

Hans Theys

De Geheime Thuiskomst

A&S/books

2007



Inhoud

Pagina 5

De geheime thuiskomst

*Over de maakbaarheid van een vernieuwend artistiek oeuvre
en over het moderne kunstwerk als probeersel*

Pagina 37

Gaten en bulten

Een gesprek met Erwin Wurm

Pagina 45

Lijst der illustraties



***De geheime thuiskomst
Over de maakbaarheid van een vernieuwend artistiek oeuvre
en over het moderne kunstwerk als probeersel***

Het oeuvre als zingend geheel

In een recent beleidsdocument van een Vlaams museum voor hedendaagse kunst wordt de 'oeuvretentoonstelling' of 'overzichtstentoonstelling' omschreven als 'dépassé'. Als proeflezer van dit document heb ik daarbij opgemerkt dat tentoonstellingen waarin geïsoleerde, op zichzelf staande kunstwerken met elkaar worden geconfronteerd ongetwijfeld zinvol zijn en nieuwe, boeiende verbanden kunnen zichtbaar maken, maar onmogelijk kunnen volstaan als instrument om het werk van hedendaagse kunstenaars te ontsluiten voor het publiek.

Dit betekent niet dat de afzonderlijke werken van kunstenaars als Marcel Broodthaers, Joëlle Tuerlinckx of Honoré d'O geen stand kunnen houden als ze uit de context van het eigen oeuvre worden gelicht, maar wel dat een juist begrip of aanvoelen van deze werken een overzicht van een groot deel van het oeuvre vergt. Het lijkt alsof je dit over elk oeuvre kan zeggen, maar dat is niet zo. Je hoeft niet alle werken van Kafka te lezen om zijn specifieke poëzie te vatten. Hetzelfde geldt voor werken van kunstenaars als Panamarenko, Walter Swennen of Fred Bervoets.

Het oeuvre van Joëlle Tuerlinckx wordt pas leesbaar als je een groot aantal

werken kent en begint te zien hoe dezelfde thema's telkens nieuwe vormen krijgen. Een eenvoudig voorbeeld is het thema tijd en de cirkelvormige uitsnede. Joëlle Tuerlinckx maakt tijdsculpturen. Toen een curator haar in 1996 voorstelde samen met een ander kunstenaar een grote, ronde zaal en een omliggende gang te delen in Salzburg, stelde de kunstenaar voor de ruimte niet fysiek in twee te delen, maar temporeel. Ze besloten dat er zowel een vernissage en een finissage zouden zijn en dat de kunstenaars halverwege de tentoonstelling van plaats zouden verwisselen. Tuerlinckx zou als eerste de gang benutten als tentoonstellingsruimte en nadien de ronde zaal.

Voor een tentoonstelling in het Museum Dhondt-Dhaenens in 1999 maakte ze voor het eerst een catalogus waarin een beeld werd opgeroepen van een tentoonstelling. Op het ogenblik van de vernissage was deze tentoonstelling echter al weer opgeruimd, zodat de catalogus van meet af aan louter een herinnering aan een verdwenen gebeurtenis vormde (zoals vrijwel altijd het geval is met klassieke catalogi na de tentoonstelling). Wat we in het museum te zien kregen was eveneens een herinnering aan een tentoonstelling: op de muren stond nauwelijks zichtbaar geschreven welke werken er hadden gehangen. Andere muren werden 'doorstreept' met glimmende of witte lijnen. In de tuin werden met een dun, in de wind flitsend en voortdurend gedeeltelijk verdwijnend lint – als een stippellijn van licht – bouwplaatsen afgebakend, die wezen op grootse bouwplannen. Tegelijk werd in toonkasten en via een geluidsband de geschiedenis van het Museum Dhondt-Dhaenens uit de doeken gedaan. Verder toonde

Tuerlinckx bestaande boeken waaraan ze eigen 'catalogus-bladzijden' had toegevoegd. Verleden, heden en toekomst werden vermengd. Her en der gaven transparante, plexi maatstukken verdwenen of komende voorwerpen aan. Het was alsof de hele, bijna wezenloze tentoonstelling als een kalkpapier met glimmende strepen over de oppervlakte van het museum en de omliggende tuin werd gelegd en gepast. Zo speelde deze tentoonstelling zich af als een onwezenlijke, bijna ongrijpbare speling van het licht, een trilling in de tijd, een rimpeling tussen verleden en toekomst.

In die tijd maakte ze ook 'Aardappelen van de tentoonstelling': wanneer ze werd uitgenodigd voor een tentoonstelling koos ze een aardappel uit waarvan de veranderende vorm de duur van het project aangaf.

Op een dag beseft Tuerlinckx dat een uitgestorte hoop bloem die ze in haar atelier op een kast had laten liggen, door alle bezoekers werd bepoteld, alsof ze ertoe werden aangezet zich ervan te vergewissen of het wel degelijk om bloem ging. Dit leidde tot de sculptuur *Tas de farine*, die bestaat uit een bepaalde hoeveelheid bloem die door de kunstenaar met de handen voorzichtig wordt opgeduwd tot een geometrische vorm en vervolgens door de opeenvolgende bezoekers wordt verstoord. De steeds wisselende vorm van de sculptuur vertelt haar eigen geschiedenis.

Ik zou meer werken van deze kunstenaar kunnen opsommen die te maken hebben met het sculpturaal vatten of aanraken van de tijd, maar in deze context is dat niet nodig. Het enige wat ik wilde doen was u voor een

bepaalde sculptuur van Joëlle Tuerlinckx plaatsen en u de kans geven méér te zien dan wat zichtbaar is. De sculptuur in kwestie heeft de vorm van twee roze geschilderde, houten schijven met een doorsnede van ongeveer één meter. Ter gelegenheid van de tentoonstelling *A Stretch Museum Scale 1:1* in het Bonnefantenmuseum (2001) stonden beide schijven een beetje schuin tegen de muur, elkaar in het midden overlappend. Oorspronkelijk waren deze schijven echter de bladen van twee tafeltjes die tijdens de tentoonstelling *This Book Like a Book* in het S.M.A.K. (2000) gebruikt waren om boeken op tentoon te stellen. Toen de tafelbladen na een slordig transport beschadigd bleken, besloot Tuerlinckx een van beide bladen bij elke nieuwe tentoonstelling opnieuw te schilderen en het andere blad nooit te herstellen. Het telkens herstelde blad zal voortdurend dikker worden en er altijd nieuw uitzien, terwijl het nooit herstelde blad alle sporen van het verleden zal dragen. Het steeds toenemende verschil tussen beide bladen zal de geschiedenis van de sculptuur zichtbaar of meetbaar maken.

