

hij in plaatsneemt, om door de straten van een Duitse stad (Wiesbaden) te worden gerold. Aan verbijsterde voorbijgangers legt Van Lieshout uit dat hij kunstenaar is en de Heinekenprijs gewonnen heeft.

De prijs genereert aandacht, maar kost ook energie. Van Lieshout wordt geïnterviewd door een journaliste uit zijn geboortestreek. Hij zegt een paar kritische dingen over de Heineken-prijs, en moet vervolgens lang met Steven (ten Thije) van het Van Abbemuseum bellen om te zeggen dat het hem spijt. Een opportunist vindt hij zichzelf, een slijmbal en een leugenaar. Bij het volgende interview, voor een internet-publicatie, geeft Van Lieshout liever geen commentaar meer. Maar weer moet hij met de organisatie (de KNAW) en het museum bellen wanneer de publicatie meldt dat het invloedrijke bedrijf 'de conflictueuze kunstenaar heeft laten buigen, want naar honderdduizend euro luistert immers iedereen'. Van Lieshout, huilend, wanhopig: 'Als er helemaal niemand meer naïef is, dan is er toch ook niets meer aan!'

Beer was een van de sterkste bijdragen tijdens de eerste, geslaagde tentoonstelling in Het HEM, dat grotendeels met particulier geld is gefinancierd. Van Lieshout omarmde én negeerde de enorme hal door zijn eigen kartonnen bioscoop neer te planten. Hij was luidruchtig én vol zelfrelativering. Het slotbeeld: de kunstenaar, keurig in pak, ontving uit handen van de uiterst vriendelijke Charlene De Carvalho de prijs. Van Lieshout, breed glimlachend, hield het beeldje in de lucht. Stond daar een sell-out of een waarlijk slimme kunstenaar?

Daniël Rovers

→ Chapter INE liep tot 1 september in Het HEM, Warmperserij 1, 1505 RL Zaandam.

Barbara Probst. Fotografie is een uiterst krachtig en precies instrument om de (zichtbare) werkelijkheid te capteren. Toch kent het medium een aantal belangrijke beperkingen. Fotografie vat enkel wat kan worden vastgelegd tijdens de (korte of langere) tijd dat de sluiters openstaat en, vooral, ze vat enkel dat wat binnen het kader valt. Beide beperkingen werden opgelost door de uitvinding van film, een medium dat het tonen van een tijdsverloop wel mogelijk maakte en in een dezelfde beweging ook het starre kader van het fotografisch beeld doorbrak. Het filmisch kader is een poreuze grens in plaats van een scherpe breuklijn: in tegenstelling tot fotografie kent film wel een hors-cadre. Verschillende fotografen hebben gepoogd om dat wat zich buiten het gezichtsveld van de camera bevindt toch binnen het bestaande kader te trekken. Vaak gebruikten ze daarvoor spiegels – denk bijvoorbeeld aan de enigmatische foto's van Florence Henri uit de jaren dertig of de speelse en meer recente foto's van Lee Friedlander. Het werk van de Duitse fotografe Barbara Probst (1964) waaraan het Parijse Le Bal nu een relatief bescheiden overzichtstentoonstelling wijdt, gaat nog een stapje verder, in die zin dat het beide problemen van tijd en ruimte via louter fotografische middelen probeert op te lossen.

Probst hanteert een bedrieglijk eenvoudig systeem. Eenzelfde vaak eerder banale handeling – een man steekt een kruispunt over, een vrouw kijkt uit een raam – fotografeert ze tegelijkertijd vanuit een veelvoud van gezichtspunten. Vervolgens presenteert ze die beelden naast elkaar. Het geheel van perspectieven dat deze werkmethode oplevert, noemt ze een *Exposure*. Elke *Exposure* is genummerd en vermeldt de plaats en tijd waarop ze werd geproduceerd. De eenvoudigste *Exposures* bestaan uit twee beelden, bij de complexere kan dit aantal oplopen tot meer dan tien opnames. Het meest opzienbarende element in deze werkwijze is echter de absolute gelijktijdigheid van de opnames. Om dit te realiseren zet ze verschillende camera's in die ze met behulp van een afstandsbediening op hetzelfde moment activeert. Terwijl we een reeks van beelden meestal lezen als een serie opnames die over de tijd zijn gespreid, is dat hier niet het geval: elk beeld toont exact hetzelfde moment. Het effect daarvan is hoogst bevreemdend. Neem bijvoorbeeld de diptiek *Exposure #31, N.Y.C., 249 W. 34th Street, 01.02.05, 4:41 p.m.* (2005). Ze bestaat uit een dubbele close-up van twee personen (links een jonge vrouw, rechts een jonge man) die vlak naast elkaar zitten, en elk in de richting kijken van een voor hen opgestelde camera. Twee keer precies hetzelfde ogenblik en toch een andere werkelijkheid. Op het eerste gezicht lijkt de inzet van deze diptiek eenvoudig: ze stelt het gewicht en de betekenis van standpuntbepaling in fotografie aan de orde. Het maakt wel degelijk een verschil wie naar ons (terug)kijkt.

