



Maximilien Luce

Portret van Emile Verhaeren, ca. 1900, Musée de l'Hôtel-Dieu, Mantes-la-Jolie

Na de eerste drie zalen, gewijd aan Verhaeren als dichter, schrijver-criticus en liefhebber van oude kunst, volgt de tentoonstelling een min of meer chronologisch parcours waarbij Verhaerens relatie tot de opeenvolgende stromingen van zijn tijd wordt belicht, gaande van de ontdekking van het Vlaams impressionisme tot zijn hechte vriendschap met Rodin en Eugène Carrière na 1900. Zalen gewijd aan een door Verhaeren omarmde kunststroming worden afgewisseld met ruimtes rond een van zijn lievelingskunstenaars: Ensor, Meunier en, in mindere mate, Rodin. Verhaerens belangrijkste wapenfeit was zijn introductie van het neo-impressionisme in België, een stroming die hij in het geheel niet verdedigde omwille van haar wetenschappelijkheid, maar omwille van de 'directe' weergave van het licht, die hem bijzonder aangreep. Verhaerens centrale criteria voor goede kunst (viriele heldhaftigheid en emotionele intensiteit) verklaren waarschijnlijk waarom hij niet een enkele, maar verschillende en zelfs erg uiteenlopende kunststromingen verdedigde. Ook zijn voorkeur voor een kunst 'voor allen', die stoelt op de zintuiglijke waarneming van de werkelijkheid, maakte dat hij gelijktijdig het neo-impressionisme en de 'sociale' kunst van Meunier kon omarmen, terwijl hij anderzijds nooit tot een verering van het naturalisme kwam (dat vermoedelijk niet tegemoetkomt aan zijn voornaamste criterium van de 'kracht' van de artistieke productie).

Tegelijk legde Verhaeren de nadruk op de 'Vlaamsheid' van de kunst uit België of – bij uitbreiding – de Lage Landen. De zaal met oude kunst is dan ook voornamelijk gevuld met kunstenaars uit de Lage Landen (Rubens, Bruegel, Bosch, Jordaens, Rembrandt). Samen met Jan van Eyck en de Vlaamse Primitieven vormden zij de vaandel dragers van Verhaerens begrip van 'Vlaamsheid' in de kunst. Hij legde verbanden tussen bijvoorbeeld Bruegel en Eugène Laermans, tussen Jordaens en Jef Lambeaux, tussen Memling en Xavier Mellery. Zijn tijdgenoot Henri De Braekeleer beschouwde Verhaeren als een zeventiende-

eeuwse kunstenaar tout court, omdat hij net als de kunstenaars uit die tijd de oude stad op tijdloze wijze in beeld bracht. In een dualisme typisch voor de kunstcritiek van het fin de siècle, belichaamde Rubens voor Verhaeren de Vlaamse 'joie', terwijl Rembrandt als diens tegenpool een solitair genie en kunstenaar van de nacht was.

Door de oude kunst in een aparte zaal te hangen (met een enkel schilderij van De Braekeleer en Leys), als het ware als een prelude op de kunst uit de kringen van Verhaeren, licht de tentoonstelling die transhistorische verbanden niet zeer expliciet uit. Toch worden ze niet helemaal uitgewist, want in de volgende zaal, gewijd aan Verhaerens titelplaten en boekversieringen, dringt zich direct de vergelijking op tussen de *Noirs* die Odilon Redon maakte voor boeken van Verhaeren en diens stagemeeester Edmond Picard (een centrale figuur in Vlaamse kunstkringen), en de etsen van Rembrandt die even voordien werden getoond. (De vergelijking met Rembrandt herhaalt zich bij Ensors etsen in een volgende zaal.) Helaas wordt nergens vermeld dat Redon zich graag met Rembrandt mat. Verhaeren overstelpte Redon met lofbetuigingen. Redon was voor hem een 'dichter', en zijn kunst ontleende haar kracht aan haar onmiddellijkheid: 'ze grijpt je beet, neemt bezit van je, ze treedt je binnen als een veroverde stad.' Dat het Verhaeren niet ging om Redons fantastische iconografie blijkt ook uit zijn onbegrip voor Ensors introductie van groteske taferelen in het midden van de jaren 1880, die hij in eerste instantie 'infantiel' noemde. De dichter kon zich er pas mee verzoenen toen hij een volkpsychologische oplossing vond: Ensors weergave van de realiteit in licht en kleur was zijn 'objectieve' Vlaamse kant, terwijl de hang naar het fantastische of 'subjectieve' wel van zijn Engelse moeder moest komen.

