijk kwamen ze mij vragen wat Lucian Freud tegen mij had gezegd. 's Avonds kocht hij dat schilderij. Het kostte tien miljoen Belgische frank, vandaag zou het een miljoen euro kosten.

Ik zat eens in een Londense veiling te wachten op een Dubuffet uit de jaren veertig. Er zat niemand in de zaal, want het sneeuwde. Er werd een Borremans aangeboden voor 200.000 euro. Ineens werd die verkocht voor 500.000, ook al was er niemand. Er werd ook een Tuymans aangeboden voor een miljoen pond, maar die is niet verkocht. Later heb ik Luc eens horen zeggen dat hij het beu was zijn eigen werken terug te kopen op veilingen.

Twee weken geleden heb ik een schilderij van Wiertz gekocht, het middenstuk van een triptiek, voor honderd euro. En een studie van Gallait, *De onthoofding van de Graaf van Hoorn*, twee afgehakte koppen, voor 700 euro. En een schilderij van Leys, een portret van zijn vrouw en dochter, heel wild geschilderd, voor een paar honderd euro. De lijst alleen al was vijfduizend euro waard. De mensen willen geen negentiende-eeuwse schilderijen meer. Soms denk ik dan aan Henri De Braeckeleer, over wie Maurice Gilliams heeft beweerd dat hij maar honderd zinnen heeft gezegd in zijn leven. Eén van die zinnen was gericht tot een verzamelaar, Van Cutsem, die hij aanraadde twee schilderijen van Manet te kopen. Vandaag zijn het de enige schilderijen van Manet die zich in België bevinden, in het museum van Doornik.

Een van mijn dochters heeft een bekroonde galerie, waar ze het werk van jonge kunstenaars toont. Ik kijk naar die werken en ik denk: dat heb ik al gezien... Niet alleen in de jaren zestig, nu een halve eeuw geleden, maar ook veel vroeger. Ken je Les incohérents? Dat was een groep kunstenaars in de negentiende eeuw die hun werk vernietigden nadat ze het

getoond hadden. Er bestaan alleen nog een paar catalogi en enkele affiches. Wel, in 1890 hebben die de Mona Lisa een pijp gegeven. En in 1868 had de schatrijke fotograaf, kunstenaar en zwanner Louis Ghémar al een eigen houten museum gebouwd, het Musée fantastique, dat hij had volgehangen met zelf geschilderde pastiches. Eén miljoen bezoekers! Elke bezoeker kreeg een munt die op de achterzijde de afbeelding van een ondersteboven geplaatste pispot droeg. In 1843 had hij een zwart schilderij gemaakt dat je moest opblinken als een schoen. Hij maakte ook een wit schilderij. Fainéant maakte een blauwe en een rode monochroom. En Les agathopèdes maakten mooie boekjes die over niks gingen en medailles met de afbeeldingen van patatten. Ik bezit ook een negentiende-eeuws ingelijst stuk brood, en een ingelijst stukje vlees, uit de tijd van de Commune.

WOUT VERCAMMEN

- Iemand die veel voor je heeft betekend, is Wout Vercammen. Die was iets ouder dan Panamarenko, Hugo Heyrman en Bernd Lohaus en had contacten met de mensen van G58 en kunstenaars als Lucio Fontana, waardoor zijn jonge vrienden onder andere op de hoogte waren van arte povera. Hoe heb je hem leren kennen?

Van de Velde: Dat weet ik niet meer. Via Vacuum, denk ik. Het eerste werk dat ik ooit heb gekocht, was een schilderij van Wout. Het heet *A Well Considered Idea of an Artwork*. Ik heb het gekocht voor vijfhonderd frank, op afbetaling. Dat geld moest ik hem na zonsondergang gaan overhandigen, want niemand mocht weten dat hij iets had verkocht, hij wilde geen belastingen betalen.

Dat schilderij van Wout heb ik nog altijd. Het hangt op mijn slaapkamer. In die tijd verhuisden we nogal veel en heb ik het schilderij eens toevertrouwd aan een schoolvriend die er dol op was. Veertig jaar later zie ik het hangen op een veiling. Ik koop het terug voor tweeduizend euro, maar ik maak me zorgen om mijn vriend. Was hij overleden? Maar een maand later kreeg ik een mail van hem waarin hij zich verontschuldigde. Hij had gehoord dat ik het schilderij zelf teruggekocht had. Hij schreef dat hij het geld hard nodig had. Ik heb hem teruggestreven dat er geen probleem was.

Ik volgde Wout een beetje. Als hij niet gedronken had, was hij een heel aangenaam man die veel wist en veel had meegemaakt. Zijn ouders had-

den in het verzet gezeten en hadden zich tijdens de oorlog eens een week moeten schuilhouden. Die hele week was Wout alleen thuis gebleven, vijf of zes jaar oud. Later heeft hij zich nooit kunnen hechten, hij heeft nooit vrienden gehad en heeft zich altijd tegen iedereen afgezet. Ik zag hem eens ruzie maken met Jef Lambrecht, die net een boek over hem had geschreven, omdat die had beweerd dat Wout altijd een verwend kind gebleven was. Maar dat was ook zo. Zijn moeder had hem super verwend.

Op een dag werd hij door Claude De Vos uitgenodigd een show te maken voor Galerie Lens. Dat was een goeie galerie. Ze verkochten werk van Asger Jorn en Maurice Wyckaert. We gingen doek en verf kopen en we brachten dat naar het huis van zijn moeder. En hij begon te werken. De opening was op een vrijdag. 's Maandags kwam ik de schilderijen ophalen, maar er moest er nog één gemaakt worden, een doek van twee bij twee meter. Op de dag van de opening kwam ik hem ophalen om elf uur 's morgens, omdat ik hem nuchter tot daar moest krijgen. Hij was spic en span gekleed, maar had nog niks gedaan aan dat schilderij.

'Kom we flansen dat hier gauw ineen,' zei ik. We legden dat doek op de grond en we begonnen eraan. Het was een quatre-mains, eigenlijk. Er was toen in de kranten sprake van museumsuppoosten die elkaar aan het vergiftigen waren met druppels in de koffie. Dat was ons vertrekpunt. Toen we klaar waren, zetten we dat schilderij recht. We keken ernaar en ik zei: 'Dat heeft echt geen stijl'. En toen voegde hij de woorden 'NO STYLE' toe aan het doek. De galerie was één kilometer verder. We droegen dat schilderij naar daar, we kwamen binnen en mevrouw Lens vroeg: 'Hoeveel kost dat'. 'Honderdvijftigduizend frank,' antwoordde Wout. En ze kocht het. Het was drie uur 's middags.

Wout was heel blij met het dikke boek dat ik over hem heb gemaakt. Dat was zowat het laatste dat ik voor hem heb kunnen doen. Maar toen ik hem vroeg hoeveel exemplaren hij wilde hebben, antwoordde hij: 'Ik heb er toch al een?'

Hij ging altijd strak gekleed, ook al heeft hij nooit geld gehad. Hij was heel spaarzaam. Hij vroeg ook nooit om geld. Als hij vijftig frank op zak had, was hij tevreden. Als ik iets van hem kocht, zei hij soms dat ik hem te veel geld wilde geven en dat ik het moest bijhouden voor als hij het echt nodig zou hebben.

TENTOONSTELLINGEN

- *Zou je enkele tentoonstellingen willen noemen die je hebben geraakt?*

Van de Velde: Een tentoonstelling met spruiten en kolen van Jef Geys in Galerie Kontakt, de galerie van Guy Schraenen. Toen ik die tentoonstelling zag, in 1968, begon ik pas *aan de kant te komen*, zoals ze dat toen noemden: de alternatieve kant van Antwerpen, van de Groenplaats tot het Conscienceplein en het Koffiehuis aan de academie. Ik liep daar een beetje rond en ineens zag ik die spruiten van Jef Geys. Ik heb nooit iemand ontmoet die deze tentoonstelling ook gezien heeft, behalve Anny De Decker, die mij dat pas onlangs vertelde. Het was de eerste tentoonstelling die mij heeft gepakt. Het waren volledige spruiten-stengels, die samen met de witte en rode kolen een soort van bloemstukken vormden, gepresenteerd op sokkels. Achterin was een schab waarop hartvormige broden stonden: drie broden die zich in de oven aan elkaar gehecht hadden, zodat er een hartvorm ontstond.

- *Of het silhouet van de kop van Mickey Mouse.*

Van de Velde: Dat kan ook. Maar ik zag er een hartvorm in. Zijn logo had die vorm. Ik heb de tentoonstelling onlangs, vanuit het geheugen, met toestemming van Jefs dochter, gereconstrueerd voor het M HKA. Ik heb samen met een bakker verschillende van die hartvormige, drievuldige broden gefabriceerd.

- *Zelf heb je ook kunstwerken gemaakt met plastieken bloemen en groenten.*

Van de Velde: Ja, ik maakte namaakbloemen. Ik bespoot die met bloemengeur en stopte ze in een aktentas, zodat zakenmannen hun kantoor niet moesten verlaten om van de natuur te genieten. En ik steriliseerde plastieken tomaten. Dat steriliseren had ik van mijn grootmoeder geleerd. Mijn werk was natuurlijk een aanklacht tegen de plastic, tegen *plastic people*.

Ik heb wel eens tentoongesteld in Vacuum, een galerie aan de Cogels Osylei, in een huis dat gehuurd werd door Luc Deleu, Laurette Gillemot, Filip Francis, George Smits en Pieter Celie. De eerste vrouw van Flor Bex heeft zo'n steriliseerbokaal met verschrompelde plastieken tomaten gekocht voor honderd frank. Dat was ongelooflijk veel geld voor mij. En

het tuintje voor zakenmensen heb ik verkocht aan de eigenaars van het Zweedse interimkantoor waar ik toen werkte.

Maar eerst moesten Filip Francis en Wout Vercammen nog langskomen om te kijken of mijn werk goed genoeg was voor de tentoonstelling. Ik woonde op de Paardenmarkt, op de vijfde verdieping van een huis met paarse, fluorescerende ramen. Een maand eerder was ik met mijn grootmoeder naar Rotterdam gereisd, waar we in het Museum Boijmans Van Beuningen een solotentoonstelling met prachtig werk van Jim Dine gezien hadden. Ineens begon er een alarm te rinkelen. Ik liep in de richting van het geluid om te zien wat er aan de hand was en ik zag dat mijn grootmoeder in een werk van Jim Dine was gaan zitten, een zwart geschilderde sofa.

Na het museumbezoek wilde ze naar Vroom & Dreesmann om kaas te kopen, omdat die goedkoper zou zijn in Nederland. Daar zag ik voor honderd gulden een volledig opblaasbaar ameublement. Je had de keuze tussen groen, roze, wit of antracietkleurig. Ik kocht de antracietkleurige versie. De tafel was een soort van autoband van vijftig centimeter hoog, met een diameter van ongeveer twee meter. Met bubbels. Heel onpraktisch, eigenlijk, je kon er niks op zetten.

Toen Wout mijn opblaasbare meubels zag, werd hij heel enthousiast. Hij had in 1963 al opblaasbare dingen gemaakt.

‘Geweldig!’ zei hij, ‘mag ik eens kijken of dat blijft zweven?’

Ik protesteerde, maar hij antwoordde dat hij niet aan de drang kon weerstaan. Hij opende het raam en liet mijn tafel naar buiten zeilen, van de vijfde verdieping, tot ze op de straat landde en overreden werd door een vrachtwagen. ‘Nu zijn jullie mij wel een tentoonstelling verschuldigd,’ zei ik.

Ik kon aan aluminium sjablonen geraken waarmee ze in veilinghuizen opschriften aanbrachten op kisten. En zo heb ik tien of vijftien affiches gemaakt, letter per letter: ‘Objets Jardin’. Die nacht hebben muizen aan de affiches geknabbeld, maar ze waren nog bruikbaar.

Ik ging ook plastic eieren tussen echte eieren leggen, in de supermarkt. Daar maakte ik foto’s van. Maar toen ik werk zag van Broodthaers, Joseph Beuys en Luc Deleu heb ik besloten nooit meer iets te maken. De bokaal met tomaten staat nu bij een van mijn dochters. Flor Bex heeft die aan haar verkocht.

- Zou je nog een tentoonstelling willen noemen die je heel goed vond?

Van de Velde: De solo van Panamarenko in de Hayward Gallery in Londen, in 2000. Hij had die show zelf opgebouwd.

- Wat was er anders?

Van de Velde: Ik heb verschillende andere overzichtstentoonstellingen gezien, gemaakt door curatoren, maar die waren nooit zo goed. Ten eerste waren de stukken heel goed gekozen. En verder waren ze heel goed geplaatst. *The Aeromodeller* had hij in een klein kamertje gepropt en de duikboot had hij op het dak gezet. Ik heb ook eens een heel goede tentoonstelling gezien over dada in het Centre Pompidou. Lang geleden. Tegelijk liep er een tentoonstelling over André Breton. Die was ook heel goed.

- Waarom?

Van de Velde: Er werden niet alleen kunstvoorwerpen getoond, maar ook gebruiksvoorwerpen en Afrikaanse maskers. Alles wat hem interesseerde.

- Ik heb twee keer zo’n reconstructie gezien, één keer in het Getty Museum in Los Angeles en één keer in Parijs. Hij bezat onder andere de witte, platte kop van Giacometti.

Van de Velde: Ja.

- En wat je mooi vond was de constellatie, de manier waarop die dingen samen getoond werden?

Van de Velde: Ja, alles viel samen in één kast. Heel goed. Wat ik ook heel goed vond was Andy Warhol in Eindhoven, in 1970. Ik ben er naartoe gelift. Toen ik arriveerde, mocht ik niet binnen, omdat ik geen uitnodiging had. Het was de opening. ‘Ik heb er drie uur over gedaan om hier liftend te geraken,’ zei ik tegen de bewaker. ‘Ga dan gauw naar binnen,’ antwoordde hij. Warhol liep daar zelf rond. Sommige schilderijen hebben een grote indruk gemaakt op mij. Er waren *Car Crashes*, een *Atomic Bomb* en een *Jumper*. Ik had al werk van hem gezien in de Wide White Space en bij John Trouilard, de oprichter van Galerie Ad Libitum. Die kende ik, omdat ik les van hem had gekregen. Hij werd geacht typografie te doceren, maar dat deed hij nooit. ‘Van de Velde,’ zei hij op een dag, ‘ik moet u iets laten zien’.



Wout Vercammen
Zelfportret

En hij toonde mij zo'n reeks met tien Marilyn Monroes. Hij heeft mij ook aangeraden naar Eindhoven te gaan. Hij toonde werk van mensen als Lucio Fontana, Yves Klein, Gerhard Richter, Guy Mees, Günther Uecker en Jean Tinguely.

- Veel mensen, waaronder Anny De Decker en Bernd Lohaus, waren onder de indruk van Jean Tinguely. Onlangs zag ik in Nice enkele werken van hem. Ik zou mij graag kunnen voorstellen op welke manier ze indruk maakten. Ik vermoed dat ze vandaag verkeerd opgesteld worden, maar er moet meer aan de hand zijn.

Van de Velde: De dingen die hij in de jaren vijftig maakte, waren heel goed. Hij was horlogemaker. Zijn werken waren heel klein en fijn, met kleurschijven die ronddraaiden en van plaats veranderden. Dat was heel speciaal. Het waren bewegende composities. Later maakte hij bewegende, nutteloze machines met gevonden junk. Die zagen er ook heel goed uit. Hommages aan Malevitsj met bewegende balken en cirkels. Ik heb er nog eentje gekocht van Betty Barman: *Balance N° 3*. Ik was bang dat er mee geknoeid was en ik stuurde hem een foto op. We kregen een brief terug waar confetti uitviel toen we hem openvouwden: 'Cher Ronny et Jessy Van de Velde, la balance est bien à moi.' Neen, zijn eerste werken waren heel goed. Sculpturen van Calder bewegen ook, maar bij Tinguely ging het om clockwork, tandsgewijs, met radertjes. Heel mooie bewegende composities. En John Trouillard verkocht dat. Hij was ook hoofdredacteur bij De Volksgazet. Maar omdat hij niet mocht cumuleren, deed hij alsof zijn vrouw de galerie openhield.

- Een van de mooiste tentoonstellingen die ik ooit heb gezien, was jouw tentoonstelling met werk van Georges Vantongerloo. Op de eerste verdieping ervoer je een wonderlijke lichtheid en precisie, met een magnifiek samenspel tussen alle werken.

Van de Velde: Guy Mees is twee keer komen kijken. De tweede keer met André Goeminne. Hij was erg ontroerd.

- Het werk van Guy Mees is even lichtvoetig: fijnzinnige, zwevende, balanceerende toevoegingen die de omliggende ruimte aanwezig maken.

Van de Velde: Ik denk dat Vantongerloo in de toekomst steeds belangrijker zal worden. Onlangs was het KMSKA al op zoek naar een werk. Het dringt langzaam door. Ik heb heel lang gewerkt aan die tentoonstelling. Ik was bang dat ik het zou verknoeien. Ik was bang voor de reactie van de weduwe van Max Bill. Die had een doctoraat gemaakt over Vantongerloo. Toevallig kwam ze naar België om een toespraak te geven in het Groningenmuseum, waar ze pas voor twintig miljoen vijf of zes werken van Vantongerloo hadden aangekocht, die voor het eerst getoond werden aan het publiek. Tijdens die toespraak werd ze ineens heel kribbig en zei ze: 'Dit is de slechtste tentoonstelling met werk van Vantongerloo die ik ooit heb gezien. Als ik u iets mag aanraden: ga kijken in Antwerpen bij Van de Velde.' Ze wilde niet blijven voor het diner. We zijn samen iets gaan eten in een restaurant. Ze was de erfgename van Max Bill, die Vantongerloo zijn hele leven had geholpen door werk van hem te kopen. Toen Vantongerloo stierf, heeft hij zijn hele nalatenschap geschonken aan Max Bill, omdat hij er zeker van was dat die er goed voor zou zorgen.

- *Waar en wanneer heb je Panamarenko voor het eerst ontmoet?*

Van de Velde: In De Groene Waterman. Ik was zestien of zeventien. Hij was daar met Hugo Heyrman en zei tegen de verkoopster dat hij op zoek was naar een boekje dat Lalala heette, of zoiets. 'Het ligt hier,' zei ik, 'het heet Aloha.' Het was het nummer met Roy Lichtenstein op de cover. Kijk, het ligt hier toevallig. (Hij toont mij het nummer.) Maar ik kende hem al van het Gouden Huis, natuurlijk, waar ik stiekem op de zolder woonde.

JEAN BRUSSELMANS

- *Rond ons hangen onder andere schilderijen van Henri De Braeckeleer, Antoine Wiertz, Ensor, Picasso en Permeke. Van Ensor een prachtig zeezichtje en een snel opgezet, pasteus interieur.*

Van de Velde: Die pasteuze schets is beter dan het definitieve schilderij. Ik heb het eens getoond aan Luc Tuymans, die de definitieve versie had opgenomen in een tentoonstelling, en hij gaf mij gelijk. Jules Schmalzigaug begon in 1914 zijn lessen met de opmerking dat dit schilderij hem voor het eerst licht had laten ervaren in een schilderij. Maar alle eer gaat naar Jessy, want ik wilde het eerst niet kopen.

Jessy Van de Velde: Ik koop sneller. Ronny wil alles eerst bestuderen.

Van de Velde: Je koopt sneller en je verkoopt trager. Hans, wie is volgens jou de beste Belgische schilder van de twintigste eeuw?

- *Ensor.*

Van de Velde: Dat is de negentiende eeuw! Kijk achter je.

- *Jean Brusselmans!*

Van de Velde (*staat op*): Kijk eens naar dit schilderij, dat ik pas heb kunnen kopen. (*We lopen naar een groot schilderij dat een vaas met bloemen voorstelt.*) Eerst heeft hij een Rothko geschilderd, met rood en oranje. Dan heeft hij die zwarte lijnen aangebracht. Maar kijk, hier is de lijn afgebroken. Ik dacht eerst dat de verf afgeschilferd was, maar neen, hij heeft de lijn gewoon niet doorgetrokken. En hier is het doek onbeschilderd gebleven. En die oranje streep naast de vaas! En dit rode vlak op de voorgrond.

- *Hij haalt het rood van de achtergrond naar voren door een vlek voor de groene bladeren aan te brengen. En hier gebruikt hij vier verschillende soorten rood naast elkaar.*

Van de Velde: Het is een vermomde Mondriaan. En de vaas! Een typische, lokale soort vaas. Het was een rotzak, die Brusselmans. Hij houdt ons constant voor de gek. Soms maakt hij vijf winterlandschappen van dezelfde plek, maar elk schilderij is anders. Het gaat om dezelfde boom, maar het schilderij is compleet verschillend. Hij experimenteert constant. Al zijn schilderijen gaan over schilderen. Dit werk is afkomstig van de collectie van Tony Herbert. Die had prachtige schilderijen van Brusselmans.

Ik herinner mij de eerste Brusselmans die ik heb verkocht. Ik was dikwijls op stap met George De Roo, die tien jaar ouder was dan ik. Hij was de vriend geweest van Nico van The Velvet Underground. Hij maakte liquid dia's die hij over de hele wereld verkocht en hij gaf een underground tijdschrift uit dat Captain Acid heette. Oorspronkelijk was hij egyptoloog. Zijn huis was een echt museum. Hij had hij alle nummers van Playboy en underground tijdschriften met tekeningen van Robert Crumb enzovoort. Bij hem heb ik voor het eerst de beroemde platenhoes van Warhol gezien.

Samen schuimden we de rommelmarkt af, op zoek naar spullen. Soms kwamen we Jan Dibbets en Marc Poirier dit Caulier tegen, allebei op hun paasbest. Zo heb ik *Portret van een Catalaan* van Jean Brusselmans aan Dibbets kunnen verkopen. Ik had het gekocht voor dertigduizend en heb het verkocht voor zestigduizend. Toen heb ik drie dagen gefeest.

GEORGE SEGAL

- *Je hebt onlangs ook een werk van George Segal gekocht, zie ik.*

Van de Velde: Ja, een flipperkast. Weet je voor wie het werk van Segal heel belangrijk is geweest?

- *Ja, voor Broodthaers.*

Van de Velde: Hoe weet je dat? De sculptuur is een afgietsel van Michael Sonnabend. Dat was een klein mannetje, zoals je ziet. Het Centre Pompidou heeft foto's van het maken van de sculptuur. Ik had dit stuk al eerder willen kopen, na het overlijden van Betty Barman, maar ik kreeg het niet. 'Dat werk moet in Parijs blijven,' zeiden ze. Ik kon toen wel een *Car Crash* kopen. Enfin, onlangs zie ik dit werk van Segal opnieuw. Maria Gilissen was ook daar. 'Het werk van Segal heeft Broodthaers geïnspireerd voor zijn popart werken,' zei ze. Hoe wist jij dat?

- *Broodthaers heeft een recensie over een tentoonstelling van Segal geschreven dat afgedrukt staat in de catalogus van Jeu de Paumes. Daaruit heb ik afgeleid dat het gips van 'Pense-Bête' en van de muziekstandaard met de mosselen afkomstig was van Segal. Het sterke is natuurlijk, dat hij het gips gewoon gebruikte als materiaal, als een soort van ongewone, maar goedkope lijm. Hij maakte er geen figuren mee.*

Van de Velde: Wist je dat hij ook eens een schilderij heeft gemaakt met gips? Gewoon met de verfrol.

- *Nee, dat wist ik niet.*

Van de Velde: De flipperkast is een *Wishing Well* van Gottlieb. Zo heet de

sculptuur ook: *Gottlieb's Wishing Well* (1963). Omdat de flipperkast aan de zijkant beschadigd is, heb ik een reserve-kast gekocht. Ik heb er eentje gevonden bij de voorzitter van een flipperkastvereniging in Orlando. Hij vroeg er 1750 dollar voor. Ik heb 1250 betaald. Maar het kost vierduizend euro om de kast naar hier te laten brengen.

- *Je vertelde mij ooit dat je de Nederlandse vertaalrechten hebt gekocht van David Sylvesters interviews met Francis Bacon, volgens mij een van de beste boeken over kunst die ooit gemaakt zijn.*

Van de Velde: Ja, het contract ligt ergens in de kelder. We kunnen het niet meer vinden.

- *Hoe heb je David Sylvester ontmoet?*

Van de Velde: Ik had met Jessy een winkeltje in de Hoogstraat, vanaf 1976. In 1978 krijg ik op een dag een telefoontje van een familie die mij een vroeg werk van Magritte aanbiedt. Ik ga naar dat huis en de pas overleden vader ligt nog op zijn sterfbed. Boven hem hangt het schilderij. Ze willen er een miljoen voor. Ik mag het gewoon meenemen en ik zet het in de vitrine van onze winkel te koop voor 1,2 miljoen. Een paar dagen later krijg ik een telefoontje van de advocaat van Georgette die zegt dat hij zal langskomen met David Sylvester. Ineens stond die dus in mijn winkeltje. 'Dit schilderij is gestolen bij Mesens,' zeiden ze. Zo heb ik hem leren kennen. We hebben nadien nog veel samengewerkt. Eet je mee? Dan bak ik een omelet voor je.

Jessy Van de Velde: Ik heb al een broodje met zalm en avocado voor hem gehaald.

Van de Velde: Ja, maar hij eet ook graag omelet. Dat kan er zeker bij.

20 december 2018 - 11 maart 2022

GEPLET TUSSEN SUPERMACHTEN

GESPREK MET NICOLAS BÁRDOS-FÉLTORONYI



Nicolas Bárdos-Féltoronyi

Nicolas Bárdos-Féltoronyi (°1935) is geboren in Boedapest en woont sinds 1957 in België, waar hij economie studeerde en in 1966 doceerde. Van 1966 tot 1973 was hij hoogleraar aan de Facultés catholiques de Lille en van 1970 tot 2000 aan de UCL. Vandaag houdt hij zich voornamelijk bezig met geopolitiek. Van 1951 tot 1956 was hij arbeider. Van 1963 tot 1995 was hij directielid van een bank en expert voor de Centrale Nationale des Employés bij dezelfde bank. Van 1977 tot 1979 was hij adjunct-kabinetschef van de minister voor ontwikkelingssamenwerking. Van 1980 tot 1986 was hij een van de vicevoorzitters van de Conseil National de la Politique Scientifique en voorzitter van de Mouvement Ouvrier Chrétien de Bruxelles. Vorig jaar verscheen zijn laatste 380 bladzijden tellende boek *L'Europe, entre deux puissances !* Als antwoord op de algemeen verbreide 'vrees voor de Russen' en 'amerikanofilie' probeert hij de lezers meer vertrouwd te maken met de politieke en culturele geschiedenis van beide landen, die hij omschrijft als wereldrijken ('empires'). Het bevat een gestofteerd, pacifistisch pleidooi voor een onafhankelijk Europa dat, losgemaakt van de Amerikaanse invloed, minder bedreigend zou zijn voor Rusland.

- Ergens merkt u op dat alleen Russische superrijken oligarchen genoemd worden. Dat is een van uw vele voorbeelden van de 'russofobie' of russenvrees die volgens u onze blik op Rusland vertroebelt. Ik vind het uitzonderlijk dat u, gezien uw achtergrond als Hongaarse banneling, begrip probeert te wekken voor het Russische standpunt.

Nicolas Bárdos-Féltoronyi: Zowel de vrees voor de Russen als de bewondering voor de Amerikanen is excessief. De Hongaren hebben wel wat ervaring met de Russen. In 1848 is onze maartrevolutie tegen de Habsburgse overheersing neergeslagen door tsaristische troepen, die door de Habsburgers te hulp waren geroepen. In maart 1945 zijn we bevrijd door het Sovjetleger, veel later dan de Belgen, die bevrijd werden tussen september en december 1944. Een verschrikkelijke tussentijd. In 1956, na één week Hongaarse opstand tegen het stalinisme, zijn er 2000 tanks van het Sov-

jetleger Boedapest binnengevallen. Dat maakte een verschrikkelijk gierend geluid, dat mij rond vijf uur 's ochtends heeft gewekt. De rupsbanden ratelden op de keien. Een sinister geluid. Ze gingen heel voorzichtig te werk, er was bijna geen zichtbaar geweld. Ze zijn ook meteen begonnen met het voeden van de bevolking. In 1956 zijn er duizenden tonnen graan in Boedapest gearriveerd. Dat was slim gezien.

Ik ben geboren in 1935. In 1944 heb ik gezien hoe de Joden verzameld werden, ik kende het getto van Boedapest, er werd zeep verkocht die zogezegd van Joods vet was gemaakt. Na de nazi's kwamen de Russen. Maar ik heb nooit iets gehad tegen de Russen, wel tegen de stalinisten. Ook de Hongaarse stalinisten. Zowel de familie van mijn vader als die van mijn moeder was ontzaglijk rijk. De vader van mijn moeder was een voor-*aanstaand* advocaat, mijn vader was fabriekseigenaar, een *capitaine d'industrie*. Na de Tweede Wereldoorlog werden nazi's, fascisten en mensen met een lange naam die nog stamde uit het ancien régime berecht door uitzonderingsrechtbanken. Ook mijn vader. Hij werd vrijgesproken omdat hij tijdens de oorlog een Joodse familie had verborgen in zijn fabriek, geholpen door de arbeiders. Hij was een linkse liberaal, een voorstander van alle vormen van vrijheid, maar met een enorm sociaal bewustzijn.

Na 1945 hadden we niets meer. We vonden dat niet erg, we begonnen gewoon opnieuw. Ik heb wel altijd honger gehad. Ik had onafgebroken honger, vandaag draag ik daar nog altijd de sporen van. In 1949 wilden mijn ouders me inschrijven in het middelbaar onderwijs, maar dat mocht niet. Als telg van een oude familie had ik geen recht op onderwijs. Mijn zucht naar kennis vindt daar zijn oorsprong. In 1954 heb ik een tweede poging ondernomen om te studeren, maar twee agenten van de politieke politie kwamen mij na één week uit de klas halen omdat ik zogezegd anti-Sovjet en reactionair was.