Samengevat kunnen we stellen dat kunstenaars als Joëlle Tuerlinckx kunstwerken maken die een groot deel van hun betekenis en emotionele werking ontlenen aan het feit dat ze deel uitmaken van de steeds voortschrijdende en onafgebroken wisselende vormgeving van een beperkt aantal thema's. Hun wezen is vorm. Hun esthetische, kunsthistorische, poëtische én politieke radicaliteit valt samen met hun zowel minimale als voortdurend veranderende vorm. Dit wordt alleen zichtbaar als je vertrouwd bent met een groot deel van het oeuvre of met het 'kijkbeeld' van de kunstenaar in kwestie.



Het kijkbeeld

Het 'kijkbeeld' van een kunstenaar is het raster waar de werkelijkheid zich naar voegt wanneer de kunstenaar haar waarneemt. Het is een visueel ritme, dat vaak stamt uit de jeugd van de kunstenaar (of uit traumatische ervaringen), dat vorm krijgt door een volgehouden omgang met de dingen en dat je telkens weer aantreft in de afzonderlijke werken. Zo is het belang van de tijd in het werk van Tuerlinckx vermoedelijk te wijten aan het feit dat ze als jonge volwassene een ernstige ziekte heeft overleefd. Tegelijk hangt haar aandacht voor het ogenschijnlijk bijkomstige en het 'overschot' samen met een radicaal, impliciet, feministisch of humanistisch engagement, dat tot uitdrukking komt in het afgedwongen respect voor het geringste voorwerp, zonder het te monumentaliseren of op sokkels te plaatsen.

Bij Panamarenko neemt dit kijkbeeld de vorm aan van uitgeblutste volumes die gevormd worden door stijve lappendekens, die hij als een solderende naaister aan elkaar klinkt.¹

Het werk van Michel François betraft de grens tussen de private en de publieke ruimte. Pas in 1996 ging hij zich realiseren dat er een verband was met een lange gevangenisstraf die hij als jongeman heeft uitgezeten.²

Het werk van Luc Deleu vertrekt vanuit een fascinatie voor schaalverschuivingen en een voorliefde voor voorspelbare, berekende chaos.³

Bij Luc Tuymans zien we hoe voor hem opdringerige of bedreigende beelden, voorwerpen en personen teruggedrongen worden in een onvaste schemering, waar ze voor altijd veroordeeld worden tot een bestaan als bevroren, maar onstabiel (opdoemend of verdwijnend) beeld.⁴

De werken van Guillaume Bijl getuigen van een vergroot bewustzijn voor de facticiteit en de contingentie van de decors die ons omringen.

De werken van Ann Veronica Janssens vertrekken vanuit een verstoorde, vertraagde waarneming van de werkelijkheid, die toegankelijk gemaakt wordt door middel van sculpturale voorstellen die de toeschouwer confronteren met de onmerkbare, maar feitelijke discontinuïteit van het beeld dat we op onze omgeving projecteren.⁵

Het oeuvre van Walter Swennen vertrekt vanuit een wantrouwen jegens het woord en het beeld, die samen ontmand worden, of vreugdevol verknoopt, in de pneumatische ruimte van het schilderij. Het schilderij is geen reproductie van een vooraf bedacht beeld, maar een textuur die de maker heeft verrast.⁶

Het werk van Damien De Lepeleire is een nooit aflatend zoeken naar nieuwe vormen die zich aanvankelijk altijd ophouden aan de rand van het voor ons 'esthetisch' of 'artistiek' aanvaardbare en dan geleidelijk hun delicate poëzie prijsgeven.⁷

De maakbaarheid van een vernieuwend oeuvre

Nu we hebben betoogd dat er werkelijk zoiets bestaat als een oeuvre in de betekenis van een zingevend geheel, is het tijd geworden om vragen te stellen bij de maakbaarheid van een vernieuwend oeuvre. Ik ben namelijk van oordeel dat echte kunstenaars (die nieuwe dingen zichtbaar, voelbaar of denkbaar maken of oude dingen zichtbaar, voelbaar of denkbaar maken op een nieuwe manier) niet in staat zijn een oeuvre te ontwerpen, te sturen of als bereikbaar doel of 'project' voorop te stellen. Natuurlijk ken ik de voorbeelden van kunstenaars als Wagner, Proust of Zola die op een bepaald ogenblik een omvangrijk 'oeuvre' voor ogen hadden en nadien jaren nodig hebben gehad om het uit te voeren. In dat geval gaat het echter maar om één werk, dat op een uitvoerige manier gestalte geeft aan één idee. Wat ik bedoel is precies dat kunstenaars als Marcel Broodthaers, Ann Veronica Janssens of Joëlle Tuerlinckx onmogelijk op een dag hun gehele oeuvre kunnen overzien en nadien vormgeven. De verwantschap met de wetenschap ligt voor de hand. Het is heel moeilijk nieuwe dingen te ontdekken op basis van oude kennis. Kuhn schreef dat de overgang tussen twee paradigma's meestal gebeurt tijdens de slaap van de wetenschapper. Ik denk dat hij gelijk heeft. Toch betekent de zogenaamde 'toevalligheid' van tal van belangrijke wetenschappelijke ontdekkingen niet dat ze zomaar uit de lucht komen vallen, maar wel dat ze niet gestuurd konden worden. De wetenschappers in kwestie hebben meestal zo lang naar een oplossing gezocht, dat ze 'klaar' zijn om de oplossing te vinden in een ander domein. Ze hebben een 'kijkbeeld' ontwikkeld dat ineens toepasbaar blijkt op een



'verkeerd' onderwerp en zo een onverhoopt praktisch resultaat oplevert. Allicht vindt zo'n gebeurtenis plaats omdat ze hun kijkbeeld uiteindelijk op alles gaan 'toepassen', omdat het is vergroeid met hun manier van waarnemen. Iets gelijksoortigs gebeurt in de hedendaagse kunst.

Het 'kijkbeeld' vormt de brug tussen het oude en het nieuwe. Het is een soort van raster dat een structuur geeft aan de waarneming van de wetenschapper of de kunstenaar; waardoor nieuwe mogelijkheden zichtbaar worden. (Kunstenaars, wetenschappers en sommige historische figuren zijn niet vooruit op hun tijd, ze zijn de enigen die werkelijk in het heden leven. De anderen kijken naar de werkelijkheid met een verouderde bril.)

Graag zou ik hier wijzen op een mooi essay van Bart Verschaffel⁸, dat vertrekt van het werk *Jeugd* van Ernest Claes, waarin Verschaffel een verschil opmerkt tussen het dienende werk thuis, dat gericht is op het levensonderhoud, en een soort van uitgevonden, zelf opgelegd werk, dat je verricht in de stad. Het dienende werk geschiedt in een geborgen wereld, die door sommigen echter als verstikkend en beperkend wordt ervaren. Het zelf opgelegde werk ademt vrijheid, maar wordt gedreven door angst.