Merel van Tilburg

→ *Verhaeren verbeeld. De schrijver-criticus en de kunst van zijn tijd, 1881-1916*, tot 15 januari 2017 in het Museum voor Schone Kunsten, Fernand Scribedreef 1, Citadelpark, 9000 Gent (09/323.67.00; mskgent.be).

**Time Extended / 1964-1978. Works and Documents from the Herbert Foundation.** Naast een imposante collectie van kunst sinds de jaren zestig omvat de Herbert Foundation ook een rijk archief. Sinds de opening van de Stichting in 2008 waren wisselende selecties uit zowel de Collectie als het Archief te zien. Met de langlopende tentoonstelling *Time Extended / 1964-1978. Works and Documents from the Herbert Foundation* breekt nu, aldus de Stichting, een nieuwe fase aan. Voortaan wil Herbert Foundation via langdurige exposities – bij deze presentatie wordt geen einddatum vermeld! – toewerken naar een permanente presentatie, aangevuld met een geleidelijke ontsluiting van het archief. In deze eerste presentatie staat de periode centraal waarin het minimalisme en de conceptuele kunst, maar ook de arte povera ontstonden – het gaat om de eerste generatie kunstenaars die in de collectie vertegenwoordigd zijn. Evenementen als *Documenta 5* (1972) en *Deurle 11/7/73* (1973) waren bepalend voor het ontstaan van de collectie en worden in deze tentoonstelling opgeroepen met uitnodigingen, foto's en andere documentatie.

De titel van de tentoonstelling lijkt te verwijzen naar de strategie van langlopende tentoonstellingen, maar is meer concreet ook ontleend aan een editie van Dan Graham met de titel *Time Extended / Distance Extended* (1969). Grahams werk toont een vierkant rooster ingedeeld in vakken van 8 bij 8 cm. In het vakje links bovenaan lezen we de opschriften 'time extended' en 'distance extended', parallel geplaatst met respectievelijk de horizontale en de verticale as van het rooster. De assen roepen dus tijd en ruimte op. In alle vakjes (behalve de bovenste rij en de linker kolom) is een diagonaal lijnstuk aangebracht, dat groter wordt naarmate het verder van de linkerbovenhoek is verwijderd (in het eerste vakje is de 'diagonaal' nog slechts een punt en ontbreekt de 'extensie' van het lijnstuk; het laatste vakje rechts onderaan wordt volledig door een diagonaal lijnstuk doorkruist). Het diagram zegt 'iets' over de relatie tussen tijd en afstand – of bij uitbreiding 'ruimte' – maar de aard van deze relatie blijft open voor interpretatie. Hoewel het rooster er wetenschappelijk uitziet, is het aan de kijker om er betekenis aan te geven en het werk te interpreteren. Die instabiele relatie tussen vorm en betekenis keert in de tentoonstelling voortdurend terug.