De ruimtelijke verbodskeling die Probst in haar werk realiseert, komt op verschillende manieren tot stand. Ze gebruikt of introduceert diverse achtergronden, wisselt overzichten en close-ups met elkaar af, of kiest simpelweg voor een site die verrast door haar ruimtelijke complexiteit. Een voorbeeld van dit laatste is *Exposure #104: Brooklyn, Vanderbilt & Lafayette Avenues, 1.13.13, 9:50 a.m.* (2013). Het gaat hier om vier beelden van een man die een kruispunt in New York dwars overstekt. De vier camera's zijn telkens gericht op een hoek van het kruispunt. Het verschil in de architectuur en de functie van de panden die zich daar bevinden is zodanig groot, dat het wel lijkt of die wandelende man zich in vier verschillende fasen van de stedelijke ontwikkeling van New York tegelijkertijd bevindt. Een bizarre situatie! De *Exposure* krijgt hier een uitgesproken cinematografisch effect, met het ene beeld als het hors-cadre van het andere. Het gevolg daarvan is dat de ruimtelijke situering van het wandelende lichaam tegen een immer wijzigende achtergrond de temporele verstarring ervan doorbreekt. Wat de fotografische registratie eerst brutaal stilzet, wordt door de achtergrond alsnog gereactiveerd.



Barbara Probst, *Exposure #139*, Munich, Nederlingerstrasse 68, 08.21.18, 5:13 p.m., 2018
© Adagp, Parijs, 2019



Barbara Probst, *Exposure #31*, NYC, 249 W 34th Street, 01.02.05, 4:41 p.m., 2005
© Adagp, Parijs, 2019

De ervaring van deze exploratie van hetzelfde moment vanuit een ander standpunt kan wellicht nog het best omschreven worden als het bekijken van een sculptuur vanuit verschillende invalshoeken. Probst exploreert de ruimte die zich in dat ene, ultrakorte moment manifesteert net zoals een kijker die rond een beeldhouwwerk wandelt en het actief exploreert (nu eens inzoomt op een detail, dan weer meer afstand neemt en het overzicht opzoekt). Die vergelijking met beeldhouwkunst is overigens niet toevallig. Probst studeerde beeldhouwkunst in München. Ze haalde haar inspiratie voor haar latere werkmethode uit een bootseerklas waar ze een sculptuur van een naaktmodel moest maken. Het model stond op een roterend platform dat elke tien minuten dertig graden werd gedraaid. Ze beschouwt een *Exposure* dan ook als een uit de tijd gehakte sculptuur. Maar dan wel een sculptuur die alleen in en door de fotografische registratie kan bestaan. Waar een fotograaf als Étienne-Jules Marey ooit de vraag stelde hoeveel tijd in de ruimte van een beeld gevat kan worden, keert Probst ze om: hoeveel ruimte kan er in een moment zitten?

Elk beeld van een *Exposure* wordt even groot gepresenteerd. Alle opnames zijn even belangrijk, er wordt geen onderscheid gemaakt tussen hoofdzaak en bijkomstigheden. De meeste *Exposures* missen dan ook elke vorm van ontwikkeling. Ze ontberen spanning, er is geen ontknoping. De aandacht verspringt van de ene opname naar de andere, zonder enige vorm van conclusie. In haar meest recente triptieken lijkt Probst op het eerste gezicht een nieuwe richting in te slaan, met meer aandacht voor de narratieve potentie van haar werkmethode. *Exposure #140: Munich, Nederlingerstrasse 68, 09.07.18, 5:13 p.m.* (2018) bijvoorbeeld bestaat uit drie opnames van een tafel met daarop enkele attributen geschikt: een volle kop koffie, een gevulde fles sinaasappelsap, een groene paprika, gecombineerd met een naakte arm die geleidelijk aan meer prominent in beeld komt. Lezen we de triptiek van links naar rechts, zoals een tekst, dan zien we in het laatste beeld plotseling de scherven van een gebroken kopje. Samen met de plas koffie in het eerste beeld (daar nog onschuldig begrepen als simpelweg wat gemorste vloeistof) en de eigenaardige houding van de gebogen arm in het derde beeld, krijgt het geheel nu een eerder lugubere lading. Maar zien we hier echt een verhaal tot ontwikkeling komen? Kijken we uit op de scène van een misdaad? Uiteraard niet: Probst speelt hier met onze conditionering om in deze opeenvolging een misdaadverhaal te zien. Maar er is geen sprake van opeenvolging, want alles gebeurt