In een relaas over haar kortstondige huwelijk met Marcel Duchamp vertelt Lydie Fischer Sarazin-Levassor dat Duchamp haar erop wees dat vrijwel alle handelingen oncreatief waren: 'Tu sais, dans la vie, il y a deux secteurs d'action; l'un consacré à l'entretien, l'autre à la création. (...) Presque tout ce qu'on fait machinalement et quotidiennement n'est que fonction d'entretien.'⁹



In de roman *Minnehandel* van Stijn Streuvels trof ik gelijksoortige beelden aan:

Dag in, dag uit had hij geleefd in de kalme rust van het keurende werk in den gezapigen gang van de dagen op eigen hof met eigen volk waar de zaken hun zelfden draai gaan zonder voorvallen of gebeurtenissen die door zijn wil moesten geleid worden. (...) 's Anderendaags liep hij weer in zijn gewone werk. (...) Er gebeurde niets meer tenzij 't gewone werk en 't leven liep lijk de wolken in de lucht zonder dat er iemand opkeek of dacht aan minninge of meisjes, of lust of genot. De drukke bezigheid sloot alle mijmering weg en heel 't verledene van den winter was voorbij en lag als een vergeten ding in de verte, een oude droom die gespeeld had in een andere wereld als een historie uit een boek van den zolder; 't was als een afgesprokene uitspatting, een zotternije die men uitgevonden had omdat er niets anders te doen viel in den wintertijd. Nu was men weer beraden en menselijk geworden.¹⁰

In deze roman krijgen sommige personages de raad zich te schikken naar Gods wil. Het stellen van afwijkende daden wordt zondig genoemd. Dergelijke terechtwijzing van ongebruikelijke, hoogmoedige initiatieven vormt een van de hoofdthema's van Kafkas werk. Telkens hebben we te maken met personages die proberen te ontstijgen aan het noodzakelijke en de grenzen van het mogelijke aftasten, terwijl de mensen in hun omgeving



hun dat afraden. Voor Kafka zijn kunstenaars dwalende ballingen die, aldus Blanchot, alleen kunnen overleven door te volharden in de dwaling.

Allicht is het niet toevallig dat veel kunstenaars ballingen of kinderen van migranten zijn (Gainsbourg, Andy Warhol, Bob Dylan). Andere kunstenaars zijn door hun opvoeding of geaardheid ballingen binnen hun eigen gemeenschap (Baudelaire, Flaubert, Rimbaud, Proust, Gerard Reve).

De idee van de maakbaarheid van een oeuvre hangt samen met het onbewuste vertrouwen dat het oeuvre van een kunstenaar zal fungeren als een tweede thuis. De bakens van het oude leven worden voorbijgestreefd (Duchamp dumpst zijn jonge vrouw als een stuk afval) en het oeuvre van de kunstenaar belooft een nieuwe wereld van vrijheid en creativiteit.

In werkelijkheid verloopt de ontwikkeling van een oeuvre echter op een onoverzichtelijke manier. Voortdurend worden kunstenaars geconfronteerd met dingen die ze zelf hebben voortgebracht, maar die ze niet herkennen als deel uitmakend van hun eigen oeuvre. Pas na een tijd, na het nemen van een bepaalde afstand en na het peilen van de reacties van anderen, gaan ze zien hoe het werk een eigen plaats veroverd in het oeuvre. De kunstenaar kan dit proces niet sturen. Het ontstaan van het nieuwe wordt voorbereid en nagestreefd, maar het is niet beheersbaar. In die zin kan een kunstenaar geen oeuvre maken. Hij of zij kan het wel tot stand zien komen en de afzonderlijke delen ervan verwelkomen en met elkaar kennis laten maken. Maar het enige instrument dat hij of zij heeft om een vernieuwend

oeuvre contouren te bezorgen is de selectie. De kunstenaar moet open staan voor dingen die hij of zij niet begrijpt en bereid zijn het nieuwe voorwerp of de nieuwe toon een plaats te gunnen in 'het vagevuur', zoals Walter Swennen het noemt: een soort van niemandsland waarin het werk, dat zich niet laat vatten, de tijd krijgt om zichtbaar te worden zonder dat het wordt afgesloten met een oude betekenis. (Daarom hebben veel grote kunstwerken een open, niet definitieve betekenis en zijn ze leesbaar voor opeenvolgende generaties van bewonderaars.)

De geheime terugkeer naar het oude

'De mensen hebben geen verleden meer, alleen nog een toekomst, en zo zijn ze veel armer. De band is gebroken met het oude,' schrijft Ernest Claes.

Een dieper liggende verklaring voor het onmaakbare van een vernieuwend oeuvre berust hierin dat de zucht naar het nieuwe eigenlijk verhuult dat de kunstenaar op zoek is naar het oude, dat hij zodanig probeert vorm te geven dat hij het niet herkent. Soms gebeurt dit heel bewust, zoals in het oeuvre van Panamarenko, die weet dat hij eigenlijk sculpturen maakt zoals Rik Poot. Soms komt dit bewustzijn slechts gaandeweg tot stand, zoals in het oeuvre van Luc Tuymans. Het werk is pas geslaagd als het oude gevonden wordt (als een onverwachte vrucht), maar omdat het oude niet bewust wordt nagestreefd, moet het werk mislukken of ontsporen om te slagen.

Elk geslaagd kunstwerk maakt het oude op een nieuwe manier aanwezig. Dat spreekt vanzelf, omdat de kunstenaar werkt met materiaal uit het verleden: jeugdherinneringen, 'geziene dingen', zoals Panamarenko het noemt, een bepaalde ervaring met landschappen, sociale, familiale en opvoedkundige gebruiken, aangeleerde ambachten en vroege, sterke esthetische ervaringen (Tuymans die in Boedapest werk ziet van El Greco, Andy Warhol die Truman Capote leest, Panamarenko die Henri Miller ontdekt, Marcel Broodthaers die als journalist en fotograaf het Nouveau Réalisme leert kennen). Nieuwe indrukken, contacten en ervaringen verrijken het werk en lijken de kunstenaar de mogelijkheid te geven een nieuw thuis te creëren, maar eigenlijk beweegt hij zich in een spiraal en keert hij telkens terug naar de bron.

Het geslaagde kunstwerk (ik gebruik deze tautologie omwille van de helderheid) wekt bij de toeschouwer het gevoel op van een thuiskomst. We komen thuis op een plek die we ons niet bewust herinneren. De schoonheidservaring of ontroering gaat gepaard met een gevoel van vertrouwdheid.