Een belangrijke rode draad in de tentoonstelling betreft de vraagstelling rond de relatie tussen 'kunstwerk' en 'document'. De meerderheid van de begeleidende documenten wordt op de klassieke wijze in vitrines getoond, maar er zijn tal van uitzonderingen. Zo wordt de poster *Burning Small Fires* (1968) van Bruce Nauman, waarin hij het boekje *Various Small Fires and Milk* (1964) van Ed Ruscha parodieert, aan de muur gehangen tussen een 'volwaardig' werk van Ruscha en werken van Donald Judd. Ook enkele posters van exposities van Niele Toroni, On Kawara en Stanley Broun hangen aan de muur alsof het 'volwaardige werken' betrof. Daarnaast 'toont' de presentatie heel wat kunstwerken die als zodanig niet tastbaar of toonbaar zijn. Het betreft acties en *happenings*, die vaak werden gedocumenteerd door de kunstenaar of door diens galerie, om de idee van het werk na de uitvoering van de actie verder te laten leven. In een vitrine rond de galerist Konrad Fischer zijn bijvoorbeeld foto's en kaarten van Richard Long te zien waarin deze zijn voettochten noteerde en op halfwetenschappelijke wijze documenteerde. De postkaarten die On Kawara verstuurde naar verschillende verzamelaars en galleries, met de tekst 'I am still alive', zijn dan weer te beschouwen als een werk op zich, terwijl ze hier als documenten worden gepresenteerd in een vitrinekast.

Een werk dat de dubbele status van kunstwerk en document thematiseert is *Invitation Piece* (1972-1973) van Robert Barry. De kunstenaar vroeg aan acht galleries die deel uitmaakten van het 'netwerk van de conceptuele kunst' om uitnodigingen te versturen voor een expositie van de kunstenaar in een van de andere galleries, en dit volgens een circulair principe: op een van de kaarten lezen we bijvoorbeeld 'Yvon Lambert nodigt u uit op een tentoonstelling van Robert Barry bij Galerie MTL tijdens de maand maart', op de volgende kaart 'Galerie MTL nodigt u uit op een tentoonstelling bij de Galerie Toselli tijdens de maand

 galerie **TRANSIT**

13.11 - 18.12.2016

**Mehdi-Georges Lahlou**

*And Even If Nothing Takes Root in this Oasis*

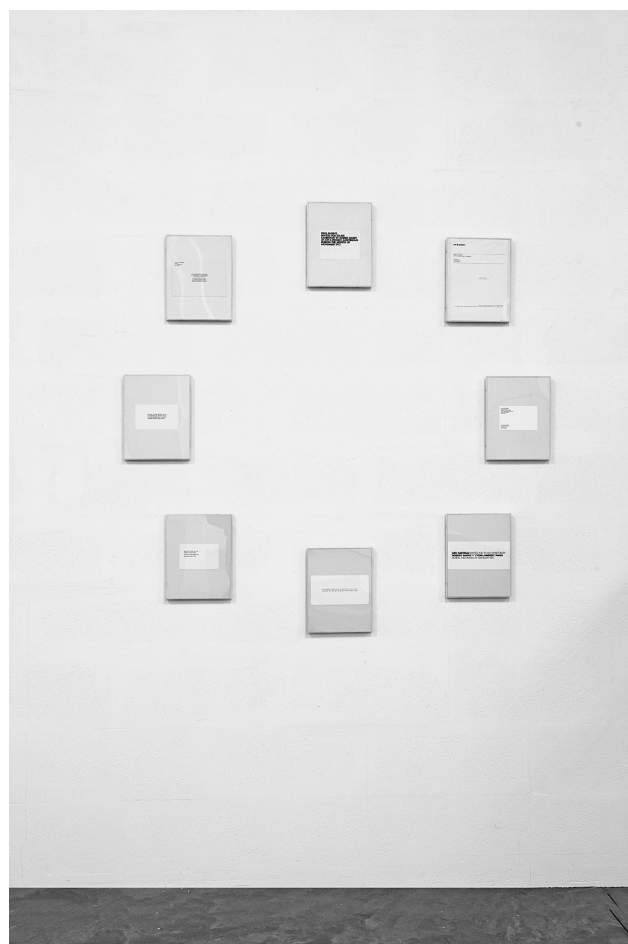
Zandpoortvest 10 - BE 2800 Mechelen T +32 15 336 336 M +32 478 811 441  
art@transit.be - www.transit.be - open: vrijdag, zaterdag en zondag van 14 tot 18u, of na afspraak







zicht op de tentoonstelling "Time Extended / 1964-1978", Herbert Foundation, Gent, 2016, met werken en documenten van Niele Toroni v.l.n.r.: tentoonstellingsposter Kunsthalle Bern, 1978; Une empreinte de pinceau n°50, MTL / Art Critique, oktober 1970 (gele en rode versie); Coups de pinceau, 1965-1966. Foto: Philippe De Gobert; © Herbert Foundation