Tussen 1951 en 1953 leefden we, onder bewaking, in Dévaványa, een dorp op 200 kilometer van Boedapest, aan de Roemeense grens. Het huisje had een vloer van aangestampte aarde. Er was geen gas, geen telefoon. De waterput bevond zich op 100 meter afstand. Water is heel zwaar. Sindsdien heb ik ongelijke schouders. In Dévaványa heb ik twee jaar in de landbouw gewerkt. In 1953, na de dood van Stalin, werden de stalinisten opzijgeschoven en de deportaties opgeheven. Met toestemming van mijn moeder ben ik per fiets naar Boedapest getrokken om daar in een fabriek te gaan werken. Daar heb ik een gevoel voor solidariteit aan overgehouden.

- *Met toestemming van uw moeder?*

Bárdos-Féltoronyi: Mijn vader was ondergeschikt aan mijn moeder.

- *U had iets tegen stalinisten, maar niet tegen communisten. U bent een christelijk auteur die publiceert in marxistische tijdschriften.*

Bárdos-Féltoronyi: Ja, ik zie geen tegenspraak. Ik vind het marxisme erg inspirerend, ook al is het historisch materialisme van Marx betwistbaar. Marx heeft begrepen dat de staat een instrument is van de rijken, niet van de arbeiders, ook al hebben ze een paar rechten verworven. Ik geloof ook in het begrip aliënatie, maar niet alleen in het productieproces, ook in het consumeren. Twee miljoen Vlamingen gaan elk jaar op vakantie naar Spanje. Dat is zoals je vroeger naar de fabriek moest zonder de onderliggende redenen te kennen, neen? Ik denk ook dat er een klassenstrijd bestaat, maar dat belet mij niet te geloven in een scheppende en liefheb-bende God. Zowel het marxisme als de christelijke religie veronderstellen solidariteit. Ik voel mij solidair met de arbeiders.

Ik ben 32 jaar lid geweest van de directie van een commerciële bank, maar het was mijn taak om, halftijds, de directie te controleren voor de vakbond. Ik ben niet fundamenteel liberaal. Voor mij is niet de vrijheid primordiaal, maar de solidariteit. De verhoudingen tussen de mensen gaan boven hun persoonlijke vrijheid. Dit gezegd zijnde volgt de lamentabele manier waarop vrouwen behandeld worden door de katholieke kerk dezelfde logica als het stalinisme.

Ik heb veel sympathieke en gecultiveerde communistische vrienden. Maar de stalinisten waren verschrikkelijk, met al hun politieke processen, ook binnen de eigen rangen. In 1957 heb ik begrepen dat de fobie voor de Russen in het voordeel speelde van de vluchtelingen uit Oost-Europa. We werden beter ontvangen dan de Syriërs en Afghanen vandaag. Toen ik in 1957 in België arriveerde, had ik geen middelbare schoolopleiding gehad, maar ik kon meteen aan de universiteit beginnen. De toenmalige rector magnificus van de Leuvense universiteit, Monseigneur Van Waeyenbergh, was van oordeel dat je iedereen best twee jaar kon laten proberen. Na twee jaar kon je de studenten die er niets van bakten wel tegenhouden, vond hij. Tijdens de kandidaatsjaren kregen we een zeer brede opleiding, veertig verschillende vakken. Zo kwam je te weten waar je goed in was. Daarna heb ik zuivere economie gestudeerd.

- *Op weg naar België leerde u ook uw huidige echtgenote kennen.*

Bárdos-Féltoronyi: Ja. Ik heb haar meteen het hof gemaakt, in de trein. Ze was en is nog altijd de mooiste vrouw ter wereld. En de slimste. Het is zalig. Ik ben ook heel gelukkig met onze vier dochters. Ze zitten alle vier in de kunsten: de oudste schildert en maakt porselein en juwelen, de tweede is een alt, ze zingt en geeft zangles, de derde is actrice en regisseuse en de vierde maakt films. Toen ze klein waren, koesterden we elke krabbel die ze maakten. We namen hen altijd mee naar tentoonstellingen en concerten. Ze speelden glijbaantje op de gladde vloeren. We lieten hen begaan.

- *In de jaren tachtig hebben ze samen een paar duizend harten gebroken in het Brusselse, niet door zich onbehoorlijk te gedragen, gewoon door te verschijnen.*

Bárdos-Féltoronyi: Ze zijn een bron van vreugde. Als een vuur. Een van hen woont nu in Frankrijk, maar de drie anderen wonen net als wij in El-sene, vlakbij dus. Ze hebben mij verteld dat jij vandaag een grote meneer bent in Vlaanderen.

- *Dan zijn ze verkeerd ingelicht.*

Bárdos-Féltoronyi: Vlaanderen is natuurlijk niet erg groot (*lacht*).

- *U begrijpt Nederlands.*

Bárdos-Féltoronyi: Ik lees vijf à zes talen, maar eigenlijk heb ik geen talent voor talen. Als kind had ik Duitse gouvernantes van wie ik Duits heb geleerd. Ik heb leren schrijven in het Duits. Ik spreek ook Engels, Frans en Hongaars. Toen ik in België kwam wonen, heb ik voor de Franse taal gekozen omdat die een groter gebied bestreek. Dwaas eigenlijk, ik had ook Nederlands moeten studeren.

- *Uw echtgenote heeft ook gestudeerd.*

Bárdos-Féltoronyi: Ja, we hebben onze studies samen angevat. Maar zij was het eerste jaar geslaagd en ik niet. Nadien heeft ze psychologie gestudeerd. Ik ben al meer dan zestig jaar in therapie bij haar, maar ik ben een hopeloos geval. Elke dag voeren we discussies. Dat is normaal, want we zijn twee heel verschillende wezens.

- *Waarover discussiëren jullie dan?*

Bárdos-Féltoronyi: Over Oekraïne, bijvoorbeeld. Ze heeft een hekel aan de Russen. Ze houdt ook niet van Biden of Trump, maar dat zijn voor haar gewoon gestoorden. Poetin, daarentegen, vindt ze de belichaming van het kwaad. Voor mij is hij gewoon een imperialist zoals de anderen.

Ik informeer mij door elke ochtend de Neue Zürcher Zeitung en The Financial Times te lezen. De eerste lijkt mij de enige krant die niet gecensureerd wordt en zichzelf niet censureert. Misschien omdat ze gelezen wordt door Zwitserse bankiers, die een hekel hebben aan onjuiste informatie. Ik heb foto's gezien van NAVO-kantoren in het midden van Kiev. Die staan er al sinds 2001. Oekraïense officieren krijgen opleidingen op Amerikaanse legerbases. De Amerikaanse Victoria Nuland, die in 2013 benoemd werd tot Assistent Staatssecretaris voor Europese en Euraziatische aangelegenheden, verantwoordelijk voor de diplomatieke betrekkingen met vijftig landen in Europa en Eurazië, beschikte over miljarden dollars om de Amerikaanse belangen te ondersteunen. In 2013-2014 verbleef ze zes maanden in Kiev.

Je zou de laatste redevoering van Poetin moeten lezen die voorafging aan de inval. Hij heeft het daarin niet één keer over Europa, alleen over Amerika. Ik betreur het dat Europa er niet in slaagt een onafhankelijke positie in te nemen. Ik vind het ook bedroevend dat er weer dodelijk geweld nodig schijnt te zijn om een geschil op te lossen. Ik ben al tientallen jaren lid van Pax Christi. Voor mij was Jezus een man van de vrede. Het is triest dat oorlog soms echt problemen kan oplossen.

Ik stel vast dat de traditionele occidentalisten momenteel de bovenhand hebben in Rusland en de westerse agressie nabootsen. Rusland imiteert domweg de imperialistische, nationalistische, agressieve en moorddadige daden van de Verenigde Staten in Vietnam, Somalië, Libanon, Irak, Syrië, Libië enzovoort. Ik leid daar voorlopig uit af dat alle imperialisten willen overheersen, zij het dat dit naargelang van tijd en plaats andere vormen aanneemt. Ik vind ook dat de Russische agressie geen excuus is voor het onwettige optreden en de voortdurende expansie van de NAVO sinds 1990. We moeten begrijpen dat Rusland niet Europa aanvalt, maar de Verenigde Staten, ook al doen ze dat op Europees grondgebied. Het onbegrijpelijke is dat Poetin dit zo direct doet en niet op slinkse manieren zoals de andere grootmachten, die hun toevlucht nemen tot het organiseren van staatsgrepen, clandestiene bombardementen, discrete blokkades op land

en op zee, het aanwakkeren van corruptie, infiltreren, enzovoort. In dit conflict zijn Oekraïne en Europa de grote verliezers. De Verenigde Staten worden erdoor versterkt.

- Ik heb een naïeve vraag voor u. Marx voorspelde een accumulatie van het kapitaal die inderdaad heeft plaatsgevonden en steeds schrikbarender wordt. Het zichtbare nadeel daarvan is dat dit kapitaal wordt onttrokken aan mensen die het nodig hebben om hun leven op te bouwen of zelfs gewoon te overleven of een menswaardig leven te leiden. Maar daaronder gaat een epistemologische kwestie schuil, die volgens mij verklaart waarom de kwade toestand van de wereld stagneert.

Bárdos-Féltoronyi: Welke dan?

- Al het geld stroomt naar dezelfde mensen, die we de 1% noemen. Maar die hebben geen tijd om zich met dat geld bezig te houden, die hebben daarvoor banken opgericht, investeringsmaatschappijen, hedgefondsen en dergelijke.

Bárdos-Féltoronyi: Ik wed dat jij ook een bankrekening hebt!

- U neemt mij niet ernstig, omdat mijn vraag naïef is. Maar het lijkt mij een noodzakelijke naïviteit. Vrijwel alle landen in de wereld betalen schulden af. Aan de banken. Aan privépersonen die schuilgaan achter deze banken. Dat legt een enorme last op de hele wereldbevolking. Maar daar wil ik niet over zeuren. Ik vraag mij af of het echte probleem er niet op neer komt dat de wereld onkenbaar is en dat niemand weet wat je met dat geld kan doen.

Bárdos-Féltoronyi: Laten we opmerken dat de Verenigde Staten niks afbetalen!

- De mensen die een bestemming voor het geld moeten vinden, veredelde bankbedienden, investeren in de farmaceutische industrie, kerncentrales en de wapenhandel omdat ze geen ander idee hebben. (En als je investeert in de wapenhandel, krijg je meer oorlog.) Dat ligt niet aan hun domheid of kortzichtigheid, maar aan de onkenbaarheid van de wereld zelf. Het alternatief zou zijn dat dit geld overal rondzwemt, dat iedereen er de hand op kan leggen en zelf een zaakje opstarten of een belachelijk idee uitproberen. De kans dat er iets goeds of iets nieuws gebeurt, wordt dan veel groter, omdat er veel meer

mensen dingen zitten uit te proberen. Dat heeft niets te maken met kennis, maar met de verhoogde kans dat trial and error per ongeluk iets bruikbaar oplevert.

Bárdos-Féltoronyi: Voor mij ligt het probleem in het winstprincipe. Ik heb het niet over de winst van een kruidenier of een garagehouder, want wat we daar winst noemen is eigenlijk hun dagelijks inkomen. Kapitalisten willen zoveel mogelijk winst maken om zoveel mogelijk te verzamelen: laboratoria, fabrieken, vliegvelden, spoorwegen, ruimteveren... Hun winsten zouden kunnen bijdragen aan het algemeen welzijn, bijvoorbeeld door middel van belastingen. Maar we zien waar de belastingen voor gebruikt worden: om F35's aan te kopen. En iedereen heeft gestemd op de partijen die deze vliegtuigen hebben aangekocht en nooit beweerd hebben dat ze dat niet zouden doen. Het meest onthutsend zijn Groen en Ecolo, die zijn tegenwoordig rechtser dan de liberalen, bijvoorbeeld met betrekking tot de NAVO.

De nieuwe miljardairs maken inderdaad niets nieuws. Zelfs de beroemde Bill Gates deelt alleen maar geneesmiddelen uit die hij zelf vervaardigt. Al is hier natuurlijk ook sprake van een zekere welwillendheid. De eigenaar van de Forges de Clabecq woonde gewoon op het fabrieksterrein. Dat zal je vandaag niet zo gauw meer zien. De rijken zijn bang. Ze hebben lijfwachten. Ze weten dat ze het slachtoffer van geweld kunnen worden. Ik vraag mij af hoeveel miljardairs welwillend zijn. Denk aan de Kennedy's. Hun vader was een nazi. Hij was Amerikaans ambassadeur in Londen en heeft op een brutale manier fortuin gemaakt. Ik denk dat we de Amerikanen niet goed begrijpen. Ze hebben een andere geschiedenis dan wij.

- In uw laatste boek probeert u hun culturele en politieke geschiedenis zoveel mogelijk te duiden. U stapelt daarbij ontzettend veel wetenswaardigheden op over wetgevingen en politieke of religieuze stromingen. Alsof u iedereen zou willen doordringen van de complexiteit van de dingen, als tegengif voor de constante vereenvoudiging door de pers.

Bárdos-Féltoronyi: Ik ben geboren in geprivilegieerde omstandigheden. Wie heeft de kans gehad thuis les te krijgen van een gouvernante? En op een mooie, spirituele manier kennis te maken met het geloof? Als kind was ik omringd door een solide cultuur, bijvoorbeeld met klassieke muziek. Ik ben daardoor natuurlijk vervreemd. Zo ben ik buitensporig beleefd te

gen alle mensen die ik tegenkom. Mijn moeder gaf mij een oorvijs als ik niet beleefd genoeg was. Dat heeft mij gemaakt tot een tamelijk formeel man. Momenteel ben ik bezig met een lange tekst waarin ik mijn eigen vervreemding beschrijf. Het is een soort van politieke belijdenis. Hierin schuilt trouwens een van de verschillen met mijn echtgenote, waardoor we altijd blijven bakkeleien. De hoofdvraag is hoe iemand beslissingen neemt, voor welke handeling geopteerd wordt. Achiël Van Acker zei: 'Ik handel en daarna denk ik na'.

- Napoleon en Mao zeiden net hetzelfde. Jammer dat het tirannen waren, want ze hadden gelijk. Niemand kan de gevolgen van een beslissing of handeling voorspellen. Het probleem met politici is dat ze dat niet durven toegeven en altijd doen alsof ze weten waar ze mee bezig zijn. En dat hun denken en uitspraken beperkt worden door het beleid van hun partij, wat nog stompziniger is.

Bárdos-Féltoronyi: Gelukkig heb ik ook al op jonge leeftijd kennisgemaakt en mogen samenwerken met arbeidsters. Ze vonden mij te mager en brachten altijd eten mee. Ze hebben mij geleerd wat solidariteit is.

- Hoe kijkt u vandaag naar uw ballingschap en uw Belg-zijn?

Bárdos-Féltoronyi: Ik ben heel gelukkig dat ik naar België ben gekomen omdat ik hier heb kunnen studeren. Ik ben wel geen doorsnee Belg geworden, daarvoor gesticuleer ik te veel. Tien jaar na onze aankomst, in 1966, zijn we tot Belg genaturaliseerd. Sindsdien kunnen we Boedapest zonder problemen bezoeken. We hebben altijd veel vrienden gehad in Hongarije.

In het begin van de jaren zeventig heb ik interessante aanbiedingen gekregen om te gaan werken in Boedapest. Maar mijn echtgenote was er tegen. Omwille van de kinderen, maar ook omdat je geen goede woningen kon vinden in Boedapest. Hongarije was onderontwikkeld. In Brussel hadden we een mooie woning met een mooie tuin.

Op 65 jaar tijd is er veel veranderd op het vlak van de cultuur, de politiek, het theater en de literatuur. Die ontwikkeling hebben we vooral in België meegemaakt. Ook daardoor zijn we niet nostalgisch, denk ik.

- Wat denkt u van Orban?

Bárdos-Féltoronyi: Hij is eerder sluw dan intelligent. Hij doet alles om de miljarden Europese steun binnen te rijven die hij gebruikt om een netwerk te creëren: honderdduizenden personen die leven van het regime. Mobutu deed hetzelfde: rekenen op de capillariteit. Politiek zijn ze afhankelijk van het terugwerkende effect van hun vrijgevigheid. Zo creëren ze de illusie van een democratie.

Hij wordt ten onrechte vergeleken met Mussolini of Salazar. Het is een onaangename, rechtse, autoritaire man met een repressief beleid, maar hij handelt op een indirecte, handige manier. Een vriend en collega van mij, die kritiek had op het beleid, is niet ontslagen. Wel veranderde het curriculum van de universiteit, waarbij zijn vakken plotseling verdwenen bleken te zijn. Dat is typisch voor de handelwijze van Orban. Hij trekt fondsen in, zodat scholen moeten sluiten. Dat is zijn manier om de bevolking te disciplineren. Het is een conservatieve nationalist die op een stiekeme wijze opereert. Ik vind hem verwerpelijk, maar hij is heel bekwaam. Elke week beantwoordt hij op de radio twee uur lang vragen van luisteraars. Dat wordt natuurlijk georkestreerd, maar het is doeltreffend.

- We zijn het over sommige dingen heerlijk oneens.

Bárdos-Féltoronyi: Ja, jij deinst terug voor de grote theorieën. Ik niet, ik voel mij er niet minder vrij door. De vragen die je oproept, zijn fundamenteel. We zouden er langer over moeten kunnen praten. Ik zie het als een onmogelijke, maar noodzakelijke dialoog. Ik heb trouwens ontzettend moeten lachen met je boekje *Scotomia*. Wat een mooie anarchistisch-artistische literatuur! En de passage over Eurazië vind ik heel belangrijk. Ik zou haar graag citeren in mijn volgende boek. Zou je die pagina voor mij willen scannen?

12 maart 2022

OVER ROUW EN VERZOENING

GESPREK MET MARIANNE BROUWER



Marianne Brouwer

Marianne Brouwer (°1942) is kunsthistorica, tentoonstellingsmaakster en schrijfster, gespecialiseerd in hedendaagse kunst. Ze is geboren in Nederland en woonde in Japan en Frankrijk, waar ze haar Master kunstgeschiedenis behaalde aan de Sorbonne. In de jaren zeventig werkte ze als kunstcritica en journaliste, onder meer voor de Haagse Post, Museumjournaal en Vrij Nederland. Tijdens de jaren tachtig en negentig was ze hoofd van de afdeling beeldhouwwerken in het Kröller-Müller Museum. Ze werkte samen met internationaal befaamde kunstenaars als Dan Flavin, Richard Serra, Franz West, Louise Bourgeois en Dan Graham. In 1994 was ze curator van de tentoonstelling *Heart of Darkness*, gewijd aan de problematiek rond ballingschap. Ze was gastcurator van de baanbrekende tentoonstelling *Another Long March – Chinese Conceptual Art 1997*, de eerste veelomvattende tentoonstelling van Chinese conceptuele kunst en installatiekunst buiten China. In 2003 ontving ze samen met Corinne Diserens de Nederlandse AICA Award voor de beste tentoonstelling en de beste oevrecatalogus: *Dan Graham, Works, 1965-2000*. In 2018 verscheen het prachtige boek *Hans van Dijk: A Life with Art in China*, dat gepaard ging met een tentoonstelling in het Ullens Center for Contemporary Art in Beijing en een tentoonstelling in Witte de With (tegenwoordig Kunstinstituut Melly) in Rotterdam.

Ik leerde Brouwer kennen in Tokyo, in de zomer van 1992, waar ik met Panamarenko een solotentoonstelling opbouwde en een reizende overzichtstentoonstelling voorbereidde. Marianne Brouwer vergezelde de rubberen auto *Polistes*, die uitgeleend werd door het Rijksmuseum Kröller-Müller. Panamarenko en ik waren onder de indruk van haar scherpzinnigheid, alertheid, humor en leergierigheid. Bij het betreden van Brouwers woonkamer herken ik de imposante oevrecatalogus over Panamarenko in de boekenkast. Ze volgt mijn blik.

Marianne Brouwer: Daar heb ik eens uit geciteerd tijdens een lezing. Zonder de bron te vermelden. Ik heb je tekst geroofd. Iedereen vond het prachtig. Panamarenko kon betoverende verhalen vertellen. Franz West ook, maar anders. Jullie nodigden mij uit om mee te gaan duiken in de Japanse

zee, maar ik had andere verplichtingen. Panamarenko vertelde een verhaal over kanovaarders die geëvolueerd waren en negen meter lange benen met zwemvliezen hadden en over een met bont gevoerde zwembroek die hij had vervaardigd om zich te beschutten tegen de kou tijdens het duiken.

- Gisteren heb ik de wondermooie catalogus gelezen die je hebt samengesteld over het leven in China van de kunstenaar, kunstkenner en galeriehouder Hans van Dijk. Ik vind het een ontzettend goed gemaakt boek, een toonvoorbeeld van een omvattende hommage. Het heeft mij ontroerd.

Brouwer: Dank je. Hoe dan?

- Het is zo goed gemaakt dat je kan zien dat van Dijks puzzelende denken waarschijnlijk bepaald werd door wat vandaag, bij gebrek aan een betere term, aangeduid wordt als een spectrumstoornis. Liever zag ik dit vermogen omschreven als een minder verbale, minder abstracte manier van denken. Ik herken die manier van denken bij grote kunstenaars als Warhol en Panamarenko. Aanvankelijk maakte van Dijk schilderijen op basis van getallen. Later kwam hij tot de Chinese cultuur door een (door Richard Tuttle heruitgegeven) boek over Chinese meubels die in elkaar gepuzzeld kunnen worden. Ten slotte werkte hij jarenlang aan een archief over vijfduizend Chinese kunstenaars, waarbij hij geen onderscheid wenste te maken tussen zogezegde ambachtslui en conceptuele of anderszins hedendaagse kunstenaars. Wat mij het meest heeft ontroerd, echter, is de onbeschrijflijk mooie tekening die hij van de ouderlijke woonkamer heeft gemaakt. Want deze rekenende en puzzelende manier van denken sluit niet uit dat je over de tederste lijnvoering beschikt, zoals we ook kunnen zien bij Panamarenko en vooral Warhol. De publicatie van het boek over Hans van Dijk ging gepaard met een grote tentoonstelling in het Ucca in Beijing, die jij hebt samengesteld. Toen liep er iets mis.

Brouwer: Zo'n tentoonstelling opbouwen is ontzettend moeilijk. Je hebt overall toestemming voor nodig. Tegelijk heb je te maken met verschillende beslissingsniveaus. Je hebt de politiepost van de wijk, de politie van het grotere areaal, dan de politie van Peking, dan die van China en tenslotte die van de partij zelf. Allemaal willen ze een vinger in de pap en als je ze niet omkoopt, kunnen ze je het leven ongelooflijk zuur maken. Enkele dagen voor de opening kwam er zo'n lokaal politiemannetje langs dat mij vertelde dat alle werken van Ai Weiwei verwijderd zouden worden. Er waren drie mooie bruiklenen. 'Dat bepaal jij niet,' antwoordde ik. Maar dat

bepaalde hij wél, want toen ik de volgende ochtend arriveerde, had de directeur Philip Tinari een compromis gesloten met de Chinese politie. In een poging de bruiklenen te redden, had hij erin toegestemd Ai Weiwei's naam te verwijderen uit de persmap en van een bord dat vooraan in het park stond. Maar hij had daar niet met Ai Weiwei over gesproken. Toen die hoorde dat zijn naam verwijderd was (onzichtbaar gemaakt voor het brede publiek), ontstak hij in woede. Hij liet zijn eigen werken (de drie bruiklenen) ostentatief verwijderen tijdens de opening en vroeg zijn vrienden hetzelfde te doen met hun werken. Sommigen deden dat, ingeklemd als ze waren tussen twee vuren, maar velen niet. De dag na de opening zat ik onverwacht met een aantal lege muren en teksten die overbodig waren geworden. Er moest van alles overgedaan worden. Dat was niet ideaal in een tentoonstellingsruimte van tienduizend vierkante meter. Mijn kinderen waren speciaal voor de opening naar Peking gekomen. Ik had hen graag de stad getoond, maar ben een hele week bezig geweest met het redden van de tentoonstelling.

Het had geen zin daar met Ai Weiwei over te spreken. Hij is een beroepsactivist, wat hij als de kern van zijn kunst beschouwt. Het interesseerde hem niet wie hij raakte of waarom. Het verhaal staat in zijn autobiografie. Er is toen, maar daar rept hij met geen woord over, een grote online discussie tussen de Chinese kunstenaars op gang gekomen. Wang Xingwei, een begenadigd kunstenaar en een van zijn beste vrienden, heeft zelfs een open brief gepost, waarin hij Ai Weiwei verwijt dat die de enige tentoonstelling die ooit aan Hans van Dijk in China is gewijd, aan de man die zoveel Chinese kunstenaars heeft geholpen, hun beider vriend, gesaboteerd heeft ter meerdere eer en glorie van zichzelf.

Ondanks dat alles, of misschien wel daardoor, was de tentoonstelling ongekend populair, vooral onder jongeren. Die hadden dat soort kunst, hun eigen avant-garde en dan vooral de conceptuele kunst met haar soms maffe en opstandige humor, niet eerder in zo'n overzicht te zien gekregen. Ze kenden hun eigen geschiedenis niet. Er is zoveel dat hen is onthouden.

Die werkelijkheid was er immers ook: Sommige mensen waren zo geroerd door de tentoonstelling, mensen die Hans goed hebben gekend, dat ze tranen in de ogen hadden. Ik heb nog nooit zoiets meegemaakt: dat een tentoonstelling zulke emoties kan oproepen.

- Door de gesprekken die ik het voorbije jaar heb gevoerd, kreeg ik de indruk dat veel mensen die op hoge leeftijd nog actief zijn, in hun jeugd besloten heb-

ben zich niet op te hangen, maar in zichzelf te geloven. En daardoor blijven ze maar doorgaan. Geldt dat ook voor jou?

Brouwer: Ik weet niet of ik het wel aankan erover te vertellen. Al denk ik er elke dag aan terug door de huidige gebeurtenissen in Oekraïne. Miljoenen mensen zijn daar op de vlucht voor de agressie van de Russen. Voor mij is het een vreselijk déjà vu. Ik heb hetzelfde meegemaakt met mijn familie in Slowakije aan het eind van de Tweede Wereldoorlog. Ik was toen nog geen drie jaar oud, maar sommige dingen herinner ik me, er zijn beelden die me nog steeds voor ogen staan.

- Je familie kwam uit Midden-Europa?

Brouwer: Ja. Toen in 1989 de Muur viel, had ik het gevoel dat ik weer herinneringen mocht hebben. Midden-Europa was weer toegankelijk. Een gedeelte van mijn persoonlijkheid dat zich diep in mijn achterhoofd leek op te houden, kreeg ineens bestaansrecht. Voor de lockdown had ik een nieuw project bedacht: de brieven van mijn moeder aan mijn grootmoeder, geschreven tijdens en na de Tweede Wereldoorlog, bundelen en aanvullen met mijn eigen herinneringen. Ik vind die brieven van historisch belang. Maar ik kon het werk niet afmaken, het was te beladen.

- Het boek waar ik nu mee bezig ben, bevat gesprekken met Hanneke Groenteman, Marianne Berenhout en Nicolas Bárdos-Féltoronyi die verwante onderwerpen aanraken. Daarom zou ik graag hebben dat je hier iets meer over vertelt. De gesprekken worden gelezen door jonge mensen die ik om feedback vraag. Ze zeggen behoefte te hebben aan inspirerende levensgeschiedenissen. Ze willen lezen waar mensen vandaan komen en welke moeilijkheden ze hebben overwonnen.

Brouwer: Ik ben geboren in 1942. Mijn moeder kwam uit een Oostenrijks-Hongaarse familie van militairen. Haar grootvaders waren allebei 'sabeldieren' om met Robert van Gulik te spreken. Mijn moeder is in 1904 geboren in Transsylvanië omdat het regiment van mijn grootvader daar gelegerd was. Transsylvanië was toen nog Hongaars. Haar vader, mijn grootvader, heeft zich in 1915 met zijn soldaten in de Karpaten doodgevochten omdat de Russen, ondanks het Paasbestand, tegen elke vorm van oorlogsrecht in, massaal aanvielen, wetend dat veel soldaten naar huis waren om hun familie te bezoeken. Omdat mijn grootvaders regiment heeft stand-

gehouden, werd hem nog nogal vergeefs postuum de baronstitel verleend met bijbehorend heldengraf en een minuscuul weduwenpensioentje voor mijn grootmoeder.

Wat de Russen nu aanrichten in Oekraïne herken ik uit de verhalen over het einde van de Tweede Wereldoorlog. De massale verkrachtingen, de plunderingen, soldaten uit uithoeken van de Sovjet-Unie die zelfs geen Russisch spraken. Mijn moeder is haar familie en haar thuis kwijtgeraakt, de meesten zijn gevlucht, sommigen hebben elkaar nooit weergezien. Ze is tot het eind van haar leven doodsbang voor de Russen gebleven. Ik heb haar met geen mogelijkheid kunnen overhalen om me in Japan te komen opzoeken, want dan moest ze met de Transsiberië Express reizen – vliegen was toen niet te betalen. Ze was er tegen alle redelijke argumenten in van overtuigd dat ze in een Sovjetkamp terecht zou komen.

Er is toen in heel Midden-Europa – van de Baltische tot de Middellandse Zee – een maatschappelijke bovenlaag door de Russen verdreven en deels vernietigd. Je kunt erover twisten of dat ideologisch terecht was. Het was de laatste feodale samenleving in Europa. Maar de enorme exodus die dat tot gevolg heeft gehad, het lijden van talloze mensen dat de Russen hebben veroorzaakt, is nog steeds zo goed als onbekend, het is nauwelijks in de geschiedenis vastgelegd.

Rouw

Terugblikkend stel ik vast dat al mijn thematische tentoonstellingen over rouw gaan. Niet zonder grond. De geschiedenis heeft ons allemaal door de modder gesleept. Mijn ouders hebben elkaar in 1941 leren kennen in Wenen, waar mijn vader een lezing kwam geven. Mijn moeder had in Wenen scheikunde gestudeerd en was in 1925 gepromoveerd. Ze had haar studie zelf bekostigd met lesgeven. Ze werd in de familie altijd scheef aangekeken om haar bijzondere intelligentie. Dat hoorde niet, anders zijn dan de anderen! Na zes weken zijn mijn ouders getrouwd en in Nederland gaan wonen. Het waren twee bijzondere mensen. Ze waren niet aflatend intellectueel nieuwsgierig, ze wisten ontzettend veel. Dat had een enorm genot kunnen zijn, als mijn vader niet zo vreselijk negatief was geweest.