Nietzsches beeld van de apollinische voorhang krijgt zo een tastbare betekenis. In de beslotenheid van de geborgen wereld lijkt de dood voor sommigen onontkoombaar, zodat ze dromen van een zelf ineen geknutselde onsterfelijkheid. Maar zoals het doodsbesef pas ontstaat door het woord, is elk kunstwerk een ongewild vieren van de dood. De moderne kunstenaar streeft niet naar het nieuwe of naar volledig inzicht, maar wenst te spreken

over het oude en de nacht, in beelden die dit verhullen, maar tegelijk voelbaar maken.

Ten slotte kunnen we ons afvragen waarom we dan niet gewoon thuisblijven. We herinneren ons dat Nietzsche het ontstaan van de tragedie verklaarde vanuit de kracht van de Grieken, die de nacht in de ogen durfden te kijken. De noodlottige afloop van elke hoogmoedige, individuele daad wordt gevierd als iets onontkoombars en ligt ingebed in een artistiek gebeuren dat langzaam de vorm aanneemt van een ritueel. Het nutteloze avontuur van de opstandige enkeling en de moderne kunstenaar wordt beschreven in dit ritueel, dat eigenlijk de basis vormt voor de beschutting die geboden wordt door de traditionele gemeenschap.

Het moderne kunstwerk als probeersel

Hoewel ik bovenstaande paragrafen (en de oorspronkelijke lezing) gewijd heb aan de onmaakbaarheid van een vernieuwend oeuvre, bij wijze van antwoord op het essay *Mon lieu commun* van Bart Verschaffel, had ik dit essay niet binnen handbereik tijdens het schrijven. Toen ik het vanochtend eindelijk kon herlezen, merkte ik dat er al een noodzakelijke 'mislukking' van het moderne oeuvre wordt beschreven in de prachtige openingszin:

Zoals we weten dat we een kind geweest zijn en ons ook zonder herinneringen door dat kindgewesensein getekend

weten, zoals we nooit helemaal volwassen worden omdat we een kind meedragen, dat we naar binnen verbannen hebben, zo is de wereld modern.

Verschaffel vervolgt:

De wereld is niet altijd, niet van bij het begin modern geweest, maar is modern geworden, en precies daardoor is het moderne altijd getekend door 'vroeger'.

Al lijken we allebei hetzelfde te zeggen, het gaat om iets verschillends. Voor Bart Verschaffel betekent dit dat het moderne kunstwerk per definitie iets 'onafs' moet hebben. Hij denkt daarbij aan het oeuvre van mensen als Nietzsche, Kafka, Benjamin, Musil, Blanchot, Duchamp, Giacometti en Rothko, dat volgens hem altijd de structuur heeft 'van probeersels of van ruïnes', en 'bijna openlijk op het besef daarvan gericht' is.¹¹ Voor ik ben gaan samenwerken met kunstenaars en mij uitsluitend baseerde op academische, vooral op de literatuur gebaseerde kennis, was ik dezelfde overtuiging toegedaan. Nu niet meer.

'Precies doordat ze mislukken, en daardoor tegelijk zichzelf én de onmogelijkheid van het "werk" tonen,' schrijft Verschaffel, 'kwetsen kunst en architectuur het heden, en schrijven ze het "vroeger" opnieuw in.' Deze overtuiging koppelt hij aan een andere, die ik evenmin kan onderschrijven: 'Een tekst, een gebouw, een beeld maken zelden verschil in



de wereld en de tijd. Ze vinden slechts oneigenlijk hun plaats in de wereld: als koopwaar of als cultuurbezit, als trofee, als historisch document.'

De enige hoop die Verschaffel voor het kunstwerk reserveert is dat 'die vereenzaamde, onvolledige werken, die niets oplossen en die structureel onbewoonbaar zijn, toch de ruimte scheppen voor een "mogelijke gemeenschap"':

Het werk, terwijl en wellicht doordat het mislukt, creëert de mogelijkheid van een uitgestelde en indirecte ontmoeting. (...) De omgang met de werken laat sporen en indrukken na, die voor anderen, later, een boodschap en een groet worden.

Het essay van Verschaffel is het mooiste voorbeeld van deze gedachte. Als residu van een aantal leeservaringen, heeft het mij naar de weergalozes bladzijden geleid waarop Ernest Claes beschrijft hoe hij als blinde jongen luisterde naar zijn vertellende vader. Deze bladzijden hebben mij ontroerd. Wanneer de jongen bang wordt door de spookachtige verhalen, vraagt hij of zijn vader wel naar hem kijkt en als zijn angst onverdraaglijk wordt, vraagt hij of zijn vader hem even wil aanraken.

Wat mij in deze pagina's ontroert is het beeld dat wordt opgeroepen van onze wens gezien en aangeraakt te worden door onze ouders. Een kind dat niet wordt waargenomen of aangeraakt bestaat niet. Kinderen zijn machines gemaakt om de aandacht van hun ouders op zich te vestigen, omdat ze

in oude tijden van die aandacht afhankelijk waren om te overleven. Wie in haar dagboek leest hoe de immer doorwerkende Virginia Woolf een eredoctoraat afwijst, maar tegelijk van streek is door elke (ogenschijnlijk) negatieve kritiek op haar werk, beseft hoe ze blijft hunkeren naar vaderlijke goedkeuring.

Een mooie omkering van de kinderlijke behoefte waargenomen te worden door de ouders vinden we aan het slot van *De Avonden* van de vierentwintigjarige Gerard Reve, waarin die, alvorens zijn ouders te verlaten, God aanroept zorg voor hen te dragen:

'Eeuwige, enige, almachtige, onze God,' zei hij zacht, 'vestig uw blik op mijn ouders. Zie hen in hun nood. Wend uw blik niet af.'

Ik begrijp natuurlijk hoe het werk van Giacometti, Rothko, Kafka of Nietzsche vanuit literair of academisch oogpunt als probeersels beschouwd kan worden, maar liever wend ik hier, bij wijze van oefening, onbegrip voor.

Het werk van Giacometti is gaaf, herkenbaar en ontroerend. Hetzelfde geldt voor het werk van Kafka, Nietzsche en Rothko. Allen zijn ze erin geslaagd gestalte te geven aan een beeld, levensgevoel of gedachte die voordien niet bestond en die vandaag nog altijd helder en leesbaar is. Kafka heeft gestalte gegeven aan de logica van onze dromen, een monument opgericht voor de onkenbaarheid van de wereld en de kunst, een krachtige stijl gecreëerd op basis van een sober woordgebruik met veel woordherhalingen, een

persoonlijke universum gecreëerd terwijl hij als persoon afwezig blijft, etc.