Robert Barry

Invitation Piece, 1972-1973

zicht op de tentoonstelling "Time Extended / 1964-1978", Herbert Foundation, Gent, 2016. Foto: Philippe De Gobert; © Herbert Foundation

april'... tot de cirkel zich bij de achtste uitnodiging sluit. Van een 'echte' tentoonstelling was er geen sprake: de tentoonstelling bestond uit zijn aankondiging. In *Invitation Piece* worden de acht ingekaderde uitnodigingen in een cirkelvormige schikking aan de muur gepresenteerd. Kunstwerk en document vallen hier samen.

De Collectie en het Archief worden in deze expositie, en misschien nog meer dan in vorige exposities als *Genuine Conceptualism* (2014) en *Carte du monde poétique* (2015), evenwaardig naast elkaar geplaatst en gaan een onderlinge dialoog aan. Werken als *Invitation Piece*, maar ook de oeuvres van Marcel Broodthaers, Ed Ruscha of Art & Language, worden gecontextualiseerd met documenten en archiefstukken. Het Archief wordt sinds het voorjaar geleidelijk aan opengesteld voor het publiek. Dat gebeurt via film screenings en symposia, telkens begeleid door een aantal vitrines met documenten. De uitzonderlijke verzameling documenten van de stichting, waaruit *Time Extended / 1964-1978* een brede selectie toont, wordt met de ontsluiting van het archief ook toegankelijk voor onderzoek. In de tentoonstelling zullen op regelmatige tijdstippen kleine ingrepen worden gedaan, zodat bezoekers worden uitgenodigd om meermaals terug te keren, om nieuw materiaal te ontdekken én dezelfde werken opnieuw te bekijken. Alles draait zo om het uitbreiden van de tijd [*'Time Extended'*] die men met het kunstwerk en de studie ervan doorbrengt, en het proces van reflectie en feedback dat daarbij op gang komt. In de woorden van Dan Graham: 'It's a kind of a drug time, where you have an extended present time. It is also what happens when you see your own feedback. You do something, you see the feedback, which influences what you're doing, which, again, is reinfluencing what you're doing, so that you're looped within your own body perception...'

Louis De Mey

→ *Time Extended / 1964-1978. Works and Documents from the Herbert Foundation*, sinds 24 september 2016 in Herbert Foundation, Coupure Links 627A, 9000 Gent (09/269.03.00; herbertfoundation.org).

**Provoke.** In Parijs de situationisten, in Amsterdam provo en in Japan provoke. Allemaal bewegingen aan het eind van de roerige jaren zestig waar kunst en politiek vaak nauw op elkaar betrokken werden. *Provoke* is vandaag vooral bekend als naam van een kortlopend (maar invloedrijk) fotomagazine dat amper drie keer verscheen, een keer in 1968 en tweemaal in 1969. Minder bekend (althans voor een westerse publiek) is dat de leden wel degelijk een hechte klik van fotografen en critici vormden met een uitgesproken artistiek programma. Ook de invloed van de verschillende Japanse protestbewegingen uit de jaren zestig en de gelijktijdig opkomende performancekunst op de beeldtaal van het blad, is tot op heden relatief onderbelicht gebleven. Een lacune die de tentoonstelling in het Parijse Le Bal nu wil opvullen.