gelijktijdig zonder oorzaak en gevolg. En zo maakt ze in een en dezelfde beweging duidelijk dat de inzet en kwaliteit van haar werk elders gelegen is.

Steven Humblet

→ Barbara Probst. *The Moment in Space* liep tot 29 augustus in Le Bal, 6 Impasse de la Défense, 75018 Parijs.

Rebecca Horn. Théâtre des métamorphoses / Körperphantasien. Dat er met hetzelfde oeuvre een goede maar ook een slechte tentoonstelling te maken valt, wordt nogmaals bewezen in Metz en Basel. Het werk van Rebecca Horn, geboren in Duitsland in 1944, draait rond het lichaam. Vertretpunt is meestal een performance, vaak met protheses of machines, die wordt gefilmd of gefotografeerd, en die tot bijproducten leidt: schetsen, plannen, schilderijen, objecten, gedichten of installaties. Harald Szeemann nodigde Horn uit in 1972 voor de vijfde Documenta. Ze toonde de kortfilm *Unicorn* uit 1970: een jonge vrouw (een medestudente van Horn) draagt niets meer dan een wit stoffen korset, dat haar lichaam grotendeels bloot laat. Op haar hoofd staat een hoorn van bijna een meter lang. Kalm en kaarsrecht loopt de performer door een korenveld, en over een met hoge bomen afgeboord pad. Het is niet geheel onjuist om te beweren dat Horn op deze methode, en de bijhorende vraagstukken, is blijven variëren. Een lichaam krijgt een extensie die de beweging en de werking ervan beïnvloedt, en waardoor functies worden uitvergroet of ingeperkt. Het resultaat lijkt altijd op een droom of een fantasie, in het volle besef dat er op die manier vooral iets over de werkelijkheid wordt onthuld – of liever: dat er iets zichtbaar wordt gemaakt dat meestal onzichtbaar blijft. De vrouw in *Unicorn* bezit een soort magische kracht, die haar als droomwezen onaantastbaar maakt; tegelijkertijd is ze kwetsbaar en fragiel, en zou ze in de echte wereld niet aanvaard worden, of in elk geval op problemen stuiten.

Spanning tussen de mogelijkheden van de verbeelding, de droom, het onderbewuste en de fantasie enerzijds, en de wetten en de praktische bezwaren van de maatschappij anderzijds – het is het basiskarakter van het surrealisme. Emma Lavigne en Alexandra Müller, curatoren van *Théâtre des métamorphoses* in het Centre Pompidou-Metz, plaatsen het werk van Horn zonder terughoudendheid in deze traditie. De originaliteit van haar oeuvre wordt er zeker door gerelativeerd (voor bijna elk werk is er in de collectie van het Centre Pompidou een antecedent voorhanden), maar het resultaat is ook dat haar intuïtieve en soms anekdotische aanpak een



Rebecca Horn. Achim Thode, Einhorn, 1970
Rebecca Horn Workshop, © ADAGP, Parijs



'Rebecca Horn. Théâtre des métamorphoses', Centre Pompidou-Metz, 2019
© ADAGP, Parijs

theoretische en historische betekenis krijgt, alleen al door de confrontatie met werken van Man Ray, bijvoorbeeld, of van Max Ernst, Alberto Giacometti, Claude Cahun, Hans Bellmer en Meret Oppenheim. *Théâtre des métamorphoses* wordt zo een groepstentoonstelling over het menselijk lichaam, de vreemde machine die ons in de eerste plaats met onszelf confronteert, maar die ook, op een moeilijk te controleren manier, aan de basis ligt van alle communicatie.