De eindeloze interpretaties van de brief van de burgemeester in *Het slot*, de kapelaans exegese van de parabel van de wachtende man voor de Wet in *Het proces* of de evocatie van de onvatbaarheid van Josefines gezang, zijn prachtige beelden voor een wereld die altijd buiten ons bereik lijkt te blijven. Voor mij zijn deze beelden zijn geen probeersels of ruïnes en worden ze niet verzwakt door de onvoltooide toestand van Kafkas oeuvre. We zouden de zaken ook kunnen omkeren en vaststellen dat het grootste deel van Kafkas oeuvre, ondanks het feit dat het onafgewerkt is gebleven, toch meesleept, ontroert en aan het denken zet.

Zou *Bouvard en Pécuchet* moderner zijn dan *Madame Bovary* omdat de *Dictionnaire des idées recues* onvoltooid is gebleven? Zou de (vrijwel voltooide) *Recherche* minder modern zijn dan een of andere torso? Zouden de vroege versies van *Les Fleurs du Mal* moderner zijn geweest dan de laatste? Het werk van Nietzsche is weliswaar 'fragmentarisch' gebleven, maar deze structuur lijkt alleen maar op die van een ruïne of probeersel als je blijft dromen van een alomvattend, Hegeliaans systeem. Het zogenaamd fragmentarische van de moderne kunst krijgt alleen de betekenis van een 'mislukking' tegen de achtergrond van de grote verhalen van de 19de eeuw. Waarom zouden de fragmenten van Herakleitos meer op probeersels lijken dan om het even welke kosmogonie?

Nietzsche beschrijft een van God beroofde wereld, maar vindt een nieuwe



richting in een gesprek met boven de tijd uitstijgende vrienden en vijanden, het liefhebben van zijn noodlot, de eeuwige terugkeer en een bespiegeldend en creatief bestaan dat ten dienste staat van de aarde en het leven. De werken van Beckett en Kafka beschrijven een ontheemde, onthoofde, richtingloze wereld, maar zelf verschijnen ze als lichtende bakens.

De wereld van Virginia Woolf is geen wereld waarin de onmacht van de idee beleden wordt, het is een wereld waarin het beeld gevierd wordt: 'Wat me van deze laatste fase bijblijft,' schrijft ze in haar literair dagboek na de voltooiing van *To the Lighthouse*, 'is de ongedwongenheid en durf waarmee mijn verbeelding alle beelden en symbolen die ik in petto had heeft opgenomen, gebruikt en weer laten vallen. Ik weet zeker dat dat de juiste manier is om ze te gebruiken – niet binnen afgebakende stukken zoals ik aanvankelijk heb geprobeerd, niet in samenhang, maar louter als beelden, niet uitgewerkt; alleen aangegeven. Ik hoop dat ik zo het geluid van de zee en de vogels, dageraad en tuin er onderbewust toch in heb weten te houden en dat ze ondergronds hun uitwerking zullen hebben.'¹²

Wat ik wezenlijk vind is dat Donald Judd heeft opgemerkt dat Giacometti er als eerste in geslaagd is sculpturen te maken die de omliggende ruimte bepalen.

Kunstenaars creëren beelden die dingen in onszelf en rondom ons zichtbaar of voelbaar maken. Wetenschappers, dichters en sommige spirituele leiders doen hetzelfde. Ik ben ervan overtuigd dat deze omgang met beelden wél

een invloed op de geschiedenis heeft. Zonder deze omgang is er zelfs geen geschiedenis mogelijk.

Ter illustratie, maar ook omwille van het plezier dat dit mij bezorgt, zou ik willen verwijzen naar enkele mooie zinnen van Oliver Sacks, die ik gisteren heb aangetroffen in een boekje over een reis naar Mexico. Sacks maakt deze reis met enkele liefhebbers van varens, die daarnaast ook oog hebben voor vogels, mineralen, enzovoort. Een van de dingen die hij opmerkt is dat hij geen kleine vogels kan onderscheiden:

J.D. en Nancy blijven steeds maar vogels ontdekken – ze moeten op een uur tijd meer dan twintig soorten hebben herkend – en er kreten van bewondering bij slaken. Ik kijk en zie helemaal niets. Of liever gezegd, ik zie wat haviken en wat gieren, verder niets, en het kleine grut waar ze zo enthousiast over doen ontgaat me volledig. Het ligt aan mijn ogen, zeg ik verontschuldiging, het ligt aan mijn slechte gezichtsscherpte. Maar met mijn gezichtsscherpte is niets aan de hand – het zijn de hersenen die in gebreke blijven. Het oog moet geschoold, geoefend worden; een vogelaarsoog, een geologoog of een varenkennersoog ontwikkel je (zoals ikzelf een 'klinisch' oog heb).¹³

Na enkele dagen beseft Sacks dat hij omringd wordt door koppels die elkaar op een boeiende manier aanvullen, en hij maakt een wel erg vreemde opmerking:

Hoewel Scott in de eerste plaats plantensystematicus is en Carol in de eerste plaats plantenfotograaf, weten ze allebei erg veel over de economische toepassingen en natuurlijke historie van planten. Het is heerlijk te zien hoe hun beider elan en belangstelling elkaar aanvullen. Ik heb iets speciaals met zulke botanische stellen, die zowel echtgenoten als werkpartners zijn; in mijn ogen zijn ze veel romantischer dan medische echtparen zoals mijn ouders.¹⁴

En op de volgende bladzijde schrijft hij:

Zelf ben ik hier de enige alleenstaande, maar ik ben al mijn leven lang alleen, een eenling. Toch geeft ook dat hier helemaal niets. Ik voel heel sterk dat ik lid van de groep ben, er op mijn plaats ben, en voel groepsgelegenheid – een gevoel dat in mijn leven uiterst zeldzaam is en misschien ten dele verantwoordelijk is voor een vreemd 'symptoom' dat ik heb gehad, een merkwaardig, moeilijk te diagnosticeren gevoel de laatste paar dagen, dat ik aanvankelijk aan de hoogte weet. Het was, besepte ik ineens, een gevoel van vreugde, een gevoel dat mij zo vreemd is dat ik het maar langzaam herkende. Er zijn vele oorzaken voor die vreugde, vermoed ik – de planten, de ruïnes, de bewoners van Oaxaca –, maar het besef van deze heerlijke gemeenschappelijkheid, van me thuis voelen, is er zeker een van.¹⁵