De kern van *Provoke* bestond uit de fotografen Takuma Nakahara en Yutaka Takanashi, dichter-fotograaf Takahiko Okada en kunstcriticus-fotograaf Koji Taki (vanaf het tweede nummer zou ook Daido Moriyama tot de groep toetreden). Het tijdschrift stond voor een nieuwe, provocatieve fotografie. Provocatief, omdat het scherpe kritiek uitte op bepaalde maatschappelijke ontwikkelingen, aansluiting zocht bij de radicale avant-garde in de beeldende kunst en de gangbare normen van fotografische productie in vraag stelde. Dat laatste uitte zich niet alleen in een bewust verstoord beeldtaal – met ruwe, wazige en grofkorrelige beelden die ofwel extreem contrastrijk ofwel monotoon grijs zijn, en vaak gekenmerkt worden door een scheefgetrokken kader – maar ook in experimenten met de grafische vormgeving en in de opeenvolging van de beelden. De eerste twee nummers waren nog opgehangen aan een (weliswaar ruim gedefinieerd) thema, in het derde en laatste nummer ontbrak een dergelijk verbindend element. Die vrijheid gebruikten de makers om voluit te spelen met de mogelijkheden van de gedrukte fotografie: door bijvoorbeeld eenzelfde portret te herhalen (zij het vergroot, verdubbeld) over verschillende pagina's werd elke narratieve ontwikkeling in de kiem gesmoord. Hier geen vertellende sequentie, geen aaneenschakeling van beelden volgens beproefde (en dus geruststellende) schema's, maar de koppige onverzettelijkheid van (bijvoorbeeld) telkens hetzelfde gelaat.

De tentoonstelling ziet het tijdschrift niet als een uniek fotografisch experiment, maar plaatst het resoluut binnen de sociaal-economische en culturele ontwikkelingen van het naoorlogse Japan. *Provoke* bouwt verder op de verschillende protestbewegingen die vanaf de jaren zestig het licht zagen. Vooral de ratificatie van een akkoord met de Verenigde Staten, waardoor de Amerikanen hun marinebasis in Okinawa konden behouden en de nieuw aangelegde luchthaven van Narita konden gebruiken als uitvalsbasis voor de Vietnamoorlog, hitste de gemoederen op. Maar ook op het eerste gezicht banale sociale conflicten, zoals het ontslag van een werknemer van een drukkerij, ontspoorde maar al te vaak in koppig, langdurig en gewelddadig verzet. Fotografen registreerden deze conflicten, maar omdat hun beelden vaak de weg niet vonden naar de reguliere pers, begonnen ze boeken in eigen beheer uit te geven. Verschillende van deze baldadige publicaties uit de vroege jaren zestig worden ook in de tentoonstelling gepresenteerd. Een nieuw genre fotoboek was geboren: het protestboek. Deze publicaties, in kleine oplage en soms gefinancierd door vakbonden, stakende werknemers of links geïntereerde studentenverenigingen, hadden vaak een wat pamflettair karakter. Ze waren het werk van fotografen die, in de urgentie van het moment, niet bang waren positie te kiezen en zich solidair te verklaren met de actievoerders. Ze stelden zich niet op als verslaggevers, maar als deelnemers, activisten. Het verklaart de opvallend hectische en directe stijl, de brutale kadering, de grove korrel en de fysieke directheid. De visuele stijl die in deze protestboeken werd ontwikkeld, is even later ook in *Provoke* terug te vinden, maar de vertolking van een particuliere strijd maakte daarbij plaats voor de articulatie van een algemener gevoel van onbehagen.

Naast deze activistische en strijdbare fotografie werd de ruige beeldtaal van *Provoke* ook beïnvloed door butoh-dansers, performancekunstenaars zoals Hi Red en kunstenaarscollectieven zoals de Gutaigroep. Het belang van deze

DEWEER GALLERY



## MODERN TALK

met Günther Förg, Melissa Gordon, Thomas Kratz & George Little

## LA TRANSAVANGUARDIA

met Domenico Bianchi, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Gianni Dessi, Giuseppe Gallo & Mimmo Paladino

## COLLECTOR'S ROOM # 13: KOEN VANMECHELEN - DIVERSITY FIRST

26.10 – 04.12.2016

Voor openingsuren en -dagen, zie website

DEWEER GALLERY TIEGEMSTRAAT 6A 8553 OTEGEM BELGIUM +32 (0)56 644 893 www.deweergallery.com