Hij was de zoon van een schoolmeester, erg katholiek opgevoed, een selfmade man met een merkwaardige geschiedenis. Hij ging na de HBS naar de Rijksakademie in Amsterdam, waar hij bevriend raakte met Mondriaan en tegelijk ook over kunst schreef. De allereerste, overigens

zeer lovende tekst over Mondriaan is geschreven door mijn vader. Hij raakte geïnteresseerd in architectuur en ging werken bij Monumentenzorg. Tegelijkertijd studeerde hij in zijn vrije tijd kunstgeschiedenis en schreef een handboek over de geschiedenis van de Nederlandse bouwkunst, waar hij ook op is gepromoveerd. Het is nog steeds een standaardwerk. Hij verwachtte dat dit werk tot een mooie loopbaan zou leiden, maar dat was niet het geval. Intussen waren zijn opvattingen steeds conservatiever geworden en was hij lid geworden van de NSB. Uiteindelijk is hij echt als een nazi gaan denken. Zijn makkers bij de NSB haalden hem weg bij Monumentenzorg en bezorgden hem een andere baan, waarvan hij dacht dat die tot een hoogleraarschap in Delft zou leiden, wat niet zo was. Ten slotte hebben diezelfde vrienden hem op een zijspoor gezet, wat hem heel bitter heeft gemaakt. Toen ik hem kende, was hij sadistisch en gewelddadig. Een slecht echtgenoot en een bedroevend vader.

Toen ik negen maanden oud was, heeft mijn moeder mij naar haar familie in Tsjechoslovakije gebracht omdat Den Haag gebombardeerd werd. Mijn grootmoeder woonde op het platteland, daar was te eten en de oorlog leek nog ver weg. Een deel van de familie was puissant rijk en woonde in een kasteel in Slowakije dat in 1945 door de communisten deels is platgebrand maar daarna omwille van het toerisme weer opgebouwd.

Na Bijltesdag, in 1944, zijn mijn ouders weggevlucht uit Nederland. Intussen was mijn broer geboren, anderhalf jaar jonger dan ik. Mijn vader had erop gerekend dat hij met de hulp van mijn moeders familie in Midden-Europa opnieuw zou kunnen beginnen. Maar ze hadden buiten de Russen gerekend. Die rukten razendsnel op. Mijn hele familie sloeg op de vlucht. Ook wij moesten weg. Ik herinner me de tocht achterin in een auto over een stoffige landweg. Ik zag door het raampje de lange rijen vluchtende mensen aan weerszijden met koffertjes en kruiwagens. Ze leken allemaal zo moe. Ik was bang dat ze de auto zouden bestormen om sneller vooruit te komen, en tegelijk schaamde ik me verschrikkelijk dat ik in een auto zat en dat zij moesten lopen. Maar ze keken alleen maar aardig naar me, alsof ze het me gunden. We reden naar het station in Bratislava dat net was gebombardeerd. Ik heb achterhaald dat we daarna in een Canadees vluchtelingenkamp zijn terechtgekomen. Daar leefden we twee maanden, hoewel leven misschien een te groot woord is. Ten slotte zijn we teruggekeerd naar Nederland. Mijn laatste herinneringen aan het Tsjechoslowakije van mijn vroege jeugd zijn een zonnig landschap na de graanoogst met telefoonpalen en blauwige heuvels in de verte (*stilte*). Ik denk er de voorbije weken alsmaar aan terug, door de beelden uit Oekraïne:

al die vluchtelingen met diezelfde blikken, diezelfde ogen. Veel mensen brengen ook hun hondje of hun kat mee. Heb je daarop gelet? Ze hebben bijna geen bagage, alleen een tasje met een tandenborstel, maar hun huisdier laten ze niet in de steek. Dat is Midden-Europa voor mij.

En plotseling was ik mijn vader kwijt. Hij werd aan de grens gearresteerd. De dag dat ik hem weer zag, zat hij in een kamp met heel hoge hekken tussen twee bewakers met pistolen. Mijn moeder, mijn broertje en ik werden geïnterneerd in een voormalig weeshuis. Later is mijn vader veroordeeld wegens zijn NSB-verleden. Ik herinner me bezoeken aan een gevangenis waar we met de trein heen gingen. Hij had geen recht meer op pensioen. Hij heeft ook nooit meer een baan gehad. Hij bleef hardnekkig schrijven, bijna tegen de keer. Ons huis, onze meubels, alles was afgenomen. Mijn moeder had geen schuld aan mijn vaders NSB-verleden. De Oostenrijkse aristocratie, waar ze uit afkomstig was, ging er prat op niet met Hitler gesympathiseerd te hebben, maar haar afkeer van de nazi's was ook persoonlijk. Haar doctorstitel werd niet erkend in Nederland. Ze stond er alleen voor: zonder huis, zonder geld, met twee kinderen in een land waar ze niemand kende en de voertaal niet goed beheerste. Ze nam alle, zelfs de vreselijkste baantjes aan. Ik herinner me een fabriekje in de binnenstad van Den Haag waar jam werd gemaakt en de vlooiën overal op je benen zaten. In die tijd hebben we echt honger geleden. Wij werden bijna overal buiten gegooid en met de nek aangekeken en we hadden geen recht om te rouwen. We moesten ons in een hoekje gaan zitten schamen en op vier mei mochten we ons zeker niet op de Dam bevinden. Ik wilde dat wij in Nederland zo'n verzoeningscommissie hadden gehad als in Zuid-Afrika.

- Voor mij is de Zuid-Afrikanse Waarheids- en verzoeningscommissie een van de hoogste verwezenlijkingen van de mensheid.

Brouwer: Precies (*stilte*). We verhuisden van kamer naar kamer. Soms moest mijn moeder ook 's nachts werken. Daardoor kwam ik terecht in verschillende kindertehuizen. Ik herinner mij de eerste nacht in een van die tehuizen. Ik moest plassen en ging op zoek naar een W.C. Dat bleek niet te mogen. Ik kwam drie nonnen tegen die mij voor straf de hele nacht opsloten in een bezemkast. Elke dag moesten we aardappelen schillen, maar als we klaar waren werden die schillen gewoon weer door de aardappelen gedraaid. Het was een soort van nutteloze dwangarbeid, eigenlijk. Toen ik weer thuiskwam, na enkele weken, wilde ik niet meer praten. Het

was Kerst. Mijn moeder had een kerstboom opgetuigd en een poppenhuis gemaakt. Het was allemaal vreselijk lief, maar het was als as voor mij, allemaal dood. Ik herinner me dat ik naast de kerstboom ging zitten en dacht: 'Ik wil dat ie in brand vliegt'. En toen vloog ie in brand. Zomaar. Mijn moeder had gelukkig een emmer water klaarstaan, maar ik ben nog steeds verbijsterd door het feit dat ik met mijn gedachten bijna ons huis heb platgebrand. Als het aan mij gelegen had, was het gewoon gebeurd. De diepte van mijn verdriet moest matchen met de ernst van de brand.

Mijn moeder dacht als een wetenschapper. Maar hoe ze als wetenschapper zo dom kon zijn dat ze mijn vader nooit verlaten heeft, heb ik nooit begrepen. Ik heb het haar gevraagd toen ze oud en bijna dement was. 'Waar had ik naartoe gemoeten?' antwoordde ze. Ze kon haar familie niet tot last zijn vond ze. Ze had geleerd zichzelf weg te cijferen, net als haar moeder. Mijn vader noemde haar stevast het offerblok. Dat vond hij een goede grap.

BOURGONDISCHE PRACHT

Mijn vader had misprijzen voor de moderne tijd. Hij verachte jazz en hield niet van moderne kunst: Picasso was een oplichter enzovoort. Zijn misvatting wordt nog altijd door veel reactionaire en niet ingelichte mensen gedeeld. De moderne kunst wordt gezien als een uitwas, als een symptoom van een verrotte maatschappij. Terwijl het die maatschappij in werkelijkheid een spiegel voorhoudt.

Aan het vileine idee van de *entartete Kunst* heb ik me echt moeten ontworstelen. Tijdens mijn middelbare schooltijd ging ik bijna wekelijks naar het Mauritshuis, vaak naar het Haags Gemeentemuseum. Toen kon dat nog van je zakgeld, het kostte een dubbeltje. Dat waren mijn belangrijkste formatieve jaren. Ik deed aan zelfopvoeding. Toen ik een jaar of dertien was, ontdekte ik de Duitse existentiële schilders van de jaren twintig: George Grosz, Otto Dix. Dat was voor mij net zo'n openbaring als het lezen van *La Nausée* van Sartre. Mijn redding is de kunst geweest. Als ik de kunst niet had leren kennen, was ik doodgegaan. Er moet nog eens iemand komen die zegt: 'kunst is voor de franje'. Ik heb leren denken aan de hand van kunstwerken. Ik heb leren denken door te kijken: wat is zuiver en wat niet? Wat kun je vertrouwen in de kunst? Wat zegt de manier van werken van de kunstenaar je? Ze noemen dat de grammatica van het kunstwerk, maar het is natuurlijk veel meer.

Aan de ene kant is er het bizarre en eigenlijk ook wel geschifte feit dat mijn vader me bijna om zeep heeft geholpen met zijn vreselijke verhalen, met zijn continu herhaalde boosheid, negativiteit en rancune, maar het was ook mijn vader die mij in de zomer van 1951 heeft meegenomen naar de tentoonstelling *Bourgondische Pracht* in het Rijksmuseum. Dat bezoek, de overweldigende schoonheid van de werken daar, werkte als een tegengif in mijn vergiftigde leven van toen. Misschien is dat wel de enige moraal in het leven: dat je met het gif ook het tegengif krijgt aangereikt. Ik weet nog precies welke schilderijen er hingen, alsof ik toen veel bewuster leefde dan nu. Als je binnenkwam, zag je *De marteling van de Heilige Erasmus* van Dieric Bouts. Een levensechte horrorstory.

- *Uit het Brugse Groeningemuseum.*

Brouwer: Er was heel veel uit Brugge, natuurlijk. Dat weet ik nu. Zo'n tentoonstelling zou je vandaag niet meer kunnen maken. Ik rende van kunstwerk naar kunstwerk en ik deed spelletjes met mezelf. Of ik kon herkennen welk schilderij van welke meester was. De meester van de Virgo inter Virgines, de Meester van de Vrouwelijke Halffiguren. Meer Dieric Bouts. En Memling. Ook was er het juwelenkistje van Karel de Grote. Prachtig! Goud, zilver en rijkdom. Ik herinner me dat ik me afvroeg of ik in die kunstwerken meer aangetrokken werd door de rijkdom of door het levensecht geschilderde verhaal. En toen zag ik het praalgraf van Filips de Stoute, met de marmeren pleuranten. En toen dacht ik: 'Dit wil ik! Met die kappen over het hoofd en alles schaduw en licht, alleen maar dat.' Dat is profetisch geworden, die keuze voor de beeldhouwkunst van die pleuranten. Ik was negen jaar oud.

- *Omdat het met rouw te maken had?*

Brouwer. Neen. Het ging om de abstracte schoonheid van het zwart-wit. *The stark naked beauty* van schaduw en licht. Wat mij raakte, was niet het verhaal van het martelaarschap, niet het geld van het koningskistje, maar de pure beeldhouwkunst. Giacometti zei eens 'Toute sculpture est funéraire'. En dat is ook zo. Nu doet mij dat denken aan de totems van Louise Bourgeois die ze over haar schouder droeg. En aan een kleien beeldje dat ik zelf heb gemaakt toen ik zes was en nog altijd in mijn bezit heb: een portret van mijn grootmoeder dat ik maakte toen ze overleed. Na de oorlog had de zoon van haar voormalige dienstmeid, die in Moskou klaargestoomd

was voor het nieuwe communistische bewind, ervoor gezorgd dat ze geen steenkool meer kreeg. Terwijl al haar familieleden op de vlucht sloegen, was ze alleen in het ijskoude, half uitgebrande kasteel achtergebleven om voor een erg oude en erg zieke tante te zorgen die niet meer vervoerd kon worden. Na het overlijden van die oude tante kon ze nergens meer heen. Mijn moeder slaagde erin haar naar Nederland te laten komen dankzij een Nederlands Fonds. Mijn vader was net uit de gevangenis. We woonden in een tweekamerwoningje boven een ijzerwinkel in de schildersbuurt in Den Haag. Mijn grootmoeder sliep in de gang op een houten brits. Ze liep voorover gebogen met een stok en ze droeg altijd een oude, veel te grote astrakan jas die ze aanhad toen ze uit Tsjechoslowakije aankwam. Verder had ze alleen de brieven van haar kinderen meegenomen, een haarborstel, ondergoed en een stopei. Weet je wat een stopei is?

- *Mijn oma stopte sokken over een gebalde vuist.*

Brouwer: Mijn grootmoeder was nooit zachtvaardig of vriendelijk tegen mij. Een typische Balkangrootmoeder! Ik moest op mijn vijfde binnen blijven en sokken leren stoppen. Zo ontnam ze mijn vrijheid.

- *Je was een vrouw.*

Brouwer: Precies. Ik moest leren stoppen. Maar ook dat had een pluspunt: zo ontwikkelde ik een gezonde hekel aan het *idée reçue* van het vrouwenbestaan.

- *In je boek over Hans van Dijk las ik dat zijn ouders, vooral zijn vader, diep-religieus en intolerant waren. Ze hebben zijn homoseksualiteit nooit aanvaard. Misschien is hij daarom ook naar China geëmigreerd. Niet omdat homoseksualiteit daar wél aanvaard wordt, maar om zijn eenzaamheid of uitgesloten zijn een tastbare reden te geven.*

Brouwer: Ik heb al mijn hele leven het gevoel dat ik alleen op de wereld ben. Waardoor dat komt, weet ik niet precies. Een vriend merkte eens op dat de kilte van het Nederlandse hart onverdraaglijk voor hem was. Ik heb begrepen wat hij daarmee bedoelde toen ik op de Hoge Veluwe ben gaan wonen, met die zwartekousenkerk.

- *Je voelt die duistere kilte op de achtergrond van het leven van Hans van Dijk. Alsof hij met zijn uiteindelijk ontoegankelijke archief onbewust een labyrint wilde creëren. En dan was er zijn vaders weigering over zijn zoons homoseksualiteit te praten.*

Brouwer: Ja, het mocht niet besproken worden. Die vader was er heilig van overtuigd dat zijn zoon in de hel terecht zou komen. Ook mijn vader was een soort kwezel, ondanks zijn intelligentie. Mijn moeder niet. Ze kon onafhankelijk denken en had een groot gevoel voor humor. Daar ben ik haar ongelooflijk dankbaar voor. Het wetenschappelijke denken heb ik zeker van mijn moeder meegekregen.

- *Soms denk ik dat humor en een bepaalde vorm van verbale intelligentie hetzelfde zijn: een vermogen het relatieve van de dingen in te zien en zo nieuwe oplossingen te vinden. Je ziet dat bij Gandhi en de Dalai Lama.*

Brouwer: Dat klopt wel, denk ik.

TABOE

- *Ik vermoed dat er een taboe berustte op het oorlogsverleden van je vader. Een van mijn grootvaders is, als oorlogsburgemeester die lid was van het VNV, na de oorlog veroordeeld tot gevangenisstraf omdat hij propaganda zou hebben gemaakt. Daar werd nooit over gesproken. Ik heb er twintig jaar geleden wel een artikel over gepubliceerd in De Standaard.*

Brouwer: Ja, mijn vaders oorlogsverleden was een taboe, is het nog steeds. Kinderen, mensen, kunnen alleen in leven blijven als ze bij andere mensen horen. Mij is al heel jong te verstaan gegeven dat ik er niet bij hoor. Ik moest in de oorlog blijven leven, ik mocht er niet meer uit. Want na een oorlog heb je niet alleen overwinnaars nodig, maar ook verliezers. Waarom ik je dit allemaal vertel, ondanks het taboe? Omdat de kinderen altijd het slachtoffer zijn. Ook nu weer zullen er verliezers zijn, zondebokken worden gevonden. Tot in het zevende geslacht, zoals de bijbel zegt.

- *In 1987 publiceerde Boudewijn van Houten het boek 'Fout. Lebensbericht meines Vaters'. Heb je dat gelezen?*

Brouwer: Neen, maar ik weet van het bestaan ervan dankzij de Werkgroep Herkenning, opgezet door Mario Montessori voor kinderen van foute ouders.

- Ik zag Van Houten bij Adriaan van Dis en herkende hem als de statige dandy in custardkleurige pardessus die in hetzelfde werklozenkantoor als ik elke dag het verplichte stempeltje kwam halen. Geëmigreerd, dus.

Brouwer: Ik kan me voorstellen dat hij is geëmigreerd. Ik herinner me de opluchting toen ik in Japan woonde. Om twee redenen: er was geen erfzonde en mijn maatschappelijke uitsluiting was er niet. Ik heb me mijn hele leven ontheemd gevoeld. Eerst dacht ik als verstotene, dan als iemand die in exil leeft. Wie weet, als ik dat niet had gehad in mijn leven, was ik een onuitstaanbaar burgermeisje geworden, ik zie het toch een beetje als een cadeau.

HEART OF DARKNESS

- Je vertelde dat je thematische tentoonstellingen over rouw gingen?

Brouwer: Over rouw en over troost. Het gaat over drie tentoonstellingen. Ik heb voor het museum veel monografische tentoonstellingen georganiseerd maar slechts drie groepstentoonstellingen die ik helemaal zelf heb mogen bedenken en samenstellen.

- Een ervan was 'Groene wouden' in 1983. Een tentoonstelling waarvoor je drie kunstenaars, Robert O'Brien, Niek Kemps en Arno van der Mark, in situ hebt laten werken in het Rijksmuseum Kröller-Müller. Ik heb je prachtige inleiding gelezen. Heel puntig. 'Het museum zelf, zijn omgeving, leverde het "materiaal" voor de tentoonstelling, die daardoor als een ruimtelijke constructie in zichzelf fungeert, bijna een onafhankelijk "beeld".' Ook staat er: 'Op De Hoge Veluwe zijn de dieren (hun wildheid) geparkeerd zoals de kunst in het museum. Daarbuiten woedt permanent de oorlog.'

Brouwer: De derde tentoonstelling was *Heart of Darkness* in 1994. Dat was een tentoonstelling die ik niet in een stadsmuseum had kunnen maken. Alles vertrok van de specifieke situatie van het museum: glasarchitectuur omringd door een park dat zelf omringd en bevolkt werd door het leger.

Elke dag zag je jonge dienstplichtigen met takjes op hun helm door het park sluipen: zwartgemaakte gezichten die kaarten ondersteboven hielden. De Veluwe barst van de militairen. In Harskamp waren continu exercities aan de gang. Als er met zwaar geschut werd geschoten, daverde je in het museum op je stoel. Ik associeerde het park rond het museum met mijn paradijselijke jeugd in het park rond het kasteel waar ik met mijn grootmoeder woonde. Ik had er vriendjes, we speelden met de honden. Ik was veilig. Die herinneringen zijn onlosmakelijk verbonden met mijn herinneringen aan vluchtende mensen en het dreigende geweld van het naderende Russische leger. Een verloren paradijs.

Mijn madeleine is een tank. Op een dag reed ik met een vriendin van Otterlo naar Arnhem, waar ik toen woonde. Op een gegeven moment naderden er twee agenten van de bereden politie die me aan de kant van de weg lieten halthouden. Een tijdlang was het doodstil. We hoorden de vogeltjes fluiten. Toen hoorden we een ratelend, piepend, knersend geluid. Dat werd een gieren. Toen kwam er vanonder de bomen een tank op ons af, de loop scheerde rakelings langs het dak van de auto. Maar het ergste was het geluid. Ik heb daarna een kwartier bewegingloos in de auto gezeten. Ik kon niet meer bewegen. Mijn herinneringen zijn allemaal dia's. Maar ik heb ontdekt dat geluiden even goed een rol spelen.

- Bij Proust ook. Twee van de gebeurtenissen die hem terugbrengen naar de parallel bestaande, onveranderlijke en voor het denken onbereikbare wereld van het verleden, zijn het stappen op een wankelende tegel en het horen van een lepel die tegen een schotel of een kopje tikt.

Brouwer: Bij mij zijn dat tanks en vliegtuigen. Tegenwoordig woon ik onder een aanvliegbaan. Zo'n laag overvliegend vliegtuig maakt een afschuwelijk fluitend geluid. Het boezemt angst in.

Al die herinneringen, maar ook de specifieke situatie van het Kröller-Müller, waren de voedingsbodem voor de tentoonstelling *Heart of Darkness*. Al dat oorlogsgeweld rond een kern van *l'art pour l'art*, opgeslagen in een glazen huis dat wordt omringd door een idyllisch park: allemaal apollinische kunst, glasheldere avant-garde, van een grote schoonheid en onafhankelijkheid. Niets dionysisch. Omringd door een park met kortgeknipt gras. Ergens zat er een leugen, een verzwegen iets, een ongrijpbare afstand tussen die kunst en de gekortwiekte natuur van dat park. Dat is niet het natuur-cultuur verhaal, daar is een duisternis aan verbonden en een angst voor het donker.

Al die dingen kwamen samen toen er in december 1988 drie Van Goghs gestolen werden in het Kröller-Müller. De daders waren met klauwhamers door de ruit gegaan. De bewakers durfden niet te gaan kijken, wat niet leuk maar wel terecht was. Sinds dat voorval hing er een soort grafstemming in het museum. We mochten niet meer na zessen blijven. Alles was potdicht gegaan. Zelfs toen de schilderijen terug waren, bleef die stemming bewaard. Tegelijk leek het alsof de angst en het duister een taboe waren. Er werd niet over gesproken. Plotseling kregen we te maken met datgene waar je als kind bang voor bent: het monster onder je bed en de enge spoken buiten. Die waren het museum binnengedrongen en hadden zich daar genesteld. Wat gebeurt er 's nachts in het museum als je er niet bij bent? Overdag ben je heer en meester, het zonlicht schijnt door het glas. Maar 's nachts zijn de tuin en de donkerte zedenmeester. Alles waar we bang voor zijn, dringt zich op. Ook onze angst voor de ander, voor vreemdelingen, vluchtelingen, expats. Hoe ga je daarmee om? Zo kwam ik ertoe een tentoonstelling te maken rond emigratie.

Vier jaar na de roof van de schilderijen van Van Gogh kwam ik op het idee het taboe van de angst te doorbreken en heb ik gevraagd of ik met vijftientig kunstenaars dag en nacht in het museum aan een tentoonstelling mocht bouwen. Ik wilde opnieuw leven brengen in het museum. Normaal gesproken ging alles om half zes 's avonds op slot, maar wij werkten nachtenlang door en maakten veel plezier met boren en timmeren. Iemand had een gettoblaster meegebracht. En toen was plotseling het spook weg. We hadden geleerd met de rouw om te gaan in plaats van hem te onderdrukken. Er kwam een soort van innerlijke verzoening voor in de plaats. We hebben een arm die te kort is en een arm die te lang is. Met die asymmetrie moeten we leren leven. Zo vinden we troost.

Het uitgangspunt van de tentoonstelling was dat kunstenaars die niet in hun eigen land wonen – omdat ze daar moesten vertrekken omwille van armoede, discriminatie of politieke omstandigheden – hun eigen cultuur voortdurend moeten uitleggen. Ilja Kabakov, bijvoorbeeld, maakte met kleurpotlood kleine, geestige wolktekeningetjes met verhaaltjes. Het eerste wat hij deed na zijn vertrek uit Moskou was het hele Russische flatgebouw waar hij jaren in had gewoond nabouwen voor *dokumenta IX*, omdat hij anders niet kon uitleggen waarom hij die kleine tekeningen maakte. In Rusland begreep iedereen dat, maar in een andere cultuur moet je dat toelichten, vertalen. Sommige Chinese deelnemers waren politieke vluchtelingen, anderen waren eerder vertrokken en inmiddels expats geworden. Een andere kunstenaar kwam uit Jamaica waar geen galerieën waren, geen

infrastructuur. Die kunstenaar worstelde ook met de vraag wat westers was en waarin zijn eigen cultuur bestond.

Toen bedacht ik dat er nog een andere vorm van vreemd-zijn was, een andere vorm van anders-zijn, namelijk die van kunstenaars die zich in hun eigen land losmaken van conventies. Soms ontstaat hieruit een soort protestcultuur, in elk geval een kritische kijk op je eigen cultuur, alsof je van buitenaf kijkt en zegt: dat deugt niet, het is een groot misverstand.

- Was er een verband tussen 'Heart of Darkness' en je tentoonstelling 'Groene wouden'?

Brouwer: 'Groene wouden' ging over het postmodernisme, over een soort melancholie jegens de moderne tijd die voorgoed voorbij is. Eigenlijk was alles wat ik heb gemaakt een soort museumkritiek: waarom moet die kunst in dat museum en hoe zie je die werken?

- Hou je van het werk van Henry Moore?

Brouwer: Mijn generatie zette zich juist af tegen Moore. Ik hou wel van het heel vroege werk.

- Hij heeft prachtige dingen geschreven over beeldhouwkunst. Bijvoorbeeld dat monumentaliteit niets te maken heeft met formaat, maar met proportie. Als voorbeeld geeft hij de 'Rondanini Piëta' van Michelangelo, die zogezegd onafgewerkt is gebleven. Hij beweerde dat Michelangelo de te grote rechterarm van Christus, overgebleven van een eerdere versie, opzettelijk had bewaard omdat de sculpturale kracht van het werk er groter door werd.

Brouwer: Ik heb altijd iets vergelijkbaars gedacht over de slaven van Michelangelo. Volgens mij zijn ze wél af. Het zijn atletische mannen die met banden om hun borst vastgeklonken zitten aan een rots. Ik denk dat ze het verhaal van de grot van Plato verbeelden. Dat verhaal werd in de Renaissance gezien als een aankondiging van het licht van Christus. Het licht van de kennis, de ideeën, die je nooit direct kunt zien, alleen de weerschijn ervan bij de ingang van de grot, die natuurlijk de duisternis van het niet-weten verbeeldt. Vandaar dat de slaven allemaal hun hoofd omdraaien. De beelden waren bedoeld als onderdeel van het nooit voltooide praalgraf van paus Julius II. Erwin Panofsky heeft daar een prachtig stuk over geschreven. Volgens mij is het verhaal van Plato over de grot zo wezenlijk

voor de religieuze inhoud van het neoplatonisme dat het heel vreemd zou zijn als Michelangelo daar niet aan gedacht had. Maar voor je over zoiets mag schrijven, moet je een verschrikkelijke specialist geworden zijn.

- Waarover ging je eindverhandeling?

Brouwer: Ik heb eerst in Leiden gestudeerd, ben toen getrouwd, heb twee kinderen gekregen en kon mijn studie pas jaren later aan de Sorbonne afmaken. In Japan had ik de hedendaagse Japanse architectuur leren bewonderen, en het werk van hedendaagse kunstenaars zoals de nu beroemde Gutai groep. Zo zag ik Yoko Ono's piepjonge werk in de Minami Gallery en films van de Japanse avant-garde in een heel klein bioscoopje. Mijn eindverhandeling ging over de manier waarop de Japanse architectuur is gemoderniseerd, zich aan het westen heeft aangepast vanaf 1853, het jaar waarin de Amerikanen Japan met een pantserkruiser hebben 'opengesteld' (hun eigen terminologie) voor de moderne tijd. Het is een psychologisch gecompliceerd verhaal want het gaat in feite toch over kolonialisme en macht. Ik beschreef de Japanse zoektocht naar een eigen identiteit, hoe ze hun traditionele bouw wisten te vertalen naar een architectuur met beton en staal. Het interesseerde niemand één ruk.

- Hoe ben je ertoe gekomen in Parijs te gaan studeren?

Brouwer: Mijn Frans is redelijk goed. Ik heb toevallig een tijdje de lagere school doorlopen in het Sacré Cœur, de school van de Zusters van het Heilig Hart in Den Haag. Ik was er extern, want we woonden vlakbij de school. In Den Haag bestaan ze niet meer, maar ze hebben nog steeds kostscholen over de hele wereld. Dat waren supergoeie kostscholen waar vaak meisjes van adel terechtkwamen en waar mijn moeder in Wenen ook naar de middelbare school was gestuurd. Mijn moeder zei altijd dat ze daar haar liefde voor de wetenschap had opgedaan.

- Heb je daar Franse les gekregen?

Brouwer: Neen. Maar op die school zat een Russisch meisje dat Nederlands moest leren. Daarom vroegen ze mij of ik haar vriendinnetje wilde worden, want dan konden we van elkaar leren. Ik was acht. In plaats van Nederlands, spraken we meestal Duits. Ik leerde van haar een beetje Frans. Haar moeder was een Française, haar vader een Baltische baron, een

aardige, rustige ingenieur, een achterneef van de beruchte vorst Ungern Sternberg die tijdens de Russische revolutie de Roden vanuit Mongolië bestookte met een leger van Japanse boogschutters. Het was een kleurrijke familie, ze hadden een reusachtige Deense dog en hielden kippen op het balkon. Soms gingen we de haan in de Scheveningse bosjes aan een touwtje uitlaten.

- Welke talen spreek je nog?

Brouwer: Het Oostenrijks is waarschijnlijk mijn thuis omdat ik het met mijn moeder sprak. Ik was blij toen ik het na de dood van mijn moeder met Franz West kon spreken! Maar Oostenrijk zelf is niet mijn thuis. Als ik daar was opgegroeid, hoop ik toch dat ik dezelfde mentaliteit zou hebben ontwikkeld als Karl Kraus, Thomas Bernhard, Ingeborg Bachmann, Elfriede Jelinek of Michael Haneke. In Oostenrijk wordt alles onder het tapijt geveegd: vooral seks en onafhankelijke vrouwen. Alles wat onaangenaam is wordt onuitsprekelijk en onzichtbaar gemaakt: alle zonden, alle vreselijke waarheden. Van vrouwen wordt verwacht dat ze zich opofferen, dat ze mild en toch sterk zijn en de wereld rechthouden. Tijdens het kijken naar een film van Haneke had ik plotseling het gevoel dat we nog steeds in het stenen tijdperk leven. Als je alle vernis afkrabt, hou je de rauwe werkelijkheid van de mens over. Ik vond het knap dat die film dat kon laten zien.

- Je vertelde dat je getrouwd bent?