De tentoonstellingszalen presenteren facetten van die problematiek: het lichaam als 'carcan-cocon', liefde en erotiek, de bioscoop, wreedheid, krachtenvelden en geluid en muziek. In de eerste zaal wordt *Torse* van Man Ray (1936), een foto van een torso ingesnoerd met sisaltouw, vergeleken met *Arm-Extensionen* van Horn uit 1968: een rood corset dat de armen van de performer langer maakt. Centraal staat *Die Chinesische Verlobte* uit 1976: een cel met zes zwarte wanden die traag als deuren opendraaien (en weer dicht), en waarin de toeschouwer zichzelf kan opsluiten, om dan in volstrekte duisternis, als met gesloten ogen, naar Chinees gefluister te luisteren. Het werk – in 1998 door Oskar Bätschmann omschreven als de archetypische installatie, als 'dispositief dat de tentoonstellingsbezoeker ertoe aanspoort zich van het publiek af te splitsen en een individuele participant te worden' (DWR 74) – bevindt zich in een zo slechte staat dat het niet meer betreden mag worden. Het toont echter nog steeds kernachtig het verlangen van de naoorlogse kunst om lichamen niet zozeer af te beelden als wel te 'vangen' – om niet met de ogen maar met het gehele lijf ervaren te worden. Het is een van de verschillen tussen Horn en de surrealisten uit het interbellum: niet meer de fotografie (of de literatuur) is essentieel, maar de ruimte, en de manier waarop de toeschouwers binnen die ruimte bewegen.

Het is niet verwonderlijk dat Horn vanaf het eind van de jaren zeventig langspeelfilms gaat maken, die – idealiter – in de besloten duisternis van een bioscoopzaal worden bekeken: *Der Eintänzer* (1978), *La Ferdinanda: Sonate für eine Medici-Villa* (1981) en *Buster's Bedroom* (1990), opgedragen aan Buster Keaton. Op een retrospectieve als *Théâtre des métamorphoses* komen dergelijke films moeilijk tot hun recht. In de derde, verduisterde, zaal, worden ze in loop vertoond; elders worden fragmenten op televisieschermen gecombineerd met verwante historische werken, en met objecten uit de films die Horn als afzonderlijke werken of edities presenteert – een beeldend kunstenaar moet immers af en toe iets tentoonstellen en verkopen. Vaak werken de combinaties goed samen, bijvoorbeeld in een cluster van werken, in de tweede zaal, waarin 'het ei' centraal staat, als symbool voor vruchtbaarheid, belofte en metamorfose, maar ook voor breekbaarheid en bederfelijkheid. *La Ferdinanda* speelt zich af in een Italiaanse villa waar een bont gezelschap zich van de buitenwereld isoleert: een gekke dokter injecteert de eieren van een pauw met een niet nader genoemde vloeistof. In *Der Eintänzer* probeert een jong meisje te dansen met een groot ei op haar hoofd. De sculptuur *Domesticated Egg* van Man Ray toont een houten ei dat door een priem wordt doorboord. *Straussenei, vom Blitz durchdrungen* van Horn uit 1995 is een bewegende wandsculptuur waarin een gespiest ei onophoudelijk wordt schoongewreven tussen twee borstels.

Körperphantasien in Museum Tinguely in Basel toont nog meer van die machines: door elektriciteit aangedreven, vaak rammelende stalen constructies, zoals in het werk van Tinguely. Enkele van deze werken figureren in de films van Horn, zoals de *Peacock Machine* uit 1982: dertig stalen priemen die zich in waaivorm oprichten, als de verenmantel

van een pauw. In Basel ontbreekt echter elke theoretische of kunsthistorische contextualisering, en wie een positieve indruk van het oeuvre van Horn wil overhouden, beperkt zich best tot een bezoek aan het Centre Pompidou-Metz. Zonder het historische (en revolutionaire) aura van het werk van de surrealisten, blijft er van de decennialange activiteiten van Horn niet veel over. Haar bewegende sculpturen worden gereduceerd tot ideetjes die diepgang suggereren, maar vooral associatieve willekeur en effectbejag verhullen. Het contrast tussen beide tentoonstellingen toont niet alleen de mogelijke kracht van het tentoonstellen (en de macht van de curator en van een collectie), maar ook in welke mate een oeuvre uit de tweede helft van de twintigste eeuw afhankelijk kan zijn en blijven van de historische avant-garde.

Christophe Van Gerrewey

→ *Rebecca Horn. Körperphantasien*, tot 22 september in Museum Tinguely, Paul Sacher-Anlage 2, CH-4002 Basel en *Rebecca Horn. Théâtre des métamorphoses*, tot 20 januari 2020 in het Centre Pompidou-Metz 1, Parvis des Droits-de-l'Homme, 57020 Metz.