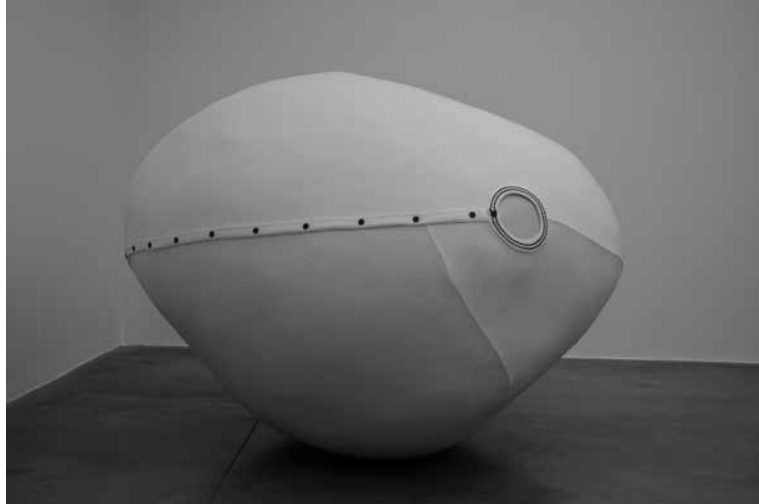
Bart Verschaffel ontwaart in het moderne kunstwerk een hoop of geloof in een 'mogelijke gemeenschap', maar meent dat een kunstwerk 'zelden verschil maakt in de wereld en de tijd'. Ik denk dat hij op die manier de 'grootse bladzijden' van Claes onderschat. Sacks waant zich ver weg van zijn ouders, maar vindt ze toch terug, zij het in een romantische vormomming. Wie Claes' beschrijving van de bange, luisterende, blinde zoon leest, komt thuis. En deze thuiskomst wordt mogelijk gemaakt door een nieuwe vorm of een nieuw beeld (de blinde zoon). Van deze stof zijn onze dromen gemaakt, maar ook onze werkelijkheid. Althans, dat wil ik geloven.

Montagne de Miel, 9 juli 2007

Voetnoten

- 1 Hans Theys, *Panamarenko. Multiples Deel 2. 1995-2002*, Galerie Jamar, Antwerpen, 2002.
- 2 Hans Theys, *Michel François. Binnen zonder kloppen!* In: *De schouw van Gaudi*, Tornado Editions, Brussel, p. 233-245.
- 3 Hans Theys, *Luc Deleu. De ligusters op de Sagittarius-promenade*, In: Luc Deleu, *Urbi et Orbi*, Ludion, Gent, 2002, p. 5-19.
- 4 Hans Theys, *De wenkbrauwen van de clown. Een gesprek met Luc Tuymans*. In: *Nieuw Zuid # 15*, 2005.
- 5 Hans Theys, *Ann Veronica Janssens. Sculpting Time*, In: Markus Heinzelmann (ed.), *Ann Veronica Janssens. An den Frühling*, DuMont Literatur und Kunst Verlag, Keulen, 2007, p. 209-219.
- 6 Hans Theys, *Walter Swennen. Congé annuel, Usine à Stars*, Liège, 2007.
- 7 Hans Theys, *Damien De Lepeleire. Een diamantslijper met gevoel voor humor*. In : *Nieuw Zuid # 10*, 2003.
- 8 Bart Verschaffel, *Mon lieu commun. Over de betekenis van het 'werk' in het moderne*. In: *Van Hermes en Hestia. Teksten over architectuur*, A&S/books, 2006, p. 65-82.
- 9 Lydie Fischer Sarazin-Levassor, *Un échec matrimonial. Le cœur de la mariée mis à nu par son célibataire même*, Les presses du réel, Parijs, 2004, p. 71.
- 10 Stijn Streuvels, *Minnehandel*, L.J.Veen, Amsterdam, 1903, p. 124,126,127.
- 11 Bart Verschaffel, *Mon lieu commun. Over de betekenis van het 'werk' in het moderne*. In: *Van Hermes en Hestia. Teksten over architectuur*, A&S/books, 2006, p. 79.
- 12 Virginia Woolf, *Schrijversdagboek. Atlas*, 1999, p. 207 (7 februari 1931).
- 13 Oliver Sacks, *Mexicaans dagboek*, Rainbow, 2002, p. 155.
- 14 *Ibid.*: 111.
- 15 *Ibid.*: 112.





Over gaten en bulten Een gesprek met Erwin Wurm

De Oostenrijkse kunstenaar Erwin Wurm (1954) is het meest bekend omwille van zijn 'One Minute Sculptures' (waarbij toeschouwers aan de hand van een voorwerp en/of instructie zelf een sculptuur kunnen samenstellen of zijn) en zijn opgezwollen voorwerpen zoals huizen of auto's. In het Leuvense Stuk wordt momenteel een soort van podium gebouwd waarop de toeschouwers instructies voor 'One Minute Sculptures' zullen vinden. In de galerie van Xavier Hufkens zien we een mooie tentoonstelling met foto's en sculpturen: een aantal bolle vormen die aangekleed werden met gebreide, wollen kledingstukken, twee glanzende sculpturen van hoofdloze mannenfiguren met bulten onder hun kleren, een realistisch aangeklede pop met een 'anger bump' die doet denken aan een erectie en een fonteintje in de tuin, waarbij het water opspuit uit een opgestoken middelvinger die zich aan het uiteinde van een schijnbaar afgerukte arm bevindt.

Vooraleer aan te vangen met de weergave van het gesprek, zou ik u iets willen vertellen over een andere kunstenaar: Enkele jaren geleden vertrouwde Panamarenko mij een droom toe die hem had verontrust, al wist hij niet waarom. In die droom probeerde hij heel voorzichtig platte kiwi's op te blazen. Hij moest dit voorzichtig doen, omdat het eigenlijk landmijnen waren die elk ogenblik konden ontploffen (zoals een bepaald soort boobytrap die op een blad leek en door de Amerikanen in het

oerwoud in Vietnam werd gebruikt). Omstreeks diezelfde tijd vertelde Panamarenko mij bijna verontwaardigd, maar tegelijk heel verbaasd, dat er auteurs waren die zijn ballonnen en vliegtuigen onderliggende seksuele betekenissen toeschreven. Die toegevoegde betekenissen zijn best wel grappig, maar gaan vaak voorbij aan de simpele omstandigheid dat je moeilijk sculpturen kan maken als je geen dingen mag vervormen door ze holler, boller, dunner, platter, langer of korter maken. Een betekenis-speurder zal opmerken dat een kiwi behalve een vruchtensort ook een vogel kan zijn. Victor Sjklovski zou opmerken dat Oedipus zijn vader moest doden en met zijn moeder moest slapen omdat je moeilijk een verhaal kan schrijven met personages die elkaar niet kennen. De choreograaf Stefan Dreher zou opmerken dat alles in het leven een kwestie is van uitzetting en inkrimping. Onze ademhaling, het boenen van een vloer of de bewegingen van eb en vloed hebben geen seksuele betekenis, ze zijn gewoon niet mogelijk zonder beweging.