Brouwer: Ik was dolverliefd, maar achteraf weet ik dat ik in het huwelijk ben gevlucht voor een uitzichtloze situatie. Ik was in Leiden gaan studeren, waar ik omwille van mijn vader gediscrimineerd werd door een van de hoogleraren. Mijn vader overleed toen ik zeventien was. Dat veroorzaakte een enorme shock omdat hij me al die jaren als zijn exclusieve bezit, of onderdaan had gezien. Ik had de behoefte over hem te spreken, maar van die hoogleraar mocht dat niet. Hij zorgde ervoor dat ik geen beurs meer kreeg. Mijn man was diplomaat. We hebben twee jaar in Japan gewoond en drie jaar in Frankrijk. Maar in die tijd hadden de meeste mannen geen belangstelling voor wat hun vrouw intellectueel dreef. Bovendien mocht je als diplomatenvrouw toen niet werken. Dat veroorzaakte bij mij een gevoel van totale waardeloosheid, van echte wanhoop. Ik was immers opgegroeid met de overtuiging dat alleen een intellectueel leven telde.

Oostenrijk en Japan hebben best wel wat gemeen, trouwens. In beide

landen heerst een enorme sociale druk. Alles moet lief en mooi en aardig zijn.

- *Dat doet mij denken aan Louise Bourgeois.*

Brouwer: Ik leerde haar werk kennen in 1982 in New York, dankzij Hans Haacke, met wie ik goed bevriend was. Bourgeois was toen een 'artist's artist'. Het heeft heel lang geduurd voor het lukte om in Nederland een tentoonstelling van haar werk te maken. Niet iedereen kon dat expliciet seksuele werk van haar verteren.

Ik heb eens bij haar geluncht toen we haar tentoonstelling aan het voorbereiden waren. Ze kon heel goed koken. Ze had konijn op z'n Frans klaargemaakt, met mosterdsaus. Ze kon ook erg goed praten, ze had een vrij scherpe tong. Ik weet niet meer hoe we erop kwamen, maar ze was nog steeds verontwaardigd omdat haar man wel, maar zij niet had moeten verschijnen om verhoord te worden door het House Committee on Un-American Activities, ze voelde zich niet serieus genomen. Ik vertelde over een plaat waarop je kon horen hoe Brecht verhoord werd en ik vroeg haar hoe dat eigenlijk zat met Duchamp, want ik had nooit iets gehoord over zijn rol in die tijd. 'Oh, die had protectie,' zei ze, 'die kende al die rijke vrouwen.' En ze vertelde over Duchamps eerste vrouw, een boerendochter, die tijdens de huwelijksnacht gillend was weggerend omdat ze niks moest hebben van de *convolutions* van het précieuze notariszoontje Duchamp. 'Zijn hele leven heeft hij zich op die vrouw gewroken,' zei ze. Volgens Bourgeois hadden we aan die eerste echtgenote *Nu descendant un escalier* en de vrijgezellen met de chocolademachine van *Le Grand Verre* te danken. 'Zijn hele leven heeft Duchamp wraak genomen op alle vrouwen die hij had gekend,' vertelde Bourgeois, 'tegelijk hun bescherming zoekend.' Ja, ze sprak nogal minachtend over hem.

- *Walter Swennen vertrouwde mij eens toe dat Duchamps ontlasting waarschijnlijk groen was. Met deze wijsheid in gedachte, vroeg ik eens aan een Japanse galeriehouder die zevenentwintig werken van Duchamp bezat en Kiki Duchamp heel goed had gekend of ze hem ooit iets had verteld over Duchamps seksuele gewoontes. 'Only with the finger,' had ze hem verteld, 'only with the finger'.*

Brouwer: Je voelt in zijn werk een enorme angst voor seksualiteit.

- *In tegenstelling met Bourgeois. Wel geschikt voor musea dus. En voor mensen die veel boeken lezen omdat ze bang zijn hun handen vuil te maken.*

Brouwer: Bijna alle teksten over Duchamp beginnen met hetzelfde cliché: dat hij met zijn urinoir de kunst gedematerialiseerd heeft.

- *Dat is ook zo. Hoe minder materie hoe beter. Al zijn readymades gingen vergezeld van een zogenaamd poëtische titel die tot doel had de toeschouwers naar 'des régions plus verbales' te leiden, zoals hij zelf schreef. Hij was bang van het stoffelijke, het sensuele, het warme.*

DE MYTHE VAN DE MANAGER

- *Je hebt ook voor de krant geschreven. Marc Ruyters vertelde mij hoe de eindredacties in Vlaanderen vanaf de jaren negentig gaandeweg het roer hebben overgenomen en de onafhankelijke kunstjournalistiek onmogelijk hebben gemaakt. Hoe ging dat in Nederland?*

Brouwer: Van '75 tot '81 heb ik geschreven als freelancer, onder andere voor de Haagse Post en Vrij Nederland. De echt getalenteerde schrijvers zoals Armando waren al vertrokken. Redacties begonnen nieuwe eisen te stellen, omdat ze meenden dat hun bladen zich competitiever moesten opstellen om geen lezers te verliezen. Er heerste toen een opdeling tussen links en rechts. De rechtse bladen waren bang te conservatief bevonden te worden, de linkse bladen waren bang te highbrow over te komen. Het rechtse Elsevier had als slogan: 'Rechts met een rood randje', om te laten zien dat ze ook begaan waren met arme mensen. Er werd mij voortdurend verweten dat ik te intellectuele stukken schreef. De secretaresse moest het kunnen lezen, zeiden ze. Ik vroeg mij af hoe ze konden weten wat de secretaresse graag las, hoe ze in haar plaats durfden te denken en of ze dachten dat ze op een lager niveau stond dan zichzelf. Toen was er dus al een begin van populisme, de angst voor diepgang. Dingen als onderzoeksjournalistiek leken plotseling voor altijd verloren.

En toen moesten de bezuinigingen op cultuur nog komen. En de vernieuwde commercialisering van de kunst, die veel erger is dan die van de jaren vijftig. En het alsmaar jonger dan jong moeten zijn van de nieuwste kunstenaars. En het *star system* van de internationale tentoonstellingsmakers. En het circus van alle biënnales en triënnales. En de verzelfstandiging

van de musea vanwege het Amerikaanse ideaal van het vrije markt denken. Reaganomics en het Thatcherisme hebben dit alles veroorzaakt, kracht bijgezet en versneld. Het was een wereldwijde beweging.

Halverwege de jaren tachtig werden de musea overgenomen door zaakwaarnemers. Dat ging samen met de mythe van de manager. Die zouden een museum veel beter kunnen beheren dan die dromerige kunstzinnige types die aan het hoofd stonden en die natuurlijk niet met geld overweg konden. Als manager hoefde je niets te weten over wat je beheerde, als je het maar stroomlijnde. Altijd en overal, in oorlog en vrede, geldt blijkbaar: Ôte-toi de là, que je m'y mette! In die tijd werd Rudi Fuchs verraden door zijn financieel directeur. Plotseling moest iedereen verantwoording gaan afleggen, staatjes invullen, bezuinigingsronden doorvoeren, geld genereren. En zo is het populisme de musea binnengedrongen. Dat hebben we te danken aan de managers. En aan de angst van medewerkers om er niet bij te horen.

Het enige wat de managers niet konden, was directeur van de musea worden. Dat betekende dat ze genoeg moesten nemen met de tweede plaats. Vanuit die positie creëerden ze niet alleen de terreur van de verantwoording, ze decreteerden ook dat alles begrijpelijk moest worden. Opnieuw verwezen ze naar een imaginaire secretaresse. Deze keer leed ze aan drempelvrees. De musea moesten die drempelvrees wegnemen door overal teksten bij te hangen. Daar is de verfoeilijke gewoonte van de audiogids uit voortgekomen. Het zelfstandig denken van de bezoekers werd ondergraven.

In het Kröller-Müller Museum kregen we zo'n manager. Zijn ambities leken grenzenloos. Ik noemde hem bij mezelf de Raspoetin van de Veluwe. Maar zijn ambities hadden weinig of niets met kunst te maken. De sfeer in het museum veranderde. Conservatoren werden op wachtgeld gezet, het uitlenen van beroemde schilderijen werd de nieuwe financiële basis. Research was niet meer nodig.

Voordien vormde research de basis voor de tentoonstellingen en uit die tentoonstellingen kwamen de aankopen voort. Zonder research ontstond er een vorm van willekeur. De eerste keer dat we daar wat van merkten, werd in het Stedelijk Museum in Amsterdam een tentoonstelling georganiseerd die betaald werd door de galerie van de kunstenaar. Toen kwamen de schrijvers die door galeries betaald werden. Dat zei natuurlijk alles over de financiële toestand van de musea én van de galerieën. De musea verloren hun statuut als gangmaker, ze gaven niet langer de toon aan. Vroeger had elk museum een eigen karakter. Het Rijksmuseum Kröller-Müller was

vooral geïnteresseerd in sculptuur. Mevrouw Kröller had de wens te kennen gegeven dat er niet meer verzameld zou worden, maar de toenmalige directeur Bram Hammacher had dat vertaald als: geen schilderijen meer verzamelen. Zijn opvolger Rudi Oxenaar heeft dat beleid voortgezet door zich te concentreren op arte povera, minimal art en conceptkunst. Dat was belangeloos, zonder commercieel oogmerk. De keuzes waren gebaseerd op kunsthistorisch onderzoek.

Dit werd de voedingsbodem voor de huidige haat tegen de linkse kerk, zoals Wilders de kunstwereld benoemde. Onder de regering Rutte zijn dozijnen bibliotheken gesloten. Want iedereen had toch een computer? Het Tropenmuseum had een unieke koloniale bibliotheek. Prins Claus had er een eigen werkkamer. Op een gegeven moment bedachten de politici dat die bibliotheek 'gewoon' gedigitaliseerd kon worden, dan konden ze de ruimte voor iets anders gebruiken. Het is notabene Egypte, een straat-arm land dat nooit meer van zijn dictaturen afkomt, dat de bibliotheek heeft gered door de weggegooide boeken naar Alexandrië te halen, naar de heropgebouwde bibliotheek.

- Zou je nog iets willen toevoegen aan dit gesprek?

Brouwer: Toen ik bij het museum kwam, was het nog maar tien of vijftien jaar geleden dat er een wet was afgeschaft die bepaalde dat een werkende vrouw ongetrouwd moest zijn. Ik mocht dus werken, maar ik moest doen alsof ik geen kinderen had, geen demente moeder waar je tijd aan wil besteden, geen familie die je nodig had. Ik ben toen in dat denken meegegaan, en dat vind ik vandaag heel jammer. Er zit een soort van wreedheid in de maatschappij die door iedereen aanvaard wordt, maar eigenlijk heel schadelijk en verminkend is. Als ik denk aan de jonge mensen van vandaag, zie ik mensen die door mijn generatie afgesneden zijn van een verleden, van diepgaande en brede kennis en uiteindelijk ook van de mogelijkheid zichzelf te zijn. Vaak zijn ze bang. Bang op te vallen, bang te verschillen van hun peers. Ze zijn heel bekommerd om de manier waarop ze overkomen op anderen. Dat is een ander wreed keurslijf. En dan hebben we ze ook nog eens opgezadeld met een toekomst die zo verschrikkelijk ongewis is. Hoe kunnen ze nog durven dromen? We gaan naar een wereld zonder bibliotheken, staande of wandelende. Ik hoop dat het goed komt.

26 maart 2022

DE UNIVERSITEIT ALS POREUZE PLEK

GESPREK MET BART VERSCHAFFEL



Bart Verschaffel

Professor emeritus Bart Verschaffel (°1956) was als gewoon hoogleraar verbonden aan de Vakgroep Architectuur & Stedenbouw van de Universiteit Gent. Hij is een onvermoeibaar publicist op het vlak van cultuurfilosofie, esthetica en architectuur- en kunsttheorie. Samen met Lieven De Cauter en Jef Cornelis lag hij in 1989 aan de basis van het controversiële, culturele televisieprogramma *Container*. Hij was mede-curator van de tentoonstellingen *Piranesi. De prentencollectie van de Universiteit Gent* in het Museum voor Schone Kunsten (Gent, 2008) en van de tentoonstelling *bOb Van Reeth, architect*, in BOZAR (2013). Hij was verantwoordelijk voor het luik *Vertoog & Literatuur* van het festival *Antwerpen 93 Culturele Hoofdstad van Europa*. Hij ontving de Cultuurprijs van de Vlaamse gemeenschap voor kunstkritiek in 2002 en hij is lid van de Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten sinds 2010.

Zijn basisovertuiging bestaat erin dat Vlaanderen geen hogere burgercultuur heeft gekend, waardoor kunst doorgaans op een kleinburgerlijke, sentimentele manier beschouwd wordt als een vorm van hoogstaand amusement die ontroering moet opwekken. 'In cultuureconomische termen geformuleerd' schreef hij in 1996, 'is kunst het product dat tegemoet dient te komen aan de (ontijdelijk geachte) behoefte aan ontroering.' Hiertegenover pleit hij voor een tweede blik op het kunstwerk, waarbij het in verband gebracht wordt met de leeservaringen van de beschouwer: 'Om bij een werk te blijven moet men tegen de 'ervaring' in zwemmen. En het eerste middel om bij het werk te blijven en het écht aandacht te geven, zijn woorden. Om iets te zien, moet men veel lezen.' Consequent benadert hij daarbij elk kunstwerk als 'beeld', zelfs foto's van Dirk Braeckman of tekeningen van Elly Strik. Door een werk 'in aandacht te wikkelen', zoals hij het fraai uitdrukt, belet de beschouwer dat het kunstwerk wegzinkt in vergetelheid en geeft hij, zij of hen het de kans zich met een toeschouwer en de wereld te verbinden. 'Een werk *heeft* immers geen betekenis, het *krijgt* betekenis, niet doordat men het even 'ervaart', maar doordat iemand ervoor *kiest*, bereid is erbij te blijven, het in het gesprek te brengen, en het zo een geschiedenis te geven.'

Ik ontmoet Verschaffel in het door hem gecoördineerde Vandenhove Studiecentrum Architectuur en Kunst, verbonden met UGent. Hij superviseert de ophanging van de compacte groepstentoonstelling *p.s. – SVP*, een hommage aan Sylvia Van Peteghem, hoofdbibliothecaris van de Universiteit Gent, die in 2020 met pensioen ging.

Bart Verschaffel: Ik kom uit een onderwijzersfamilie waar zeker aan de kant van mijn vader een groot principieel belang gehecht werd aan het intellectuele en culturele leven. Mijn vader was bijvoorbeeld voorzitter van de cultuurraad van Eeklo. De invulling van kunst en cultuur bleef echter heel arm en lokaal. De familie van mijn moeder was volkser, maar haar broer was de befaamde kunst- en architectuurcriticus Geert Bekaert. Dat was een uitgetreden jezuïet die gehuwd was met een jonge weduwe die een belangrijke boekhandel openhield in Antwerpen, eerst op de Dageraadplaats en nadien aan de Koepoortbrug. Als jonge gast ben ik daar eind jaren zeventig veel op bezoek geweest. Er kwamen daar veel mensen van de Antwerpse scène over de vloer: Herman de Coninck, bOb Van Reeth, Marcel Smets, Charles Vandenhove, Jef Cornelis... Hugo Claus ook, geloof ik. Ik hing daar in het weekend rond. Eigenlijk ervoer ik daar dat cultuur iets levends was. Ik denk dat de combinatie van de volkse achtergrond van mijn moeder, de kleinburgerlijke, culturele belangstelling van mijn vader en het milieu van Geert Bekaert echt vormend geweest is.

- Als ik je hoor spreken over de volkse aard van je moeder begrijp ik waarom 'Jeugd' van Ernest Claes je vermoedelijk heeft geraakt, al zou je zoiets nooit schrijven. Liever analyseer je zijn verhuizing van het platteland naar de stad als een overgang van de aan noodzaak gebonden wereld van het werk naar de verrijkende wereld van het oeuvre.

Verschaffel (*glimlacht*): Ik heb de boeken van Ernest Claes ontdekt in de bibliotheek van mijn grootouders in Wondelgem. Ik was bij hen op vakantie, veertien of vijftien jaar oud. Maar het contact met het volkse leven verliep langs mijn grootouders in Kortrijk. Mijn grootvader was aanvankelijk stoker op de tram en later buschauffeur. Hij kende Stijn Streuvels. We zijn samen naar diens begrafenis geweest.

- Een befaamd gebeuren. De kist was opgebaard op een kar die getrokken werd door paarden. Er waren duizenden aanwezig.

Verschaffel: Het was een witte huifkar. Zijn huis was toegankelijk voor het publiek en we hebben het bezocht. Ik herinner me zijn werktafel voor het raam. Dat zijn beelden die bijblijven. Ik ben blij dat ik dit contact met de 'oude' wereld nog gekend heb, met die archaïsche laag die in de cultuur en de mensen vervat zit en die een soort van levensvorm is die verschijnt en voelbaar is in figuren, landschappen en interieurs.

- In interieurs van Henri de Braekeleer?

Verschaffel: Bij mijn intellectueel-artistische interesse kwam het grote geluk dat mijn vader ook een broer had die jezuïet was. Hij was ongeveer even oud als Geert Bekaert en ze hadden samen hun opleiding gehad. Dat maakte dat mijn ouders geen schrik hadden van filosofie. Toen ik aankondigde dat ik filosofie wilde gaan studeren, was dat geen reden tot grote vreugde, maar het was ook niet onmogelijk. Ze wisten natuurlijk niet wat filosofie eigenlijk was, net zomin als ik trouwens, maar ze hadden toch een soort vertrouwen.

Een andere meevaller was dat ik mijn kandidaturen in Kortrijk gedaan heb, aan de Kulak, een soort katholieke voorpost van Leuven die ervoor moest zorgen dat studenten uit West- en Oost-Vlaanderen in Leuven gingen studeren en niet in Gent. In het eerste jaar waren we met vijf studenten. In het tweede jaar bleven er twee over, waarvan alleen ik afgestudeerd ben. We hadden natuurlijk veel lessen samen met de andere studenten, maar voor sommige vakken zaten we apart, waardoor we een nauw contact hadden met de proffen. Een van hen, Jan Van der Veken, riep ons na twee weken al bij hem op het bureau. Hij vroeg wat we aan het lezen waren en gebod ons twee weken later terug te komen om hem te vertellen wat we ervan vonden. Dat was echt een vliegende start. Er was ook een bibliotheek met open rek, waarin ik vrij kon ronddwalen. Daar heb ik de Russische Bibliotheek ontdekt en het eerste semester heb ik het volledige werk van Dostojevski gelezen. Voordien had ik maar twee boeken gelezen die je als een referentie kan beschouwen: *L'Étranger* van Camus en *De Toverberg* van Thomas Mann.

- De gesprekken tussen Settembrini en Naphta... Naphta was een jezuïet, zoals je ooms.

Verschaffel: Geert Bekaert was een academicus en gaf les aan de universi-

teit in Leuven en Eindhoven, maar hij was vooral ingebed in de culturele sector. Hij werkte veel samen met Jef Cornelis voor de BRT en leverde bijdragen aan tijdschriften zoals *Streven*. Ook dat is bepalend geweest en gebleven. Ik heb de academische wereld en de universiteit altijd gezien als plekken die poreus moeten zijn ten opzichte van de intellectuele cultuur die hen omringt. Dat academicus zijn geen beroep is, eigenlijk, en dat een universiteit een contactplek moet zijn.

Carrièregevijs was het belangrijk dat ik gedoctoreerd ben in Leuven, maar ik kon er niet blijven. Aanvankelijk ben ik een jaar werkloos geweest, dan ben ik vrijwilliger geworden bij de VLIR, de Vlaamse Interuniversitaire Raad, waar ik meewerkte aan het tijdschrift. Eerst heb ik halftijds lesgegeven aan de Sociale School in Heverlee, dan voltijds aan EHSAL. Tegelijk gaf ik les aan drie universiteiten: cultuurfilosofie bij de ingenieurs-architecten in Leuven, architectuurtheorie in Gent en semiotiek aan de Universiteit Antwerpen. Ik zat dus een beetje overal, maar nergens vast aan een universiteit. Ik kwam daar als een toerist. Dan is mijn aanstelling in Gent beginnen groeien tot ik in 2002 een voltijdse aanstelling heb gekregen.

CONTAINER

Verschaffel: Op al die plekken heb ik filosofische vakken gegeven aan niet-filosofen. Daardoor heb ik mezelf moeten oefenen om filosofie te doceren zonder jargon, waarbij de filosofische intuïties die richting geven aan een denken en voelen binnen een cultuur belangrijker zijn dan de technische precisie. En dat overlapt natuurlijk met mijn overtuiging dat de academische wereld poreus moet zijn en met mijn praktijk als publicist over de brede cultuur. Na mijn doctoraat was ik werkloos en moest ik kiezen. Ofwel bouwde ik mijn doctoraat om tot een boek met het oog op een academische loopbaan, maar dat kon drie of vier jaar duren, ofwel probeerde ik aan de kost te komen door andere dingen te schrijven. Via Geert Bekaert kon ik in tijdschriften een paar stukken plaatsen over mode en architectuur en dat is opgepikt. Zo ben ik via een achterdeur binnengeraakt in de academische wereld en niet in het departement filosofie.

In 1989 kwam er dan *Container* en vier jaar later Antwerpen 93. Dat waren twee pogingen om een soort van academische, intellectuele cultuur uit te proberen binnen een institutionele plek: de televisie en de universiteit. Daar zijn twee keer heel veel mensen kwaad door geworden. Ik denk om de juiste redenen (lacht).

- *Wat bedoel je?*

Verschaffel: In het geval van *Container* kwamen er vooral boze reacties van journalisten en bemiddelaars uit de media, mensen die normaal gesproken de microfoon vasthielden. *Container* was anti-televisie. Het idee van Jef Cornelis was om na het tweede journaal, op het moment dat gans Vlaanderen gaat slapen, zendtijd te gebruiken om op de goedkoopst mogelijke manier een soort plek te creëren voor intellectueel-cultureel discours. Het model hiervoor was een salon dat mijn vrouw en ik om de paar weken hielden en waar tien, vijftien mensen aan deelnamen. Lieven en Patricia waren daarbij.

- *Patricia De Martelaere?*

Verschaffel: Ja. Ze was een goede vriendin.

- *Vergeef mij dat ik je onderbreek, maar haar boek over het Taoïsme ligt altijd op mijn nachttafel. Ik hou ook van haar boek 'Een verlangen naar ontroostbaarheid', vooral van het hoofdstuk over zelfmoord.*

Verschaffel: Daar was ze ook veel mee bezig. Ik herinner mij dat ze, toen haar zoontje geboren is, tegen mij zei dat ze nu geen zelfmoord meer kon plegen. Maar dat is anekdotiek.

- *Terug naar 'Container'. Ik vond de compromisloze vorm van het programma heel sterk. Ik heb de aflevering over sentimentaliteit gezien. Dat gesprek is mij altijd bijgebleven.*

Verschaffel: Dat was de eerste uitzending, met Patricia.

- *Dat wist ik niet. Ik kende haar werk toen nog niet.*

Verschaffel: Om het programma goedkoop te maken, werd het rechtstreeks uitgezonden. De container van Stephane Beel zelf was heel duur, maar het was een volledig rijdende studio. We moesten gewoon drie stekkers inpluggen, de zaak openklappen en we hadden een televisiestudio. Het idee was dat er geen inleiding of presentator aan te pas zou komen. We zouden gewoon een gesprek hebben, de camera zou erbij komen en op het eind

weer weggrollen. We zouden de camera niet adresseren. Tijdens de eerste uitzending verschenen na tien minuutjes onze namen op het scherm, maar zonder uitleg waarom we daar zaten. De reactie was onmiddellijk. Mark Schaevers, Marc Reynebeau en andere journalisten waren verbolgen, in feite omdat we de functie van de journalist uitspaarden.

De bedoeling was de afstandelijkheid van de televisie niet weg te steken en duidelijk te maken dat de toeschouwer toch altijd een voyeur is van iets waarvan hij of zij geen deel uitmaakt. Het publiek werd niet rechtstreeks aangesproken, omdat we niet wilden doen alsof onze gesprekken voor dat publiek gevoerd werden. We waren ook geen professoren die al zeven boeken geschreven hadden. Maar het werd onmiddellijk een gigantische rel, ook binnen de BRT. We moesten tegen de camera spreken en onszelf voorstellen enzovoort.

Die rel was niet zonder betekenis. Er heerste toen een grote wedijver tussen de BRT en VTM die tot paniek binnen de BRT had geleid. En ineens kregen ze het slechtst mogelijke televisieprogramma dat alle conventies met de voeten trad. Het basisprincipe van deze conventies is het behagen van de koning-kijker. Dat we dat niet deden, en vooral dat Lieven en ik niet optraden als anchor-men maar zelf deelnamen aan het gesprek, werd onaanvaardbaar gevonden. Mijn idee was dat we het programma geleidelijk zouden doorgeven aan andere sprekers, maar die tijd hebben we niet gekregen. Als ik nu echter kijk naar de mensen die hebben meegedaan, dan denk ik dat we redelijk goed zaten: Patricia De Martelaere, Rudi Laermans, Paul Vandenbroeck... Als je het hele gebeuren bekijkt vanuit de huidige internetcultuur en alle pogingen om op een amateuristische manier formats te vinden om te communiceren, dan was *Container* zo braaf als wat. Maar het kwam te vroeg, of te laat.

Wat ik van dit experiment geleerd heb, is dat het intellectuele leven zeer afhankelijk is van plekken en instituten met hun mogelijkheden en beperkingen, en dat de hoeveelheid zuurstof eigenlijk schaars is. Je kan zelf wel lezen en schrijven, dat is één ding, maar je hebt ook een werkplek of omgeving nodig, we moeten dus werken om plekken te maken, en op het moment dat er echt gewerkt kan worden er het maximum uit halen. *Container* en *Antwerpen 93* waren voor mij zo'n zuurstofbellen. En de nieuwe opleiding ingenieur-architect die we in de jaren negentig in de UGent hebben uitgebouwd is ook zo'n zuurstofrijke werkplek geworden. Het Vandenhove-Centrum, waar ik nu vooral mee bezig ben, wil ook een plek zijn die dingen mogelijk maakt.

- Ik neem aan dat je 'De Witte Raaf' ook als zo'n plek beschouwd?

Verschaffel: Natuurlijk. Het gaat erom dat het soort werk dat intellectuelen verrichten altijd marginaal zal zijn en altijd bedreigd is. Jef Cornelis bleef daarop hameren. Wat ik gaandeweg ook wel geleerd heb, is voor dit werk een plaats te zoeken binnen de oude, burgerlijke instituties zodat we, binnen deze gemediatiseerde wereld, marginaal, een soort reserve aan zuurstof kunnen handhaven. Een betoog waarbij je bijna geen prentjes gebruikt en veertig minuten aan een stuk een argument ontwikkelt, dat kan immers alleen nog binnen de universiteit, een museum of de Koninklijke Academie, maar daarbuiten is dat allang niet meer mogelijk.

CONTROLECULTUUR

- Binnen de universiteit?

Verschaffel: Soms, maar daar is ook veel veranderd en onmogelijk geworden. Wat ik tijdens mijn studietijd in de jaren tachtig nog heb meegemaakt, dat er een echt contact was tussen het intellectuele en het levensbeschouwelijke, bestaat nu niet meer. Om twee redenen. Enerzijds is de filosofie zelf zogezegd geprofessionaliseerd of verwetenschappelijkt. De levensbeschouwelijke of existentiële inzet is heel klein geworden, denk ik. Anderzijds is het academisch onderwijs ook geprofessionaliseerd.

- Kan je daar een voorbeeld van geven?

Verschaffel: Studeren is een individueel proces geworden waarbij iemand zo efficiënt mogelijk kennis en competenties verzamelt om die later te valoriseren. Dit proces wordt gedurig gemonitord, geëvalueerd en gecontroleerd. In plaats van de studenten tijd en gelegenheid te geven om te verdwalen in de bibliotheek, krijgen ze een reader met gekozen fragmenten en een aantal pagina's dat ze volgens de maximale studiebelasting mogen lezen.

De universiteit is ook veranderd op het vlak van de eisen die gesteld worden aan de assistenten en de docenten. Het is nu een beetje aan het milderen, maar we hebben tien jaar gekend waarin de controlecultuur en het concurrentiemodel tussen universiteiten en tussen onderzoekers extreem inflatoir hebben gewerkt. Een nefaste kwantificering van de productiviteit

leidde tot het artificieel opdrijven van het aantal gepubliceerde artikelen en doctoraten omdat dit zagezegd bewees hoe goed een onderzoeker of een instituut was.

En nu is er na corona de reflex van de studenten om de universiteiten te beschouwen als een soort van Netflix-kanaal, wat het studeren nog verder individualiseert. Terwijl een van de essentiële dingen van een hoorcollege in een aula is dat je door de situatie min of meer gedwongen bent een bepaalde gedachtegang te volgen die enigszins coherent is en een spanningsboog heeft van vijftig minuten. Op die manier college volgen is een soort van training in langeafstandslopen. Dat heb je niet als je thuis naar de opname van een les zit te kijken. Een college is iets dat op een bepaald moment gebeurt: een confrontatie van generaties en een soort theater waarin iemand niet zo maar informatie doorgeeft, maar ook toont hoe hij of zij met cultuur of intellectuele inhoud, kennis, redelijkheid omgaat. Net zoals in een theaterzaal zitten iets helemaal anders is dan naar een film kijken op een klein scherm thuis.

MANAGEMENT-DENKEN

- *Dat doet mij denken aan de kunsthistorica en conservator Marianne Brouwer, die vertelde dat de audioguide uitgevonden is door managers die de kunst toegankelijker ('laagdrempelig') wilden maken en de musea commerciëler.*

Verschaffel: Ik zie dat als een heel beklagenswaardige evolutie. Ten eerste is er de verkleuterling en het schrappen van elke intellectuele complexiteit in de omgang met kunst, zowel historisch als thematisch. Ten tweede is er de transformatie van de esthetische ervaring in een immersieve belevingscultuur. Dat is klassieke Adorno: het museum wordt onderdeel van een entertainmentindustrie waar je snel en goedkoop bijzondere ervaringen kan opdoen. En niet alleen de musea gaan daarin mee, de kunst zelf ook.