Ai Weiwei. Tot begin september loopt in Düsseldorf de grootste tentoonstelling ooit in West-Europa van de Chinese kunstenaar-architect Ai Weiwei. Omwille van haar omvang werd ze over de twee musea van de Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen gespreid: K20 (kunst uit de twintigste eeuw) en K21 (hedendaagse kunst). Dat is niet min. Desondanks loopt de tentoonstelling in een wijde boog rond de paradoxen die het oeuvre – misschien ongewild – oproept. Zowel zaalteksten als catalogus raken niet voorbij de thema's die Ai Weiwei zelf aankaart, en negeren de

| ROMA PUBLICATIONS | ROMA PUBLICATIONS | ROMA PUBLICATIONS | ROMA PUBLICATIONS | ROMA PUBLICATIONS | ROMA PUBLICATIONS | ROMA PUBLICATIONS | ROMA PUBLICATIONS | ROMA PUBLICATIONS | ROMA PUBLICATIONS | ROMA PUBLICATIONS |
|-------------------|------------------------------------|---|-------------------|-------------------|-------------------|--------------------|-------------------|-------------------|-------------------|-------------------|
| 371 | Ariel Schlesinger | Hands Make Mistakes | 136 p | 19 x 25 cm | € 28,00 | ISBN 9789492811479 | 2019 | | | |
| 370 | The Serving Library Annual 2019/20 | Bruno Munari Obvious Code | 144 p | 21 x 29,7 cm | € 29,50 | ISBN 9789492811653 | 2019 | | | |
| 369 | Sander Breure & Witte van Hulzen | On Gestures of Doing Nothing | 128 p | 22 x 28 cm | € 25,00 | ISBN 9789492811639 | 2019 | | | |
| 367 | Arthur Ou | The World Is All That Is The Case | 56 p | 18,5 x 26,5 cm | € 25,00 | ISBN 9789492811608 | 2019 | | | |
| 366 | Batia Suter | Hexamiles (Mont-Voisin) | 256 p | 24 x 30,5 cm | € 45,00 | ISBN 9789492811592 | 2019 | | | |
| 364 | Marinus Boezem | Into the Air | 112 p | 23 x 30 cm | € 39,50 | ISBN 9789492811615 | 2019 | | | |
| 363 | gerlach en koop | : | 376 p | 17,5 x 17,5 cm | € 29,50 | ISBN 9789492811585 | 2019 | | | |
| 362 | Inge Meijer | The Plant Collection | 112 p | 21 x 29,7 cm | € 28,00 | ISBN 9789492811530 | 2019 | | | |
| 361 | Walid Raad | Better be watching the clouds / I want to be able ... | 28 p | 21 x 29,7 cm | € 27,50 | ISBN 9789492811554 | 2019 | | | |
| 360 | Katinka Bock | Tomorrow's Sculpture | 400 p | 21,5 x 29 cm | € 42,50 | ISBN 9789492811523 | 2019 | | | |
| 358 | Misha de Ridder | high up close by | 84 p | 24 x 34 cm | € 45,00 | ISBN 9789492811561 | 2019 | | | |
| 357 | Geert Goiris | World Without Us | 172 p | 21,3 x 25,5 cm | € 49,50 | ISBN 9789492811578 | 2019 | | | |

Displacement and togetherness
18.10 – 12.12.2019
Silvia Amancei & Bogdan Armanu, Filip Berte, Tudor Bratu, Andre Cadere, Jacques Charlier, Mekhitar Garabedian, Emilio López-Menchero, Jimmy Robert, Iulia Toma
EUROPALIA ROMANIA 2019

Honoré d'O
God is de Maan
18.10.2019 – 22.12.2019
presentatie n.a.v. 50 jaar VUB

Lawrence Weiner: Stars don't stand still in the sky
vanaf 18.10.2019
Volkssterrenwacht Mira, Grimbergen

In de Wind - De Wand
Anetta Mona Chişa & Lucia Tkáčová
18.10.2019 – 04.03.2020

Opening vr 18 oktober om 20u
met *The Sound of Now* (Alex Simu & George Dumitriu)
In samenwerking met el NEGOCITO Records / Citadelic

Cultuurcentrum Strombeek, Gemeenteplein 1, 1853 Strombeek-Bever
Openingsuren: ma-za 10u – 22u, zo 10u-18u

Jap Sam Books Independent publisher of books on art, architecture, visual culture, design, philosophy and theory. www.japsambooks.nl

Prix de Rome 2019. Beeldende Kunst/Visual Arts Mirjam Beerman, Eleonor Jap Sam [eds.]
Rattle, Rattle! Ide André Mirjam Westen [ed.] | **Éric Van Hove - Fendug** Eelco van der Lingen [ed.]