Aan dit alles dacht ik terwijl ik met Erwin Wurm naar zijn sculpturen keek.

- In een perstekst staat te lezen dat je 'voorwerpen bevrijdt uit hun alledaagse context en nieuwe betekenissen geeft'. Alsof die voorwerpen voordien gevangen zaten. En alsof je iets 'een betekenis kan geven'. Ik kan weinig aanvangen met het begrip 'betekenis'. Ik probeer naar de vorm te kijken.

Erwin Wurm: De betekenis van wat ik doe ontgaat mij juist. Je werk ziet er altijd anders uit dan je had verwacht.

- Je werk kan zichzelf alleen maar vernieuwen als het ontspoorde, als het ontsnapt aan je bedoelingen, aan alles wat je al weet of kan voorspellen.

Erwin Wurm: Waar het om gaat is de verandering die zichtbaar wordt in de opeenvolging van je verschillende werken. Je hebt een idee en dat probeer je te volgen, niet te sturen. Gerhard Richter zei eens: 'Mijn werk is slimmer dan ik'. Hij heeft gelijk. Het is zoals wanneer je een oude hartsvriendin opnieuw ontmoet: ze lijkt nooit op de persoon die je kende. Eerst waren er de opgezwollen huizen en auto's. Dan de gesmolten huizen. En daaruit zijn de aardappelen voortgekomen.

- Zijn de 'Mind Bubbles' (de 'tekstballonnen', die eruitzien als aangeklede aardappelen) ontstaan uit de grote zwevende aardappel, of omgekeerd?

Erwin Wurm: Eerst was er de zwevende aardappel.

- Hoe heb je die gemaakt?

Erwin Wurm: Eerst hebben we gewerkt met piepschuim en daarna met polyester, maar het was aartsmoelijk. Tot iemand mij aanraadde gewoon echte aardappelen te scannen. (lacht) Het was alsof er een nieuwe werkelijkheid voor mij openging.

- Al was je probleem dan nog niet opgelost. Want hoe vind je een aardappel die op een aardappel lijkt?

Erwin Wurm: Precies! (Lacht.) Eerst had ik aardappelen in een warenhuis gekocht, maar ze waren onbruikbaar. Ze leken allemaal op kiezelstenen. Dan heb ik een markt gevonden waar je aardappelen kon kopen die rechtstreeks van bij de boer kwamen. Die zagen er beter uit. Ik heb er tientallen één voor één bekeken en bij elke kraam heb ik er één of twee gekocht... Ik vind het fijn dat de aardappelen, zodra je ze hebt aangekleed, iets menselijks krijgen. Ze krijgen iets antropomorfs, terwijl ze eigenlijk amorf zijn. (Streelt de wol.) Het is ook heel fijne wol. Je mag mijn sculpturen aanraken. De galeriehouders vinden het niet fijn als ik dat zeg, maar het is zo. (Glijdt met zijn hand onder de wollen bekleding.) Ik hou er ook van dat je er een beetje door kan kijken. Zelf durf ik geen doorzichtige kleren te dragen en als ik andere mensen zie met doorzichtige kleren voel ik mij beschaamd voor hen. Ik voel mij ook beschaamd tegenover deze aardappel.

- Wist je dat Le Corbusier ook 'aardappelen' gebruikte?

Erwin Wurm: Neen.

- Hij was op zoek naar vormen voor vensters of openingen in muren die op geen enkele andere vorm of constructie leken. Zo kwam hij tot een kinderlijke contour die hij 'de aardappel' noemde.

Erwin Wurm: Dat is precies wat mij in die vorm aantrekt: het onbepaalde... Toen ik nog studeerde kreeg ik eens de opdracht vijf voorwerpen zodanig in een ruimte te plaatsen dat het leek alsof ze daar toevallig waren

neergezet. Heel moeilijk. Ik slaagde er maar niet in ze op een neutrale manier te plaatsen. Ik heb zelfs geprobeerd ze over mijn schouder te gooien, maar dat lukte ook niet... Waarom vertel ik dit eigenlijk?

- Omdat een aardappel geen bepaalde vorm heeft, terwijl je hem wel kan herkennen. De vorm heeft iets toevalligs en tegelijk noodzakelijks.

Erwin Wurm: Dat bedoel ik ook met de ontmoeting tussen een antropomorfe en amorse verschijning. Je legt een nieuw verband tussen twee systemen. In het geval van de opgezwollen auto gaat het om een technisch en een biologisch systeem... Dat doet mij denken aan een prachtige zin van Lichtenberg: 'Hoe fortuinlijk,' schrijft hij ergens, 'dat een kat twee gaten in haar vacht heeft op de plek waar haar ogen zitten'. (Lacht.)

- Beeldhouwen is gaten maken, of bulten. Veel meer mogelijkheden zijn er niet.

Erwin Wurm: (Lacht.) Inderdaad. Sinds ik gestopt ben met schilderen ben ik voortdurend bezig met de vraag wat beeldhouwen is of zou kunnen zijn. In 1982 of 1983 perste ik twee bollen olieverf in mijn handen samen tot een nieuwe vorm. Daar is alles mee begonnen.

- Hoe zag het resultaat eruit?

Erwin Wurm: Als een soort van sneeuwbal. Een samengedrukte vorm. Een 'knödel': iets dat een vorm heeft die zich niet opdringt als iets definitiefs.

- Zoals de woede-builen of nijd-builen?

Erwin Wurm: Die beelden zijn driedimensionale voorstellingen van een psychologische toestand, maar de builen zijn natuurlijk ook een goede reden om in mijn sculpturen terug te keren naar het lichaam... Ik ben blij dat de beelden de omgeving weerspiegelen, zodat de toeschouwer zichzelf er op een vervormde manier in kan herkennen.

- Heb jij ook de indruk dat je weliswaar onafgebroken op zoek bent naar nieuwe vormen, maar telkens terugkeert naar het oude, dat natuurlijk niet echt meer dat oude is, zodat je werk zich ontwikkelt in een spiraalbeweging?

Erwin Wurm: Ja, maar je hebt het nooit in de gaten terwijl je ermee bezig bent. Onlangs beleefde ik een van de vreemdste sculpturale avonturen die mij ooit overkomen zijn. Ik was al langer geboeid door de handeling van het rechtop staan, toen ik op het idee kwam een van mijn assistenten te vragen van zonsopgang tot zonsondergang rechtop te staan in een Oostenrijks landschap. Om hem heel lang te kunnen laten staan heb ik hem laten hypnotiseren. Het resultaat was onvoorstelbaar. Hoe langer hij bleef staan, hoe holler zijn buik werd, waarschijnlijk door de pijn.