Momenteel ben ik bezig met een tentoonstelling over James Ensor. Die zal gericht zijn op *kijken*, en niet op *beleven*. Het verheviggen of produceren van 'beleving' creëert een ersatz-ervaring. Neem bijvoorbeeld dit: het probleem van het Ensorhuis in Oostende is dat ze nauwelijks een eigen collectie hebben, ze kunnen alleen wat parafernalia tonen en randinformatie verzorgen. Er kunnen ook maar een vijftiental mensen tegelijk binnen in het Salon van Ensor. Om meer mensen tegelijk te kunnen bedienen,

beslissen ze dat er *extra's* bedacht moeten worden. Zo zijn ze op het idee gekomen etsen van Ensor met animatietechnieken uit te vergroten en tot leven te brengen door de figuurtjes die erin voorkomen te laten bewegen, opdat de toeschouwer de indruk zou krijgen zelf op het strand te zitten. Aan zulk immersief gedoe heb ik een hekel. Het is een uitvloeisel van een commerciële logica die zich gaat bemoeien met de kunst en de cultuurproductie zelf, die daar een management-denken op toepast en de omgang met kunst begint te sturen en te manipuleren. Dat vind ik zeer nefast.

- *Zou je iets willen vertellen over een tentoonstelling die je goed vond?*

Verschaffel: Een half jaar geleden heb ik in Rome, in de Scuderie del Quirinale, de prachtige tentoonstelling *Inferno* gezien, bedacht door Jean Clair en verzorgd door hemzelf en Laura Bossi. De aanleiding was het Dantejaar. Het uitgangspunt was de Hel van Dante, die werd verbonden met het thema van de hel in de beeldende kunst.

De eerste sectie bevatte helletaferelen, beelden van duivels en apocalyptische taferelen uit het verleden, Aeneas in de onderwereld, de val van de engelen, de gipsen replica van de *Poort van de Hel* van Rodin, dat soort van dingen. De tweede sectie ging over de iconografie van de Divina Commedia en Dante, reikend tot de romantiek met bijvoorbeeld Dante en Vergilius bij de prerafaëlieten. De derde sectie was gewijd aan de hel op aarde, met werken van kunstenaars als Goya en Otto Dix, maar ook met beelden van industriële interieurs, zware arbeidsomstandigheden, de oorlog. Tenslotte was er een sectie over de Holocaust, als de culminatie van al het voorafgaande.

Aan het eind van het deel over de hel komen Dante en Vergilius opnieuw boven, en zien boven zich de sterrenhemel. De tentoonstelling eindigde met die blik op de oneindige sterrenhemel, met onder meer twee prachtige werken van Anselm Kiefer, een ervan uit een privéverzameling in Parijs: een groot loden boek met witte verfdruppels als een soort van sterrenhemel. Er was ook *Falling Stars*, een schilderij van een man in de gevangenis kleren van een uitroeiingskamp, liggend op de rug, met boven zich een sterrenhemel.

Wat ik heel sterk vond aan deze tentoonstelling was dat het stuk voor stuk sterke werken waren, die bovendien samen een heel sterk verhaal vormden. Vaak waren deze beelden heel onverwacht. Maar je zou hetzelfde verhaal kunnen vertellen met beelden van Antoine Wiertz, Félicien Rops

en Philippe Vandenberg, met andere beelden dus, zonder dat het verhaal aan kracht zou inboeten, wat wijst op de algemeenheid en de kracht ervan.

De catalogus was heel uitgebreid. De stelling van Jean Clair was dat het probleem van de 21ste eeuw is dat we niet meer in de duivel geloven. Dat het kwaad een soort structurele kracht is in de wereld en in de menselijke ziel, en dat het activisme dat uitgaat van de evidentie van een perfecte wereld, als een soort van default-toestand, naïef en gevaarlijk is en zelf een soort van gewelddadigheid inhoudt. De duivel overwint net omdat we niet in hem geloven. Alleen een besef van de kracht van het kwaad kan dit beletten.

De tentoonstelling toonde aan dat je beelden als existentiële documenten kan benaderen en tegelijk hun esthetische kracht bewaren en betekenis geven. Het puur esthetische en het thematische versterkten elkaar perfect. Je had niet de indruk dat je het ene meesterwerk na het andere bewonderde, maar dat die esthetische en artistieke pregnantie van elk werk iets algemeen vertaalde. Dat is zeldzaam, denk ik. En zoiets kan alleen met een tentoonstelling. In een boek is dat veel moeilijker. Eigenlijk hadden we te maken met iemand die in de wereld van vandaag iets zegt met een tentoonstelling, waarbij het gezegde gedragen wordt door al die werken samen, die gekozen en geordend zijn.

- In een boek verlies je de fysieke verschijning van de werken. Misschien is dat het verschil. Maar wat je bedoelt, denk ik, is dat de kunstwerken losgeweekt worden van een oppervlakkige religieuze of iconografische interpretatie en verbonden worden met een diepere thematiek?

Verschaffel: Ja, in een tentoonstelling als die van Clair worden de werken niet alleen maar bewonderd. Ze komen ze los van hun conventionele, kunsthistorische betekenis en informatiewaarde. Ze worden existentieel reflexief. Clair toont waarover ze gaan, wat ze oproepen. En wat ze tonen en zeggen wanneer ze samengebracht worden in een expositie.

- Een mooie illustratie van de manier waarop je zelf kunstwerken benadert.

Verschaffel: Die man kan iets maken. Natuurlijk, wat hij aan werken kan verkrijgen en samenbrengen is uitzonderlijk, dat is premier league. Clair wordt als een conservatief beschouwd. Maar hij is zeer intelligent en heeft prachtige, belangrijke tentoonstellingen gemaakt.

- Waar ben je nu mee bezig?

Verschaffel: Drie dingen. Ik ben een essay aan het afwerken over de stripfiguur Nero. Daarnaast is er in 2025 een Ensorjaar. Er komen tentoonstellingen in Museum M, in Antwerpen en in Oostende. Ik cureer de tentoonstelling in Oostende, gewijd aan Ensor en het stilleven in België van 1830 tot 1930. De stillevens van Ensor vormen de rode draad, maar het gaat om een gecontextualiseerd overzicht van het stilleven in België. Ten slotte ben ik ook bezig met een boek over Henri de Braekeleer. Ik heb net een boek uit *What is Real? What is True? Picturing Figures and Faces* met voornamelijk kunstenaarsstudies, en in juni verschijnt er bij Edinburgh University Press *What Artistry Can Do. Essays on Art and Beauty*, een Engelse vertaling van een aantal essays die hoofdzakelijk afkomstig zijn uit de bundel *De zaak van de kunst*.

- Luc Deleu vertelde mij dat hij een heldere tekst van jou heeft gelezen over de deconstructie in de architectuur. De enige echt heldere tekst die hij over dit onderwerp heeft gevonden, zei hij.

Verschaffel: Dat zal *Ver Voorbij De Deconstructie: De Architectuuropvatting Van Office Kersten Geers David Van Severen* uit 2010 geweest zijn. Ik heb zelf wel weinig van Derrida en zijn medestanders gelezen. Ik heb veel meer opgestoken van de Franse historici uit die periode. Na mijn master, vóór mijn doctoraat, heb ik in Leuven twee jaar Middeleeuwse studies gedaan. Toen heb ik veel Franse Annales-historici gelezen: Fernand Braudel, Paul Veyne... Allemaal mensen die de vragenbatterij van de antropologie hebben toegepast op de middeleeuwen. Ze keken naar de middeleeuwen alsof het een soort van primitieve samenleving was. Ze stelden vragen die Malinowski gesteld zou hebben. Niet welke koning na welke koning kwam, maar wel welke relaties er waren tussen mannen en vrouwen, bijvoorbeeld. In plaats van een politieke geschiedenis kreeg je dan een mentaliteitsgeschiedenis. Ik denk dat het voor mij heel belangrijk geweest is om die archaïsche laag in de cultuur te zien.

- Wat bedoel je?

Verschaffel: Het besef dat mensen nooit helemaal modern kunnen zijn. De moderniteit is een soort opperlaag in de constructie van de mensheid. We

zijn maar modern tot aan onze kin. Alles wat daaronder zit, is duizenden jaren oud. De cultuur is een permanente worsteling, een permanent conflict met het premoderne. Die spanning is essentieel voelbaar, en het eigenlijke onderwerp van de architectuur en het wonen. De architectuur heeft zichzelf in de twintigste eeuw begrepen als een middel om de toekomst uit te beelden en vorm te geven, maar in wezen is ze een onderhandeling met de zwaarte en de traagheid in de wereld, en het wonen en het huis is net de plaats waar de archaïsche laag zich onvermijdelijk opdringt in het menselijk leven en het samenleven.

- *Ons dier-zijn?*

Verschaffel: Ja, natuurlijk

- *Is dat de spanning die je ook voelt in de poëzie van Baudelaire? Ik herinner me daar lang geleden iets van jou over gelezen te hebben.*

Verschaffel: Ik bespreek die zaken, de ambiguïteit van wat we 'moderniteit' noemen, en de spanning tussen het archaïsche en het moderne, in mijn essays over architectuur, in de bundel *Van Hermes tot Hestia*.

- *Als ik het goed begrijp, pleit je voor een grotere verwevenheid van het intellectuele en het maatschappelijke, wat je hierboven een 'algemeen cultureel gesprek' hebt genoemd en wat je voor het eerst hebt gezien bij je oom Geert Bekaert en zijn kennissen.*

Verschaffel: Zeker. Het gaat om een betrokken intellectualiteit, over het beoefenen van een strategische afstandelijkheid. Een belangrijk voorbeeld voor mij was ook het Italiaanse intellectuele milieu van het begin van de jaren tachtig. Toen waren mijn vrouw en ik vaak in Italië, ik had contact gezocht met de historicus Carlo Ginsburg, de zoon van Natalia Ginzburg, en met Franco Rella van de architectuuruniversiteit in Venetië, en zo kwamen we even in Bologna in dat milieu terecht, ook met Andrea Ginzburg, de broer van Carlo, en in Venetië, waar Tafuri nog was. We kwamen er bij enkele kunstenaars zoals Giuseppe Santomaso en zaten in Milaan, Bologna, Venetië, Rome... Het waren de woelige jaren, veel discussies, alles lag heel gevoelig toen, met de nasleep van de acties van Brigade Rosse, de zaak Aldo Moro, het plotse overlijden van Enrico Berlinguer. We waren daar,

toevallig, op dat plein in Padua, toen hij een beroerte kreeg tijdens een manifestatie. Het intellectuele leven was heel intens. Een sterke herinnering heb ik nog aan een avond, in 1981 of '82, met Borges in de aula van de universiteit van Milaan, georganiseerd door de 'Aging Society' – geloof ik.

- *Sprak hij Italiaans? In een essay over de 'Divina Commedia' schrijft hij dat hij Italiaans heeft geleerd door dit werk elke ochtend te lezen in de tram op weg naar de bibliotheek.*

Verschaffel: Neen, er was een tolk. Eerst was er een heel lange, gezwollen inleiding door een moderator. Toen kreeg Borges allerlei vragen over zijn verhouding tot de Zuid-Amerikaanse dictaturen. Hij antwoordde met heel korte zinnen, die tot grote hilariteit en bijval leidden. Het leek bijna een performance.

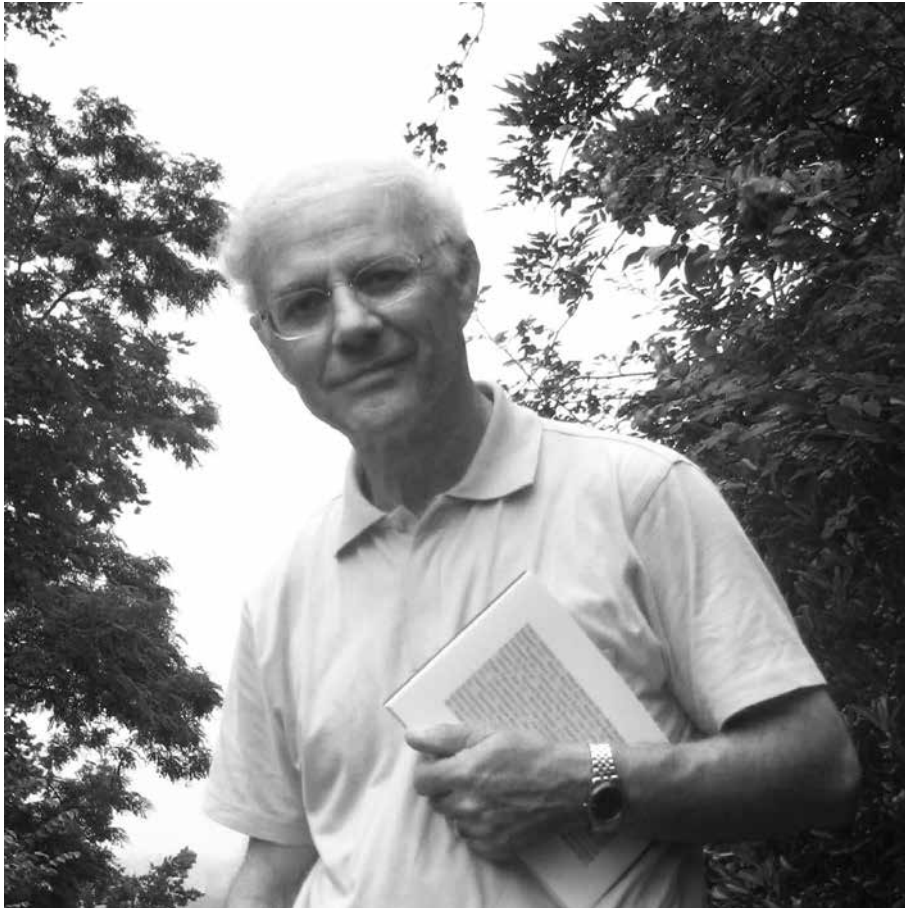
- *Hij was een nominalist die idealistische verhalen schreef en een conservatief die anarchistisch dacht. Dat leidde altijd tot een aangename verwarring.*

Verschaffel: Die club rond Carlo Ginsburg, dat waren allemaal communisten of sympathiserende communisten. Er heerste een soort van spanning, een geladenheid, omdat het academische werk een directe maatschappelijke betrokkenheid had. Dat ontbreekt vandaag, vind ik. En daar heb ik inderdaad voor het eerst kennis mee gemaakt in het milieu van de boekhandel van mijn ooms echtgenote.

29 maart 2022

HET GEVECHT MET DE ENGEL

GESPREK MET FERNAND VANHEMELRIJCK



Fernand Vanhemelrijck
Foto: Kris Vanhemelrijck

Fernand Vanhemelrijck (°1940) is historicus. Hij was decennialang gewoon en buitengewoon hoogleraar aan verschillende universiteiten, tien jaar decaan van de rechtsfaculteit en tien jaar rector van de Katholieke Universiteit Brussel en vijf jaar voorzitter van het Davidsfonds, de grootste Vlaamse culturele vereniging. Hij is auteur en medeauteur van een veertigtal boeken die voornamelijk handelen over de geschiedenis van de rechtspraak in Vlaanderen en Brussel, waaronder één boek dat is gewijd aan de heksenvervolging en één boek aan de vervolging van marginalen als Joden, prostituees, landlopers, homoseksuelen, zigeuners, beulen 'en andere zondebokken'. Hij ontvangt mij in een woning die is ingericht met mooie schilderijen die hij de voorbije jaren zelf heeft gemaakt. De vingers van zijn linkerhand zijn blauw. Hij heeft deze ochtend dus al geschilderd. Op twee tafels liggen zijn publicaties naast elkaar uitgesteld. Ik ben meteen ontroerd.

- Ik wilde in mijn boek graag met iemand spreken die bepaalde evoluties van de laatste decennia zou kunnen belichten vanuit christelijk oogpunt.

Fernand Vanhemelrijck (*kijkt verbaasd*)

- Ik ben ook gefascineerd door je nauwgezette documentatie, beschrijving en analyse van de heksenvervolging in Vlaanderen. In tegenstelling met de algemeen verbreide opvatting dat het hier gaat om een mythe, lever je bewijzen voor veroordeling en verbranding van 250 vrouwen. Hun namen staan zelfs in je boek! Een van hen kwam uit deze buurt (Kampenhout) en werd geëxecuteerd op de Grote Markt in Brussel.

Vanhemelrijck: Josyne van Vlasselaer. Ze kwam uit een tamelijk welstellende familie, maar toch is ze veroordeeld. Haar man was Aert van Beethoven, een voorouder van de componist, wiens familie niet afkomstig is van Mechelen, zoals wel eens wordt geschreven, maar van Kampenhout. Eerst is ze veroordeeld door de meier en het schepencollege van Kampenhout. De

plaatselijke rechtbanken mochten geen doodsvonnis uitspreken. Daarom werd ze uitgeleverd aan de amman van Brussel, dat was de hoogste rechts-officier voor het gebied dat we nu omschrijven als Brussel-Halle-Vilvoorde. Ze is de enige vrouw die ooit verbrand is in Brussel, in andere steden waren het er veel meer. Het proces is teloorgegaan in 1695 tijdens de beschieting van Brussel door de troepen van Lodewijk de XIVde.

- Toen het stadhuis werd verwoest en ook de 'Gerechtigheidsstaferelen' van Rogier Van der Weyden verloren gegaan zijn.

Vanhemelrijck: Dat wist ik niet. Alleen de toren van het stadhuis stond nog overeind. Zo is het archief van Brussel in vlammen opgegaan. Jammer. In Gent en Brugge zijn de archieven bewaard gebleven. Maar ik heb wel de rekeningen van de gerechtsofficieren ontdekt, van de meier van Kampenhout en de amman van Brussel. Daarin worden onder andere de kosten voor de terechtstelling vermeld, de kosten voor de beuk.

- In je boek onderzoek je allerlei mogelijke correlaties tussen de heksenverbrandingen en economische oorzaken, wettelijke verordeningen, publicaties van boeken, wissels in het bestuur. Maar nergens is een sluitend verband te vinden. Het lijkt te gaan om een soort van modes. Telkens als er ergens een zogenaamde heks wordt verbrand, leidt dit tot een grotere aandacht voor verdachte magische praktijken, waardoor er meer heksen worden aangewezen en veroordeeld.

Vanhemelrijck: Ja, zo ging het.

- En dit is niet gebeurd tijdens de zogenaamd duistere middeleeuwen, maar nadien: van 1550 tot 1620, met name na Luther, tijdens het volop opkomende humanisme en tijdens de contrareformatie onder Albrecht en Isabella aan het begin van de zeventiende eeuw. Een van de auteurs die met een publicatie 'olie op het vuur heeft gegoten' was Martin del Rio, een man die zijn hele leven heeft gestudeerd en als een humanist beschouwd kan worden. De aanklacht tegen de veroordeelden luidde nooit 'hekserij' maar 'magische toverij'. Het vreemde daarbij is dat ze niet in de eerste plaats en zeker niet rechtsreeks het slachtoffer waren van de kerk, maar van een goed georganiseerde wereldlijke en rechterlijke macht, hierin onverwacht gesteund door proto-wetenschappers die zich verheven voelden boven toverij, astrologie, waarzeggerij en andere vormen van 'bijgeloof' en magische praktijken.

Fernand Vanhemelrijck: Ik heb het nooit zo geformuleerd, maar dat klopt wel. Daarnaast mag je echter niet vergeten dat ze gesteund werden door een achterlijke publieke opinie die een heel lage dunk had van de vrouw. De cultuur was antifeministisch. De vrouw werd beschouwd als de pijl van Satan, de handlangster van de duivel en het kwaad. Dat antifeminisme was wijdverbreid, zelfs Luther had zich eraan bezondigd.

ANTIFEMINISME

- Je citeert ook een schabouwelijke passage van Petrarca. 'Ondanks zijn platonische liefde voor de irreële Laura,' schrijf je, 'schrijft hij een striemende aanklacht tegen de vrouw neer'. En je citeert: 'De vrouw (...) is een echte duivel, een vijand van de vrede, een bron van ongeduld, een oorzaak van twisten waarvan de man verwijderd moet blijven indien hij van rust houdt'. En je besluit met de woorden: 'Blijkbaar had de 'hoofse liefde' hier weinig invloed.'

Vanhemelrijck: Juist. Daardoor kwamen vrouwen terecht op de tortuurbank, waar ze alles bekenden wat hen werd voorgekauwd, want die folteringen waren niet uit te houden. De vrees voor de duivel was toen heel groot. Het kwaad waarde overal rond. Ze zagen de duivel overal. Dat merk je als je die processen leest. En ik heb ze allemaal gelezen: Diksmuide, Brugge, Gent...

- Je hebt ook een prachtige passage geschreven over de middeleeuwse angsten in verband met menstruatiebloed: 'Dit bloed, dat volgens hen een geheimzinnige toverkracht bezat, kon planten beletten te kiemen, de plantengroei doen verdwijnen, ijzer doen roesten en honden razend maken.' Ik ben benieuwd met welke intentie je aan deze studie bent begonnen; en ook hoe je, afkomstig van een dorpje uit de Brusselse rand, ertoe gekomen bent universitaire studies te doen.

Vanhemelrijck: Mijn grootvader was een schrijnwerker, een stielman, die het niet erg breed had. Hij kon zich geen studerende zoon veroorloven. Mijn vader is dan een ambtenaar geworden die zich een heel leven lang, deelnemend aan tal van examens, 'opwerkt'. Ik herinner mij hem als een man die vaak zat te studeren voor deze examens. Op mijn twaalfde besloot hij dat ik middelbare school zou lopen aan het atheneum in het centrum

van Brussel. Mijn vader was een heel sympathieke man, een goed mens. Mijn moeder was een lieve vrouw die tegelijk heel zelfstandig was en op haar rechten stond. Ik heb een fantastische jeugd gehad. Ik werd heel vrij gelaten en aangemoedigd. Elke dag mocht ik met mijn broer buiten gaan spelen in een prachtige, groene omgeving.

Ik weet niet waarom mijn vader mij naar het atheneum heeft gestuurd. Hij was lid van het Davidsfonds en ging elke week naar de mis. Maar aan het atheneum had ik fantastische leraars. Zo heb ik bijvoorbeeld drie jaar lang geschiedenisles gekregen van Leopold Flam.

- Die later mijn filosofiedocent was aan de universiteit. Hij was een zoon van Joodse immigranten uit Rusland. Als ik mij goed herinner, had hij als jongeman scheikunde gestudeerd. Nadien is hij in Buchenwald terechtgekomen. Hij was, naast veel andere zaken, geïnteresseerd in het libertaire denken tijdens de middeleeuwen. Hij heeft Hubert Dethier aangemoedigd dit onbekende vrijdenken te bestuderen en te repertoriëren in zijn 'Summa Averroïstica'.

Vanhemelrijck: Flam was gemarteld in Buchenwald. Hij had een litteken op het hoofd, waar hij met een gloeiende pook verbrand was. Hubert Dethier heb ik ook goed gekend. Later kreeg ik een kantoortje in de Koninklijke Bibliotheek. En wie kwam ik daar tegen?

- Leopold Flam?

Vanhemelrijck: Ja. Onze kantoortjes lagen vlak bij elkaar. 's Middags gingen Hubert en ik samen onze boterhammen opeten in een café. Maar eerst moest hij américain met pickles gaan kopen voor Flam, die doorwerkte. Hij schepte die américain op met een steekkaart. Ik heb toen veel mensen leren kennen. Jef Geeraerts en Paul Goossens kwamen daar ook vaak langs.

HISTORICUS

- Hoe ben je ertoe gekomen geschiedenis te gaan studeren?

Vanhemelrijck: Als kind was ik al geweldig geïnteresseerd in geschiedenis. Mijn vader was afkomstig uit een nabijgelegen dorp waar een schandpaal stond. Die schandpaal intrigeerde mij. Later kreeg ik de gelegenheid om

in Gent de geschiedenis van het strafrecht en de criminaliteit te bestuderen. Maar eerst had ik in het atheneum kennisgemaakt met zeer bevlogen leraren. Flam gaf les met lichtbeelden. Hij bezocht alle musea met ons. We kregen Latijn van Herman De Meulenaere, de Egyptoloog die later hoofd werd van de afdeling Egyptologie en nog later hoofdconservator van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis. Hij bracht ons naar het museum in het Jubelpark om daar naar de grote maquette van Rome te kijken. Hij is ook hoogleraar aan de Gentse universiteit geworden. Dat waren zeer goede leraars.

- Je vertelde dat je in Gent hebt gestudeerd.

Vanhemelrijck: Ja. Ik studeerde af met een licentiaatsverhandeling over de geschiedenis van de criminaliteit. Dat was toen iets nieuws. Toen vroeg professor Raoul Van Caenegem, een Europese autoriteit op het vlak van de rechtsgeschiedenis, of ik zin had om te doctoreren. Ik had daar nooit aan gedacht. Ik vroeg mijn vader wat hij ervan dacht en die moedigde mij aan. Eerst moest ik een beurs aanvragen bij het Nationaal Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek, zo bleek, en zo snel mogelijk mijn legerdienst doen.

Ik opteerde voor een legerdienst in Duitsland, omdat het dan twaalf maanden duurde in plaats van achttien. Ik was een antimilitarist en had gehoopt op een kantoorbaantje. Dan leer ik tenminste typen, dacht ik. Maar toen ik arriveerde, werden wij zeer onvriendelijk ontvangen door sergeanten met zwarte mutsen. We waren terechtgekomen bij de recce's, zeiden ze. Niemand wist wat dat was. Fred Bervoets is tegelijk met mij toegekomen. We hebben onze legerdienst samen gedaan, hij sliep recht tegenover mij. Het was verschrikkelijk koud. We verbleven in een voormalige nazikazerne met tochtige, houten barakken die we moesten verwarmen met een kacheltje. Plezant was dat niet. De opleiding was verschrikkelijk zwaar. We werden gevormd tot een elite-eenheid van verkenners. We moesten leren rijden met jeeps, met een dubbele koppeling, waar een mitrailleur op stond. We moesten daar rijdend mee leren schieten. Die jeeps waren altijd open, ook in de winter. We leerden omgaan met alle mogelijke wapens. Stenguns, FAL-geweren, granaten... Ik heb zelfs eens een raket afgevuurd. Ze vertelden dat die drieduizend frank per stuk kostten. We waren met achtentwintig. Dat was hallucinant. Ik was ongerust toen ik aan de beurt was. Ik heb een tank vernietigd die zich een kilometer verder bevond, aan

de overkant van een meer. Op en dag kregen we een zwaar ongeluk met een vrachtwagen. Daardoor werd ik ingedeeld bij de opvoedingsdienst. Mijn belangrijkste opdracht was het uitbrengen van een tijdschrift dat, vreemd genoeg, De Zwarte Duivel heette. Ik schreef bijna alle artikels, waaronder een verhaal over Fred Bervoets. Een man uit Appelterre, wiens naam ik vergeten ben, verzorgde de cartoons. Tegen het eind van mijn legerdienst kreeg ik het bericht dat ik was aanvaard als aspirant navorser door het NFWO. Ik kreeg een dag congé om het contract te gaan tekenen.

Professor Raoul Van Caenegem was een specialist strafrecht. Zijn idee was dat ik een doctoraat zou schrijven over de geschiedenis van het strafrecht aan de hand van bronnen die afkomstig waren van gerechtsofficieren. Jarenlang zat ik elke dag van negen uur 's ochtends tot vijf uur 's middags in het archief.

ARCHIEF

- Toen ik Herman Van Goethem vroeg of hij mijn doctoraat wilde begeleiden, wou hij eerst weten of ik geloofde in een methodologie. 'Nee,' antwoordde ik. 'Ik ook niet,' zei hij. 'Je gaat naar het archief, je dompelt jezelf onder en het archief zegt wat er moet gebeuren.'

Vanhemelrijck: Daar ben ik het mee eens. Het zit allemaal in de bronnen. Maar je moet natuurlijk wel kritisch blijven tegenover de bronnen. Historische kritiek is noodzakelijk.

- Ik ben benieuwd hoe je ertoe bent gekomen bijvoorbeeld de heksenvervolging of de vervolging van marginalen te gaan bestuderen. Wat was je motivatie?

Vanhemelrijck: Het is gegaan zoals Van Goethem het beschrijft. Na het lezen van heel veel stukken, kwam ik op het idee statistieken te maken om de zaken een beetje te ordenen en een overzicht te krijgen van het relatieve aantal berechte moordenaars, dieven, prostituees, landlopers enzovoort.

- En zo ontstonden de onderwerpen die je later stap voor stap hebt uitgediept?

Vanhemelrijck: Ja. Zo kwam het tevoorschijn: veroordelingen wegens toverij, tovenarij of magische toverij, want het woord 'hekserij' werd niet

gebruikt. Alles catalogiseren op basis van het wetboek van strafrecht, dat had nog nooit iemand gedaan. Ik denk dat ik daarom altijd mocht voortdoen. Ik heb veel geluk gehad blijkbaar. Ik heb nooit steun gekregen van een politieke partij. Ik moet alleen de professoren dank zeggen. Dat geeft een grote voldoening.

EEN LOOPBAAN DIE JE OVERKOMT

- Hoe ben je vervolgens in het Katholiek Hoger onderwijs terechtgekomen?

Vanhemelrijck: Dat gebeurde toevallig. Ik heb nooit iets gepland of gembieerd. Het liefst zat ik in de archieven en schreef ik boeken. Maar die dingen overkwamen mij. Ah, waar ik allemaal ingerold ben!

- Wat bedoel je?

Vanhemelrijck: Na mijn doctoraat kon ik mijn kandidatuur stellen voor aangesteld navorser. Zo had ik opnieuw vier jaar kunnen studeren en een nieuw boek schrijven. Maar dan zag ik in de krant dat ze een eerstaanwezende assistent zochten voor professor Guido van Dievoet, dé specialist in de rechtsgeschiedenis die doceerde aan de bekendste rechtenfaculteit. Dat was een heel sympathiek man, hij ontving mij bij hem thuis in Heverlee. Hij zei dat ik de man was die hij zocht. Ik werd aangeworven om de afdeling rechtsgeschiedenis van de bibliotheek van de rechtsfaculteit uit te bouwen. Mijn oude vrienden hebben mij daar nooit voor bekritiseerd. Flam ook niet. Die was daar niet mee bezig. Omgekeerd hebben ze mij in Leuven ook nooit gevraagd of ik katholiek was. Dat speelde geen rol. Ik spreek wel over de periode van '68. Misschien lagen de zaken toen anders.

In 1969 werd de UFSAL opgericht (Universitaire Faculteiten Sint-Alloysius) als Nederlandstalige tegenhanger van de Facultés Universitaires Saint-Louis. Daar hadden ze iemand nodig om de geschiedenis van het recht en de instellingen te doceren. Ik was daar helemaal in thuis, ik deed niks anders. Ik heb dan gesolliciteerd en dat is in mijn schoot gevallen. Ik vind dat nog altijd onvoorstelbaar, maar het is gewoon gebeurd. In 1969 was ik docent. Mijn cursus was heel zwaar. Ze behandelde de ontwikkeling van de democratie, het parlementarisme, het constitutionalisme. Ik besprak die hele evolutie. Van Clovis en Karel De Grote tot het Egmontpact en de staatshervormingen.

Op mijn 32ste was ik hoogleraar. Op een bepaald moment waren er verkiezingen voor het decanaat. De verkiezing verliep bij geheime stemming en in principe kon elke professor verkozen worden. Ik had helemaal geen zin om dat te doen. Er was al een decaan die ik sympathiek vond en ik heb voor hem gestemd. Maar de uitslag kwam en ze hadden mij verkozen. Ik zei dat ik het niet wilde doen, maar ze vonden dat ik mij er moest bij neerleggen. Ik kwam thuis bij mijn vrouw Annie en ik vertelde dat ze mij verkozen hadden tot decaan. 'Allez,' zei ze. Ik was 32. En zo gaan de zaken aan het rollen. Als decaan moet je in de academische raad zetelen, met de rector. Toen ik daar binnenkwam vroeg die hoe oud ik was. 'Tweeëndertig,' zei ik. 'Dan ben jij voortaan de secretaris,' zei hij. Dat heb ik gedaan tot ik 42 was. Toen bleken er problemen te zijn met de rector en werd ik bij minister Robert Van de Putte geroepen, de gouverneur van de Nationale Bank die ook voorzitter was van de raad van beheer. Hij deed mee dat de rector voorlopig vervangen moest worden en dat die taak automatisch toeviel aan de decaan met de hoogste anciënniteit. En dat was ik. We konden goed met elkaar opschieten. Hij vergaderde niet graag. We begonnen om vijf uur en voor zes uur moest het afgelopen zijn. Ik denk dat hij graag naar het nieuws van zes uur luisterde in zijn auto. Later bleek dat de rector niet terugkwam. Ik liet weten geen kandidaat te zijn, maar ze hadden mij zien functioneren en voor velen bleek dat een soort verademing te zijn. Ze drongen erop aan dat ik kandidaat zou zijn en ik dacht dat ik het er wel op kon wagen omdat er twee sterke tegenkandidaten waren, zodat ik zeker niet verkozen zou worden. Er werd gestemd door drie groepen: de professoren, de assistenten en het technisch personeel. In elke groep ben ik verkozen met een overdonderende meerderheid. Dat was een bom aan de universiteit.

- Ik ken een Poolse dame die jarenlang werkster is geweest bij jou en verdrietig was toen je verhuisde.

Vanhemelrijck: Teresa? Ja, ik schijn met alle mensen te kunnen spreken. Mijn vrouw Annie had dat ook. Zij was mijn grote liefde... De mensen voelden dat ze echt met hen sprak, dat ze niet deed alsof. In mijn geval leek iedereen graag voor mij te werken.

Als rector kom je opnieuw terecht in een andere wereld. Je geraakt overal zonder dat je dat wil (*diepe zucht*). Je moet dan bijvoorbeeld samenkomen in de VLIR, waar alle rectoren van de Vlaamse universiteiten elkaar

elke maand ontmoeten. Zo leerde ik Sylvain Loccufier kennen, een grootmeester van de vrijmetselarij. Ik heb eens met hem in de loge gezeten... van de grote concertzaal in het Paleis voor Schone Kunsten (*lacht*). Roger Dillemans is een goede vriend geworden, de historica Els Witte kende ik al van voordien, die had ook in Gent gestudeerd, een jaar na mij. Je wordt ook geacht de universiteit te vertegenwoordigen in het buitenland, waardoor je gaat reizen.

Toen er na vijf jaar opnieuw een rector verkozen moest worden, was er geen tegenkandidaat, zodat ik opnieuw verkozen werd. Ik heb dat nooit nagestreefd, maar toch is het gebeurd. En al die jaren zat ik mij de hele tijd af te vragen: wat zit ik hier eigenlijk te doen? Want het liefst had ik bronnen onderzocht en boeken geschreven. Vandaag kan ik niet meer schrijven omdat ik niet goed genoeg meer zie om bronnen te lezen. Dat vind ik heel jammer. Op mijn tweeënvijftigste was ik al tien jaar rector. Gelukkig hoefde het daarna niet meer. Toen heb ik besloten met een computer te leren werken en zelf fotokopies te maken en de kopieermachine zelf te herstellen als ze klem raakte. Want ik kon zelfs geen fotokopie maken!

- Toen werd je voorzitter van het Davidsfonds.

Vanhemelrijck: Ja, dat heb ik vijf jaar gedaan. Ook daar hadden ze problemen met de toenmalige voorzitter, een enorm verstandige man, een fysicus, die zich echter heel autoritair gedroeg. Hij dacht dat hij alles wist en dulde geen discussie. Nochtans zaten er heel verstandige mensen in dat bestuur, allemaal verkozen mensen die dat onbezoldigd deden. Ook de voorzitter werd niet bezoldigd. De hele vereniging was gebaseerd op vrijwillige inzet. Ik denk dat we toen meer dan duizend afdelingen hadden. In Ukkel waren er bijvoorbeeld drie. Ik was erg vereerd door hun uitnodiging. Ik vond het ook heel boeiend. We gaven veel boeken uit en cd's. Mooie boeken, bijvoorbeeld over de Vlaamse primitieven. Het was een fantastische ervaring, heel leerrijk. Ik heb intens en vruchtbaar samengewerkt met zeer onderlegd personeel en met talloze vrijwilligers zoals de toenmalige nationale secretaris Norbert D'Hulst. Maar na vijf jaar was ik het beu. Het ging heel goed, ze waren tevreden en ze wilden dat ik een nieuwe termijn aanvatte, maar voor de eerste keer in mijn leven heb ik op een categorische manier neen kunnen zeggen.

- *Hoe heb je Annie leren kennen?*

Vanhemelrijck: Op de trein naar Brussel. Het was een heel verstandige vrouw. Als kind was ze altijd de beste leerling van de klas geweest, maar toen ze naar de middelbare school zou overgaan, hebben haar ouders besloten dat ze in Eigenbrakel school moest lopen om Frans te leren. Ze kende ook perfect Frans, zonder accent. Drie andere meisjes uit haar klas hebben universitaire studies gedaan, maar mijn vrouw mocht niet van haar ouders. Ze was een slachtoffer van de sociale ongelijkheid. Haar vader was een fantastische stukadoor, een vakman, in de winter was hij boswerker. Haar moeder was poetsvrouw. Ze konden zich geen hogere studies veroorloven. Toen ik Annie leerde kennen, werkte ze in Brussel bij de Société Générale. Maar toen we trouwden, moest ze daar ontslag nemen. Getrouwde vrouwen mochten niet werken bij de Société Générale. Ze heeft dan gesolliciteerd bij een andere bank, waar ze wel aan de slag kon. We waren nog heel jong. Negentien. Dat zijn nog kinderen, zeker in die tijd. Ik was verliefd op haar en zij op mij. Het heeft altijd geweldig geklikt tussen ons, ze had een heel goed karakter, ze had een grote belangstelling, we gingen vaak samen op reis.

- *Aan het station van Sint-Genesius Rode stond een café waar de auteur W.G. Sebald in de jaren zeventig een man met parkinson heeft gezien die aan de biljarttafel verschrikkelijk schudde en beefde tot het zijn beurt was. Dan werd hij heel rustig. Weet jij wie die man was?*

Vanhemelrijck: Neen. Mijn vader ging daar ook biljarten. Er stond een tafel voor drieband. Ik ging soms mee. Het café heette *Le beau bruxellois*.

- *Je musicceert ook.*

Vanhemelrijck: Als jongeman ging ik naar de voorstellingen van Jeugd en Muziek in het Brusselse Paleis voor Schone Kunsten. Ik ging samen met een goede vriend die Daniel Thielemans heette, de broer van Johan Thielemans die onder meer voor de radio en de televisie heeft gewerkt. Eerst gingen we in de Nopro frieten met américain eten (*lacht*). Later heb ik een orgel gekocht. Ik heb ook altijd veel boeken en elpees gekocht. Mijn vader

stelde daar een budget voor ter beschikking. Vandaag heb ik nog 1300 cd's. Ik kan geen noten lezen, maar ik kan heel veel stukken uitvoeren. Tijdens haar ziekte en na de dood van mijn echtgenote kon ik niet meer naar muziek luisteren of musiceren. Dat is pas onlangs teruggekomen. Ik heb nu een nieuwe vriendin, Rosa. Ik ervaar weer levensvreugde.

- *Je hebt ook de streekvereniging Zenne en Zoniën opgericht om bepaalde delen van het landschap te bewaren. Je werkte daarvoor onder meer samen met de journalist Urbaan De Becker. Jullie hebben veel megalomane bouwprojecten tegengehouden.*

Vanhemelrijck: Urbaan was mijn beste vriend. We waren even oud. We gingen samen prismaboeken kopen bij Modest.

- *Waar ik mijn eerste kinderboeken zonder prentjes heb gekocht... Mis je je geboortestreek?*

Vanhemelrijck: Ja. Ik mis mijn huis en het verre, groene uitzicht. De bomen... We zijn verhuisd omdat Annie aan ALS leed en er teveel trappen in huis waren. Ik heb ook veel boeken moeten achterlaten. Maar hier woon ik dicht bij mijn familie, dat is een grote troost.

BOEKEN

- *Kan je een paar boeken noemen die je hebben geraakt of beïnvloed?*

Vanhemelrijck: *La Peste* van Albert Camus, zeer aangrijpend. Verlaine, Rimbaud, Baudelaire. *Terre des hommes* van Antoine de Saint-Exupéry. Vorig jaar was ik met Rosa in Marseille, waar ze zijn neergestorte vliegtuig hebben ontdekt in zee. Ze hebben lange tijd gedacht dat hij zelfmoord gepleegd had, maar nu is er zelfs een Duitser die beweerd precies op die plek een vliegtuig neergeschoten te hebben. Elsschot lees ik ook heel graag, net als mijn vader.

- *Je broer Kris heeft mij eens verteld dat je vader altijd een rolmeter op zak had waarmee hij alles mat: tafels, stoelen, schoorsteenmantels.*

Vanhemelrijck (*lacht*): Ik weet niet of hij echt altijd een rolmeter op zak had. Maar als jongeman was het zijn droom geweest architect te worden. Hij maakte graag maquettes. Hij heeft een zeer mooie, precieze maquette gemaakt van zijn eigen huis, maar ook van het mijne, dat hij trouwens heeft getekend op basis van wensen van Annie en mij. We hebben zijn tekening bezorgd aan een architect.

- *Mijn vaders vader, die autodidact was, vond dat zijn vier zonen het zonder studies moesten kunnen maken. Zijn negen dochters mochten elk wel twee jaar studeren. Onze vaders en moeders waren ambtenaren met gefnuikte artistieke en intellectuele dromen. Zelf hadden ze niet mogen studeren, maar ze deden alles om hun kinderen wel te kunnen laten studeren. Bij mij is het wel één generatie later gebeurd. Maar ik ben vandaag nog aan het studeren, eigenlijk. Voor dit boek lijkt het zelfs alsof ik mij onderdompel in een levend archief. Het boek gaat zijn eigen weg.*

Vanhemelrijck: Dat gevoel ken ik. Het is machtig als de bronnen je beginnen te leiden. Maar nu we het toch weer over boeken hebben: ik hou ook erg veel van *Het gevecht met de engel* van Herman Teirlinck. Geweldig hoe hij het Zoniënwoud beschrijft.

- *'Heilig, heilig is het woud van Zoniën.'* Het boek gaat op de cadans van een stappende reus.

Vanhemelrijck: Ik heb mij vaak afgevraagd wie de engel eigenlijk is.

- *Misschien gaat het over de duivel in engelengedaante?*

Vanhemelrijck: Daar heb ik nooit aan gedacht. Ik heb wel mijn boek over de heksenvervolging *Het gevecht met de duivel* genoemd als knipoog naar Teirlinck.

Het boek gaat over het Nietzscheaanse conflict tussen mensen die trouw zijn aan de aarde en mensen die denken vanuit de schone schijn. Het is een antikerikaal boek over de hypocrisie van zogezegde gelovigen, die ergens omschreven worden als 'het rinse, biddende vee'. De duivel is de ogenschijnlijk fatsoenlijke baron Caloen, die het woud verkavelt en er een kasteel neerplant. Hij stuit op verzet van Klaus Jeroen, de stamhouder, die zijn drie zonen verliest, drie reuzen die zijn voortgekomen uit een engelachtig, klein vrouwtje. Maar naast

deze engel is er de duivel die uit de stad komt en alles verstoort, verscholen achter schone manieren.

Vanhemelrijck: Misschien heb je gelijk. Ik heb het nooit zo bekeken.

- *Maar op het eind overwint Klaus Jeroen.*

Vanhemelrijck: Hoe dan?

- *Op de laatste bladzijde weent hij in het bos. Een van zijn twee kleindochters, die geadopteerd is door de baron en in het kasteel woont, hoort hem en gaat de liefde met hem bedrijven. Dan keert ze terug naar het kasteel, met zijn afstammeling in haar buik. Terwijl Teirlinck dit boek schreef, gaf hij les aan de jonge koning Boudewijn, in het paleis. Ik heb het altijd vreemd gevonden dat niemand dat heeft opgemerkt. Je vertelde dat je morgen naar Umbrië vertrekt?*

Vanhemelrijck: We gaan onder andere naar het Lago Trasimeno, waar Hannibal een slag tegen de Romeinen heeft gewonnen. Ze hebben er 25.000 manschappen verloren.

- *Hij was dan al drieëntwintig jaar onderweg. Een ongelooflijke geschiedenis.*

Vanhemelrijck: De Romeinen waren verrast door zijn tactisch vernuft. Er is de bekende uitspraak 'Ceterum censeo Carthaginem esse delendam', 'overigens ben ik van mening dat Carthago vernietigd moet worden'. Die Romeinen dachten zoals Poetin vandaag. Ik heb een enorme bewondering voor het verzet van de Oekraïners. Poetin gedraagt zich zoals Stalin, Hitler en Napoleon. Er zijn vandaag nog altijd mensen die Napoleon verheerlijken. Die ging wel uit van de idealen van de Franse Revolutie, maar het eerste wat hij deed was zijn familieleden tot koning of koningin kronen en zichzelf en zijn vrouw tot keizer en keizerin. We hebben de Code napoléon aan hem te danken, maar die zal hij wel niet zelf geschreven hebben. Eigenlijk moest iedereen voor hem gaan sneuvelen. Voor zijn eigen gloriol. In Sint-Genesius Rode woonde iemand die deel had uitgemaakt van Napoleons lijfwacht en alle veldslagen heeft meegemaakt. Hij hield daar een levenslang pensioen aan over. Hij heette Jean Wets. Dat heb ik gelezen in de *Geschiedenis van Rode* van je grootvader Constant Theys. Ongelooflijk hoeveel archiefstukken die man heeft gekopieerd. Hij had de paleografie

helemaal onder de knie. Ik heb mij altijd afgevraagd waar hij dat geleerd heeft en wat hem gemotiveerd heeft om al die stukken te lezen.

- Ik denk dat hem iets overkomen is zoals jou. In een levensbeschrijving voor zijn familie verzwijgt hij dat zijn moeder de dochter was van twee vondelingen die, zoals gebruikelijk, met elkaar gehuwd waren. Blijkbaar schaamde hij zich daarvoor. Ik denk dat hij om die reden de archieven is ingedoken. Waarschijnlijk wilde hij alsnog een mooie stamboom ontdekken aan de kant van zijn vaders vader. Hij is daar ook in geslaagd. Maar waarschijnlijk stuitte hij daarbij steeds vaker op documenten die hem om andere redenen zinvol leken, zodat zijn dorpsgeschiedenissen zichzelf hebben geschreven. Hij werd daarin aangemoedigd door zijn mentor Jan Lindemans.

Vanhemelrijck: Zijn boeken zitten vol belangrijke, authentiek documenten, ik heb er verschillende keren uit geciteerd.

BOMEN

- Wat denk je van de oneerbiedige manier waarop mensen omspringen met bomen?

Vanhemelrijck: Het is ergerlijk. Behalve als je een goeie reden hebt, natuurlijk (*lacht*). In 1944 hebben de mensen van Sint-Genesius Rode hun woede gekoeld op een notaris uit Brussel, een rexistische collaborateur die in zijn kasteel veel feestjes met Duitse officieren organiseerde. Om hem te straffen, hebben ze het kasteel geplunderd. Ik heb dat gezien, want het was mijn speelterrein. Ik zag hoe de mensen tafels, stoelen, tapijten, kussens en klokken over de parkmuur tilden en mee naar huis namen. Daarna hebben ze alle bomen gerooid van het bos dat zijn kasteel omringde. Ze gooiden die bomen in een holle weg. Het was een heel koude winter en iedereen ging daarna een boom halen. Er was wel politie, maar dat was Lange Drees, die floot alleen om te waarschuwen als er andere politie aankwam. Mijn vader en mijn nonkel Jom vonden dat we ook recht hadden op een boom. Ze hebben een eik naar ons huis gebracht en verzaagd. Mijn grootvader heeft er een boekenkast mee gemaakt die altijd in ons huis heeft gestaan. En die ik van mijn vader heb mogen vullen met nieuwe boeken.

29 april 2022

SPIEGEL VOOR VERTRAPTE ZIELEN

GESPREK MET ANNE-MIE VAN KERCKHOVEN

Anne-Mie Van Kerckhoven (°1951) is een veelzijdig kunstenaar. Haar werk (video, muziek, schilderijen, teksten, tekeningen, prints, publicaties) geeft gestalte aan een complexe benadering van het vrouw- en menszijn zijn, waarin feminisme, seksualiteit en verschillende vormen van fetisjisme elkaar op een verrassende manier ontmoeten. Sinds 1981 vormt ze samen met haar echtgenoot Danny Devos de muziek- en performancegroep Club Moral. Samen gaven ze ook het tijdschrift *Force Mental* uit. De eerste helft van dit gesprek werd gevoerd in 2012. De tweede helft vandaag.

Anne-Mie Van Kerckhoven: Ik heb aan de Antwerpse academie gestudeerd van 1970 tot 1974. Toen ik twaalf jaar oud was, wilde ik beeldhouwer worden, een jeugddroom. Mijn ouders wilden mij in de leer doen bij de beeldhouwer Albert Poels, maar ik had geen zin om tot mijn vijftiende werk voor hem uit te voeren. Ik wilde dolgraag naar de academie, maar dat mocht niet van thuis. Bovendien vonden de mensen van het PMS, die je moeten begeleiden bij je beroepskeuze, mij te slim voor de 'sierkunsten'. Ik moest en zou naar de humaniora gaan. Sint-Lukas in Brussel mocht ook niet. Avondschool ook niet. Na drie jaar Sint-Lutgardis in Antwerpen heb ik ervoor gekozen mijn tijd tot mijn achttiende af te wachten in het Heilig Graf pensionaat in Turnhout. Nadien heb ik mij meteen ingeschreven aan de academie, waar ik uiteindelijk grafische vormgeving ben gaan studeren. Het toelatingsexamen verliep heel goed. Beeldhouwer Mark Macken, de directeur, zei: 'Talent heeft ze, de rest zullen we haar wel leren'. Mevrouw Prijot wilde heel graag dat ik bij haar mode kwam studeren, maar ik wilde alleen maar al tekenend nieuwe technieken leren, en met tekst werken.

Samengevat zou je kunnen zeggen dat de academie een verschrikking voor mij is geweest. Ik was in hart en nieren een vrij kunstenaar en begreep niets van dat werken met opdrachten. Ik begreep die opdrachten ook niet. Ik snapte meestal niet wat van mij werd verwacht. Leraars van andere richtingen zeiden achteraf dat ik de richting Vrije Monumentale had moeten kiezen, omdat ik graag grote dingen maakte waar je lang aan moest werken.



Anne-Mie Van Kerckhoven
Foto: Hugo Roelandt

Fotografie werd nog niet als een echte kunst beschouwd, maar wij konden dat wel al studeren. Tijdens mijn tweede jaar ontstond de afdeling fotografie als afsplitsing van de grafische vormgeving. Ik besloot bij de grafische vormgeving te blijven, omdat ik het tekenen niet wilde afzweren, maar ik heb veel geleerd van de leraars fotografie, Jos Hermans en Paul Ausloos. We hadden enkele heel goede leraars. Modeltekenen kregen we onder meer van Wilfried Pas. Ik heb veel van hem geleerd. Hij zei niet veel, maar zijn lessen hebben gediend als basis toen ik zelf tekenleraar werd aan de Academie van Gent. Hij leerde ons dat je moest denken vanuit het middelpunt van de gewrichten en dat je aan de hand van het besef van die punten contact kreeg met de diepte.

Mijn belangrijkste atelierleraar heette Piet Serneels. Onze samenwerking was een ramp. Om een of andere reden had de man een probleem met mij. Hij was altijd verschrikkelijk demotiverend. Dit werd zo erg dat ik het laatste jaar altijd de klas verliet als hij die betrad. Nu heb ik daar spijt van, omdat ik veel later heb ontdekt dat mijn grootouders, die een feestzaal beheerden, eens een ontwerp voor een muurschildering bij hem hadden besteld, maar nooit betaald. Toen ik dat later vernam, ben ik echt woedend geworden op mijn grootmoeder. Ik was toen al kunstenaar en had al enkele keren ondervonden hoe vrijblijvend dikwijls wordt omgegaan met afgewezen ontwerpen.

Al die jaren spanningen, zonder te begrijpen waar ze vandaan kwamen! Bovendien hing dat grote ontwerp in het bureau van mijn vader en als klein kind al kon ik er mijn ogen niet van afhouden. Voor mij was het een fascinerend grafisch meesterwerk met mooie vormen en mysterieuze kleuren, onberispelijk geschilderd in plakkaatverf. Juist die man had ik willen leren kennen! Vandaag is het werk in mijn bezit.

Onze klas startte met 26 studenten, in het laatste jaar waren we maar met vier meer. Tot grote onvrede van Serneels waren dat vier vrouwen. Hij noemde ons de geitenklas en zei meermaals dat hij het zonde vond om zijn tijd en kennis te verspillen aan een klas met alleen maar vrouwen die later toch zouden trouwen, kinderen krijgen en nooit meer iets artistieks verrichten. Ik voelde dat aan als een verschrikkelijk affront. En Serneels was niet de enige. Het was in Antwerpen bon ton om vrouwen op artistiek gebied niet ernstig te nemen. In mijn ogen gedroegen alle Antwerpse mannen zich slecht tegenover hun vrouwen. Het is niet voor niets dat mijn eerste serieuze vrijer uit Aalst kwam en mijn man Danny uit Vilvoorde.

Kunsthistorisch en ook op hedendaags gebied hadden vrouwelijke

kunstenaars ook niet veel voorbeelden. Meret Oppenheim en Niki de Saint Phalle. Dat was het. We kregen ook geen les over hedendaagse kunst. Onze kunstgeschiedenis ging over Afrikaanse stammen, bij wijze van spreken. En het ideaal voor Serneels was Paul Klee. Onze leraars waren erg beïnvloed door de manier waarop reclame werd gemaakt in Midden- en Oost-Europa. Terecht. Die praktijk was van een enorme kwaliteit, maar een bredere, meer eigentijdse horizon zou meer stimulerend geweest zijn. Het was bijvoorbeeld taboe om tekentechnieken uit te proberen die leken op illustraties van Avenue, een Nederlands tijdschrift dat toen erg hip was.

Het jaar dat ik arriveerde, hebben ze de artiestenbals afgeschaft. Dat vond ik echt spijtig, want die waren vermaard en ik had ernaar uitgekeken. Toen heerste ook de idee dat je als kunstenaar heel veel moest drinken om erbij te kunnen horen. Dat deed ik dan ook, tot ik op mijn 24ste het begin van een levercirrose kreeg. Ik dronk om te bewijzen dat ik kon drinken, maar ook om te rebelleren tegen mijn opvoeding. Tot die ziekte, waardoor ik twee maanden alleen in quarantaine in mijn bed moest rusten, had ik me erbij neergelegd dat ik gewoon de vrouw van een kunstenaar zou worden. Na mijn ziekte stond mijn besluit echter vast. Zodra ik mijn diploma had, ging ik werken in een restaurant en in 1974 stelde ik al tekeningen tentoon bij Ercola.

Ik heb niet veel goede herinneringen aan de laatste jaren van mijn academietijd. Als ik weinig punten kreeg en ik vroeg waarom, gaf dat problemen. Blijkbaar mocht je daar niet naar vragen. Maar hoe kon je dan vooruitgang boeken? Als eindwerk wilde ik een campagne maken met als basis een klei-animatie met geboetseerde varkentjes die in een bloempot groeiden. Mijn onderwerp was het geneesmiddel Stresnil, dat ze aan varkens gaven als ze naar de slachterij gebracht werden. Animatiefilms mochten in de Antwerpse Academie echter niet gemaakt worden en een geneesmiddel voor varkens vond Serneels een beschamend onderwerp. Ik ben dan afgestudeerd met een werk over de Noorse sagen en legenden.

TEKENINGEN

Later kreeg ik gelijkaardige problemen met mijn tekeningen. Vanaf de jaren tachtig raadde iedereen uit mijn omgeving me af ze tentoon te stellen; mijn galeriehouder Frank Demaegd maar ook Danny. Uiteindelijk wilde Filip Luyckx ze tonen en nadien ook Dirk Snauwaert, maar daar zijn twin-

tig jaar overheen gegaan. Werk moet getoond worden, anders evolueert het niet. Het moet een leven kunnen leiden. Het moet reacties kunnen uitlokken. Twintig jaar geleden riep het digitale werk waar ik mee bezig was opnieuw weerstanden en reserves op, maar gelukkig nam mijn galeriehoudster in Berlijn alle experimenten op in haar shows.

Gisteren is er onmiddellijk een groot werk van mij verkocht op Art Brussels. Dat geeft moed. Een bepaald soort consistente belangstelling voor wat ik doe is nu pas begonnen. Intussen ben ik zeventig. Al die jaren heb ik abstractie gemaakt van het gebrek aan belangstelling, elke dag door-gewerkt, tegen mezelf herhalend dat ik niet gefrustreerd was, dat het er niet toe deed. De voorbije twee jaar heb ik met Kasper König gewerkt aan een werk ter gelegenheid van vijftig jaar kunstbeurs Bazel. Het ging een enorm bloementapijt worden. Twee jaar geleden is het een eerste keer afgelast, wegens Covid. Ze hebben in Lochristi 40.000 plantscheuten moeten vernietigen die ze al aan het kweken waren. In februari hoorde ik dat het project definitief is afgezegd. Ik heb Kasper König altijd heel intrigerend gevonden, maar hij heeft mij dertig jaar genegeerd. Nu we eindelijk konden samenwerken, heeft het lot er anders over beslist. Maar geen zorg, ik doe gewoon voort.

BAD WOMAN

- Heb je de indruk dat je, nu je iets ouder bent, ontdekt wordt door jonge mensen? Dat lijkt mij een van de aangename aspecten van het ouder worden. Je gaat zelf minder op zoek naar mensen die je bewondert en wordt opgezocht door mensen die je willen leren kennen.

Van Kerckhoven: Ik weet niet of het iets te maken heeft met bewondering, maar ik schijn inderdaad meer jonge bevlogen mensen te ontmoeten dan toen ik jonger was. Soms zie ik Ellen Schoenaerts, een buitengewone zangeres, kleindochter van Julien. Ik heb nog nooit zo'n hevige, intense persoon gezien, nog erger dan Tom Barman, heel gelijkaardig, maar dan op z'n vrouws. En Julie Cafmeyer, een bad woman, fantastisch. Ze geeft voorstellingen waarin ze spreekt over al haar amoureuze verwickelingen van de laatste jaren. Eerst heeft ze een sjieke blazer aan met blote benen, op hoge hakken. Ze is heel knap. Goed gevormd en sexy. En heel indringend. Ze spreekt op een bijna perfide manier over intieme zaken, recht voor de

raap. Dan trekt ze die blazer uit en staat ze daar in een badkostuum dat niets van haar lichaam verdoezelt en ze gaat verder. Dat is heel straf. Ze acteert niet, ze is zichzelf. Het is een performance. Terwijl je kijkt, vraag je je af: is dit nu goed of slecht? Samen hebben we een leesclub. We lezen een heel eigenaardig en moeilijk boek, *Het Rode Boek* van Jung. Heb je dat al gelezen?

- *Nee. Ik ken het werk van Jung niet goed.*

Van Kerckhoven: De enige mens die ik ken die dat boek al gelezen heeft, is Mauro (Pawlowski). Jung schreef dat boek op zijn veertigste, toen hij alles bereikt had. Hij was beroemd, rijk, hij had prachtige kinderen en een bijzondere vrouw. Maar hij werd depressief. Elke keer als we samenkomen, lezen we een of twee hoofdstukken. Alinea per alinea. Soms lezen we zo'n alinea twee of drie keer. En klaarblijkelijk komt daar altijd iets ter sprake dat een van ons juist heeft meegemaakt. Als oudere persoon sta je altijd met één been in een oud idioom en dat wil je hen besparen. Die vrouwen spreken over hun liefdes, hun seksleven en hun problemen met mannen. Soms heb je de neiging te zeggen dat je dat allemaal al hebt meegemaakt en dat het niet zo belangrijk is, maar dan zwijg je natuurlijk. Voor alles wat ze vertellen, heb ik wel een anekdote klaar, want ik heb zelf een woelig leven achter de rug en ik heb straffe dingen meegemaakt. Maar dat is flauwekul. Ik zeg zo weinig mogelijk, wat wel niet altijd gemakkelijk is. Ik wil beleefd zijn. Bovendien word ik er zo moe van, van al dat terugblikken. Als ik terugdenk aan het begin van Force Mental, in 1981... Ik werkte toen al drie jaar voor een tijdschrift dat ontploft is rond een nummer over extreemrechts. Tegelijk werkte ik voor een fabriek voor neon en plexi-reclame, als ontwerperster. Ze hadden daar een reprocamera. Toen dacht ik: ik gebruik die camera gewoon om een tijdschrift met Danny te maken. Iedereen raadde mij dat af. 'Nog een tijdschrift? Daar gaat ge nooit een frank aan verdienen.' Maar dat was onze bedoeling ook niet.