- Wat jou boeit in vormen is dat ze onstabiel blijken dan ze lijken te zijn, bijvoorbeeld als je een autobus of een pick-up truck krombuigt of een auto laat opzwellen.

Erwin Wurm: Ja.

- Zou het kunnen dat je de werkelijkheid als minder stabiel ervaart dan de meeste andere mensen?

Erwin Wurm: Ik denk van wel... Ik heb dit nog niet vaak verteld, maar twaalf jaar geleden heb ik tijdens hetzelfde jaar mijn ouders verloren en heeft mijn vrouw mij verlaten en onze kinderen meegenomen. Het was alsof de werkelijkheid vanonder mijn voeten getrokken werd. De hele wereld was onstabiel geworden. Een jaar lang heb ik niets aangeraakt. Toen kwam ik op het idee van de 'One Minute Sculptures' en ben ik opnieuw beginnen werken.

- Vergankelijke sculpturen die een aanleiding vormen voor een nieuwe, zij het vluchtige vorm van menselijk contact?

Erwin Wurm: Zo zou je het zeker kunnen bekijken.

- Naast gezwollen huizen heb je ook smeltende huizen gemaakt. Ik herinner mij een sculptuur die de vorm heeft van een bruine boterham waarop een huis van boter gedeeltelijk uitgesmeerd wordt.

Erwin Wurm: Ja, toen ik klein was zei mijn moeder altijd dat ik veel flink beboterde boterhammen moest eten, omdat ik dan sterk zou worden en later huizen zou kunnen bouwen.

- *Ze had gelijk. Het zijn alleen een beetje vreemde huizen.*

Erwin Wurm: Ja, waarschijnlijk had ze een ander soort huis in gedachten.
(Licht.)

Montagne de Miel, 12 september 2007

Lijst der illustraties

- 2 Michel François, *Souffles dans le verre (version miroir)*, Carlier Gebauer, Berlijn, 2006
- 4 Tamara Van San, *One Minute Sculpture*, Small Stuff Three (Meeting Bernd Lohaus), Herman Teirlinckhuis, Beersel, 2007
- 9 Vaast Colson, *Ten Fibs I Told as a Child*, A Perfect Present, 2006
- 13 Leon Vranken, *Never Mind the Steps*, The Moss Gathering Tumbleweed Experience, Nicc, Antwerpen, 2007
- 15 Michel François, *Gratification Instantanée (bronze potato chip)*, 2006
- 17 Damien De Lepeleire, *Le père et le fils*, 1991
- 23 Ann Veronica Janssens, *Aquarium*, 1992-2007 (detail)
- 27 Giacometti, *Standing Woman I*, Getty Museum, Los Angeles
- 31 Bernd Lohaus, Zonder titel, 1964
- 32 Vaast Colson en Geert Saman, *Boxing Day*, Antwerpen, 2006
- 33 Tamara Van San, *Cloud*, Small Stuff Three (Meeting Bernd Lohaus), Herman Teirlinckhuis, Beersel, 2007
- 35 Xavier Noiret-Thomé, *La muse amputée*, Tumbleweed, 2007
- 36 Erwin Wurm, *Mind Bubble*, Xavier Hufkens, Brussel, 2007
- 46 Hans Theys en Erwin Wurm gefotografeerd in een 'Anger Bump', 2007



Over de auteur

Hans Theys (1963) is auteur en vormgever van een paar honderd essays en een twintigtal boeken over het werk van hedendaagse kunstenaars.

Zijn bekendste boeken zijn de grote oevrecatalogus over Panamarenko (Isy Brachot, Brussel, 1992), *Luc Deleu en TOP Office. La ville inadaptée* (Ecocarte, Toulouse, 2001), *Michel François. Carnet d'expositions* (Ursula Blickle Stiftung, Kraichtal en Kunstverein Münster, 2002), *Ann Veronica Janssens. The Gliding Gaze* (Middelheim Museum, Antwerpen, 2003) en *De schouw van Gaudi* (Tornado Editions, Brussel, 2006).

In 2007 verschenen de boeken *Walter Swennen. Congé annuel* (Usine à Stars, Luik), *Ann Veronica Janssens. An den Frühling* (DuMont Literatur und Kunst Verlag, Keulen), *Nadia Naveau. Le salon du plaisir* (Tornado Editions, Brussel) en *Flower Power. Kunst in België na 2015* (Tornado Editions, Brussel).

Hij doceert aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten in Antwerpen en het KASK in Gent. Hij werkt voor het S.M.A.K. waar hij zich ondermeer bezighoudt met het opzetten van een nieuwe reeks Artist Writings. Hij verzorgt de beeldredactie van het tijdschrift Nieuwzuid.

www.hanstheys.be

Colofon

De tekst *De geheime thuiskomst. Over de maakbaarheid van een vernieuwend artistiek oeuvre en het kunstwerk als probeersel* is de neerslag van een lezing tijdens het symposium 'Het oeuvre van de kunstenaar: van kunsthistorisch begrip tot artistiek project', georganiseerd door de Vakgroep Architectuur & Stedenbouw van de Universiteit Gent op 19 april 2007 met de steun van Cera. De sprekers waren: Hans Theys, Dirk Pültau, Marc Verminck, Hans De Wolf en Eric De Bruyn. Het symposium en deze publicatie begeleiden de reeks monografieën over de Belgische kunstenaars Amedée Cortier, Raoul de Keyser, René Heyvaert, Guy Mees, Roger Raveel, Dan van Severen en Marthe Wéry gepubliceerd door Uitgeverij Ludion op initiatief van Cera, en de tentoonstelling "7", met werken van deze kunstenaars, verzorgd door Franz Kaiser en georganiseerd in het Raveelmuseum in Machelen (juni-oktober 2007).

A&S/books worden uitgegeven door de Vakgroep Architectuur & Stedenbouw van de Universiteit Gent (Jozef Plateaustraet 22, B-9000 Gent, Belgium) www.AndSbooks.UGent.be. Ze worden verdeeld door Exhibitions International (Leuven): orders@exhibitionsinternational.be.

Tekst, vormgeving en foto's: Hans Theys (met dank aan Ida De Vos en Ruth Loos)

Druk: Cultura, Wetteren

Oplage: 500 exemplaren

Copyright: A&S/books en de auteur, 2007

ISBN: 9789076714349

Wettelijk depot: D/2007/8734/2