- *Samen met Danny Devos verzorgde je de uitgave van een catalogus over de kunstplek New Reform van Roger D'Hondt en Marie-Hélène Van Oudenhove. Roger vertelde mij dat hij je leerde kennen via de kunstenaar Hugo Roelandt.*

Van Kerckhoven: Ja, ik was het lief van Hugo Roelandt. Hugo was heel gedreven en had het gevoel dat het niet rap genoeg ging voor hem. Ro-

ger wilde Hugo's werk verdedigen en lanceren. Hugo was zijn god. Roger toonde in New Reform performances en werk van Wiener Aktionisten als Hermann Nitsch en kunstenaars als Urs Lüthi, Jürgen Klauke, Christo. Hij organiseerde zelfs dingen in het kapsalon van Marie-Hélène. Roger had een fascinatie voor mannen die zich als vrouwen voordeden. Hugo Roelandt kleepte zich toen graag als vrouw om zelfportretten te maken. Hij was mooi, lang en slank. Met heel smalle heupen. Hij had prachtige benen. Als hij 's morgens opstond, droeg hij altijd zijn fascinerende, roze diva-peignoir, een beetje te klein, en helemaal uitgewerkt in velours.

- *Had dit een seksuele betekenis voor hem?*

Van Kerckhoven: Dat weet ik niet. Ik vond het vooral grappig, met die behaarde benen eronder. Het is wel zo dat hij niet tevreden was over ons seksleven, maar ik heb het nooit als mijn missie gezien een super seksleven te hebben binnen een huwelijk of een relatie als het niet vanzelf komt. Ik herinner mij wel dat hij op een merkwaardige manier... De meeste mannen dragen links of rechts. Maar hij droeg vanonder. Hij moffelde zijn geslacht weg. Het was een heel androgyne kerel. Hij kwam natuurlijk uit Aalst, waar het carnaval verbonden is met de zogenaamde Vuile Janetten, maar hij was veel meer dan zo'n parodie en er was niks vuils aan hem. Hij zag er altijd piekfijn uit. Als we kunststeden bezochten, Venetië bijvoorbeeld, en ik kocht iets voor mezelf, schmink of een juweel, dan wilde hij altijd hetzelfde maar in een andere kleur. Hij droeg dat ook en het zag er heel vanzelfsprekend uit. In die tijd toch. Kijk, daar hangt een foto van hem in badpak. Zo knap! Ik heb die foto eens getoond aan mijn moeder, om te tonen wie mijn lief was. Nu denk ik: wat moet ze gedacht hebben? Heb jij al een ouder verloren?

- *Ja. Je went aan het idee, maar het blijft ontwrichtend.*

Van Kerckhoven: Mijn moeder is twee jaar geleden gestorven. Ik ben er nog niet overheen.

- *Kan je je herinneren hoe je tot de kunst gekomen bent?*

Van Kerckhoven: Mijn vader, mijn nonkels die bij ons inwoonden en mijn tantes in Borgerhout waren allemaal op een of andere manier met

artistieke dingen bezig. Iedereen was heel creatief. Mijn nonkel had een donkere kamer en liet mij meekijken. Ik kon maar net boven de tafel met de baden en de producten kijken. Ik zag de beelden verschijnen in het ontwikkelingsbad. Maar wat mij het meest intrigeerde, was waarom hij altijd opnieuw begon. Hij had al een heel stapeltje van één bepaalde foto en bleef maar doorgaan. Ik verstond dat niet. Als ik met mijn vader tentoonstellingen bezocht, bleef die soms heel lang voor één schilderij staan. Dat begreep ik ook niet. Ik vroeg mij af wat er nu eigenlijk te zien was, het verveelde mij. Een derde ding dat ik mij herinner, vond plaats toen ik tien jaar oud was. We waren aan zee en ik keek naar reclameletters op de gevel van een gebouw. We stonden aan een rood licht en ik bestudeerde die tekst. Toen vroeg ik: 'Papa, de afstand tussen de letters is juist maar niet overal dezelfde. Hoe kan je weten hoe ver ze van elkaar moeten staan?' 'Door het veel te doen,' antwoordde hij. Maar of die zaken mij gevormd hebben weet ik niet.

Op een dag heb ik Salvador Dalí op tv gezien, met zijn snor die precies van plastic was. 'Je suis le plus grand peintre du monde,' zei hij. Dat raakte mij, omdat het indruiste tegen mijn opvoeding. Hoe durfde die zoiets zeggen? Daardoor heb ik begrepen dat er verschillende soorten mensen zijn. Dat je niet altijd moet gehoorzamen. Ik had altijd een groot probleem gehad met geboden en verboden. En ineens zag ik iemand die overal lak aan had. En die bovendien op tv kwam! Die zijn afwijkende mening zo maar kon verkondigen, terwijl iedereen het kon horen.

Later was ik eens op residentie in Sarasota Keys, in de Verenigde Staten. Tijdens de Tweede Wereldoorlog woonde Dalí daar in de buurt, in Saint Petersburg. Daar is een prachtig museum voor hem gemaakt met veel schilderijen die hij aan de mensen gaf om hen te bedanken. Er was een cyclus te zien met etsen uit de jaren vijftig en zestig. En dat was heel sterk. Zowel de beelden als de teksten. Het probleem is dat je in musea, boeken en de pers altijd dezelfde dingen te zien krijgt, waardoor je het oeuvre van veel kunstenaars niet goed kent. Nadien is Dalí afgeserveerd als een flauwekul verkopende zot, maar het was een verlichte geest zoals Buñuel. Drie jaar geleden was ik voor het eerst in Zuid-Frankrijk. Toen zag ik in Monaco opnieuw een tentoonstelling met werk van Dalí. Ook sterk. Er waren ook boeken uit zijn bibliotheek te zien. Heel inspirerend.

- Bernd Lohaus heeft Dalí opgezocht omdat hij zijn tekeningen heel sterk vond. Toen hij op een dag in Madrid gearresteerd werd, had hij recht op één telefoon-



*Hugo Roelandt, zelfportret
(hangend in het atelier van Anne-Mie Van Kerckhoven)*

tje. Hij belde naar Dalí. Tien minuten later stond hij weer buiten. Dalí had Franco gevraagd om in te grijpen.

Van Kerckhoven: Ik heb Bernd Lohaus en Anny De Decker voor het eerst echt gesproken tijdens een vergadering van de Antwerpse afdeling van de Free International University van Beuys, naar aanleiding van mijn eerste tentoonstelling bij Zeno X, in 1982. Mijn moeder had voor de gelegenheid een mooi roodwollen ensemble voor mij gekocht, waarvan het truitje galonnetjes op de schouders had. Toen ging het gerucht dat Danny en ik rechtse sympathiën hadden en we werden voor een soort tribunaal aan de tand gevoeld. Althans, dat voelde zo aan. We moesten vanalles uitleggen over Club Moral en over onze bedoelingen. 'Ja maar,' zei Bernd ineens, 'je hebt toch iets militairs, want je draagt galonnetjes.' Terwijl het zo'n speels truitje was! Ik heb het nog altijd.

JOSEPH BEUYS

- Is Beuys belangrijk voor jou?

Van Kerckhoven: Ja.

- Waarom?

Van Kerckhoven: Zijn *Honigpumpe am Arbeitsplatz* tijdens *dokumenta 6* in 1977 is voor mij een van de hoogtepunten van de kunst, een van de beste dingen die ik in mijn leven heb gezien. Ik ben er veel keren opnieuw naar gaan kijken. Roger D'Hondt organiseerde toen een event in een off space, een Tiefengarage. Ik was niet meer samen met Hugo Roelandt, maar was nog altijd betrokken bij wat hij deed. Ik was in Kassel met mijn nieuw lief, René, een kerel uit Amsterdam, een Jordanees, een boeffie. Een schone ontwapenende en heel stoutmoedige gast, Warhol is er later ook op gevallen. Hij had al in de gevangenis gezeten en vandaag zit hij er nog in. Bij Roger hadden ze een pick-up nodig, een platendraaier, en René is aan Beuys gaan vragen of we de platendraaier van de Free International University mochten lenen. Hij kwam naar buiten met de platendraaier. Het mocht.

- Zou je kunnen beschrijven waarom 'Honingpomp' zo bijzonder was?

Van Kerckhoven: De pomp, enkele andere motoren en hopen boter bevonden zich in een vijf meter diepe put. Je kon er niet bij. Het geheel maakte een zacht zoemend geluid en het rook naar verschaalde boter. Je zag die machines draaien, zonder dat dit verder iets scheen teweeg te brengen. De pomp deed ook niks anders dan honderdvijftig kilo honing door een gesloten circuit stuwten: doorzichtige buizen die door de gangen naar andere vertrekken leidden, onder andere een vergaderzaal voor de Free University, die op regelmatige tijdstippen vol zat met mensen. Die vermenging met dagelijkse bezigheden was intrigerend. Toen was ik mij daar niet zo bewust van, maar ik denk dat veel elementaire krachten waar het leven mee te maken heeft, tegelijk aanwezig waren. De pomp stuwde honing voort, maar dat diende tot niks, omdat het om een gesloten circuit ging. Je kon het zelfs niet goed zien. Af en toe zag je een luchtbel die zich verplaatste. Eigenlijk stond alles stil. Er heerste een stilstand die stilaan degenereerde en begon te stinken. Het scheen ineen te zakken. En te verharderen. Tegelijk waren er al die verschillende materialen die zonder bindmiddelen met elkaar verbonden waren. Een fantastisch werk, een van de interessantste dingen die ik in mijn leven gezien heb. Het heeft mijn ogen geopend. Drie jaar geleden traden we eens op in Keulen. Daar zag ik een tentoonstelling met foto's van de *Honigpumpe*, gemaakt door een vrouwelijke fotograaf. Het waren kleine foto's. Daar heb ik weer heel lang naar zitten kijken. Ik vind die foto's zelfs sexy.

Ik heb eenzelfde ervaring gehad tijdens *dOKUMENTA (13)* met die mooie, witte windhond met één fluo-roze voorpoot, een werk van Pierre Huyghe. Hij had een stuk land laten omploegen en bloemen gezaaid waar veel bijen op afgekomen waren. Er hing ook een soort zwerver rond die op die hof lette. Heel bijzonder.

Verder vind ik dat je het boek *Le Miroir des âmes simples et anéanties: et qui seulement demeurent en vouloir et désir d'Amour* van Marguerite Porete moet lezen. De spiegel voor simpele mensen die platgetrapt zijn door het leven maar toch een onstuitbare liefde hebben voor dat leven. Dat moet je lezen. En verder doen.

12 november 2012 - 29 april 2022

INDEX (SELECTIE)

#MeToo 177, 205, 264
 .02 88
 '68 87, 91, 99, 100, 123, 145, 147, 164, 168, 176, 221, 258, 301, 304, 309, 323, 385
25 Fluxus Stories 192
4. documenta 145
7000 Eichen 38
 A 117-127
À la recherche du temps perdu 102
A Well Considered Idea of an Artwork 321
 A.F. Vandevorst 203
 AA 207
 abortus 156, 212, 255, 256,
 Accuse 238, 246
 Achiel Van Acker 340
 achtduizend vrouwen 255
 ademruimte 254, 272
 adhocisme 172
 Adriaan Morriën 59
 Aert van Beethoven 379
 afgrond 9, 222
 afhaalbelg (sjieke) 173
Afwasbak 13
 Agnes Martin 288
 Ai Weiwei 201, 149, 277, 345
AIDS and Its Metaphors 198
 Al Bundy 317
 Al Hansen 117, 126
 Alain Badiou 58, 240
 Albert Camus 62, 80, 129, 157, 177, 283, 367, 389
 Alberto Giacometti 58, 74, 99, 100, 102, 325, 351
 Alchemia 111
 Aldo Rossi 293, 299
 Alessandro Mendini 88
 Alexander Calder 327
 Alexandre Iolas 285
 Alfons Hoppenbrouwers 36, 54, 303
 Alfred Ost 317
 Alice Munro 102
 Allan Kaprow 126
 allengskens 166
 Als ik museumdirecteur was 83, 103
 AMADA 177
 américain 382, 388
American Pastoral 213
 Amerikaanse acteur met hersenletsel (Ron Vawter) 194
 amerikanofilie 333
 anarchistisch 148, 172, 252, 341, 377
 anarchistisch-artistiek 341
 Andere Sinema 173
 André Breton 125, 285, 325
 André Gide 157, 283
 André Goudbeek 179
 André Malraux 98
 androgyne 399
 Andy Kaufman 125
 Andy Warhol 8, 49, 95, 142, 143, 168, 193, 198, 200, 310, 317, 325, 329, 344, 402
 Ann Veronica Janssens 23, 288
 Anne Teresa De Keersmaecker 262-263
 Anne Thyron 216
 Anne-Mie Van Kerckhoven 37, 145, 149, 150, 173, 184, 393-403
 Annejet van der Zijl 158
 Annette Messenger 229
 Annie Ernaux 154, 157
 Anny De Decker 79, 94-103, 114, 142, 149, 307, 309, 323, 327, 402
 Anselm Kiefer 38, 196, 288, 373
Anthology of Misunderstandings 126
 anti-autoritair 264
 antifeminisme 381
 Antoine de Saint-Exupéry 389
 Antoine Wiertz 320, 328, 373
 Anton Herbert 180
 Antonio Machado 161
 Antwerpen 93 Culturele Hoofdstad van Europa 175, 365, 368, 370
 Antwerpse mannen 395
 arbeiders 183, 340
 archaïsche laag 367, 375, 376
 archief 4, 9, 64, 87, 92, 120, 121, 150, 293, 344, 353, 380, 384, 390, 391
 archief geschonken ter studie, niet ter publicatie 92
 architecture rationelle 293, 296
 architectuur zonder architect 172
 architectuurstudies (geen gedaan) 91, 297
 Armando 361
 Arno 275
 Arnold Bode 82
 art corporel 286
 Art is what we do, culture is what is done to us 42
 art meeting place 148
 arte povera 27, 321, 363
 Artemio de Hilgo y Mensa 164
 ArtKitchen 121, 123
Artworker Star 3 306, 309
 Asger Jorn 322

Auguste Perret 297
 Auguste Rodin 74, 313, 373
 Auschwitz 222
 Austerlitz (W.G. Sebald) 217
 autoritair (dominant) 39, 166, 282, 341, 387
 Avenue 59, 396
 avontuur 85, 91, 76, 78, 122, 140, 172, 209, 236, 259
 avontuurlijke vader (grootvader) 86, 95, 97
 Ayaan Hirsi Ali 150
 Azart 1, 122
 bad woman 397
 Barbara Kruger 121
 Barnett Newman 18, 264
 Barry Le Va 39
 Bart Verschaffel 169, 364-377
 Bazel 18, 102, 114, 230, 397
 Bazel (kunstbeurs van) 397
 basse classe 163
 Baudouin Oosterlynck 226
 Bauhaus 36, 88, 107, 303
 Beatrix Ruf 134
 Beau Geste Press 120, 148
 beeld (kunstwerk als) 365, 373-374
 beeld (kunstwerk is geen) 243-244
 behagen (pleasen, het publiek...) 185, 209, 370
 Belgisch kaki 309-310
 Belgische cis-Belg 257
 Ben Vautier 117, 121-122
 Bengt Jangfeldt 157
 Benjamin Buchloh 39, 141
 Berend Strik 134
 Bernard Marcelis 39
 Bernard Villers 251, 261
 Bernd Lohaus 99-102, 132, 142, 149, 184, 241, 308, 317, 321, 327, 400, 402
 Bertolt Brecht 360
 bestek 92, 109, 200, 303
 betekenissen 5, 29, 111, 169, 229, 235, 242-243, 365, 374, 399
 Betty Barman 327, 330
 bevrijding van het woord 255
 Bewust Ongehuwde Moeder 158
 Beyeler Foundation 16, 102, 114
 Beyoncé 263
Bezonken rood 129
 bezuiniging 58, 61, 361
 Biënnale van São Tomé e Príncipe 113
 Biënnale van Venetië 69, 71, 82, 112, 166, 262, 287, 300
 Bijltjesdag 348
 Bill Viola 156
 Bimberlambinus en Bamberlambinus 163
 bimbo-feministen 263
 binnenhuisinrichting voor kleurenblinden 182
 blabla 83
 Black Lives Matter 62, 132, 133
 Bob Cobbing 238
 Bob Walker 318
 body art 286
 boeren (landbouw) 138, 176-177, 360
 bomen 113, 118, 222, 299, 389, 392
Bonjour Tristesse 15
 Bosie 274
 Boudewijn van Houten 354
 bouilli met een boterham 86
 bourgeois 314
Bourgondische Pracht 350-352
 Bram Hammacher 363
 Bridget Riley 262
Brieven aan Josine M. 30
 Brigitte Bardot 14, 239
 Broeder Veron 36, 54, 303
 Bronisław Malinowski 375
 Bruce Nauman 17, 229, 288
 Buchenwald 164, 382
 Buonarroti (de goddelijke, Michelangelo) 226, 357, 98
 burgerlijk 58, 75, 95, 286, 365, 366, 371
 C-mine 215
 Café De Biënnale 171
 Café De Skipper 306-307
 Café des Arts 179, 180
 calvinistisch 105
Campbell's Soup Cans 317
 cancelen 9, 187, 213
 Captain Acid 329
 Carl Andre 42, 95, 100, 230, 264
 Carl Gustav Jung 238, 241, 398
 Carla Accardi 18
 Carole Vanderlinden 37, 244, 247
 Catherine de Zegher 32, 42
 Catherine Fache 261
Ceci n'est pas une pipe 319
 censuur 248
 Chambres d'Amis 26, 209
 Chandigarh 69, 295, 296, 311
 Chantal De Smet 152-161, 165, 256, 263
 Charles Baudelaire 376, 389
 Charles Bukowski 273
 Charles Chaplin 15, 275, 279
 Charles en Ray Eames 85
 Charles Moore 232
 Charlotte Moorman 283
 Chiara Fumai 262
 Chili (Chilenen) 85, 91-92, 177, 256, 296
 Chris Dercon 228
 Chris Meplon 85, 87

- Christa Wolf 80
Christian Kieckens 92
Christine Duchiron Brachot 9, 280-290, 310
Christine Van Broeckhoven 173, 184
Christo 167, 168, 308, 399
Chronique féministe 251
Cindy Sherman 60
cis-Belg 257
cis-man 9
Citroën DS 89
Claes Oldenburg 82, 168, 181, 301
Claire Fontaine 236-237
Clara Bodenmann-Ritter 147
Clarice Lispector 133
CLASTIC 100
Claude Ache 283
Claude De Vos 322
Claudine Jamagne 285
Claudio Magris 81
Coccinelle 268
communisme (communisten, communistisch) 163, 179, 253, 335, 348, 352, 377
Congo 48, 86, 220-221, 258, 259
Connie Palmen 130
Constant Permeke 146, 319, 328
Constant Theys 391-392
Constantin Brâncuși 74, 102
Constantin Broodthaers 289
corduroy jasje (zelf gemaakt) 106
Corinne Diserens 343
crossdresser 267, 271, 278
CultClub 117, 123-124
Cultuur is wat al bestaat, kunst is wat nog gemaakt moet worden 41
Cy Twombly 222, 288
cynisch 42, 198, 294
dada (dadaïsme, dadaïsten) 40, 107, 110, 243, 325
daklozen (gilde van de) 61
Dalai Lama 288, 353
Dallas 301
Daniel Buren 95, 230, 308
Danny Devos 149-150, 393, 395, 396, 398, 402
Darling Springs 297-298, 300
Das Flugzeug 309
David Hockney 222
David Linx 271
David Sylvester 319, 331
David Van Reybrouck 62, 210
Davidsfonds 379, 382, 387
De frietkotcultuur 172
De Genade 267
de geur van de foor (Roy Orbison) 278
de geur van gier (als madeleine) 236
De Groene Amsterdammer 57, 61, 68, 133
De hoek van de straat 200
De Kapellekensbaan 166
De korte zomer van de anarchie 179
de linkse kerk 363
De meeste mensen deugen 62
De Morgen 173, 179, 180, 184
De Rooie Kut 177
De Stijl 36, 107, 110, 118
de Volkskrant 57, 60, 105, 106
De Warande 131, 49, 51
De Witte Raaf 35, 169, 371
deJongeKalff 110
dekolonisatie 133
Delahaye cabriolet 282
denken (puzzelend) 167, 344
Dennis Tyfus 37
design 50, 85-93, 105-115, 118, 185, 200
Design Museum Gent 85
dia's (lichtbeelden) 36, 165, 166, 172, 384
Dick Bellamy 142
Dick Higgins 121, 122, 126
Didier Vermeiren 13, 288
Die Neue Sammlung 89
Dieric Bouts 351
Dionysos in '90 189, 193
Dirk Braeckman 71, 82-83, 365
Dirk Snauwaert 396
discriminatie 187, 210, 253, 356, 359
displacement (gevoel van) 190
documenta 38, 69, 71, 81, 99, 100, 135, 145, 146, 166, 168, 179, 287, 356, 402
II. documenta 81
documenta III 99, 100
4. documenta 145
documenta 5 38, 145, 146,
dokumenta 6 145, 146, 402
documenta 7 38
dokumenta IX 135, 287, 356
dOKUMENTA (13) 403
dokter Peers 156
dolle mina 153, 155
dominant 58, 260
Domus 88, 132
Donald Judd 14, 18, 19, 20, 21
Donald Judd (in jeans met blote voeten) 20
Donato Cocca 289
Dorine de Vos 211
Dries Van Noten 175-176
Droog 105, 107, 111, 112, 114, 124
Droog Design. Spirit of the Nineties 105
Drs. P 167, 171
Du Nichon 282
Duet on Ice 197
Duits 15, 17, 18, 27, 31, 38, 39, 65, 77, 95, 97, 101, 102, 109, 126, 138, 171, 222, 235, 277, 336, 350, 358, 383, 389, 392
E.L.T. Mesens 284, 331
Eadweard Muybridge 192
Edith Dekyndt 11, 12, 18
Édouard Louis 154, 212
Édouard Manet 156, 320
Edvard Grieg 97
Edward Kienholz 221-222
Een diatribe tegen Roemenië 164
Een verlangen naar ontroostbaarheid 369
eenzaam 66, 96, 141, 207, 208, 212, 267, 275, 352
Eerste Biënnale van Mol Rauw 171
Eerste Wereldoorlog 78, 97, 153, 317
Ein Vergleich zweier Gesellschaftsformen 40, 212
eindredacties (grepen de macht) 28, 184-185, 361
Elfriede Jelinek 359
Ellen Edinoff 191, 197, 199, 200
Ellen Schoenaerts 397
Elles Tournent/Dames Draaien 251, 262
Els Witte 387
Elvis Presley-imitatie 125
Émile Benveniste 240, 242
Emile Rubino 13
emokunst (kleffe) 169
ensemble (mooi, prachtig) 11, 14, 283, 402
Ercola 150, 306, 307, 310, 396
Erdtelefon 315
Ernest Claes 366
Erwin Panofsky 36, 166, 357
Erwin Wurm 107, 124
etiket 196, 271
Eugène Leroy 80
eugenetica 156
Eurasia 182
Eurasienstab 100, 230
euthanasie 212
Event Scores 126
Expo 58 (alleen naar) 14, 46
extravagante mannen 102
F. Springer 81
Facultés Saint-Louis 237, 242, 385
falen (mislukken, fouten maken) 35, 66, 164, 193, 201, 210, 211, 290
Fantômas 285
Fase 263
fear and trepidation 12
Félix Labisse 285
feminisme 9, 59, 153, 184, 205, 206, 215, 251-265, 285, 286, 296, 381, 393
feministen (jong, lesbisch, moslim, afro, queer en non-binair) 251-265
Femmy Otten 131
fermet 298
Fernand Braudel 375
Fernand Léger 16, 153
Fernand Spillemaeckers 41, 149
Fernandel 281
Ferre Grignard 308
Fiat 600 99
Filip Francis 303, 305, 306, 309, 310, 323, 324
Filip Luyckx 396
Fiona Tan 262
First Totally Interrogative Philosophy 226
Fjodor Dostojevski 29, 129, 367
flabbergasted 157, 184
Flor Bex 287, 323, 324
fluxus 107, 117, 120, 121, 124-127, 145, 148, 150, 126, 192, 198
Fodor 122
form follows function 88
Fout. Lebensbericht meines Vaters 354
fouten maken (falen, mislukken) 35, 66, 164, 193, 201, 210, 211, 290
Francis Jacoby 287
Francis Picabia 319
Franco 179, 402
François Mauriac 15
Françoise Collin 215, 260, 264
Françoise Sagan 15
Frank Demaegd 396
Frank Lloyd Wright 297
Frank Theys 225
Frank Zappa 315
Franz Swennen 236
Franz West 343, 359
Fred & Ferry 103
Fred Bervoets 170, 227, 383, 384
Fred Sandback 39
Fred Van Hove 179
Freddy de Vree 35, 79
Free International University (FIU) 39, 402
French cancan 86
Friedhelm Döhl 147
Frieten bakken 171
Frietkotmuseum 171-172
Furkapas 309, 310
G58 98, 168, 321
Gaberbochus 169, 170
Gabriel García Márquez 209, 212
Galerie Ad Libitum 325
Galerie Kontakt 323
Galerie Serieuze Zaken 187
Gaston Wallaert 236
Gavin Turk 195
Geheime bekentenissen 269, 272
geitenklas (de) 395

gender 65, 251, 253, 261, 264, 269	Hans Haacke 360	Idris Sevenans 4, 117, 145, 171, 227, 304	Jef Lambeaux 307
George Brecht 107, 117, 121, 125, 126	Hans Hollein 301	Ileana Sonnabend 82	Jef Lambrecht 79, 306, 322
George De Roo 329	Hans Uhlmann 122	Ilja Kabakov 356	Jef Meert 171
George Maciunas 107, 117, 124, 125, 126	Hans van Dijk 343-345, 352, 353	<i>Im Lauf der Zeit</i> 31	Jeff Koons 40, 196, 198
George Segal 330	<i>Hans van Dijk: A Life with Art in China</i> 343	Ingeborg Bachmann 359	Jeff Wall 18, 20, 36
George Smits 305, 306, 307, 308, 309, 310, 323	happening 79, 142, 245, 246, 255	insincère 140	Jenny Holzer 124, 262
Georges A. Patfoort 87	Happening News 308	intellectuele schop onder mijn kont 179	Jeroen Bosch 140
Georges Bataille 253	Harald Szeemann 100, 195, 287	interviewtechniek 203, 209	Jeroen Brouwers 129
George Duhamel 281	Harmony Korine 130	Irène Hamoir 284	Jessy Van de Velde 317, 327, 328, 331
Georges Perec 222	Harry Ruhé 117-127, 145, 192, 229	Isabelle De Smet 291	<i>Jeugd</i> 366
Georges Vantongerloo 327, 328	HART 27, 173, 180, 182, 183	Isenheimer altaar 140	jezuïeten 21, 95, 366, 367
Georgette Magritte 285, 331	<i>Heart of Darkness</i> 343, 354	Isi Fiszman 43, 142, 230, 308	Jim Dine 82, 238, 324
Gerard Reve 12, 30, 170, 203, 269, 272	heksenverbrandingen 380-381	Isidoor Opsomer 35, 226	Jimi Hendrix 300
Germaine Greer 155, 255	Hella Jongerius 108, 109	Isy Brachot III 280-288	Joana Choumali 113
Gerrit Achterberg 129	Henk Peeters 124	ITA (Internationaal Theater Amsterdam) 194, 212	Joep Van Lieshout 131
Gerrit Komrij 169	Henny Vrienten 272	Jack Smith 189, 193	Johan Pas 73
Gerrit Rietveld 110	Henri De Braeckeleer 320, 328, 367	Jacqueline Livingston 124	Johann Sebastian Bach 98, 126
Gerry Smith 244	Henri Matisse 90, 101, 309	Jacques Charlier 38, 145, 167, 168, 245	John Baldessari 120
geruit James Bond-jasje 176	Henry Miller 308	Jacques Lacan 238, 240, 242	John Cage 82, 126, 198, 264
getrouwde vrouwen (geen recht op werk) 363, 388	Henry Moore 71, 74, 90, 101, 357	Jacques Lizène 38, 151, 167	John Constable 42, 243
getto 170, 241, 334	Henry van de Velde 307	Jacques Simon 220	John Armleder 124, 148
geweeklaag van mannen 102	Herbert Marcuse 184	Jacques-Louis David 141	John Trouillard 325-326
Gijs Bakker 105, 111	Herman Daled 286	Jaimy Van der Sloten 171	Joke Kool-Smit 59
Gijs Groenteman 203, 206, 210, 213	Herman De Meulenaere 383	James Baldwin 57	Jongenskoor der Vredesscholen 126
Gilbert & George 195, 288	Herman Teirlinck 390-391	James Ensor 247, 284, 313, 328, 329, 372-373, 375	Joods 212-213, 215, 217, 222, 241, 334, 382
Gilbert Silverman 127	Herman Uyttersprot 166	James Lee Byars 79, 142-143, 226, 230	Joop Schafthuizen 274
Gilbert Temmerman 159	Herman Van Goethem 384	James Stirling 301	Jorge Luis Borges 377
Gina Pane 286	<i>Het gevecht met de engel</i> 390-391	Jan Braet 23-33, 71, 184	Joris Ivens 226
goedkope (hedendaagse cultus van het) 51, 53, 175, 294	Het Parool 187, 194, 203, 204, 205	Jan Eyskens 168	Joseph Beuys 35, 36, 38-40, 42-43, 74, 90, 95, 99, 100, 102-103, 107, 117, 121, 123, 124, 125, 135, 142, 146-147, 149, 182, 230, 288, 309, 315, 324, 402-403
Gouden Huis 309, 315, 328	Het Trojaanse Paard 179	Jan Hoet 17, 25-26, 135, 154, 165, 209, 287	Joseph Kosuth 157
grafzerkkleurige mdf 182	<i>Het volkomen frietboek</i> 172	Jan Kempenaers 173	Josyne van Vlasselaer 379
Greta Meert 9, 11-22, 39	Hildegard van Bingen 184	Jan Lindemans 392	Jules Schmalzigaug 328
Guillaume Apollinaire 253, 283	HISK 131, 227	Jan Vercruysse 18, 27, 37, 65, 68, 157, 159, 160	Julian Beck 245
Guillaume Bijl 37, 167, 168, 228	<i>Histoire d'O</i> 59, 253	jaren zestig 9, 19, 142, 176, 186, 221, 227, 230, 238, 244, 245, 247, 251, 252, 253, 258, 260, 278, 291, 293, 294, 320	Julie Cafmeyer 397
<i>Gummo</i> 130	<i>Histoire de la sexualité</i> 254	Jasper Morrison 111	Julie Swennen 234
Günter Brus 117, 120, 121	ollekebolleke 163, 167	Jean Brusselmans 247, 313, 329-330	Julien Schoenaerts 79, 306
Gunters en Meuser 190	<i>Honderd jaar eenzaamheid</i> 209, 212	Jean Clair 373-374	kaltgestellt 82
Günther Uecker 17, 147, 327	Hongarije 156, 340	Jean Dubuffet 320	kampioensvraag 209
Gust De Muynck 78	<i>Honigpumpe am Arbeitsplatz</i> 146, 402, 403	Jean Genet 269	Kaneto Shindo 129-130
Gustave Courbet 141	Honoré d'O 169	Jean Tinguely 99, 100, 122, 123, 168, 327	Kardinaal Pölärtüo 169
Guy Mees 169, 327	<i>Hoor Haar</i> 203, 205	Jean-Claude Block 307	Karl Kraus 359
Guy Rombouts 4, 117, 120, 122, 170, 231, 228	House Committee on Un-American Activities 360	Jean-Hubert Martin 16, 181	Karl Marx 228, 335, 338
Guy Schraenen 305, 323, 329	Hubert Dethier 382	Jean-Louis Froment 288	Karl May 96
Haags Gemeentemuseum 106, 350	Hugo Heyrman 145, 146, 149, 150, 151, 227, 306, 308, 309, 315, 321, 328	Jean-Luc Godard 278	Karl Popper 269
Haagse Post 60, 343, 361	Hugo Roelandt 145, 149, 150, 151, 394, 398, 399, 401, 402	Jean-Pierre Van Tieghem 286	Kasper De Vos 95, 103
Habipat 91	Hugo Roelandt (in badpak) 399, 401	Jean-Robert 'Bob' Weisshaupt 237	Kasper Bosmans 227
Habsburgs 333	humuslaag (het grote publiek als) 204	Jeanne Moreau 274	Kasper König 397
Hair 190	ICC 35, 38, 71, 72, 73, 77, 78, 79, 83, 287	Jeannette Dekeukeleire 117, 121, 123-124	katholiek 61, 119, 190, 205, 217, 218, 219, 256, 271, 282, 335, 348, 367, 379, 385
Han Bennink 179	Ida De Vos 181	Jeder Mensch ist ein Künstler 38, 124	Kazimir Malevitsj 32, 110, 114, 192, 284, 327
Hannah Arendt 253	identiteit 9, 261, 196, 296, 358	Jef Cornelis 79, 365, 366, 368-369, 371	Keith Haring 212, 124
Hannibal 391	identiteit (seksuele) 196	Jef Geys 37, 71, 323	
Hanns Sohm 120	idiosyncratisch (schrijven) 41		
Hans Christian Andersen 97			

keramiek 98, 109, 221
 Kiki Duchamp 360
 kinderen (geen) 86, 106-107
 King Kong 177
 klassenstrijd 254, 300, 335
 Klaus Jeroen 390-391
 Klet Mariette 256
 Knack 23, 27, 28, 69, 80, 173, 180
Knockando/Ce que c'est/Form Vision 173
 Koen Theys 225
 Koert Stuyf 191, 197, 199
 koffiekant 200
 Koning en clochard 271
 Koninklijke Bibliotheek van België 23, 382
 Koninklijke Bibliotheek van Nederland 71
 Koop kinderen, dan weet ge wat gedaan 49
 kribbe 155, 255, 298
 Kris Vanhemelryck 378, 389
 kunst als franje 351
 Kurt Schwitters 141
L'Étranger 80, 177, 367
L'Europe de la fidélité 80
L'homme révolté 62
L'imitation du cinéma 319
L'origine du monde 141
La Chute 129
La fosse de la considération 297
La Clef de l'Horloge (Poème cinématographique en l'honneur de Kurt Schwitters) 141
 La Maison du Sacré-Cœur 282, 358
 La Monte Young 126
La Peste 177, 389
La Ville Radieuse 295-296
 Lange Drees 392
 Laura Bossi 373
 Laure Brachot 289
 Laurence Olivier 227
 Laurent Jacob 281, 287
 Laurette Gillemot 291, 302-311
 Laurie Anderson 187, 197
 Lawrence Weiner 117, 119, 120
 Le beau bruxellois 388
Le Bourgeois gentilhomme 15, 160
Le Corbeau et le Renard 100
 Le Corbusier 69, 91, 291, 294-297, 299, 301, 310
Le Miroir des âmes simples et anéanties: et qui seulement demeurent en vouloir et désir d'Amour 403
 Leen De Backer 169
 Leo Copers 37, 168, 228
 Leo Dohmen 318-319
 Leon Ramakers 106, 109
 Leonardo da Vinci 240
 Leopold Flam 23, 382
 Les agathopèdes 321
Les Années 154, 157
 Les incohérents 320
Les nourritures terrestres 157
 Les Pieds Nickelés 285
Les Voix du silence 98
 Leyla Aydoslu 103
 lichtbeelden (dia's) 36, 165, 166, 172, 384
 Lieven De Cauter 169, 365
 lifestyle 184, 185, 186, 209
 Lili Dujourie 154
 Linda Dasseville 177
 liquid dia's 329
 Living Theater 245
 Lode Janssens 293
 Lola Keyezua 113
 Lord Alfred Douglas 273
 Lou Jansen 46
 Louis Artan 245, 313
 Louis Ghémar 321
 Louis Paul Boon 147, 166
 Louis Scutenaire 283, 284, 285
 Louise Bourgeois 90, 101, 262, 263, 343, 352, 360-361
 Louise Osieka 215
 Luc Deleu 231, 291-311, 375
 Luc Tuymans 16, 68, 71, 149, 173, 180, 183, 183, 320, 328
 Lucette Alleman 164
 Luchino Visconti 130
 Lucian Freud 320
 Luciano Fabro 27, 31, 168
 Lucien Binelli 319
 Lucienne Stassaert 98
 Lucinda Childs 198
 Lucio Amelio 288
 Lucio Fontana 13, 17, 321, 327
 ludiek 38, 72, 107, 112
 Luis Buñuel 32, 400
 M HKA 42, 43, 150, 182, 215, 219, 228, 230, 231, 301, 323
 Maarten Slagboom 189
 Maarten Van Severen 88
 madeleine 236, 355
 Madonna 263
Magiciens de la terre 16, 181,
 Mahātmā Gandhi (Bapu) 176, 353
 mainstream feminisme 257
 Maison des Femmes 216, 251, 255
 Malcolm Morley 244
 Mammoet-decreet 160
 management-denken 372, 373
 manager 40, 155, 270, 361-362, 371-372
 manager (de mythe van de) 361-362

managers (aan de universiteit) 371-372
 managers (in de media) 361
 managers (in musea) 361-362
 managers (kunststudenten opleiden tot) 40
 mannen die komen aanzetten in een pull 137
 mannen in vrouwenkledij 267-270, 399
 mannen mochten roken (maar de vrouwen niet) 155
 Mannen van den Dam 179
 Mansholtplan 176
 Mao Zedong 252, 253, 340
 Marc Holthof 179
 Marc Poirier dit Caulier 330
 Marc Reynebeau 370
 Marc Rossignol 95, 103
 Marc van Tichel 101
 Marc Vanderleenen 173, 184
 Marcel (de) Macyer 17, 36, 154, 165-166
 Marcel Broodthaers 65, 74, 95, 100, 103, 137-143, 146, 149, 167, 168, 230, 239, 245, 246, 248, 249, 286, 324, 330
 Marcel Duchamp (groene ontlasting) 360-361
 Marcel Lecompte 239
 Marcel Mariën 285, 318, 319, 320
 Marcel Proust (madeleine) 12, 30, 102, 236, 355
 Marcel van Maele 249
 Margriet Hermans 207
 Marguerite Duras 80
 Marguerite Porete 403
 Marian Goodman 14, 143
 Marianne Berenhaut 215-223, 255, 262, 286, 346
 Marianne Brouwer 342-363, 372
 Marie-Hélène Van Oudenhove 398
 Marieke Lucas Rijneveld 102, 114
 Marilou van Lierop 225
 Marina Abramović 288
 Mario Merz 17, 41, 288
 Mario Montessori 354
 Mark Macken 393
 Mark Rothko 26, 81, 157, 329
 Marlene Dumas 133
 Martha Graham-techniek 191
 Martin (de zussen / les sœurs) 261-262
 Martin del Rio 380
 Martin Margiela 114
 Mary Prijot 393
 Mary Sibande 113
 Maryam Najd 173
 Matthias Grünewald 140-141
 Maurice Culot 293
 Maurice de Vlaminck 237
 Maurice De Wilde 79, 92
 Maurice Gilliams 320
 Maurice Wyckaert 322
 Mauro Pawlowski 398

Max Bill 328
 Max Stirner 239
 mei '68 (de periode van '68, 1968) 87, 91, 99, 100, 123, 145, 147, 164, 168, 176, 221, 258, 301, 304, 309, 323, 385
 Mel Bochner 39
 mémé van Idris Sevenans 304
 Memphis 111
 menstruatiebloed 381
 mentaal rijm 273
 Merce Cunningham 82
 Meret Oppenheim 396
 Michael Borremans 320
 Michael Haneke 359
 Michael Sonnabend 330-331
 Michel Foucault 237, 254
 Michel Houellebecq 5, 16, 275
 Michelangelo (de goddelijke Buonarroti) 226, 357, 98
 Middaglijnsstraat 216, 257
 Middelheim 27, 31, 37, 73, 101, 182
 Middelheim Promotors 69, 77
 Miekko Shiomi 148
 Mies van der Rohe 297
 Miet Smet 257
Mijn lieve gunsteling 102, 114
 Mike Kelley 66, 74
 mislukken (falen, fouten maken) 35, 66, 164, 193, 201, 210, 211, 290
 MLB 177
Modern Times 277
 Modest 389
 MoMA 102, 127, 181, 227, 229
 Mon De Goeyse 78
 Monica Droste 228
 Monseigneur Van Camp (de zwarte weduwe) 237
 Monseigneur Van Waeyenbergh 335
 Mstislav Rostrópovich
 MUba, Tourcoign
 Museum Boijmans Van Beuningen
 Museum M
 Museumjournaal 35, 69, 343
 MuZEE 182, 228, 247
 Nadia Liesbeth Carola Swennen 236
 Nadine Plateau 250-265
 naïviteit (noodzakelijke) 110, 198, 218, 338
 Nam June Paik 212, 283
 Napoleon 340, 391
 Narcisse Tordoir 145, 228
 National Portrait Gallery 244
 Nav Haq 43, 182
 nazi, nazi's, nazisme 39, 82, 216, 217, 277, 334, 339, 348, 349, 383
 Nedda El-Asmar 50, 92

Nel Aerts 37, 41
 Nel Janssens 293
 Netflix-kanaal (de universiteit als) 372
 New Reform 145-151, 398-399
 Nico 329
 Nico van Daele 305
 Nicola De Maria 124
 Nicolas de Staël 237
 Nietzsche 143, 240, 291, 390
 Niki de Saint Phalle 124, 396
 Noam Chomsky 161
 non-binair 257, 260
 NRC Handelsblad 57, 60, 61
 NSB 348, 349
 Octave Mannoni 242
 oedipaal avontuur 236
 Oekraïne 337-338, 346-347, 349, 391
 Old Shatterhand 96
 olifantenpijpen 176
Olilly-stoel 99
 Oliver Sacks 217
 Olympe de Gouges 265
 omelet 273, 313, 331
On Photography 198-199
 onafhankelijk (boeren, denken, beeld, kunstjour-
 nalistiek, kunst) 177, 333, 353, 354, 355
 onafhankelijke vrouwen 46, 47, 86, 155, 284, 359
 ontrafelen (van gedichten) 15, 29
Onze Lieve Vrouw van de Bloemen 269
 Opel Blitz 311
 opgesloten in een (bezem)kast 302, 349-350
 Oscar Wilde 273-274
Our New Quarters 184
 outing 268-272
 Padma-Sambhava 238
Palazzo Regale 288
 Paleis voor Schone Kunsten 75, 81, 181, 301, 387,
 388
 Panamarenko 6, 13, 99, 101, 103, 146, 149, 150,
 168, 170, 227, 230, 270, 274, 278, 279,
 287, 293, 301, 307, 308-310, 315, 321,
 325, 328, 343-344
 Pantón-stoel 48, 88
 Pascale de Villers 255
 Patricia De Martelaere 369, 370
 Patrick Van Caeckenbergh 37, 168, 170, 228
 Paul Bourget 141
 Paul Celan 38-39, 41
 Paul De Vylder 231
 Paul Ilegems 153, 162-172, 244
 Paul Léautaud 28, 29
 Paul Riopelle 238
 Paul Vandenbroeck 370
 paus Julius II 357
 Peer Raben 274
 penis 238
 performance 38, 39, 113, 117, 119, 120, 123,
 125, 145-150, 179, 187, 189, 191, 228,
 246, 262, 288, 377, 393, 398, 399
 permanente revolutie 264
 Peter Behrens 297
 Peter Brötzmann 179
 Peter Handke 30-31
 Peter Sellars 156
 Peter van Beveren 117, 121
 Peter Wellfens 163
 Philip Glass 187, 192, 197
 Philip Roth 133, 209, 212-213
 Philip Tinari 345
 Philippe-André Rihoux 11, 17, 21
 Philippe Roberts-Jones 283
 Philippe Van Cauteren 229
 Philippe Vandenberg 37, 40, 71, 374
 pianospelen 95, 97-98, 122, 125, 163-165, 282
 Picasso 16, 60, 90, 101, 122, 153, 328, 350
 pick-up (platendraaier) 177, 402
 pielen 126
 Pierre Goffin 245
 Pierre Molinier 267, 268
 Piet Mondriaan 16, 36, 81, 329, 348
 Piet van Egmond 126
 Pieter Celie 305, 323
 Pinakothek der Moderne, München 74, 89, 90, 101
PK-lamp 124
 plastic people 323
Plastic rozen verwelken niet 272
 plastic (plastiek) 19, 40, 48, 51, 124, 218, 271,
 316, 323, 324, 400
Plastikrüte 40, 212
 platendraaier (pick-up) 177, 402
 pleasen (behagen, het publiek...) 185, 209, 370
Pleitrede voor het Hof 273
 politiek correct 9, 57, 112, 132, 248
 Politieke en Sociale 220, 251, 283
 polyester 51, 52, 53, 89, 91
 Pools 215, 218, 222, 223, 386
 Pop Art (le National) 239, 245
 popart 82, 124, 168, 182, 195, 245, 247, 300,
 330
Portnoy's Complaint 209, 213
 posters (in je slaapkamer) 49, 124, 227, 228
Poupées poubelles 215, 216, 222, 286
 prachtige benen 399
 prosopagnosie 217
 protestants 63
 provo 58, 145, 147, 238
 provoceren, provocateur 9, 60, 102, 103, 216
 psychologie 241, 336

puzzelend denken 167, 334
Querelle 274
 quiche met een slaatje 86
 Rabindranath Tagore 229
 RAL 177
 Raoul Van den Boom 308
Rational Architecture Rationelle 293, 296
 Raymond Queneau 254
 Raimond Deweert 288
 Rainer Werner Fassbinder 271, 274
 reaganomics 362
 Rebekka Deleu 292
 recht op longkanker 155
 reclamekanker (doorwoekering van alles door de)
 175
 Renaat Braem 303
 Renaud 276
 René Julien 286
 René Magritte 15, 19, 283, 284, 285, 286, 316,
 319, 331
 René Pandelaers 77
 revolutie van de termieten 264
 Ria Paquée 150
 Richard Tuttle 11, 14, 19, 344
 Richard Tuttle (in short) 19
 Rick Rubin 276
 Rijksmuseum 351
 Rijksmuseum Kröller-Müller 343, 354, 362
 Robbrecht en Daem 11, 230
 Robert Crumb 329
 Robert Hoozee 42
 Robert Jasper Grootveld 58
 Robert Mapplethorpe 198, 199
 Robert van Gulik 346
 Robert Yves 'Boby' Gérard 237
Rocco e i suoi fratelli 130
Rode boekje van de vrouwen 155
 Rodrigo Pérez de Arce 293, 296
 Roger D'Hondt 144-151, 179, 308, 398-399, 402
 Roger Raveel 71, 181
 Rogier Van der Weyden 141, 284, 380
 Roman Opalka 286
 Romy Schneider 49
 Ron Vawter 187, 194
 Rona (les) 239, 286
 Ronald Ophuis 64
Rondanini Piëta 357
 Ronny Van de Velde 305, 312-331
 Roos Proesmans 153, 155
 Rosas 181, 263
 Roselyne Perrodin 261
 Roy Orbison 278
 Rudi Fuchs 362
 Rudi Oxenaar 79, 83, 363

Rudi Rommens 99
 Rudolf Zwirner 148
 Ruimte Morguen 184
 russenvrees 333
 Russisch 29, 32, 110, 282, 283, 333, 334, 335,
 337, 346, 347, 348, 355, 356, 358, 359,
 367
 Rutger Bregman 62
 Ruth Deleu 292
 Ryo Kinoshita 133
 S.M.A.K. 82, 182, 228, 229
 safe space 9, 260
 Salman Rushdie 30-31
 Salvador Allende 54, 91, 177, 256
 Salvador Dalí 99, 100, 102, 400-402
 Samuel Beckett 198
San Cataldo-begraafplaats 299
 Sarah Lucas 195
 schandpaal (van Dworp) 382
 scheidkunde (doctor in de) 218, 347, 382
 scheurding 200
 schoonheid vinden zoals Columbus Amerika 307
 schoonmaakster, schoonmaker (werkster,
 poetsvrouw)
 68, 113, 317, 318, 386, 388
 schoonmaakwoede 12
Scotomia 341
 seiks 172
 seks(ualiteit) 9, 185, 196, 205, 207, 219, 237,
 253, 254, 256, 260, 267-270, 274, 352,
 353, 359, 379, 393, 398, 399
 serendipiteit 45
 Sethembile Msezane 113
 Shoah 218, 219
 Sigmar Polke 181
 Sigmund Freud 241-243
 Silvia Steiger 124
 Simone de Beauvoir 155, 216, 255
 Sint-Lukas Brussel 218, 393
 Sint-Lukasarchief 36, 54, 293, 303-304
 Sissi 49
 sixties 279, 300
 Sjarel Ex 117
 Slavoj Žižek 243
 Slawomir Mroczek 147
 slecht gekleed 175, 300
 smartphone (iPhone) 12, 83, 155, 165, 210
 smokkelen (van de vrijheidsdroom) 264
 sociologie 59, 258
 Sogyal Rinpoche 281, 289
 solidair (met de arbeiders) 260, 335
Solo for Violin, Viola, Cello or Contrabass 121
Soumission 275
Souvenirs from London 238

Soziale Plastik 39, 147
 Spinoza 252
 Stalin (stalinisten, stalinistisch) 32, 163, 177, 333, 334, 335, 391
 Stany Crets 185
Steamboat Willie 227
 Stedelijk Museum Amsterdam 59, 60, 66, 73, 118, 122, 123, 126, 134, 156, 191, 200, 230, 264, 362
 steekkaart 155, 238, 382
 Stefan Themerson 169-170
 Stella Lohaus 95, 229
 Stencil King Hugo Kaagman 124
 Stéphane Mallarmé 141, 242
 Steve Reich 263
 Steven Van den Bergh 291
 Stijn Streuvels 366-367
 Stock Américain 314
 stoel 39, 48, 77, 88-89, 90, 109, 110, 218, 268, 302, 318,
 stoel (vanonder kont) 236, 247
 stoere bodybuilders (wenend) 276
Summa Averroistica 382
Surveiller et punir 254
 Susan Sontag 198-199
 Suzanne Oxenaar 211
 swipen 155
 Sylvain Loccufier 387
 Sylvia Van Peteghem 366
 Sylvie Blocher 262
 Taalunie (betweters van de) 171
Tableskin 110
 taboe 124, 255, 268, 353, 356
 tank (als madeleine) 236, 355
 tank (sinister geluid) 334, 355
 Tapta 255, 261
 regendraads 21, 239
 te koop 18, 27, 110, 192, 273, 279, 331
 Teresa 386
 thatcherisme 362
The Aeromodeller 293, 301, 310, 325
 The Alzheimers 179
The Elgin Marbles and Other Elegies 227
The Great Dictator 277
The Human Stain 213
 The Juilliard School 197
 the love that dare not speak its name 273
The Picture of Dorian Gray 273, 274
 The Performance Group 193
The Photographer 192, 199
The Voice of Holland 189, 205
 The Wooster Group 193
 theepot 110, 114
 Thierry De Cordier 37, 40, 288
 Thierry Smits 54
 Thomas Bernhard 30, 129, 359
 Thomas Van Aquino 240
 Tine Colen 173
 Titiaan 16, 239, 244
 tkt 254
 toeval 11, 27, 91, 114, 217, 308, 328, 358, 377, 385
 Tom Barman 397
 Tom Gutt 285
 TomTom 206-207
 Tony Herbert 329
 Tracey Emin 195
Travelling Museum 149
 trein 131, 217, 236, 307, 336, 349
 trein (het hof maken in de) 336, 388
Triptiek met de marteling van de heilige Erasmus 351
 Tristan Tzara 243
 Tropenmuseum 363
Tropic of Cancer 309
 Tuja van den Berg 118
 Tupperware 230
TV Bra for Living Sculpture 283
 Tweede Wereldoorlog 32, 78, 86, 97, 154, 189, 208, 294, 334, 346, 400
 Ulises Carrión 120
Ultra Eczema 37
Un jour comme un autre 219
 Ungern Sternberg 359
 Urbaan De Becker 389
Urn 1995
 vaas 98, 109, 125, 239, 329
 Vaast Colson 37, 173
 Vacuum 304-306, 321, 323-324
 vader (streng, autoritair, dominant, onverdraagzaam, diep gelovig, gewelddadig) 41, 58, 59, 78, 96, 102, 106, 118, 281, 282, 283, 285, 313, 314, 316, 348, 349, 350, 351, 352, 353
 Van Abbemuseum 100, 123
 Van der Grinten (gebroeders) 125
 Vasalis 277
 vaseline 269
 verborgen agenda 295, 298
 vergeten vrouwen in de literatuur 133
 verlegen 20, 98
 Verner Panton 48, 88
 Véronique Danneels 261
Vers une architecture 299
 vertalen 23, 25, 27, 28, 40, 58, 59, 76, 77, 159, 180, 239, 272, 331, 356, 358, 374
Vertigo 277
 verveling 63, 103, 281, 282, 316, 318, 400

Waarheids- en verzoeningscommissie 349
 vestimentaire precisie 176
 vichy 14
 Victoria Nuland 337
 Vietnam 222, 337
 vijfenzeventig procent (eens met afbraak kunstensector) 62
 Viktor von Weizsäcker 238, 240
Villa Savoye 301
 VIM 239
 Violaine de Villers 216
 Vladimir Horowitz 165
 Vladimir Majakovski 157
 vlakkevloertheater 192
 vloeibaarheid (van de kunst) 198
 VNV 235, 353
 vol-au-vent 251
 volks 366
 volksverheffing 75-76
 Vrije Universiteit Brussel 17, 85, 87
 vrijgevochten (moeders) 46-47, 86, 95
 vrijheid 12, 19, 25, 46, 48, 57, 63, 68, 75, 76, 90, 95, 107, 127, 148, 149, 167, 186, 190, 194, 229, 247, 251, 252, 259, 260, 264, 271, 272, 281, 284, 288, 291, 293, 297, 298, 309, 310, 311, 318, 334, 335, 341, 352, 367
 vrijheid (als acceptatie van het onveranderlijke) 252
 vrijheid (de droom van de) 264
 vrijheid (de illusie van de) 75, 229
 vrijheid (gevoel van) 281, 288
 vrouwen (gediscrimineerd) 155, 252, 260, 335, 352
 vrouwen in de kunst 133, 221, 262-263
 Vrouwen Overleg Comité 155, 2356
 vrouwenbeweging (kritiek van de) 125, 251-265
 Vrouwendag (eerste in België) 153, 155, 215, 254
 vrouwenhaat (antifeminisme) 381
 vrouwenhuis (Maison des Femmes) 255-256, 257
 vrouwenrechten 256, 257
 vrouwenprogramma (tv) 205
 Vrouwkje Tuinman 170
 W.G. Sebald 217, 388
 Walt Disney 227
 Walter Gropius 297
 Walter Schelfhout 147
 Walter Swennen 35, 41, 73, 93, 142, 216, 234-249, 288, 305, 313, 360, 416
 Wannes Van de Velde 275-276, 314
 Wassily Kandinsky 106
 wc-meneer 318
 Werkgroep Herkenning 354
 werkster (poetsvrouw, schoonmaakster, schoonmaker) 68, 113, 317, 318, 386, 388
 Werner De Vos 101
 Werner Kausch 145, 146
 Wide White Space Gallery 95, 100, 103, 132, 148, 149, 230, 308, 317, 325
 Widerwille 239
 Wiesje Smals 120
 Wilfried Pas 71, 73, 395
 Wilhelm Wagenfeld 200
 Willem de Ridder 107, 117, 121, 124, 126
 Willem Elsschot 118, 389
 Willem Frederik Hermans 169
 Willem Sandberg 73, 118, 122, 127, 199-200
 Willem Vermandere 276
 Willemijn Stokvis 110
 Willy Peers (dokter Peers) 156
 Willy Van den Bussche 150, 165, 319
 Willy Van Der Meeren 304
 Wim T. Schippers 59, 107, 117, 122, 125, 127, 167, 170, 318
 Wim Van Mulders 35-43, 150, 169
 Wim Wenders 31
 Winfred Gaul 147
 Winkel van merkwaardige producten 171
 Winnetou (de zus van) 96
 Wiske Servaes 98
 Wisława Szymborska 102
 witte man 117, 118, 133
 woke-activisten 9
 Wolf Vostell 121, 150
 Woody Allen 213
 workshop 113, 255, 301
World Question Center 79
 Wout Vercammen 98, 305, 306, 308, 321-322, 324
Xanadu 82
 Yayoi Kusama 126
 Yohji Yamamoto 15, 17
 Yoko Ono 117, 358
 Yoshio Nakajima 149-150
Young and Joyful Bandit 274
 Yukio Mishima 130
 Yves Klein 17, 126, 168, 327
 Zaha Hadid 299, 301
 Zangeres Zonder Naam 274
Zazie dans le métro 254
 zazou 313
 zelf kleren maken 14, 46, 49-50, 106, 176
 Zenne en Zoniën 389
 Zeno X Gallery 83, 402
 Zhang Xiaoxia 177, 287
 zondebok 353, 379
 zuurstof 11, 203, 370-371
Zwart vierkant (op witte achtergrond) 192, 284
 zwartekousenkerk 353

VERANTWOORDING

De gesprekken met Greta Meert, Jan Braet, Wim Van Mulders, Anita Evenepoel, Anna Tilroe, Ludo Bekkers, Moniek Bucquoye, Anny De Decker, Harry Ruhé, Maria Gilissen, Roger D'Hondt, Chantal De Smet, Paul Ilegems en Hanneke Groenteman kregen een voorpublicatie in het tijdschrift HART.

De eerste helft van het gesprek met Walter Swennen is gebaseerd op een telefoongesprek dat plaatsvond in het jaar 2000, in de aanloop naar de tentoonstelling en het boek *Mo(uve)ments. Kunstenaarsbewegingen in België* (2000, Nicc en Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen – Nederlands, Frans) en een tiental gesprekken die we voerden in de loop van het jaar 2016. Een omstandiger relaas van deze gesprekken werd gepubliceerd in de boeken *Ne Quid Nimis* (2016, uitgegeven door Zonder Titel, Brussel – Nederlands, Frans) en *Hic Haec Hoc* (uitgegeven door Xavier Hufkens, Brussel – Engels).

De eerste helft van het gesprek met Ronny Van de Velde is gebaseerd op gesprekken die gevoerd werden in 2018, in de aanloop naar de tentoonstelling *Hors Commerce is ook commerce* en de publicatie *Hors Commerce* (2018, uitgegeven door Ronny Van de Velde, Antwerpen – Nederlands, Frans, Engels), dat een gefictionaliseerde versie van dit interview bevat.

De eerste helft van het gesprek met Anne-Mie Van Kerckhoven werd gevoerd in 2012 en gepubliceerd in *Contradicties/Contradictions* (2013, uitgegeven door de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten, Antwerpen – Nederlands, Engels).

OVER DE AUTEUR

Hans Theys (°1963) schreef en ontwierp tientallen boeken over het werk van hedendaagse kunstenaars en publiceerde honderden essays, interviews en recensies in boeken, catalogi en tijdschriften. Al deze publicaties zijn gebaseerd op samenwerkingen of gesprekken met de kunstenaars in kwestie. Recent verschenen *Knockando. Veertig gesprekken met kunstenaars* (2019), *Scotomia* (2019), *Christophe Lezaire. Tutu* (2021), *Walter Swennen. Too Many Words* (2021), *Max Pinckers* (2021), *De Vliegende Twaalfpounder* (2022), *Fran Van Coppenolle* (2022) en *Robbin Heyker. Economical Painting* (2022). In 2021 verscheen zijn eerste roman *De Genade* bij Lebowski.

hanstheys.ensembles.org